



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

Escuela Nacional de Artes Plásticas.

"EL RELIEVE COMO UN ELEMENTO PICTORICO"

(HACIA UN APRENDIZAJE DE LA PINTURA).

TESIS

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales.

Presentan:

Paz Aurora Amézquita Camacho.

Jesús Anaya Roque

Carlos Alberto Velasco López.

Director de Tesis: Mstro. Salvador Herrera Tapia.

Asesor de Tesis: Lic. Roberto Caamaño Martínez.

MEXICO 1998.

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.

Esta tesis esta dedicada:

A Chofi, Gela, Gelita y a toda la banda;

A mis padres, mi esposa Meche y a Joao;

*A mis papás Clara y Angel y, a mis
hermanos Luzma y Angel;*

*A Luz Ramirez Romo, por compartir y
enriquecer este trabajo*

y

*a los amigos que han estado cerca del proyecto
y han esperado pacientemente para
leer esta tesis.*

Agradecimientos:

*Al Maestro Salvador Herrera Tapia por su ejemplo,
enseñanzas y apoyo para este proyecto.*

*Al Licenciado Roberto Caamaño por su colaboración y
apoyo bibliográfico.*

*Al Licenciado Francisco Quezada por su orientación y
apoyo.*

*A los maestros que crearon y formaron en nosotros el
respeto, cariño y compromiso para esta carrera:*

*Luis Nishizawa,
Armando Carmona,
Aureliano Sánchez
Beatriz Buberoff
y
Gloria Martha Hernández.*

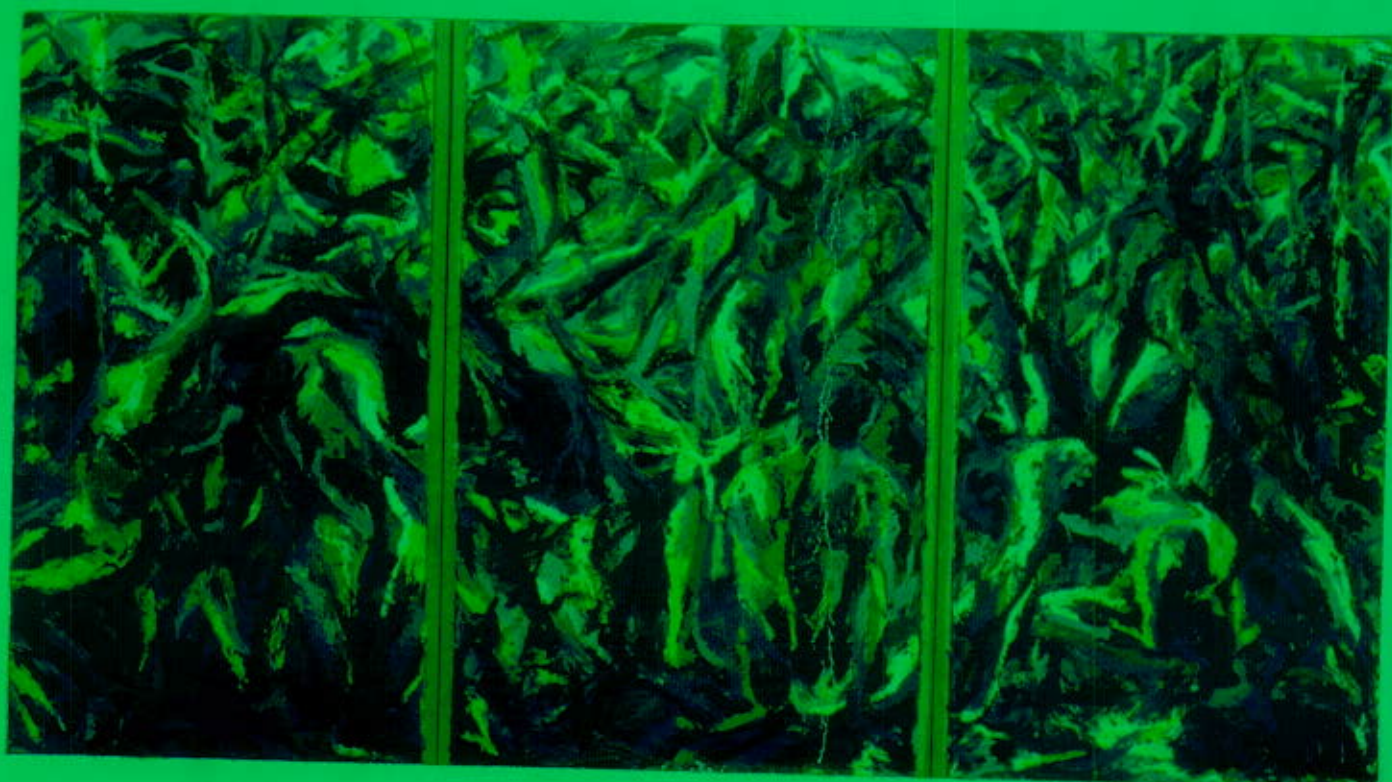
A nuestro amigos por su valiosa ayuda:

*Sandra Rocha, Donají Morán, Antonio Herrero,
Raquel Alonso, César Rosas, David Cíprés,
Benjamín Amézquita, Marina Sienel, Rosario Monroy,
Jesús Amaro, Guadalupe Aranda
y Lilitiana González.*

FALTAN PAGINAS

De la: /

A la: 4



"EL RELIEVE COMO UN ELEMENTO PICTORICO"

(HACIA UN APRENDIZAJE DE LA PINTURA).

EL RELIEVE COMO UN ELEMENTO PICTORICO

(HACIA UN APRENDIZAJE DE LA
PINTURA).

INDICE.

INTRODUCCION	8
CAPITULO I.- EL RELIEVE COMO ELEMENTO PLASTICO.	13
1.- DEFINICION.	14
2.- EL RELIEVE EN LA ESCULTURA.	16
3.- EL RELIEVE EN LA PINTURA.	24
4.- EL RELIEVE COMO RESULTADO DEL MODELADO.	46
5.- LA PALETA Y EL MODELADO.	52
CAPITULO II.- EL RELIEVE EN LA PINTURA DE MONET Y CEZANNE.	54
1.- EL RELIEVE COMO UNA ESTRUCTURA PLANA.	57
2.- EL RELIEVE PICTORICO COMO RESULTADO DEL MODULADO.	61

3.- LA PALETA Y EL MODULADO.	64
CAPITULO III.- PRODUCCION PICTORICA A PARTIR DEL RELIEVE PLANO.	69
1.- EL RELIEVE COMO UN ELEMENTO PICTORICO.	72
2.- LA EXPERIENCIA CON LA PALETA.	80
3.- LAS ESTRUCTURAS DE RELIEVE.	85
4.- EL DESARROLLO DE UN CUADRO.	90
5.- LA PRODUCCION DEL RELIEVE PICTORICO.	94
CONCLUSIONES GENERALES.	100
GLOSARIO.	106
LISTA DE IMÁGENES.	110
LISTA DE EJEMPLOS.	113
BIBLIOGRAFIA.	114

INTRODUCCION

"No conviene empezar a hacer cuadros, sino experimentos. Hay dos géneros de artistas: los que pintan para hacer cuadros, y los que más honrados pintan para aprender a pintar" (p. 45, Andre Lhote, 1985, bibliografía 24).

Las motivaciones de este proyecto han sido de muy diversa índole, pero sin duda, la más importante fue la de apropiarnos conscientemente de los elementos formales de la pintura en el plano práctico-teórico. En la actualidad se piensa que el conocimiento de los elementos formales de la pintura, presentes a lo largo de su historia, implica un retroceso y, que su estudio es obsoleto; pues "el crear" y el "innovar" debe ser lo más importante del arte. Si analizamos más a fondo, observamos que el conocimiento de los conceptos formales es básico para el planteamiento de nuevas propuestas, ya que permite alterar el orden estructural de la forma.

El artista plástico es un sujeto como cualquier otro, que está inmerso en una realidad. Lo que el hombre entiende por realidad tiene infinidad de características que se pueden estudiar desde diferentes puntos de vista; como

pintores analizamos la realidad visualmente, y al hacerlo, nos interesa abordar el problema del relieve y, es mediante el conocimiento de los elementos formales, que lo llevamos al plano de la pintura.

El ser conscientes de la importancia del conocimiento y del manejo de los elementos formales en el trabajo pictórico, nos llevó a asumir un compromiso profesional, a esforzarnos y a plantear una forma de trabajo que respondiera a estas necesidades, es así que decidimos trabajar en grupo, lo que favoreció dicho aprendizaje y en particular la investigación del relieve.

Esta decisión la tomamos durante el último año de la licenciatura, nuestro interés en el aprendizaje formal de la pintura nos reunió en este grupo, en él, reforzaríamos nuestros conocimientos al tener una experimentación individual y confrontaríamos nuestros resultados dentro del mismo. Esta primera idea del funcionamiento del grupo, se modificó después de los primeros meses de trabajo al entender que la experimentación no sólo se reduce a explotar las posibilidades de los materiales o a desarrollar una temática individual, sino también a la experiencia en el manejo de los elementos formales pictóricos, que se ha logrado razonar en cada uno de los trabajos; con esta reflexión, dejamos de lado las temáticas individuales y nos centramos en el estudio de un elemento plástico: el relieve.

El elegir un solo elemento facilitó nuestra investigación formal, pues esto permitió subordinar los otros elementos

pictóricos al relieve. La elección del relieve surgió del trabajo práctico previo a esta producción, en el que representábamos las figuras y su volumen, es así que comenzamos la investigación. En el proceso de la producción, esta idea del relieve se fue transformando por su conceptualización y de los procedimientos.

El trabajo del grupo, como ya se mencionó, pasó por un período de adaptación en el que se revaloró la retroalimentación dentro de él y se aprendió a canalizar la crítica. Es importante resaltar, que no hay fragmentación del trabajo tanto en lo práctico como en lo teórico. La discusión que se hace dentro del grupo ha unificado el trabajo hasta el punto en que parece ser de una sola persona.

Se podría pensar que al no existir divisiones en el trabajo todos hacemos lo mismo, que el avance es lento y que carece de aportaciones. Esto no ha sido así, por el contrario, el trabajo ha sido más significativo pues es resultado del aprendizaje de cada uno de nosotros, el análisis de los problemas fue más amplio y rápido, los resultados se vieron enriquecidos por el aporte de todos, esto último se volvió más valioso en la producción pictórica, pues permitió sistematizar el aprendizaje formal del relieve.

Nuestra formación como pintores se inició con la base en el concepto de la pintura tonal, éste fue muy importante en el conocimiento que tenemos de la pintura. Para nosotros, el color dentro de la pintura no se limita a los pigmentos, sino a la organización de éstos en base de una estructura

luminica. En esta producción, tratamos de someter los colores a las diferentes estructuras que abstraemos de la figura humana y el paisaje.

Entendemos al relieve como una estructura. El tipo de estructura a la que nos referimos, no contempla formalmente el problema de la percepción del volumen de las figuras, ni las posibilidades en el tratamiento de las texturas con diferentes materiales ni tampoco pretende desarrollar una temática en un contexto emocional, literario o social; simplemente se basa en la relación de los elementos constructores de la pintura con el plano pictórico.

El contenido de esta tesina comprende en el primer capítulo, la definición general del término relieve, su diferenciación como un elemento plástico y pictórico, y un análisis del procedimiento por el que se ha generado: el modelado. También se hace una identificación de este elemento en la historia de la pintura.

En el segundo capítulo, tratamos de establecer una diferencia con ésta idea del relieve a partir del análisis de la obra de Monet y Cézanne, que nos sugiere la posibilidad en considerar un cambio estructural del mismo.

En el último capítulo, tratamos de explicar la conceptualización que hemos hecho del relieve a partir de la producción grupal realizada durante cuatro años. Esta ha tenido varias etapas, en las que se ha recurrido a la

realización de bocetos, apuntes, esquemas y proyectos como medios para desarrollar la conceptualización del relieve como una estructura plana (se ha trabajado con varias técnicas y a la fecha se cuenta con ochenta cuadros). Por último, registramos lo más significativo de la producción.

La presente investigación del relieve, comenzó como ya lo mencionamos, a partir de las inquietudes que teníamos por profundizar nuestros conocimientos de la pintura, ahora ha rebasado las expectativas y, de ser un elemento a estudiar, ha pasado a ser el elemento constructivo de nuestra pintura.

EL RELIEVE COMO ELEMENTO PLASTICO.



CAPITULO I

1.- DEFINICION.

El diccionario define al relieve de la siguiente forma: del latín relevare "levantar". Del italiano rilievo "relieve", de rilevare "levantar, alzar, destacar, realzar". Figura o adorno que resalta de un fondo unido. Realce, bulto, saliente, resalte, protuberancia, convexidad, anáglifo (p. 647, Guido Gómez de Silva, 1974).

Según Hegel, el relieve "es el modo de representación mediante el cual la escultura da un paso significativo hacia la

pintura; la figura colocada sobre un solo y mismo plano, la reunión de las tres dimensiones, es el principio de la escultura, y comienza a borrarse insensiblemente.

Vemos el relieve de las formas y nos parece al mismo tiempo, que podríamos palparlas como si fuera escultura, la ilusión realista que causa este volumen se debe a que lo percibe el tacto, que es un sentido más cercano a la vitalidad que el de la visión" (p.3, Irene Crespi, 1995). Figuras 1 y 2.



Fig. 1. La Batalla de los Centauros. Relieve. Miguel Ángel (1491-92).



*Fig. 2. La Sibila de Delfos. Fresco.
Miguel Angel (1505-12).*

2.- EL RELIEVE EN LA ESCULTURA.

En la escultura, el relieve es entendido como una forma que resalta a partir de un fondo plano, es decir, que no ha sido separada del bloque en que ha sido esculpida. Las imágenes en el relieve están en un espacio real "compactado" y poseen en cierto gra-

do un peso y volumen. Al solo tener la vista frontal, la representación del espacio es ilusoria; usa elementos similares a la pintura como los contornos, la diferenciación de superficies mediante texturas y la sensación de la profundidad (fig. 3).



Figura 3. La Piedad, Relieve, Miguel Angel (segunda mitad del siglo XVI).

Su doble naturaleza hace del relieve un medio versátil

y expresivo, a la vez que complejo. Tiene un carácter

más pictórico que escultórico, de hecho, en muchos casos puede ser considerado como el desarrollo de dibujos o pinturas más que contracciones de esculturas como los relieves prehispánicos que se asemejan a las figuras pla

nas de sus representaciones pictóricas (figura 4) o los relieves asirios que se valen de los esgrafiados para representar las diferentes texturas de las superficies, y con ello, establecer la profundidad (figura 5).

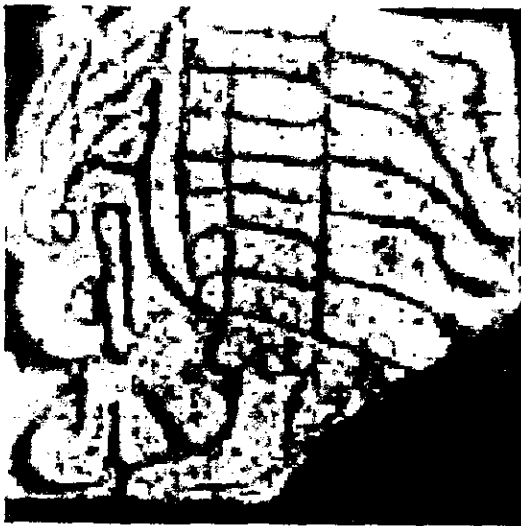


Fig. 4. Lápida con águila, cultura tolteca (900-1250).



Fig. 5. El rey Arzubanipal matando a un león. Relieve asirio (668-667 A. C).

Durante el renacimiento, el tratamiento espacial del relieve enfatizó la profundidad con la invención de la perspectiva. Donatello produjo relieves que dependían del uso de recursos antes sólo pictóricos, como la utilización de los contornos y la posición de las figuras. La --

delicadeza de sus trabajos es admirable y se observan semejanzas con algunos trabajos modernos como los del escultor Giacomo Manzù. Los contornos ayudan a subrayar las sombras, y con esto se enfatiza el contraste entre la figura y el plano (figuras 6 y 7).



Fig. 6. La Virgen de las nubes, relieve, Donatello (1425-35).



Fig. 7. Notburga y la decapitación del beato Engelbert Knoliand, fragmento de un panel de la puerta de bronce de la catedral de Salzburgo, Giacomo Manzù. (1958).

Uno de los problemas del relieve en la escultura lo constituye el hecho de presentar las figuras dentro del plano, de tal manera, que se logre dar la sensación de profundidad y puedan observarse, sobre todo, cuando es mayor el número de éstas, para ello se utilizan diferentes puntos de vista

La manera en la que se proyectan las figuras en el

espacio, es otra forma de reforzar la sensación de profundidad, las figuras distantes sobresalen muy poco, mientras que en las de los primeros plano sobresalen la mayor parte de su volumen, como se observa en las puertas del paraíso de Ghiberti (figura 8). De hecho, éstos niveles de proyección de las figuras en relación a la superficie constituyen una clasificación del relieve en altos y bajos.



Fig. 8. El panel de Isaac (fragmento) de las Puertas del Paraíso, Ghiberti (1425-47)

El alto relieve, es el ordenamiento plástico esculpido o modelado en el que las figuras sobresalen por sobre el nivel del plano de sustentación, en tanto que en el bajo relieve, las figuras se encuentran por debajo de éste.

A diferencia de la obra escultórica, el relieve tiene una sola faz y carece de las múltiples relaciones propias de un esquema tridimensional por lo que es de radical importancia, considerar la incidencia de las luces y sombras para obtener una buena definición. El relieve puede ser considerado como el pasaje entre lo bidimensional y lo tridimensional;

Tanto en el bajo como en el alto relieve, se observa fuertemente el efecto homogéneo del plano; las figuras tienen que estar a un mismo nivel del plano básico para conservar este carácter. Si algo aislado destaca notablemente del plano, desprendido de la impresión de conjunto, se extiende hacia nosotros y la relación figura-plano varía. El plano básico, situado en paralelo al plano del relieve, hace el papel del fondo del que se

desprenden las figuras. El relieve está en condiciones de independizarse de la medida real de profundidad, ya que existe poca importancia en esta medida para la aprehensión del volumen en la visión; de hecho, cuando se libera el relieve del plano del fondo, a la distancia es difícil percibirlo y de cerca, la silueta se recorta de éste.

Para algunos autores el alto relieve tiene un carácter más escultórico con relación al del bajo relieve. En algunos relieves, la relación entre el plano y las figuras cambia; el plano ya no representa la profundidad en las que se sitúan las figuras, ahora es algo concreto y material. En éstos, la manera en que están distribuidas las figuras, se vuelve más importante por la presencia que han adquirido. Ejemplos de esto, son los relieves indus (figura 9). Ejemplos de alto relieves son los griegos, góticos y barrocos (figuras 10, 11 y 12). Los góticos llegaron hasta constituir pequeños escenarios en los que las figuras casi son independientes y las figuras de los barrocos llegan a extenderse en el espacio del espectador.



Fig. 9. Yaksini, relieve indú (100).



*Fig. 10. Centauro asaltando a una mujer.
Alto relieve, metopa del Partenón (447 - 440).*



*Fig. 11. Panel de Poncio Pilatos (frag)
Alto relieve del altar Brodesholm,
Bruggemann (1515-21).*



*Fig. 12. El encuentro entre el Papa
León I y Atila, alto relieve, Algardi
(1646-53).*

Las esculturas egipcias son afines al bajo relieve porque sus volúmenes son apenas

insinuados en los grandes bloques de piedra (fig. 13).



Fig. 13. Estatua de Nakhtormeb, Egipto (595-589 a. C.).

El relieve ha de comprenderse como una revalorización del plano. Los conceptos de forma y volumen, las sensaciones primarias de distancia, de espacio, son atri-

buidas al tacto; de hecho son de origen táctil, luego se asociarán a las relaciones visuales generadas por la incidencia de la luz en los objetos.

3.- EL RELIEVE EN LA PINTURA.

Creemos que la pintura se vale de sus elementos básicos y las relaciones con las luces y las sombras, para representar sobre el plano el relieve (fig. 14). A través de algunos ejemplos aislados, tratamos de aproximarnos al entendimiento formal que se ha tenido en torno al tratamiento del relieve en algunos periodos de la historia de la pintura.

"En la pintura, el relieve es

entendido como la forma que parece tener bulto. La diferencia entre la pintura y la escultura está en que en la primera la forma parece sobresalir del muro y de cualquier superficie, cuando en realidad no está separada de ésta, mientras que las obras de la segunda aparecen tal cual son. El pintor estudia con precisión las relaciones de las sombras y las luces para poder sugerirla".



Fig. 14. La separación de los cielos y las aguas (fragmento), fresco, Miguel Ángel (1508-1512).

En los orígenes de la pintura, como en las cavernas (fig. 15) y en el antiguo Egipto (fig. 16), pensamos que no había una preocupación por sugerir la profundidad en las representaciones pictóricas. Los motivos de los papiros y de los frisos, parecen no exigir la solución de la problemática espacial tridimensional. La pintura egipcia se caracterizó por ser totalmente plana. Aquí, el espacio se reduce al lugar, al sitio donde quedan incorporadas las imágenes útiles a la intencionalidad, las anéc-

-dotas, los relatos, los deseos o los motivos de adoración. Entre los egipcios, predominó el arte como expresión de la idea, se rechazaron los valores aparentes y los detalles; se enfatizaron los contornos y la intensidad de los colores. El relieve de las figuras, estaba dado por los contornos que las separaban de los diferentes planos y la utilización del color. El tratamiento del relieve era plano, pues a pesar de la diferenciación en función de los contornos se observa una fuerte unidad del plano pictórico.



Fig. 15. Toros, Lascaux, Francia (1500 a. C.).



Fig. 16. Cacería en el pantano, Egipto (1400 a. C.).

En las pinturas clásicas de la antigüedad, se representó la apariencia de las formas naturales, que sustituían a las formas cósmicas. El tratamiento del volumen de las figuras fue esencial para sugerir el manejo del espacio -

en la pintura, de hecho, dependía de las figuras; el relieve de éstas, se conseguía a partir del claroscuro, los valores de los colores y la relación de las figuras con el espacio circundante (figuras - 17 y 18)



Fig. 17. Espiritu alado, Pompeya (siglo I a. C.).



Fig. 18. Retrato funerario (siglo II a. C.).

En la pintura bizantina la composición incluía la simetría y la repetición. A pesar de las imágenes planas, el uso de las líneas representaba franjas de luz y sombra que de una manera insinuaban cierto volumen. De he

cho, el uso del mosaico disimulaba las estructuras puramente lineales mediante una superficie brillante). El relieve se lograba con los contrastes de valor de los diferentes planos y la línea como estructura de la forma (fig. 19).



Fig. 19. El emperador Justino; mosaico, Ravenna (547 d. C.).

Pensamos que el espacio que crea el pintor durante la Edad Media, carece de una profundidad aparente. El recurso plástico del traslazo, la diferencia de tamaño y los valores de los colores generan un espacio "ene" dimensional que se contrapone al tridimensional de la naturaleza (fig. 20). Es un espacio idealizado, en el que la luz es simbólica ya que no produce las sombras de la luz natural. El mosaico, aunque proporciona un efecto de

brillo y cromatismo en contradicción con la idea de la luz natural, no basa su efecto en el arte traslucido (como en el vitral), sino en el reflejo producido por una superficie brillante. La pintura románica se basó en una planimetría bidimensional, en la que no se hacía referencia de volumen y de profundidad. El espacio es ya pictórico, con una unidad de relieve plano conseguida a partir del color y de la luz (color y fondo dorado).



Fig. 20. Cristo en majestad con los apóstoles, España (siglo XII).

En la pintura gótica se plantea la idea de que el marco deje de ser el límite de una superficie plana y sirva de escenario trascendente y simbólico (fig. 21). Los fondos dorados constituyen espacios sagrados donde los objetos flotan, el espacio pictórico no se hallará detrás de la representación sino ante ella, el relieve no está representado de manera ilusionista, las figuras se encuentran alojadas en nichos a fin de crear un espacio. El escenario en la pintura gótica no se ofrece como una ventana abierta (perspectiva mono-focal), sino como una caja cerrada, hermética y visualmente diferenciada de la realidad que establece

una desvinculación entre la escena y el entorno natural. El volumen de los objetos, se omite por la ausencia de claroscuro. La figura vista de frente en el vitral (fig. 22), se unifica, en un nivel homogéneo al plano como imagen reconocible del objeto; su volumen se reconoce mediante la medida de profundidad general que se aprecia en el conjunto. Las figuras se encuentran en el plano y cada forma tiende a extenderse en él, y a hacerse reconocible. Tanto en la pintura románica como gótica, observamos al relieve como una estructura plana creada a partir de la línea y el contraste entre los planos de color.



Fig.21. La muerte de la Virgen, de un libro de las Horas,, Nüremberg (1290).



Fig. 22. Nuestra Señora, vitral, Chartres. (siglo XII).

Hay una transición en el siglo XIV en el tratamiento del relieve en la pintura, los seres celestiales descienden hasta la superficie de la tierra. El espacio no es ni bidimensional ni tridimensional. La solución ofrece una tercera dimensión insinuada, conseguida por el aprovechamiento del adelante - atrás, tomado de la naturaleza, se vuelven más realistas. Giotto y su escuela, comenzaron a construir la

forma rebasando el esquematismo de Cimabué y los bizantinos. Destacaron el relieve a partir de la degradación de los valores del color y la utilización de los contornos, ya hay una composición a partir de los valores, se colocaron colores claros junto a oscuros y viceversa. La valoración formal de la superficie, pasó de una estructura plana a un espacio virtual, es un plano figurativo (fig. 23).



Fig. 23. La huida a Egipto, Giotto (1303-05)

En el Renacimiento aparece la atmósfera y el espacio de la pintura se vuelve científico con el perfeccionamiento de la perspectiva (fig. 24).

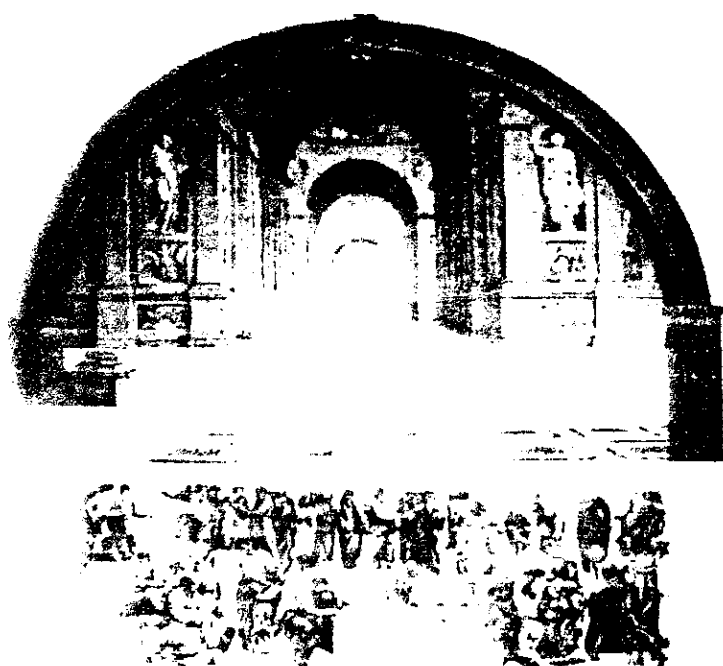
La perspectiva es resultado de una progresiva abstracción de la estructura física del espacio y ofrece a los cuerpos un lugar para desplegarse

plásticamente y, a la luz la posibilidad de extenderse ilimitadamente. El tratamiento del volumen se enriquece

con la aplicación de los valores, con lo que el relieve se aproxima más a la ilusión de lo real.



Fig. 24. La escuela de Atenas, Rafael Sanzio (1509-11).



Esta concepción del espacio pictórico y del relieve, entendido como el volumen de las figuras, se mantendrá, hasta finales del siglo XIX como se puede observar en las figuras de la 25 a la 30. El modelado se siguió utilizan-

-do en el tratamiento del relieve, sólo que se perfeccionó en la aplicación y aumento de los valores lumínicos. Con los impresionistas, esta concepción, empezará a cambiar en favor de la unidad del plano pictórico.



Fig. 25. El concierto campestre, Tiziano (1510).



Fig. 26. San Mateo y el ángel, Caravaggio (1602).



Fig. 27. El rapto de las hijas de Leucipo, Rubens (1618).



Fig. 28. El astrónomo, Vermeer (1668).



*Fig. 29. La masacre de Chios,
Delacroix (1824).*



*Fig. 30. El vagón de tercera
clase, Daumier (1862).*

En el impresionismo, hay un cambio en cuanto a la construcción de las formas a partir del color; podemos observar en su pintura la preocupación formal por crear atmósferas, lo que liberó al color del volumen de los objetos y del concepto de claroscuro. El relieve de las figuras empezó a ser diferente en

cuanto a su relación con el plano (fig. 31). El espacio empieza a perder profundidad, hay una distancia menor entre el horizonte y el primer plano. De la construcción de una profundidad, se pasó a la construcción de una superficie plana que terminará por cambiar en la pintura de Cézanne.

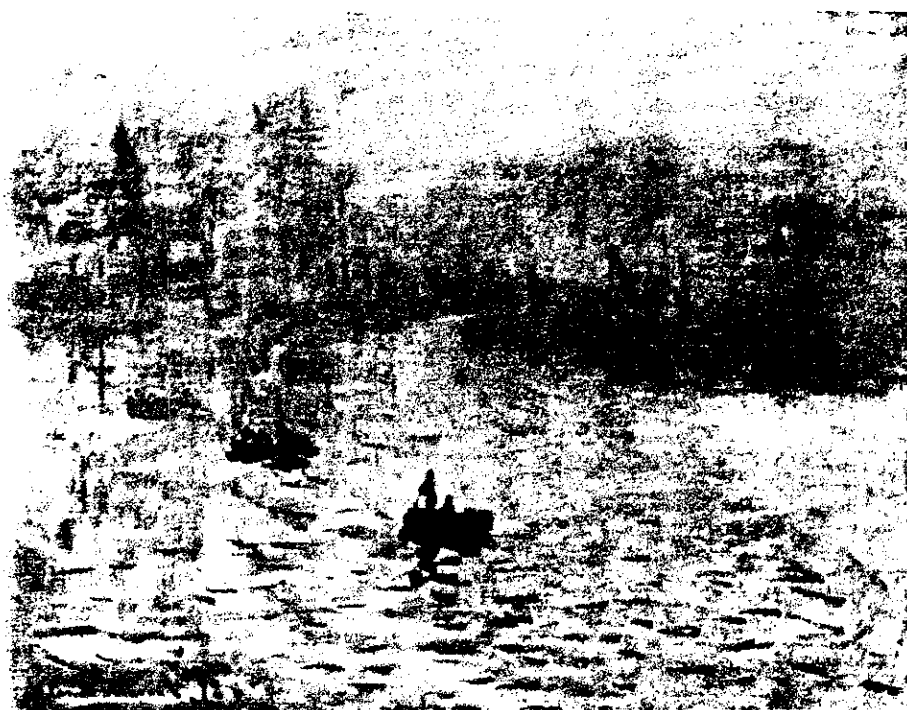


Fig. 31. Impresión de la salida del sol, Monet (1873).

Cézanne se valió de la organización de los planos y de las líneas para conformar las estructuras que sintetizaban las formas de la naturaleza (fig. 32), en éstas, cada elemento es una parte importante del todo por la relación que tiene con los demás

elementos, ya señalaba: "a la naturaleza uno debe representarla a través de algo muy diferente, a través del color como tal", "entonces los cuadros serán construcciones que se enfrenten con la naturaleza" (p.27, Walter Hess, 207).



Fig. 32. Cinco bañistas, Cézanne (1892-94).

Cézanne y los postimpresionistas transforman la relación figura-plano; para ellos, tienen igual importancia desde el punto de vista plástico. El espacio perderá sensiblemente su volumen en beneficio de la expresión del-

plano y del color. La representación de la naturaleza y la luz se torna cada vez menos importante, mientras se desarrolla cada vez más el juego armonioso de los colores dentro del plano pictórico (fig. 33).



Fig. 33. La noche estrellada, Van Gogh (1889).

Las aportaciones de Cézanne fueron retomadas por los cubistas que se preocuparon por construir sus formas a partir del desdoblamiento de sus planos, generando con esto una nueva realidad pictórica, donde la apariencia del volumen se transforma.

Los planos pertenecientes a las figuras se integran al plano y generan la naturaleza bidimensional del cuadro. El plano pictórico se convierte en algo concreto, tiene un valor por sí mismo independientemente de las imágenes que contenga (fig. 34 y 35).



Fig. 34. Ambroise Vollar, Picasso (1910).



Fig. 35. Casas en L'estaque, Braque (1908).

Los constructivistas retomaron el collage de la obra de Braque y Picasso y elaboran con él el "contrarelieve". En un inicio, Tatlin utilizó el término "relieve pictórico" para referirse a las construcciones hechas a partir de objetos ensamblados sobre un plano; estos estaban realizados para verse de manera frontal. Su composición obedecía a los mismos principios que los de la superficie plana de la tela; en el inicio no pretendieron rebasar los límites laterales del formato. Posteriormente utilizaron el

término, "contrarelieve" para designar sus construcciones, pues la relación de éstas con el espacio se intensificó hasta llegar al encapsulamiento del entorno espacial real. Para los constructivistas, el color creado por procedimientos pictóricos no era importante, lo consideraban algo ilusorio en comparación al de los objetos reales que utilizaban en sus contrarelieves. El relieve con los constructivistas, retoma su carácter escultórico al involucrar el espacio tridimensional (fig. 36).



Fig. 36. Cabeza de una mujer, Gabo (1917-20).

La neoplástica también reconoció en el cubismo al primer arte abstracto y, al igual que ellos trataron de perfeccionar la obra a través de los medios plásticos: el color, la línea, el plano, etc. Los neoplasticistas, pensaban que mientras conservaran su estética, la obra podía aparecer de diferentes maneras, cada vez más renovada por la personalidad del artista. El contenido de la neoplástica fue la creación del ritmo libre, para ellos, ésta era la verdadera pintura, como se observa en las palabras de Mondrian: " En mis primeras pinturas, el espacio todavía era un fondo. Comencé a determinar formas; las verticales y horizontales se convirtieron en rectángulos. Todavía aparecían como formas destacadas sobre un fondo; su color era aún impuro. Sintiendo la falta de unidad, aproximé estos rectángulos, el espacio se hizo blanco, negro o gris; la forma se hizo roja, azul o amarilla. Era evidente que

los rectángulos como todas las formas particulares tratan de prevalecer unas sobre otras y deben ser neutralizadas por medio de la composición. Los rectángulos nunca son un fin en sí mismos sino una consecuencia lógica de sus líneas determinantes que son continuas; y aparecen espontáneamente al efectuarse el cruce de líneas horizontales y verticales. Comprobé el valor de las particularidades destructivas de la forma y abrí así el camino a una concepción más universal" (fig. 37, 38 y 39).

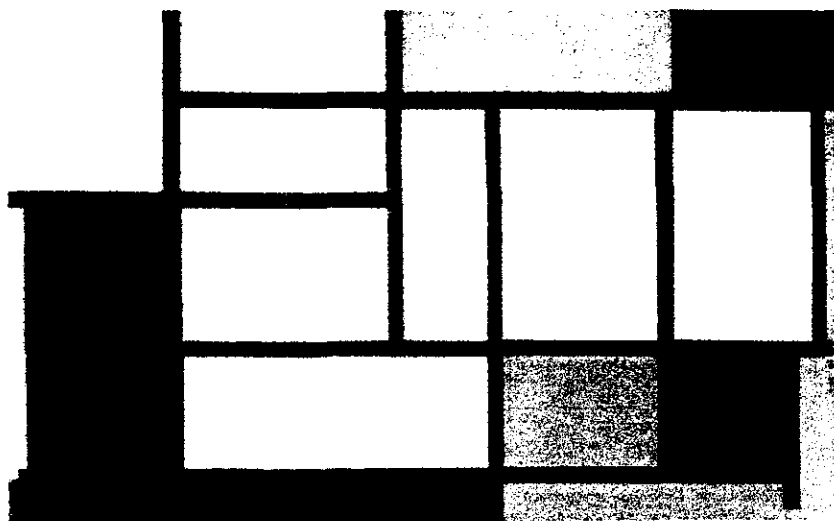
El relieve en la neoplástica, es una unidad plana lograda por los elementos plásticos básicos de la pintura (los colores primarios, los no colores y las líneas verticales y horizontales), no hace referencia alguna a la realidad visual, su interés era la de crear una realidad plástica.



Fig. 37. Arbol gris, Mondrian (1912).



Fig. 38. Manzano en flor, Mondrian (1912).



Fíg. 39. Composición en rojo, azul y amarillo, Mondrian (1912).

En la pintura de la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días, percibimos una tendencia por el arte conceptual, el cual minimiza los elementos formales de la pintura ante la supremacía de las ideas como se observa en la siguiente cita: "En el arte conceptual la idea o concepto es el aspecto más importante de la obra... toda la planificación y decisiones se hace por adelantado y la ejecución es un asunto rutinario. La idea se convierte en la máquina que hace el arte" (p. 215, Sol Lewitt,). Esto ha propiciado que en la producción pictórica se le dé menos importancia a los razonamientos formales.

Si analizamos la obra de algunos pintores de este siglo, podemos identificar dos maneras generales de entender el plano pictórico. La primera manera, es como un espacio tridimensional virtual en el que el relieve, es asociado al volumen de las figuras. La segunda es la del plano pictórico, donde el relieve se vincula al carácter bidimensional de la superficie. No podemos asegurar si el relieve es considerado por los pintores actuales, pero a pesar de que no lo consideren formalmente, sí lo podemos identificar en su pintura (figuras 40, a la 45), porque nuestro análisis lo hacemos a partir de los elementos plásticos.



Fig. 40. Verde al centro, Rothko (1949).



Fig. 41. Louis Krohnberg, Kokoschka, (1950).



Fig. 41. Estudio después de Velázquez, Bacon (1953)



Fig. 43. La seguridad social en el trabajo para todos, Siqueiros (1952-54).



Fig. 44. Números en color, Johns (1958-59).

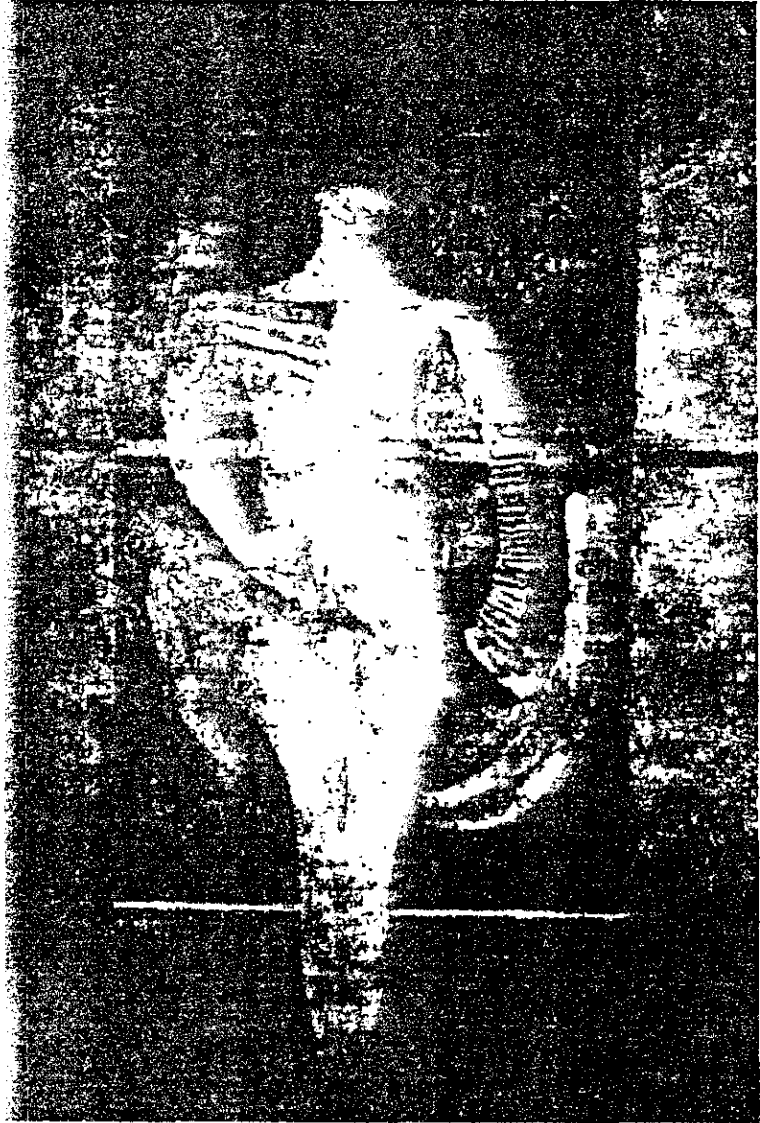


Fig. 45. Mujer en blanco, Tamayo (1976).

4.- RELIEVE COMO RESULTADO DEL MODELADO.

La distribución de la luz, es decir, las diferentes relaciones entre las luces y las sombras, puede ser un factor compositivo importante y variar la intensidad del cuadro. Su distribución, genera contrastes que incrementan la sensación de relieve en las figuras. Este procedimiento, que se vale del ordenamiento de las luces y las sombras para representar el relieve de las figuras, se conoce como modelado.

Plásticamente el problema se plantea así: cuando la luz incide en un objeto redondo determina tres zonas, de las -

cuales, uno de los extremos es la parte más iluminada y el último representa la más sombria, quedando entre las dos una zona media.

Cuando se modelan las figuras a través de la incidencia de la luz se genera su volumen y esto, constituye el claroscuro. En el modelado, la luz tiene un papel pasivo ya que está subordinada a la descripción volumétrica de la forma; el color local se mantiene al igual que el predominio de los valores táctiles sobre los visuales (figuras 46 y 47).



Figs. 46 y 47. El aguador de Sevilla de Velázquez (1616) y un esquema de sus valores

Es por esto, que toda forma sometida a la luz puede compararse al claroscuro de un cilindro; de esto se desprende la utilización de tres tonos básicos, preparados de antemano: un tono local, un tono claro y un tono de sombra. Estos tonos establecen las secuencias de los valores luminicos. El grado real de claridad u oscuridad, está dado en relación al foco de luz que ilumina el cuadro y, varía según su intensidad y ángulo de incidencia; tam-

bién requiere el empleo de una escala de sombra que explique el tránsito gradual de uno a otro extremo de la escala tonal. Tiziano solía mezclar un poco más de color claro del que requería para mostrar donde incidía la luz sobre los cuerpos y, ensombrecía, mezclando en ellos un poco más de color oscuro del que correspondía a la sombra, y con esto, daba más relieve a la figura (fig. 48).



Fig. 48. Baco y Ariadna, Tiziano (1522-23).

El modelado de las figuras y su relación con el plano ha variado en la historia de la pintura. En los inicios la figura era una silueta que se destacaba del fondo, por la presencia de un contorno; posteriormente, el modelado

se empezó a trabajar a través del uso de los valores, tanto en las figuras como en los planos de los fondos, lo que permitió su integración parcial o total entre éstos (figuras 49 y 50).



Fig. 49. Cristo y el abad Mena, monasterio de Baquit (siglo VI).



Fig. 50. Io, Correggio (1531-32).

El modelado de los relieves, también está determinado por la iluminación, en el Renacimiento y a principios del Barroco, los primeros planos tienen la máxima intensidad lumínica que disminuye gradualmente hacia el último plano. Ya en el Barroco,

las figuras son fuertemente iluminadas sobre un fondo oscuro, o se encuentran en diferentes planos de luz y sombra alternados o, en otra variante se oscurecen los primeros planos y se iluminan los últimos (fig. 51 y 52).



*Fig. 51. San Jerónimo (fragmento),
Leonardo D Vinci (1482).*



*Fig. 52. Un soldado y una
muchacha riendo, Veermer
(1657).*

El Greco, rompió con esto al unir los primeros planos con el fondo, prolongando las luces y las sombras con la gradación de valores. Los planos se aproximan o alejan sin definir su volumen de modo que, la forma se disuelve en el espacio que la rodea. El

modelado alcanza un significado estructural de un nuevo espacio, así los puntos de máxima luminosidad - crean nuevas relaciones en la superficie pictórica, sin perder el orden de claroscuro (fig. 53).



Fig. 53. El Espolio; el Greco (1577-79)

La línea como contorno es importante en la relación figura-plano, ya que, destaca el volumen de las figuras al separarlas de la profundidad.

El modelado pretende la creación de una profundidad ilusoria y utiliza elementos del dibujo, para independizar las figuras del plano pictórico y busca con ello, generar espacios entre éstos a partir de una escala tonal en donde el blanco representa el valor más claro

y el negro la sombra. En él, los colores son utilizados como valores. La aplicación de éstos, el blanco y el negro junto con los colores, deben de llevar un orden estricto de claroscuro (luz-sombra), para que pueda representar la incidencia de la luz en las figuras y con ello generar su volumen; es necesario unir los valores para representar de una mejor manera la escala tonal, por superposición y/o difuminados (fig. 54).

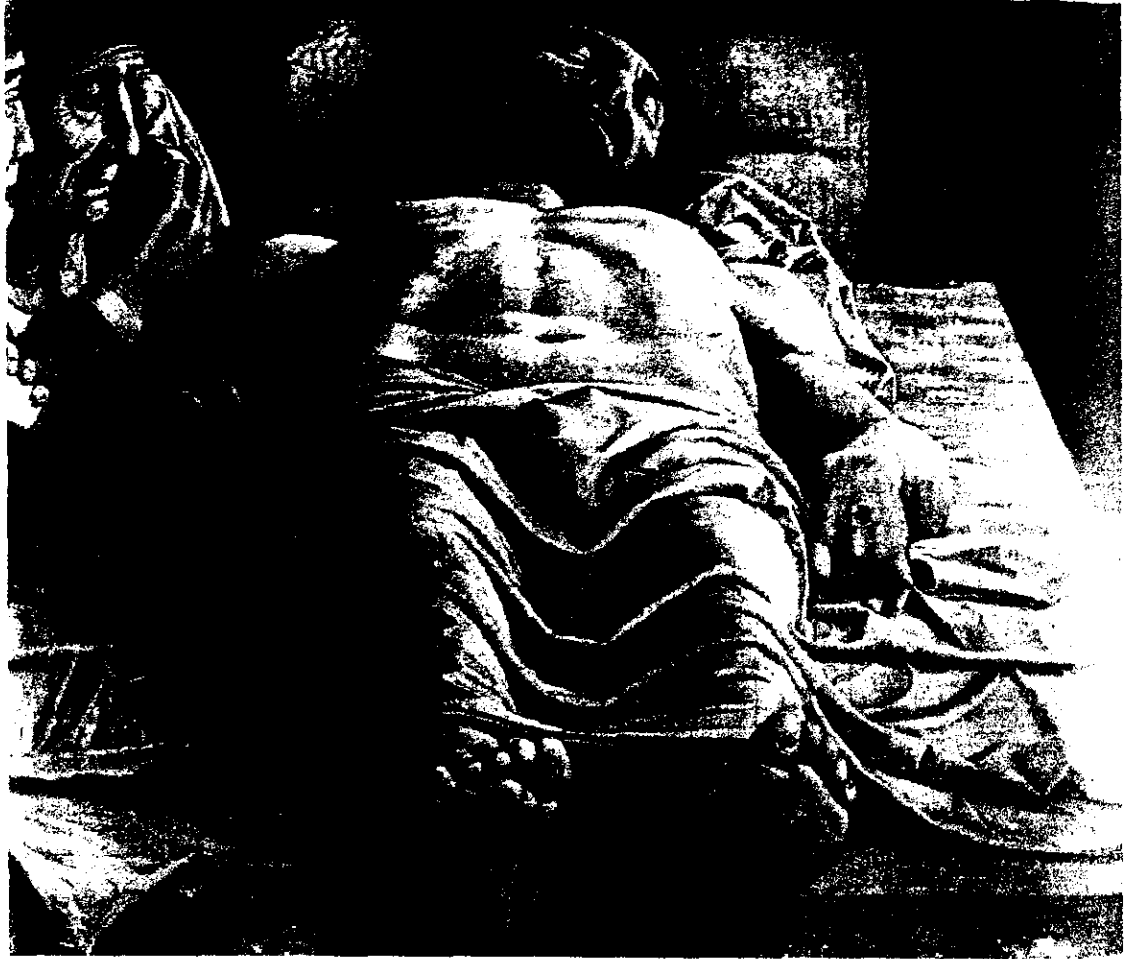


Fig. 54. Cristo yacente, Mantegna (1490).

5.- LA PALETA Y EL MODELADO.

Al modelado, no lo entendemos sólo como un procedimiento técnico con el que se logra la representación del volumen, sino como un concepto que organiza la paleta y su uso. La aplicación de la paleta trata de reproducir el orden del clarooscuro de los objetos y esto, a fin de cuentas, también determina su construcción. Ésta, se basa en la utilización de una escala de valores.

Estos se entienden como el grado de claridad u oscuridad que existen en la escala de blanco al negro. El valor no es condición única de los grises que resultan de la mezcla de blanco y negro; así el color puro tiene un valor que le es intrínseco, dependiendo siempre de su grado de claridad tiene una ubicación con respecto a la escala de valores; de esto resulta que el amarillo es más claro que el violeta y el rojo anaranjado, tanto como el azul y el verde se encuentran en el centro de estos extremos.

El valor de un color puede a su vez ser variado y modificado por las mezclas que el mismo sufra, sea con blanco, negro, grises u otro color, en este caso no sólo varía su valor sino a la vez su saturación.

Como se observa en el ejemplo 1, en el que se representan las figuras de los tres modelos, la relación entre la colocación de los valores cromáticos obedece a la que marca la luz en el volumen de las figuras, es decir, de las áreas de luz y sombra. El color de las figuras, su color local, está enriquecido con tonos rojizos y verdosos; estos tonos, dispuestos en las escalas de la derecha y el centro, a pesar de su diferencia cromática con el de las carnaciones, encajan en una escala tonal por su valor y desempeñan la función lumínica que se requiere para describir el volumen de las figuras, de hecho, se pueden comparar a los grises de la escala tonal de la izquierda.

La relación de las figuras y el espacio que las rodea aumenta la sensación del volumen y de la profundidad. La estructura lumínica del espacio circundante, no está determinada por la incidencia de la luz, de hecho, es una interpretación un tanto arbitraria, ya que se colocaron tonos oscuros junto a las zonas más luminosas de las figuras y viceversa, con la idea de subrayar el contraste y por tanto la separación de las figuras y el espacio en que se encuentran.

En el modelado, el orden de los valores se ha mantenido constante. En la actualidad, tal vez se observen pequeñas variantes en los

procedimientos, pero lo más importante, es decir, el orden de los valores del claroscuro y su relación con la forma sigue utilizándose.



Ejemplo 1. Relación entre el modelo y la escala de valores.

EL RELIEVE EN LA PINTURA DE MONET Y CEZANNE



CADIZ 1950-11

EL RELIEVE EN LA PINTURA DE MONET Y CEZANNE.

La conceptualización de los elementos formales de la plástica, permite alterar el orden estructural de su forma. Para nosotros, el conocimiento formal de los elementos de la pintura y sus procedimientos nos permitió hacer una conceptualización del relieve como un elemento pictórico; para ello fue necesario relacionar el color, la luz, las relaciones espaciales dadas entre la forma y la superficie junto con los procedimientos abordados en la figura humana y en el paisaje.

En éste contexto, el pictórico, entendemos al relieve como una estructura generada a través de una organización lumínica del color que subordinamos al plano pictórico.

Esta inquietud por entender al relieve como un posible elemento pictórico implicó un proceso en la experimentación y en la investigación que nos llevó a buscar y analizar en la historia de la pintura, aquellas tendencias y sus principios, que nos permitieran entender el problema plástico del relieve como una estructura plana. Es así, que observamos en la obra de los impresionistas el abandono

la representación de la profundidad y el volumen como únicos objetivos de la pintura, por el interés de representar el efecto de la luz solar en la naturaleza a través de los colores, explotaron los procedimientos pictóricos por sobre el dibujo detallado. Esta modificación en la aplicación de los colores obedecía al interés y a la premura por captar la impresión lumínica del momento, llevándolos a modificar los procedimientos en la aplicación del color, construían directamente con él.

Retomamos la obra de Monet y Cézanne para valorar el plano pictórico como una unidad y esto, nos ha permitido ubicar las características de una estructura plana generada por color. Éste sigue siendo el elemento más importante en la construcción de la forma, como se observa en las siguientes citas de Karin Sagner-Düchting y del mismo Cézanne:

"Monet se adhería a concepciones románticas de una armonía universal y las representaba como un todo dinámico" (p.17, Karin Sagner, 1991).

Cézanne señalaba: "el arte es una armonía parale-

la a la naturaleza. Llevo a cabo el proceso de realización sobre mi tela en general, en todas partes al mismo tiempo; pongo todo en recíproca relación. Verdad que la naturaleza es siempre la misma, pero de su apariencia no queda nada" (p.29, Walter Hess, 1967).

Pensamos que en su obra hay una revalorización del método pictórico y observamos una construcción a partir de la aplicación del color con las líneas, manchas y planos. Con las aproximaciones a las paletas de uno de sus cuadros, tratamos de entender la manera en que organizaban el color y esto nos permitió ubicar y reafirmar la importancia que tienen las ideas dentro de una experimentación formal.

El retomar su obra no quiere decir, que no reconocamos que en la actualidad hay muchos pintores que trabajan la estructura plana en la pintura; pero consideramos a Monet y a Cézanne, como a dos de los principales pintores que revaloraron el plano pictórico a finales del siglo pasado y que basaron su pintura en la organización del color, por lo que su obra es significativa para nosotros, en cuanto a la valoración formal de la pintura.

Cabe hacer la aclaración de que no pretendemos en ningún momento, comparar nuestro trabajo con el de estos dos grandes maestros, y que tampoco basamos nuestra experimentación en sus temáticas formales.

1.- EL RELIEVE PICTORICO: UNA ESTRUCTURA EN EL PLANO.

Al observar la obra de Monet y Cézanne, sobre todo en su última etapa, se dará cuenta que no tenían la preocupación por representar la ilusión de profundidad ni del volumen de las cosas, creemos que esto se debió a que a ninguno de los dos les interesaba el trabajar una temática religiosa o épica;

para ellos la temática de la pintura se encontraba en la vinculación de la naturaleza con los elementos formales, en el caso de Monet con la luz y, en el de Cézanne con las estructuras fundamentales. A partir de estos elementos, trataban de lograr la unidad en su trabajo (figuras 55 y 56).



Figura 55. Nubes al amanecer (detalle) 1916-26.



Figura 56. El Monte Sainte-Victoire, 1906.

Ambos parten de la observación de la realidad para comenzar su temática formal con la pintura: "Aunque Cézanne no haya conocido las pinturas de los nenúfares de Monet concordaba con él en que los motivos se encuentran en todos lados" (p. 11, Charles F. Stuckey, 1988).

Monet, con los cuadros de representaciones de su jardín acuático rompió los lazos que lo unían con la escuela de Barbizon, pues aquí creó por primera vez, contraviniendo las reglas del paisaje tradicional, un paisaje sin

horizonte; el horizonte es estructurador del espacio (fig. 57) y decía "he llegado al último punto de la abstracción, de la imaginación unida a la realidad" (p. 194, Karin Sagner, 1991).

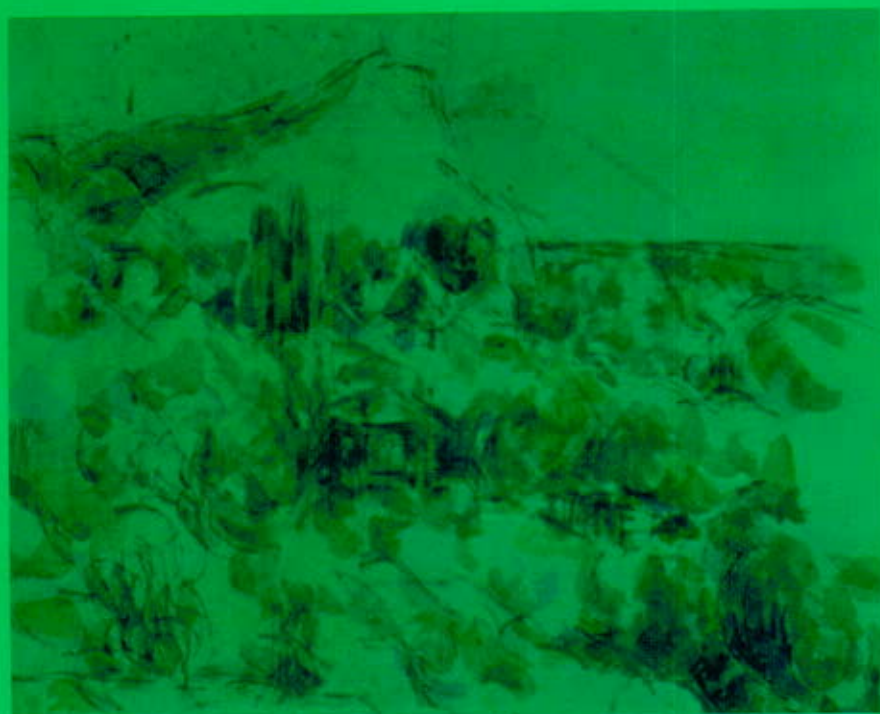
En estos paisajes no disponemos de la menor orientación espacial en el sentido clásico, con un arriba y un abajo, un adelante y un atrás, donde reconocer la figura y el espacio. Las formas de los nenúfares parecen flotar en un espacio abierto, sin fronteras.



Fig. 57. Nenufares, 1916.

Para Cézanne existían tres niveles paralelos en un paisaje: el primer plano, el segundo y el plano del fondo,

que se juntan en una unidad estructural por medio de una armonización de la luminosidad (fig. 58).



El medio por el que se valieron tanto Cézanne como Monet para construir su temática, es el orden que le

dan al color y es a través de éste, que llegan a conseguir éstas estructuras planas o "relieves pictóricos".

2.- EL RELIEVE PICTORICO COMO RESULTADO DEL MODULADO.

La <<modulación>>, de acuerdo con el concepto latino de <<modus>>, en la terminología de la música denota el paso de un tono al otro; pero también tiene una raíz lingüística común con el concepto de <<modul>>, medida fundamental en la arquitectura; se entiende como la construcción a partir del color, con base en los tonos en una estrecha relación de intensidad luminica.

Como todo procedimiento, implica una manera particular en la aplicación del material y, puesto que se basa en la construcción de las formas por diferentes tonos de color, evita los difuminados y los pasajes; la utilización de manchas, líneas y planos adquiere una mayor presencia. A diferencia del modelado, que consideramos una pintura basada en la degradación de los valores luminicos, el modulado utiliza los tonos de los colores y esto diversifica las posibilidades en la solución de las estructuras luminicas y que se relaciona con la estructura.

El orden que Monet y Cézanne le dan al color en sus cuadros, es totalmente diferente al que determina un modelado; el orden en la relación luz - sombra ya no existe como tal (claroscuro). Los colores, están presentes en diferentes intensidades de valor, e interactúan en todo el plano de manera independiente al del claroscuro de las figuras. A este procedimiento Cézanne le llamó modulado:

"No es lícito aislar el dibujo del color: es como si quisieras pensar sin palabras solamente con números y signos. Mostrarme en la naturaleza algo dibujado. No existe ninguna línea, ningún "modelado", sólo existen contrastes, no son blanco y negro, sino movimientos cromáticos. "Modelar no es más que la exactitud en los matices cromáticos. Si están correctamente yuxtapuestos, y están todos allí, el cuadro se modela por sí solo".

"Cuando el color revela la máxima riqueza, la forma llega a su mayor plenitud. No debería decirse modelar

(cuerpos), sino modular (colores) (p.28, Walter Hess, 1967). Esto se observa en a figura 59.

Cabe señalar que Cézanne

trabajaba a la par de la organización del color, la estructura de la forma a partir de las figuras geométricas: el cilindro, el cono y la esfera.



Fig. 59. El Monte Sainte-Victoire visto desde Lauves, 1905.

En los trabajos impresionistas estaban ausentes, de manera, convencional la perspectiva lineal, las formas detalladas, el claroscuro y el modelado de los colores con blanco y negro. Los impresio-

nistas abandonaron el tradicional claroscuro, a favor de una composición del cuadro únicamente basado en el color. Por ello, se les criticaba la ausencia de elaboración formal en su pintura (fig. 60).

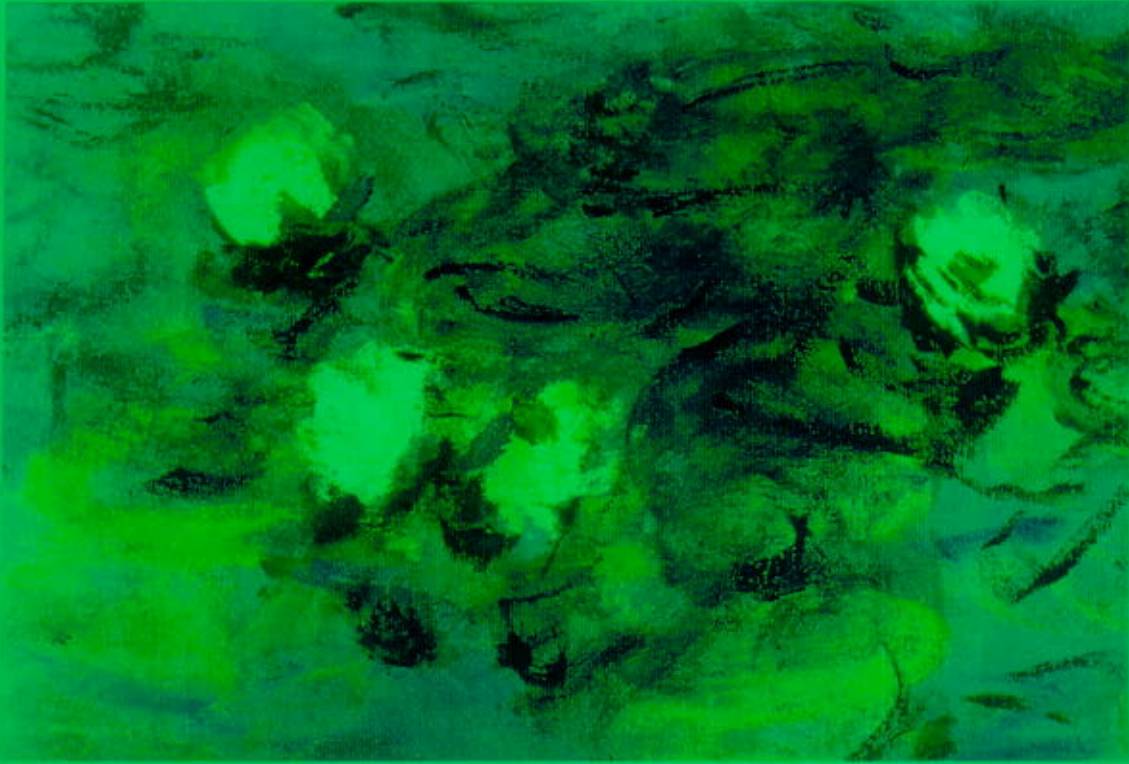


Fig. 60. Mañana (detalle), 1921-26.

3.- LA PALETA Y EL MODULADO.

Consideramos que la paleta es un sistema que empieza con la selección y el orden que se les da a los colores en una pintura. En el procedimiento del modulado, la organización del color está determinada por la función que desempeña en el plano pictórico: valor, tono, medio tono, claro, obscuro, gris, luz o sombra. Las funciones anteriores generan una estructura de luz, por lo que los llamamos estructuradores lumínicos.

Dentro del modulado la relación luz-sombra se modifica, los colores claros y oscuros se pueden aplicar en un orden distinto al del claro-oscuro utilizando diferentes co-

lores en intensidades similares (tonos).

En las pinturas de Cézanne que incluimos, observamos que la paleta de cada cuadro tiene una intensidad determinada por la relación de sus tonos. La diversidad de los tonos se consigue por la mezcla entre los diferentes colores que intervienen en la paleta y es a través de las mezclas que se relacionan los tonos con diferentes intensidades: alta, media y baja presentes en un mismo cuadro. Esto se destaca en el tratamiento de los pequeños planos que utilizó al modular los colores. (figs. 56, 58, 59, 61 y 62).

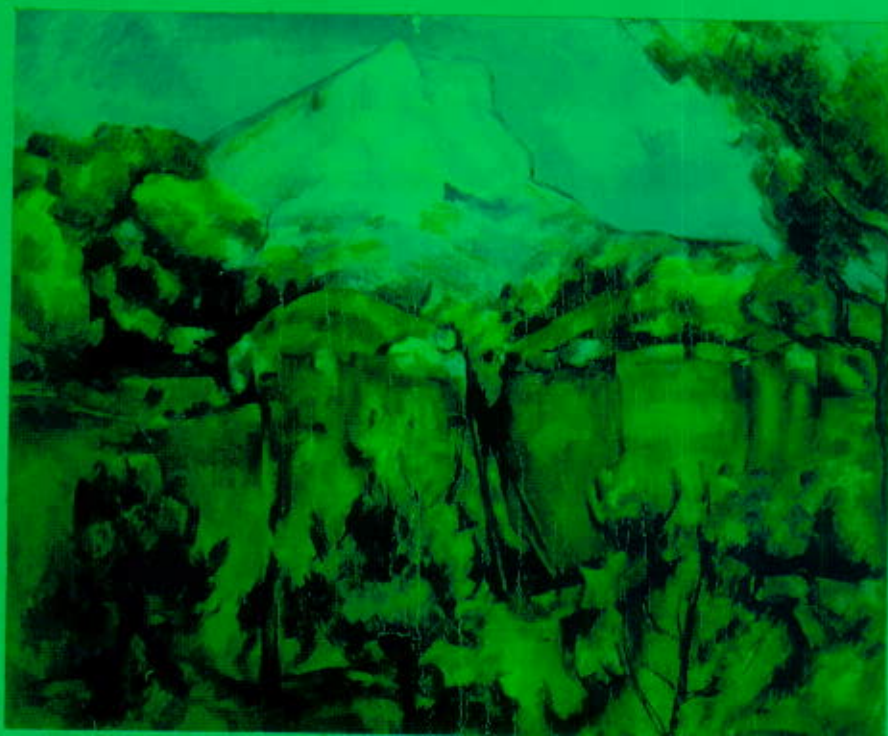




Fig. 62. El Monte Sainte-Victoire, visto desde Lauves, 1902-04.

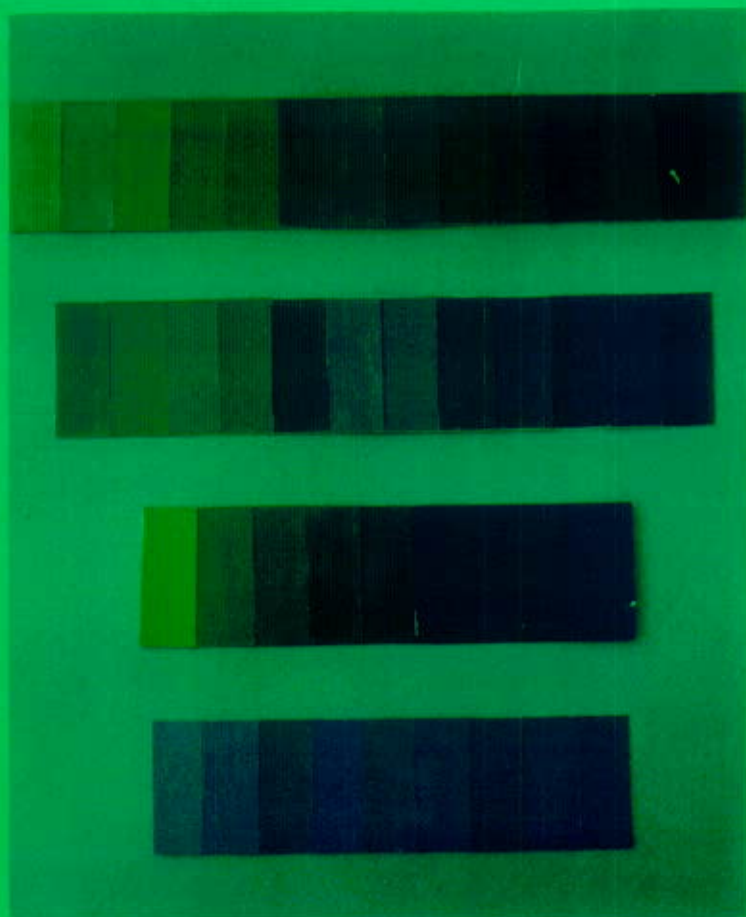
Cézanne no ve el dibujo y el color como cosas opuestas, sino como dos elementos pictóricos importantes, que han de ser reconocidos. Cézanne, no aplica las pequeñas pinceladas de color de los impresionistas, sino grandes planos de color que se juntan como piezas de un engranaje. La estructura del cuadro no ha de desintegrarse en ninguno de sus puntos, cada mancha de color deberá corresponder con otra y completarse formando una unidad.

Con la aproximación de la paleta (ejem. 2) de la figura 62, podemos deducir que Cézanne utilizó diferentes colo-

je, en éste caso utilizó los azules para el plano del fondo, los amarillos para el segundo plano y los verdes oscuros para el primero. Cada color, y por lo tanto cada plano del paisaje, tiene una función en la estructura luminica general del cuadro, los azules funcionan como un valor medio en relación a los amarillos claros del segundo plano y a los verdes oscuros del primero. Estos tonos básicos, están enriquecidos al mezclarse con otros colores (morados, sienas, naranjas, ocre, rojos, etc) que les dan diferentes valores y configuran los elementos del paisaje.

ción que tienen estos tres tonos "básicos" de la estructura (azul, amarillo y verde), es decir, los tonos que aparecen en cada plano son resultado de la mezcla de otros colores con los tres tonos básicos de la paleta. Por ejem-

plo, en el último plano aparecen grises, naranjas y morados en los que se necesitó la mezcla con los azules, los amarillos y verdes en diferentes proporciones, con lo que se explica la presencia de otros colores.



Ejemplo 2. Aproximación a la paleta del cuadro de Cézanne de la fig. 62.

En las pinturas de los nenúfares de Monet, no se puede analizar tan fácilmente la organización de las paletas, pues la mayoría de las veces son muy complejas al tener varios colores. Lo que observamos en la solución de éstas, es la utilización de una escala cromática que le

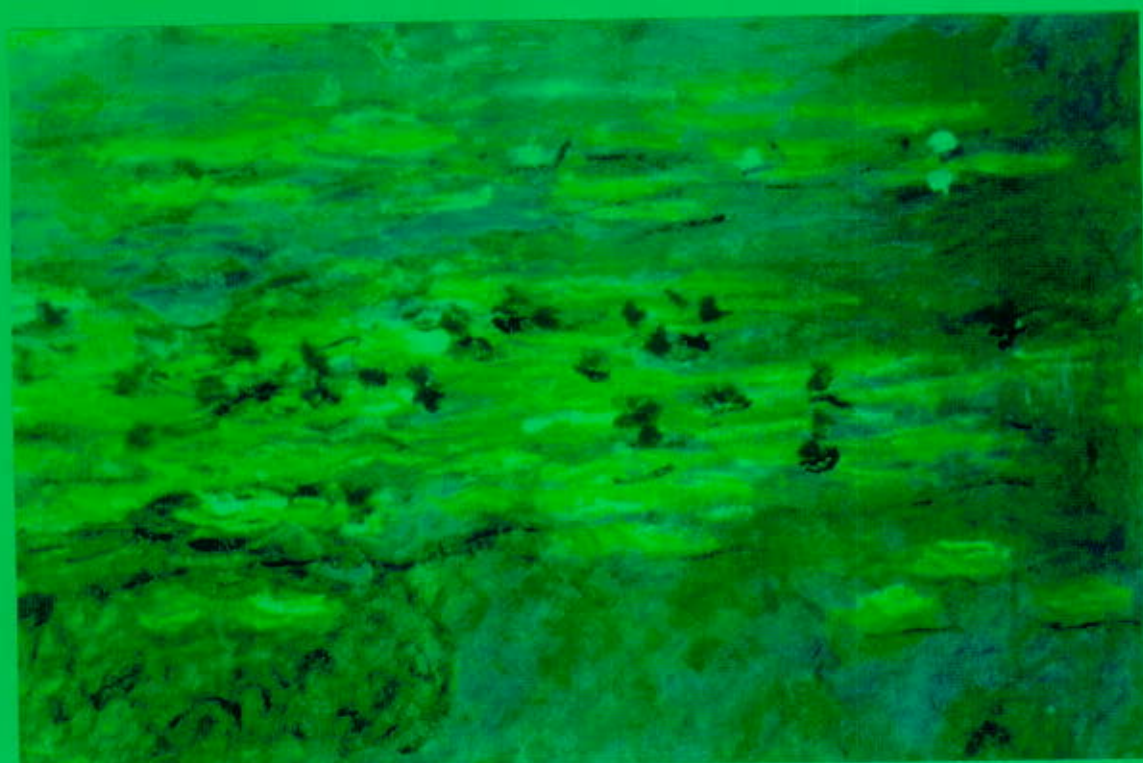
La experimentación que realizó con el color, le permitió integrar diferentes intensidades en una misma paleta, y por lo tanto, en un mismo cuadro; esto nos explica la presencia de contrastes en algunos de sus cuadros que no rompen con la unidad del plano; al contrario la enri-

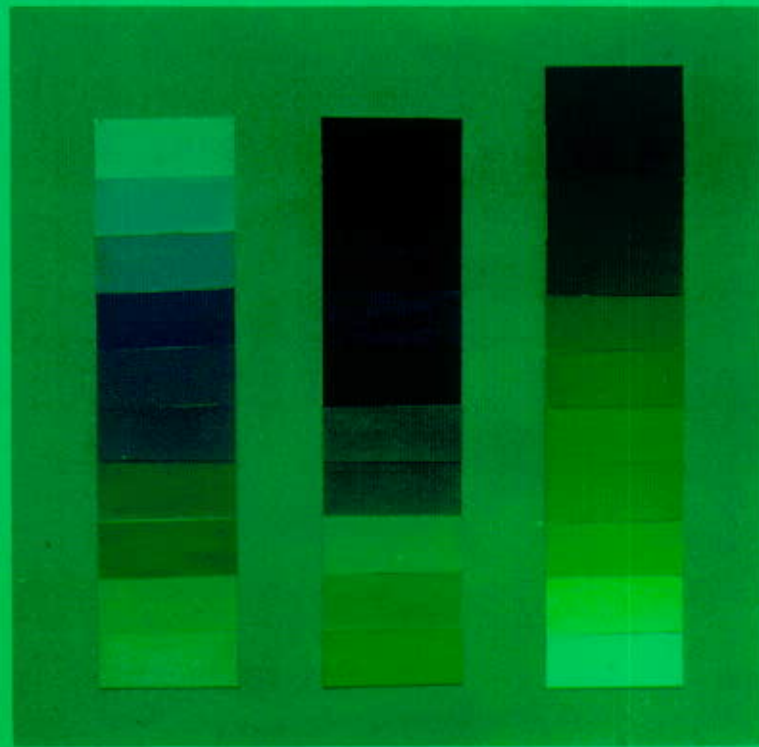
-sidad, la paleta está orga-
nizada por uno o dos colores

(figs. 63 y 64).



Fig. 63. Wisteria, 1920





Ejemu. 3. Aproximación de la paleta del cuadro de Monet de la fig. 64.

"Monet había aplicado el color de una forma nueva; pasaba de un colorido relativamente apegado a colores más claros y a contrastes" (p. 58, Karin Sagner, 1991).

En la aproximación de la paleta (ejemu. 3) del cuadro de Monet de la figura 63, observamos que la estructura lumínica del cuadro se construyó por los tonos amarillos, ocre, naranjas, rojos, morados, azules y verdes. Estos tonos están organizados en una escala cromática en la que los amarillos son los tonos de valor más claro; los naranjas, rojos y violetas fun-

cionan en una intensidad media y los azules y verdes son los tonos más oscuros.

Aparentemente Monet respetaba el valor de los colores, pero observamos una complejidad mayor en la construcción de su paleta ya que, aparecen diferentes intensidades de cada color, por ejemplo, existen tres diferentes intensidades de verde (por lo menos), que tiene una estrecha relación con los otros colores: rojo, naranja, violeta, azul y amarillo; por lo tanto, son tonos diferentes. Estos tonos refuerzan la estructura lumínica y generan la unidad del plano.

PRODUCCION PICTORICA A PARTIR DEL
RELIEVE PLANO.

CAPITULO III

PRODUCCION PICTORICA A PARTIR DEL RELIEVE PLANO.

En este capítulo pretendemos explicar el planteamiento central y los resultados más significativos del trabajo que durante cinco años hemos realizado en la producción pictórica en torno al relieve. Esta ha tenido varias etapas, en las que hemos recurrido a la realización de bocetos, apuntes, esquemas y proyectos a partir de la figura humana y el paisaje como medios para estudiar, analizar y desarrollar la conceptualización del relieve como un elemento pictórico.

Estos trabajos y los cuadros mismos, han sido el medio por el cual nos hemos acercado a la pintura. Este estudio y la producción son para nosotros, un proceso permanente en la búsqueda del oficio.

Es importante resaltar, que la producción que realizamos fue grupal lo que estableció una dinámica de trabajo en la que se analizó y se discutió la manera en la que debía entenderse los elementos formales. Esto último, es lo que ha hecho que nuestro trabajo se unifique sin que esto deba entenderse como una renuncia a la experimentación individual.

Otro aspecto importante que no se debe olvidar, como parte de la producción, es la investigación teórica de los elementos formales de la pintura, lo que permitió revalorarlos dentro de la producción y situarla dentro del contexto actual de la pintura, como una búsqueda por fundamentar plásticamente la producción pictórica y formalizar la figura humana y el paisaje.

También fue necesario - identificar en la historia de la pintura al relieve, esto no quiere decir que la manera en como lo entendemos y pintamos, sea igual a algún período específico de la historia; más bien permite situar nuestro trabajo como una producción que basa su justificación en el estudio formal.

Como ya lo mencionamos, el relieve pictórico parte de las estructuras lumínicas que observamos en la realidad, concretamente en la figura humana y en el paisaje. Estas estructuras varían de acuerdo a los elementos que las conforman, por lo que fue significativo el trabajar con el paisaje a la par que la figura y, las variantes que

podimos producir con una figura, con varias, con paisajes abiertos y cerrados.

Las estructuras lumínicas presentes en la figura humana y en el paisaje nos permitieron establecer diferentes relaciones en el plano pictórico y es a través de los elementos pictóricos que generamos el relieve. Para una mejor comprensión los hemos analizado de acuerdo a su función como elementos constructivos del plano pictórico; la línea, la mancha y su extensión representaron los elementos estructuradores del plano; ya que están más asociados con las relaciones sobre la superficie pictórica y los estructuradores lumínicos

(tonos, valores, medios tonos, etc) derivan del entendimiento del color y la organización de la paleta. El presentarlos por separado, no significa que los comprendamos disociados.

El estudio de los elementos formales, como se plantea en este capítulo también nos permitió, desarrollar un procedimiento más acorde con la experimentación del color que planteamos en la paleta.

Por último presentamos la mayor parte de la producción con la intención de valorar las diferentes facetas del trabajo y apoyar visualmente el contenido de la tesis-na.

1.- EL RELIEVE COMO UN ELEMENTO PICTORICO.

El relieve se ha entendido como una característica propia de la escultura, por lo que fue necesario en un comienzo del trabajo, partir de una reflexión en torno al espacio de la pintura.

En pintura se trabaja sobre una superficie plana, partiendo de esta reflexión, comenzamos a trabajar el relieve como un elemento pictórico. Al contemplarlo como tal, pensamos que debe compartir la característica de la superficie sobre la que se

trabaja (la bidimensión), ya que una tercera sólo se puede sugerir como una ilusión.

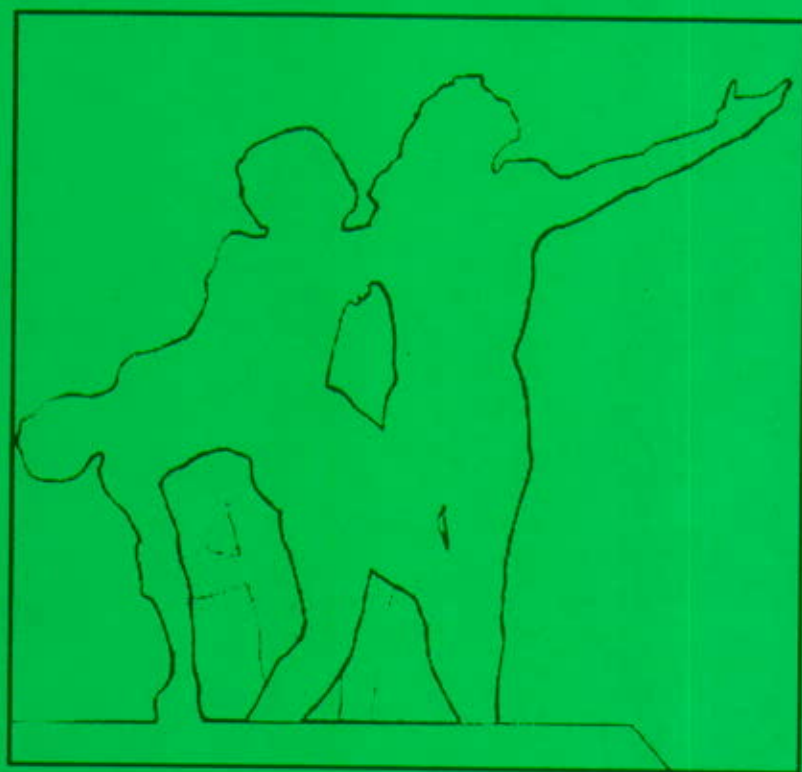
La idea de la estructura plana como la representación del relieve pictórico, empezó con la intención de vincular el "relieve de las figuras" (su volumen), con la superficie del cuadro. Entendemos al relieve como una estructura plana, totalmente opuesta a la representación del volumen ya que, éste genera la profundidad. (ejemplo 4).



Figm. 4. Comparación de un relieve como volumen y como plano.

Como se observa en la imagen de la izquierda - del ejemplo 4, la presencia del volumen de las figuras enfatiza la profundidad, éste las separa del plano y por lo tanto el relieve se concentra en las figuras como una característica propia. A diferencia de la imagen de la derecha en -

la que las figuras constituyen junto con el plano una unidad indisoluble, es decir, una estructura en la que el relieve no solo aparece en la figura sino en todo el plano. Para ello, consideramos que las figuras y los espacios tienen la misma importancia (ejem. 5).



Ejemplo 5. Figuras y espacios.

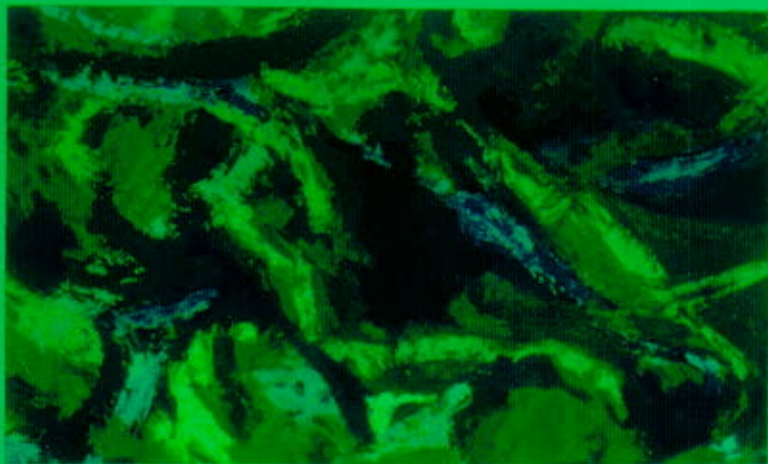
Al darle la misma importancia tanto a la figura como al espacio que la rodea, se genera un plano. El relieve como estructura plana, está constituido por la

línea, la mancha y su extensión (elementos estructuradores del plano), cada uno de éstos interactúan para generar la estructura del relieve. (ejem. 6).



Ejemplo 6. Elementos estructuradores del plano en el relieve pictórico

Línea



Mancha

Plano

Los elementos estructuradores del plano, permiten relacionar la paleta y las estructuras luminicas presentes en la figura humana y en el paisaje. En nuestro relieve pictórico, la línea ya no tiene el valor de contorno, y junto con las manchas y planos irrumpen en las figuras y en el espacio de igual manera, enfatizando así la unidad de la estructura. De hecho,

consideramos el espacio de la pintura como una estructura constituida por la relación de un elemento plástico con otro, como el color con la forma.

Esta representación del relieve como estructura plana, se refuerza en las imágenes a distancia del paisaje (ejemplo 7), donde sus elementos nos produce un efecto homogéneo.



Ejemplo 7. Paisaje abierto de Santa Ana Tlachahualpa, Estado de México.

En la superficie pictórica, el relieve lo generamos con la interacción de los elementos estructuradores del plano y el color.

elementos estructuradores pueden tener la misma importancia y al relacionarse posibilitan un orden lumínico-cuyos elementos pri-

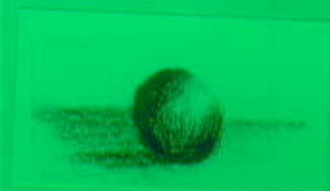
humana y paisaje) como se observa en el ejemplo 8.



Ejemplo 8. Relieve pictórico.

El procedimiento que reforzó nuestra idea en la construcción del relieve pictórico fue el modulado; ya que éste, no utiliza una secuencia rígida en la degradación de los tonos, rompe el orden del claroscuro y genera el plano pictórico a partir de planos superpuestos y yuxtapuestos; el color

ya no se modela, al dejar de lado la representación de luz-sombra, se extiende de manera plana. Las sensaciones, no se expresan ya a través de las pinceladas, sino mediante la relación de las líneas, manchas, planos y sobre todo de los tonos (ejem. 9).



El orden de los valores y los tonos en el modelado:



Representación del orden de claroscuro con planos.



Organización de los valores y los tonos en el modulado:

Ejemplo 9. Diferencias en el orden de los valores y los tonos entre el modelado y el modulado.

Las diferencias entre los procedimientos del modelado y el modulado radican en el orden que se les da a los estructuradores lumínicos, en relación a los efectos de la luz en los objetos. Como se observa en el ejemplo 9, el modelado ordena siempre los valores con base al claroscuro de-

por difuminados o por planos; mientras que el modulado permite una aplicación diferente a la secuencia de una escala, por la diversidad de los tonos que utiliza. Con el modulado, no buscamos la sensación de volumen, pero esto no quiere decir, que no se pueda conseguir con este



Ejemplo 10. Relieve pictórico (detalle).

Con el modulado, se cambia la relación del color con las figuras, ya no hay colores locales y gracias a la estructura del relieve, operan en todo el plano pictórico, es por esto que el

y con el procedimiento de la pintura directa. También, consideramos que este procedimiento exige una mayor planeación en la elaboración y el entendimiento de la paleta. De est

tos técnicos que al estar subordinados al concepto, nos han permitido modificar y reorganizar la utilización de los materiales. El relieve como una estructura del plano puede ser constituido no sólo en un sentido volumétrico, sino como una estructura gene-

rada a partir de los estructuradores del plano y las diferentes intensidades lumínicas determinadas en la organización de la paleta; todos éstos, como valores de la forma generan la unidad en la composición imagen - superficie.

2.- LA EXPERIENCIA CON LA PALETA.

La paleta, es fundamental en la elaboración del relieve, es a través de ella, que relacionamos su estructura con el plano. Las mezclas, hacen que el color pigmento se transforme en la materia, el color luz, y sus relaciones constituyen el origen del relieve. Los colores, por sí solos, no hacen el relieve, son las relaciones entre ellos las que lo determinan.

La paleta se inicia con la selección de los colores, la entendemos como una expresión particular de la materia. La riqueza de la paleta no está determinada por el número de los colores que intervienen en su elaboración, sino por las relaciones que se suscitan entre ellos y, para esto les asignamos una función determinada como estructuradores lumínicos: tonos, medios tonos, valores, etc. Si los colores conservan su valor en la escala tonal (el amarillo como claro y el morado como oscuro), las mezclas son sencillas y se vuelven complejas en la medida en que se inviertan, porque se modifica el valor de los colores.

Para construir la paleta, retomamos el concepto de

la pintura tonal, y aunque no lo hacemos de una manera muy estricta, si la determinamos a partir de la presencia de estructuras lumínicas. No nos limitamos al color local de los objetos, ni a los valores de los colores, esto nos permite una mayor juego con la escala tonal.

Nos interesa generar diferentes relaciones con el color, al cambiar tanto sus intensidades, sus valores como las combinaciones que podemos hacer con ellos. Una vez planteada la paleta, en la que se ha solucionado en gran parte la estructura lumínica, se aplica en la superficie del cuadro mediante los elementos estructuradores del plano. La organización de la paleta facilita el modulado, pues al entender las relaciones entre los colores, su aplicación se vuelve sistemática y la construcción del relieve se refuerza; de hecho, consideramos -- que esto es lo que constituye el dibujo en la pintura. Por lo que, podemos decir que la creación del relieve empieza con el entendimiento de la paleta.

Con la construcción del relieve, se suscitan otras relaciones entre las mez-

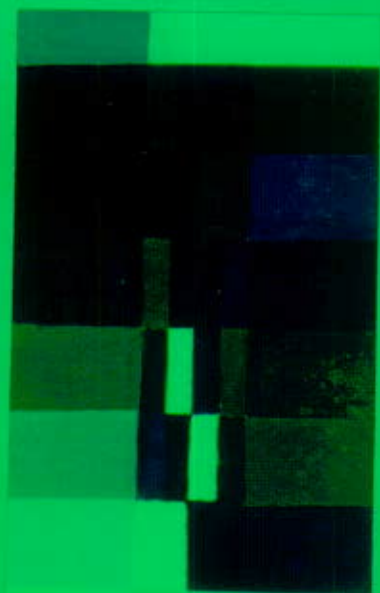
clas de la paleta que no se habian planeado en su elaboraci3n, unos colores predominan m3s que otros y por los lugares en que se colocan, originan armon3as o contrastes, porque dependen de los elementos estructuradores del plano pict3rico, con los que regulamos su aplicaci3n. Esta relaci3n va cambiando en las diferentes etapas de la construcci3n del relieve, es decir, un mismo color puede utilizarse como una mancha, l3nea o plano de acuerdo a los requerimientos de la estructura.

La intensidad de los cuadros, tambi3n determina las caracter3sticas que deben presentar los estructuradores lum3nicos. El color se modific3 siempre por las mezclas, de acuerdo a la intensidad que se determin3 para cada cuadro, por ejemplo: un naranja que funcion3 como oscuro en una intensidad baja lleg3 a ser un pardo (ejem. 11).

Las paletas de los ejemplos 11, 12 y 13 muestran las variantes que se pueden realizar al modificar las intensidades, ya que, b3sicamente est3n elaboradas con los mismos colores. En cada ejemplo, aparece a la

izquierda el cuadro del que se sustrajo la paleta, que aparece en el esquema de la derecha dividido en tres columnas: en la primera se encuentran los colores pigmento b3sicos de la paleta; en la segunda, se muestra en cada nivel los tonos que intervinieron en cada una de las mezclas que se ubican en la tercer columna.

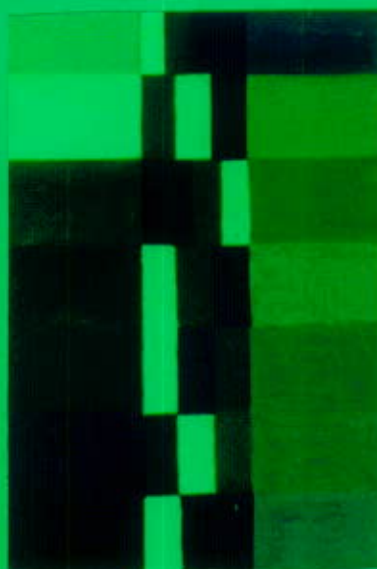
En la paleta del ejemplo 11, se invirti3 el valor de los colores b3sicos; el azul aparece como un valor m3s claro que el naranja. La intensidad baja (obscura) que se utiliz3 en este cuadro, tambi3n determin3 los tonos de la paleta. Estos 3ltimos, los consideramos tonos ya que son resultado de las mezclas de los diferentes colores, que modifican sus valores. En el cuadro, se puede observar que en la aplicaci3n de la paleta, se suman otros tonos como los colores b3sicos y tambi3n se puede ver, que de acuerdo al lugar en el que se coloquen los tonos, adquieren otra funci3n. En este ejemplo, los azules son los tonos m3s claros, los naranjas funcionan como grises y los tonos m3s oscuros son resultado de la mezcla de ambos.



Ejemplo 11. Paleta de naranja y azul (intensidad baja).

En los ejemplos 12 y 13, se respetó como punto de partida los valores propios de los dos colores básicos, el azul como oscuro y el naranja como claro. La paleta del ejemplo 12 está elaborada en una intensidad alta (clara) y la producción de sus tonos se consiguió básicamente por

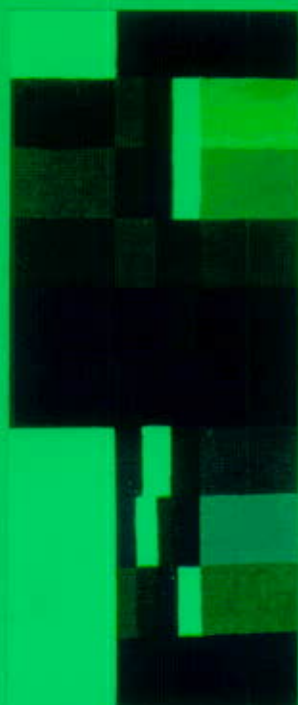
el predominio de un color en las diferentes mezclas. Se puede considerar como una paleta armónica, pero cabe aclarar, que esta armonía no es resultado de la analogía de los colores que intervinieron en las mezclas, sino de la intensidad que presentan los tonos.



Ejemplo 12. Paleta de naranja y azul (intensidad alta).

En el último ejemplo, los tonos operan en una intensidad media, generando una base que permite

sumar los colores básicos de la paleta, produciendo con ello mayores contrastes cromáticos.



La diversidad en la organización de los colores, obedece en parte a una preocupación por los alcances del trabajo, pero también, es producto de nuestro gusto por la riqueza cromática. No concebimos nuestra pintura carente de estas relaciones de color, cuando nos referimos a la riqueza cromática, no pensamos conseguirla dentro de un solo cuadro, sino como resultado de todo el proceso de la producción ya que, tratamos de que las

relaciones en las paletas por sencillas que parezcan, sean lo más diversas posibles a través de las mezclas. Esto, nos ha hecho descubrir la variedad que puede haber en la experimentación con el color, si se sustenta en el desarrollo de un concepto. El presentar estos ejemplos (11, 12 y 13), tiene como finalidad mostrar el entendimiento de la paleta como un sistema, en el cual se modifica la función de los colores como estructuradores lumínicos

3.- LA ESTRUCTURA DEL RELIEVE.

Nuestra producción se inició al abordar la realidad visual con una idea preconcebida: el relieve como una estructura plana. Esto nos permitió delimitar, entender y seleccionar las relaciones de los elementos más significativos para la materialización del relieve como estructurador del plano pictórico.

Uno de los elementos más significativos de la realidad visual para nosotros, es la estructura lumínica que observamos en la figura humana y en el paisaje. A partir de la estructura de luz, planteamos el relieve del cuadro en el que abordamos al mismo tiempo los elementos estructuradores del plano, la paleta, la forma y la imagen.

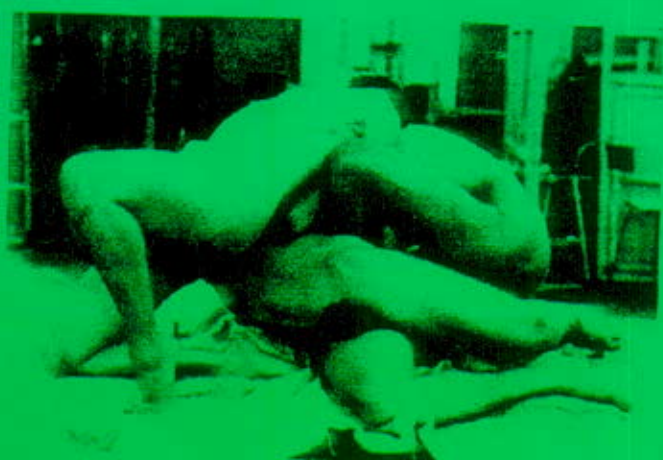
En los ejemplos 14, 15, 16 y 17 mostramos cuatro fotografías (figura humana y paisaje) y la representación de sus estructuras lumínicas (dibujos) respectivamente. En estas "estructuras lumínicas", se trató de establecer la organización de las zonas claras y oscuras que determinaron la construcción del relieve y que más adelante

tuvieron una interpretación con los estructuradores lumínicos.

De acuerdo con la relación entre los elementos que las componen, clasificamos a las estructuras en abiertas y cerradas. En las abiertas, observamos una multiplicidad de planos que en su relación lumínica no presentan altos contrastes, esto produce una unidad que se vincula de una manera directa con el relieve pictórico.

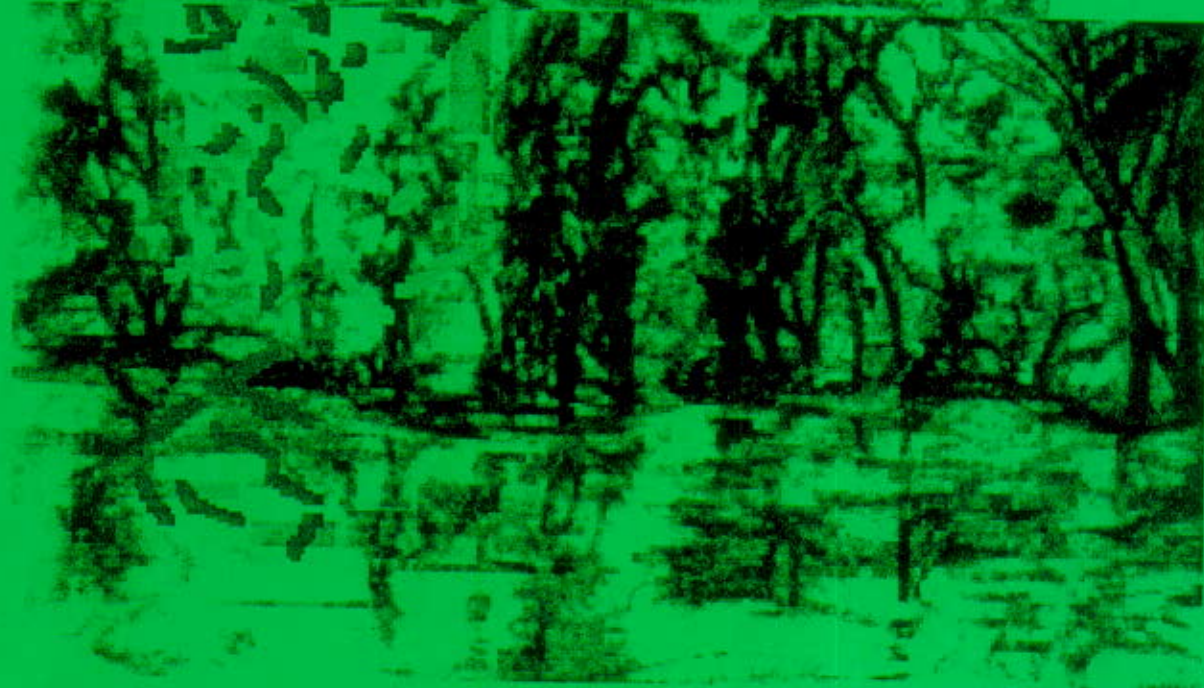
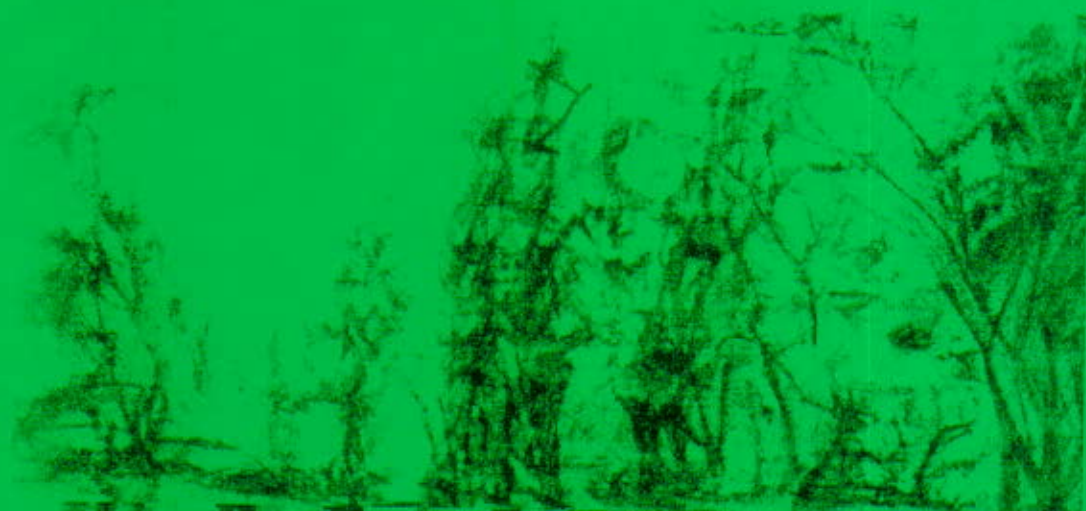
La estructura cerrada nos enfrenta a una mayor diversidad en su estructura lumínica, la relación existente entre sus elementos presentan diferentes valores permitiéndonos entender las diferentes intensidades en el contexto del relieve pictórico.

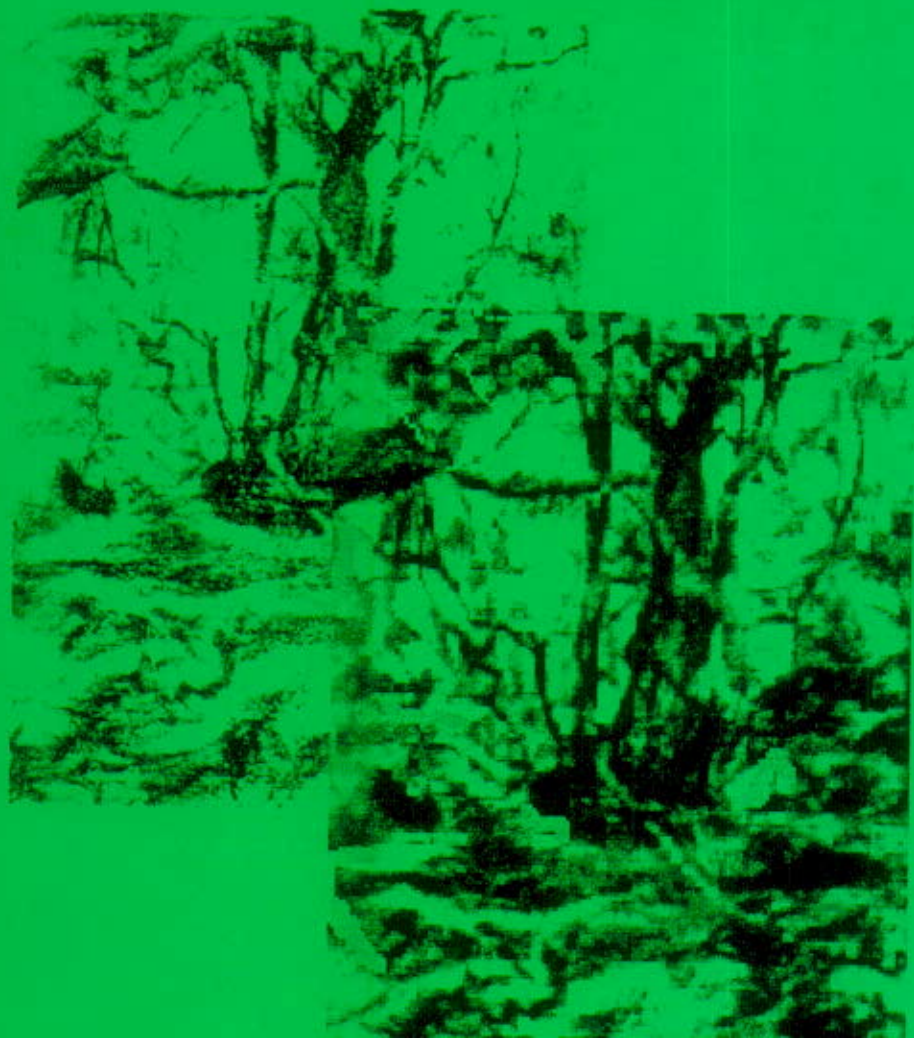
Después de entender la estructura lumínica de la realidad visual, se procedió a la etapa de la producción, la que se vinculó con el concepto del relieve plano a través de los elementos propios de la pintura (los estructuradores lumínicos y los estructuradores del plano).



Ejemplo 14. Figura-figura.







4.- EL DESARROLLO DE UN CUADRO.

Al desarrollo de un cuadro lo consideramos como un proceso, ya que en él, intervienen todas las etapas que integraron la producción del relieve pictórico (ejemplo 18, 19, 20 y 21).

El relieve como elemento pictórico fue el concepto que determinó la producción. Esta, comenzó con la observación de las estructuras luminicas en la realidad visual, en particular de la figura humana y

el paisaje (ejemplo 18). De ésta, surgieron los diferentes tipos de estructuras: - abiertas y cerradas.

En el ejemplo 18 se presenta la manera en que entendimos y planteamos la estructura luminica (dibujo), de la realidad visual (fotografía). En esta primer estructura, se relacionaron los elementos plásticos para determinar las relaciones de claridad u oscuridad presentes en los modelos.

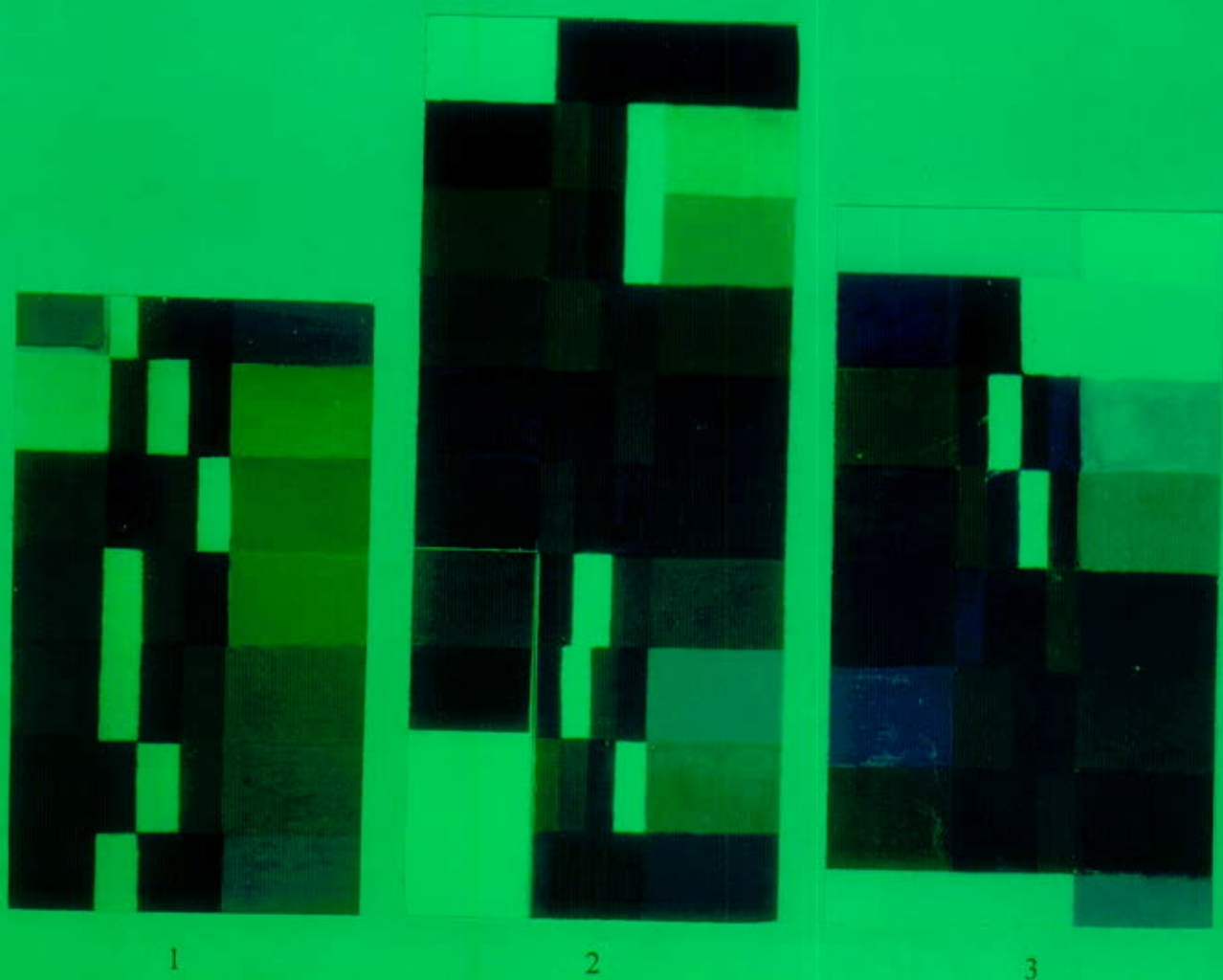




Ejem. 18. Dibujo de estructura luminica

La organización de la paleta comienza con la selección de los colores (en este caso azul y naranja). Después se organizaron como estructuradores lumi-

nicos (tono, medio tono, claro, gris u oscuro) y se determinó la intensidad de la paleta, lo que ajustó el valor de éstos (ejemplo 19).



Ejemplo 19. Organización de tres paletas diferentes (en intensidad) de azul y naranja: 1.- alta, 2.- media y 3.- baja.

Para vincular las estructuras lumínicas con el plano pictórico es necesario relacionar la organización del color (la paleta) con los elementos plásticos (línea, mancha y su extensión). En el ejemplo

20, se observa la vinculación entre los elementos formales del plano y el orden lumínico de la paleta, y a partir de ésta, se genera la estructura del relieve pictórico del ejemplo 21.



Ejemplo 20. Proceso del cuadro del ejemplo 21.



5.- PRODUCCIÓN A PARTIR DEL RELIEVE PICTORICO.

A continuación presentamos las fotografías y la lista de obra de la producción que realizamos en torno al relieve. Este trabajo se inició hace cinco años. A través de las imágenes tratamos de presentar este proceso con el cual hemos entendido la importancia de la conceptualización de los elementos formales de la pintura para poderle dar otra significación.

Cada etapa del trabajo práctico tuvo sus objetivos particulares que fueron desde mejorar el dibujo y el manejo del color hasta el entendimiento del plano pictórico, la organización de los diferentes elementos y las estructuras del paisaje y la figura.

En la primer lámina se pueden observar tres etapas diferentes: la primera de ellas está marcada con los dibujos, en los que el objetivo era entender la figura (en tres aspectos, su estructura anatómica, luminica y espacial en el plano). El objetivo de la segunda etapa (los acrílicos), consistió en el ejercicio del procedimiento de la pintura directa y con él, tratar de relacionar el dibujo con la paleta. Los pasteles de gran formato y los encaustos muestran la intención de explotar las diferencias en las estructuras de la figura (abiertas y cerradas).

En la segunda lámina presentamos los trabajos con los cuales empezamos una experimentación sistemática con la paleta y la vinculación de su estructura con la línea, la mancha y el plano.

En la siguiente, mostramos un proceso similar al de la figura,

sólo que ahora con las estructuras del paisaje. En estos trabajos utilizamos diferentes materiales (desde el temple, acuarela, pastel, acrílico, óleo y encáusto) con lo cual entendimos que cuando se trabaja con un concepto, la técnica tiene un carácter secundario.

En la última lámina mostramos los últimos trabajos, cabe señalar que el 113, 119 y 120 son colectivos.

CONCLUSIONES.

Para nosotros la pintura es, ante todo, un proceso reflexivo en el que el conocimiento de sus elementos permite fundamentar su práctica. Con esta idea se desprende nuestro proyecto de producción con una problemática formal específica y con objetivos definidos, en este caso fue el del relieve; este interés nos ha aproximado al oficio de la pintura de una manera consciente, ya que requiere del análisis y de la crítica tanto en el aspecto práctico como en el teórico, para encontrar una configuración plástica con los elementos pictóricos.

Dentro de esta búsqueda del oficio, la metodología del grupo se basó en la disposición de cooperar, coordinar y coadyuvar en la organización de los elementos pictóricos a través de la discusión de sus conceptos; esta participación exigió de cada uno de nosotros la aportación de ideas al conocimiento colectivo.

Este método de trabajo grupal, en el que realizamos un consenso en la utilización de los elementos que intervienen

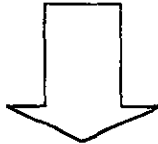
en nuestra pintura, favoreció el desarrollo conceptual y la unidad de la producción.

La subjetividad presente en cada uno de nosotros no se descarta, por el contrario, se canaliza gracias a que hemos compartido las vivencias, las experiencias y los puntos de vista en torno al problema del relieve. Esto ha originado una reflexión plástica que nos ha permitido desarrollar nuestra capacidad de imaginar y de jugar con los elementos pictóricos, es decir, nos ha ayudado a desarrollar nuestra sensibilidad para encontrar una manera de significar al relieve como un elemento pictórico.

La confrontación de nuestros diferentes puntos de vista, nos ha permitido ser objetivos para identificar los problemas formales de la pintura y orientar la producción. También ha exigido una disposición para asimilar las críticas y así lograr la retroalimentación dentro del grupo, ya que consideramos que uno no termina de aprender en un determinado lapso de tiempo o tras realizar un "x" número de cuadros, el aprendizaje sigue siendo significativo en la medida que nos enfrentamos a los problemas en el contexto de la pintura y que buscamos otras posibilidades de significación para ellos. El relieve ha sido el medio y el

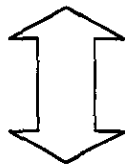
objetivo formal, a través del cual hemos organizado los elementos de la producción.

El relieve como elemento pictórico:
una estructura en el plano.



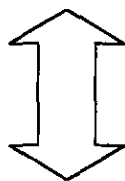
Observación de las estructuras lumínicas en la figura humana y el paisaje. Estructuras abiertas y cerradas:

- figura-figura
- figura-espacio
- paisaje abierto
- paisaje cerrado



Selección y organización de la paleta:

- selección de los colores
- organización de los estructuradores lumínicos
- determinación de la intensidad.



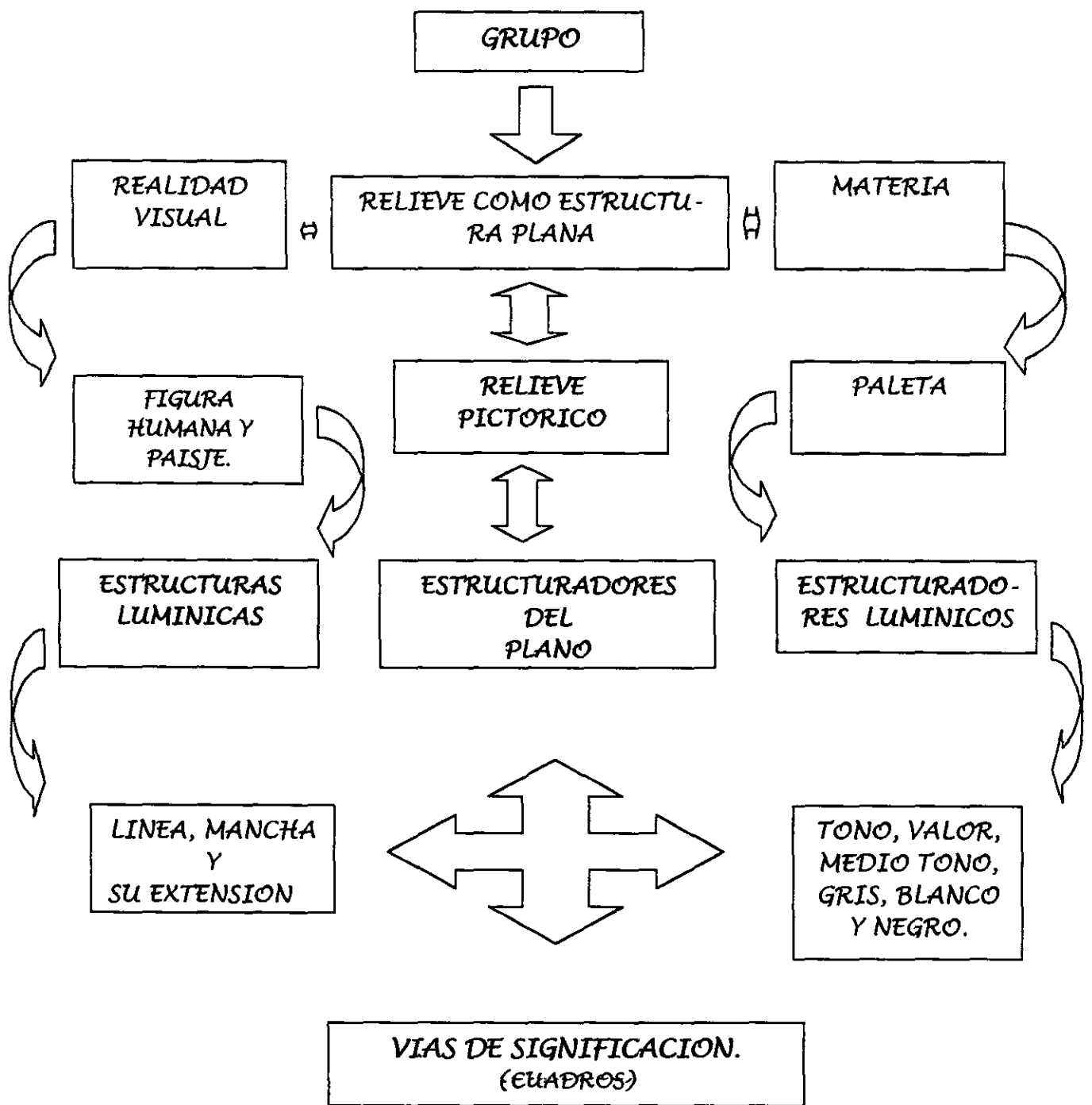
Planteamiento de la estructura general de relieve:

- determinación de zonas claras y oscuras
 - vinculación entre los elementos estructuradores lumínicos y del plano.
- Relieve pictórico: imagen reconocible.

Las reflexiones plásticas que tenemos en torno a la figura humana y el paisaje (la realidad visual) nutren nuestra idea del relieve y gracias a la abstracción y construcción de las imágenes se establece una dialéctica con la realidad. De esta relación se desprenden las motivaciones y los elementos plásticos con los que trabajamos: las estructuras luminicas, las intensidades en las paletas, la selección de los colores, las relaciones espaciales, los tipos de estructuras y la aplicación de los elementos estructuradores del plano: la línea, la mancha y su extensión.

Consideramos que con el trabajo en torno al relieve, hemos comenzado a registrar avances en nuestra experimentación, pues representa la manera en que relacionamos formalmente la realidad visual con nuestro trabajo.

La plasticidad en nuestro trabajo nos invita a imaginar que cada mancha, línea y plano de color tienen un significado y pueden motivar una reflexión en aquellos que entren en contacto con ella. Este objetivo no lo habíamos contemplado en los inicios de la investigación del relieve, pero se ha dado como una consecuencia lógica al confrontarnos con la producción.



El registrar por escrito la evolución de la producción, fue importante para nuestro desarrollo profesional porque la investigación del relieve nos permitió adentrarnos en la

problemática de la pintura. Nos interesa compartir, en la medida de lo posible, el entendimiento que tenemos de ella.

Para nosotros, la pintura, es una forma de pensamiento plástico, una manera de ver las cosas y, es necesario desarrollarla a partir del conocimiento de sus elementos formales.

Pensamos que este trabajo refleja que la conceptualización de los elementos formales puede ser una manera diferente de organizar la producción pictórica. Es importante mostrar que el arte plástico puede aportar diferentes posibilidades de significación partiendo de la actitud que tengas ante la pintura.

Esta tesis representa para nosotros, el comienzo de un trabajo profesional que dista mucho de lo empezamos a hacer cuando tomamos la decisión de ser pintores.

GLOSARIO.

ABSTRACCION.- Proceso mediante el cual separamos mentalmente algunas de las propiedades y relaciones de un objeto de otras de sus propiedades y relaciones.

ANALISIS.- Es un método de investigación de los objetos que nos permite separar algunas de las partes del todo para someterlas a estudios independientes.

APUNTE.- Trabajo que trata de captar los factores esenciales de una situación (circunstancia) se recoge lo básico de luz, color, forma, etc.

BOCETO.- Es un dibujo, un modelado o una pintura que trata de disponer los elementos que constituyen la composición de una obra. Se trata de hacer diferentes distribuciones de los elementos que la constituyen.

CLAROSCURO.- Distribución de los valores tonales en la organización de una obra de arte. Debe diferenciarse de la luz y la sombra. Toda obra presenta una relación de valores tonales claros y oscuros; la organización de los mismos hará que la representación sea bi o tridimensional.

COLOR ARMONICO.- Acorde o relación simultánea entre colores del mismo tono o gama cromática.

COLOR LOCAL.- Se llama así en el arte al color propio del objeto representado, exceptuando las variantes de luminosidad.

COLOR PARDO.- Se llama así genéricamente a pigmentos como las tierras, tierras sombras, tierra de sienas, pardo de casell, tierra de colonia, asfalto, sepia, etc.

COMPOSICION.- Organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado de acuerdo a los ejes perceptuales, con vistas a un resultado integrado y armónico.

CONCEPTO.- Forma lógica con cuya ayuda se construyen otras formas del pensar (juicio, razonamiento). El valor cognoscitivo del concepto consiste en que nos ayuda a separar lo sustancial, lo general en el objeto.

CONCEPTUALIZACION.- Actividad del pensamiento que permite conocer más profundamente la realidad que la sensación, la percepción y la representación. Si estas últimas reflejan la experiencia sensorio-concreta directa, al alcance en principio no sólo del hombre, si no también de los animales, la conceptualización es una conclusión que se halla más allá de lo que nos es dado directamente en la experiencia sensorial. La formación de la conceptualización sólo es posible a través de la abstracción.

CONTORNO. - Límite a partir del cual una forma adquiere separación del fondo o campo que lo rodea. El área rodeada por el contorno de la impresión de tener más densidad y solidez y concentrar en sí un color más brillante, no obstante se trate solamente de un sector circunscrito de un fondo común; este parece "pasar por detrás" del área limitada o figura.

CONTRASTE. - Combinación de cualidades opuestas, relacionadas, oposición, variedad. Diferencia esencial de luminosidad en el campo de la percepción que hace posible la visión, lo que sería imposible en el campo totalmente homogéneo. El contraste puede ser de factores tonales, dimensiones del color o de factores formales. Las diferencias en la percepción visual se originan pues, en dos factores: las cualidades de la fuentes de luz y el reflejo de la luz sobre las superficies de los objetos en el campo visual.

DIMENSIONES DEL TONO. - También atributos o factores del tono. Se denomina así a los factores tinte, valor y saturación o intensidad que en conjunto integran el tono.

ELEMENTOS . - También elementos plásticos o formales. Medios propios de la plástica como color, tono, valor, línea, etc.

ESPACIO BIDIMENSIONAL. - Espacio de representación sobre el plano de la imagen. Superficie limitada de dos dimensiones. Diseño sobre una superficie plana sin sugerencia de profundidad. En general, se relaciona con todo espacio de representación que elude la ilusión de profundidad como recurso de énfasis plástico y en particular con la pintura contemporánea que parte del respeto al plano de soporte y evita la ilusión de la perspectiva del cuadro-ventana.

ESPACIO TRIDIMENSIONAL. - Se dice del campo ilimitado de la experiencia cotidiana en la cual las coordenadas espaciales están referidas a los ejes del propio cuerpo humano, en donde ancho, alto y profundidad son las dimensiones determinantes.

ESTUDIO. - Es un trabajo más elaborado del boceto.

ESTRUCTURA. - Modo relativamente estable de organización de los elementos de un sistema. Distribución, organización, correspondencia, orden en que está compuesta una obra. Forma: construcción de un cuerpo o de un suceso. Carácter de la unidad o de la organización de los conjuntos, interrelación de las partes con el total.

EXPERIMENTACION. - La experiencia es el proceso de la interacción entre el hombre y el mundo objetivo y resulta de esa interacción y se halla condicionada por el nivel alcanzado por la práctica, por el grado de asimilación práctica y teórica del mundo.

FIGURA. - Supone la relación con la forma de un objeto; es decir, la representación icónica en el sentido de la imagen. Impresiones captadas por un sentido determinado y que son percibidas constituyendo una unidad u objeto. Contorno, área, límite, espacio limitado por líneas o planos. El término figura es mucho más amplio que el de la representación. Todo arte es figurativo desde el punto de vista perceptivo en la oposición perceptiva, ya clásica, entre la figura y el fondo.

FORMA. - Organización, estructura, configuración de los elementos formales de la pintura.

IDEA. - Forma superior del conocimiento del mundo exterior que no sólo refleja el objeto si no que se orienta a transformarlo.

INTENSIDAD LUMINICA. - Grado de claridad u oscuridad determinado por la luz en una paleta.

IMAGEN. - Son las representaciones que se tienen de las cosas, objetos. **Imagen artística.** - modo de reflejar y asimilar la realidad en el arte. La imagen artística refleja propiedades generales de los fenómenos, contiene una reflexión sintética de la vida.

LINEA. - Trazo que produce un punto en movimiento o una sucesión apretada de puntos. Se distingue por su tamaño en relación a otros elementos o según su ubicación en la superficie (dirección). La línea puede ser abstracta, no definir áreas, tanto como puede ser perímetro de ellas, estableciendo figuras simples o complejas, geométricas y figurativas.

MANCHA. - forma casual sin línea hecha a partir de color. La extensión de ésta, origina el plano.

MEZCLA. - Resultado que se obtiene a partir de la combinación de los colores.

MODELADO. - Pasaje paulatino que va desde el valor alto de la luz al valor bajo de la sombra con la cual se provoca sobre una superficie la sugerencia del volumen de los objetos.

MODULADO. - Se denomina modulado al enriquecimiento de una zona de color, la que se obtiene al trabajar por veladuras un mismo color en distinto valor y tono, por ejemplo una zona roja trabajada por juxtaposición y superposición transparente de rojo anaranjado, rojo violeta y el mismo rojo mezclado con blanco. La vibración resultante no provoca volumen como en el caso anterior pero sí riqueza e inestabilidad en la superficie.

OFICIO. - Dominio y conocimiento en el manejo de los procedimientos técnicos y creativos.

PALETA. - Organización de colores que pueden seleccionarse acorde a ciertas analogías o diferencias.

PLANO. - Tiene dos dimensiones. Se le denomina también al nivel espacial. Que guarda siempre características de chatura, de poca profundidad.

PROCEDIMIENTO. - Método para la acción práctica y teórica del hombre que se orienta a asimilar un objeto.

PROFUNDIDAD. - Se indica así a la sugerencia de espacio creada por distintos medios de relación formal o tonal, sobre la superficie del cuadro-plano.

REALIDAD VISUAL. - Este término designa el modo de ser de las cosas en un contexto plástico.

SUPERFICIE. - Campo bidimensional, es decir, hecho manifiesto a través de dos dimensiones, ancho y alto y que sirve como fundamento al dibujo y la pintura.

SUPERPOSICION. - Es uno de los factores provocadores de espacio, consiste en el hecho de que una figura u objeto oculte parcialmente a otro, en este caso la figura que se ve completa se encuentra en el primer término con nivel espacial y la incompleta en el segundo término o nivel espacial. También se conoce como traslapo.

TECNICA. - Conjunto de procedimientos de un arte o de una ciencia.

TEMATICA. - motivo visual que sirve de base a una composición.

TONO.. - Tensión en todas las partes de una pintura y armonía de su conjunto, con relación al colorido y al claroscuro. Color integrado en todas sus dimensiones.

TONALIDAD. - Es la resultante de diversas relaciones del tono, conceptualizado en todas sus dimensiones, que por su relación tiende a provocar un tono tal de orden de color que se manifiesta moviéndose hacia la armonía o el contraste.

VALOR. - Son los grados de una escala tonal que va del blanco al negro.

VOLUMEN. - Espacio que ocupa un cuerpo. El volumen de los cuerpos es el resultado de sus tres dimensiones, ancho, alto y profundidad. Se le llama volumen a una estructura formal tridimensional, escultórica, así como también se denomina volumen a las partes componentes del todo escultórico, cuando éstas tienen carácter de masas. También sugiere de peso y masa lograda por medios estrictamente pictóricos que reflejan características tridimensionales.

YUXTAPOSICION. - Aproximación entre los elementos plásticos como el color, valores, formas, etc. Con esta aproximación los elementos plásticos sufren por interacción diversas variables.

LISTA DE IMÁGENES.

- Fig. 1. *La batalla de los centauros. Tomado de 36, p. 33.*
- Fig. 2. *La Sibila de Delfos. Tomado de 36 p. 11.*
- Fig. 3. *La Piedad. Tomado de 2, p. 22.*
- Fig. 4. *Lápida con águila. Tomado de 40, p. 79.*
- Fig. 5. *El rey Arzubanipal matando a un león. Tomado de 34, p.195.*
- Fig. 6. *La Virgen de las nubes. Tomado de 36, p. 30.*
- Fig. 7. *Notburga y la decapitación del beato Engelbert Knolland, Tomado de 34, p. 195.*
- Fig. 8. *El panel de Isaac (fragmento). Tomado de 34, p. 194.*
- Fig. 9. *Yaksmi. Tomado de 34, p. 196.*
- Fig. 10. *Centauro asaltando a una mujer. Tomado de 22, p. 70.*
- Fig. 11. *Panel de Poncio Pilatos (fragmento). Tomado de 34, p. 197.*
- Fig. 12. *El encuentro entre el papa León I y Atila. Tomado de 34, p.196.*
- Fig. 13. *Estatua de Nakhthormeb. Tomado de 22, p. 59.*
- Fig. 14. *La separación de los cielos y las aguas (fragmento). Tomado de 36, p. 72.*
- Fig. 15. *Toros. Tomado de 34, p. 224. Portada del capítulo I (fragmento).*
- Fig. 16. *Cacería en el pantano. Tomado de 34, p. 24.*
- Fig. 17. *Espíritu alado. Tomado de 22, p. 89.*
- Fig. 18. *Retrato funerario. Tomado de 22, p. 62.*
- Fig. 19. *El emperador Justino. Tomado de 34, 266.*
- Fig. 20. *Crísto en majestad con los apóstoles. Tomado de 34, p. 283.*
- Fig. 21. *La muerte de la Virgen. Tomado de 34, p. 285.*
- Fig. 22. *Nuestra Señora. Tomado de 34, p. 116.*
- Fig. 23. *La huida a Egipto. Tomado de 4, p. 43.*
- Fig. 24. *La escuela de Atenas. Tomado de 34, pp. 345 y 105.*
- Fig. 25. *El concierto campestre. Tomado de 34, p. 20.*
- Fig. 26. *San Mateo y el ángel. Tomado de 14, p. 20.*

- Fig. 27. *El rapto de las hijas de Leucipo*. Tomado de 34, p. 411.
- Fig. 28. *El astrónomo*. Tomado de 22, p. 242.
- Fig. 29. *La masacre de Chíos*. Tomado de 34, p. 545.
- Fig. 30. *El vagón de tercera clase*. Tomado de 34, p. 553.
- Fig. 31. *Impresión de la salida del sol*. Tomado de 34, p. 563.
- Fig. 32. *Cinco bañistas*. Tomado de 13, p. 142. Portada del capítulo II.
- Fig. 33. *La noche estrellada*. Tomado de 45, p. 71.
- Fig. 34. *Ambroise Vollar*. Tomado de 34, p. 590.
- Fig. 35. *Casas en L'Estaque*. Tomado de 34, p. 612.
- Fig. 36. *Cabeza de una mujer*. Tomado de 34, p. 623.
- Fig. 37. *Arbol gris*. Tomado de 25.
- Fig. 38. *Manzano en flor*. Tomado de 25.
- Fig. 39. *Composición en rojo, amarillo y azul*. Tomado de 25.
- Fig. 40. *Verde al centro*. Tomado de 34, p. 682.
- Fig. 41. *Louis Krohnberg*. Tomado de 34, p. 693.
- Fig. 42. *Estudio después de Velázquez*. Tomado de 34, p. 698.
- Fig. 43. *Por la seguridad social en el trabajo para todos*. Tomado de 34, p. 673.
- Fig. 44. *Números en color*. Tomado de 34, p. 140.
- Fig. 45. *Mujer en blanco*. Tomado de 3, p. 93.
- Fig. 46. *El aguador de Sevilla*. Tomado de 34, p. 116.
- Fig. 47. *Esquema de valores del aguador de Sevilla*. Tomado de 34, p. 116.
- Fig. 48. *Baco y Ariadna*. Tomado de 34, p. 97.
- Fig. 49. *Cristo y el abad Mena*. Tomado de 22, p. 63.
- Fig. 50. *Io*. Tomado de 16, p. 74.
- Fig. 51. *San Jerónimo*. Tomado de 15, p. 16.
- Fig. 52. *Un soldado y una muchacha riendo*. Tomado de 34, p. 439.
- Fig. 53. *El Espolio*. Tomado de 34, p. 382.
- Fig. 54. *Cristo yacente*. Tomado de 8, p. 58.
- Fig. 55. *Nubes al amanecer*. Tomado de 42, p. 123.
- Fig. 56. *El monte Sainte Victoire*. Tomado de 13, p. 75.

- Fig. 57. *Nenuífares*. Tomado de 42, p. 52.
- Fig. 58. *El monte Sainte Victorie visto desde Lauves*. Tomado de 13, p. 212.
- Fig. 59. *El monte Sainte Victoire visto desde Lauves*. Tomado de 13, p. 215.
- Fig. 60. *Mañana (fragmento)*. Tomado de 42, p. 93.
- Fig. 61. *El monte Sainte Victoire visto desde la cantera de Bibémus*. Tomado de 13, p. 211.
- Fig. 62. *El monte Sainte Victoire visto desde Lauves*. Tomado de 13, p. 213.
- Fig. 63. *Wisteria*. Tomado de 42, p. 67.
- Fig. 64. *Nenuífares (fragmento)*. Tomado de 42, p. 106.

LISTA DE EJEMPLOS.

A continuación se presenta la lista de los ejemplos y algunas obras realizadas por los sustentantes, utilizados en esta tesis:

- 1.- Relación entre el modelado y la escala de valores.
- 2.- Aproximación a la paleta de Cézanne de la fig. 62.
- 3.- Aproximación a la paleta de Monet de la fig. 64.
- 4.- Comparación de un relieve como volumen y como plano.
- 5.- Figuras y espacios.
- 6.- Elementos estructuradores del plano en el relieve pictórico.
Lista de obra 27.
- 7.- Paisaje abierto. Santa Ana Tlachahualpa, Estado de México.
- 8.- Relieve pictórico. Lista de obra 113.
- 9.- Diferencias en el orden de los valores y tonos entre el modelado y modulado.
- 10.- Relieve pictórico (detalle). Lista de obra 60.
- 11.- Paleta de naranja y azul (intensidad baja). Lista de obra 108.
- 12.- Paleta de naranja y azul (intensidad media). Lista de obra 107.
- 13.- Paleta de naranja y azul (intensidad alta). Lista de obra 109.
- 14.- Figura-figura. Lista de obra 114.
- 15.- Figura-espacio. Lista de obra 112.
- 16.- Paisaje abierto. Lista de obra 78.
- 17.- Paisaje cerrado. Lista de obra 93.
- 18.- Figura humana y estructura. Lista de obra 94.
- 19.- Colores en tres paletas diferentes (intensidad).
- 20.- Proceso del ejemplo 21. Lista de obra 93.
- 21.- Relieve pictórico. Lista de obra 93.

BIBLIOGRAFIA.

- 1.- ALCOLEA BLANCH, SANTIAGO. El Prado, España: Polígrafa, 1991, pp. 474.
- 2.- Arte y Cultura de Dos Milenios Tesoros Artísticos del Vaticano (guía de exposición), México: Colegio de San Ildelfonso, 1993-94, pp. 31.
- 3.- BAYON, DAMIAN. Hacia Tamayo, México: Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 127.
- 4.- BELLOSI, LUCIANO. Giotto, Italia: Scala - Riverside, 1981, pp. 80.
- 5.- BERGER, RENE. El conocimiento de la pintura, como verla y aprenderla, España: Noguer, 1961, s/ p.
- 6.- BLAUBERG, I. Diccionario marxista de filosofía, México: Ediciones de Cultura popular, 1978, pp. 344.
- 7.- BUSSET, MAURICE. La técnica moderna del cuadro, Argentina: Hachete, 1952, pp. 104.
- 8.- CAMESASCA, ETTORE. Mantegna, Italia: Scala - Riverside, 1992, pp. 80.
- 9.- CLARK, KENETH. El desnudo (3ª. Edición), España: Alianza, 1993, pp. 425.
- 10.- COMBALIA, VICTORIA. El descrédito de las vanguardias artísticas, España: Blumen, 1980, pp 142.
- 11.- CRESPI, IRENE. (ET AL) Léxico técnico de las artes plásticas (6ª. Edición), Argentina: Sudeba, 1995, pp. 106.

- 12.- DE LA ENCINA, JUAN. Teoría de la visualidad pura, México: UNAM, 1982, pp. 113,
- 13.- DUCHTIN, HAJO. Cézanne, Alemania: Benedikt Taschen, 1994, pp. 224.
- 14.- Entender la Pintura, Caravaggio. España: Orbis, 1989, pp. 32.
- 15.- FOSSI TODOROW, MARIA. Leonardo, Pinacoteca de los genios, Argentina: Atlántida, pp. 16.
- 16.- FORNARI SCHIANCHI, LUCIA. Correggio, Italia: Scala - Riverside, 1994, pp. 80.
- 17.- GARRIAGA, JOAQUIN. "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte" Renacimiento en Europa, (vol. 4), Barcelona: Gustavo Gili, 1983, pp. 606.
- 18.- GOMEZ DE SILVA, GUIDO. Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Española, España: ,1974, s/p.
- 19.- HENRIC, W. Conceptos fundamentales de la historia del arte, España: Espasacalpe, 1985, s/p.
- 20.- HESS, WALTER. Documentos para la comprensión del arte moderno, Argentina: Nueva Visión, 1967, pp. 207.
- 21.- KALAJIC, DRAGOS. From Leonardo to Picasso, Yugoslavia: The World of Art, 1989, pp. 87.
- 22.- LACLOTTE, MICHEL. Treasures of the Louvre, Nueva York: Artabras, 1993, pp. 279.
- 23.- LEWITT, SOL. Conceptos de arte moderno, Ed: Alianza Forma, Madrid, 199, pp. .

- 24.- LHOTTE, ANDRE. Tratado de paisaje (5ª. Edición), España: Poseidón, 1985, pp. 86.
- 25.- LOPEZ CHURRUA, OSWALDO. Estética de los elementos plásticos, España: Labor, 1975, pp. 211.
- 26.- Mondrian Postcards. Inglaterra, Magna Books, 1993, pp. 32.
- 27.- MARCHAN FIZ, SIMON. Del arte objetual al arte de concepto, España: Akal, 1992, pp. 375.
- 28.- MEDINA DE VARGAS, RAQUEL. La luz en la pintura, España: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 175.
- 29.- MONDRIAN, PIET. Arte plástico y arte plástico puro, Argentina: Victor Leru, 1957, s/p.
- 30.- NIETO ALCAIDE, VICTOR. La luz símbolo y sistema visual, España: Cátedra, 1981, s/p.
- 31.- OROZCO, JOSE CLEMENTE. Cuadernos de Orozco, México: Cultura SEP, 1983, s/p.
- 32.- PRADO, JUAN MANUEL (ET AL). Entender la pintura, Caravaggio, Italia: Orbis, 1994, pp. 32.
- 33.- PANOFKY, EDWIN. La perspectiva como forma simbólica, España: Tusquets, 1973, pp. 123.
- 34.- PIPER, DAVID (ET AL). The illustrated library of art, Nueva York: Portlan House, 1986, pp. 958.
- 35.- READ, HERBERT. El arte ahora, Argentina: Infinito, 1973, s/p.

- 36.- RICHMOND, ROBIN. Michelangelo and the Creation of the Sistine Chapel, Estados Unidos: Crescent Books, 1995, pp. 160.
- 37.- RUSKIN, JOHN. Los elementos del dibujo, colorido y composición, España: Aguilar, 1963, pp. 232.
- 38.- SAGNER - DUCHTING, KARIN. Claude Monet, Alemania: Benedikt Taschen, 1991, pp. 228.
- 39.- SIQUEIROS, DAVID ALFARO. No hay más ruta que la nuestra,
- 40- SOLIS, FELIPE. Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología, México: Aguilar, 1991, pp. 269.
- 41.- STANGOS, NIKOS. Conceptos de arte moderno, España: Alianza Forma, 1996, pp. 336.
- 42.- STUCKEY, CHARLES F. Monet, Water lilies, Estados Unidos: Park Lane, 1988, pp. 132.
- 43.- VAN DOESBURG, THEO. Principios del nuevo arte plástico y otros escritos, España: Artes Gráficas Soler, 1985, s/p.
- 44.- WALTHER, INGO F. Picasso, Alemania: Benedikt Taschen, 1986, pp. 96.
- 45.- WALTHER, INGO F. Vincent Van Gogh, Alemania: Benedikt Taschen, 1990, pp. 95.