



7 Lej

**UNAM**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
*ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS*

"LA PALETA COMO ESTRUCTURA COMPOSITIVA"  
(Una producción pictórica con base en la figura humana).

**TESIS**

Que para obtener el título de:

*Licenciada en Artes Visuales*  
PRESENTA

LILIANA GONZALEZ LERMA

Director de tesis: Mtro. en A.V. SALVADOR HERRERA TAPIA.  
Asesor de tesis: Mtro. en A.V. AURELIANO SÁNCHEZ TEJEDA

Xochimilco, México D.F. 1999.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

272632



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## GRACIAS

Por todo el cariño y apoyo brindado  
de mis padres y hermanos.

A todos los maestros que me han dado  
su experiencia y conocimientos.

A los amigos por su compañía  
a lo largo del camino.

A todos los bibliotecarios que ayudaron a superar tropiezos.

ESTA TESIS SE LA DEDICO A MI COMPAÑERO  
ESTEBAN CHONG.

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introducción</b> .....   | 1         |
| <b>Prefacio.</b> "Algunas consideraciones generales del oficio del pintor".....           | 3         |
| <b>CAPITULO 1 "Dos ejemplos de la importancia de la Paleta en la historia".</b>           |           |
| Concepto de Paleta.....   | 6         |
| La composición en la pintura. Aspectos generales:.....                                    | 7         |
| El dibujo,  |           |
| La geometría  |           |
| La composición lumínica.  |           |
| El Claroscuro.....  | 10        |
| Pintura Directa.....  | 13        |
| Imágenes.....   | 17        |
| <b>CAPITULO 2 "La Paleta, la Línea y la Mancha como Estructura"..</b>                     | <b>20</b> |
| Estructura .....  | 21        |
| La Figura Humana como Estructura.....   | 22        |
| El Dibujo de lo Pictórico desde los conceptos<br>de valor, tono, gris.....                | 25        |
| a) Valor.   |           |
| b) Tono.  |           |
| c) Gris   |           |
| Imágenes  |           |
| <b>CAPITULO 3 " La paleta en la figura humana como<br/>estructuras superpuestas".....</b> | <b>33</b> |
| La Figura humana como estructuras superpuestas.....                                       | 34        |
| La Paleta como estructuras superpuestas.....  | 35        |
| Lista de obra.....  | 39        |
| Conclusiones.....   | 48        |
| Notas de Pie.....   | 51        |
| Bibliografía.....   | 53        |

**E**ste trabajo de investigación nace de la necesidad de profundizar en la pintura, de entender los procedimientos conceptuales y técnicos que interactúan a la hora de pintar. A sabiendas que muchos de esos procesos son incognoscibles, trataré de revalorar a uno de los elementos de dichos procedimientos : la **Paleta**.

Por elementos que conforman a los procedimientos conceptuales entendemos todo aquello que interviene en la conformación de la obra: el dibujo, la geometría, el color, la luz, etc.; es decir, todo aquello que se organiza.

Hablar de hacer investigación en la pintura es una constante reflexión a lo largo del proceso de construcción de la pintura, de un estar atento a infinidad de hallazgos, así como buscar sus relaciones en la historia para ubicarlo dentro del contexto actual y relacionarlo con su significación propia en nuestro momento histórico.

Puesto que hoy en día se delibera acerca de la existencia misma de la pintura, La intención de valorar a la Paleta como elemento conceptual es el tópico del presente trabajo, puesto que ella constituye el oficio más elemental de un pintor.

En este sentido debemos aclarar lo que significa para mí lo *conceptual*. Diré que es construcción de las ideas que se concatenan para fundamentar una práctica, es decir, que los pintores no solamente debemos tener una formación técnica que denote una sólida identificación con los materiales (cabe aclarar que no me estoy refiriendo a un preciosismo), sino a la posibilidad de proponer soluciones a

los problemas que seamos capaces de identificar como productores plásticos. **En este sentido, la pintura deja de ser un medio de las ideas para constituirse como un fin.**

Si bien es cierto que gran parte de los procesos conceptuales de la pintura son inentrañables, también es cierto que algunos elementos de ésta son cognoscibles y, por lo tanto, **aprendibles y enseñables.**

Este es el caso del problema principal que nos concierne: **la Paleta**, entendiéndola como una **organización sistémica de los pigmentos**, cuyo orden va a determinar el movimiento dialéctico de la pintura.

El movimiento dialéctico de la pintura se establece entre los componentes principales que se conocen como elementos formales: el valor, el gris y el tono. Que en interrelación con la línea y la mancha, han sido utilizados a lo largo de toda la historia de la pintura.

Al decir *elementos formales*, no me refiero únicamente a todo aquello que se entiende como formas puras, sino al momento en el que punto, línea y plano se constituyen como *formas plásticas*.

Por forma plástica defino una serie de datos que denotan una parte de la realidad, teniendo la posibilidad de presentar y de contener las intenciones intelectivas del autor, por medio de profundidades, relieves, planos y contornos.

Cada uno de los elementos plásticos de la Paleta no se constituyen como concepto, hasta cuando son participes de toda la pintura en sí misma; por esta razón surge la necesidad de circunscribir las ideas a partir de los contextos.

Dicho entorno o contexto está dado en mi trabajo, a partir de la *figura humana*. En un principio, como parámetro accesible en la identificación de las relaciones más obvias, en cuanto al aprendizaje de las principales estructuras compositivas: relación, ubicación etc.; pero conforme pasó el tiempo, la figura humana se ha constituido en un interés fundado ya no simplemente en su *forma*, sino como **contexto-sujeto**.

La figura se aleja de una total identificación de sus caracteres para acercarse desde lo *pictórico*, a una *vivencia reflexiva*, y no únicamente como contemplación representada.

De tal manera mi tesis es un enunciado de validez hacia lo histórico de la pintura, hacia lo más elemental y sencillo de sus elementos que encierran todo un misterio de lo plástico, en relación a lo que el *hombre* es.

En este mismo orden de ideas debo mencionar que me remonto a ejemplos objetivos de la historia del arte en donde se puede observar el empleo técnico-conceptual de la paleta: el **claroscuro** (s. XIV y XV) y, más adelante, en la **pintura directa** (s. XVI).

La vivencia de la figura humana como sujeto de mi pintura, no es pensada históricamente desde un punto de vista cercano al expresionismo de principio de siglo, en su carácter dramático y subjetivo, sino más bien como una vivencia relacionada con el arte purismo de Mondrián y los neoplasticistas rusos, en su interés, por estructurar la forma como análisis de relaciones más cercanas, quizá, a la valoración del Expresionismo abstracto de Pollock (ambos del s. XX), en cuanto a la valoración de las superficies y los materiales, pero lejana al mismo tiempo, por lo cualitativo de su

accionar automático; sin llegar a los conceptualismos extremos de Tapiés o Fontana.

La figura humana en la pintura puede identificarse conforme a uno de los elementos más intrínsecos, como por ejemplo los estructuradores lumínicos de las figuras, pudiendo llegar a identificarse como circunstancialidad de la forma-sujeto.

Sujeto-plástico que se identificará con, y en un momento específico de la historia, lo cual asumo como responsabilidad propia.

Quiero aclarar, que éste no es un trabajo individual, sino todo un proceso colectivo de retroalimentación. Y en este sentido, la pintura adopta en sí misma un carácter integrador hacia la sociedad, pues es ella quien le da origen.

En esta época en la que todo es válido, padeciendo de una amnesia histórica en cuanto a los fundamentos de la pintura, (no podría asegurar si por mera negación a los antecedentes o por verdadera ignorancia), la inclinación perversa de este fin de milenio, de que en *realidad no hay algo ya, que valga suficientemente la pena*, da pie a que exista un vacío de cuestionamientos formales y de propuestas. Esto es una pequeña parte de la verdad que, al mismo tiempo de que nada vale, todo es absolutamente importante.

Los invito a este recorrido que para mí ha sido gratificante en el sentido del aprender y determinarme, ubicando mi pintura en el México de finales de un 2000 occidental.

## **A**lgunas consideraciones generales del oficio del pintor

La pintura para mí en primer lugar es un "hacer bien", por lo que haré un breve resumen de los elementos generales del oficio del pintor.

La palabra **arte** deriva de ars y facere :  
**"arte o habilidad con que está hecha una cosa; procedimiento para conseguir un fin con mayor habilidad"**.  
(Pág. 88. Compendio de etimologías grecolatinas, Muñoz).

En esta definición se habla de un **procedimiento**. Para conocer dicho procedimiento se requiere de manejar ciertos recursos, cualidades o características de los materiales, herramientas y soportes.

A todo este conjunto de elementos se le denomina **TECNICA**, que es un conjunto de procedimientos de que se sirve una ciencia o arte.

Entre los materiales encontramos a los pigmentos, que son:

**"colorantes prácticamente insolubles en disolventes y aglutinantes, pueden ser orgánicos o inorgánicos, coloreados e incoloros"**.

(Pág. 8 Los materiales de la pintura. Doerner, Max).

Se puede considerar que los pigmentos son el material primigenio del pintor; junto con los **aglutinantes** que son aquellas sustancias adherentes que ligan o enlazan los pigmentos a la superficie. A éstas sustancias se les denomina también:

**"vehículos, cuya raíz es vehedere - conducir; entre los aglutinantes más conocidos se encuentra el aceite, las resinas; entre lo que se considera vehículo no solamente se encuentran los aglutinantes, sino también están los disolventes como el aguarrás, los diluyentes como el agua"**. (Pág. 521. Manual del artista, materiales y técnicas de Mayer.)

Entre las herramientas tenemos a la **Paleta**, que como utensilio o instrumento, "Se ha manifestado también como una superficie donde se disponen los pigmentos". (Cita anterior).

Como herramientas tenemos también los pinceles, espátulas, cuñas que son los instrumentos que prolongan la movilidad del cuerpo del pintor sobre la superficie o soportes.

Como soportes podemos considerar a los flexibles (telas de algodón o poliéster) y como soportes rígidos a la madera, metal, concreto y piedra.

Todos estos aspectos conforman las cualidades técnicas de una pintura ya como procedimientos como puede ser la **veladura** y la **capacidad cubriente**.

La **veladura** responde a una idea de transparencia :

**"aplicación de ciertos tintes, a través de los cuales se suaviza el tono de lo pintado primeramente"**

(Pág. 104 Léxico técnico en las artes plásticas, Crespi.)

**La veladura :**

**"es una propiedad de la pintura, de colorear el fondo sobre el que está aplicada,**



dejando que se transparente, tanto en cuanto a tono de color como a estructura" (pags. 22-25. Los materiales en la pintura y su empleo en el arte, Doerner.)

"Si sobre un fondo blanco aplicamos, un color muy diluido, se está realizando una veladura; por lo tanto, la luz reflejada, ilumina por transparencia, dícese de los cuerpos que se dejan atravesar por la luz y permiten divisar claramente los objetos a través de su espesor; por lo tanto la luminosidad de las tintas combinadas será siempre inferior a la superposición de tintas translúcidas, dícese del cuerpo que deja pasar la luz pero no permite ver lo que hay detrás de él". (Pag. 105. Manual del artista materiales y técnicas . Mayer .)]

La veladura tiene la cualidad del contraste, que implica una posición diferenciada en cuanto al paso anterior y alude a una noción de profundidad en el soporte, que puede ser blanco o de color.

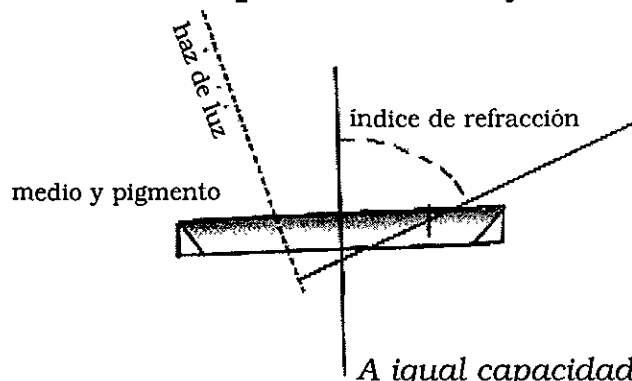
### Capacidad cubriente:

"Es la propiedad que tiene la mezcla para hacer invisible, como capa seca, el fondo donde se ha aplicado; la aplicación excesivamente gruesa, produce entonces la acción cubriente, que es un efecto de absorción de luz". (Ibidem Doerner).

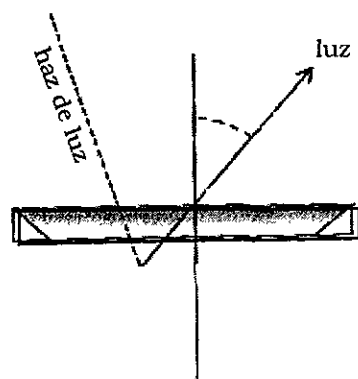
Estas son las dos maneras más comunes de relacionarse con la superficie del soporte, y en esto radican ciertas cualidades técnicas de la luminosidad: la reflexión y la refracción, que se refieren a las propiedades que tienen los pigmentos al relacionarse con los medios. La

reflexión es la capacidad de transmitir los rayos de la luz en relación directa con la capacidad de absorción que tienen algunas sustancias:

"Cuando entre el medio y el pigmento existe una igual capacidad de refracción se produce una mayor luz"



A igual capacidad de refracción del medio y el pigmento menor luz reflejada.



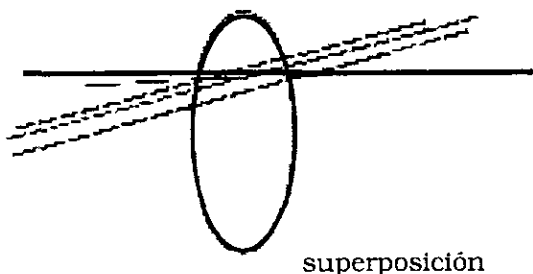
A igual capacidad de refracción del medio y del pigmento mayor cantidad de luz reflejada.

Esquemas 1 y 2. Explica la refracción y reflexión que se lleva a cabo en la superficie pictórica.

Este tipo de procedimientos y consecuencias de ellos, se relacionan también con otros dos : la superposición y la yuxtaposición.

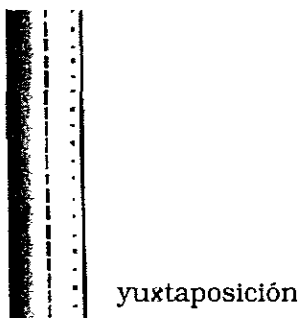
La superposición se relaciona con el traslape, es decir, que una cosa sobre otra, permitiendo que parte de la primera se observe o influya sobre la segunda.

Superposición es alternar las distintas posibilidades ya sea línea, mancha, color, claridad u oscuridad, todo lo cual estructurará la forma, como veremos en los subsecuentes capítulos.



Esquema 3. La superposición como esquema compositivo de traslape, en este caso en la línea.

La yuxtaposición en cambio es colocar una cosa al lado de otra. Esto es que sugiere la posibilidad de colocar una mezcla al lado de otra.



Esquema 4. La Yuxtaposición se puede presentar ya como línea o mancha, en este caso en línea.

Finalmente tanto la superposición como la yuxtaposición se llevan a cabo a lo largo de toda la pintura.

A grandes rasgos éstos son los elementos del oficio que se requieren para una clara comprensión de este trabajo.

# "Dos ejemplos de la importancia de la Paleta en la Historia"

**P**infada casi a trozos como muchas de sus pinturas, en Delacroix los tonos lejos de ser brillantes e intensos son muy dulces y moderados; el aspecto es casi gris, pero de una armonía perfecta. Este cuadro está perfectamente dibujado y modelado. ¿Se da cuenta el público de la dificultad de modelar con el color? Modelar con un único tono, es modelar con un difumino y la dificultad es simple. Modelar es un trabajo sufrido, espartano, complicado. Pues hay que encontrar en primer lugar la relación de las sombras con la luz y después la armonía y precisión de un tono. Dicho de otra manera: si la sombra es roja y la luz es verde se trata de encontrar la armonía entre lo obscuro y lo luminoso, que proporcione un efecto monocromo y cambiante."

Págs.338-339. "La Magdalena en el desierto".

Charles Baudelaire, Fuentes y documentos para la historia"

## Concepto de Paleta

El sujeto principal de esta investigación es la Paleta, no ya únicamente como instrumento sino como un sujeto que contiene distintos modos de pensar la pintura.

La paleta para mí es lo que une la idea con la materia y la organiza.

"La Paleta es uno de los utensilios más importantes en la historia de las ideas pictóricas. Su composición y disposición interna también tiene una importancia histórica que nos lleva desde el instrumento en sí a la noción de la -paleta- como conjunto de tonalidades que presenta un cuadro".  
(Págs. 111-130. Color y cultura. John Cage.)

"Este término se emplea para denotar un surtido *elegido o grupo limitado de colores* escogido para usar una técnica de pintura".  
( Pág. 521. Manual del artista", Mayer )

En el libro de Color y cultura ( Pág. 97, Keuls ,1978).Se señala :

"La ausencia de un término para denominar la paleta, tanto en griego como en latín".

Esto quizá se debía a la clase de técnica que empleaban, fresco ,temple para la cual ocupaban en la organización de sus pigmentos no una superficie plana como las paletas que conocemos normalmente sino platos, por ser este tipo de materiales muy líquidos.

Sin embargo esto no quiere decir que no reflexionaran alrededor del tipo de problemáticas que identifican a la paleta Platón (428 a. de C):

"Las tintas brillantes acusan el efecto de contraste.

**El morado, por ejemplo, resulta distinto sobre el blanco que sobre el negro**<sup>(1)</sup>  
**y así al cambiar la iluminación".**  
(Pág. 11. Cultura y color, Cap. 2. Cage)  
(Ver foto-Esquema 1, Pág. 17)

Como podemos observar desde las primeras épocas de nuestra civilización el hombre se ha interesado por las relaciones que se establecen entre los colores desde su relación física, en el caso del ejemplo del morado, en relación de la claridad en los griegos hasta este fin de milenio, en la época de la información donde aún continuamos ocupándonos de las relaciones del color en la pintura, a pesar de haber sido ya estudiadas por físicos, psicólogos, filósofos, etc.

Para mí siguen representando un interés las propiedades, características y posibilidades de movimiento de los pigmentos puesto que han sido y son capaces de representar una buena parte de los avances y estadios de las etapas de la cultura.

**Lauscaux, Egipto, Grecia Roma, la pintura Gótica, Renacimiento, Manierismo, Barroco, Romanticismo, Impresionismo; en nuestro siglo el Fauvismo, el Arte purísimo, los orígenes del arte funcional en la Bauhaus, el Expresionismo abstracto, el arte Pop, el arte cinético, lumin art, etc,**

Todos ellos representan diversas conjeturas, maneras de entender las técnicas, las relaciones ópticas, expresivas, simbólicas, físicas y materiales del color. <sup>(2)</sup>  
¿A qué de todo esto puedo sumar algo con esta tesis?, si bien, cada una de estas partes ha plasmado en su momento cuáles eran los grados de desarrollo en

la ciencia, filosofía, tecnología y a cada pintor le tocó desarrollar y establecer los vínculos necesarios para que su arte fuese representativo de la época que vivió; **mi intención es establecer una relación compositiva de la paleta, como estructurador de la figura humana a partir de nuestro contexto. Asumo y valoro aquellos, antecedentes técnicos y conceptuales, que constituyen parte de nuestro acervo de lo que entendemos como oficio de la pintura, (a veces tan vilipendiado en nuestra época) que he podido recabar en el transcurso del desarrollo de este trabajo.**

Hablar de un aspecto tan abstracto como es la paleta, nos puede distanciar de una verdad (el concepto de abstracción lo definimos como aquella reflexión independiente de algunos aspectos meramente lógico-descriptivos de la realidad); la abstracción utiliza datos concentrados o esenciales de la realidad, que son producto de la intelectualización del autor a partir de ordenar los datos que le sean importantes.

### **La composición en la pintura, aspectos generales.**

Por **composición** podemos entender el orden específico de una serie de elementos que se conforman en torno a una idea de lo natural. A lo largo de la historia del hombre se han venido desarrollando diversos sistemas de organización que representan posibilidades de composición como son: el dibujo, la geometría, la luz.

Es la luz la que nos interesa de manera particular en esta investigación, pues es a través de ella que la paleta ha explo-

...sistémicas<sup>(3)</sup> más expresivas, sin por ello negar otros modos de relación. Por lo cual analizaremos brevemente algunos de los más importantes.

### a) El dibujo

Puesto que he aclarado que la intención general **es establecer una relación contemporánea de la paleta, como estructurador de la figura humana en nuestro contexto.**

"la problemática principal de mi trabajo será una propuesta en este momento desde lo interno de la pintura; es decir, desde sus propios medios, como es que se estructura y organiza: el dibujo, el modelado, el modificado, la entonación a lo que llamaremos, composición.

Dichos elementos representan todo un cúmulo de significación en cuanto a la composición, es decir, que el dibujo implica ya toda una forma de conceptualizar el espacio.

**Algunos pintores y escultores han definido el dibujo:**

**"Mantegna lo llamaba Diseño , Miguel Angel lo llamaba Dibujo , esta labor no exige el empleo de oro y plata , ni colores ajustados , sino únicamente de la pluma, el lápiz o la tinta . Dibujar cada uno de estos asuntos de acuerdo a su propia naturaleza es, en mi opinión recrear la obra de Dios inmortal y creador y la obra resultante será tanto más noble y perfecta cuanto más correcta y sabiamente : sepa reflejar esa realidad."**

**Poussin "era un constructor, establecía y relacionaba los planos"(La**

nueva plástica de Juan de la Encina p. 51)\*

**"David , quien no sólo concibe principalmente en términos de forma empleada para la definición relativamente estática de los objetos, sino que también somete y esquematiza el color".\***

Retomando los conceptos de estructuración más antiguos, podemos observar que desde Altamira hasta Pollock el dibujo es una manera de componer el espacio, ya como línea o mancha, con base en estructuras lumínicas, gestualidad, etc. *distinguiéndose una forma de otra por sus intenciones en relación a lo que les interesaba significar de su muy particular cosmogonía*; ya fuera el relieve la luz o el movimiento es decir que podía ser el movimiento de los animales , la impotencia ante su presencia. Estas cualidades del dibujo podemos observarlas desde la majestuosidad y presencia de los esquemas Egipcios, pasando por las diversas conceptualizaciones de la luz y espacio en el renacimiento, la expresividad de la línea en el realismo del s.XVIII, hasta las formas recreadas del impresionismo hasta nuestro siglo en cuanto a los aspectos psicoanalíticos de la pintura de acción y las líneas terrestres trazadas en el arte de la tierra.

El dibujo como vemos, es uno de los conceptos principales que prestablecen y determinan la relación con la materia de la pintura.

Ha sido durante toda la historia de la pintura una constante:

### Línea - Forma

La línea y la mancha generan o proponen un orden, aquella relación entre lo que se piensa del modelo y cómo se pinta.

## b) La Geometría

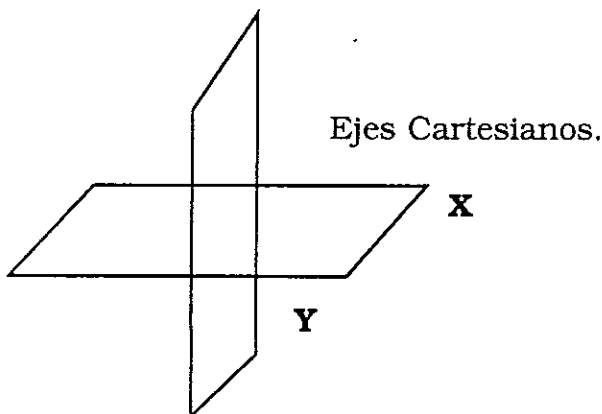
La geometría es otra de las maneras como el hombre ha inventado o pensado a la pintura.

Geometría es una palabra cuyas raíces denotan la idea funcional para lo que la inventó el hombre: medir la tierra. Esto es tratar de encontrar relaciones astronómicas, para poder hacer un poco más entendible la inconmensurabilidad de lo natural.

El elemento básico que utiliza es la **línea, que es fundamentalmente una proyección del acto intelectual y físico del cuerpo de quien la ejecuta.**

Se identifica a la línea principalmente con la verticalidad del hombre, con su búsqueda de entendimiento hacia el cosmos, por lo que ha generado también distintas maneras de construcción y estructuración del espacio; una de ellas es la *perspectiva*, que representa una manera de *conceptualizar el orden tridimensional de lo natural.*

Esto tiene sus fundamentos en diversos esquemas geométricos de entendimiento hacia las relaciones de profundidad y cercanía de los objetos, principalmente esquemas de representación en relación a lo que el hombre piensa de lo que es un arriba o un abajo, un atrás o un adelante, de lo cercano y lo lejano.



Estos esquemas de representación se relacionaban en función de lo que se conceptualizaba como profundidad y plano.<sup>(4)</sup>

Tomando en cuenta las nuevas conceptualizaciones de geometría, que a lo largo de estos cuatro siglos se han desarrollado *infinitamente*, (lo subrayo) desde el cálculo infinitesimal de Leibniz hasta las teorías relativistas de Einstein podemos decir que la forma de enlazarnos con lo natural se ha modificado de manera sustancial.

Es la geometría pues, la que denota el acto intelectual que se realiza frente a lo que consideramos realidad natural y lo universaliza.

## c) La composición lumínica

*La luz es otro de los elementos fundamentales a través de los cuales el hombre se ha preguntado acerca de las relaciones entre los objetos, puesto que gracias a ellos podemos distinguirlos y nos posibilita en la identificación del color.*

**Luminosidad:**  
**"una cualidad que alcanza la pintura mediante el uso de pigmentos transparentes, sobre fondos luminosos, los cuales reflejan la luz a través de los colores y así producen un efecto brillante"** (Diccionario de términos de Arte, Monreal y Tejada).

**Ella nos remite a explicarnos el fenómeno lumínico: la luz es energía ondulatoria que es absorbida o reflejada según la rugosidad o lisura de las superficies respectivamente. de lo**

**cual depende la capacidad reflectante o refractante y por consiguiente la claridad u oscuridad de los objetos “.**

La luz<sup>(5)</sup> es otro de los fenómenos, dentro de los cuales el hombre ha circunscrito toda su cosmogonía.

La luz es un concepto extraordinario de la pintura; sin embargo, voy a esquematizarla para acercarnos a ella desde la paleta:

**NEGRO** ←————→ **BLANCO**

La **luz como estructura** evoca una atmósfera, como una cierta relación de distancia-tiempo, es decir, a la profundidad, como una interrelación con la superficie, ubicando cuáles son las necesidades para que la forma se vea en su dinámica completa ya sea como contorno o volumen.

Esto lo podemos corroborar desde las cuevas de Altamira con las diversas tierras amarillas, rojas y el negro del carbón ya como línea o plano, así como en Egipto podemos encontrar una relación de mimesis de ciertos animales, lo que implica un entendimiento de las estructuras lumínicas de sus modelos.



**Retrato de una joven Siria s. iv d. C. Encáustica sobre madera.**

Como podemos ver la relación entre la claridad y la oscuridad se modela.



**Pintura Egipcia s. II d. C.**  
Se puede observar un tratamiento naturalista de las imágenes.

La luz ha pasado por las más diversas especulaciones trascendentales para cada época, como la luz mística de los Bizantinos en sus fondos dorados, la luz gótica matizada por la luz solar de los vitrales, que simbolizaban la luz de Dios; la luz más analítica de Descartes, la luz más expresiva de la materia de Rembrandt, etc.

Todos estos pensamientos reflejan distintas conceptualizaciones hacia lo natural.

Así llegamos hasta este siglo al arte purismo de Mondrian, en sus estructuras básicas de línea-plano, blanco-negro, colores básicos rojo, amarillo y azul.

**Es en este sentido como la organización en la paleta es determinada por conceptos quizá de alguna manera externos como la luz, pero que son características particulares de los objetos que finalmente son algunas propiedades que se identifican con la labor plástica del pintor.**

### Clarooscuro

**"Ciencia que maneja la luz y la sombra.**

**Se llama así a la técnica pictórica que utiliza tonos fuertemente contrastados para definir figuras, objetos y**

## **volúmenes emergiendo de la oscuridad"**

(Págs. 60. Diccionario de arte Monreal y Tejada).

Giotto ( 1266-1337) pintor que podemos ubicar en el comienzo del siglo XIV, es quien vuelve a darle énfasis a la naturalidad de las luces y las sombras, a diferencia de los cánones establecidos en la Iconografía Bizantina, dada a partir de planos de contraste distanciándose de una relación simbólica del espacio, para acercarse poco a poco a un análisis más descriptivo de la realidad.

De esta manera es como Giotto comienza a darle importancia a las sombras , a las profundidades de un volumen.

Ésto, como hecho fenoménico, implica que comenzaban a realizar un análisis más completo de la parte de la realidad que ellos conocían. Las sombras para este pintor no tienen color, simplemente son oscuras.

Para Giorgio Vasari

**"La pintura es un campo recubierto de colores (plano), que el pintor... deja de color claro hacia la mitad y oscuro de los extremos y los fondos, y entre estos y aquel acompaña con colores intermedios entre el claro y el oscuro, hace que uniéndose en conjunto, todo aquello quede realizado y parezca abultado y en relieve<sup>(6)</sup> (sobresale); más esto no basta para el detalle, puesto que es necesario dividirlos todos ellos por lo menos en dos clases, haciendo del claro dos intermedios y del oscuro dos más claros y del intermedio otros dos intermedios que tiendan uno al más claro y otro al más oscuro.**

(Pág.276.Renacimiento Europeo.Fuentes y documentos, Renacimiento Europeo Garriga.) El subrayado es mío.

"La renuncia de los bienes" *fragmento*. En Asis, San Francisco, Iglesia Superior.Se puede observar en este fragmento, el modelado que realizaba Giotto en todo lo que es el torso (costado, estómago, costillas,)partiendo de los oscuros hacia los claros.



Esto se debe a que la relación del claroscuro vuelve a resurgir en Giotto. Su intención de análisis del natural modifica la percepción de los objetos y se concreta enfatizando los oscuros y por ende las profundidades.

En Giotto:

**"El dibujo se simplifica, rasgo que se aparta de sus antecesores. La posición es más natural, modela las túnicas con luces y sombras para delinear los cuerpos que éstos recubren"**  
(Pág. 50.Gran Atlas de la pintura Tomo 1, Valsecchi).

A este respecto Alberti (1404-1472) decía:

**"Ya hemos demostrado suficientemente la fuerza y virtud de la luz para variar los colores, pues sin alterarse de ningún modo éstos hemos explicado de que manera se manifiestan, o más claros o más oscuros, según la mayor o menor cantidad de luz que reciben. En mi dictamen a nadie se le puede dar el título ni**



# CAPITULO UNO

aun de mediano pintor que no sepa a fondo la fuerza que tiene en todas las superficies cada luz y cada sombra"

(pags. 43-44) Renacimiento Europeo. Fuentes y documentos para la historia del arte, Garriga. J.)

Este tipo de pintura está intrínsecamente relacionada con el tipo de composición en donde el diseño o dibujo desempeña una parte fundamental.

La línea se presenta como un contorno bien delimitado para después comenzar el modelado por el lado de las sombras, muy suavemente como lo dice Cennini.

La mancha desempeña un papel de relación entre la claridad y la oscuridad; es decir, tanto se mancha por el lado de la sombra, como por el lado de la claridad.

Produciendo todo este proceso un efecto acusado de relieve<sup>(6)</sup> y por lo tanto de profundidad en la forma.

**Modelado:** pasaje paulatino que va desde el valor más bajo (alto en oscuridad) de la sombra hasta el tono más bajo de la luz (oscuro al lado del

blanco), lo cual provoca sobre una superficie la idea de volumen en los objetos".(Foto 2)

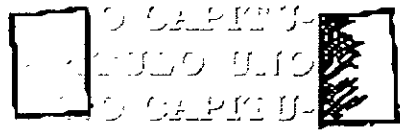
(Pág. 5) Léxico técnico en las artes plásticas, Crespi.

Como podemos observar en el concepto de claroscuro es sumamente importante el dibujo; el concepto de claroscuro se relaciona directamente con el entendimiento de lo que es la profundidad y por lo tanto lo volumétrico. (Foto 3 y Ver abajo esquema de procedimiento del modelado en el claroscuro.)

El modelado es uno de los conceptos de organización de los materiales y herramientas que podemos ubicar muy claramente como un antecedente para nuestra investigación, pues muestra de manera precisa como se organizan los pigmentos en relación a la idea de la forma. A este concepto históricamente se ha llamado modelado. Acerca de este proceso Leonardo nos dice de los campos que conciernen a las luces y a las sombras:

"Para que el campo convenga igualmente a las sombras que a las luces, y a los términos iluminados u

## ESQUEMA DE PROCEDIMIENTO DEL MODELADO



**Contorno** Dibujo con mancha dado por los valores más bajos



Trabajar la profundidad con mancha o línea para graduar la cantidad de luz deseada



modelado del medio tono uniendo la parte oscura con la claridad

**oscuros de cualquier color , y al mismo tiempo hagan resaltar la masa del claro respecto del oscuro, es necesario que tenga variedad , esto es que no remate en color oscuro sobre otro oscuro, sino claro; y al contrario , el color claro o participante del blanco finalizará en color oscuro o que participe del negro."** (7)

(pág.243.Tratado de Pintura Da Vinci).

Queda claro cual es el proceso de modelado, "la superposición de un tono oscuro sobre uno claro y viceversa".

El *dibujo como contorno predetermina*<sup>(8)</sup> la relación con el *modelado* y nos muestra cuál es la relación que estamos estableciendo con nuestro modelo en relación con el concepto de claroscuro; ésta es una manera de proceder muy clásica. Este es nuestro primer ejemplo de cómo la conceptualización del modelo predetermina la organización de la paleta, así como también a los materiales y medios.

En el modelado se utiliza como ya vimos la preparación de los tonos fuera del cuadro, es decir los pigmentos se mezclan entre sí para conformarse como claros, medios y oscuros.

No obstante y finalmente en el momento de proceder los tonos y valores se mezclen en el cuadro a partir de la yuxtaposición.

## **La pintura directa**

Hasta este momento hemos analizado diversos modos de componer en la pintura en este momento comenzaremos a referirnos a un proceso que llamo más cercano a lo *pictórico* porque se da básicamente

*en relación con las mezclas de la pintura en el caso de la **pintura directa** mezclas realizadas por superposición óptica sobre el lienzo.*

En el siglo XVI, es decir alrededor de 1500, comienza una discusión que constantemente surge entre los pintores hasta nuestros días: la primacía entre el dibujo y la pintura. Para Miguel Angel el dibujo es uno de los ejes principales de todas las artes, por lo que da primacía a la línea como predeterminación para el color. Los cuadros se comenzaban con un planteamiento muy claro del dibujo, a diferencia de los procesos por pintura directa.<sup>(9)</sup>

A este respecto citamos a Ludovico Dolce, en su Tratado de Pintura (1557).

Acerca de Tiziano escribio:

**"El empleaba inmediatamente los colores, procediendo por tintas crudas y dulces, sin hacer dibujo preparatorio, diciendo que el pintar con los propios colores sin estudio sobre el papel era el real y mejor medio de hacerlo y el verdadero dibujo."**

Vasary cita una frase de Miguel Angel:

**"Es una lástima, que en Venecia no empiecen por aprender a dibujar con corrección"**

Tiziano (1440-1576) decía:

**"...no se pinta con el ideal sino con los pigmentos."**

(pág 69. Técnica moderna del cuadro, Busset.)

Con estas citas podemos darnos cuenta de las confrontaciones entre los que

entonces desempeñaban el papel de los críticos de arte de hoy, que existían entre lo que consideraban un buen diseño y la pintura que se realiza. A partir de las nuevas ideas de lo que se ha dado en llamar manierismo, para Tiziano, uno de los principales pintores de este movimiento, la idea del color no era sólo como un elemento que dibuja y organiza, sino como parte de la luz atmosférica de toda la composición.

Al hacerlo considera las sombras imbuídas por los colores de los objetos cercanos, idea que difundió Leonardo Da Vinci. Sin embargo, para Tiziano no solamente se modifican las sombras <sup>(9)</sup>, sino la composición de todo el cuadro.

Acerca de la pintura directa:

**"Es la intensificación del color mediante veladuras, es decir pinceladas transparentes, por lo general intensamente pigmentadas de verde, azul y rojo que, aplicadas sobre capas de color claro, aumentan su saturación y luminosidad sin perder brillantez y confieren profundidad a las zonas que las reciben."**  
(pág. 379. Tiziano, Marías Franco).

Realizaremos a partir de toda esta información un análisis de lo que representaba la paleta para los manieristas o pintores venecianos o tonalistas, como se les quiera llamar.

**"En la pintura antigua fue la pintura directa la clave para la obra maestra de la creación artística. Fruto de un largo trabajo, de la experiencia y del perfecto conocimiento del material. Es el resumen o abreviación general de los procedimientos técnicos de creación de cuadros, reservados a los**

**grandes maestros.**

**De Rubens o Van Eyck...**

**"píntalo todo a ser posible directamente, que aún te quedará bastante que hacer"** .(pág. 139-140. Los materiales de la pintura. Max Doerner).

A continuación presento un análisis con base en una estratigrafía de una obra de Tiziano, de una túnica azul claro donde utilizaba el color con abundancia de mezclas y de material:

Foto de un análisis estratigráfico del "Retablo Pésaro"; muestra 25.120 ampliaciones, la técnica pictórica de Tiziano, Marías Franco (pág. 387-400. Tiziano, Franco). Análisis estratigráfico.(Foto 4).\*

**"La estructura de color es siempre compuesta,**

**las estratigrafías están formadas por numerosas capas que a veces incluso llegan a diez.**

**El medio tono final es producto de laca roja y cinabrio, pero en las capas subyacentes, se reconoce la super-**

**posición de color<sup>(10)</sup>, correspondiente al encarnado.**

**Y debajo de éste afloran una sucesión de tonos grises de la arquitectura del fondo".**

Voy a inducir a un análisis en relación a la manera de proceder con la línea y la mancha, ya sea como veladura o superposición de la pintura directa.

Esquema de análisis de la estratigrafía.\*



| PIGMENTO                 | PROCEDIMIENTO CONCEPTUAL   | ELEMENTOS FORMALES   |
|--------------------------|--|--|
| BASE SIENA               | Imprimatura  | Plano  |
| BLANCO+NEGRO             | Definir los oscuros como estructura dibujística  | Mancha directa pastosa   |
| OCRE TOSTADO+OCRE ROJO   | A manera de veladura que ilumina y da color a la anterior estructura de contraste                  | Mancha transparente  |
| BLANCO +NEGRO+ROJO       | Modelar la claridad fundiendo con laca roja hacia lo que fue la veladura, conservando la oscuridad | Mancha pastosa hacia la luz, fundiendo con los dedos Hacia los oscuros |
| BLANCO                   | Modelar la claridad  | Mancha pastosa   |
| ULTRAMAR NATURAL+ BLANCO | Obtener el tono de luz local   | Mancha pastosa   |

notas (11) y (12)

La organización de las formas en sus cuadros está dada a diferencia de los cuadros modelados de las escuelas florentinas, por una serie de interrelaciones entre los colores dadas por superposiciones transparentes y pastosas.

El color entonces pasa de ser un color que genera únicamente volumen como en el claroscuro, a constituirse como:

**COLOR-ATMOSFÉRICO**

Denominarlo de esta manera implica que los pigmentos se comenzaron a salir de las delimitaciones dadas por las líneas como contorno para participar como mancha tanto de la sombra como de la luz y así de toda la superficie pictórica.

A partir de dar seguimiento como proce-

so a la aplicación de cada color, podemos entender como es que en la realización de un azul participan los ocre y los rojos. Puesto que esto se sale de la lógica puramente óptica, se puede decir, que los parámetros que rigen a la pintura directa son estrictamente pictóricos. Por esta razón, el tono de luz que se obtiene, no es simplemente oscuridad o claridad, sino una atmósfera general del cuadro, en donde cada tono local tiene en su construcción algo de las demás tonalidades de todas las formas y sus colores locales.

Esto se debe a las influencias de Da Vinci y Miguel Angel, es decir, una búsqueda de la comprensión de la luminosidad del color en relación con la materialidad y movimiento de las formas. Por materialidad me refiero a las mezclas pastosas y transparentes que alternativamente convivían superponiéndose.

Las mezclas de la Paleta de Tiziano, a diferencia de las del claroscuro, no son elaboradas afuera del cuadro, sino durante el proceso pictórico, ya que él tenía preparados los colores principales (Tierra de siena, rojo laca, ocre, azul ultramar), en el libro de Color y Cultura nos dice que pudo haber existido una paleta con este tipo de esquema (Foto-Esquema 5)

En el esquema de paleta se puede ver que los colores principales están al centro, sin dejar espacio para las mezclas, por lo que podemos pensar que este tipo de paleta es la que utilizaba Tiziano.

La paleta de claroscuro representa de alguna manera un esquema muy lógico, en relación a la geometrización de los cuerpos sobre una superficie plana, puesto que actúa dándoles volumen a partir de la yuxtaposición de los tonos claros, medios y oscuros en relación a la línea de contorno, es decir que, la profundidad se genera por la interrelación entre los tonos es decir por fundido.<sup>(13)</sup>

De diferente manera, en la pintura directa la forma se da a partir de la suma de la materia, ya sea por transparencia o por la superposición de un pigmento saturado, en donde la profundidad y las mezclas del color se dan por mezclas ópticas y no por el modelado yuxtapuesto. Así que en lugar de mezclar un pigmento con otro se realiza la superposición ya sea transparente o cubriente y entonces se realiza la mezcla.

De esta manera nuestro segundo ejemplo nos muestra la relación de la paleta como elemento conceptual y formal en la

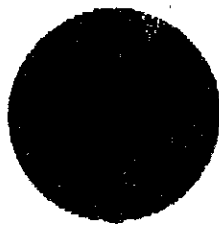
pintura directa a partir de las diversas posibilidades de relación con los materiales ya como yuxtaposición o superposición.

Lo que podemos observar en este cuadro es que la forma se conserva, al igual que en toda la obra de Tiziano, a partir de su representación pero incorporando la conceptualización de la pintura directa. Este es uno de los últimos cuadros que realizó este Maestro en donde se nota la gran cantidad de fundidos en relación independientemente de los contornos. (Foto 6)

De todo lo anterior se deduce que la alternancia de un color saturado y un color mezclado de los contrastes superpuestos de valor y tono hacen posibles otras formas plásticas distintas del modelado.

Es éste uno de nuestros principales antecedentes históricos puesto que fundamenta la participación de la organización por medio de la superposición de los pigmentos en la paleta.

Finalizo pues este capítulo en donde he mostrado dos ejemplos, en donde la paleta participa como eje dinámico de la pintura en una relación intrínseca con la forma pictórica.



**Foto 1** El morado en relación del blanco es oscuro, y el morado en relación del negro es claro.

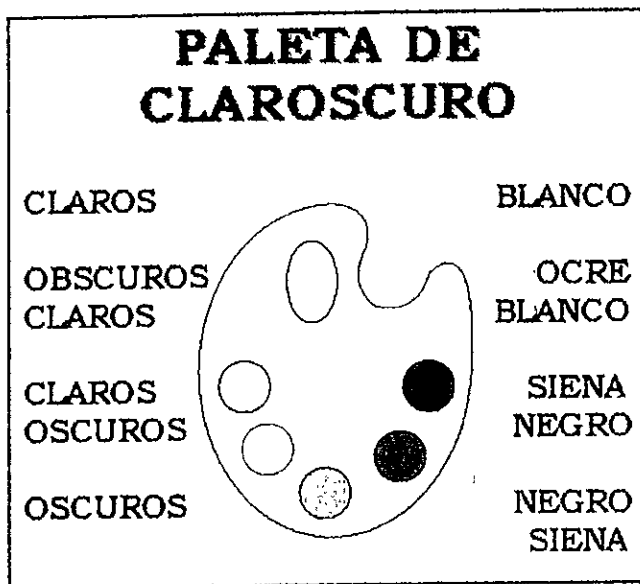
**Foto 2** Paleta de claroscuro.

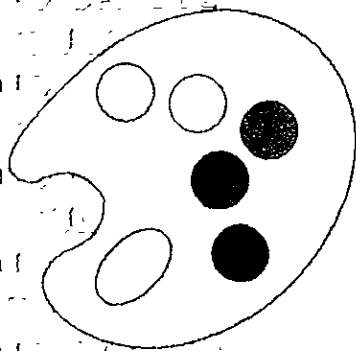
Este tipo de paleta facilita y conceptualiza la mezcla en el modelado



**Foto 3** Modelado en claro oscuro temple/ sobre madera

**Foto 4** "Retablo Pesaro" de la luz azul claro de la túnica de San Pedro. La imprimación no forma parte de la muestra; albayalde+poco negro de humo; ocre tostado+poco ocre rojo; albayalde+poco negro de humo y poca laca roja; albayalde; ultramar natural+albayalde. Estatiografía





**Foto 5** Posible paleta de Tiziano en su pintura directa puesto que el que los colores se hallen en el centro representa una ausencia de mezcla dentro de ella misma.



**Foto 6** Apolo y Marsias 1570, ésta es una de las últimas obras de Tiziano. En la cual podemos identificar que el trabajo con la paleta y en relación al dibujo es muy distinto al modelado en función a una linealidad en el dibujo se da más bien en la superficie del cuadro ya mucho muy distinto al esquema de claroscuro clásico.

# “La Paleta, la línea y la mancha como Estructura”

“**L**os problemas técnicos no pueden ser resueltos “a priori” por la teoría: la acción y la experiencia nos da la conciencia de las leyes que la realidad impone. Las leyes plásticas son reflejo de la conciencia ...”

(Pág. 45. Arte Plástico al Arte Plástico Puro. Piet Mondrian).

En el capítulo anterior ubicamos en la historia de la pintura la participación de la paleta como elemento formal; es decir, aquel sujeto que puede influir sobre el orden, la configuración y por lo tanto, determinar la composición del cuadro. En el presente capítulo estableceré los esquemas formales que predefinan la conceptualización en la paleta como sujeto reflexivo.

Los conceptos principales que definiremos son: **el valor, el tono y el gris.**

Este no es un estudio de paleta a manera de formulario para repetirse indefinidamente, sino para inducir a pensar en la paleta como una manera de conceptualizar la pintura a través de ella misma en una relación intrínseca entre lo natural y lo plástico.

En el caso particular de esta investigación, es la figura humana en su tiempo-espacio, como el fenómeno que se significa.

Vamos a desarrollar esta idea para **saber si continúa siendo válida esta idea de tomar como un sujeto compositivo a la paleta en el contexto fenoménico de la figura humana.**

A finales del siglo pasado y principios de este siglo, los avances científicos, y tecnológicos provocan un cambio en principio, manifestándose en la arquitectura, es decir, los nuevos materiales como las estructuras de hierro vinieron a modificar muchos de los conceptos de la arquitectura en el Art Nouveau. De esta manera se comenzaron a valorar las distintas posibilidades de composición de los planos y espacios en relación con los nuevos materiales como las estructuras metálicas y el concreto.

En las artes plásticas sucede algo parecido como en relación a los materiales en el caso de Rodin, tanto en los cuestionamientos compositivos en relación a los espacios cerrados, a la inclusión de la conceptualización de lo vacío y lo lleno, *lo describible en relación a lo imaginable.* En este sentido es como Hildebrand es de gran importancia para la teorización de las relaciones plásticas, en el sentido de que sus reflexiones se dan en torno a cómo se piensan o cómo establecemos las relaciones con las formas:

“**Los contrastes de apariencia que determinan los valores del espacio son líneas, el claroscuro y los colores determinan el valor del espacio y surten efecto en la representación de la forma.**”



(Pág. 52. El problema de la forma en la obra de arte, Hildebrand.)

## El dibujo de lo pictórico

Como hemos visto a lo largo del trabajo el dibujo se ha conceptualizado como una manera de predeterminar y componer la forma plástica<sup>(15)</sup> de la pintura.

Si nuestro procedimiento conceptual es la pintura directa a continuación analizaré y definiré los parámetros teórico-plásticos con los que se construyó nuestro dibujo de lo pictórico.

**El dibujo de lo pictórico lo defino como aquel que se piensa y se realiza a través de las mezclas organizadas de la pintura.**

Es decir, que el dibujo de lo pictórico comienza desde que se piensa el modelo a partir de las mezclas u organización de la paleta, independientemente de si son líneas como contorno, trazos, gestos, manchas, atmósferas, planos, oscuros o claros, armonía o contraste.

Por **forma plástica** me refiero a la determinación de relaciones distintas de una representación, entendiéndola como un acto de copia o "mimesis" hacia la figura humana, que no llega a una significación o pensamiento concreto acerca de aquello que se está plasmando.

Entendiendo como plástica todas aquellas manifestaciones de movimiento, dirección, tensión, que caracterizan a una forma, es decir, las cualidades plásticas que la identifican.

La palabra Plástico<sup>b</sup> significa:

**Relativo a la reproducción de las for-**

**mas. arte de formar figuras en barro.**(Pág. 86. Arte plástico al arte plástico puro, P. Mondrian).

Por lo tanto lo plástico ha existido desde las primeras manifestaciones en barro, en piedra, madera etc.

Las características de lo plástico se relacionan entonces con todo aquello relacionado con la presencia y construcción de la forma.

**"La acción del arte plástico no es la expresión del espacio sino su completa determinación. A través de oposiciones equivalentes (interrelaciones estructurales) de forma y espacio se manifiesta la vitalidad pura."**

(Pág. 6 ibidem).

Cuando se piensa en el arte plástico no son fundamentales los rasgos dramáticos de la realidad, como podrían ser los contornos retorcidos de un tronco; Relaciones trascendentales pueden considerarse las relaciones que el árbol tiene con las líneas de horizonte y la vertical que se genera con la luna, dicho ejemplo lo hace Mondrián en Realidad Natural Realidad plástica.<sup>(15)</sup>

Dichos datos son categorizables dentro de las relaciones de equilibrio, tensión, dirección, ritmo, contraste, armonía. Estas relaciones plásticas derivan de cómo se piensan los modelos, es decir que si no se tiene identificada la estructura fundamental de cada forma tampoco es posible en la paleta encontrar el tono adecuado.

**"Las leyes que más se han determinado (unidad, equilibrio, tectónico, oscuro, claro, etc.) en la cultura del arte, son las grandes leyes ocultas de la naturaleza, que el arte establece**

a su manera . Esas leyes se encuentran más o menos ocultas bajo el aspecto superficial de la naturaleza, por lo tanto El arte abstracto se opone a una representación natural de las cosas . No se opone a la naturaleza , se opone a la animalidad pero se identifica con la naturaleza humana en su esencia.”

(Ibidem)

El dibujo de lo pictórico para mí está totalmente unido a la idea de *estructura*.

### Estructura

**La estructura se establece por medio de la división de planos o líneas. La claridad de la función de la estructura está en proporción al grado de abstracción, y tiene como función determinar la expresión equivalente de forma y espacio.**  
(Pág. 35. Ibidem).

Por **estructura** podemos significar la idea de aquella argamasa que actúa como soporte de otro material al cual sostiene. Pueden darse en este contexto varias acepciones de estructura, unión, lógica, operatividad; en el caso de la pintura la estructura determina el movimiento de contraposición de los trazos ya como luz -color, claridad -oscuridad etc. También podría considerarse la estructura como el dibujo, es decir, aquel entendimiento que muestra las relaciones que estamos pensando de la figura, esto es lo que se conceptualice como forma en donde el contorno lineal o mancha soporta a la pintura como estructura luminica y/o cromática.

En la pintura directa todas las partes integrantes constituyen la estructura; como son la línea, el color, la luz etc.

Y es por esa razón que lo llamo el dibujo de lo pictórico puesto que intervienen todas aquellas partes desde la manera de organizar la paleta en conjunción con la conceptualización de la

### **forma-color-estructura**

Con estas reflexiones estoy induciendo a pensar que el dibujo puede estar distanciado de la organización de la paleta, y viceversa; o que el color puede estar muy distanciado del dibujo pudiendo llegar a caerse en una mera formalización del color sin tener claridad de lo que se piensa como forma. Sin embargo, como decía Rodin, es muy poco cierto que alguien que maneje el color a la perfección no tenga una claridad de lo que es la forma para él y lo mismo para alguien que dibuje excelentemente; *su color determina lo que piensa como forma.*

Para mí el **dibujo pictórico** se construye con las mezclas mismas, con las relaciones **Lumínicas, cromáticas y técnicas**, sin pensar por esto que el diseño o dibujo está en segundo plano, al contrario una mezcla no es correcta en el caso de que no estar organizada con la totalidad de la obra; como muy bien lo decía Delacroix:

**“ ...los tonos son correctos cuando hacen líneas, es decir cuando dibujan.”**

Se comienza por establecer una relación respecto a los pigmentos, con la forma:

|       |           |             |
|-------|-----------|-------------|
| VERDE | OSCURIDAD | PROFUNDIDAD |
| AZUL  | CLARIDAD  | RELIEVE     |



Esquema de la organización de los pigmentos.

- VERDE VIRIDIAN
- NEGRO DE HUMO → Oscuros
- OCRE AMARILLO
- ROJO CADMIO
- VIOLETA QUINACRIDONA → Tonos
- AZUL ULTRAMAR → Claridad
- BLANCO DE TITANIO

Como un ejemplo de una prefiguración en la paleta.

El verde, el negro y el ocre servirían para construir las partes oscuras por medio de manchas transparentes.

El azul y el blanco se unen para conformarse como claridad en trazos planos saturados.

Como se puede observar no se da una relación lógica entre los rojos y los verdes oscuros y los azules claros, entre éstos puede darse una relación de consecutividad y de éstos con aquel se da una relación de complementariedad. (16)

Sin embargo, esta paleta no ha sido compuesta a partir de los esquemas hechos en un libro que investigue el color, sino que ha nacido por las necesidades de la forma en la pintura misma.

Dichas relaciones no se gestan de manera independiente a la forma sino con la

forma misma ya sea como trazos, líneas, contornos, manchas modeladas, manchas abiertas. (17)

Estas relaciones entre la paleta y los elementos línea-mancha, es tener la capacidad de pensar un cierto procedimiento para las formas pictóricas y si bien, no necesariamente es el camino preciso, por lo menos es una cierta manera de comenzar la obra .

Es decir que no me acerco al lienzo y sé exactamente mi anteproyecto, sino que elijo una manera de proceder en la Paleta así como en relación con las manchas, líneas transparencias y pastas cubrientes.

La prefiguración de los procedimientos favorece aunque no determina, lo que será la composición del cuadro, facilita limitando de antemano las variables; que se están manejando, como posibilidad.

Todo esto tiene, entonces, relación directa con la manera de conceptualizar la línea y la mancha en el dibujo de lo pictórico.

### La Figura Humana como estructura

Para adentrarnos en los conceptos en que la paleta participa debemos comenzar por identificar claramente cuál es la manera como pensamos a la figura humana.

En una definición dada por un biólogo recientemente **Estructura** sería:

**"La forma relativa a la función como la función sería la estructura que cambia con el tiempo"**

(A.C. Mouly, structure, Función and Purpose, 1957, Pág-23, Diccionario de Filosofía., Nicola Abbagnano).

La estructura implica constitución y construcción, siendo este último el que más se apega a la definición que utilizaré a lo largo de este trabajo, la cual se identifica con la definición tan viva del biólogo.

En relación a lo que se llama pintura directa, (fundamento de este trabajo), antes de manifestar cualquier otra determinación debo decir que: *la forma se construye*.

La construcción así mismo nos remite a otro concepto:

### *La estructura*

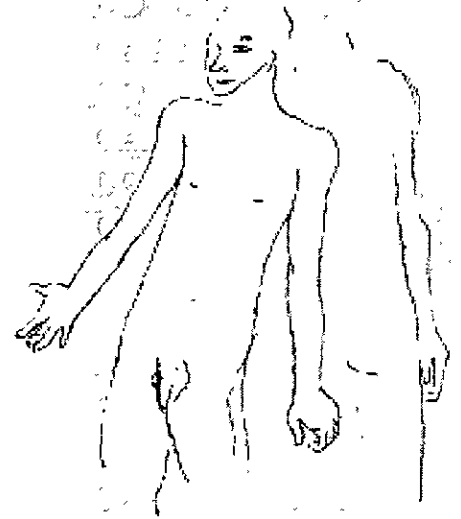
¿Porqué traer este concepto a la Pintura?.-

La pintura ha sido y es un conjunto de relaciones lumínicas, cromáticas que en sí son problemas *formales* de la misma superficie pictórica; estos aspectos formales son "estratos" que constituyen la esencia de los códigos expresivos de este arte. Lo formal de la pintura es abordarla a partir de lo que la constituye, es decir, tener conciencia del papel que desempeñan todos y cada uno de los elementos que la integran.

En un principio las intenciones se circunscribían alrededor de la comprensión analítica en relación a la identificación con problemas de ubicación, proporción, etc. puesto que el proceso para generar una propuesta en cuanto a lo que para uno significa la figura humana, es un largo proceso desde la identificación con los materiales hasta el lograr vitalizarlos

Cuando por primera vez se encuentra uno frente al modelo. ¿Qué es lo que piensa?.-

**¡Relaciones lumínicas!**  
**¡Presencias!**  
**¡Direcciones!**  
**¡Huecos profundos!**



**La estructura entonces al principio fue determinada por las direcciones, las profundidades, los ritmos, las presencias etc; manifestándose principalmente como estructuras lumínicas.**

Dichas relaciones lumínicas llegaron a traducirse como un ordenamiento específico de la paleta:

**OSCURO -MANCHA TRANSPARENTE**  
**LINEA -TONO**  
**INTERSECCION DE LOS PLANOS - CLARO**  
**PLANO - GRIS**



Como vemos este tipo de relaciones están determinando toda una sistematización del orden en la Paleta.

| FORMA PICTORICA       |                  |               |
|-----------------------|------------------|---------------|
| PALETA<br>COMPOSICION | FIGURA<br>HUMANA | SIGNIFICACION |

Las relaciones que se establecen en la figura se comienzan ya a pensar como forma, tomamos en primer lugar en cuenta desde la forma de nuestro soporte con la técnica que se identifica más con aquello que pensamos de la forma.

Esta es alguna de las imágenes que utilizamos para nuestra producción pictórica.



Como podemos ver no es cualquier figura, la elección de tres modelos al mismo tiempo a diferencia de uno sólo, implica ya una determinación como relación con las figuras.

Se comenzó por una serie de estudios precisamente para identificar qué era lo que me interesaba destacar así como identificar cómo estaba relacionando los pigmentos.

Estos son estudios realizados con modelo directo. (Foto-dibujos 7)

### La línea y la mancha como procedimiento técnico-conceptual en una estructura pictórica.

Hasta este momento hemos aclarado, cuáles son las relaciones que establecemos en nuestra manera de conceptualizar la paleta como forma.

La línea y la mancha se conceptualizan como procedimientos es decir la línea y la mancha pueden modelarse o modularse, superponerse o yuxtaponerse: (Foto-Esquema 8 ) (18)

| Procedimiento técnico-conceptual |          |               |
|----------------------------------|----------|---------------|
| LINEA-MANCHA                     | MODELADO | YUXTAPOSICION |
|                                  | MODULADO | SUPERPOSICION |

A través de ellos se puede analizar la historia de la pintura conjuntamente a las estructuras lumínicas y cromáticas. Estos conceptos configuran lo que hemos definido como estructura pictórica, es decir el modelado y el modulado constituyen lo que llamo: *El dibujo de lo pictórico*.

### El dibujo de lo pictórico desde los conceptos de valor, tono, gris.

#### A) VALOR

**"Valor: cantidad de luz o sombra en un color".**

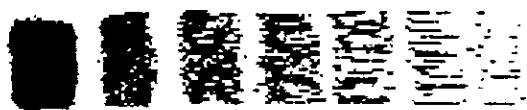
(Pág. 15. "Diseño gráfico .Swann.)

**"Valor: relación entre los grados de intensidad de un mismo tono o tonos inmediatos".**

(Pág. 115 . Diccionario de términos técnicos en Bellas Artes).

Como podemos ver ambas definiciones relacionan el concepto de valor cantidad o grados inmediatos de claridad u oscuridad en relación a los tonos o color.

Por lo cual defino el valor como una escala de relación al blanco y el negro , ya sea como gradación (al blanco se le agrega el negro) ó degradación (del negro al blanco).



Degradación: escala de valor del Negro al Blanco.

**B ← N**

Gradación: escala de tono del Blanco al Negro.( Foto 9)

**B ⇒ N**

En ese sentido el valor determina cuál es la relación de luminosidad y el tono o cromatismo se relaciona con las escalas de luminosidad que se establece en los cuadros.

En ese sentido se llega a confundir con el concepto de Tono por hallarse tan estrechamente ligado a las definiciones de iluminación.

El valor se diferencia del tono por su capacidad de contraste al referirse el valor a las escalas de luminosidad, ya sea de claridad (es decir hacia el blanco o hacia la saturación o pureza de un tono) en relación a la oscuridad (la relación hacia el negro ,hacia la sombra, y hacia la luz, que es lo que la ilumina, en la

ausencia casi total de blanco el que ilumina es el color).

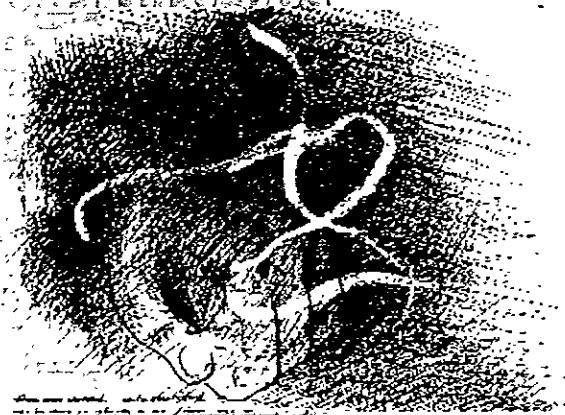
El valor por su misma característica de contraste lo podemos identificar con una línea totalmente negra o de color, puesto que en ese caso está oponiéndose a la claridad del papel blanco. (Foto 10 y 11)

Sin embargo hay un problema ¿en qué momento un color es tono y en cual un valor?, considero que es un valor en el momento que presenta cierto grado de relación con una claridad o contraste ya sea por transparencia o en su caso por la saturación del color, en relación a una oscuridad.

**La línea y la mancha como valor de una claridad.**

Cuando el valor está significando a una claridad, su papel es construir una oscuridad en relación a esa claridad o luminosidad respectiva, que puede ser desde el mismo tono de la superficie hasta un tono de claro oscuro como sería el caso de los tonos amarillos con blanco que obscurecen al blanco total.

Se considera que se valora una oscuridad cuando se está trabajando las gradaciones de iluminación de la misma, es decir, que se le está dando cierto grado de claridad a la oscuridad y por lo tanto, se inunda la oscuridad con blancos o color.



### **La mancha cromática como valor oscuro de la superficie del tono del papel.**

Cuando el color en un grado de altura de transparencia tal obscurece al tono blanco de la superficie es entonces cuando se dice que el color está valorando el tono. Cuando se comienza un cuadro en esta relación de transparencia con el tono, se está comenzando un cuadro valorando. (Foto 12)

### **B) TONO**

**"Tono ; Resultado de la mezcla de una tinta con negro y blanco, también se dice de la brillantez de la intensidad de las tintas, del efecto dominante de los colores de un cuadro. Tonos calientes ,vigorosos, fríos"**. (Pág. 15/p. "Diccionario de términos de Bellas Artes. Mérida.)

**"Tono está establecido sobre un color principal, permanece invariable, cuando se usan varios tonos"**. (Pág. 103. Diccionario de términos de Arte. Monreal y Tejada).

Las definiciones nos muestran una clara contradicción entre los términos, puesto que así como lo relacionan con la inten-

sidad de los colores o tintas, también lo relacionan con una escala de valor.<sup>(19)</sup> El Tono es aquello relativo al color y puesto que el color es relativo a la luz entonces se puede definir el tono como luz o color.

### **¿Por qué afirmamos esto?**

Puesto que la luz es la que permite que se visualicen físicamente los colores dependiendo de la capacidad de absorción de las superficies, entonces es ella la que en una superficie pictórica determina la observancia de una superficie en cuanto al cromatismo; es decir, en el tono se incluyen todos los cromas incluyendo al blanco y, al negro aunque ellos no forman parte del espectro óptico (arcoiris), pictóricamente todos ellos son colores, puesto que en su menor o mayor grado de reflectancia lumínica todos ellos tienen una capacidad y característica como cromatismo y por lo tanto como forma. (foto 13)

El tono a diferencia del valor que solamente conlleva una relación específica de contraste en relación con la cantidad de iluminación que hay en una superficie tiene la posibilidad de Armonizar, es decir, que tanto se puede relacionar con el valor como con una relación infinita de tonos distintos.

La Armonía se relaciona con la consecutividad de un tono en relación al espectro. La armonía es integrada por las gamas que tienen una relación estrecha con la conformación óptica y física de los colores: (Foto 14)

Figura .Escala de valor del rojoEl tono puede relacionarse con las escalas de valor, por ejemplo; con el rojo, en relación a la escala de valor de la intensidad del tono rojo.

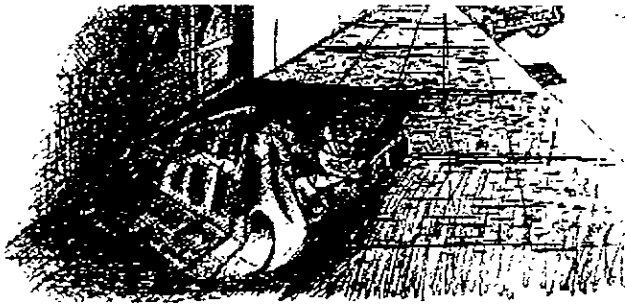


Pensando el rojo en las escalas del blanco y el negro, éste puede ser oscuro o blanco o muy negro.

Así mismo, el valor al considerarse como contraste, puede armonizarse relacionándolo con un sólo tono. (foto 15)

### El tono participa de la oscuridad.

Si estamos diciendo que el tono es el color o luz entonces ¿cómo es que participa el tono en la oscuridad? El tono es lo que colorea<sup>(19)</sup> a la oscuridad y en ese sentido la ilumina. Un negro color u oscuro puede entonces pintarse con todos los colores.



Esquema . Dónde hay más color en este dibujo en blanco y negro en la claridad o en las sombras.....

El tono, a diferencia del valor se determina como armonía y no como contraste, aunque se da como excepción cuando el tono es un contraste y aun así se distingue del valor, *porque estructura la luz.*

### El tono se hace participar del blanco y el negro.

El tono como color ilumina la oscuridad ya que ésta no está ausente del blanco es decir, que el blanco participa de ella pero en menor cantidad.

El tono como color se oscurece con otros colores o con negro.

La suma de tonos, con diversas cantidades de luminosidad dan como resultado un oscuro grisáceo.

**Mi tesis en cuanto a la paleta es: El tono puede organizar una serie de tonos distintos conforme a una serie consecutiva de escalas del valor.**

**El llegar a conceptualizar una paleta consiste precisamente en generar una idea en torno a las estructuras formal-conceptuales dentro de ella, por lo que es ésto lo que he llegado a conceptualizar como paleta.**

Aunque algunas veces se confunde la definición de tono con la de valor, pienso que se refieren a las intensidades lumínicas. En este sentido podemos decir que como *valor* se refieren al valor lumínico de color y esa idea es correcta puesto que el valor, lumínico del color puede considerarse como un paralelo del tono.

Las escalas lumínicas mencionadas se refieren a aquellas relaciones de escalas de valor, es decir, en una intrínseca relación con la escala del blanco al negro y viceversa.

**La tesis que sostengo en relación a mi pintura, es que una escala armónica**



... puede constituirse no necesariamente en una gama sino como alternancia de tonos, a partir de una constancia en la escala de valor.

En este sentido cuando el tono participa de la oscuridad, podemos afirmar que las relaciones no se dan en torno a una consecutividad armónica sino en una alternancia de tonos, en relación a una consecutividad del valor.

Esto quiere decir que cualquier color puede relacionarse sin necesidad de utilizar los parámetros de consecutividad y complementariedad del círculo cromático necesariamente, sino organizarse por relaciones luminicas armónicas de valor.

En este sentido reitero que el tono puede modelar y modular. La conjunción de dichos conceptos determinan el dibujo pictórico. (Foto 16)

### C) GRIS

La definición de gris es: la mezcla entre negro y blanco, sin embargo debido a las teorías generadas en base a la relación física y por lo tanto óptica.

Merimée en 1830 hizo un estudio del diagrama cromático triangular, "la mezcla de un amarillo y un violeta produce un mejor gris que la mezcla de blanco y negro" decía Delacroix a partir de las notas en base al libro de Merimée.

### DELACROIX (1798-1863):

"Rubens emplea sin vacilar el semi tinte gris del borde de la sombra entre su tono local de carne y su

barniz transparente; Pablo Veronés emplea el semitinte claro y el de sombra, se contenta con unir el uno a la otra mediante un tono más gris colocado por encima en distintos lugares y seco. Utiliza igualmente el tono gris vigoroso y transparente que bordea la sombra del tono gris.

(pág.78.Técnica de los grandes maestros.Busset).

**Los grises coloreados de Delacroix son:**

**"Un porcentaje menor de uno de los colores complementarios y otro mayor".**

La definición de gris se relaciona directamente en relación con una forma volumétrica, es decir en razón de la profundidad.

El gris como estructura de construcción luminica tiene la posibilidad de constituirse como mancha transparente, como estadio entre un oscuro profundo y una luz -color. Como ya lo dije el gris se puede entender como una relación entre grandes contrastes, y no únicamente de blanco y negro. Sin embargo, por su conformación "media" entre pares, (no por ello ya en la forma) lo podemos ubicar de esa manera exclusivamente.

Es decir, que el gris no únicamente se encuentra entre una claridad y una oscuridad sino que también es capaz de constituirse él mismo como claridad y oscuridad en relación a los colores o tonos; es decir que puede conformarse como color y por lo tanto puede ser forma(plano, línea, etc.).

El gris en su esquema formal clásico modela.



El gris puede construir las formas y no sólo entre lo negro y lo blanco. El gris puede ser forma y color.

El gris entonces se puede constituir como forma plástica autónoma de la volumetría, es decir puede modularse esto quiere decir que puede salir de los contornos. Ya como atmósfera o plano o líneas.

*El gris puede construir las formas es decir se modula.*

Por lo tanto el gris ya no es más un medio entre el claro y el oscuro en relación a la representación de lo natural, sino que puede llegar a conceptualizar cualquier parte de lo natural. (Foto 17)

**El gris puede ser línea, plano, relieve, etc.**

*El gris en este esquema formal se conforma como un elemento constructivo de lo plástico.*

Existen otros conceptos como el *medio tono*; sin embargo, este concepto lo desarrollaré en próximas investigaciones pictóricamente.

En este capítulo quedan definidos los sustentos teóricos que fundamentan mi discurso pictórico, como son la estructura y el dibujo de lo pictórico.

Los elementos de la paleta se conceptualizan como forma pictórica a partir de estructuras de composición en relación a lo plástico y en ese sentido a lo meramente formal de la composición a lo cual llamo el dibujo de lo pictórico, como un sistema de relaciones de tensión, dirección, oposición, equilibrio etc.

Así es como he explicado cómo desde la conceptualización de la paleta puede generarse todo un discurso plástico de la pintura.

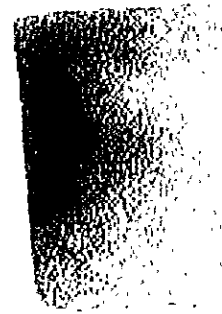
En el siguiente capítulo voy a relacionar los esquemas que hasta este momento se han manejado como datos obtenidos de la figura humana desde las estructuras lumínicas hasta llegar a una comprensión más significativa de la figura humana partiendo de una organización predeterminada de la paleta la cual define el movimiento de construcción y estructuración de la obra.



**Foto-dibujos 7** En un principio la intención de comprender las relaciones que determinaban a la figura humana como forma plástica: direcciones, peso, tensión, fueron las ideas que movían a la paleta, por ésta razón se manifestaba a través de estructuras lumínicas.



**Foto- Esquema 8; ESTOS DOS ESQUEMAS FORMALES SON LOS QUE HAN DETERMINADO HISTÓRICA Y CONCEPTUALMENTE A LA PINTURA!**



La línea como un contorno que es modelada por la mancha, sin movimiento alguno de contraposición.

La línea y la mancha como una estructura que se construye por medio de la contraposición y superposición de los elementos, ya sea línea, mancha, valor o tono.

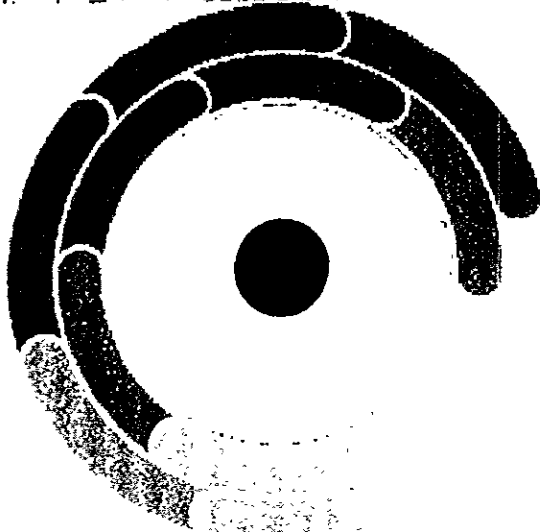
**Foto 9** Gradación: es la relación del blanco hacia el negro constituida por una serie de tonos.



**Foto 12** Valores. La mancha cromática como un valor obscuro de la superficie del tono del papel

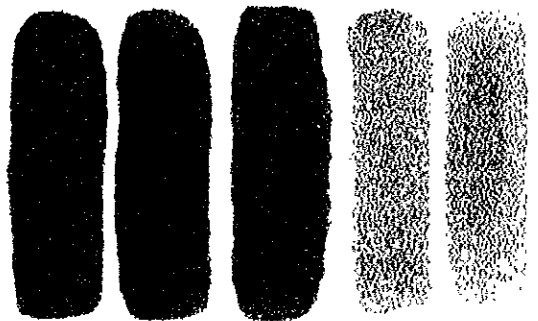
**Foto 11** Línea y mancha en la escala de valor como un negro intenso (Línea color) o un rojo en su valor de contraste (mancha color)





**Foto 13** Tonos o cromas incluyendo al blanco y al negro

**Foto 14** Gama armónica: Violeta, carmin, bermellón, naranja, rosa y amarillo.



**Foto 15** Valor de contraste. Cuando hay contrastes de valor muy marcados, la armonía puede darse por unidad de tono

*Unidad de tono  
contrastos de  
valor muy  
marcados  
de donde surge  
la unidad de  
tono*

**Foto 16** El tono puede modelar (línea y modular (mancha) y la conjunción de dichos conceptos son los que determinan el dibujo pictórico.



**Foto 17** Estructura plana gris de contraste. El gris en este cuadro forma parte de una estructura modulada superpuesta.



# “La paleta en la figura humana como estructuras superpuestas”

**E**n el primer capítulo ubiqué la participación fundamental de la paleta en dos ejemplos en la historia del claroscuro y en la pintura directa de Tiziano. En el segundo capítulo, muestro los parámetros teórico-formales con base en a los cuales desarrollo mi obra plástica.

En este capítulo voy a ejemplificar con una obra mi esquema de conceptualización de la paleta partiendo de las estructuras planteadas en el capítulo pasado dentro del esquema conceptual de la paleta y constatar el por qué seguir pintando a la figura humana más allá de una mera representación de lo natural—sigue siendo válido.

**construyéndose de manera intrínseca como forma de la superficie pictórica, identificándose con la paleta como un sujeto pictórico.**

Analizaré una obra pictórica mía en función de confrontar lo visto en los anteriores capítulos con el contexto contemporáneo de la pintura misma, y demostrar si es que la paleta puede ocupar un lugar fundamental en la pintura de hoy, no de la misma manera que ha desempeñado un papel fundamental en la historia de la pintura pero sí acorde con nuestros contextos actuales.

El contexto de este siglo es de rupturas en cuanto a los cánones clásicos de la

pintura que y estas se han gestado por distintos motivos; uno de ellos es la decadencia del pensamiento optimista del modernismo que comienza en el renacimiento hasta nuestros días ;esta decadencia ha conducido, a que en este momento se cuestione hasta el mismo existir de la pintura, considerando que todo ya se hizo y que no hay nada nuevo por hacer más que repetir o negar los esquemas históricos fundamentales.

Sin embargo, en el contexto real de la enseñanza de la pintura me pude percatar de carencias respecto a las cosas más elementales en mi formación como pintora, y pienso que desde la misma pintura hay elementos a desarrollar en cuanto a los contextos que vivimos en este momento de la historia y que como pintores solamente a partir de desarrollar e investigar la pintura como proceso fenoménico podemos hacerla crecer. Entender a la pintura como proceso fenoménico significa para mí, llevar a la pintura a un plano más trascendente o profundo en cuanto esencia de lo natural entendiendo por natural aquello que el individuo elige con toda su capacidad intensional valorando las características particulares del modelo pudiendo, llegar a categorizarse como técnica forma, o concepto.

Por otra parte, reconozco que la escuela es sólo una introducción en nuestra profesión y que es responsabilidad de cada uno seguirla desarrollando.

Pero quiero que quede claro que es en

base a necesidades muy objetivas por lo que considero que la organización y pensamiento de la paleta es fundamental en mi proceso de profesionalización como pintora tratando de no caer en un empirismo en la pintura, puesto que ella es capaz de categorizarse al igual que cualquier otra de las ramas del conocimiento.

Por esto considero que sin ser suficiente el conocimiento del oficio del pintor que **es indispensable para formación reflexiva en cuanto a la revaloración de sus procesos a través de los contextos que se viven en nuestro momento histórico.**

En ese sentido como ya lo especificué en el capítulo anterior, es la figura humana mi motivo para vitalizar a la pintura.

## **La figura humana como estructuras superpuestas**

¿Cómo conceptualizar a la figura humana en este momento de la historia, si decimos que no meramente se están pintando las relaciones representativas?

Si partimos de que las estructuras de la figura humana se plantean como planos, como espacios dinámicos que deben llegar a configurarse como formas plásticas pictóricas en la superficie y no como una mera presentación de sentimientos acerca de las figuras, lo cual mostraría el dramatismo de las circunstancias humanas de manera obvia, cuestión que considero está totalmente alejada de lo que son las artes plásticas.

El interés, por lo tanto, es fundamentalmente encontrar una forma que signifique aquella idea de la figura humana que tiene que ver directamente con el

contexto de relaciones que represente el pintar hoy al hombre. En este sentido la figura humana se me presenta como una serie de circunstancias que se superponen, alternan o superponen unas a otras, sin que halla algo que determine un fin o las delimite como tema. *Quien las delimitará temática y formalmente será la pintura misma.* Es así como la pintura es la única que puede definir en qué momento está lista una obra, por lo que se convierte en una serie de estructuras de distintos contextos de ubicación entre las figuras, que se autoconforman finalmente en una obra

Esquema lineal de superposición



Pintar la figura humana es una manera de pensar al hombre, a lo que es para sí, tanto o menos como para los demás. El hombre es determinado al mismo tiempo por el contexto.

De lo que pudiera ser y no es, la realidad se construye a partir de diversas circunstancias que autodefinen al ser y es sólo así como únicamente puede



mostrarse y más fieles para  
El tipo de circunstancias que pinto son las circunstancias particulares de los motivos elegidos, como formas y no sólo como sentimientos.

No es que descarte, que en la obra plástica sean fundamentales los sentimientos, ellos determinan el interés por alguna forma particular; sin embargo, así como la determinan, también pueden obstaculizar el ubicar la forma principal de una obra puesto que en la pintura como en las demás artes, es ella misma la que debe lograr hablar a través del autor con su emotividad limitante.

Pienso que el Hombre es producto de circunstancias determinadas y que como pintora mi papel es presentar reflexiones en cuanto a lo que es la pintura como fenómeno plástico en la figura.

Lo que pienso de la figura humana son las diversas construcciones formales que puedo presentar en cuanto composición pictórica-plástica, no más.

Es pintura-forma, solamente, no es filosofía, no es religión, no es psicología, es pintura.

La paleta es la que define las posibilidades y los diversos caminos de un pintor en conjunción con la materialidad de los medios.

## La paleta como estructura superpuesta

La conceptualización de la figura humana puede hacerse trascendente a partir de las interrelaciones plásticas. La idea que se ha desarrollado a través de la

experiencia pictórica en base a las estructuras reflexivas superpuestas de la figura humana ha sido producto de un proceso:

**La conformación del cuadro a partir de sucesivas sesiones de modelo directo, en donde la forma se construye no desde una idea preestablecida, sino que la misma idea del cuadro se va encontrando. Identificándose desde un principio con el soporte.**

**Así pues, conformando la estructura de organización de los colores en relación a una superficie, circunstancia humana y formal particular...**

Se muestra el esquema de la paleta, en la siguiente página, utilizada para el cuadro que presento como un ejemplo significativo de toda esta investigación.

En donde podemos observar que se lleva a cabo lo que indico que es la idea de paleta que he conceptualizado y denomino **ARMONIA TONAL<sup>(21)</sup>**. Es decir, que el azul y el rojo conviven perfectamente sin representarse necesariamente como gama tal y como lo dijimos en el capítulo anterior; sino que **se armonizan en una estructura lumínica que se unen en razón de mantener una escala de valor consecutiva.** (Foto 19)

Este cuadro fue el penúltimo de la producción, realizado de Octubre a marzo de 1998. (Foto 20)

La intención de este cuadro es plasmar el movimiento de la gente cuando se une por medio de la conceptualización de la forma pictórica desde la paleta.

Debemos especificar que en este cuadro se realizaron varias sesiones de veladuras en Rojo, Carmín, Verde Esmeralda así como la construcción del blanco está llevada a cabo con toda una base de oscuros y de color.

Se encontraron una serie de relaciones entre la paleta y la relación de tres figuras unidas. No hubo una pose en especial que describiera la unión real de los modelos, sino que se conforma a partir de las superposiciones de los modelos y los diversos movimientos en cuanto a la verticalidad y a la horizontalidad de la superficie.

Con la presentación de esta obra concluyo esta tesis de licenciatura, en donde revaloro el papel que ha representado en la historia de la pintura la paleta, los conceptos teórico compositivos estructurales del contexto de donde parto en relación a las estructuras lumínicas y cromáticas de la paleta hasta, comprobar como ésta puede ser desde lo interno organizativo de la pintura, un motivo para construir un discurso válido, en nuestro momento histórico.

Considero que este trabajo es una clara muestra de que la reflexión, la investigación de nuevas posibilidades hacia la pintura son únicamente responsabilidad de las nuevas generaciones de pintores.

Este tipo de pintura por ser de un alto grado de sistematización y reflexión en torno al contexto que vivimos en este mundo contemporáneo, puede ser un tanto extraña para la mayoría de la gente en nuestro país, por lo que es mi razón y motivo seguir trabajando este tipo de investigación para hacerlo más común y accesible a la cultura en general.

## ESQUEMA DE PALETA

Valores de claridad:

Blanco + Rojo

Mancha translúcida.

Oscuros claros:

Azul+Verde

Mancha transparente

Claros Oscuros:

Rojos+Negro

(Carmín, Rojo, Cadmio, Siena Rojizo)

Mancha cubriente modelando oscuros

Tono de luz:

Rojo Carmín+Rojo Cadmio

Mancha plana

Valor:

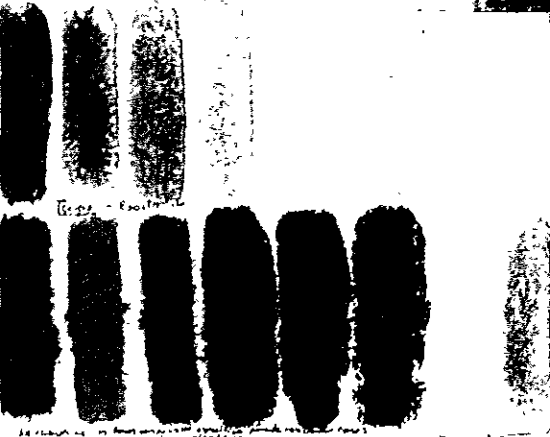
Blanco

Mancha que aprieta los oscuros

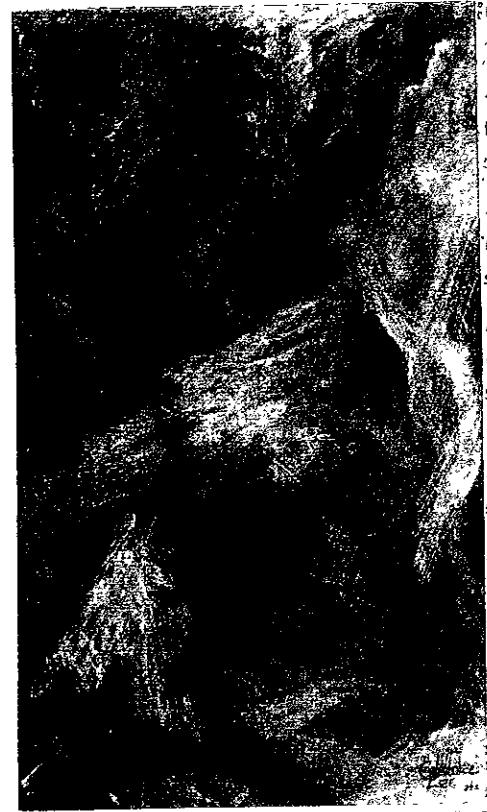
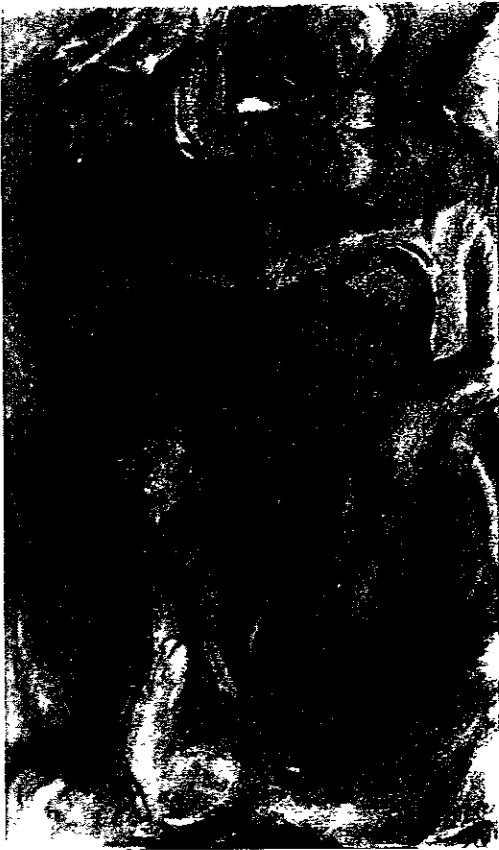
Creo que es clara la necesidad de una constante investigación dentro de la pintura, pues pienso que **ninguna idea nace sólo del discurso externo a la pintura.** Es decir, que todo discurso es producto y debe estar sustentado por un particular proceso formal, así implique éste la destrucción o negación de algún parámetro preestablecido, puesto que cualquier orden o desorden en una obra plástica es reflejo del pensamiento en cuanto a su contexto, donde el pensamiento puede ser desde lo meramente sentimental como algo básico, hasta una propuesta de estructuración significativa de las formas. Posibilitando y enriqueciendo así la fenomenología de la pintura en torno a sus parámetros intrínsecos, como la reflexión de la figura humana a través de la paleta, como de la retroalimentación de los contextos.



"Tres figuras y un blanco transparente"  
Acrílico sobre tela .  
120 x 100 m.  
1998.



**Foto 19- ARMONIA TONAL.** Estructura cromática unida en razón de mantener una escala de valor consecutiva. Logrando una entonación de baja intensidad, generando a su vez una estructura lineal abierta en torno a las tres figuras.



1.- **"El relieve en la pictórico."** *Serie*  
*de cuatro cuadros.*  
Acrílico sobre madera.  
2.20 x 1.20 mts.  
1993



2

Proceso pictórico del relieve plano.

- 1.- Esquema de paleta.
- 2.- Primera sesión con modelo directo.
- 3.- Cuadro terminado.



3

2.- "Estudios de figura humana: El dibujo para la pintura"

*Estudios murales*

Pastel sobre papel

2.00 x 4.00 mts.

1994

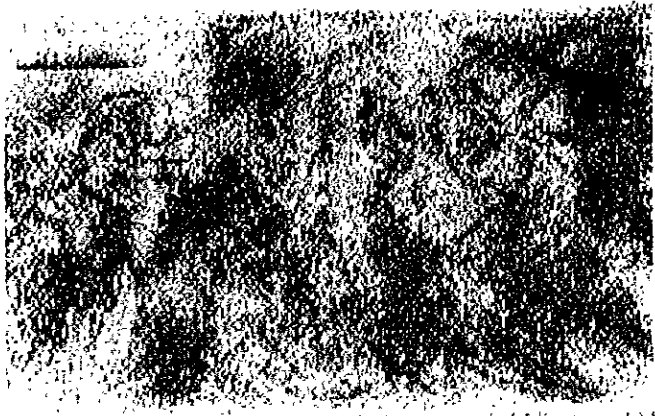


*Serie de dibujos de estructura de paleta*

Pastel sobre papel

Medidas varias

1994



*Serie de dibujos en papel reciclado*

Varias medidas

1994

0)B 0)B)R% 0)B 0)B)R% 0)B 0)B)R%  
0)B)R% 0)B 0)B)R% 0)B)R% 0)B)R%  
0)B)R% 0)B)R% 0)B 0)B)R% 0)B 0)B)R%

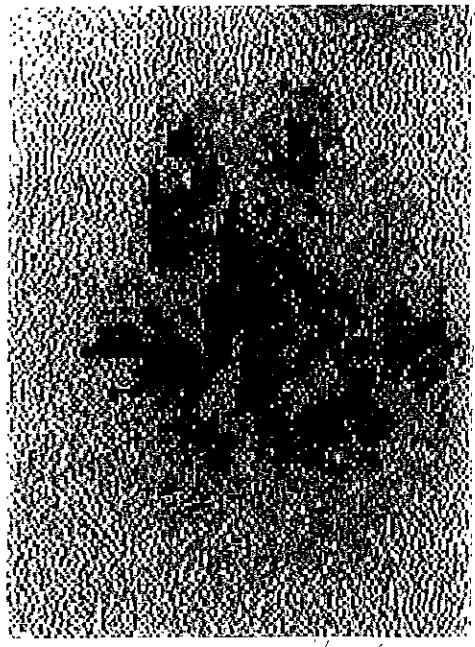
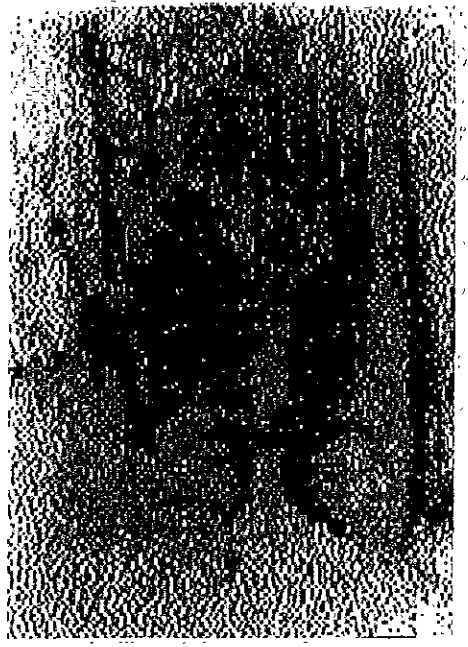


3.- **"El paisaje"**  
Encáustica sobre  
madera con lienzo  
1.20 x 40 cmts.  
1995



Encáustica sobre madera  
40 x 80 cmts.  
1996

*Serie de dibujos del paisaje*  
Grafito sobre papel  
Medidas varias  
1996



4.- "La figura humana como estructuras lumínicas"

Serie de 16 cuadros



*Encáustica sobre madera,*  
**"Estructura azul-naranja"**  
60 x 80 cms.  
1997

*Encáustica sobre madera*  
**"Cascada de luz"**  
80 x 1.20 cms.  
1996



*Encáustica sobre madera*  
**"Estructura gris"**  
70 x 70 cms.  
1996

*Acrílico sobre madera*  
**"La forma plástica del dibujo"**  
80 x 60 cms.  
1997







*Acrílico sobre madera*  
**"Tres figuras, estructura azul"**  
 80 x 60 cms.  
 1997



*Acrílico sobre madera*  
**"Lo tectónico"**  
 80 x 1.20 cms.  
 1997



*Acrílico sobre madera*  
**"Alto contraste"**  
 Diptico  
 1.60 x 80 cms.  
 1997



*Acrílico sobre madera*  
**"El dibujo en la pintura"**  
 1.20 x 80 cms.  
 1997

*Acrílico sobre madera*  
**"Estructura azul"**  
80 x 1.20 cms.  
1997



5.- **"La figura y la profundidad como atmósfera"**

Serie de 20 dibujos  
1998



*Acuarela sobre papel*  
**"Estructuras de mancha transparente"**  
25 x 19 cms.  
1997



*Acuarela sobre papel*  
**"La mancha transparente como valor del tono"**  
25 x 19 cms.  
1997



Pastel sobre p pelo  
20 dibujos  
Medidas varias  
1998



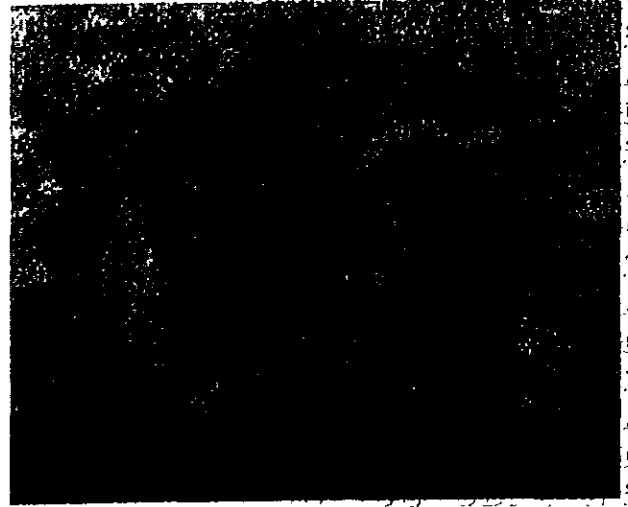
## 6.- "Estructuras superpuestas"

Serie de cuatro pinturas

*Acrílico sobre lienzo*

**"Tres figuras en la oscuridad"**

100 x 1.20 cms.



*Acrílico sobre lienzo*

**"Línea vertical, Elias Ben Hamadou"**

2.40 x 100 cms.

Díptico

1998

**C**on esta investigación queda constancia de que la paleta puede seguir siendo un elemento que construye:

### **PALETA > FORMA**

Que la pintura tiene elementos que la determinan y que sea el discurso que sea la paleta sigue siendo el discurso más primigenio e indispensable para la pintura, cuyos principales conceptos que la conforman son:

**Valor**  
**Tono**  
**Gris**

El valor determina nuestra posibilidad de contrastar; con este concepto se puede pensar directamente en los elementos línea-mancha como aquellos que definen la dirección y dinámica de las formas como composición. Contiene la escala del Blanco al Negro, así como puede tomarse como valor la intensidad total de un tono, es decir, como el rojo, azul etc. como color en su grado más alto de intensidad y saturación, pueden conceptualizarse como valores.

El valor puede conceptualizarse por su relación con la escala del negro al blanco en su relación de claridad, es decir, la relación con el blanco:

**Color <-Blanco**  
**Negro<-Blanco**

Dichas relaciones, por mínimas que sean, están denotando un cambio es decir que puede presentarse una valo-

ración de las partes oscuras así como una valoración de las partes claras:

**Blanco<-Negro**  
**Blanco<-Color**

Generalmente cuando la claridad se acerca a la oscuridad se presenta como color, es decir, como un valor para la oscuridad.

Todas estas relaciones podemos decir que son mezclas hechas en la paleta.

El tono para mí, a diferencia del valor, se refiere a las relaciones cromáticas en función de la luz:

**Rojo- ->Negro**  
**Rojo- ->Oscuro**  
**Rojo--> Gris**  
**Rojo--> Blanco**  
**Rojo--> Luz, etc.**

Es decir que el tono es una de las claves para organizar y pensar los colores en relación a la pintura como forma plástica.

El tono o luz son todas aquellas relaciones que permiten que un cuadro tenga determinada intensidad, que puede ser muy baja o muy alta, en sí la luz significa una organización sistémica de los colores, es decir que cada uno de los colores que participan en una composición tienen un papel determinado en todo el conjunto pictórico, puede ser una relación atmosférica, local, estructural, compositiva, etc.

La luz atmosférica son todas aquellas relaciones que organizan un tono con otro o un valor con otro valor o un valor con un tono, dependiendo del caso:

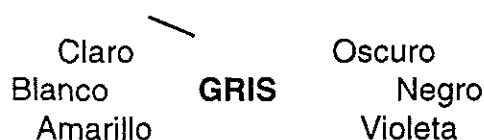
Color —>Claridad  
 Color—>Color  
 Color —>Oscuridad

Así como :

**Oscuridad <=> Claridad**

*El tono es uno de los conceptos fundamentales que componen la estructura pictórica organizativa del color.*

El gris, históricamente es otra de las partes estructurales del claro-oscuro como forma. Sin embargo, pudimos constatar que el gris puede funcionar independientemente de la estructura lógica entre el negro y el blanco, como modelado o degradación, para constituirse como forma autónoma ya sea como plano, línea o profundidad, sin necesidad de estar ordenado estrictamente por la relación :



Aclaro que hay un concepto que dejo para próximas investigaciones "el medio tono" al cual considero como un concepto que rebasa lo lumínico para adentrarse en el campo cromático y considero que puede ser uno de los fundamentos que reafirmen ésta tesis, puesto que el medio tono es un concepto totalmente relacionado con las cuestiones sistémicas del color, y que es un motivo para la experimentación e investigación pictórica, puesto que el medio tono , se aleja de lo lógico, de lo físico, de lo psicológico, para constituirse en quien sabe que forma pictórica, puesto que el medio tono

se gesta desde lo más interno de la pintura.

Otra de las partes fundamentales de esta tesis es el papel del contexto como generador de las estructuras compositivas en la sistematización de la pintura en este caso: **la figura humana.**

La figura humana para mí son estructuras de planos y profundidades que en relación a la conformación de la forma plástica del cuadro y que a partir de las circunstancias de lo vivido se constituyen como formas superpuestas.

En relación a estas **estructuras superpuestas** es como se mueve y crece la composición de las mezclas como cromas y formas pictóricas desde la organización de la paleta y en la superficie de la obra en sí misma.

En este sentido podemos decir como **conclusión y nuestra propuesta organizativa en la paleta es que la Armonía para mí ya no es lineal en el sentido de la consecutividad en el círculo cromático sino que se constituye como una armonía intrínseca entre las estructuras contextuales superpuestas de la figura humana y las estructuras formales de tono, valor y gris.**

|   |   |
|---|---|
| <b>ARMONIA<br/>       PICTORICA<br/>       PLASTICA</b> | <b>Estructura<br/>       lumínica y cromática<br/>       Estructuras<br/>       superpuestas de la<br/>       figura humana</b> |
|---|---|

Traigo estos conceptos históricos revitalizándolos a través de la contextualización de las estructuras formales a partir de la figura humana en este final de siglo.

En este sentido, en este trabajo no se está descubriendo nada, más bien lo que se sabe se mueve en torno a las reflexiones de lo que se vive, se reactualiza. Y es así como la paleta llega a categorizarse como discurso plástico.

Este movimiento de conceptos en cuanto a los contextos y circunstancias del momento histórico en que vivimos son reflejo de todo el cúmulo de acciones y contradicciones, en la mayoría de los casos inducidos en nuestras sociedades consumistas.

Y es en ese sentido cuando el pintor debe determinar su libre albedrío para cuestionar todo tipo de imposición, puesto que en una sociedad libre, pensante y creativa toda resolución o cambio debe *preferentemente* resultar de un consenso civilizado y plural; pero sobre todo, **respetuoso entre todas las partes.**

Ante todo el movimiento de ideas anterior, puedo afirmar que la pintura es y seguirá siendo uno de los quehaceres más inteligentes del hombre. Y que la paleta lejos de ser únicamente un instrumento técnico es un elemento que se sueña, que se mueve y que al hablar de un blanco pictórico me estoy refiriendo a un blanco que se contextualiza como forma de la figura humana que a diario se construye y cambia.

No es un blanco que se prefigura, es un blanco que se encuentra.

1.- El subrayado es mío,

2.- El que no se mencione la palabra paleta, si ya dijimos que la conceptualización de la paleta es más allá que como herramienta, sino como un concepto, al relacionar el morado con el blanco y con el negro se está estableciendo una relación organizativa es decir se está pensando el color.

Al decir color no nos referimos a los pigmentos, ni tampoco a las meras relaciones sensoriales como capacidades de absorción de luz, sino estas capacidades unido a sus propiedades materiales.

3.- Por sistémico, sistema deriva del griego syn con - istemi, coloco. Conjunto de unidades fijadas para poder expresar las medidas principales de manera racional y sencilla. Sinónimo Método. Pág.831. Diccionario Larousse, García Pelayo, 1972.

4.- En el libro de Wolffin, "Los conceptos fundamentales de la pintura" podemos identificar todas estas categorías de los elementos plásticos: lo cerrado lo abierto, lo lineal y lo pictórico etc. (ver bibliografía)

5.- "Vemos gracias a la presencia relativa de la luz sin embargo ella no es uniforme. La luz rodea las cosas se refleja en las superficies brillantes, cae sobre los objetos que ya poseen una claridad y una oscuridad relativas" (Pág. 53. Dondis D.A.).

6.- Relieve, es lo que sobresale de las formas, como la claridad en los cuadros de Rembrandt; sin embargo es un concepto que puede ser categorizable

7.- Leonardo Da Vinci es uno de los pintores que ha profundizado en relación a la "ciencia" del claro oscuro, la luz y la sombra:

"los cuerpos están circundados de luz y sombra, te las arreglarás para que la parte iluminada limite con un cuerpo claro. Esta regla acrecentará el relieve. El pintor ha, pues de estudiar la ciencia de las sombras, compañeras de la luz". En relación a qué importa más en la pintura, si la sombra o los perfiles, Leonardo dice: las sombras, por naturaleza indistinta de sus límites, los cuales generalmente son confusos. Tratado de pintura

8.- Predeterminar: Indicar con precisión de antemano, el dibujo, la composición lumínica, de planos, masas, etc.

9.- Puede confundirse el término de pintura directa, con la pintura que se mezcla en la paleta y se construye a partir de yuxtaposición principalmente. La pintura directa en cambio es aquella donde las mezclas se realizan directamente sobre el cuadro.

10.- El subrayado es mío.

11.- Imprimatura o fondo: sin ella los lienzos son porosos y muy absorbentes; su función es hacer las telas más espesas e impermeables que al mismo tiempo aumente con un sustrato claro la luminosidad de los colores.

12.- Fundido, es la mezcla que se da entre un tono colocado sobre la superficie y otro tono, generalmente se utiliza un tercer pincel o el dedo para realizarlo. Es el llamado sfumato de Leonardo,



solamente que el color se aplicaba más bien por el lado de las sombras. Lo que produce una relación más atmosférica del tipo.

cerca de la plástica se puede consultar "Arte Plástico y Arte plástico puro".

De Mondrian, así como también "Realidad Natural, realidad plástica", del mismo autor. De Theo Van Doesbourg se puede consultar "Principios del Nuevo Arte Plástico". Así como un texto sobre Constructivismo Ruso. Y consultar a Hildebrand, en "El problema de la forma".

14.- El color consecutivo entre los verdes y los azules sería el amarillo y por complementariedad, tendríamos a los naranjas y a los violetas.

15.- Por manchas abiertas me refiero a todas aquellas formas que acuden a la composición de toda la superficie del cuadro en un sentido atmosférico, o plano pero que en definición no se encuentran circunscritas por ningún contorno.

16.- Me refiero específicamente a los conceptos meramente pictóricos (modelado, modulado. Que son estructuras formales luminicas y cromáticas, propias de los materiales que mantienen, resaltan o cuestionan el valor de una superficie plana.) Es decir que todos los procesos de pegar, romper, colgarle a la superficie del cuadro sumamente respetables como elementos o procedimientos conceptuales extrapictóricos.

18.- Intensidad, es una de las tres dimensiones del color (las otras dos son saturación y tono); la intensidad la refiero meas a su relación como valor lumínico.

Y mantengo que el tono únicamente se refiere al color en su cualidad cromática respectiva de variabilidad de valor o luminosidad.

19.- Figura tomada del libro de Wucius Wong.

20.- Colorear: Es no solamente modelar con auxilio de colores diferentes, sino también obtener un efecto brillante., con auxilio de ingeniosas oposiciones de blanco y negro.

21.- Armonía del griego- armonía-arreglo, proporción y correspondencia de las partes, es decir no pasar abruptamente de un tono a otro sino lograr la simetría espacial, luminica y conceptual, la armonía no necesariamente se da entre iguales o consecutivos( una armonía clásica en la pintura sería:

Bco-Vr-Sn-Ng

como puede verse no se establece una relación física u óptica sino más bien una relación luminica entre los colores.

- Acha, Juan.** "Introducción a la creatividad." Ed- Trillas. México, 1992.
- Albarrán, Ch. Marco A.** "Características físicas, químicas y tecnopictóricas de las pinturas acrílicas." Tesis de Maestría. 1990.
- Alberti, L. B.** "Tratado de pintura" Ed. Joshep Franganilolo, España, 1779.
- Bacheschi, a. Houghthon. La pintura China Ed. FCE, México 1966.
- Busset, Maurice.** "La técnica moderna del cuadro" Ed. Hachette, Buenos Aires, 1952.
- Bayón Damian.** "Arte de ruptura" Ed. Joaquín Mortiz, México, 1973.
- Ballabriga, A. Miguel** "Tiziano", los genios Universales de la Pintura Ed. Rayuela, España 1992.
- Calvo Serraller, F.** "Ilustración y Primitivismo" Ed. gustavo Gili Barcelona, 1982.
- Cage, John** "Color y cultura" ed. Ciruela, Barcelona, 1995.
- Corot, J. Baptiste** "Camille Corot" Ed. Raconté. Paris, 1946.
- Cennino Cennini,** "El libro del arte" Ed. Argos Buenos Aires 1976.
- Crespi, Irene** "Léxico técnico de las artes plásticas" Ed. Sudeba, Argentina, 1995.
- Descartes, Rene.** "El mundo o tratado de la luz" Ed. Alianza España, 1991.
- Dorfiles, Gillo.** "El devenir de las artes" Ed. F. C. E. México, 1971.
- Doerner, Max.** "Los materiales de la pintura y su empleo en el arte." Ed. Reverte, Espana, 1982.
- Duchting, Hujo,** "Kandinsky" Ed. Taschen, Alemania 1990.
- Everitt, Anthony.** "Expresionismo Abstracto." Ed. Labor México 1984.
- Escriba y Cantos.** "Constantes estructurales de la pintura", contribución a una estética experimental Ed. Artes Gráficas, México, 1966.
- Essers, Volkmar.** "Henry Matisse" Ed. Benedic Tasche Alemania, 1992.
- Faerna, José M.** "Corot" Ed. poligrafa, España, 1996.
- Flemming, William** "Arte. Música e ideas" Ed. Mc Graw-Hill, México, 1989.
- Garau, Alfonso** "Las armonías del color" Ed. Paidós, Argetina, 1984.
- Gutierrez, Abascal, R.** "La nueva plástica" Ed. El Nacional, México 1941.
- Garriga, Joaquín** "Fuentes y documentos para la Historia del arte. Renacimiento Europeo" Ed. Gustavo Gili, españa, 1983.
- Freixa, Mireia.** "Las vanguardias artísticas del siglo XIX." Ed. Gustavo Gili, España 1982.
- Hess, Walter.** "Documentos para la comprensión del Arte moderno." Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1967.
- Hildebrand, Von A.** "El problema de la forma en la obra de arte." Ed. Visor, Madrid, 1989.
- Itten, Hohannes.** "El arte del color." Ed. Limusa, México 1982.
- Kandinsky, W.** "Punto y línea sobre el plano." Ed. Coyoacán, 1995.
- Karin, T.** "Hasta hoy, estilos de las artes plásticas en el siglo XX" Ed. Serbal Barcelona, 1988.
- Lesoualch, Theo.** "Pintura Japonesa" Ed. Aguilar, Madrid, 1988.
- López Chucharra,** "Estetica de los elementos plásticos" Ed. Labor, México, 1971.
- Manson, Cristie.** "Contemporary art." Ed. Woods, NUEva York, 1994.
- Marias, Franco.** "Tiziano" Ed. Marsilio, Italia, 1990.
- Mateos Muñoz,** "Compendio de etimologías grecolatinas del español" Ed. Esfinge, México, 1990.
- Mayer, Ralph.** "Manual del artista. materiales y técnicas." Ed. Hachette, Buenos Aires, 1948.

