

00261 6
24



**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO**

**“LA PINTURA TONAL”
(UNA APRECIACION TEORICO-PRACTICA)**

TESIS

que para obtener el grado de:

MAESTRO EN ARTES VISUALES

ORIENTACION PINTURA

PRESENTA

SALVADOR HERRERA TAPIA

Director: Maestro Gerardo Portillo Ortiz

México, D.F., 1997

**TESIS CON
FALLA DE CUBREN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

LA PINTURA TONAL

una apreciación teórico-práctica

*A Blanca Estela y Santiago Tonatiuh
por soportar la mitad de esta aventura.*

**“Sol insolente y glorioso,
no tengo necesidad de tu calor, suspende tu
trayectoria,
tú solo iluminas las superficies,
yo ilumino las superficies y las
profundidades”.**

Walt Whitman



INDICE

	Pag.
INTRODUCCION.	6
CAPÍTULO I.	
DOS CONTEXTOS PICTÓRICOS.	9
I.1 La paleta y el modelado.	10
I.2 La paleta y el modulado.	13
CAPÍTULO II.	
EL TONO Y EL MATIZ.	16
II.1 El tono.	17
II.2 El matiz en el tono.	18
CAPÍTULO III.	
LA PALETA.	22
III.1 El blanco.	23
III.2 El negro.	23
III.3 El color.	25
CAPÍTULO IV.	
LA ESTRUCTURA EMOCIONAL.	28
IV.1 El paisaje.	29
IV.2 El sujeto pictórico.	30
CAPÍTULO V.	
UN CONTEXTO PICTÓRICO, EL BOSQUE.	33
V.1 La paleta y el modelado.	35
V.2 La paleta y el modulado.	35

	Pag.
CAPÍTULO VI.	
EL TONO COMO UN SISTEMA DE SISTEMAS.	41
VI.1 Lo conceptual-técnico.	42
VI.2 El pintor y lo plástico-didáctico.	45
VI.3 El hombre.	45
CONCLUSIONES.	47
CATÁLOGO.	49
BIBLIOGRAFÍA.	50

INTRODUCCION

Quiero señalar al lector de esta tesis, que no es mi intención la de rescatar a la pintura ni de generalizar nada, incluso no pretendo enfrentar a las ideas existentes en cuanto a la crisis de la pintura —Posmodernismos, deconstrucciones, etc.— sino, que sencillamente elegí al “Tono” como un elemento para hacer una especulación plástico-formal, que le de una posibilidad a la pintura en éste terreno. Quiero advertir al lector sobre los límites y alcances de esta tesis; cuando elegí al tono como tema principal de este trabajo fué porque éste correspondía a un proceso natural de mi investigación, es decir, observar a la luz y al color desde su sustrato tonal, esto es, la parte histórica que va desde la antigüedad hasta el impresionismo, a donde se utiliza el tono como base constructiva de la pintura. En esta dirección y proceso histórico me faltaría abordar el color y la estructura como temas principales en otras tesis. Así encontramos al tono en la pintura China, como un elemento que daba forma a la relación hombre-universo, lo que se resolvía a través de la dilución en “matices tonales” de la tinta en unidad con el pincel, para lograr atmósfera y sensación de vida, en la pintura Griega nació el “tono medio”, como recurso formal, que armoniza con los colores el contraste entre la sombra y la luz, en la Edad Media y con los “Iluministas” se inventaron “los tres tonos básicos” (tono oscuro, tono medio y tono claro), en el Renacimiento el tono se asoció a la relación forma-luz (lo negro con la sombra y lo blanco con la luz) y con los Venecianos nacieron las escalas cromáticas basadas en el tono (el amarillo más

oscuro que el blanco y el azul más claro que el negro). En este breve recorrido del tono como concepto de la pintura occidental, que comprende la luz y el color, es mucho más complejo de lo que parece, ya que éstos se relacionan en escalas lineales y absolutas de un solo sentido, por lo que sus diferencias y definiciones son difíciles de determinar desde el punto de vista tonal. La escala que va del negro al blanco o viceversa se puede llamar tanto “valores tonales” como “matices” (colores), según el momento histórico de la pintura. Los Renacentistas le llamaban “valores” y los Venecianos “grises-matices”. Consciente de estos problemas específicos de la pintura, es que enmarco en los límites del tono —luminico y pictórico— al color, como alcance de esta tesis y desarrollo de mi investigación. En este sentido y en la actualidad al tono y al color se les entiende como: Al tono como una escala “acromática” y al color como una escala “cromática”, las cuales se sustentan en el fundamento de la “armonía y el contraste”, y su relación lineal y absoluta —el valor más claro corresponde al amarillo y el valor más oscuro corresponde al azul— fig. 1

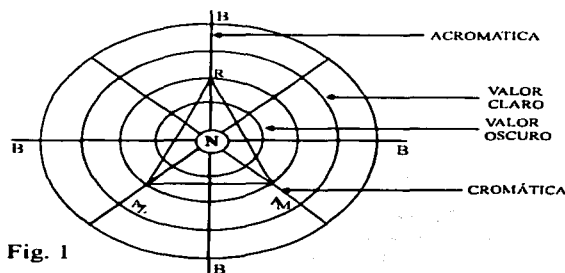


Fig. 1



En esta dirección creo todavía que las concepciones del "contraste" del tono y el color en la actualidad, no difieren mucho de las concepciones clásicas del "contraste" y el claro-oscuro, por eso creo que los límites entre una y otra concepción son confusos desde el punto de vista plástico pictórico, por lo que, la bibliografía que utilicé para el desarrollo de esta tesis corresponde a un período histórico del tono que es antiguo, además de que, encontrar bibliografía actualizada sobre el tema tonal como elemento pictórico no existe o al menos yo no la conozco. Por lo que, los alcances de ésta tesis de algún modo trastocan las definiciones actuales del tono y el color, que abordaré en otros trabajos como desarrollo de mi investigación.

La idea de seleccionar al "Tono", que es un elemento clásico de la pintura fue con la necesidad de encontrar una razón plástica que compusiera a la luz y al color de otra manera, es decir, ubicarlos en otros contextos fuera de los modelos clásicos, en los cuales el tono había funcionado desde tiempos milenarios. Por lo que la razón de esta tesis es la de proponer al tono para "revalorarlo", ubicándolo en mi medio cultural y considerar ésta una salida formal a la pintura-pintura. Esta propuesta no es nueva; al Romanticismo y al Impresionismo los ha caracterizado la búsqueda de nuevas combinaciones tonales, así en el Romanticismo y con Delacroix la pintura se caracterizó por conformar composiciones luminicas y cromáticas que diluían al objeto en atmósferas (tono del color), por lo que el Romanticismo utilizó al tono para representar al mismo tono (luz), que a diferencia de sus antecesores Renacentistas y Barrocos, que utilizaron al tono para representar al objeto. El Romanticismo es un movimiento de ruptura y

transición que renueva los modelos y esquemas clásicos de la pintura y prepara el terreno para lo que vendría después, el Impresionismo y un nuevo acomodo tonal que romperá definitivamente con la tradición compositiva de la pintura. El Impresionismo como "sistema constructivo" se caracterizó por diluir al tono para conformar una composición total, que traduce el plano de la pintura en luz y color, esta composición está concebida como si un objeto estuviera "pegado" a otro y no existiera espacio entre ambos, y es precisamente este espacio faltante lo que conforma el tono. El Impresionismo no negó al tono, sino que, simplemente lo eliminó del cuadro y lo puso en sus ojos y paleta como "degradación del color" (equivalencias con los valores de luz y sombra), es decir, el Impresionismo vió el mundo en blanco y negro y lo tradujo en color, y en esto radica el concepto tonal de su pintura; (Constable-Corot-Renoir-Gauguin, un tipo de Impresionismo lírico, Monet, Impresionista, Cézanne, un tipo de Impresionismo racional). Ahora bien, el tono como sistema constructivo nos ha aportado diferentes visiones del mundo y nos las seguirá dando, porque lo visual y sensible es inherente al hombre, pero una verdadera revalorización del tono como valor plástico en sí mismo, sólo podrá llevarse a cabo si lo enfrentamos a una nueva textura poética del mundo actual que componga los elementos tradicionales de la pintura de otra manera, si no es así difícilmente podremos llevar la pintura-pintura al nuevo siglo que se avecina. Tenemos que entender a la luz fuera del sol y la física, tenemos que sacar al color del "estructuralismo cromático" para volverlo a "ver", en fin, tenemos que pensar al tono fuera de la necesidad humana de ver por el contraste y tenemos que pensar al color fuera de las estimulaciones emocionales; para volvernos a

asombrar del entorno con la pintura, como antes de la invención de la misma. Por lo que el valor plástico que le confiero al tono, es el de ser un elemento diferente a la pintura y a la realidad, pero que viene de la pintura y de la realidad, es decir, el tono es un contexto que introduce a los contextos. Es en esta dirección que va mi investigación y mi obra, no sé si lo he logrado, pero mi pintura ahí está y sus argumentos son esta tesis.

CAPITULO

I

“DOS CONTEXTOS PICTORICOS”

*“La luz y la sombra nunca llegaron
a un pacto, la pintura es la invención
falsa de lo irreconciliable”.*

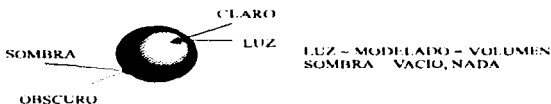
S.H.T.



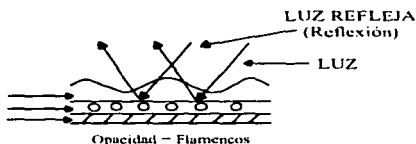
I.1. LA PALETA Y EL MODELADO

Moldear, Moldeado, Tomado del It. Modello, y éste del Latin Modellus, modelar, del It. Modellare, quizá, del Fr. Modeler, modelado, modelador, modelista.¹

El modelado es un concepto que en la pintura tiene la finalidad de crear el "efecto" de volumen a través del manejo del claroscuro.



El modelado y el claroscuro se han conseguido a través del modo transparente como en los venecianos y del modo opaco como en los flamencos.



En el Romanticismo fué que el modelado se entendió de otro modo a partir del modelo clásico. El periodo Romántico fué ruptura, pero también síntesis de un concepto formal como el claroscuro que ya no respondía a las nuevas poéticas plásticas

formales que se venían gestando de un tiempo atrás como en Rembrandt (1606-1669) que no trascendió su concepto del claroscuro debido a su misticismo sensual que le imprimía a sus personajes, en Goya (1746-1828) que trastocó los esquemas del claroscuro, pero su búsqueda técnico-expresiva (búsqueda de más grises en los grabados) no le permitió una indagación formal de dicho elemento y en Géricault (1771-1824) que absorto por el asunto temático de la "masa humana" no llegó a trastocar el concepto del claroscuro en su totalidad, aunque hizo aportaciones importantes al tratamiento de las sombras. Todos estos antecedentes conformaron la plástica didáctica del Romanticismo, quien fué más allá al poetizar y formalizar al claroscuro, al enfrentarlo a una nueva luz del mundo. El Romanticismo es un periodo de la historia de la pintura que se caracterizó por su franca rebeldía contra todos los modelos de la pintura clásica, fue un periodo donde el artista se erguía como fin y medio de su creación que acercó a la vida, fué un periodo en donde el hombre se reconoció como ser individual y "valor" supremo.

fué una época en donde la postura del "Arte por el Arte" permitió al artista especular sobre lo verdaderamente plástico de la pintura —lo que tuvo que pagar con su soledad— en fin, fué una época de

una nueva luz que ya no era la luz clásica (divina, mística e ideal) sino una nueva luz terrenal, "valorada", es decir, una luz que llegaba a lo profundo del ser y las sombras —Las sombras ya no son "negras", sino tienen una cantidad de luz—



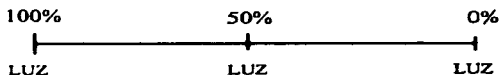
asi encontramos en la obra literaria "Fausto" (1808) de Goethe (1749-1832) esta nueva poetica de la luz:

"En realidad no se ven aún flores en los llanos, pero no importa; en cambio, están atestadas de personas ataviadas con sus trajes de domingo. ¡Volveos y desde la cumbre de estas colinas mirad hacia el sitio que ocupa la ciudad: por el sombrío y oscuro portal de la misma sale, en tropel una multitud de gente de toda clase: todos buscan con afán el sol!. Celebran la resurrección del señor también la suya propia, porque al fin y al cabo también ellos han resucitado de sus pequeñas y oscuras habitaciones en donde les tienen ocupados y casi prisioneros, sus oficios y el negocio".²

"FAUSTO (Johanes Faust)...el genio de Goethe, inspirándose de nuevo en la antigua leyenda, crea la nueva figura del protagonista en su inquieta actividad que ILUMINA sin DESTRUIR...Y puesto que sólo se siente vinculado a los bienes y goces terrenales y — nada le importa una victoria ultra terrenal, unicamente se desesperaría si este mundo sobre el que el sol resplandece se hiciera añicos—. Cualquier experiencia vivida por Fausto se halla contenida en estos límites... Esta ha de ser la última y más alta victoria, que le impulsa a salir del yo, por cuanto su felicidad no puede ser total si no toman también parte en ella las criaturas que viven a su alrededor. De esta forma, en el — OSCURO ANHELO — que le impulsa a experiencias siempre nuevas se aclara y precisa el espíritu de Fausto".³

De esta forma, ante una nueva poética del mundo surge una diferente "valoración" de la luz:

CONTRASTE LUMINICO



LUZ = VALORACION.
SOMBRA = PORCENTAJE DE LUZ.
GRADIENTES = MODELADO = MEZCLA EN LA PALETA.

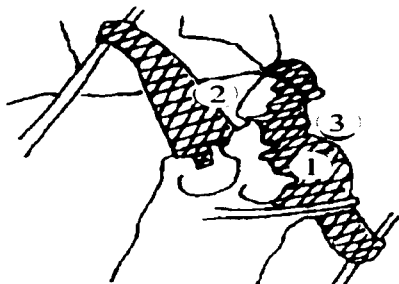
En base a estas referencias daré una aproximación al modelado partiendo del análisis de la obra "La libertad guiando al pueblo" (1830-1831) por Eugène Delacroix (1798-1863).



Considero que esta obra es un ejemplo del modelado, diferente al concepto clásico del mismo, por lo que ubicaré tres puntos en un detalle de la figura central —"La libertad"— para ejemplificar lo antes dicho.

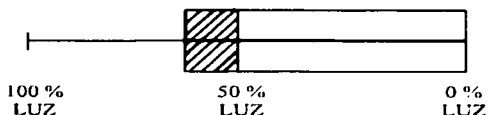
²Fausto, Goethe, Espasa-Calpe, colección 608, España, 1964, p.36 y 37.

³Diccionario Literario, Bompiani, tomo XI, Ed. Hora, Barcelona, 1988, p.355 a 358.



1.- En esta parte de la figura la sombra está modelada, porque hay *Claros en los Oscuros*. La sombra forma parte del objeto, pero da la sensación de ser independiente de éste, como una "mancha" plana y modelada, como un elemento temático más, que está diluido por el gradiente y la mezcla en la paleta.

GRADIENTE LUMINICO



2.- En esta parte de la obra el modelado está tanto adentro como afuera del objeto conformando un solo módulo. Esta manera de componer la luz es ya una concepción distinta del claroscuro clásico; al descomponer el objeto en sus partes y poner una afuera y la otra adentro, es decir, el contraste está concebido de otro modo al poner *el claro*

junto al claro, conformando de esta manera una visión fragmentada del objeto por la acción del modelado y los diferentes gradientes luminicos conseguidos en la mezcla en la paleta.

GRADIENTE LUMINICO

100 %
LUZ50 %
LUZ0 %
LUZ

"El claroscuro produce el relieve por la disposición de las sombras y de los claros puestos en relación con el fondo".⁴

Por lo que en esta parte de la obra el contraste es ya una entidad plástica por si sola que nos permite ver el objeto, pero en su estructuración media una concepción diferente del modelado y del claroscuro clásico.

Goethe decía: "Nada hay adentro, nada afuera, lo que está adentro está afuera".⁵

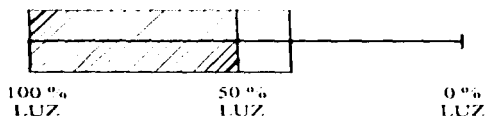
3.- Esta parte de la pintura es la más representativa del concepto del modelado en Delacroix, porque aquí el modelado ya no está en el objeto, sino en el vacío, en la nada, aquí el modelado se hizo aire, al poner *oscuros en los claros*, lo que implica un modelado con una clave muy alta en que casi los oscuros son colores; por lo que considero que en esta parte de la pintura Delacroix se volvió moderno al modelar con el color (glacis) y no con la clásica grisalla.

⁴Delacroix ilustración y Romanticismo, Fuentes y documentos para la historia del Arte, Ed. G.G., Barcelona, 1982, p.288.

⁵Teoría de la Visualidad pura, Juan de la Encina, UNAM, México, 1982, p.31.



GRADIENTE LUMINICO



Considero que el modelado en la obra de Delacroix se volvió de otro modo al concebirse como un "modelado plano", que ya no tenía nada que ver con el efecto de volumen, pero en él sin embargo seguía existiendo el contraste luminoso que resolvió en esta obra al conceptualizar la luz como un gradiente a través de la mezcla en la paleta:

"Cuando los tonos son adecuados, la línea se dibuja por sí sola"

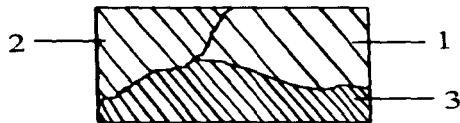
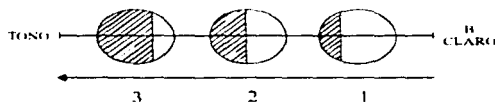
I.2. LA PALETA Y EL MODULADO

Módulo, s.XVII; de uso meramente culto, de Modulus, propiamente diminutivo de Modus; Modular: "regular", "someter a cadencia", modular, modulación, modulador, modulante, moduloso.⁷

La característica del modulado es de ser "plano", la manera en que se hace el modulado es a través de las diferentes gradaciones de claridad, es decir, a través de la gradación del tono; que componen la superficie del soporte en "planos" regulados por diferentes intensidades de luz. De este modo, si se

quiere hacer una modulación con un mismo tono, pero de diferente grado de claridad se tendrá que preparar en la paleta: una mezcla clara, una intermedia, y una oscura; en el sentido de la claridad.

GRADOS DE CLARIDAD



PINTURA = MODULOS

El modulado y la degradación del tono sirvió de base constructiva a varios periodos de la historia de la pintura como: Los Prerrafaelistas, Renoir, Simbolistas; como respuesta formal a la saturación y dilución absoluta e inamovibles del tono. El movimiento que considero mejor ejemplifica el desplazamiento del tono y el modulado como revalorización del mismo es el grupo de los "Nabis" y la escuela de Pont-Aven (1888). El grupo de los "Nabis" (profetas) fué la respuesta por un lado a un modelo de sociedad de creciente desarrollo industrial y científico; donde todo se "movía" y "desplazaba" y por el otro lado a un impresionismo más racionalista y científico (Cézanne y Seurat), en cuyo contexto los "Nabis" —impresionismo lírico— propusieron un "movimiento" y un "desplazamiento", cuyo sentido no es el "cinético", sino, afectivo, vivencial;

⁷Eugène Delacroix. Diario, Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol.VII, Ed.G.G., Barcelona, 1982, p.286.

⁸J Corominas, Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico, Ed.Credos, vol.IV, Madrid, 1985, p.100.



a lo primitivo a la luz blanca pura y clara. Pienso que el escritor que mejor ejemplifica esta nueva visión del mundo es F. Nietzsche (1844-1900) en su libro "Así hablaba Zaratustra", podemos leer:

*"Inocencia es el niño y olvido un nuevo comienzo un juego, una rueda que gira por sí sola, un primer movimiento, un sagrado decir de sí que sí", (de las tres metamorfosis). "El desafío Nietzscheano, al aceptar ese estereotipo, es el intento de cambiarle su valor al movimiento que parece (y siempre ha seguido siendo) esencial en la figura del niño: Movimiento hacia atrás, regresión, retorno al origen, al origen, al cómo habremos sido antes de la invasión de las reglas".**

En la pintura "La visión después del sermón o Jacobo luchando contra el Ángel (1888) por Paul Gauguin (1848-1903) realizada durante el

movimiento de los "Nabis" que tuvo su origen en la Academia Julian y en Pont-Aven, Francia, podemos observar que se encuentra compuesta por planos de color, los cuales están modulados por la degradación del tono; Traduciendo los colores en valores de tono, observamos como éste se compone por módulos que van del más claro al más intenso. fig. 2

Por lo que el "modelado" que es plano, es un "modulado", y éste es una alternativa moderna del tono lírico, dentro del tono clásico, que se dió bajo una nueva poética y visión del mundo (impresionismo). Paul Gauguin decía:

"No trabajé tanto según la naturaleza, el Arte es abstracción, tomad de la naturaleza lo que de ella veáis en nuestros sueños ¿Por qué no podríamos llegar a crear ARMONIAS diversas, que correspondan a nuestro estado animico".⁹

*Como la Luz Tenue, Pier Aldo Rovatti, Ed. Gedisa, España, 1990, p.79.

⁹Documentos para la comprensión del Arte Moderno, Walter Hess, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967, p.46.



FIG.2



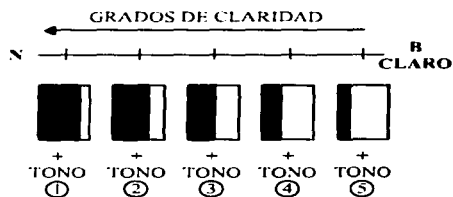
TONO (Color)



VALORES



ESQUEMA DE GRADOS DE CLARIDAD



CAPITULO

II

EL TONO Y EL MATIZ

**“Una experiencia real
e imaginativa”**

***“Al aparecer la luz,
todo se hizo
más oscuro”.***

S.H.T.



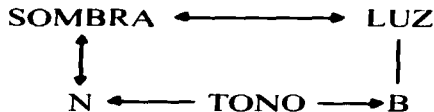
II.1. EL TONO

El tono se define etimológicamente como: "Color, matiz, del Latin TONUS, "tensión", "Tono de un color", del Griego TONOS, "tensión", del Indoeuropeo TON-O-, "tensión", "cuerda".¹⁰

Al inventar la luz en la pintura aparecieron los contrastes: Luz-Sombra los colores claros y oscuros, por lo que el tono como "tensión" (contraste) entre estos conceptos los "armonizó".

"Finalmente el arte se trazó sus propios perfiles y descubrió la luz y la sombra, despertando así el contraste de los colores por su disposición alternativa, lo que queda entre la luz y la sombra se le llama TONOS (tensión); la yuxtaposición de los colores y el paso de uno a otro HARMOGIE (armonización)".¹¹

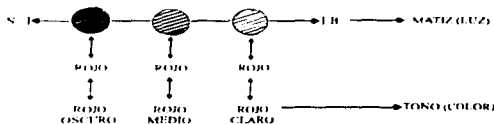
Al inventarse el tono en la pintura se relacionaron luces, sombras y colores a través de escalas, las cuales se conceptualizaron distintamente en los diferentes momentos históricos: En el Renacimiento la escala que va del Negro al Blanco se entendía como una "grisalla", en donde el tono (mezcla de negro-siena-verde-ocre) se saturaba en la sombra y se diluía en la luz, en esta concepción el tono estaba unido al objeto (negro) y a la sombra, cuya función era armonizarla con la luz.



Los Venecianos entendieron la escala como "tonos de color", esto es, que veían en la realidad colores que se conformaban como claros y oscuros, por lo que en la realidad tenían "Tonos locales" y en su escala "matices" (grises) Para preparar un tono en esta concepción, había que mezclar un color con blanco y negro Cennino Cennini dice:

"Los modelados se obtienen por medio de tonos preparados de antemano: un tono local, un tono claro y un tono de sombra. 1.- rojo + blanco. 2.- Haz un claro poniéndole bastante blanco y 3.- mezcla 1 y 2 a color intermedio".¹²

La función del tono en esta concepción fue la de relacionar a través de una escala de tonos intermedios la luz atmosférica con el color local, por lo que la escala estaba conformada por grises (luz) los colores (matices), que al mezclarse los grises con los colores se obtenían los tonos intermedios.



La concepción del tono como contraste (un elemento junto a otro por yuxtaposición) que armonizó a través del tono intermedio persistió aproximadamente desde los Griegos hasta el Romanticismo, cuando el tono como contraste fue entendido de otra manera. Charles Baudelaire en el salón de 1843 dice:

"¿Se da cuenta el público de la dificultad de modelar con el color? La dificultad es doble; modelar con un único tono es modelar con un difumino y la dificultad es simple; modelar con el color es un trabajo complicado, pues hay que encontrar en primer lugar la lógica de la sombra

¹⁰Breve Diccionario Etimológico de la lengua Castellana, Joan Corominas, Ed Gredos, Madrid, 1961, p.682.

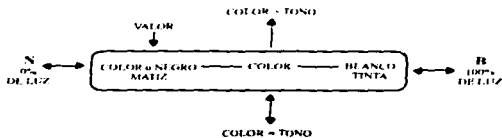
¹¹Plinio, textos de Historia del Arte, Visor, No 13, Madrid, 1978, p.85 y 86.

¹²La Técnica Moderna del Cuadro, Maurice Busset, Ed Hachette, Argentina, 1952, p.57 y 58.



*y la luz y después la armonía y la precisión de un tono; dicho de otra manera, si la sombra es verde y la luz roja se trata de encontrar una armonía de verde y rojo, entre lo oscuro y lo luminoso, que proporcione el efecto de un objeto monocromo y cambiante”.*¹³

En el Romanticismo se consideraba que las sombras ya no eran negras, sino que eran una luz de otro tipo “La ventaja que poseen, en efecto, los coloristas es el placer que producen sus cuadros en razón misma de la proporción de la luz y de color que introducen en sus sombras”¹⁴ Con Delacroix el tono adquirió una nueva concepción al degradarlo ya no con negro ni con gris, sino con color. Inventando así el tono atmosférico o el tono del color. Delacroix decía: “El gris es el enemigo de toda pintura... cuanto mayor sea la diferencia en color mayor será el brillo”.¹⁵ El tono del color concebido por Delacroix consistió en introducir porcentajes de luz y color tanto en las sombras como en las luces. El concepto fue cambiar los matices (grises) por valores —que al gradar el color con blanco hacia tintas, y al gradarlo con negro u otro color hacia matiz— con los cuales valora los tonos, teniendo así una gradación de tonos oscuros y claros en mezclas, que aplica directamente en el soporte.



En la pintura (ya citada anteriormente) de “La libertad guiando al pueblo” por Delacroix,

podemos encontrar en un detalle de la misma, la utilización de este concepto (el personaje de vestimenta verde que se encuentra abajo de la libertad) donde las luces son verde-azul claro y las sombras son verde-azul oscuro. fig.3

En el Romanticismo el tono se liberó de la “grisalla” para convertirse él mismo en un transmisor de luz y color, es decir, que los colores hicieron tonos (colores) claros y oscuros. Esta nueva concepción influyó en el movimiento posterior, la escuela de Fontainebleau de Barbizon y principalmente en el pintor Camilo Corot (1796-1875), con los cuales se empezaba a cerrar un ciclo de la pintura de tono, o más bien, el tono adquiriría otro contexto.

II.2. EL MATIZ EN EL TONO

El matiz se define etimológicamente como: “graduar un color con delicadeza”, probablemente del bajo Latin “matizare”, del bajo Griego “Jammatizo”.¹⁶ Graduar: v.t. Dividir en grados (Diccionario Larousse).

Matiz = “graduar un color con delicadeza”, por lo que se puede interpretar como “dividir” un color en grados sin que éste pierda su nombre. Así el matiz es “algo” distinto al color, es una “armonía”, “gama” o “acorde”.

¹³Ilustración y Romanticismo, Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Ed.G.G., Barcelona, 1982, p.339.

¹⁴John Ruskin, Los pintores Modernos, Ed.Prometeo, p.200 y 201.

¹⁵Arte, Música e Ideas, William Flaming, Ed.Mc Graw-Hill, México, 1989, p.295.

¹⁶Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana, Joan Corominas, Ed.Credos, Madrid, 1961, p.372.

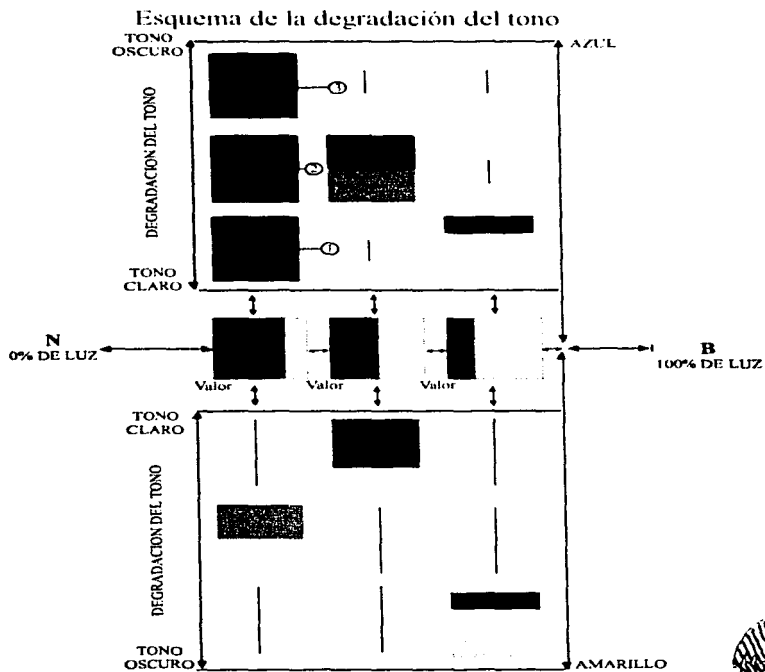
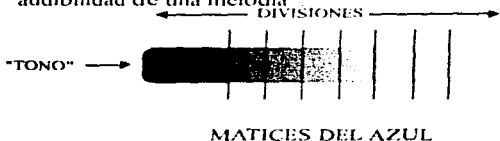


FIG.3

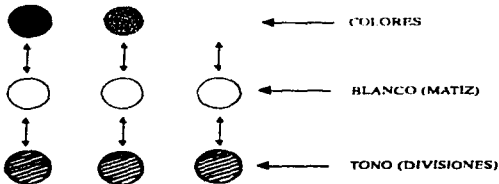


En un comentario a la obra de Bergson (1859-1941), la "Nuance" dice:

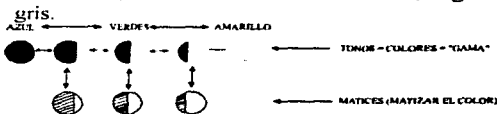
"La misma difuminación, el matiz, no remite, en su esencia, a la visibilidad de los colores, sino a la audibilidad de una melodía"¹⁷



Al "dividir" un tono (color) el resultado son los matices, los cuales podemos relacionar con los colores.



La manera de hacer un matiz es mediante dos tonos (colores claros u oscuros) y generar una gama entre ellos, la cual se matiza con blanco, negro o gris.

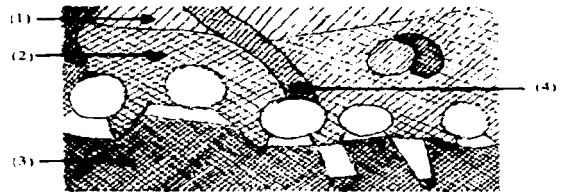
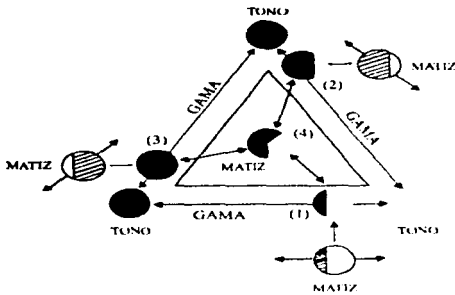


Si observamos la pintura (ya antes citada) "Jacobino luchando contra el angel" por Paul Gauguin, vemos que está compuesta por colores naranja, verde y violeta, a pesar de ser complementarios están armonizados por su matiz. Para poder interpretar los diferentes matices de los colores de esta obra la traducimos en una reproducción en blanco y negro, y así observamos que la división entre los matices del naranja con el violeta es menos marcada más "difuminada", mientras que el matiz del verde es más contrastado.



Elabore el siguiente esquema para relacionar y "armonizar" los diferentes colores por su matiz en la pintura "Jacobino luchando contra el angel" por Gauguin.

¹⁷Como la Luz Tenue, Pier Aldo Rovatti, Ed.Gedisa, Barcelona, 1990, p.95.



De Gauguin a Van Gogh:

*"Influído por los neoprimisionistas, procedía siempre a relacionar fuertes contrastes con los colores complementarios y solamente lograba armonías incompletas; faltaba el tono velado del cuerno de caza...aprendió a orquestar un tono puro por medio de todas las partes en que se descompone".*¹⁸ Por lo que podemos decir: que los tonos (colores claros u oscuros) hacen colores que se matizan con blanco, negro o gris.

En esta dirección el tono y el matiz son conceptos plásticos, que se han "sistemati-zado" para garantizar la existencia de la "luz" en la pintura, como un paradigma.

Antecedente

Paradigmas

Renacimiento
Romanticismo
Impresionismo

"Pintar las sombras"
"Pintar la luz negra"
"Pintar la luz blanca"

El tono y el matiz son dos elementos históricos que interpretan a la luz de modo distinto, y que han convivido desde tiempos inmemorables. El matiz ha existido en el tono, como un "gris", y el tono ha existido en el matiz, como un "valor de luz". El tono y el matiz como conceptos han protagonizado una cronología para hacer de la "luz", la pintura.

Y las siguientes preguntas:

¿Cómo iluminar con el blanco?

¿Cómo colorear con el negro?

Antecedente	Concepto	Formal	Técnico
Renacimiento	Objeto—luz	luz ideal—materialización	sombra
Romanticismo	Luz—color	luz drama—división del tono	negro
Impresionismo	Color—luz	luz física—color pigmento	blanco

¹⁸ Documentos para la comprensión del arte moderno, Walter Hess, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967, p.47.

CAPITULO

III

LA PALETA

"Las moléculas modulantes"

*"La pintura olvidó la noche
y el día y no está seguro del
nombre de los colores".*

S.H.T.



III.1. EL BLANCO

Pigmentos Blancos: Blanco de plomo, Blanco de zinc, Blanco de titanio.¹⁹

El pigmento blanco solo es un polvo, su inclusión en la pintura respondió a concepciones psicológicas de la luz, de la claridad y de la pureza, las que tuvieron consecuencias formales y técnicas como el modelado, el modulado y la mezcla. La introducción del blanco en la paleta abrió las posibilidades técnicas y conceptuales en la pintura al mezclarse el blanco con el tono (blanco + negro = gris y Blanco + color = glasis o tintas) se inventó la "opacidad" y la pintura directa. La mezcla con el blanco fue una concepción moderna y más pictórica, porque introduce en la paleta una escala de claridad que se superpone, y modela el plano para conseguir atmósfera, es decir, que la utilización del blanco en la pintura, fue la invención formal de "dibujar pintando" lo "blanco" —la nada, el vacío, el aire, el tono—. En "Al fin se aplica el polvo" por Confucio (551-479 a.C.):

"Te-hsia dijo:

-¿Qué significa esa línea (en el Libro de la poesía)?

Dice: ¡Qué sonrisas triunfantes! ¡Qué atractivos los ojos de la dama! Y el blanco (su) es lo que da la pauta.

Confucio replicó:

-En el arte de la pintura se aplica al fin el polvo blanco.

-¿Quieres decir que las ceremonias rituales han de pasar a segundo lugar?

-Oh, Ah-shang, has sugerido algo muy atinado. Eres digno de discutir el libro de la poesía".²⁰

Por lo que la función del blanco en la pintura fue la de componer, "dibujar" con la misma pintura (tonos mezclados con blanco)

"Sucede aproximadamente como en la pintura, pues si uno aplicara confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco".²¹

III.2. EL NEGRO

Pigmentos negros: Negro marfil, Negro de humo, Negro de marte, derivados del carbón y el óxido de hierro.²²

El negro es un pigmento "virtual", y su aparición en la pintura corresponde al invento de la misma, es decir, el negro fue la conciencia de la pintura a través del contraste; el primer hombre que pintó lo hizo con el mismo palo con el que cazaba. La idea del negro como proceso ha sido su relación con el tono y la dilución; al diluir el negro (tono) con agua o barniz lo que obtenemos son grises (grisallas, modelado, claroscuro).

Al dividir el negro con blanco lo que obtenemos son grises neutros "atonales" (matices, oscuroclaro). fig.4

El negro como proceso de la pintura a través del tono ha tenido diferentes interpretaciones según los momentos históricos de la pintura: En Tiziano, que empieza por las sombras para después diluir el tono hacia las luces y en Rembrandt, que empieza por las luces para después degradar el

¹⁹Materiales y Técnicas del Arte, Ralph Mayer, Blume, España, 1988, pag. 160, 164.

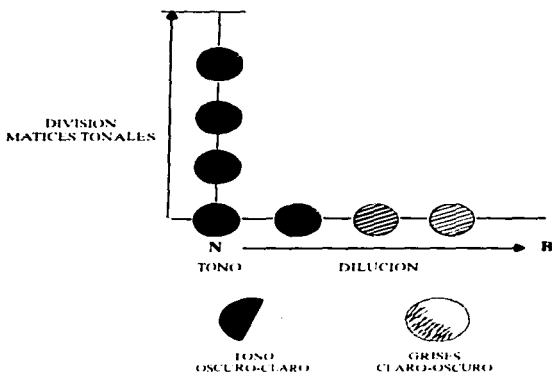
²⁰Teoría Clima del Arte, Lin Yutang, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, cap. 1.

²¹Aristóteles, Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, Vol. 1, Ed. C. G., Barcelona, 1982, p.219.

²²Materiales y Técnicas del Arte, Ralph Mayer, Blume ediciones, España, 1988, pag. 159,160.



FIG. 4

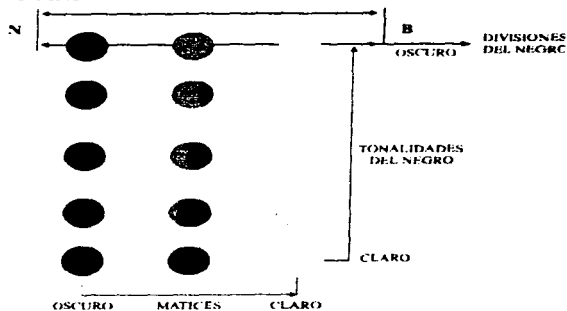


tono hacia las sombras. En el Romanticismo la sombra, y el tono dejaron de considerarse negras e introdujeron luz y color a lo sombrío, para lo cual inventaron su "propia técnica" con una paleta compuesta principalmente de: Negro, Carmin, Tierras, Nápoles y Blanco. En la pintura (detalle) "El naufragio de la Medusa" (1819) por Theodoro Géricault (1791-1824) el cual creó un proceso diferente con el negro y el tono; al "pintar las sombras".

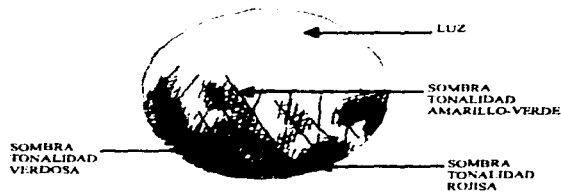
Esquema aproximado del proceso en Géricault:

- 1.- Dibujo
- 2.- Dilución del tono (claroscuro)
- 3.- Tono (oscuroclaro); tonalidades del negro
—Degradación de los colores con el tono—
fig. 5 y 6

FIG. 5



Lo que quiero decir con "pintar la sombra" es que pintó el negro, con los diferentes tonos y matices rojizos y verdosos, introduciéndole oscuros y claros —dibujando con ellos en la sombra— para darle luz y color.



"Si sólo se capta una semejanza formal y faltan el tono y la atmósfera, o si los colores son buenos pero las pinceladas carecen de fuerza, la pintura dejará algo que desear". Y en otro apartado se lee: "lo meramente bonito carece de huesos".²³

²³Teoría China del Arte, Lin Yutang, Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pag. 72, 73 y 91.



FIG. 6

III.3. EL COLOR

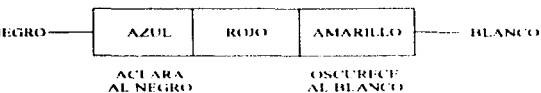
Su ubicación en la paleta se ha conceptualizado de dos maneras: El color y la paleta tonal y el color y la paleta cromática.

En la paleta tonal el color se relaciona con la luz y la sombra (forma) y las mecánicas del claroscuro. En el Renacimiento el color estaba unido al blanco

y al negro, es decir, el color se oscurecía con negro en las sombras y se aclaraba con blanco en las luces, por lo que el color en el Renacimiento era el de los objetos, uniéndose a ellos a través de su luz inherente (forma-luz) N - color - B. Los Venecianos entendieron el color de otra, manera al cambiar los "valores" por tonos locales (colores) N - verde - rojo - amarillo - B; el color aclaraba al tono en la sombra y oscurecía la luz con amarillo.



TONO LOCAL



Por el mecanismo de aclarar y oscurecer con los colores los Venecianos unieron al color con la luz. Por lo que la paleta tonal crea una escala que ubica al color entre los paradigmas del negro y el blanco (nada hay más oscuro que el negro, ni nada más claro que el blanco) armonizándolos entre sí a través del negro, blanco y gris.

En el Romanticismo y en la pintura "La libertad guiando al pueblo" por Delacroix (citada anteriormente) entendió el color local cromáticamente con una paleta tonal; Delacroix apunta:

*"El verdadero tono del objeto se halla siempre junto al punto luminoso pues esta zona es la que recibe más directamente la luz".*²⁴

Con este pensamiento Delacroix inventa el "tono del color" o el "tono atmosférico", que consiste en que cualquier color mezclado en tono en la paleta y puesto en la luz es más claro que el blanco, de este modo Delacroix hizo una utilización moderna del color al liberarlo de la "escala" del blanco y del negro, para ubicarlo en una "escala" de gradientes luminicos. Por lo que a la paleta Romántica (de pocos colores) que existía en plena industrialización del color, Delacroix le imprimió una conceptualización formal diferente para hacer del tono, ya no un mero reproductor de la luz, sino, convertirlo en la luz misma (brillo). John Ruskin, (1819-1900) decía:

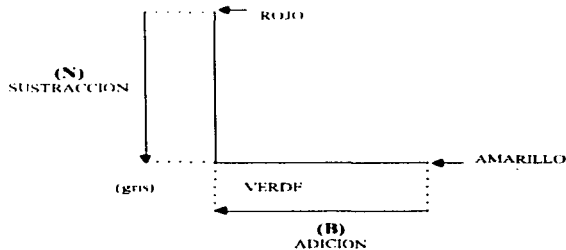
"si los colores fueran veinte veces más caros de lo que son tendríamos un mayor número de buenos pintores. No digo esto en broma; creo que un

*impuesto semejante haría más en favor del adelanto del arte que muchas escuelas de dibujo".*²⁵

ESQUEMA CROMÁTICO APROXIMADO DE "LA LIBERTAD GUIANDO AL PUEBLO" POR DELACROIX.



En la paleta cromática el color se relaciona con las longitudes de onda y la luz física (luz del sol) esto se dió principalmente en el impresionismo y tiene su fundamento en la sustracción y la adición de los colores pigmento (Azul, Rojo, Amarillo).



Por lo que la paleta cromática relacionaria al color (Croma) Azul-Amarillo-Rojo, con la luz del sol (negro-gris-blanco), y los colores locales de los objetos se transformaron en "colores-luz" —un

²⁴Arte y Percepción Visual, Rudolf Arnheim, Eudeba, Argentina, 1962, p.391.

²⁵The Elements of Drawing, John Ruskin, Dover Publicación Inc, N.Y, 1971, p.140.



color distinto en la luz al de la sombra—
Esquema de lo que le sucedería al color amarillo
(local) en los distintos conceptos tonal y cromá-
tico.

EPOCA HISTORICA	COLOR LOCAL	LUZ-SOMBRA
Renacimiento	Amarillo	Negro-amarillo-Blanco.
Venecianos	Amarillo	Siena-Ocre-Amarillo.
Delacroix	Amarillo	Amarillo más claro que el blanco violeta más oscuro que el negro
Impresionismo	Amarillo	Con un tono azul el amarillo se vería: verde en la luz y violeta en la sombra.
Cezanne	Amarillo	gris claro = amarillo.
Seurat	Amarillo	División del amarillo: verde - naranja y gris (en pinceladas moduladas, puntillismo).
Gauguin	Amarillo	"Tono puro", amarillo en la luz verde en la sombra.

Las dos teorías que relacionan al color con la luz física (luz del sol) son: Una, la descomposición de la luz en el espectro cromático por Isaac Newton en 1666, la cual no podía aplicarse a la pintura, porque la adición y sustracción de llevar todos los colores al blanco era imposible de realizar ya que en ese entonces no existían los suficientes colores pigmento para llevarla a cabo, tuvo que esperar hasta el impresionismo. La otra, fue la teoría de los colores de Goethe en 1810, que se refiere al aspecto perceptual y fisiológico de los colores (después de aclarar el negro aparece el azul y después de oscurecer el blanco aparece el amarillo). Estas teorías "ordenaron" al color en escalas cromáticas (círculo cromático) que sustentan la base del devenir en el color científico (óptico, psicológico, etc.) que conforman al color

por yuxtaposición como único elemento constructivo de la pintura pura, y que hasta la fecha se sigue utilizando. "Buscaron en el ojo, en lugar de buscar en el fondo misterioso del alma, y por eso cayeron en motivaciones científicas... un dogma más. Todo ese montón de colores correctos es algo sin vida. El color como tal es enigmático en las sensaciones que despierta en nosotros". Paul Gauguin.²⁰

²⁰Documentos para la comprensión del Arte Moderno, Walter Hess, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967, pag.45 y 46.

CAPITULO

IV

LA ESTRUCTURA EMOCIONAL

*"En el fondo la pintura es de
una oscuridad más profunda que
uno pueda imaginarse".*

S.H.T.



IV.1. EL PAISAJE

Estructura: del Latin Structura, construcción.²⁷ Se ha considerado que lo que relaciona a los elementos de la pintura es un esqueleto o estructura, la cual ordena de cierto modo dichos elementos, por lo que la estructura es un concepto complejo que no sólo ordena un cuerpo formal, sino que también dicho orden corresponde a un "modo" de ver pensar y sentir el mundo, así en el Renacimiento la manera de estructurar la pintura correspondía a un pensamiento racionalista y científico de ver el mundo, esto es, que lo que subyacía como estructura era la "geometría" (perspectiva lineal, perspectiva aérea, perspectiva cromática). Leonardo Da Vinci (1452-1519) dice: *"La práctica ha de ser siempre edificada sobre cabal teoría de la cual es puerta y guía la perspectiva; pero sin ésta nada se hará a derechas en la pintura"*.²⁸

Pero esto no siempre ha sucedido así; partiendo de lo anterior y en el Romanticismo —que rompió con los "modelos" establecidos por el Renacimiento— se pintó con estructura y sin estructura, es decir, la pintura se "construyó" como producto de una psicología diferente a la de sus antecesores, esto es que el "yo" infinito se tradujo en una "escala" igualmente infinita que en sus extremos estaba la misma, luz cercana que lejana, por lo que los Románticos prescindieron de la geometría para sustituirla por un estado "ánimico", que tuvo su consecuencia formal en la escala de gradación luminica. El pintor John Constable (1776-1837) que salió del taller para volver a "ver" la naturaleza dijo:

"La tónica, el grado de la escala y el órgano principal del sentimiento"²⁹

En esta dirección el pintor Camilo Corot (1796-1875) perteneciente a la escuela de Fontainebleau de Barbizon, quien descubrió el "paisaje intimista" planteaba

"Los dos primeros casos a estudiar; la forma, después los valores (cuando habla de valores se refiere a los colores tonales, es decir, tanto a la intensidad como a la gradación). Un buen medio a seguir; si vuestra tela es blanca, empezad por el tono más vigoroso, seguid el orden hasta el tono más claro, es poco lógico empezar por el cielo".³⁰

Esta nueva "revalorización" de la "estructura" como ordenadora de los elementos de la pintura se dió gracias a que se volvió a "estar ahí" en la naturaleza como un sustrato material para imprimirle un orden diferente a los mismos elementos clásicos de la pintura y volverlos a éstos problemas de la pintura, ya que sin este "abordamiento" en la que interfieren las actividades materiales e imaginativas como autores que destruyen, construyen y cohesionan los sistemas, dichos elementos no serían nada, siendo imposible su revalorización.

"El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido, y es vivido, no en su positividad si no con todas las parcialidades de la imaginación".³¹

Por lo que de esta forma, se puede hacer pintura sin estructura (geométrica) o estructura de otro nombre —gradiente luminico— la cual está en los mismos parámetros de las escalas clásicas, las cuales son limitadas y diferentes en sus extremos (negro-blanco, claro-oscuro); la diferencia es que el gradiente luminico es igual en sus extremos e

²⁷Diccionario Marxista de Filosofía, Ediciones Cultura Popular, México, 1972, p.102.

²⁸Tratado de la pintura, Leonardo Da Vinci, Ed. Nacional, Madrid, 1980, p.99.

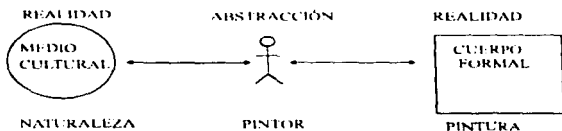
²⁹Círan Enciclopedia Didáctica Ilustrada, vol.8, Ed. Salvat, España, 1985, p.123.

³⁰Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, tomo, VIII, Ed.G.G., Barcelona, 1982, p.293.

³¹La Poética del Espacio, Gastón Bachelard, brevarios No.183, Ed. F.C.E., México, 1992, p.28.



infinito. La estructura en la pintura y su relación con el entorno es compleja, sin embargo directa o indirectamente tiene que ver con el para producir sus imágenes y crear su propia realidad



IV.2. EL SUJETO PICTÓRICO

El sujeto pictórico implica ver, pensar y sentir los contextos culturales a través del tono; para pintar, digamos "el bosque sin el bosque", "el verde sin el verde" o "el azul sin el azul". Es darle a través de una operación mental una nueva combinación a los elementos clásicos de la pintura, la cual sólo se da en la imaginación al vivenciar un determinado contexto cultural.



Es decir, que el tono no sólo ha funcionado como recurso para representar el contexto, sino que también funciona a nivel intelectual, para crear "modelos", por los cuales se pueda ver el motivo pictóricamente.

"Los Académicos no escribieron nada original porque eran necesariamente convencionales, eran estrictamente "tonalistas". La libertad romántica de Mi Fei se había convertido en un espíritu de serenidad, reflexión y reposo.

Más bien se experimenta una sensación de espacio vacío; peñascos y perfiles de árboles parecen saltar de un aparente vacío. Allí la materia existe y no existe, todo es color, tono, atmósfera.

Ma, al pintar el vasto lago Occidental de Nagchow, con sus orillas bordeadas de sauces y villas, Ma eligió sólo un rincón, en el que concentró todo el cuadro sin representar nada de lo que lo rodeaba".³²

Y el pintor Alexander Cozens (1700) justifica lo pictórico como una operación intelectual del pintor, tomando en cuenta el mundo físico. *"Componer paisajes por invención no es el arte de imitar la naturaleza individual; es más: es formar representaciones artificiales de paisaje según los principios de la naturaleza".³³*

Y en el Impresionismo con Cézanne (1839-1906) nos propone ver la naturaleza a través de sus "modelos".

"Entonces los cuadros serán construcciones que se enfrentan con la naturaleza, todo se modela según la esfera, el cono y el cilindro. Hay que aprender a pintar sobre la base de estas simples reglas, y entonces podrá uno hacer todo lo que desea".³⁴

Por lo que el tono como elemento "relacional" es una abstracción histórica, que no tiene una "forma" definida, sino solamente es un "fenómeno" constituido por sus elementos, los cuales se han traducido en sujetos pictóricos dependiendo del acomodo "relacional" que la imaginación creadora del pintor le ha dado.

³²Teoría China del Arte, Lin Yutang, Ed.Sudamericana, Buenos Aires, 1968, pag.146 y 147.

³³Fuentes y Documentos para la Historia del Arte, vol.VII, Ed.G.G.I., Barcelona, 1982, p.272.

³⁴Documentos para la Comprensión del Arte Moderno, Walter Hess, Ed. Nueva Vision, Buenos Aires, 1967, p.28.



ESQUEMA DE LOS ELEMENTOS DEL TONO



LINEA



EL OSCURO



LUZ / SOMBRA



BLANCO / NEGRO

Así por ejemplo en la historia de la pintura tenemos dos momentos distintos de la concepción pictórica del tono: En el Neoclásico con Ingres (1780-1867) en la pintura "Rogelio liberando a Angélica" (1819) y en el Romanticismo con Delacroix en la pintura "La libertad guiando al pueblo" (ya citada anteriormente). En la pintura de Ingres el tono se encuentra en *la sombra* y en *el oscuro*, mientras que en la pintura de Delacroix el tono se encuentra en *el claro* y en *el blanco* fig. 6



Detalle de la pintura de Ingres



Detalle de la pintura de Delacroix

En la pintura de Ingres el tono fué combinado (sombra-oscuro) para concebir la "pureza" y "claridad" como *lo pictórico de lo material*, mientras que en la pintura de Delacroix el tono fué combinado (blanco-claro), para ser por sí sólo *lo material de lo pictórico*, es decir, pintar con una escala abstracta lo "abstracto"; el aire.

Por lo que considero al tono como un "modelo" pictórico, esto es, como algo con lo cual me enfrente al mundo —como soñar el contexto antes de vivirlo— no con la idea de tener una concepción de mi realidad o explicarme algo, si no con la intención de darle una combinación diferente a los elementos tradicionales para que tengan una "posibilidad" de ser los sujetos de la pintura, en este sentido, cada diferente contexto exige una diferente combinación que le "funcione", si no

fuese así, no tendría caso buscar en otros lugares lo que se vive y funciona en nuestra inmediatez.

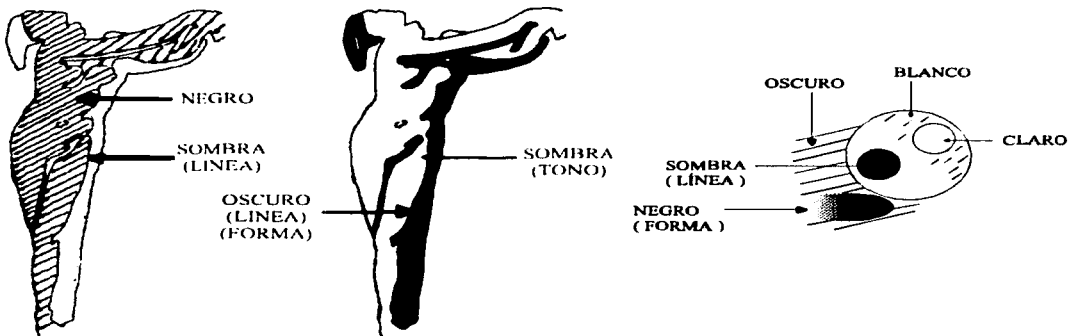
*"Ni en el desierto, ni en el fondo del mar se puede sostener un alma pequeña, aplomada e indivisible. Este cambio de espacio concreto no puede ser ya una simple operación del espíritu, como sería la conciencia del relativismo de las geometrías. No se cambia de lugar se cambia de naturaleza".*¹⁴

¹⁴La Poética del Espacio, Gastón Bachelard, brevarios D3, Ed. F.C.E. México, 1992, p.245.

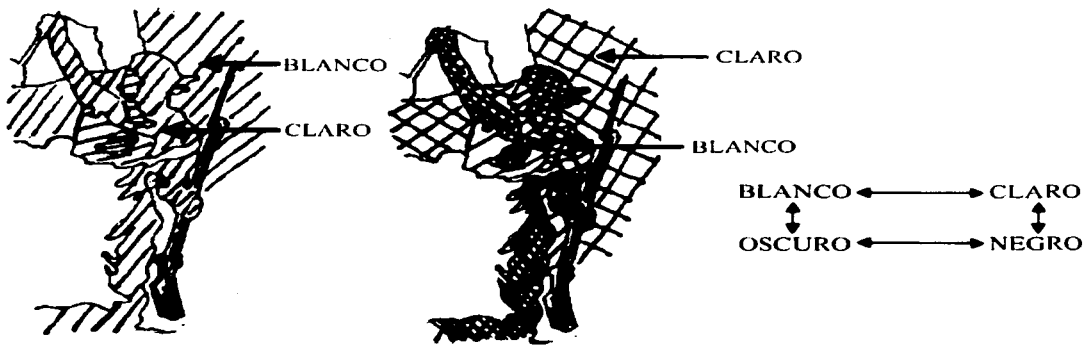


FIG.6 ESQUEMAS FORMALES DEL TONO EN ESTAS DOS EPOCAS

NEOCLASICO



ROMANTICISMO



CAPITULO

V

“UN CONTEXTO PICTORICO; EL BOSQUE”

Realización de obra pictórica al encausto.

*“Los mecanismos internos del ser son los
procesos de la pintura que nada tienen
que ver con los de la realidad”.*

S.H.T.



Ver pictóricamente el bosque a través del modelado, fué confrontar este elemento clásico en un contexto cerrado, donde el esquema histórico de dicho elemento (claroscuro y volumen) se nombrará diferente al "reflexionarlo" frente a aquella naturaleza caótica. Por lo que retomar al modelado como elemento de la pintura y pensarlo en mi tiempo en un contexto a donde el "modelo" que lo ha caracterizado resultaría infructuoso, esto es ¿Ver el bosque cómo una pelota? sería tanto como no pintarlo, por lo cual tuve que imprimirle una relación distinta al claroscuro para hablar de lo mismo pero de otro modo. La reflexión —conceptual-formal— del modelado consistió en relacionar lo blanco con lo "lleno" del bosque y lo negro con el "vacío" del mismo.



Partiendo de los elementos fundamentales del claroscuro inferi las siguientes relaciones: Lo negro con lo claro para modelar y lo blanco con lo oscuro para modular, (fig. 7). Que en su aspecto conceptual-técnico significa: "modelar" con el negro en lo blanco, que es el "lleno" del bosque y lo negro del soporte, y "modular" con el blanco en lo negro, que es el vacío del bosque y lo blanco del soporte, (figs. 8 y 9). Estas relaciones formales me permitieron encontrar en la "estructura" del claroscuro, ya no un "contraste luminico" por yuxtaposición, sino, un "gradiente luminico" por superposición.

FIG.7 ESQUEMA RELACIONAL DEL CLAROSCURO

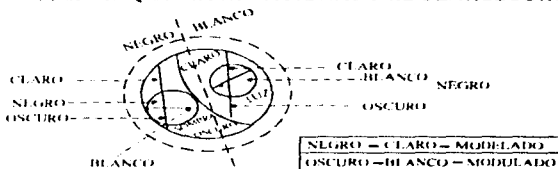
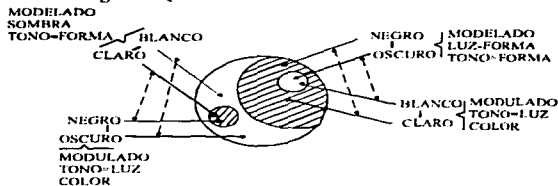


Fig.8 ESQUEMA CONCEPTUAL FORMAL



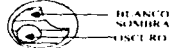

Fig.9 ESQUEMA CONCEPTUAL TEÓRICO





V.1. LA PALETA Y EL MODELADO

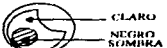
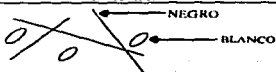
“Guión Plástico”

TEMA	CONCEPTO	FORMAL
Modelado “El hueso”	Oscuro-Blanco 	

Al relacionar el oscuro con el blanco se obtiene una escala que va del NEGRO (tono = forma) al OSCURO (luz-color) esto es, que al modelar con NEGRO (negro → blanco) “sobre” el oscuro del “lleno” del bosque (BLANCO) los claros quedarán en una relación de NEGRO → OSCURO, conformándose de este modo un gradiente luminico, fig. 10

V.2. LA PALETA Y EL MODULADO

“Guión Plástico”

TEMA	CONCEPTO	FORMAL
Modulado “El Rehite”	Claro-Negro 	

Al relacionar el claro con el negro se obtiene una escala que va del BLANCO (luz-forma) al CLARO (tono = color) esto es, que al modular con BLANCO (blanco → color) “sobre” el claro del “vacío” del bosque (Negro) los oscuros quedarán en una relación de BLANCO → CLARO, conformándose de esta modo en un gradiente luminico, fig. 11

La revalorización del modelado ha consistido en superponer claro sobre claro y oscuro sobre oscuro a donde el claro y el oscuro se

han convertido en materia modelante en la paleta, manteniéndose en una “clave” determinada por el negro y el blanco del soporte, es decir, que el claro y el oscuro ya no están en el soporte sino en la paleta, dejando de ser de este modo una “estructura de contraste” para ser una escala de gradiente luminico. Así la materia modelante no sólo es un medio, si no una realidad que manifiesta el plano pictórico como consecuencia de su modelado por la superposición de las escalas de gradientes. Por lo que creo firmemente que los elementos clásicos de la pintura se pueden revalorar al reflexionarlos frente al mundo, no para hacer el paisaje ni la filosofía, sino la pintura.



Poética del Bosque y el “Rehilete”

Estructurar un sentimiento con el modelado de lo vertical y generar la sensación de infinitud como la de un rehilete en espiral es lo que me provoca este pasaje del bosque. El camino no es el piso sino una vertical que se abre como consecuencia de su modelado y entonación como un “tono suspendido” impredecible como una rueda de la fortuna donde todo gira con uno

mismo; el espectador gira con todo y marco. El azul sobre la forma y la forma sobre el tono son una idea de vuelta de infinito de luz a la que no estamos acostumbrados porque significa pintar en lo negro pintar en los huecos que voy llenando con más huecos que agujera los espacios y genera vacíos y así hasta el infinito como un rehilete.

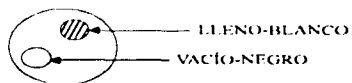


FIG. 10
CONTEXTO: EL BOSQUE, "EL HUESO"



CAT. 12

CONCEPTUAL-FORMAL



SOMBRA



ESQUEMA CONCEPTUAL TECNICO

BLANCO

CLAROS

OSCUROS
↓
NEGROS

FORMA
LUZ

BLANCO ↔ OSCURO
↓
NEGRO ↔ CLARO

NEGRO → BLANCO
NEGRO → OSCURO
TONO → NEGRO

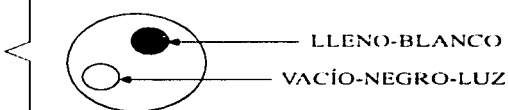


FIG. 11
 CONTENIDO: EL BOSQUE, "EL REHILETE"



CAT I

CONCEPTUAL-FORMAL.



LUZ



ESQUEMA CONCEPTUAL TECNICO

NEGRO

OSCURO

BLANCO
 ↓
 CLARO

COLOR

NEGRO ↔ CLARO
 ↓ ↓
 BLANCO ↔ OSCURO

BLANCO → NEGRO
 BLANCO → CLARO
 COLOR → BLANCO
 TONO



CAT. 14



CAT. 8



CAT. 13



CAT. 10



CAT. 15



CAT. 19

CAPITULO

VI

“EL TONO COMO UN SISTEMA DE SISTEMAS”

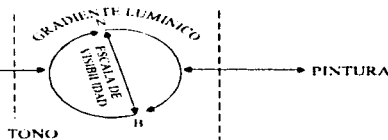
*“...y sin embargo seguirá existiendo
como un amante que inspira las
más indolentes pasiones”.*

S.H.T.



VI.1. LO CONCEPTUAL-TÉCNICO

El concepto: La experiencia con el tono me ha llevado a redefinirlo en este caso como sigue: *"El tono es algo que se encuentra entre la realidad y la pintura, como una escala de visibilidad y gradiente lumínico que me ha permitido pintar más con menos"*




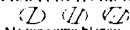
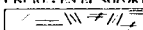


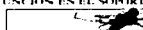
El fundamento del tono se basa en una escala lumínica que va del NEGRO al BLANCO y del BLANCO al NEGRO en una doble dirección, esto es, que el tono hace valor y el valor hace tono (el blanco hace negro y el negro hace blanco); a donde el color se relaciona a través del tono con el negro-blanco y el negro-blanco se relaciona a través del tono con el color.



(1) Valor: "Grados de claridad y oscuridad que existen entre dos extremos de valor, por ejemplo, blanco y negro"

La técnica: El tono como concepto formal es también un concepto técnico que planteo como

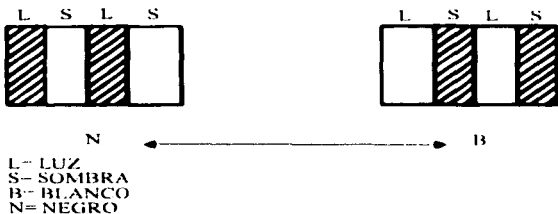
sigue: No es lo mismo mezclarle negro al blanco, que mezclarle blanco al negro; cuando se mezcla negro al blanco se hacen VALORES y cuando se mezcla blanco al negro se hacen TONOS, por lo que la función de estas mezclas es hacer valores para entonar y tonos para valorar, en un doble impulso pictórico por superposición.

<p>CONCEPTO</p> <p>B = N</p> <p>Valores para entonar</p> 	<p>CONCEPTO TÉCNICO</p>  <p>Al agua como blanco le ponemos negro</p>	<p>FUNCIÓN EN EL SUBJETO</p>  <p>Luz: valores luminosos</p>
<p>CONCEPTO</p> <p>B = N</p> <p>Tonos para valorar</p> 	<p>CONCEPTO TÉCNICO</p>  <p>Al negro (tonal) le ponemos agua (blanco)</p>	<p>FUNCIÓN EN EL SUBJETO</p>  <p>Luz: valores tonales</p>

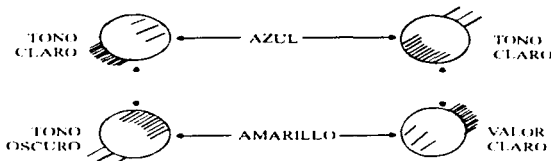
Así la técnica deja de ser una operación manual para ponerse al servicio del concepto, convirtiéndose en una "ensoñación" material y dialéctica que deposita materia para sugerir luz o color, para materializar o desmaterializar, para construir o destruir la evolución de la forma-fenómeno que es la materia trabajada, que es la pintura. "La imaginación de un movimiento reclama la imaginación de una materia".¹⁷

Ahora bien, en esta tesitura la luz y el color como elementos del tono participan en esta dialéctica del mismo, es decir, que la luz a la que me refiero ya no es la luz que nos permite ver las cosas por un contraste, ni la luz física del sol, sino la luz como un elemento relacional, que manejo a través del gradiente para sugerir una escala de visibilidad pictórica; es una luz "reguladora" que permite ver lo negro de lo claro y lo blanco de lo oscuro, que ordeno en una "línea circular", para pintar el vacío y lo lleno con un solo objeto, y no el objeto en sí mismo.

¹⁷Crespi, Ferrario, *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*, Ed. U. Buenos Aires, Argentina, 1971, p.103.
¹⁸El aire y los sueños, Gastón Hachelard, brevariario 139, Ed. F.C.E., México, 1993, p.324.



N = Az • B • valores
 B = Az • N • Tonos



En esta dirección la luz ha dejado de ser "blanca" para convertirse en negra, porque en su constitución de gradiente luminico ésta lleva un X porcentaje de negro y un X porcentaje de blanco a donde el blanco es un pigmento y el negro es una luz-mezcla. Por lo que no se trata de ver y pintar la luz y su efecto la sombra, sino, de ver y pintar la luz de la luz y la sombra de la sombra como parte de un mismo momento y acto pictórico, es decir que al blanco le encima el claro, y a éste le encima el negro, para continuar encimando el oscuro, y así hasta el infinito. "La perfección más alta no puede existir sin que se mezcle con ella alguna oscuridad".¹⁷

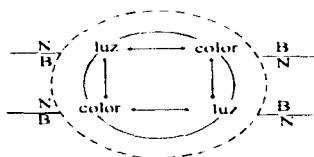
En lo que respecta al color, como parte de esta dialéctica, queda fuera del círculo cromático y del color local, y de la idea de que el azul es más oscuro que el amarillo, sino que, puedo pintar el color sin el color o pintar el azul sin el azul o pintar el verde con el rojo, porque considero al color como un elemento relacional que ordeno en una "franja horizontal"; donde el azul puede ser más claro que el amarillo cuando se encuentra en una relación de tono, esto es, cuando el azul tiene más blanco que el amarillo o en una relación de valor, cuando el azul tiene más negro que el amarillo siendo más oscuro el azul que el amarillo.

Tal como he explicado lo anterior, se puede preparar un color —o dos colores de nombre distinto— con su tono y su valor, y sobreponerlos sin que pierdan su característica, hasta el infinito. Por lo que el tono como un gradiente luminico en doble sentido(↑↓) puede estructurar tanto el espacio como el vacío, el objeto como la atmósfera, y el tono como una escala de visibilidad, en doble sentido(*), puede hacerse "figuración" o "abstracción", abriendo la pintura, a través del tono, al estructurar tanto la "idea" como el objeto.

El color tiene un valor intrínseco con respecto a los grados de claridad de la escala de valores, por eso, el amarillo es más claro que el azul; esta relación supedita al color a su "croma" y a la mezcla (claroscuro), generando relaciones cerradas como la escala de valor y el círculo cromático. Pero al valor al que me refiero, es la de ser un elemento relacional (que es distinto al "croma" y a la luz del sol) el cual concibe al color como una "franja-visual-horizontal" determinada



por el gradiente lumínico (B ← → N), de este modo la luz y el color son entidades independientes que se relacionan en escalas abiertas de doble sentido.



valor	B --- N --- B	luz
color	B --- N --- B	valor
tono	N --- B --- N	color
luz	N --- B --- N	tono
valor	B --- N --- B	luz
color	B --- N --- B	valor
	↓ ↓ ↓	
	α α α	

Tonos	→ N -- R -- B	N -- Az -- B	N -- Am -- B
Valores	→ Az -- R -- Am	R -- Az -- Am	R -- Am -- Az
Tonos	→ N -- Ve -- B	N -- Na -- B	N -- Vi -- B
Valores	→ Az -- Ve -- Am	R -- Na -- Am	R -- Vi -- Az

El tono se ha considerado históricamente como un concepto que nos ha permitido "ver" las cosas en el plano de la pintura, por un "contraste", entre dos "cosas" que se yuxtaponen. Concebido de esta forma, el tono ha sido una "cosa" compuesta de "tonos medios" que han conformado una escala, en cuyos extremos se encuentran los absolutos de negro-blanco y claro-oscuro; por lo que la función de los tonos medios ha sido la de "armonizar" los extremos. En esta dirección de cosas mi propuesta es una no propuesta, es decir, que mi concepción del tono "está" y "no está" dentro de los paradigmas de la "escala clásica". No está, porque considero al tono como una "línea continua" que "descompone" los límites del contraste, a través de la concepción técnica de la entonación y la valoración por superposición, esto es, que **valoro con blanco lo negro y entono con negro lo blanco** (explicado líneas arriba). Y está, porque considero

al tono como un "gradiente lumínico y cromático" limitado en sus extremos por el **infrarrojo** y el **ultravioleta**, en doble sentido(*). En este sentido, la luz y el color "son" y "no son", porque tanto "están" "adentro" de los límites del contraste "descomponiéndolo", como "están" "afuera" construyendo la "escala de gradientes lumínicos". Este doble sentido dialéctico es el que me ha permitido "revalorar" al tono clásico, para hablar de lo

mismo de otra manera. Los paradigmas en que se basa la pintura clásica son difíciles de cambiar — que casi tendríamos que inventar otra vez la pintura — pero no es mi intención ésta, ni de abandonar el objeto, sino, lo que trato es de descomponerlo en sus elementos lumínicos y pintar los espacios que existen entre ellos, para considerar que la pintura puede ser una posibilidad si conjugamos sus componentes formales de otro modo, para abordar como "idea" preformada los contextos de mi tiempo y entorno cultural.

"En las apariencias que son familiares, el poeta llama a lo extraño como aquello en lo que lo invisible se transmite para seguir siendo lo que es desconocido."

El decir poétizante de las imágenes reúne la claridad y la resonancia de los fenómenos celestes junto con la oscuridad y el silencio de lo extraño".³⁹

³⁹Como la luz tenue, Pier Aldo Rovatti, Ed. Gedisa, España, 1990, p.55.



VI.2. EL PINTOR Y LO PLÁSTICO-DIDÁCTICO

Plástica, del Latín PLASTICUS y éste del Griego PLASTIXOC. Fingir, aparentar, inventar, modelar, plasmar, darle forma a algo, es algo que es una acción intencional que sustituye, imita, inventa, construye lo plástico

Plasmar, del Latín PLASMARE, lograr que un material se forme cuando alguien plasma una idea en el mundo de la realidad.

Los diferentes modos de concebir a la Pintura, clásica tuvieron como consecuencia formal al tono, en este sentido es compleja su historia, porque inciden múltiples factores en su concepción como: estéticos, sociales, ideológicos, etc. Pero el tono como elemento formal de la pintura clásica ha conformado "paradigmas" que los pintores han revalorado sin salirse de dichos parámetros, así por ejemplo el claroscuro de Caravaggio es diferente del de Rembrandt; formándose una veta de pintores (Rubens, Goya, Delacroix, Gérault, Corot, Renoir, Gauguin) que han conceptualizado lo mismo de otro modo, por lo que el tono se ha conformado en un "sistema" que le da "unidad" plástica a las diversas concepciones de las cosas y el mundo. En este sentido es que yo no hago una propuesta, sino que me encuentro adentro de la misma "escala paradigmática" clásica del tono; para confrontarlo en contextos no clásicos y hacer del tono el sujeto de mi pintura. Ejemplificando lo anterior de una manera sencilla sería: si pongo un "modelo" a donde por la acción de la luz este "modelo" se va a ver en su contraste de luz y sombra, entonces estoy utilizando un modelo

clásico del tono; pero si veo un "modelo" como el bosque a donde la luz está en todas partes considero que ya no sería un modelo clásico del tono, porque pintar el bosque como modelo clásico sería una "ilustración", y esto no sería una pintura, para lo cual tendría que encontrar una combinación conceptual diferente del claroscuro y el modelado fuera de la yuxtaposición, para hacer del bosque el sujeto pictórico que revalore los contextos tonales, esto es, que no es "ver" el bosque a través del contraste luminico, sino, es "ver" el tono como una luz que se introduce en el bosque para verlo de otro modo

En este sentido al revalorar los modelos, es que se conforma una didáctica (subjetiva) que hace del tono un "sistema de sistemas" (ingeniería plástica) que relaciona los elementos tradicionales, para que sean por ellos los actores de la pintura.

"La meditación de una materia educa a una imaginación abierta".*

VI.3. EL HOMBRE

A través de la sistematización de la forma, la luz y el color; el tono ha conformado "la claridad" de la mayor parte de la historia de la pintura, la cual es complicada de analizar, porque habría que desentrañar la concepción plástica-psicológica de las consecuencias formales de cada momento histórico de la pintura. La apreciación personal de este fenómeno de la pintura-pintura, es que ha sido una suma de yuxtaposiciones y superposiciones, más que un continuo de



diferencias; en este sentido considero que para revalorar a la pintura tradicional es necesario pintar con un "método", que se basa en un pensamiento plástico, para aproximarse a las consecuencias formales históricas. Es decir, que la responsabilidad actual de hombre-pintor es la de investigar con la misma pintura como unidad de tema-concepto-técnica, para hacer con ella una "claridad" a donde el hombre pueda "verse". Por lo que considero que el tono como pensamiento plástico-abstracto me permite ver más al hombre en la pintura que los pensamientos extra-plásticos-objetivos, es decir, veo más al hombre en el aire y en la nada que en los objetos.

Hoy en día se habla de la crisis de los "sistemas racionales" de la pintura, pero lo que creo que existe es una crisis del hombre-pintor al no encontrar los paradigmas plástico-formales del hombre-tierra, y por lo tanto todo es válido y todo

es pintura; en fin, lo que percibo es la utilización de la pintura, como un medio para manifestarse como sujeto de las crisis de dichos sistemas modernos.

No me resta más que decir, lo que propongo como revalorización dentro de la misma escala de visibilidad, es encontrar una posibilidad a la iluminación del concepto tierra-hombre-pintor en mi tiempo y en mi medio cultural. El camino está andado y estoy consciente de que me falta mucho por andar, y no se cómo ni dónde termine este sueño.

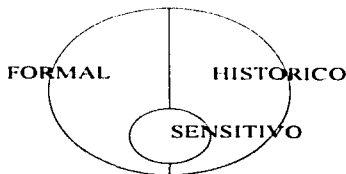
"Y si encontramos, examinando de cerca un lienzo, que todo puede explicarse fácilmente, ésta no puede ser una pintura de primer orden. No hay ninguna excepción en esta regla: La perfección más alta no puede existir sin que se mezcle con ella alguna oscuridad".⁴¹

⁴¹Los pintores modernos, John Ruskin, Ed. Prometeo, Valencia, pag. 209 y 210.



CONCLUSIONES

La propuesta de la pintura tonal tiene su base en los conceptos: Formal e histórico, y un tercer concepto que considero inexplicable dentro de este marco, el sensitivo.



La observación del proceso arroja las siguientes conclusiones:

1.- El tono como elemento **TÉCNICO-FORMAL**, que se basa en el modelado y modulado a través de la conformación adecuada de los tonos y valores en la paleta, y colocados por superposición, estructuran por sí solos las relaciones luminicas de los objetos en el plano, por lo que el modelado y modulado como recurso técnico-formal, no solo son operaciones manuales para conseguir volumen y plano, sino que son, generadores de "volumen plano" en contextos "revalorados", en éste sentido, el modelado y el modulado no son manualidades de entretejidos, sino, objeto de investigación y reflexión. La luz como recurso técnico-formal, basada en el claro-oscuro, a través de dividir al tono en la paleta y en la superficie, relacionando las sombras con los blancos en la paleta, y las luces con los negros en el soporte, para que los objetos

aparezcan en la paleta en contraste (claro-oscuro), y en entonación en la superficie (oscuro-claro), por lo que la luz como recurso técnico-formal, no solo es la "grisalla", para hacer que los objetos se vean por contraste en la superficie, sino que es, la interpretación de los valores tonales en atmósferas y profundidades, en este sentido el claro-oscuro ya no es un blanco junto a un negro, sino, es un objeto junto a otro objeto, planteandonos un reto a la manualidad e imaginación. El color como recurso técnico-formal, basado en la valoración y entonación, se subordina a la división del tono en la paleta en moléculas modelantes negras y blancas, en función del gradiente luminico que por superposición genera una atmósfera continua, por lo que el color como recurso técnico-formal, no es el color local en relación a su valor de luz (degradación), ni es el color elemental, sino, es el color pintado trasmisor de símbolos.

2.- El tono como elemento **FORMAL COMPOSITIVO**, se basa en la luz-color como elemento relacional entre los elementos luminicos de los objetos, provocando un "Fenómeno-Forma" de superficies y huecos, por lo que el tono como elemento compositivo, ya no es la "tensión", sino, es la trasmutación de la superficie en un "plano iluminante" que destruye y construye al objeto hasta el infinito con una sola clave de doble sentido.

3.- El tono como elemento **FORMAL-MATERIAL**, esta constituido por los elementos físicos de la pintura (soporte, pigmentos, medios, y herramientas) que son material de la actividad humana que poetiza para perturbar la realidad como "valores formales", en este sentido, el tono como elemento material ya no es un medio especializado de expresión, ni la contextualización



absoluta de los elementos físicos (temple = transparencia, óleo = opacidad, encausto = profundidad, etc...), sino es, la adecuación material al orden formal matérico, a través de la circunstancialidad de los modelos propuestos, así el encausto es la ensoñación formal de la "materia", que transforma al sopor clásico en un "orden modelante"

4.- El tono como elemento FORMAL-TEMÁTICO, es un sistema de representación que relaciona la realidad con la abstracción formal (escalas de degradación), por lo que el tono como elemento temático, ya no es un sistema subordinado a los conceptos de la figuración, naturalismo, realismo, etc. , sino, es un concepto que funciona para hacer pintura "abstracta".

5.- El tono como elemento FORMAL-HISTORICO, es una categoría plástica. Y no es, un catálogo iluminista de contextos y soluciones, que responde a visiones absolutas y tradicionalistas, sino, es una iluminación que tiene una salida formal con múltiples posibilidades de investigación y reflexión, en este sentido, el tono puede ser un paradigma para el presente-futuro, siempre y cuando el tono se convierta en un

"órgano" de pensamiento para dar una visión "Real", que nos aproxime al pasado-presente

6 - El tono como elemento HISTORICO-FORMAL. La pintura tonal como una ingeniería plástica, no soporta a la luz y al color como meros elementos fortuitos, sino, son por ellos mismos los sujetos imaginativos y materiales de la interferencia en los distintos modelos. La pintura tonal es una unidad dialéctica, que cohesiona a través de un "método" los distintos sistemas. La pintura tonal es infinita, porque articula la historia sin la historia, obligando al hombre al presente finito, y a la pintura a diferenciarse de la que no lo es. La pintura tonal es un sistema no resuelto, pero sin embargo su presencia es vigente, porque no se trata de saber qué es el tono en el pasado, sino, de garantizar la existencia del tono como una "luz" introductoria, una "luz" que interfiere, una "luz" iluminante, que "aclare" la relación del hombre-tierra de otro modo. Así el tono como un elemento imaginativo y material se trasmuta en tierra y hombre reales, aboliendo desde su base formal la composición cerrada y absoluta de la imagen como reflejo. De este modo la pintura tonal será una posibilidad en lo formal para el presente y futuro de la plástica mexicana.



CATALOGO

**ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

- 1. "El bosque en el rehilete"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 2. "En la orilla del bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 3. "Sombra-Materia, el bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 4. "El bosque encima del cielo"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 5. "El otro lado del bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 6. "El Santuario"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 7. "La parte, el bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 8. "Sin ti, el bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 9. "Moléculas, el bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 10. "El bosque y el caos"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 11. "La vertical"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 12. "El bosque y el hueso"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 13. "El bosque, la bóveda"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 14. "El bosque, la entrada"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 15. "El otro y el mismo lado del bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 16. "El cielo en el bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 17. "Sin dimensiones"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 18. "El bosque y sus elementos"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 19. "La sombra en el bosque"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.
- 20. "El bosque y el negro-claro"**
Encausto sobre tabla con tela, 0.80 x 1.22 cms.

**BIBLIOGRAFIA**

1.- Arnaldo, Javier
(ed.), **FRAGMENTOS PARA UNA TEORÍA
ROMANTICA DEL ARTE**, Ed. Tecnos, Madrid,
1987.

2.- Bachelard, G
EL AIRE Y LOS SUEÑOS, breviaros No. 139, Ed.
F.C.E., México, 1986

3.- Bachelard, G.
LA POETICA DEL ESPACIO, breviaros No. 183,
Ed. F.C.E., México, 1992

4.- Berger, René
**EL CONOCIMIENTO DE LA PINTURA: COMO
VERLA Y APRENDERLA**, Ed. Noguer, Barcelona,
1961.

5.- Bruner, Jerome
EL SABER Y EL SENTIR, Ed. Pax-México,
México, 1967.

6.- Brusatin, Manlio
HISTORIA DE LOS COLORES, Ed. Paidós,
España, 1987.

7.- Busset, Maurice
LA TÉCNICA MODERNA DEL CUADRO, Ed.
Hachete, Argentina, 1952.

8.- Cetto, Ana María
LA LUZ, La ciencia desde México, México, 1987.

9.- Cheng, F.
VACIO Y PLENITUD, Ed. Siruela, ESPAÑA, 1993.

10.- Da Vinci, L.
TRATADO DE LA PINTURA, Ed. Nacional,
España, 1980.

11.- Descartes, René
EL MUNDO O TRATADO DE LA LUZ, UNAM,
México, 1986.

12.- Doerner, Max
LOS MATERIALES DE PINTURA, Ed. Reverté,
Barcelona, 1989

13.- Dorfles, Gillo
EL DEVENIR DE LAS ARTES, breviaros No.
170, Ed. F.C.E., México, 1993.

14.- Eder, Rita
TEORÍA SOCIAL DEL ARTE, UNAM., México,
1986.

15.- Egbert, Donald
EL ARTE Y LA IZQUIERDA EN EL ARTE, Ed.
G.G., Barcelona, 1981.

16.- Escrivá y Cantos, F.
**CONSTANTES ESTRUCTURALES DE LA
PINTURA**, Ed. Artes Gráficas Editoriales, 1966.

17.- Fleming, Williams
ARTE, MUSICA E IDEAS, Ed. Mc. Graw Hill
México, 1989.

18.- **FUENTES Y DOCUMENTOS PARA LA
HISTORIA DEL ARTE**, 8 tomos, Ed. G.G.,
Barcelona, 1982.



- 19.- Gamov, G.
EL BREVIARIO DEL SEÑOR TOMPKINS.
breviarios No. 323, Ed. F.C.E., México, 1992.
- 20.- Gombrich, E.
HISTORIA DEL ARTE. Ed. Alianza forma,
Madrid, 1992.
- 21.- Hénrich, W.
**CONCEPTOS FUNDAMENTALES EN LA
HISTORIA DEL ARTE.** Ed. Espasa Calpe, Madrid,
1985.
- 22.- Hess, Walter
**DOCUMENTOS PARA LA COMPRENSIÓN DEL
ARTE MODERNO.** Ed. Nueva Visión, Argentina,
1967.
- 23.- Herbert, Gemz
LA VIDA OCULTA DEL CUADRO. Ed. Leda,
Barcelona, 1983.
- 24.- Hildebrand, A.
**EL PROBLEMA DE LA FORMA EN LA OBRA
DE ARTE.** Ed. Visor, Madrid, 1988.
- 25.- Itten, Johannes
EL ARTE DEL COLOR. Ed. Limusa, México, 1992.
- 26.- Langer, Susanne
LOS PROBLEMAS DEL ARTE. Ed. Ediciones
infinito, Argentina, 1966.
- 27.- López Chuhurra, O.
ESTETICA DE LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS.
Ed. Labor, España 1975.
- 28.- Lothe, André
TRATADO DEL PAISAJÉ. Ed. Poseidón, Buenos
Aires, 1943.
- 29.- Meyer, R.
MATERIALES Y TECNICAS DEL ARTE. Ed.
Hermann Blume, España, 1985.
- 30.- Mondrian, Piet
ARTE PLASTICO Y ARTE PLASTICO PURO.
Ed. Leri, Buenos Aires, 1957.
- 31.- Mondrian, Piet
**REALIDAD NATURAL Y REALIDAD
ABSTRACTA.** Ed. Debate, Madrid, 1989.
- 32.- Nieto Alcaide, Victor
LA LUZ SIMBOLO Y SISTEMA VISUAL. Ed.
Catedra, España, 1981.
- 33.- Pellegrini, Aldo
NUEVAS TENDENCIAS EN LA PINTURA. Ed.
Muchnik Editores, Argentina, 1967.
- 34.- Proceso No.325
**CUADERNOS INEDITOS DE OROZCO EN SU
CUATERNARIO.** México, 1983.
- 35.- Read, Herbert
EL ARTE AHORA. Ed. Infinito, Buenos Aires,
1973.
- 36.- Read, Herbert
IMAGEN E IDEA, breviaros No. 127, Ed. F.C.E.,
México, 1972.



37.- Rovatti, Pier
COMO LA LUZ TENUE, Ed. Gedisa, España,
1990.

38.- Ruskin, J.
**ELEMENTOS DE DIBUJO, COLORIDO Y
COMPOSICIÓN**, Ed. Aguilar, Pamplona, 1963.

39.- Ruskin, J.
LOS PINTORES MODERNOS, Ed. Aguilar,
Pamplona, 1963.

40.- S'agaro, J. de,
COMPOSICION ARTISTICA, Ed. Leda, 2a. ed.,
Barcelona.

41.- **TEXTOS DE HISTORIA DEL ARTE**
Ed. Visor, Madrid, 1987.

42.- Van Lier, H.
LAS ARTES DEL ESPACIO, Ed. Artes Hachette,
Buenos Aires, 1951.

43.- Vargas, Raquel
LA LUZ EN LA PINTURA, P.P.U., Barcelona,
1988.

44 - Wedewer, Rolf
EL CONCEPTO DEL CUADRO, Ed. Labor,
Barcelona, 1973.

45.- Yutang, Lin
TEORIA CHINA DEL ARTE, Ed. Sudamericana,
Buenos Aires, 1968.

DISEÑO
ARTURO ENRIQUE GARCIA ESPINO