



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**EL COLOR EN LA TÉCNICA AL TEMPLE
COMO UNA PROPUESTA PLÁSTICA**

Tesis que para obtener el título de:

LICENCIADA EN ARTES VISUALES

Presenta

Marina Terasca

IRMA RODRÍGUEZ BETANCOURT

Director de Tesis: Lic. Luis René Alva



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLÁSTICAS
XOCHIMILCO D.F.

México, D.F.

1997.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradezco y dedico esta tesis a quienes me ayudaron a colaborar en ella, a mis maestros : Lic. Luis René Alva, Lic. José Luis Alderete, Mtro, Daniel Manzano, a mis padres, a mis hermanos, a mis amigos.

ÍNDICE

EL COLOR EN LA TÉCNICA AL TEMPLE COMO UNA PROPUESTA PLÁSTICA

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I

1.- Breve acercamiento a la Teoría e Historia de los colores.	3
1.2.- Círculo Cromático de Newton.	10
1.3.- Triángulo de Goethe.	11
1.4.- Itten.	16
1.5.- Albers.	16
1.6.- Kandynsky.	17
1.7.- Klee.	17

CAPÍTULO II

2.- Elementos Formales y su relación a través del Color.	18
2.1.- El Espacio.	20
2.2.- El Ritmo.	26

CAPÍTULO III

3.- La importancia de las Técnicas Pictóricas.	28
3.1.- Técnica al Temple.	31
3.2.- Tipos de Temples.	32
3.3.- Temple Graso.	33
4.- Descripción de la Obra.	35
4.1.- Obra 1	38
4.2.- Obra 2	40
4.3.- Obra 3	42
4.4.- Obra 4	44
4.5.- Obra 5	46
4.6.- Constantes y Variantes.	48

Conclusiones	50
--------------	----

Bibliografía.	54
---------------	----

Anexos

“Una época sin crítica es, o bien una época en que el arte es inmóvil, hierático y restringido a la imitación de tipos formales, o bien una época que carece de arte en absoluto. Ha habido épocas críticas que no han sido creadoras en el sentido corriente de la palabra, épocas en que el espíritu del hombre ha procurado poner en orden los tesoros de su caja de caudales, separar el oro de la plata y la plata del plomo, hacer el recuento de las joyas y dar nombre a las perlas. Pero nunca ha habido una época creadora que no halla sido también crítica. Porque es la facultad crítica quién inventa formas nuevas. La creación tiende a repetirse. Es al instinto crítico a quién le debemos cada nueva escuela que surge, cada nuevo molde que el arte halla al alcance de la mano. El mero instinto creador no innova, imita”.

OSCAR WILDE¹

¹ OSCAR, WILDE, *El crítico como artista*, 1968, pag. 33

INTRODUCCIÓN

Para poder entender la diversidad connotativa de los colores es preciso percatarnos de su carácter antropológico, es decir, conocer su desarrollo lógico-simbólico en la historia de la cultura; pues el color-forma ha adquirido distintos usos, significados y conceptualizaciones dependiendo del contexto cultural en que se encuentra. Los colores conllevan una forma, la cual les otorga un significado; pero esta forma depende de su contexto histórico; así pues, los colores tienen una historia que es necesario conocer, objetivo que pretendo cubrir con el primer capítulo de esta tesis titulado: *Breve acercamiento a la Teoría e Historia de los Colores*.

La percepción del color depende, pues, de su contexto cultural. Así tenemos que, mientras la percepción visual de un habitante de la selva es capaz de percibir una gran variedad de verdes; la percepción de un habitante de la ciudad, en cambio, se adecúa para distinguir una gran variedad de grises causada, por ejemplo, por la contaminación ambiental.

Puesto que en la antigua cultura griega se le daba más importancia al contorno de las cosas que al color, la percepción visual, entonces, se adecuaba para distinguir los diversos grados de intensidad lumínica y de sombra; pero no podían distinguir y significar el matiz de cada color, aunque manejaron un amplio vocabulario cromático (rojo, rojo púrpureo, amarillo, púrpura); ya que este sólo obedecía a la cantidad de luz por la importancia social y religiosa que se le daba al concepto de luz y sombra.

Así pues, la disciplina pictórica está inevitablemente determinada por este carácter cultural e histórico del color; por lo que el pintor no puede desentenderse de teorizar acerca del fenómeno cromático, ya que esta reflexión desarrolla la sensibilidad hacia los colores; porque la comprensión de este fenómeno proporciona una educación visual que permite un mejor manejo, distinción y codificación de una sintaxis del color, es decir, permite desarrollar un lenguaje.

Ahora bien, el objetivo primordial de esta tesis pretende atender tanto el aspecto práctico como el aspecto teórico del color; pues a partir de haber establecido al ritmo, en la construcción de mi obra, como el elemento pictórico o plástico que más me ha motivado, he explorado su

aplicación y conceptualización a partir de una técnica pictórica específica: al temple grasoso. Experiencia en la que me he percatado de que la técnica puede ser una limitante en la ejecución de mi obra, pues aunque se posea la intuición creativa y el conocimiento histórico y teórico del color, esto no es suficiente si no se tiene oficio, es decir, el dominio de una técnica.

Toda vez que reconocemos que el color no es el único elemento plástico en la obra pictórica sino que se encuentra interactuando con otros elementos visuales tales como el espacio y el ritmo, es necesario, por tanto, analizar la relación que establece el color con estos elementos formales; objetivo que se cubre en el segundo capítulo de esta tesis: *Elementos Formales y su relación a través del color*; en el cual se estudiará la estructuración del espacio plástico a partir del ordenamiento del color sobre la superficie pictórica, es decir, el problema de la interacción del color con otros elementos formales, para posibilitar diversos efectos visuales como la transparencia y la ilusión espacial mediante una gradación de valores y tonos, dando lugar, así, a los conceptos de peso y número del color. Pues las obras artísticas cumplen su función al ser leídas plásticamente, ya que ellas son un tipo específico de texto que exige una cierta lectura. El arte no figurativo también es un lenguaje pues los signos pictóricos se integran de tal manera que, aunque no representan una figura mimética, pueden, sin embargo, generar un significado que provoque una emoción en la conciencia del espectador transmitiéndole una expresión duradera acerca de la relación del hombre con el mundo.

Así pues, los dos problemas centrales de esta tesis son, por un lado, el aspecto sintáctico o formal del color y, por otro lado, el aspecto colórico del color.

El aspecto colórico del color se refiere a la manipulación de los materiales, es decir, al aspecto técnico, problema que se aborda en el tercer capítulo titulado: *La Importancia de las Técnicas Pictóricas*, considerando que no hay gran obra sin tomar en cuenta su materia. En este capítulo se destaca la importancia de la investigación y experimentación para la identificación y planificación de los elementos plásticos y conceptuales que permita establecer un orden en el proceso creativo.

CAPÍTULO 1

BREVE ACERCAMIENTO A LA TEORÍA E HISTORIA DE LOS COLORES

BREVE ACERCAMIENTO A LA TEORÍA E HISTORIA DE LOS COLORES

“Los colores no son entonces la corporeidad, no lo viviente, no exactamente una ley de la naturaleza, en la que son por sí mismos el reflejo de una abstracción, un algo natural es decir, “figuras” los colores son el engaño más serio, una aventura en polvo”.

MANLIO BRUSATIN²

El color, compañero de la vida misma, es producto de sensaciones visuales que el hombre emplea, analiza y codifica tanto en su quehacer cotidiano como en su creación artística. Y puesto que el color produce estados anímicos, efectos físicos, fisiológicos y psicológicos resulta ser un fenómeno de interés tanto científico como filosófico.

La historia del color tiene un carácter antropológico pues es en la experiencia humana en la que se le ha ido connotando. En la evolución de la cultura se ha desarrollado una conciencia del manejo y uso del color; en primer lugar, porque el hombre ha aprendido a significar sus conceptos y, en segundo lugar, por que es en la sociedad en la que se le ha otorgado rango de significación de acuerdo al contexto histórico. Así pues, la percepción que el hombre ha tenido del color ha ido variando a lo largo de la historia ya que los significados que se le han atribuido están conectados a historias manuales de producción, a estructuras o modos de pensamiento, a formas, a técnicas y a los aspectos perceptuales propios de cada cultura; aunque también existen esquemas de comunicación que rebasan la individualidad al encontrar aspectos comunes en procesos metalingüísticos. En lo que se refiere a los aspectos simbólicos existen diversas alternativas semánticas que corresponden a los referentes de cada espectador tales como la función mimética, el color como forma expresiva, el color ornamental, el color inventado o el color heráldico.

La intuición del color no es un recurso suficiente para la práctica pictórica sino que surge como una necesidad de establecer la métrica y la enumeración del color. Albers menciona la mezcla aditiva (color luz) y la mezcla sustractiva (color pigmento); el color de la luz proyectada y

² MANLIO, BRUSATIN. *Historia de los colores*. 1986, pag. 21

la luz refleja. De ahí el desarrollo de teorías tan distintas acerca del color; pero el manejo del color en la disciplina pictórica no se logra solamente con teoría sino con la intuición, aunque la sola intuición no es suficiente pues necesita el apoyo del conocimiento teórico. La función de la teoría del color consiste en desarrollar la sensibilidad hacia el fenómeno cromático para tener consciencia del uso y manejo del color y lograr una comprensión y codificación del color como lenguaje visual.

Puesto que el pintor no está sujeto a la representación de los objetos, no le importa tanto el color de las cosas sino el color mismo. La importancia que el color tiene para el artista es distinta que la importancia que tiene para el científico; pues para el pintor el color no es un asunto de medición sino de calidad. El pintor ignora los colores inmateriales pues los colores con los que trabaja son, sin excepción, matéricos. Por otra parte la descomposición de la luz jamás ha producido por sí misma una pintura. Al tomar conciencia de la materialidad de los colores es posible definirlos en una calidad de sensación con el fin de crear una interacción. Josef Albers³ concluye que en la búsqueda de nuevos diseños cromáticos la intensidad y el peso del color pueden conducir a nuevas y diferentes mediciones, tal como lo hacen la transparencia, el espacio y la interacción.

Puesto que la dimensión del color es el resultado de la diversidad generada en la vida material y cultural de un contexto histórico dado, el color conforma un lenguaje visual producido por la acción creadora y el esfuerzo conceptual del hombre. Mediante una educación visual es posible entender el lenguaje del color para poder distinguir, así, sus dimensiones de matiz, intensidad luminosa y saturación, orden cromático, relatividad, interacción, calidad matérica y carácter antropológico; así como conocer las categorías conceptuales de su uso y manejo.

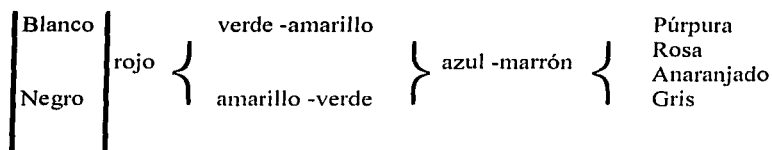
El color crea un concepto de organización espacial; sólo requiere que el pintor lo ordene para mostrar nuevas condiciones cromáticas. La cantidad en el color puede ser un recurso para subrayar, acentuar, equilibrar y no sólo una magnitud como lo son el peso y el número. Las dos clases de cantidad que existen son la de tamaño o la de recurrencia; la cantidad de tamaño se

³ JOSEF, ALBERS, *La interacción del color*, 1992, pag. 42

refiere a la extensión en superficie, y la cantidad de recurrencia se refiere a la extensión en número; pero ambas afectan en el predominio y el énfasis.

Los significados del color señalados por Manlio Brusatin⁴ son el sentido, el corpus, lo colórico y lo cromático. El *sentido* del color se refiere a la impresión, la emoción y la memoria; lo *corpus* se refiere al contexto social determinado en que se hace un uso específico del color; lo *colórico* del color está en la corporeidad de la materia, y lo *cromático* en la percepción que se tiene del color.

Brusatin⁵ muestra la evolución cromática y la producción matérica con los que se ha significado al color a lo largo de la historia mediante el siguiente esquema:



Para poder entender la relación que el hombre establece con el color ya sea en su uso, en su producción, o en sus teorías estéticas, es necesario conceptualizar el color para identificar los procesos que sustentan la historia y teoría de los colores.

El uso social del color está determinado por la clase en el poder o el pensamiento dominante. Sin embargo, Brusatin afirma que en toda la historia de la humanidad el antagonismo entre luz y sombra se ha identificado con el antagonismo entre el blanco y el negro.

Goethe,⁶ identifica a la luz con los colores blanco y amarillo, y a la sombra con los colores negro y azul. Pero existen otras significaciones que identifican a la luz con el bien y al negro con el mal y otras que asocian al color rojo con la sangre de la vida y de la muerte como un

⁴ MANLIO, BRUSATIN, *op. cit.*, pag. 22,32

⁵ *Ibid.*, pag.28

⁶ JOHN, GAGE, *Color y Cultura*, 1993, pag. 203

homenaje de lo vivo a lo muerto; así mismo el color verde-amarillo ha sido identificado con la naturaleza mientras que el azul se opone a los colores luminosos.

*"Los vasos chinos <rojo sangre de buey> de origen sacrificial son un signo para los vivientes, y están en lugar del individuo visto con <su sombra coloreada de rojo>, como los humores de su cuerpo, no son más que lo que es común a la vida que lo rodea y ha sido de alguna manera <llevada> y recogida por el vaso que ahora yace vacío y rojo."*⁷

La cultura griega⁸ fue la que más utilizó, produjo y comercializó el color púrpura tanto en su calidad tintórea como simbólica. Por su parte, los fenicios utilizaron el color rojo-púrpura como símbolo de la clase social, la fama, la riqueza y el poder de la persona que portaba este color. Tal es la importancia simbólica que adquirió el color rojo-púrpura que su uso trasciende hasta los romanos, la cultura medieval y el renacimiento, hasta llegar a convertirse en el color oficial del poder.

Por lo que se refiere al uso del color azul, encontramos que este tiene su origen entre los Egipcios y es usado por los pueblos bárbaros en las guerras. El Cristianismo utilizó el color azul como símbolo de lo celestial para oponerlo al simbolismo pagano del color rojo-púrpura. Posteriormente, el pensamiento medieval establece jerarquías en simbolismo cristiano, y el azul-oro así como los colores esmaltados son utilizados para representar la alta vestidura divina de los personajes importantes de la época, simbolismo que en la pintura se caracteriza por el tratamiento heráldico del color y el sentido cromático que reflejan los mosaicos bizantinos y la vidriería gótica y en los que se observa la connotación simbólica de un acercamiento hacia la luz, es decir, hacia lo divino.

Y estas son solo algunas de las múltiples significaciones que ha recibido el color. Las tricomías no responden sólo a un principio perceptual del color sino también a un comienzo en el aspecto matérico, ya que la primera tricomía se realizó con pigmentos minerales como son el

⁷ *Ibid*, pag. 37

⁸ *Ibid*, pag. 41

blanco de las cales o carbonato de calcio, el negro de los carbones y el ocre o rojo amarillento de las arcillas.

La percepción de un habitante de la selva se desarrolla para distinguir una gran variedad de matices de verde; así como la percepción del esquimal se adecua para captar varias tonalidades de blanco. Mientras que los habitantes de la ciudad, con una percepción educada, deberían ser capaces de percibir múltiples de tonalidades de grises originadas por el esmog.

*“Tanto los significados como los colores no expresan ninguna verdad ni ningún valor sustantivo si están separados de la forma variada y diferente con la que son < transportados > o < sustraídos >. Están conectados a formas, a técnicas, a historias manuales de producción, de manifestaciones de percepción en las cuales cada originalidad y primitividad es intuita dentro de un flujo de sujetos contra los objetos y de objetos sobre los sujetos, no comparables a cuerpos disciplinarios producidos en otras aventuras de tiempo y de lugar”.*⁹

La significación que se le ha dado a los colores desde los distintos contextos históricos no radica en la evolución de las especies, sino en las transformaciones del pensamiento humano, es decir, en las diversas perspectivas psicológicas, etnoantropológicas y sociológicas que, basadas en una metodología histórico-cultural determinada, estudia el fenómeno cromático desde un enfoque espiritual específico.

El profesor Magnus¹⁰ señala que Spengler correlaciona al color en los ciclos históricos para referirse a la mentalidad Euclídea de los Griegos y a su sentido bidimensional del espacio; estableciendo cuatro colores primarios: el amarillo, el rojo, el negro y el blanco; no incluyendo al azul y al verde que son los colores que sugieren atmósfera y lejanía.

Para explicar el desarrollo histórico de la percepción humana del color Magnus señala que, en sus etapas más primitivas, el hombre tuvo una actividad sensorial mucho menor que la actual. Aquella actividad era elemental y rudimentaria, por lo que su capacidad sensorial actual

⁹ *Ibid.*, pag. 30
¹⁰ HUGO, MAGNUS, *Evolución del sentido de los colores*, 1976, pag. 33

debe considerarse como el resultado de una larga evolución cultural. En ciertos periodos de la historia humana los órganos de los sentidos se reducían a funciones elementales; para el ojo la sensación de rayos luminosos, para el oído la de ondas sonoras. Pues la retina puede ser excitada por ondas luminosas y responder a ellas, sin que se desarrolle el sentido de los colores a la sensibilidad estética.

Así pues, la captación de los colores, la percepción de la luz, la audición de una melodía y la distinción de olores agradables son funciones sensoriales que no pertenecen, sin embargo, tan solo a los órganos de los sentidos, sino que pueden ser considerados como el resultado de una evolución cultural.

Newton diseñó un círculo cromático basado en los siete colores del prisma; pero el sentido de los colores no fue siempre el mismo, ni la impresión de un mismo color en la retina fue sentida siempre de la misma manera; pues sabemos que en otras épocas la retina humana no distinguía tantos colores como los que distingue actualmente. Jenófanes, por ejemplo, sólo veía en el arco iris tres colores pertenecientes a la extremidad luminosa del espectro; y aún en la época de Aristóteles se consideraba tricolor al arco iris pues sólo se distinguía en él al rojo, al verde y al violeta, considerando al amarillo simplemente como un color complementario. Magnus¹¹ señala que, según Geiger, las palabras que hoy designan al amarillo originalmente designaban el oro, el rojo amarillento y el rojo oscuro.

El dualismo entre rojo y negro se debe considerar como la etapa más primitiva en la historia del sentido de los colores; etapa en la que sólo se distinguían los colores ricos en luz como el rojo y el amarillo, ya que aun no se podía distinguir en la luz su cantidad de su calidad ni tampoco los demás matices que permanecían confundidos con la noción de intensidad luminosa. La retina humana sólo podía reconocer los colores ricos en luz, pues los colores con luminosidad media o inferior como el verde, el azul y el violeta no afectaban al ojo con una sensación cualitativamente distinta, por lo que el verde se confundía con el amarillo pálido y el azul y el violeta con el oscuro. La retina sólo era capaz de distinguir los grados de intensidad luminosa, es decir, la

¹¹ HUGO, MAGNUS, *op. cit.* pag. 33

gradación de luz y sombra, pero no era capaz de distinguir el matiz de cada color; y a esto obedece la cantidad de términos utilizados.

En la cultura Griega y Romana el color rojo fue el más apreciado pues se le consideraba sagrado y provocador de alegría; por lo que se pintaba de rojo el rostro de las estatuas de Júpiter y el cuerpo de los triunfadores romanos. Por su parte el color amarillo era usado por las mujeres en la tinturería y en los adornos de velos nupciales. Así pues, debido a la importancia social y al carácter sagrado que los antiguos atribuían a estos colores luminosos, pudieron desarrollar un amplio vocabulario cromático para designar las variantes del rojo tales como el rojo púrpúreo, el amarillo y el púrpura. En cambio, el matiz verde de intensidad media - que hoy conocemos como verde puro intenso - no fue conocido por los griegos; y para designar, por ejemplo, el verde de una rama usaban alternativamente el amarillo o el ocre, ya que percibían al verde como un tinte pálido, amarillento o amarillo-verdoso. Pero el verde y el azul surgieron de la percepción de los matices más oscuros, es decir, de las ideas de oscuridad y sombra por las que se llegó incluso a confundir al verde y al azul; y en algunas épocas ocurrió que, por la baja intensidad lumínica del azul y el violeta, se llegó a confundir a estos colores con la noción cromática de un gris vago e indeciso. La noción de azul se derivó de las nociones de oscuro, negruzco y gris pálido, pues con la palabra azul se ha designado al verde y al negro, aunque se le reconocía al azul un doble parentesco con el tono claro por un lado y con el matiz oscuro cercano al negro por otro; tal y como las teorías físicas lo han venido a formular al afirmar que la retina distingue en la luz azul solamente la amplitud de la ondulación, pero no la longitud de onda; por lo que Magnus¹² afirma, como una constante en las culturas, esta manera de concebir al color azul asociándolo con el negro. Sólo posteriormente el azul y el violeta fueron reconocidos como colores completamente distintos e independientes.

*"El conocimiento de los matices del azul no parece haber nacido en el suelo griego o en el romano; más bien parece haber sido importado de Egipto. Teofrasto refiere que, según el testimonio de los historiadores, la fabricación artificial del azul egipcio había sido inventada por los antiguos faraones".*¹³

¹² *Ibid*, pag. 71-74

¹³ *Ibid*, pag. 79

A continuación presento un esquema que muestra de manera general el planteamiento que Magnus formula para explicar la evolución cultural del sentido de los colores:



En las primeras etapas de la evolución cultural del hombre, la única función de la retina consistía en distinguir sólo la cantidad de luz; surgiendo, posteriormente, el sentido de los colores, es decir, la capacidad de captar valores tonales y distinguir las sensaciones cromáticas. Mientras más puro fuera un matiz más fácilmente la retina lo percibía, mientras que los colores de baja intensidad son los que más se tarda en distinguir.

"La evolución histórica del sentido de los colores sigue una marcha paralela al orden con que se presentan los colores en el espectro: después de haber empezado por percibir los colores de la intensidad luminosa más viva se encaminó progresivamente, siempre en el orden en que se suceden los colores de una intensidad decreciente, del verde al azul, del azul al violeta".¹⁴

Los colores son el resultado de un proceso de abstracción que se representan en emociones, impresiones y memorias. Pues forman parte del contexto ideológico en la historia material y cultural en el que se conforma un determinado modo de percepción, producción y fijación.

Tanto Brusatin como Magnus reconocen el carácter cultural y evolutivo del sentido y significado de los colores, es decir, ambos reconocen su carácter histórico, pero, mientras Brusatin enfatiza el nivel antropológico permitido por el desarrollo de los materiales, Magnus atiende al carácter perceptual del color determinado culturalmente pero dado por los sentidos.

El efecto más seductor de la teoría del círculo cromático formulada por Newton,¹⁵ basada en el color luz y en la mezcla aditiva, se debía a que la refracción del rayo luminoso no sólo

¹⁴ *Ibid*, pag. 84

¹⁵ MANLIO, BRUSATIN, *op. cit.* pag. 89

producía su descomposición en el espectro de los colores, sino que también se podía recomponer el rayo invirtiendo el mecanismo (los prismas cruzados) para producir la luz blanca. Así, esta teoría establece que la luz es un complejo de rayos coloreados, los cuales, en su conjunto, producen la luz blanca.

Al dividir un rayo luminoso en siete partes, estos colores se distribuyen en su propio orden sobre una superficie blanca uno sobre otro a diferentes distancias, produciendo el círculo cromático en donde cada uno de estos rayos, descompuesto por otros cien primas, no cambia su color nunca.

Es espectro: blanco - síntesis de la luz

rojo	verde
anaranjado	azul
amarillo	índigo
	violeta

Pero esta medición del color planteada por Newton es tan solo una representación teórica que enfoca el fenómeno cromático de manera objetiva como si los colores de la naturaleza fueran objetivos, siendo que para el pintor son subjetivos y relativos. Esta representación teórica del color, se llevó a la producción plástica, donde los colores ya no son una figura sino una transmisión de luz, lo cual da lugar a la colorimetría, a la medida y al cartel cromático.

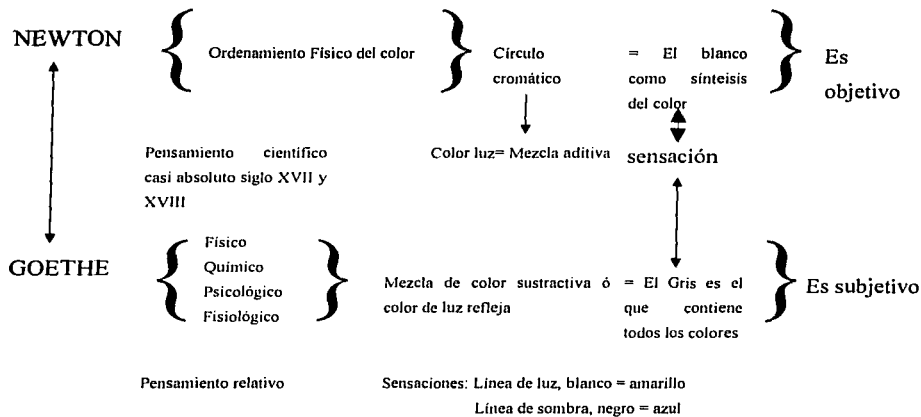
En oposición al carácter objetivista del planteamiento teórico de Newton, se encuentra el enfoque relativista de W. Goethe¹⁶ quien asume al color como un fenómeno subjetivo al exaltar la percepción del ser, el color fisiológico, químico y físico, el cual puede ser tanto subjetivo como objetivo. Este planteamiento se centró en una fisiognomatría fisiológica de la visión para referirse a los grados de opacidad y transparencia en un planteamiento plástico mediante el color pigmento; en donde el color gris es el color que reúne a los otros, pues se trata de una mezcla sustractiva. Por otra parte identifica a la luz con el color amarillo y a la sombra con el azul; a la vez que establece a los efectos de la transparencia, la proximidad, la opacidad y la lejanía como los principios que regulan los grados de claridad o brillantez y de plenitud o saturación;

¹⁶ *Ibid*, pag. 99

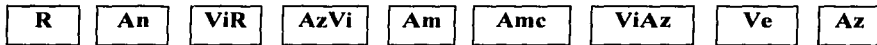
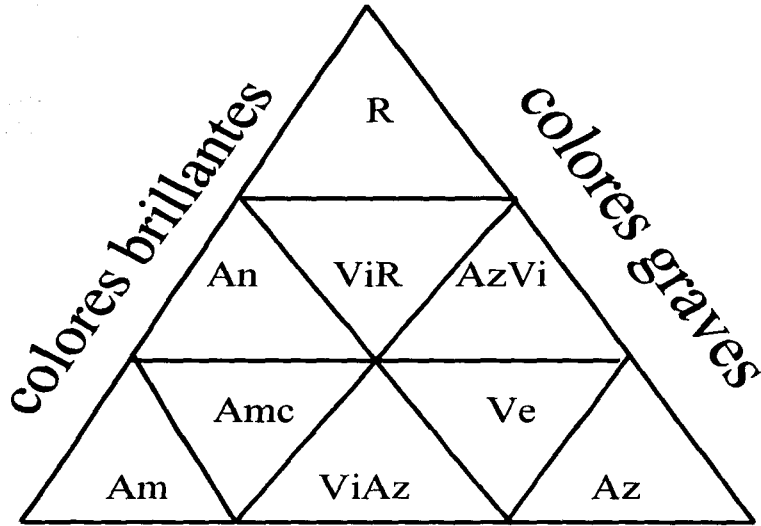
encaminándose así hacia la concepción de los colores fisiológicos a los que entiende como los menos axiomáticos ya que permiten elaborar las nociones de contraste consecutivo y simultáneo.

Este planteamiento enfatiza la subjetividad del color, es decir, en la fugacidad de la sensación perceptiva de los colores. Establece, como cualidades del color, a la oscuridad, la claridad y el tono con las que expresan funciones vitales como la respiración y los órganos blandos; pues los colores, al igual que los olores y perfumes estimulan sensaciones que provocan estremecimientos y recuerdos. El color produce pulsaciones de la respiración que se sube y se dilata.

Esta aproximación al fenómeno ideal de la luz dio como resultado los principios de la adición y sustracción de los colores. Los colores químicos no pueden percibirse separados de su forma ni de su historia en la que se han producido bajo diversos conceptos.



TRIÁNGULO DE GOETHE



En el lado izquierdo se muestran los colores brillantes, que son la luz, y en el lado derecho los colores graves propios de la sombra.

En oposición a los colores luz postulados por la ciencia, se encuentran los colores ideológicos (misticismo cromático).

El triángulo de Goethe establece un orden cromático a partir de los principios de luz y sombra y destacando el aspecto subjetivo del color.

La mezcla de color pigmento es una mezcla sustractiva por lo que la suma de los colores da por resultado el color gris. Pero el color, a la vez, refleja luz.

El amarillo es el primer color que aparece al oscurecer el blanco y el azul surge al aclarar en negro.

R=rojo, ViR=violeta rojizo, AzVi=azul violáceo, Am=amarillo, Amc=amarillo claro, ViAz=violeta azulado, Ve=verde, Az=azul.

La comprensión del fenómeno del color desde un enfoque meramente visual o de escalas cromáticas ya ha sido superada según el planteamiento de Albers,¹⁷ la interacción del color, la transparencia y la ilusión espacial son el resultado de la mezcla media ajustada en su tono a la equidistancia de valores altos y bajos. Pero esta mezcla media no se obtiene a partir de una mezcla mecánica de colores pigmento; es decir, no se trata de una mezcla física, sino del ajuste del tono a los valores estableciendo, una relación en la que aparece el concepto de extensión, peso y número del color sobre la superficie pictórica. Por lo tanto tenemos que el color azul y el color verde, que en otro tiempo marcan sólo profundidad y lejanía, hoy es superado a través del concepto del color que avanza y retrocede.

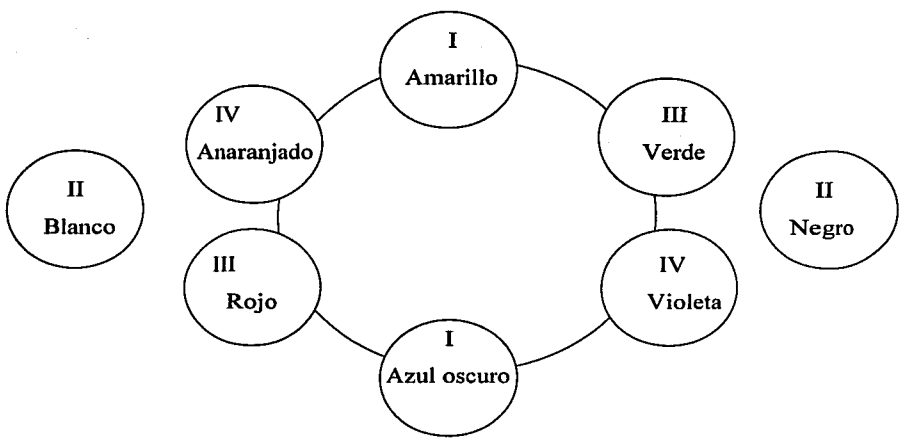
Esta relación resulta significativa por ser una manera de manejar el color distinta a la de escalas cromáticas en la que se manejan los siete contrastes de Itten: el contraste de color, el de claro-oscuro, el contraste cálido-frío, el complementario, el simultáneo, el de saturación y el de extensión. Para no aplicar reiterativamente una fórmula sino de lograr el volumen y la ilusión espacial por medio de la intensidad luminosa y la brillantez. Pues el color establece un ordenamiento dándole estructura al espacio plástico por no corresponder a una perspectiva, pero corresponde al sentimiento del espacio que no está ligado sólo a mi percepción objetiva sino también a todos los estados interiores como las sensaciones, sentimientos y pensamientos; de ahí que podemos conceptualizar muchas clases de espacio.

Tenemos como recursos la perspectiva lineal, la perspectiva aérea o lograr volúmenes a través de planos como nos enseña Cezanne. Pero, acentuando el encuadre de la perspectiva y así formar una nueva estructura sin limitarse a una perspectiva ya establecida.

Un concepto antropológico del color consiste en romper con la medida matemática del mismo; por ejemplo, Paul Klee en la práctica pictórica lo logra mediante un sentido místico; y Kandinsky en la práctica pictórica lo lleva hacia un sentido espiritual para hacerlo menos axiomático al producir consonancias entre los colores y los sonidos musicales, comparando la armonía de los sonidos con la de los colores para darle al color una connotación personal; construyendo así la relación entre el alfabeto de los sonidos y la armonía de los colores en donde

¹⁷ JOSEF, ALBERS, *op. cit.* pag. 24

el tinte es el timbre y la brillantez es la altura, la saturación es la intensidad y la sombra es una larga pausa. Así pues la orquestación de Kandinsky tiene su origen el concepto de cálido/frío representado por la combinación amarillo y azul más sus fuerzas centrífugas y centrípetas que movilizan lo corpóreo representado por el amarillo y lo espiritual por el azul. Lo claro y lo oscuro se irán hacia lo blanco y el negro, sintetizándose en la siguiente figura.



CAPÍTULO II

ELEMENTOS FORMALES Y SU RELACIÓN A TRAVÉS DEL COLOR

ELEMENTOS FORMALES Y SU RELACIÓN A TRAVÉS DEL COLOR

“ Sólo se comunica a los demás una orientación hacia el secreto, sin poder nunca expresar objetivamente el secreto ”.
GASTON BACHELARD¹⁸

Puesto que la pintura es un medio de expresión y comunicación podemos, entonces, asumirla como un lenguaje específico, el cual se estructura a partir de la interacción y articulación de los diversos elementos plásticos tales como la línea, el color, el espacio, la luz, etc. para generar significaciones que bien pueden consistir en referencias a lo real, o bien en modos peculiares de representación. Y puesto que la obra plástica consiste en una interacción de elementos visuales, se presenta, entonces, al espectador, a la manera de un texto que exige una específica lectura. Sea cual sea la categoría estética (lo bello, lo feo, lo grotesco; etc.) a la que la obra pertenezca, ésta no es un objeto que pueda ser juzgado sin conocer previamente el lenguaje que le es propio; pues sólo así es posible comprender y apreciar en su justo valor lo que ella expresa.

Todo signo presupone un orden de relaciones, es decir, un sistema. Por lo que se refiere a un lenguaje figurativo o mimético, en el que la figura se limita a la mera representación de un objeto real, su significación resulta ser puramente literal o referencial. Pero esta figura se convierte, propiamente, en signo estético sólo en cuanto se integra y participa de la totalidad de un orden de relaciones significativas. De tal manera que el arte no figurativo no deja de ser un signo pictórico por el hecho de no consistir en representaciones miméticas, sino que también es un lenguaje ya que los elementos plásticos que interactúan en él, dan origen a formas que, aunque no representan, pueden, sin embargo, significar o expresar una cierta manera de asumir, vivir o experimentar el mundo.

Ahora bien, puesto que esta relación con el mundo está en constante transformación, surge así la necesidad, para el lenguaje plástico, de construir nuevos modos de expresión y nuevos órdenes de significación que modifiquen la consciencia del espectador al provocarle una

¹⁸ RENE, BERGER, *El conocimiento de la pintura*, 1961, pag. 10

emoción; ya que el valor de la obra radica en su capacidad de transformar las ideas y sentimientos que se tienen acerca del mundo. Función que se cumple sólo si se posee el conocimiento, por parte del espectador, para realizar una lectura plástica; es decir, la capacidad de apreciar la significación generada por la interacción de los elementos plásticos: el color, la línea, el espacio, la luz, el ritmo etc. Pues aunque en la apreciación de una obra interviene, hasta cierto punto, la facultad de la intuición que, como sentimiento global, nos pone en contacto inmediato con el significado de la obra, es gracias a la reflexión, que consiste en un proceso de abstracciones sucesivas, como se logra una cabal comprensión del significado.

Para que el análisis crítico de una obra alcance vigor y sea justo con ella, debe proceder metódicamente delimitando el tema, señalando el estilo e identificando los principales elementos plásticos en su interacción. Y en lo que concierne a la práctica pictórica misma, es ella la que establece las relaciones de la obra con el desarrollo histórico del arte, sin importarle el transcurso del tiempo sino la vida de las formas.

Ahora bien, explicar todos y cada uno de los elementos formales que participan en el lenguaje pictórico requeriría de un trabajo excesivamente extenso que rebasaría el propósito de esta tesis, pues para el análisis de la obra me baso, principalmente, en los ritmos de traslación y vibración, en la diversidad del espacio y en la relatividad del color. Así pues, en el presente capítulo desarrollo la descripción y explicación de dos elementos formales específicos: el espacio y el ritmo, y, más específicamente, el comportamiento de ambos al interactuar con el color.

EL ESPACIO

"El espacio es la experiencia misma del hombre".

PIERRE FRANCASTEL¹⁹

Al abordar el espacio plástico como un problema teórico se lo debe asumir no como una mera entidad física sino también como una entidad intelectual y como un elemento expresivo presente en toda la historia del arte, esto es, como un factor determinante de las formas en el tiempo.

Al contemplar el espacio y preguntarse qué es y cuál es su significado, se inicia un proceso intelectual que implica la participación tanto de la intuición como de la deducción.

El espacio creado por el artista es un espacio virtual o inventado; es decir, es la aparición nacida como realidad en sí o como estructura plástica que se articula para definir la intuición que se tiene del entorno. Esta intuición es un saber consciente que desata el proceso por medio del cual la subjetividad se objetiva en la creación de una obra.

Un cuadro es una estructuración del espacio, es decir, una distribución de formas y volúmenes sobre una superficie con el efecto de tercera dimensión generado a través de la disposición e interacción de la línea, los planos y el color. Interacción en la que se producen las distancias adelante y atrás con la relación figura-fondo sobre el espacio bidimensional de la tela que, junto con los colores, constituyen el sustento matérico del espacio pictórico. Así pues, ni el espacio ni las manchas representadas existen previamente sino que son el producto de esta única experiencia.

El espacio es la condición de posibilidad del pensamiento y la expresión, y al igual que ellos se transforma en la historia; pues conjuntamente con las transformaciones de los modos de representación, el concepto de espacio se ha transformado con el desarrollo de la cultura hasta

¹⁹ OSWALDO, LÓPEZ. *Estética de los elementos plásticos*, 1971, pag. 61

llegar a concebirlo como un elemento plástico, es decir, como un problema compositivo; a la vez que se reconoce que no existe una clase de espacio sino muchas.

El espacio que aparece en las pinturas *rupestres*²⁰ aun no era una forma creada por el hombre, sino que sólo aparece como el lugar que no ocupan las imágenes representadas; esto es, el espacio aparece como la consecuencia de una determinada distribución de las imágenes colocadas a la manera de una escritura. En cambio, en la pintura *medieval*²¹ ya hay una conceptualización del espacio de carácter cosmogónico y heráldico reflejada en sus estructuras compositivas basadas en la yuxtaposición, lo cual responde a la necesidad de asignarle un lugar a cada elemento dentro de un orden jerárquico; generando así un espacio ideal en el que cada imagen es portadora de un significado. Pero son los artistas *renacentistas*²², obsesionados por lograr una representación del espacio, los primeros en plantear conscientemente el problema de la creación de un espacio plástico sobre una superficie bidimensional, a partir de reglas proporcionadas por el estudio del sistema óptico, tales como el punto de observación, la línea de horizonte y el punto de fuga, esto es, las leyes de la perspectiva con las que representaron un espacio estático. Posteriormente, en la pintura del siglo XVIII y XIX, se desarrollaron paralelamente dos soluciones al problema de la representación del espacio, pues por un lado se lo asumió como un elemento definido, claro y conciso, pero por otro lado se le asume como un elemento impreciso, medible e indefinido. El artista *barroco*²³ toma conciencia de que el espacio aparece como la consecuencia de una intención en el acto y de una imaginación espontánea, pasando así de lo continuo a lo discontinuo, es decir, al espacio infinito que, al interactuar con la luz, pierde nitidez porque se genera la atmósfera. Pero con el *romanticismo* se conquista una mayor libertad en la ejecución ya que se trabaja con el yo interno y la esencia de los conceptos.

Los *impresionistas*²⁴ asumen el espacio como el resultado de una experiencia sensorial a partir de observar la Naturaleza, recurriendo al color luz y al manejo de diversos planos para

²⁰ OSWALDO, LÓPEZ, *op. cit.* pag. 68

²¹ *Ibid.* pag. 70

²² *Ibid.* pag. 73

²³ *Ibid.* pag. 78

²⁴ *Ibid.* pag. 82

restarle profundidad al espacio y pasar a la construcción paralelepédica. Con *Cezanne*²⁵ y los impresionistas la representación del espacio tiende a la bidimensionalidad, dando lugar al espacio elíptico hasta llegar a pintar con puros elementos plásticos para construir un sistema de formas expresivas y significantes, en el que participan con la misma importancia tanto las imágenes como los espacios. En la pintura de *Gauguin* y *Van Gogh*²⁶ el espacio pierde volumen para darle expresión al plano; hasta que, con los pintores *Fauves*, el espacio es tratado totalmente como bidimensionalidad en la que ya no se establece un punto de vista sino que se sugieren valores y cualidades independientes de toda representación perspectiva, pues el espacio ya no se asume como un atributo de la Naturaleza sino como un elemento que se puede expresar de muchas maneras.

Y así en el siglo XX²⁷ el espacio pictórico responde a la exploración polisensorial del mundo, como lo son las experiencias de Riemann echas realidad en la geometría astral de Schweikart, en la que se conjugan espacio y tiempo. Asimismo se desarrolla la pintura no figurativa en la que la realidad del espacio es sentida como pura intuición. En el espacio plástico explorado por la pintura del siglo XX el hombre se sitúa desde una perspectiva total para gozar de una visión global continua como en la experiencia polisensorial de Pollock, o en el espacio bidimensional creado por Mondrian.

La fascinación causada por la experiencia espacial en los pintores renacentistas propició el desarrollo de la perspectiva como un momento más en la evolución histórica de la concepción del espacio, estableciéndose como la técnica para dibujarlo mediante la aplicación de un sistema racional de leyes y proporciones que distribuyen las estructuras formales sobre la superficie pictórica para generar un efecto espacial, es decir, el efecto de distancia entre los objetos representados en sus tres dimensiones: largo, ancho y profundidad, es decir, con volumen; haciendo, así, de la obra pictórica una especie de vista a través de una ventana. Albert Flocon define a la perspectiva como la "*manera de ordenar sobre una superficie elementos visibles*

²⁵ *Ibid*, pag. 84

²⁶ *Ibid*, pag. 86

²⁷ *Ibid*, pag. 87

formando una imagen que suscite en el espectador impresiones equivalentes de volúmenes y de espacios reales."²⁸

Y, en efecto, la perspectiva construye una cierta representación del espacio con pretensiones de objetividad. Pero la experiencia del espacio no depende sólo de una percepción sensorial objetiva, pues también intervienen en ella estados interiores, es decir, sentimientos que cambian; modificando, así, la experiencia del espacio. Y puesto que la concepción del espacio depende de la mentalidad y el sentir de los pueblos y artistas, se transforma con la cultura. A cada concepción del espacio le corresponde un específico sentimiento de la realidad y una determinada actitud ante el mundo y la vida, pues, como señala Berger " *Cualquiera que sea el sistema de convenciones adoptado, no tiene poder estético por sí mismo. Por ser un conjunto de condiciones y no de leyes, no dicta obras al artista, si no que le propone una forma de lenguaje, pero corresponde a cada artista crear su discurso.*"²⁹

Los dos principales tipos de perspectiva que se desarrollaron fueron la lineal y la aérea. La perspectiva lineal produce efectos de profundidad mediante líneas trazadas a partir de un punto geométrico determinado sobre el horizonte para acortar los objetos y crear el efecto de alejamiento al dirigir la mirada del espectador hacia un punto de fuga. Por su parte la perspectiva aérea consiste en la reducción o degradación de los valores y colores distantes, así como en la indefinición de las formas para dar el efecto de lejanía; generando, así, las condiciones de ambiente e iluminación.

*"Leonardo le da importancia a la percepción del color en un tratado incompleto que plantea con gran originalidad las consideraciones sobre las funciones productivas de la composición pictórica respecto a la luz y a la sombra, pero, sobre todo, sobre las leyes de su percepción y de su contraste, incluyendo como fundamentales a veces ocho colores, con excepción del blanco y del negro (azul, amarillo, verde, leonino, castaño, pardo, rojo), a veces seis (blanco, amarillo, verde, azul, rojo, negro)".*³⁰

²⁸ ALBERT, FLOCON, *La perspectiva curvilínea*, 1985, pag.17.

²⁹ RENÉ, BERGER, *op. cit.* pag. 129

³⁰ MANLIO, BRUSATIN, *op. cit.* pag. 70

La aportación de Leonardo consistió en su esfuerzo por combinar la perspectiva aérea con la perspectiva lineal, comprendiendo conjuntamente el aspecto perceptual de los colores con el fenómeno de la luz y la sombra para construir el claro-oscuro, el cual derivó en el principio de la relatividad del color y en el carácter subjetivo de la percepción cromática. Principios con los que se reconoce que la opacidad y la transparencia, pertenecientes a la perspectiva lineal, adquieren diversos valores dependiendo del espesor del aire. De tal manera que con las sombras se destacan los colores claros y la iluminación revela los contornos oscuros que se pueden aclarar u oscurecer al interactuar con el color más próximo. Así mismo se afirma el principio de las sombras coloreadas según se acerque o se aleje un objeto sumergido en el espesor del aire azulado, jugando así con la transparencia y la opacidad del aire al usar los colores más intensos para la cercanía y los más tenues para la lejanía. De esta manera se genera una atmósfera en la que los colores pierden su pureza conforme se alejan.

Puesto que la perspectiva es un sistema de convenciones, condiciona los recursos expresivos del lenguaje plástico. Pero es la propia conciencia humana la que establece el fundamento y el sentido de sus convenciones estéticas; por lo que al analizar una obra es necesario identificar la clase de espacio que ella propone con su particular perspectiva; la cual puede ser generada a partir de puntos de fuga, tratamiento de planos y volúmenes, modulación de valores lumínicos y cromáticos, aplicación de diagonales, líneas de tensión, ritmos, etc.; ya que todos estos recursos formales son opciones posibles para explorar el espacio pictórico.

Actualmente el concepto de espacio plástico es sustituido por el concepto de espacio expresivo a partir de reconocer el valor que los elementos plásticos tienen en sí mismos, convirtiéndolos así en elementos significativos utilizados ya no para describir sino para conceptualizar.

Así pues, tanto en la realidad como en la una obra pictórica, los colores no aparecen aislados sino participando de un orden en el que interactúan con el espacio y las formas para producir efectos que dependen no tanto de la naturaleza del color mismo sino de nuestra conciencia. La ilusión espacial no se logra sólo mediante la transparencia y la yuxtaposición, sino también con la mezcla media equidistante en luminosidad y tonalidad de sus dos colores

progenitores para generar una ilusión de volumen. En la organización espacial del color se puede distinguir un orden en los intervalos cromáticos suaves y duros, donde los colores se sitúan arriba, abajo, adelante o atrás porque los límites suaves revelan una cercanía que implica concesión, mientras que los límites duros indican lejanía y separación o conexión. Al aumentar la cantidad de color, es decir, su peso y número, se reduce visualmente la distancia produciendo cercanía, intimidad y respeto. Por su parte, las alternancias de intensidad luminosa y peso transforman la luminosidad, la brillantez y la saturación de un color; con lo que se consiguen mediciones diferentes como la transparencia física o tonal, el espacio y la interacción. La armonía del color puede cambiar la visión del espectador modificando la dirección y secuencia de la lectura, la reflexión de la luz, el espacio, etc.

EL RITMO

"El artista goza de la libertad de exagerar el ritmo de cualquier objeto para obtener así una pintura más dramática"
DUFRENNE³¹

Como generador de movimiento, el ritmo es de vital importancia tanto en la naturaleza como en la pintura ya que "*Nunca el hombre es más parecido así mismo como cuando está en movimiento*".³²

Y puesto que el ritmo es el generador del dinamismo es así el elemento que activa a todos los demás elementos plásticos, tales como la luz, los valores, la línea, y la forma, la tensión, etc. ya que cualquiera de estos puede ser el agente del ritmo; cuyas variables esenciales del movimiento que permite son por número, tamaño, posición de las zonas coloreadas y su disposición en el plano plástico.

El ritmo, como modo específico de movimiento que es, se presenta a la visión a través de su intensidad sensorial ya que es la reiteración de tiempos débiles y fuertes a intervalos regulares de duración.

La función del ritmo en la obra plástica consiste en convertir la extensión en espacio-tiempo para ofrecer a la contemplación estética una secuencia de cambios entrelazados en una misma frecuencia. Generando al interior de la obra un dinamismo que transmite una sensación de vida.

Por medio del ritmo, el lenguaje plástico transmite sensaciones y sentimientos de intensidad, aceleración y tensión adquiridos en una experiencia que perdura.

El movimiento traslaticio es el tipo de ritmo que consiste en los cambios de lugar y es generado a partir de una potencia dinámica por medio de la materia. Los ritmos vibratorios, por su parte, son el conjunto de energías que, bajo la apariencia de la forma mimética, el artista

³¹ OSWALDO, LÓPEZ, *op. cit.* pag 140
³² *Ibid.*, pag. 140

plasma y transmite en el nivel de los elementos pura y estrictamente plásticos. Estos ritmos de vibración dan vida a la imagen generando armonía y equilibrio, a la vez que desarrollan una trayectoria constante y un movimiento de traslación al interior de la obra dinamizando cada uno de los elementos compositivos.

La composición de una obra se sustenta en ritmos lineales, formales y cromáticos distribuidos y ordenados sobre el plano en todas direcciones, generando el desplazamiento de movimientos aparentes y relativos. El ritmo generado a partir de una línea deriva en combinaciones entre líneas rectas y curvas; mientras que el ritmo formal busca la semejanza y el cromático recurre a los grados de saturación de los tonos y a su facultad entre sus contrastes como por ejemplo entre fríos y cálidos. Los ritmos estructurales corresponden a ritmos simultáneos, opuestos, continuos, discontinuos y modulares generados por la unidad de las partes con el todo.

La forma más simple del ritmo cromático es cuando los colores se unen entre sí según su ubicación en el espectro; por ejemplo: una degradación del color rojo hasta llegar al azul pasando por todos los matices intermedios. En el contorno de un plano se puede pasar de un color a otro, y lo mismo se puede hacer con los valores. Generalmente una mancha de color no se encuentra aislada sino que se repite en otro lugar del cuadro cambiando su matiz.

El espectador de la obra participa como receptor en la creación de los ritmos, ya que él los recrea en su contemplación al hacer una selección personal de la totalidad de ritmos que la obra le ofrece.

El mayor triunfo de la pintura después de tantos siglos de figuración consiste en haber llegado a manejar a los elementos plásticos mismos como tema y a establecer que el valor esencial de la pintura consiste en la ordenación de los elementos plásticos

La composición de mi obra la estructuro a partir de ritmos de traslación y de vibración generados mediante el manejo de texturas, recurriendo a los movimientos esenciales del ritmo: tamaño, recurrencia y posición, mediante el color, las mezclas medias y la ilusión espacial.

CAPÍTULO III

LA IMPORTANCIA DE LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS

LA IMPORTANCIA DE LAS TÉCNICAS PICTÓRICAS

“Se observa que expresiones de tipo técnico pueden cambiar su contenido conceptual o, expresado de otro modo, una misma cosa puede en distintas épocas expresarse con términos técnicos totalmente distintos.”

MAX DOERNER³³

Las constantes que determinan mi producción pictórica, en virtud de las cuales cobra importancia la realización de esta tesis, son los momentos de planificación y ejecución, investigación y experimentación, la identificación de los elementos plásticos y su traslación al plano de lo hipotético y deductivo. Metodología que me permite la efectiva aplicación de las diversas teorías en que me apoyo tales como el marco teórico-conceptual y su praxis, las teorías del color, la elección del tema y el estilo. Teorías con las que se entra en divergencia en el momento de la ejecución para poder encontrar las poéticas del lenguaje pictórico, pues sólo *“quién haya adquirido una noción completa y clara de los principios fundamentales podrá alterar con éxito los procedimientos establecidos, adaptándolos a sus necesidades individuales”*.³⁴

Para poder potencializar las cualidades expresivas de los materiales es necesario conocer su comportamiento físico y químico, ya que la materia es una condición necesaria para el artista quien no alcanza a la naturaleza del material sino al uso que hace de él. Sólo utilizando los materiales es como se los puede apreciar pues así se conoce su resistencia a la plasticidad.

En el proceso de producción de una obra plástica el artista se muestra su capacidad para extraer las formas ocultas de la naturaleza al transformar el lenguaje cerrado de la materia en un lenguaje abierto, es decir, en un lenguaje humano.

La historia del arte demuestra que no hay gran obra en la que no se considere su materia pues sin ésta no podría ser apreciada, ya que sólo por su materialidad deja de ser una mera idea para convertirse en una evidencia sensible; por lo que se puede decir que la materia no es aquello

³³ MAX, DOERNER, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 1989, pag.IX
³⁴ RALPH, MAYER, *Manual del artista, materiales y técnicas*, 1955, pag.V

por lo que la forma se hace visible, sino aquello por lo que la forma se hace sensible, es decir, una presencia en calidad de color; en todo lo cual se manifiesta la capacidad del artista para manipular la materia.

Las obras artísticas se ubican en un ámbito espacio-temporal distinto al de la realidad natural, pues al concebirse y realizarse se anexan, como muchas otras cosas, a la naturaleza pero sin confundirse con ella.

Pero las diversas técnicas no tienen valor en sí mismas sino que sólo son el medio material para poder realizar la idea concebida que a su vez, por sí sola no sirve de nada si no se cuenta con los recursos técnicos para realizarla.

Entre los diversos géneros pictóricos se encuentran la pintura de caballete, la pintura mural, el mosaico, la vidriería, la miniatura, etc. Algunas de éstas técnicas han florecido más en ciertas épocas enriqueciendo las posibilidades de expresión plástica con nuevas formas. Actualmente se cuenta tanto con materiales de uso tradicional como con materiales industriales modernos. Las nuevas tendencias artísticas utilizan materiales y técnicas distintas a los materiales tradicionales pues algunas de las propuestas artísticas requieren de materiales efímeros.

Es necesario, pues, percatarse de la función o el papel que desempeñan el material y la técnica elegida para la realización de cada obra, así mismo se debe conocer suficientemente las técnicas tradicionales para poder romper con ellas si las necesidades expresivas requieren de la experimentación con nuevos materiales. Pero la técnica es siempre indispensable pues hasta la propuesta artística más vanguardista requiere del uso de materiales. Max Doerner³⁵ afirma que, aunque actualmente los artistas descuidan el dominio de un oficio, es necesario reconocer que no hay arte alguno desprovisto de medios técnicos por lo que es necesario que el productor plástico posea los conocimientos firmes en el dominio de una técnica y manejo de materiales. Si los antiguos maestros hubieran carecido del dominio de su oficio no se habrían conservado sus obras.

Para pintar se procede mezclando pigmentos con un líquido que sirve de vehículo para el color, procurando la mayor calidad posible en los materiales pues los pigmentos deben tener

³⁵ MAX, DOERNER, *op. cit.* pag. IX

resistencia a la luz y no contener material de relleno. Cada técnica pictórica requiere de cierto grado de absorvencia y rugosidad del soporte para facilitar la adhesión de la pintura. La pintura al Temple y a la Acuarela requiere de mucha absorvencia pero nada tiene que ver con la rugosidad del soporte ya que la retención del color actúa de la misma manera.

Las técnicas tradicionales se ajustan en temática y expresión, como en el caso de mi obra en la cual la técnica del temple grasoso se adecua al aspecto formal, semántico y pragmático. La materia no es inerte sino retroactiva en la ejecución por la calidad de la obra. Para la selección de dicha técnica he tomado en cuenta el tema de mi obra: *"Fragmentos Urbanos o la Fragmentación como constitutiva del caos"* pues esta técnica tradicional le da una connotación a la obra para *"crear no sólo una comunicación sino un efecto duradero en la consciencia del espectador"*.

La técnica seleccionada resulta la adecuada por tres propósitos fundamentales: expresar la fragmentación de las ciudades en una época en la que la expresión se da por las transmisiones, expresar el lamento de la miseria generada por la incomunicación o comunicación de lo fragmentado, y, finalmente, mostrar a lo fragmentado como lo esencial de las grandes urbes.

Así pues, el problema de las técnicas presenta básicamente dos vertientes: por un lado el hecho de que las formas nuevas solamente se logran con nuevos materiales, y por otro lado la necesidad de saber explotar los materiales antiguos para construir con ellos nuevas formas.

TÉCNICA AL TEMPLE

El medio que se emplea en la técnica de la pintura al Temple se diluye en agua, pero al secarse se vuelve insoluble y permite que se pueda repintar con temple, aceite o barniz. Se mezcla pigmento con yema de huevo diluida en agua destilada. La yema contiene una solución de agua preparada con albúmina, aceite de huevo y lácina. Al mezclar el pigmento con esta sustancia y aplicarlo sobre una superficie, el agua se evapora pero el huevo y el pigmento se endurecen. Otras emulsiones como el aceite y la cera o goma arábiga se le pueden añadir a la mezcla para obtener más flexibilidad y brillo en la obra terminada. El soporte mas adecuado para pintar al temple es una tabla rígida recubierta con gesso (yeso) absorbente.

La pintura al Temple es una excelente opción cuando las necesidades expresivas de la obra requieren de una intensidad cromática del color, pues esta técnica ofrece un aspecto vibrante y luminoso imposible de lograr con otros medios. Cuando el cuadro ha secado totalmente los colores adquieren un aspecto parecido al de su estado de pigmento, aspecto que no se deteriora con el tiempo. Por otra parte, las emulsiones permiten formar películas transparentes. La mayoría de las pinturas al temple adquieren un acabado satinado o semibrillante si se frotan con un trapo suave o algodón. El temple permite trabajar con veladuras transparentes pues antes de que la pintura se seque se pueden superponer todas las capas que se requieran. Pero para conseguir estos efectos y acabados es recomendable no tardarse más de ocho meses en la elaboración de la pintura, porque conforme se van secando las primeras capas los colores viejos ya no se unen a los viejos y se quedan sólo en la superficie.

Las pinturas al temple que se han conservado por varios siglos se encuentran cubiertas por pequeñas grietas, pero estas no afectan a la adhesión de la pintura. Las obras del pintor florentino Giotto aún se conservan tan vistosas como cuando se pintaron hace más de seis siglos. Antiguamente elaboraban las obras a base de capas sucesivas sobre una base de gesso, comenzando casi siempre por una capa de verde. La técnica al temple proviene probablemente de Giotto, pero el primero en describirla fue Cennino Cennini.³⁶

³⁶ MANLIO, BRUSATIN, *op. cit.* pag. 62

Entre los diferentes tipos de temples se encuentran las emulsiones de huevo y aceite, el temple de goma, las emulsiones de cera, el temple de aceite, el temple de caseína y el temple de cola. La desventaja de las emulsiones es su semejanza con el óleo, ya que por efecto óptico el cuadro deja de parecer un temple puro. Para obtener buenos resultados las emulsiones deben estar bien equilibradas, pues en ocasiones el huevo y el aceite se llegan a secar o a formar glóbulos y fisuras. Pero con la albúmina, proteína que se coagula con el calor, la película de yema de huevo se vuelve insoluble, dura, coriácea y permanente; inflexibilidad que la hace inadecuada para pintarse en un lienzo.

El temple de yema de huevo consiste en separar completamente la yema de la clara, pues la yema contiene la suficiente albúmina para que la emulsión quede bien equilibrada. Para prepararla se mezclan volúmenes iguales de pasta de color y yema de huevo con un poco de agua; preparación que sólo sirve para un día de trabajo, y mientras se trabaja debe colocarse en recipientes cubiertos con un trapo o papel humedecidos ya que endurece rápidamente.

Los temples de goma son emulsiones hechas con goma arábiga, la cual no se altera en el proceso de secado. Las soluciones de goma pueden combinarse con aceites y resinas sin llegar a oscurecerse. La goma arábiga se ha usado desde la antigüedad mezclada en un principio con aceites y barnices en la búsqueda de su perfeccionamiento. Estas combinaciones dieron por resultado las pinturas flamencas e italianas. Como su secado es muy lento permite los empastes.

Las emulsiones de cera son muy resistentes a la humedad exterior. Los efectos del color son muy brillantes semejante al de la laca. Pero es conveniente barnizarla para conservar su acabado original. Los materiales mas recomendables para su preparación son los barnices de goma, la glicerina y el aceite de ricino para evitar el amarilleo de las emulsiones.

Puede hacerse también emulsiones de caseína que no se amarillean. Se preparan con cera saponificada, trementina de Venecia y barniz de damar. Las soluciones de caseína usadas como medios no son consideradas como temples. Las mezclas con aceites son fáciles de hacer y se obtienen buenas cualidades estructurales para la formación de películas y para lograr estabilidad; pero tienen la desventaja de volverse amarillas o pardosas.

TEMPLE GRASO

Al agregarle aceite al temple de huevo se modifican sus cualidades de temple puro adquiriendo características semejantes a las de la pintura al óleo, pero sin llegar a perder por completo su carácter de temple. Ahora bien, este resultado depende de la fórmula que se aplique, pues cuando se utiliza poco aceite se consigue aún el acabado mate propio del temple; además de que se facilita su manejo y permite una más amplia gama de efectos apilándose para formar volúmenes mediante texturas o semiempastes.

La fórmula ideal de esta técnica es la que consta de partes iguales de huevo completo e ingredientes aceitosos por dos partes de agua, tal como la receta de pintores americanos que Ralph Mayer³⁷ señala en su manual para artistas; la cual consta de dos partes de huevo completo, cuatro partes de agua, una parte de aceite polimerizado y una parte de barniz damar; aunque los ingredientes oleosos pueden variar según la preferencia. Pero esta fórmula varía ligeramente en ingredientes y proporciones cuando, en lugar de utilizar el huevo completo, se utiliza sólo la yema, evitando los residuos de clara ya que el exceso de albúmina favorece el agrietamiento. Los ingredientes que se agregan en esta solución son el aceite de lavanda y el aceite de linaza; pero, si se va a trabajar con azul ultramar, azul cobalto y colores de cadmio, es necesario añadir un barniz compuesto de copal duro disuelto en tetracloroetano y aceite de linaza crudo.

Una manera de verificar la adherencia y consistencia de la emulsión con los pigmentos, consiste en pintar sobre un cristal o papel para conservar el secado, la flexibilidad, manejabilidad y amarilleo. Al desprender con una espátula una pincelada gruesa, ésta no debe desmoronarse ni romperse.

Ahora bien, los mejores resultados no se logran con las soluciones de yema pura y aceite sino con la emulsión de goma o con huevo entero y aceite, ya que un medio de emulsión bien equilibrado requiere de la albúmina que tiene la clara para que se emulsione con el aceite añadido. Cuando se utiliza clara de huevo pura el resultado es una solución coloidal de albúmina

³⁷ RALPH, MAYER, *op. cit.* pag. 208

casi pura que no es buen aglutinante ni formador de películas; la película seca es más soluble al agua y no permite un buen manejo con el pincel. En cambio utilizar el huevo completo contribuye a la estabilidad, además de que permite varios efectos texturales y una fácil manipulación.

Mi obra la realizo sobre un soporte rígido hecho de loneta sobre caobilla con bastidor o loneta sobre triplay; en el que aplico imprimatura de creta preparada con carbonato de calcio, blanco de titanio o de zinc, cola de conejo o gresina y agua. La fórmula de temple que utilizo es la que se prepara con huevo completo, barniz damar, aceite de linaza, esencia de trementina y agua; pues con ella consigo un acabado mate, parecido a los acrílicos, pero con la luminosidad del temple. Como el aceite de linaza produce el aspecto graso parecido al óleo, agrego barniz damar para conservar el aspecto mate. Por lo que se refiere a los pinceles, estos pueden ser de pelo de marta, pelo de camello, pelo de conejo e incluso de cerda si para veladuras provoca rayados se puede usar para aplicar pintura seca, manchas, empastes o recurrir a la espátula. Y finalmente, como material de carga para los pigmentos en el manejo de empastes se puede utilizar caolín o carbonato de calcio.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

“Los sonidos tienen una duración, una intensidad, un timbre; los colores una oscuridad, una claridad, un tono.. Timbres y tonos tienen una posible semejanza, pero, más allá de ellos, los sonidos parecen escapar en la dimensión que los custodia (el eco) y los colores van hacia la dimensión del tiempo que los conserva y los consume, somos empujados hacia los colores de la memoria así como a la resonancia de los lugares”.

MANLIO BRUSATIN³⁸

De esta manera René Berger sugiere un método de acercamiento a la pintura desde un enfoque estrictamente estético, es decir, desde el plano sintáctico o formal; haciendo a un lado el aspecto semántico de la obra del que se ocupan las especulaciones filosóficas y científicas que le corresponden a la Fenomenología.

Un conocimiento de los elementos plásticos permite desarrollar la capacidad para apreciar el aspecto formal de una obra, es decir, para identificar el estilo, el tema, la técnica, así como su ubicación temporal; pues el conocimiento de estos aspectos facilita la lectura plástica de la obra y la comprensión de lo que el autor expresa y comunica, aunque los valores de los signos pictóricos se transforman.

Como productos plásticos es posible establecer un método para describir una obra a partir de identificar el estilo, el tema, y los agentes plásticos más importantes. La planificación del trabajo pictórico nos capacita para establecer objetivos, clarificar los conceptos y ordenar los elementos plásticos.

Los tres momentos que Marcelin Pleynet³⁹ distingue son: el proceso de realización, la elección de los elementos y la ejecución. Pero esta distinción sólo es válida considerando el proceso a grandes rasgos, pues en la realización de una obra la intuición artística es más compleja y abarca mucho más, ya que va más allá de la reflexión bajo la experiencia pictórica.

³⁸ MANLIO, BRUSATIN, *op. cit.* pag. 208
³⁹ MARCELIN, PLEYNET, *La Enseñanza de la pintura*, 1978, pag. 7

Los dibujos de Miguel Angel,⁴⁰ por ejemplo, muestran la importancia que se le daba a los bocetos en el proceso de construcción de una obra; y aún actualmente se recurre a ellos ya que permiten considerar las posibles variantes de la obra que se pretende realizar, así como distinguir los diversos aspectos de su construcción. Ahora bien, Miguel Angel entendía el dibujo no como obra definitiva sino sólo como un paso en el proceso de creación de la obra propiamente dicha; pero en la actualidad el dibujo ha llegado a ser un género más de las Artes Visuales.

Los conceptos con las que se comprendía la práctica del dibujo durante el Renacimiento son el pensamiento, el apunte, el estudio y el diseño. El pensamiento es el primer proyecto en el que se procura fijar la idea en su totalidad, definiendo los elementos esenciales de la composición conforme al plano y al espacio, y determinando también la relación general entre la representación y el límite del cuadro. El apunte es el dibujo con una mayor concentración de detalles, especialmente en la disposición de determinadas figuras o grupos de figuras. El estudio es un dibujo que se realiza directamente del modelo o fijado en el apunte previo, a partir de una experiencia concreta. Y, finalmente, el diseño, que consiste en la síntesis de los pasos anteriores para darle a la idea en virtud de los apuntes y estudios. Y, así, la obra de arte no es tan sólo una fase en este desarrollo, sino el resultado final del proceso creativo; por lo que resulta ser completamente autónoma.

Pero la creación de algunas obras suele ser puramente mental y no recurrir al proceso de bocetos. O bien puede realizarse por secciones, es decir, varios estudios de un mismo tema, para después intentar con los pensamientos, apuntes o diseños que estarán relacionados más íntimamente con el autor.

Puesto que un color no existe en sí, al interactuar con otros colores reacciona cambiando el carácter de su matiz. En el color es posible distinguir su calidad (matiz, intensidad luminosa y saturación), su relación con los elementos plásticos, y su condición expresiva como lenguaje. A la semiótica le corresponde el estudio y el análisis de la significación del color, así como del comportamiento humano originado por los estímulos que le provocan el Conjunto de Símbolos

⁴⁰ ERWIN, PANOFSKY, *Dibujos de Miguel Angel*, 1992, pag. 125

generados por la interacción del color, como aspecto cromático de cualquier contenido ordenado plásticamente.

Cada técnica genera la calidad de color que le corresponde, así como una determinada interacción del color con los demás elementos plásticos. La técnica resalta la expresión del material mediante las huellas que los instrumentos dejan en ella tales como las texturas táctiles y visuales; las aguadas, los chorreados, salpicados, y el espesor y fluido de las manchas.



Título : *"Mancha Roja. Fragmento II"*
Técnica : Temple Graso / Tela / Madera
Medidas : 122 x 122cm. 1997
Autor : Irma Rodríguez Betancourt

OBRA 1 “Mancha roja, fragmento II”

Puede decirse que el motivo de esta obra es un edificio horizontal o caído; y la idea de esta composición surgió a partir de un fragmento de la obra cinco titulada “Llorando en rojo púrpura”.

En la composición aparecen cinco ritmos y una Franja oscura en la parte inferior del cuadro; un total de seis ritmos traslatorios construyen la estructura de lo que podría ser un edificio, participando también los ritmos de vibración dados por las texturas visuales, generadas mediante salpicados, chorreados, escurridos en matices rojos, manchas, y los efectos del pincel seco.

La presencia de los ritmos verdes secos en dirección ascendente, así como de los cuadratrapecios generan una ilusión espacial reforzada por las mezclas tonales y físicas, en donde los ritmos traslatorios dan movimiento y vida a la obra gracias a su número y color. Tal es el caso del sexto ritmo que, por su extensión sobre la superficie y por su posición genera una ilusión espacial, es decir, una profundidad; y aunque las líneas verticales tienden a ascender, no se desplazan sino que permanecen flotando eternamente en el espacio.



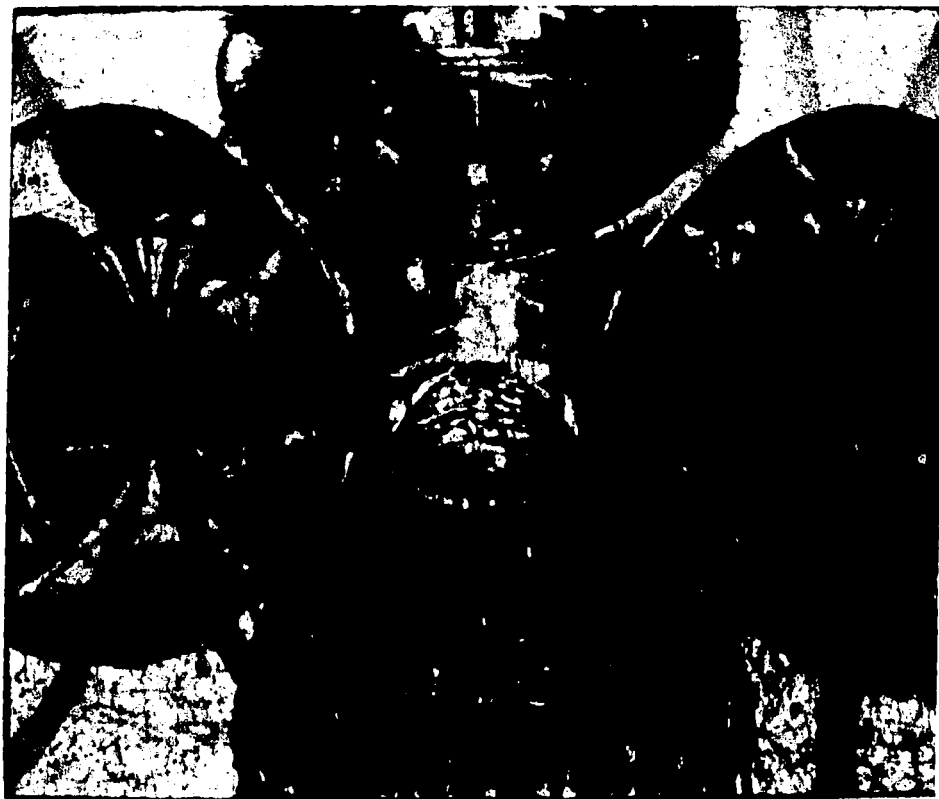
Título : *"Fragmentos de Tiempo, Fragmento I"*
Técnica : Temple Graso / Tela / Madera
Medidas : 122 x 61 cm. 1997
Autor : Irma Rodríguez Betancourt

Obra 2 “Fragmentos de Tiempo, Fragmento I”

Aunque esta obra pertenece a la misma temática de la obra tres titulada “Fragmentos de Tiempo”, no surge, sin embargo, de un fragmento de ella.

En esta composición los ritmos traslatorios constituyen la parte oculta del cuadro, mientras que los ritmos de vibración se encuentran en los primeros planos. Las mezclas tonales y físicas sumergen la visión en una serie de texturas visuales que van de la claridad a la oscuridad, desde el blanco hasta las sombras tostadas pasando por el amarillo, el naranja, rojo, verdes y sepias, en un proceso de degradación hacia la parte inferior, a partir de la parte superior en donde las texturas son más contrastantes.

El manejo de la pintura seca, el temple diluido y espeso, y el trabajo con la espátula construye lo que forma el cuadro.

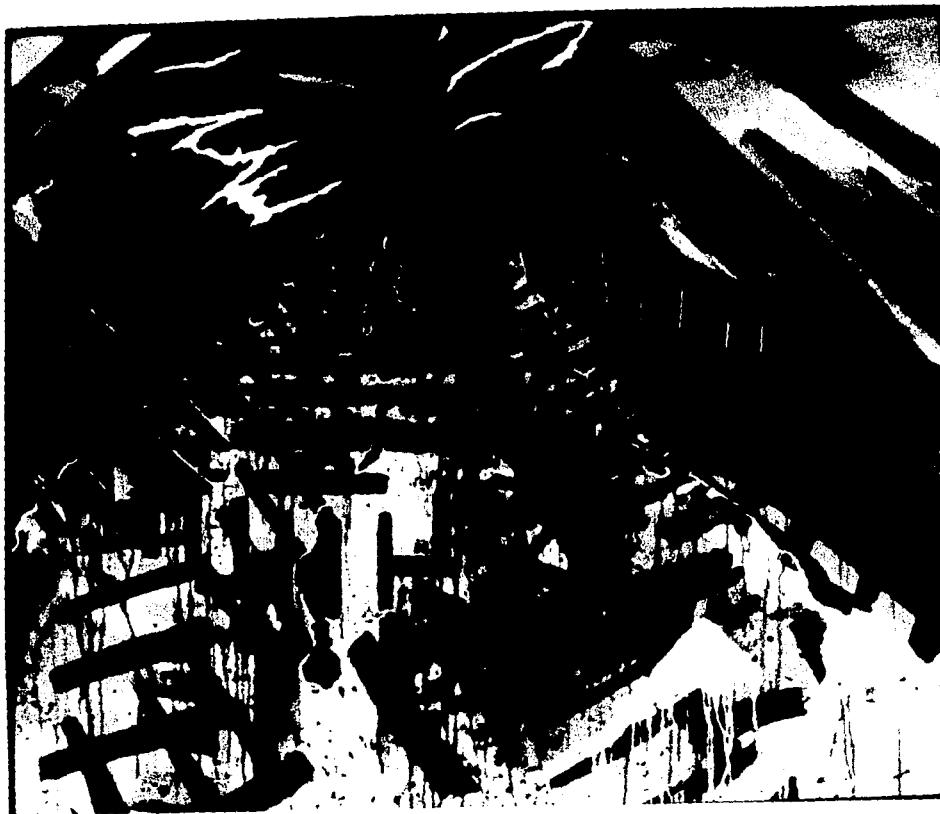


Título : *"Fragmentos de Tiempo"*
Técnica : Temple Graso / Tela / Madera
Medidas : 122 x 122cm. 1997
Autor : Irma Rodríguez Betancourt

Obra 3 “Fragmentos de tiempo”

Esta composición consiste en una integración de la torre Latinoamericana con columnas griegas que se deforman pero construyendo una estructura; interacción en la que se pueden observar varias “escenas” en un mismo tiempo. Aunque en un primer momento la visión del espectador no podrá captar todos los fragmentos de la obra a la vez, sino, que se detendrá en la parte central y de ahí se desplazará hacia los extremos, finalizando su recorrido en las partes inferiores y superiores. Pero una vez hecha esta primera lectura se puede visualizar la obra en su totalidad, pues las partes se integran mentalmente en un mismo tiempo.

Los ritmos de vibración generados por el color rompen la rigidez de los ritmos traslaticios al integrarse a ellos; mientras que las mezclas medias tonales acercan o alejan algunas zonas, y las transparencias físicas generan ilusión espacial.



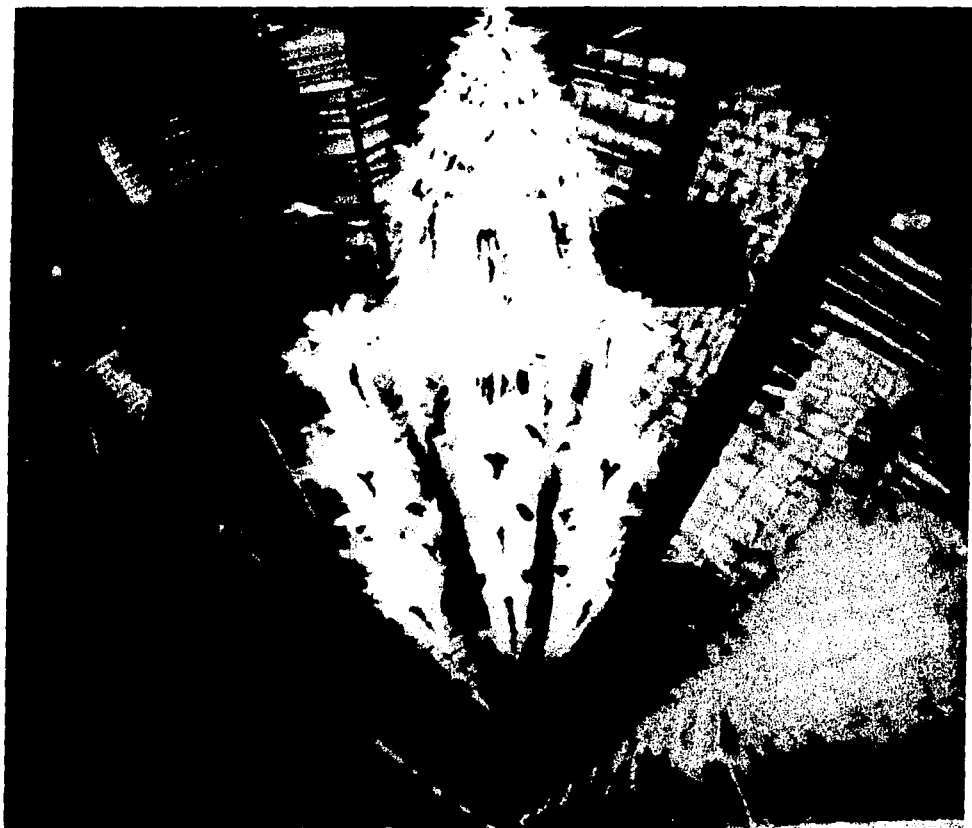
Título : *"Llorando en Rojo Párpura Fragmento I"*
Técnica : Temple Graso / Tela / Madera
Medidas : 122 x 122cm. 1996
Autor : Irma Rodríguez Betancourt

Obra 4 “Llorando en rojo púrpura, Fragmento I”

Esta composición surgió de un fragmento de la obra cinco titulada “llorando en rojo púrpura”, concretamente, del punto de fuga en donde convergen los edificios que aparecen en esa obra. Pero, en esta nueva obra el punto de fuga se coloca en la parte superior del plano para generar una dirección ascendente y sin fin. Deteniendo a la vista el choque de las franjas y manchas de color púrpura.

La obra está trabajada por contrastes de color; y en los ritmos traslaticios, ubicados en todas direcciones, se combinan por color las variantes del movimiento dadas por tamaño, posición y ubicación.

Los ritmos traslaticios rojos, relacionados en mezcla media, dan la sensación de acercarse y retroceder sin fin; mientras que los espacios blancos acentúan zonas de descanso visual frente a la fuerza explosiva del color.



Título : *"Llorando en Rojo Púrpura"*
Técnica : Temple Graso / Tela / Madera
Medidas : 122 x 122cm. 1995
Autor : Irma Rodríguez Betancourt

Obra 5 “Llorando en rojo púrpura”

En esta obra se representa la luminosidad propia de una ciudad por la noche, mediante una composición construida a partir de un punto de fuga.

El punto de fuga construido con ritmos traslatorios y vibración del color con mezclas medias tanto tonales como físicas en un claro-oscuro de cálidos y fríos, generan un ambiente caótico en el cuadro.

El calor rojo-púrpura tiene la carga histórica de la cultura griega y romana en las que simbolizaba poder. En esta obra, llorar en rojo-púrpura es llorar en sangre. La ciudad desierta representa la deshumanización del hombre.

CONSTANTES Y VARIANTES

A pesar de que actualmente se cuenta con tanta diversidad de técnica en el arte, sigo recurriendo a la pintura de caballete, y a una técnica tradicional antigua, como es el temple graso que me asegura que bien manejado el material, será perdurable. Considero acentuar esta revaloración a los materiales como al oficio; y por otro lado, encuentro en la pintura la función expresiva de mi tema.

En el lapso de algunos años trabajando una misma técnica y un mismo tema: urbano, me ha conducido en el plano creativo a una mejor comprensión del fenómeno plástico ya que, estos procesos de desarrollo han producido cambios en mi trabajo personal.

El análisis y la reflexión de una trayectoria de 1991 a 1997 aproximadamente, ha reflejado que en esta etapa de mi obra, ejemplifique de manera más sólida la búsqueda del discurso que conlleva al estilo, un tanto expresionista en una misma temática, ya que mis pinturas actuales demuestran la manera diferente de abordar un mismo tema a partir del ritmo.

Si bien hoy puedo visualizar que construyo a partir de ritmos (traslaticios y de vibración), llevados al color mediante la mezcla media e ilusión espacial; el cambio principal que ha habido en mi trabajo es la modificación de la forma, pues las obras anteriores se acercan mas a la representación pictórica figurativa, las obras actuales se encuentran en una representación no figurativa, aunque se respeta lo irregular u orgánico en una mezcla con lo geométrico, tramas de líneas mezcladas con las aguadas en forma de chorreados. Lo que pasa es que la esencia de sus construcciones (el ritmo, color, luz, etc.) estaban ocultos, pero si construyo a base de ritmos quiero darle más importancia acentuándolo como el principal elemento plástico (ritmos cromáticos) para la construcción de mi obra.

ESTE TRABAJO NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

CONCLUSIONES

Para no limitarse solamente a las asociaciones simbólicas de la Percepción del color, es necesario comprender el fenómeno cromático en el desarrollo histórico que ha tenido, pues cada cultura ha conceptualizado al color de una manera distinta. Y, como productor plástico es necesario estar consciente de que estas diversas significaciones que el color ha recibido pueden repercutir en la obra que realizo; y no sólo por las asociaciones que el espectador establezca al verla, sino porque el gusto o la vivencia personal me conducen, inconscientemente, a construir con los colores un significado personal.

El significado conceptual que se le da al color genera un significado formal; de ahí que los teóricos del color se han centrado más en el aspecto perceptual de la forma y no en el color.

Aunque existen esquemas de comunicación que rebasan el ámbito individual y encuentran en procesos metalingüísticos aspectos comunes mediante diversas alternativas semánticas, cuando el artista plástico abandona la función mimética del color para trabajar con el signo pictórico en su totalidad desarrollando modos de significación y expresión no figurativos, el espectador no especializado no es capaz de comprender este sistema de signos que se le presenta, por lo que requiere del conocimiento de estas nuevas maneras de significar, ordenar y relacionar los elementos visuales.

Mi desarrollo profesional, como productora plástica, se centra en la búsqueda de lo colórico del color, esto es, en su aspecto matérico; ya que considero a este aspecto como una parte esencial de la obra plástica. Mientras más conocimientos prácticos y teóricos se tengan, mejor se manipulará el material para extraer al máximo su lenguaje. Es en el lenguaje del color, esto es, en el aspecto colórico o color pigmento, como podemos acercarnos a ello.

El color es relativo, variante y engañoso, tanto en la mezcla sustractiva como aditiva, pues nunca existe un color por sí solo ni en sí; lo que hay es la interacción de colores para nuestra

percepción. Cada color actúa de una determinada manera junto a otro color o junto a los demás y junto a los lenguajes paralelos.

El tema o el contenido de mi obra es trabajado mediante el temple graso que es una técnica poco usada, para volver a trabajar a la manera tradicional con pigmentos y aglutinantes, haciendo las preparaciones adecuadas, explotando el material y variando sus mezclas para obtener formas nuevas que perduren.

Mi necesidad de pintar ciudades surgió de la fascinación perceptual que me produce la arquitectura moderna al sentir el peso y la monumentalidad del bloque, aunque también observo su fragmentación con la que se vuelve modular. Pero también retomo los estilos arquitectónicos del pasado y su integración en el nuevo contexto. Considero además la apreciación de la ciudad de día y el engaño del color en esa misma ciudad de noche, para compararla con el hombre mismo, fragmentado por su individualismo, encerrado en un bloque que es como una cárcel de cristal; tal es el hombre de oficina absorbido por el trabajo.

Las modulaciones geométricas de bloques fragmentados me llevaron a trabajar en el plano sintáctico ritmos estructurales, en donde lo fragmentado desde el punto de vista perceptual, es el caos como complejidad visual o ruido visual. En la obra y en la naturaleza el caos es ordenado; en la naturaleza el caos se percibe, a primera vista, como desorden por la inmensidad con que se presenta su complejidad; pero conforme lo observamos se descubre que todo corresponde a un sistema de proporciones.

Ya en el proceso pictórico no es el resultado visual, nos enseñamos a ver para construir un cuadro mental. Pintamos lo que sabemos. Pero en la plástica represento el orden de ese caos; represento su orden plástico para la expresión de las fragmentaciones mediante una intuición artística.

Más allá de la forma y del tema, su provocación dinamiza el hacer metamorfoseando la forma, en donde el crecimiento urbano desordenado es el reflejo de desórdenes sociales; pero expresado en la obra como desorden arquitectónico y crecimiento de la urbe.

La metamorfosis de los ritmos en ciudades la encuentro en las relaciones geométricas constructivas superpuestas a partir de los ritmos. El ritmo funciona como el elemento que dinamiza a los elementos plásticos, para crear un espacio a través de las variables del movimiento. Los ritmos de traslación y vibración son llevados mediante el color, por tamaño, número y posición, intervalos, formando mezclas medias tanto tonales como físicas; añadiendo la ilusión espacial al producir cambios cuantitativos y traslaciones, su calidad de color, lo cromático o fisiológico del color aprovechando su relatividad, su interacción, para distinguir la luminosidad y brillantez de la mezcla media. Así se pasa de espacios tradicionales en la técnica al temple a un espacio de color que construye la esencia de mi obra.

Cuando el edificio sólo se convierte en un edificio pintado, se produce el poder de revelación, que es una cualidad de la pintura, porque nos revela un edificio posible entre muchos más, que podrían evocar otros cuadros de esos mismos edificios, cuya diferencia con los edificios reales arquitectónicos son los que descubrimos en una experiencia estética cuando habitamos una obra, que solo se encuentran en los cuadros en donde tienen su propio espacio.

Así lo que se le puede pedir al edificio es que revele los medios, que sólo son visibles cuando el edificio se manifiesta al verse mostrando el deseo de estar presente en el mundo.

Cuando el espectador habita la obra, deja sentir en su ser cierta rigidez, fuerza y tensión, causados por las tramas de ritmos, deja sentir el peso o la monumentalidad, la desolación o esperanza en el color, la fragmentación que seguramente es la esencia de lo urbano, mediante los ritmos metamorfoseados de esos edificios. Deja entrar en sí este mundo sentido de la obra que sólo en ella es posible. Reviviendo el proceso de gestación realizado por el autor, su gesto, su pincelada en la estructuración, en el movimiento, etc.

Para que el espectador no se entretenga con la forma lo acercaré a lo posible de la obra a través de su revelación la cual se manifiesta en la intimidad de la presencia del color y del ritmo en un espacio bidimensional.

Aunque en una obra la nueva forma que se ha construido establece un nuevo significado y connotación en el color, en la exploración del plano sintáctico el color no se desliga de toda la carga histórica sino que ésta crece con las nuevas significaciones por venir. Y así las diferentes técnicas sólo adquieren valor mediante el estilo, es decir mediante el empleo que se hace del lenguaje plástico.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.- **ALBERS**, Josef. La interacción del color, España, Alianza Forma, 1992. 115 pp.
- 2.- **ALDERETE**, José Luis. La práctica pictórica y el lenguaje cromático, Tesis. Escuela Nacional de Artes Plásticas, México, 1994. 53 pp.
- 3.- **BARRE**, A. y **FLOCON**, A. La perspectiva curvilínea, España, Paidós, 1985. 193 pp.
- 4.- **BERGER**, René. El conocimiento de la pintura, España, Noguer, 1961. 404 pp.
- 5.- **BRUSATIN**, Manlio. Historia de los colores, España, Paidós, 1986. 146 pp.
- 6.- **CALABRESE**, Omar. El lenguaje del arte, España, Paidós, 1987, 279 pp.
- 7.- **DOERNER**, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte, España, Reverté, 1989. 351 pp.
- 8.- **DORFLES**, Guillo. El devenir de las artes, Fondo de cultura económica. Tr. Roberto Fernández y Jorge Ferreiro , 1986. 318 pp.
- 9.- **DUBUFFET**, Jean. Escritos sobre arte, España, Barral, 1974.
- 10.- **EHRENZWEIG**, Anton. El orden oculto del arte, España, Labor, 1973. 331 pp.
- 11.- **FURIO**, Vicenc. Ideas y formas de la representación pictórica, España, Antropos, 1991.
- 12.- **GAGE**, John. Color y Cultura, La Práctica y el Significado del Color de la Antigüedad a la Abstracción. Tr. Adolfo Gómez y Rafael Jackson, España, Ediciones Siruela, 1993. Printed in Singapore.

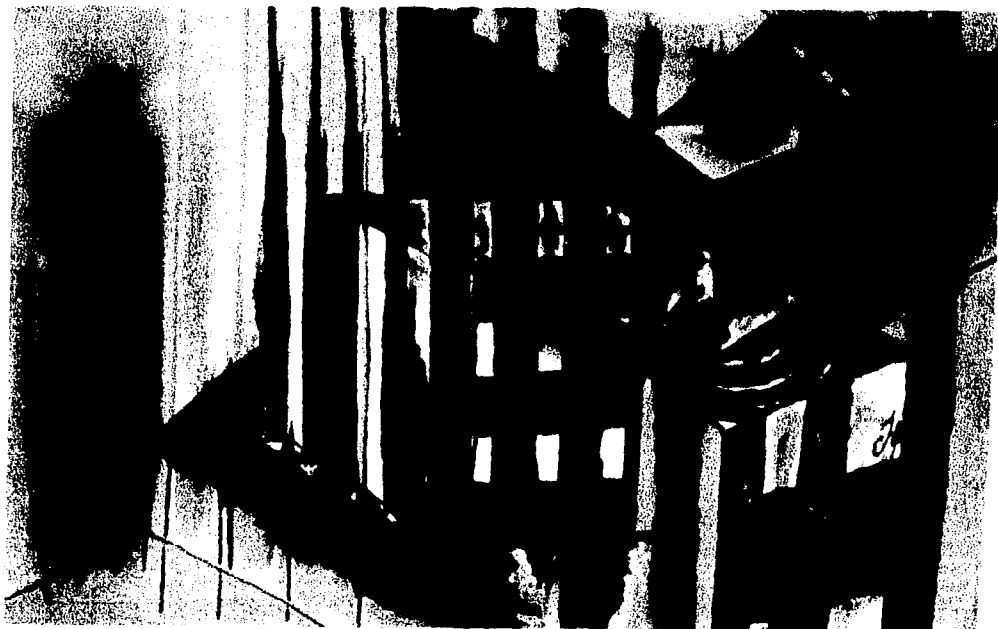
- 13.- **GARAU**, Augusto. *Las armonías del color*, España, Paidós, 1986.
- 14.- **GOMBRICH**, E. *Arte e ilusión*, España, Gustavo Gili, 1980.
- 15.- **GOMBRICH**, E. *El sentido del orden*, España, Gustavo Gili, 1980.
- 16.- **GUIRAUD**, Pierre. *La semiología*, Siglo veintiuno editores, s.a. 1992, 133pp.
- 17.- **ITTEN**, Johannes. *The art of color*, New York, Van Nostrand Reinhold Company, 1973, 155 pp.
- 18.- **KANDINSKY**, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, México, Coyoacán, 1994, 166 pp.
- 19.- **KLEE**, Paul. *Bases para la estructuración del arte*, México, La nave de los locos, 1985, 71 pp.
- 20.- **KUPPERS**, Harald. *Fundamentos de la teoría de los colores*, España, Gustavo Gili, 1978.
- 21.- **LOOMIS**, Andrew. *El ojo del pintor y los elementos de la Belleza*, Argentina, Librería Hachette S.A. 2ª edición, 1980, 144 pp.
- 22.- **LÓPEZ**, Chuhurra. *Estética de los elementos plásticos*, España, Labor, 1971, 155 pp.
- 23.- **MAGNUS**, Hugo. *Evolución del sentido de los colores*, Tr. López Fuentes, Argentina, Hachette, 1976, 87 pp.
- 24.- **MANAUT**, Viglietti. *Técnica del arte de la pintura*, España, Dossat, 1959, 307 pp.
- 25.- **MAYER**, Ralph. *Manual del artista, materiales y técnicas*, Tr. Abel Camps, Argentina, Hachette, 1955, 588 pp.
- 26.- **MOLES**, Abraham. *Teoría de la información y percepción estética*, España, Jucar, 1976, 370 pp.
- 27.- **PANOFSKY**, Erwin. *Dibujos de Miguel Angel 1992*, Revista, El Paseante, N° 13.

- 28.- **SCOTT**, Guillam. Fundamentos del diseño, Argentina, Víctor Leru, 1980, 195 pp.
- 29.- **SMITH**, Ray. El manual del artista, España, Blume, 1991.
- 30.- **TIBOL**, Raquel Textos de Rufino Tamayo, México, UNAM, 1987, 146 pp.
- 31.- **UNAM**. Arte y espacio, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.
- 32.- **WILDE**, Oscar El crítico como artista, España, Madrid, Ensayos Colección Austral, 3ª edición, Espasa - Calpe, S.A. 1968, 202 pp.

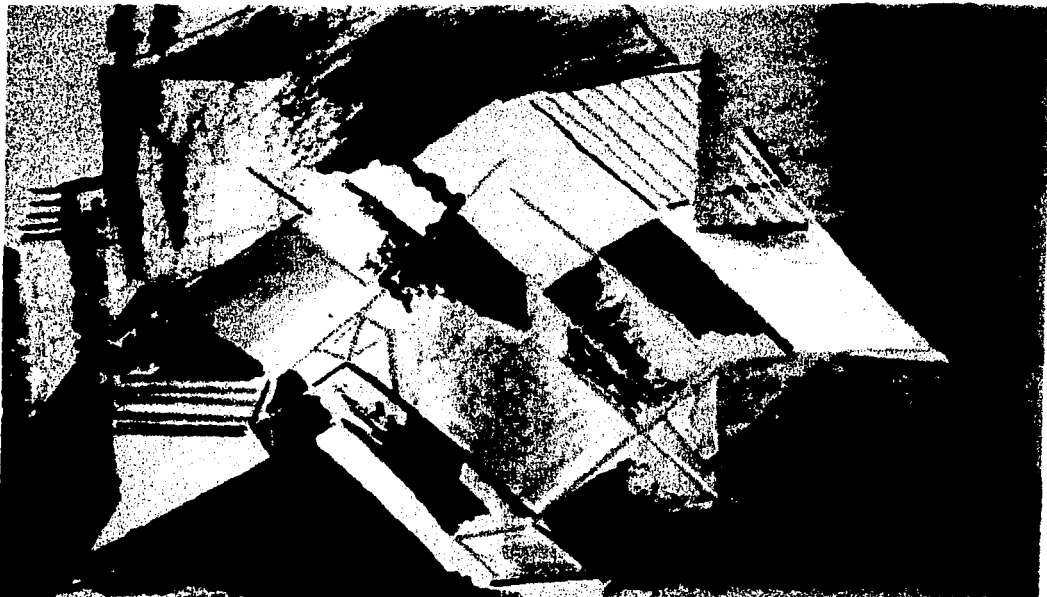
ANEXOS



Titulo : *"El Calor del Trabajo"*
Técnica : Temple Graso / Tela / Madera
Medidas : 122 x 122cm. 1995
Autor : Irma Rodríguez Betancourt



"Diseño"
Técnica : Pastel / Papel
Medidas : 50 x 70 cm. 1997
Autor : Irma Rodríguez Betancourt



Técnica : *"Diseño"*
Medidas : Pastel / Papel
Autor : 50 x 70 cm. 1997
Irma Rodríguez Betancourt



Técnica :
Medidas :
Autor :

"Estudio"
Pastel / Papel
50 x 70 cm. 1997
Irma Rodríguez Betancourt

XIV FESTIVAL MUNDIAL DE LA JUVENTUD

FRAGMENTOS URBANOS

Pintura

IRMA RODRÍGUEZ BETANCOURT



XIV Festival Mundial de la Juventud
México en La Habana

MÉXICO-LA HABANA-MÉXICO-LA HABANA-MÉXICO-LA HABANA

V FESTIVAL MUNDIAL DE LA JUVENTUD

FRAGMENTOS URBANOS

Pintura

IRMA RODRÍGUEZ BETANCOURT



XIV Festival Mundial de la Juventud
México en La Habana

XICO-LA HABANA-MÉXICO-LA HABANA-MÉXICO-LA HABANA

FRAGMENTOS URBANOS
Pintura
RODRÍGUEZ
BETANCOURT

Inauguración:

28 de julio de 1997, 11:00 hrs.

Casa Club La Habana, Cuba

Delegación México

Acto inaugural:

28 de julio de 1997, 17:00 hrs.

Universidad de la Habana, Cuba.

PARTICIPACIÓN DE 180 PAÍSES

Abierto hasta el 9 de agosto

PORTADA: *Llorando en rojo púrpura, fragmento 1*



Fragmentos de tiempo, fragmento 1
temple graso / tela / madera
122 x 6 cm
Año: 1997

IRMA RODRÍGUEZ BETANCOURT

Nace el 18 de diciembre de 1966, en la Ciudad de México, D.F.

Estudia la Licenciatura en Artes Visuales en la UNAM, de 1988-1992, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.

1994 Pasante de la maestría en Artes Visuales, especialización pintura, en el plantel Académico Carlos, División de Estudios de Posgrado.

De 1990 a la fecha es integrante del Taller de Pintura del maestro Juan Manuel Salazar.

Desde 1989 es asesorada por el pintor cubano Luis René Alva Rosas.

PREMIOS

1994 *III Concurso Thomsen*
sobre investigación en museografía y restauración, categoría C.(profesor)

Escuela Nacional Preparatoria. Segundo lugar.

III Concurso Thomsen, categoría A.

Escuela Nacional Preparatoria.

Asesoramiento al primer lugar.

III Concurso Thomsen, categoría A.

Escuela Nacional Preparatoria.

Asesoramiento al segundo lugar.

1992 *VII premio anual de servicio social*

Gustavo Baz Prada Primer lugar.

1990 *Diploma de aprovechamiento*,

por la distinción de los tres primeros lugares en la licenciatura de Artes Visuales, E

LABOR PEDAGÓGICA

1995 a la fecha profesora del Taller de Artes Plásticas del Colegio de Bachilleres.

1993-94 Profesora de Museografía y

Restauración de la Escuela Nacional Preparatoria.

1990-97 Clases Particulares de Dibujo y Pintura



de tiempo, fragmento 1
 egraso / tela / madera
 122 x 6 cm
 Año: 1997

IRMA RODRÍGUEZ BETANCOURT

Nace el 18 de diciembre de 1966, en la Ciudad de México, D.F.

Estudia la Licenciatura en Artes Visuales 1988-1992, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.

1994 Pasante de la maestría en Artes Visuales, especialización pintura, en el plantel Academia de San Carlos, División de Estudios de Posgrado.

De 1990 a la fecha es integrante del Taller de Paisaje del maestro Juan Manuel Salazar. Desde 1989 es asesorada por el pintor Luis René Alva Rosas

PREMIOS

1994 *III Concurso Thomsen* sobre investigación en museografía y restauración, categoría C.(profesor)

Escuela Nacional Preparatoria, Segundo lugar.

III Concurso Thomsen, categoría A.

Escuela Nacional Preparatoria.

Asesoramiento al primer lugar.

III Concurso Thomsen, categoría A.

Escuela Nacional Preparatoria.

Asesoramiento al segundo lugar.

1992 *VII premio anual de servicio social*

Gustavo Baz Prada Primer lugar.

1990 *Diploma de aprovechamiento*,

por la distinción de los tres primeros lugares en la licenciatura de Artes Visuales, ENAP.

LABOR PEDAGÓGICA

1995 a la fecha profesora del Taller de Artes Plásticas del Colegio de Bachilleres.

1993-94 Profesora de Museografía y Restauración de la Escuela Nacional Preparatoria.

1990-97 Clases Particulares de Dibujo y Pintura.

CONFERENCIA

1995 *El Color Luz y el Color pigmento*.

Impartida en el Colegio de Bachilleres, plantel 2.

CURSOS

1996 Pintura al óleo. Impartido por el profesor Juan Manuel Salazar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

1995 XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Arte Espacio*, impartido por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

1994 Seminario *Introducción al Estudio de los Códices Mesoamericanos*, impartido por el Instituto de Investigaciones Antropológicas.

1994 Seminario *Arte y Sociedad*. Impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado por el maestro José Miralles Crisóstomo.

1993 IV Seminario de Conservación y Restauración del Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1993 Curso de Actividades Estéticas para formación de profesores de nuevo ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria (ENP).

1993 Cielo de Conferencias "Visión Contemporánea de la Plástica de la Revolución Mexicana", impartido por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

1990 Curso de *Técnicas del Agua y de la Cera*, impartido por el maestro Luis Nishizawa, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

1989 Curso de *Elementos para la Percepción y Armonización del Color en las Artes Visuales*, impartido por el profesor Marco Antonio Albarrán.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

La participación en más de veinte exposiciones colectivas desde 1986 a la fecha, entre las que d

1997 *Los Colores del Tiempo*, presentada en la t de la Plástica Preparatoriana de la Escuela Nacional Preparatoria

1997 *Trabajo sin Fronteras*. Exposición de ma Artes Plásticas en oficinas generales del Colegio de Bachilleres y Palacio Postal Me

1997 *Exposición Pictórica* de Maestros de Artes Plásticas del Colegio de Bachilleres en el de Transporte Colectivo-Metro, estación

1996 Octava Muestra Colectiva *Después del H* oficinas generales del Colegio de Bachille

1995 *Primavera Cultural*, Artística y Deportiva Colegio de Bachilleres.

1994 *Sanctorum* en División de Estudios de Po Escuela Nacional de Artes Plásticas, UN

1994 *Sanctorum*, Paisajes de un Lugar Sagrado Auditorio Municipal de Sanctorum, Tlaxca

1993 *De Maderas y Maneras*, escultura, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

1992 *Encuentro Plástico* en la Escuela Naciona Artes Plásticas/UNAM y la Facultad de A VNC, Mendoza, Argentina.

1992 Exposición de Paisaje *Día Mundial del Medio Ambiente*.

1992 Cuarto Concurso Universitario de Artes Plásticas, *Pintura*.

1991 *De la Pintura al Objeto*, Escuela Nacional de Artes Plásticas.

1991 Tercer Concurso Universitario de Artes P

56, en la Ciudad de
F.

Artes Visuales
Nacional de Artes
AM.
en Artes Visuales,
ntel Academia de San
os de Posgrado,
e del Taller de Paisaje
uel Salazar.
a por el pintor
Rosas

Geografía y
(profesor)
segundo lugar.
Categoría A.

Categoría A.

servicio social
primer lugar.
mento,
es primeros lugares
s Visuales, ENAP.

Taller de Artes
bachilleres.
tía y
a Nacional Preparatoria.
dibujo y Pintura.

CONFERENCIA

1995 *El Color Luz y el Color pigmento*.
Impartida en el Colegio de Bachilleres, plantel 2.

CURSOS

- 1996 Pintura al óleo. Impartido por el profesor Juan Manuel Salazar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- 1995 XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, *Arte Espacio*, impartido por el Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- 1994 Seminario *Introducción al Estudio de los Códices Mesoamericanos*, impartido por el Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- 1994 Seminario *Arte y Sociedad*. Impartido en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, División de Estudios de Posgrado por el maestro José Miralles Crisóstomo.
- 1993 IV Seminario de Conservación y Restauración del Archivo Histórico de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- 1993 Curso de Actividades Estéticas para formación de profesores de nuevo ingreso a la Escuela Nacional Preparatoria (ENP).
- 1993 Ciclo de Conferencias "Visión Contemporánea de la Plástica de la Revolución Mexicana", impartido por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.
- 1990 Curso de *Técnicas del Agua y de la Cera*, impartido por el maestro Luis Nishizawa, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- 1989 Curso de *Elementos para la Percepción y Armonización del Color en las Artes Visuales*, impartido por el profesor Marco Antonio Albarrán.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

La participación en más de veinte exposiciones colectivas desde 1986 a la fecha, entre las que destacan:

- 1997 *Los Colores del Tiempo*, presentada en la Galería de la Plástica Preparatoriana de la Escuela Nacional Preparatoria
- 1997 *Trabajo sin Fronteras*. Exposición de maestros de Artes Plásticas en oficinas generales del Colegio de Bachilleres y Palacio Postal Mexicano.
- 1997 *Exposición Pictórica* de Maestros de Artes Plásticas del Colegio de Bachilleres en el Sistema de Transporte Colectivo-Metro, estación Zapata.
- 1996 Octava Muestra Colectiva *Después del Horario*, oficinas generales del Colegio de Bachilleres.
- 1995 *Primavera Cultural*, Artística y Deportiva. Colegio de Bachilleres.
- 1994 *Sanctorum* en División de Estudios de Posgrado, Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM.
- 1994 *Sanctorum*, Paisajes de un Lugar Sagrado, Auditorio Municipal de Sanctorum, Tlaxcala.
- 1993 *De Maderas y Maneras*, escultura. Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- 1992 *Encuentro Plástico* en la Escuela Nacional de Artes Plásticas/UNAM y la Facultad de Artes, VNC, Mendoza, Argentina.
- 1992 Exposición de Paisaje *Día Mundial del Medio Ambiente*.
- 1992 Cuarto Concurso Universitario de *Artes Plásticas. Pintura*.
- 1991 *De la Pintura al Objeto*, Escuela Nacional de Artes Plásticas.
- 1991 Tercer Concurso Universitario de *Artes Plásticas*.

EXPERIENCIA PROFESIONAL

Montajes Museográficos

- 1994 Tercer Muestra Preparatoriana del Taller Práctico de Montaje Museográfico, Antiguo Colegio de San Ildefonso.
- 1994 Montaje Museográfico del Taller Práctico, San Ildefonso N° 30.
- Trabajos por encargo, reproducción y diseño de escultura, acuarelas y óleos.

Servicio social:

Elaboración del Mural A, N° 3, Campo 1, Facultad de Estudios Superiores Zaragoza.
TÉCNICA: Pintura epóxica poliuretana.
MEDIDAS: 9 x 8.5 metros
AÑO: 1992.

ENTREVISTA PERSONAL

10 de septiembre de 1996
Gaceta Bachilleres, México, D.F.
Sección cultural
Encuentro de jóvenes pintores, pág.20

COMENTARIOS

19 de Agosto de 1993
Gaceta UNAM, México, D.F.
Sección cultural
Comentarios sobre la exposición:
De Maderas y Maneras. págs. 33,34,35.

26 de mayo de 1997
Gaceta UNAM, México, D.F.
Sección: Agenda, servicios
Comentarios: Publicación del cartel de los *Colores del Tiempo*.

El trabajo pictórico de *Irma Rodríguez Betancourt* se inscribe en un proceso de búsqueda, en donde se entrelaza lo simétrico y se acentúa lo irregular, lo insólito, lo complejo, con una temática netamente urbana de entremezclamiento de la traza de

los más diversos estilos arquitectónicos con el espíritu de modernidad de la Ciudad de México. Y a partir de esto cobran significación los elementos plásticos metamorfosados en mancha, color, espacio, paisaje, principio, cual ciudad fantástica o escenario de la esencia de la vida dinámica de una ciudad,

que se ha planteado en la obra de Irma a partir del color, la luz, el movimiento, el ritmo, la textura, las sensaciones y los pensamientos. Su poética se enriquece no sólo por el manejo de los agentes plásticos sino porque aprovecha las cualidades de las técnicas tradicionales, como es el caso del temple, que le permite que su manejo de color tenga una intensidad lu-



minosa tal cual lo propicia esa técnica; pero lo más significativo de su trabajo es la forma en que integra el uso de sus elementos, el cuidado que le da al estilo, que es un tanto expresionista, al tema que es de índole urbano, al empleo y al ordenamiento que hace del color y el espacio

y, por último, al manejo y al buen uso de la técnica; todo esto en conjunto nos da la condición de la integración de lo pictórico, que es lo que refleja el trabajo de Irma, cuyo compromiso es fundamental con la pintura, con la esencia de lo que es el

lenguaje plástico; es poner en juego sus vivencias cotidianas en una ciudad que por su propia dimensión es excluyente, de ahí la necesidad de expresar a través de la pintura la condición misma de la naturaleza de la ciudad.

José Luis Alderete Retana
20 de julio de 1997
México, D.F.

LISTA DE OBRAS

- | | |
|---|--|
| 1.- <i>Fragmentos de tiempo</i>
temple graso / tela / madera
122 x 122 cm
1997 | 6.- <i>M...</i>
temple
160 x
1995 |
| 2.- <i>Fragmentos de tiempo, fragmento 1</i>
temple graso
122 x 61 cm
1997 | 7.- <i>C...</i>
temple
60 x
1995 |
| 3.- <i>Llorando en rojo púrpura, fragmento 1</i>
temple graso
122 x 122 cm
1997 | 8.- <i>S...</i>
temple
122 x
1997 |
| 4.- <i>Llorando en rojo púrpura</i>
temple graso / tela / madera
122 x 122 cm
1995 | 9.- <i>Ar...</i>
Serie:
temple
40 x 6
1995 |
| 5.- <i>El calor del trabajo</i>
temple graso / tela / madera
160 x 90 cm
1995 | 10.- <i>A...</i>
Serie:
temple
40 x 6
1995 |



Escuela Nacional de Artes Plásticas

Diseño: Daniel Díaz / Martín Martínez / Armando Quintero

sa tal cual lo propicia esa técnica; pero lo significativo de su trabajo es la forma que integra el uso de sus elementos: el cuidado que le da al estilo, que es tanto expresionista, al tema que es de lo urbano, al empleo y al ordenamiento que hace del color y el espacio y, por último, al manejo y al buen uso de la técnica; todo esto en conjunto nos da la condición de la integración de lo pictórico, que es lo que refleja el trabajo de Irma, cuyo compromiso es fundamental con la pintura, con la esencia de lo que es el lenguaje plástico; es poner en juego las formas cotidianas en una ciudad que su propia dimensión es excluyente, y la necesidad de expresar a través de la pintura la condición misma de la naturaleza de la ciudad.



LISTA DE OBRA

- | | |
|---|---|
| <p>1.- <i>Fragmentos de tiempo</i>
temple graso / tela / madera
122 x 122 cm
1997</p> <p>2.- <i>Fragmentos de tiempo, fragmento 1</i>
temple graso
122 x 61 cm
1997</p> <p>3.- <i>Llorando en rojo púrpura, fragmento 1</i>
temple graso
122 x 122 cm
1996</p> <p>4.- <i>Llorando en rojo púrpura</i>
temple graso / tela / madera
122 x 122 cm
1995</p> <p>5.- <i>El calor del trabajo</i>
temple graso / tela / madera
160 x 90 cm
1995</p> | <p>6.- <i>Nuestro hogar</i>
temple graso / tela / madera
160 x 60 cm
1995</p> <p>7.- <i>Catarsis</i>
temple graso / madera
60 x 80 cm
1995</p> <p>8.- <i>Sin título</i>
temple graso / tela / madera
122 x 61 cm
1997s</p> <p>9.- <i>Arrastrando color naranja 1 (Díptico)</i>
Serie: el metro
temple graso
40 x 60 cm
1995</p> <p>10.- <i>Arrastrando color naranja 2 (Díptico)</i>
Serie: el metro
temple graso
40 x 60 cm
1995</p> |
|---|---|

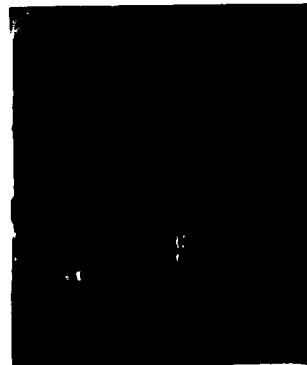


Escuela Nacional de Artes Plásticas

Diseño: Daniel Díaz / Martín Martínez / Armando Quiroz. Corrección: Adrián Fuentes

XIV FESTIVAL MUNDIAL

FRAGMENTOS U
Pintura
IRMA RODRÍGUEZ BE



XIV Festival Mundial de
México en La H

MÉXICO-LA HABANA-MÉXICO-LA HABANA

A DE OBRA

6.- *Nuestro hogar*
temple graso / tela / madera
160 x 60 cm
1995

7.- *Catarsis*
temple graso / madera
60 x 80 cm
1995

8.- *Sin título*
temple graso / tela / madera
122 x 61 cm
1997s

9.- *Arrastrando color naranja 1 (Díptico)*
Serie: el metro
temple graso
40 x 60 cm
1995

10.- *Arrastrando color naranja 2 (Díptico)*
Serie: el metro
temple graso
40 x 60 cm
1995

ional de Artes Plásticas

ez / Armando Quiroga. Corrección: Adrián Fuentes



XIV FESTIVAL MUNDIAL DE LA JUVENTUD

FRAGMENTOS URBANOS

Pintura

IRMA RODRÍGUEZ BETANCOURT



XIV Festival Mundial de la Juventud
México en La Habana

MÉXICO-LA HABANA-MÉXICO-LA HABANA-MÉXICO-LA HABANA

FRAGMENTOS URBANOS

Pintura

RODRÍGUEZ

BETANCOURT

Inauguración:

28 de julio de 1997, 11:00 hrs.

Casa Club La Habana, Cuba

Delegación México

Acto inaugural:

28 de julio de 1997, 17:00 hrs.

Universidad de la Habana, Cuba.

PARTICIPACIÓN DE 180 PAISES

Abierto hasta el 9 de agosto

PORTADA: *Llorando en roja púrpura, fragmento 1*



Técnica : *"Pensiero"*
Medidas : Carbón / Pastel / Papel
Autor : 50 x 70 cm. 1997
Irma Rodríguez Betancourt