



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

*“La Dinámica de las Sombras en mi
producción pictórica”.*

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Artes Visuales

Presenta

Adriana Elena Suari Durán

Asesor de Tesis: Daniel Manzano Aguila

Director de Tesis: Luis René Alva Rosas

ESCUELA
DE ARTES PLÁSTICAS
ROCHINILCO

México, D.F.

2000.

284923



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.



“El artista debe mostrarse ciego ante las formas reconocidas o no reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos atentos deben dirigirse hacia su vida interior y su oído prestar únicamente atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad tanto los medios permitidos como los prohibidos”.

Wassily Kandinskij

AGRADECIMIENTOS

A mis padres:

Fernando y Rosa Elena

Por una niñez feliz, el apoyo y el
Cariño en momentos difíciles.

A mi hija:

Ana Paola

Por su apoyo, la luz de sus ojos
Y la alegría de su sonrisa.

A Luis Leija:

Por su amor, apoyo y comprensión,
compañero del camino.

A Luis René Alva:

Director de Tesis, excelente maestro
Y quien me brindó su amistad.

A mis Sinodales:

Luis René, José Luis Alderete, Paty Soriano, Daniel Manzano y el Maestro Portillo

Gracias por sus comentarios y
críticas, que sin los cuales este
trabajo no hubiera sido posible.

A mi amiga:

Iliana Moreno

Que más que mi amiga es mi hermana.
por su apoyo, cariño y solidaridad.

A mis amigas:

Laura Echavarría y Martha Vázquez

Por sus cálidas enseñanzas.

A mis hermanos:

**Juan Alberto, Alma Angelical, Alejandro,
Fernando y Joaquín**

Por su apoyo en el momento preciso.

A los impresores y editores:

Salvador Moya y Jorge Hernández

I N D I C E

	Pág.
Introducción.....	1
Capítulo I.	
1.1. La luz, la sombra y su expresión.....	4
1.2. Maestros antiguos.....	13
1.3. Kandinsky y Wolfgang Paalen.....	21
Capítulo II.	
2.1. Materia y cromatismo.....	34
2.2. Acerca de las técnicas pictóricas.....	38
2.3. La Materia.....	42
2.4. Cromatismo, materia y su expresión.....	44
Capítulo III.	
3.1 Análisis de la obra de Adriana Suari.....	54
Conclusiones Generales.....	71
Bibliografía.....	74

INTRODUCCIÓN

La luz, la sombra y su expresión, se han convertido en mi práctica pictórica, en la razón de ser de una expresión particular y que son una serie de pinturas de un formato aproximado de 1m x 1.20 cm. y que en la presente investigación pretendo explicar.

En pintura los valores nos hacen sensibles al relieve, pero en lugar de situarnos en el espacio natural como si estuviéramos en presencia del objeto mismo, nos sitúa en otro espacio. en el del arte. Sólo a partir de esta significación (semántica) puede el artista elaborar un lenguaje (sintaxis), en el que el objeto es la ocasión no ya el fin y llegar a nosotros por un estilo (la práctica), cuya manifestación es la obra.

Está el hecho de que la aproximación del artista, el escritor, o el músico a su tema está guiada principalmente por la expresión, pero cabría anotar aquí que los medios y el oficio del artista son importantes puesto que la imaginación se desprende de las posibles formas que se obtienen a través del material elegido y que determinan también su expresión, porque al material se le interroga constantemente buscando renovar siempre su sintaxis como es natural en relación a la expresión y a la temática que se esté abordando. Por eso los maestros antiguos nos enseñan su modo particular de ver, como Leonardo D'Vinci, que nos enseña la perspectiva atmosférica y su sfumato, así como su lenguaje y formas que caracterizan un estilo. o el maestro LaTour que por medio de luces y sombras nos habla de su particular lenguaje: "no sólo pinta la oscuridad: la pinta la noche misma. O Kandinsky que sustituye el concepto de color por una visión personal espiritual, donde el significado del color es su propio orden. O Wolfgang Paalen, que en su metaplástica pinta sensaciones. Estos son pintores con los que me identifico en el juego del color y sus aportes técnicos y materiales.

Esto nos lleva a la investigación de la materia y el cromatismo que es de gran importancia para los medios propios del arte; pues en pintura jamás tomamos conciencia de los colores aislados, sino siempre los colores asociados unos a otros, según ciertas relaciones electivas condicionadas por nuestra sensibilidad y experiencia. En pintura, los colores se nos presentan no como signos distintivos de las cosas, sino como los componentes de un orden que tiene su propia existencia y del cual corresponde al artista usar para expresarse. Por ello la pintura antigua se apoyaba lógicamente, en el reconocimiento del material y surgía en estrecha relación con el empleo racional del mismo.

Las diversas clases de técnicas se fueron desarrollando paulatinamente, fueron amoldándose a las necesidades propias de cada generación y nos enseñan la lucha que han tenido los artistas por mejorar las técnicas y sus impresiones con el uso de barnices, aglutinantes, aceites y resinas, como es en el caso del óleo, técnica que se aborda en la presente investigación. así como lo colórico, que es un concepto sobre del color donde su especificidad matérica define el carácter cromático.

Así pues, en física las longitudes de onda son de amplitud y longitud, siendo las de amplitud cualitativas las correspondientes al espectro visible y las de longitud cuantitativas que corresponden al registro visual de mayor o menor luminosidad.

Para el estudio del cromatismo como pintor. la operación analítica nos divide esta unidad (emisión mezclada) en lo que conocemos como las dimensiones del color que son tres: la de matiz, la de intensidad o saturación y de valor o claro-oscuro, porque el objetivo del estudio analítico del color como instrumento necesario para el desarrollo de la sensibilidad y la codificación del color como sintaxis para poder desarrollar un lenguaje propio. Así pues, el matiz es utilizado no sólo para el desarrollo de la sensibilidad sino como sintaxis que está en el

dominio de los intervalos, siendo que sus posibles alternancias nos den tipos específicos de solución como son el de complementariedad, el contraste cálido-frío, el contraste de extensión que son contrastes disonantes cromáticamente, o el contraste sucesivo. Como cada contraste es diferente y requiere de un estudio profundo de cada uno, sólo analizaremos aquí los correspondientes a esta investigación como son: el de saturación, el matiz, el complementario. el contraste sucesivo y las pruebas de irradiación para la expresión que corresponden a los efectos de color. La paleta será limitada a los tonos sepias, sombras, amarillos hasta los rojos parduscos, bermellón. rosa alizarina, laca geranio y carmin.

CAPÍTULO I

1.1. La luz, la sombra y su expresión.

Algunas consideraciones sobre el problema semántico, sintáctico y pragmático del presente capítulo está en torno a mi preocupación como productora plástica, así es que la siguiente reflexión son una serie de juicios que a partir del estudio de la luz René Berger nos dice al respecto: “En la vida ordinaria, los valores se ligan a nuestra percepción para asegurarnos la doble sensación de relieve y de profundidad, pero la pintura no puede anular el imperativo del plano sin desdecirse de su misma condición, se haya ante la alternativa siguiente: o los valores son utilizados con desprecio de esta condición y en tal caso está la innumerable legión del Trompel’Oil, o bien se utilizan los valores teniendo esta condición y por eso puede ser arte”. (1) Considerando que no solamente el formato como superficie plana que es nos proporciona el medio para jugar con las luces y las sombras sino también el tamaño y la proporción del formato elegido, pues tiene consecuencias para la ubicación y relación entre las formas, por eso nos dice Berger: “teniendo en cuenta esa condición puede ser arte”, y por lo mismo continúa diciendo “se impone la conclusión de que los valores no son compatibles con la pintura más que en la medida de que son capaces de constituir un espacio plástico, es decir, tener en cuenta la superficie, a falta de lo cual, entregados a calcar el espacio natural son incapaces de poder expresivo”. (1)

Y lo que implica un espacio plástico son relaciones semánticas o de significación de sintaxis o lenguaje y de un estilo en la práctica, por esto, continuando con Berger nos dice: “en pintura las sombras y por consiguiente el modelado aún conformándose sobre volúmenes, aún participando de los mismos fenómenos ópticos, aún sirviéndonos para identificar objetos, forman cuerpo con el espacio del cuadro y se convierten en formas capaces de tomar una significación. Porque en pintura las sombras actúan sobre las formas.

Los valores nos hacen sensibles al relieve pero -en pintura- en lugar de situarnos en el espacio natural como si estuviéramos en presencia del objeto mismo, nos sitúa en otro espacio, en el del arte. Sólo a partir de esta significación (semántica), puede el artista elaborar un lenguaje (sintaxis) en que el objeto es la ocasión no ya el fin y llegar a nosotros por un estilo (en la práctica) cuya manifestación es la obra.

Considero que el artista se forma luchando con sus propios medios en la elección de los formatos, de sus superficies, la conformación sucesiva de su sintaxis, en suma en la práctica, por eso Berger nos dice: "la luz como claro-oscuro, se trata de ver como la ordena el artista, con los demás medios plásticos en un espacio coherente (componiendo. Con esta condición, la aplicación de los valores se revela tan legítima como la de los colores planos, porque se convierte en lenguaje". (1) Y porque en lo personal con mi trabajo pictórico he alternado tanto formas planas como formas que sugieren relieve y/o profundidad atmosférica, ver cuadro 1, "Pesadilla en el Ártico".



Cuadro 1. "Pesadilla en el Ártico".

En el cuadro citado se refiere a un mundo interior a mis sentimientos, más que referirnos al mundo de los objetos en la realidad natural y por esto viene a cuenta, prosiguiendo con Berger lo que nos dice: “el sentimiento de lejanía que experimentamos mediante el manejo de luces y sombras no es abstracto, sino que son sensaciones las que lo produce”. (1).

Pero estas sensaciones reguladas por el lenguaje plástico, cambian de signo; en lugar de encadenarse a nuestra percepción habitual y en lugar de referirnos al mundo de los objetos en que nos movemos, se encadenan a nuestros sentimientos y nos refieren a nuestro mundo interior. Esto nos lo dice Berger en torno al aguafuerte de Rembrandt pero considero se ajusta a la explicación que quiero dar de mi trabajo. Todo depende precisamente de la sintaxis o la relación que se establece con las formas porque Berger nos dice: “Al igual que el modelado, la profundidad tampoco es incompatible con la pintura también en esto hay que entenderse. En realidad, los valores se escalonan conforme a las leyes de la óptica; al proporcionar al ojo puntos de referencia, es como si nos situaran topográficamente en el espacio natural.

En pintura, por el contrario, los valores se convierten en agentes de expresión a condición de transformar este efecto. Lo consiguen mediante un juego de pantallas que ordenan la vista en profundidad aun respetando el plano. En este espacio imaginario (puesto que no existe en la naturaleza, pero al mismo tiempo real. puesto que existe para nosotros), donde los objetos toman cuerpo; a él deben tanto su forma, como sus propiedades expresivas”, (1).

Esto no se puede lograr, más que a través de la ateria, así pues, nos dice Oswaldo Chuhurra: “se establece una diferencia fundamental entre las luces y las sombras que aparecen en el conjunto armónico de la naturaleza y las que incursionan por la superficie cubierta con formas y colores. En el primer caso tenemos que hablar de un agente físico...

En la obra pintada la existencia de la luz depende directamente de una materia (la pasta que usa el pintor), cuyo color está dotado de mayor o menor -capacidad luminosa-. En términos pictóricos, sin materia no hay luz.

Y si la luz es color, solicitamos una materia coloreada. Los tonos que distribuye el artista sobre la tela con el fin de lograr la sincronía, tienen mayor o menor saturación; este grado de concentración cromática engendra energías luminosas". (2).

Es cierto sin materia, no hay luz; como también es cierto que como lenguaje la luz se convierte en un elemento expresivo, por lo que nos dice Chuhurra lo siguiente: "La existencia en acto que es el artista puede manifestarse por medio del claro-oscuro, vocablo que denota distintos significados, gracias a esa -falta de definición final- que sugiere un cuadro con estas características.

Indefinición indicará cambio y cambio es igual a no fin, es decir infinito". (2). Y en torno a esto que nos dice Chuhurra, han existido en la historia múltiples manifestaciones con pintores como Leonardo, Matisse, Pollock, pero igual pienso que se manifiesta en las distintas etapas o búsquedas de cada pintor como ha ocurrido en particular con mi proceso pictórico. Y porque el mismo Chuhurra ns dice: "El hombre experimenta un cambio, y el cambio implica modificación de los significados de las cosas. En definitiva, la luz actuará como intérprete de una personalidad expresante." (2).

El estudio de la luz se ha convertido en mi práctica pictórica, en la razón de ser de la expresividad, que son una serie de pinturas de formatos aproximados de 1m. X 1.20cm., óleo sobre tela y que en este escrito pretendo una aproximación a explicarla. Y por esto el presente capítulo lo titulé: La luz, la sombra y su expresión.

Chuhurra nos dice: "como en el teatro -y en otras artes- todo se resuelve con el auxilio de trucos legítimos. El truco, la ilusión del claro-oscuro superpone a la realidad primero a la de la naturaleza una segunda realidad, que se erige en el sentimiento vital del artista". (2). Esto nos lo dice en torno a la pintura barroca, donde el pintor no sólo quiere resolver un tema o discurso sino que lo hace acentuando su manera o estilo como nos dice Chuhurra: "La luz se erige en el intérprete del -sentimiento vital del artista-" y por esta razón continúa diciendo: "cada pintor responde con una solución particular y distinta al problema del claro-oscuro; porque cada uno vibra de diferente manera dentro de la dimensión claro-obscurista, la luz y la sombra son de él.

Los artistas del barroco y los claroscuroistas de otra época podrían también hacer suya la frase de Newton, pero cambiando uno de sus términos. La proclama diría: "La luz está en nosotros", (y no estarían errados, porque "el color es luz" y "el color está en nosotros").

El pintor Patenier (Patinir) Joachim (1485-1524), pintor paisajista que actúa en Amberes, colaborador de Quinten Metsys y amigo de Durero, sus rocosos paisajes con amplio panorama y con figuras reducidas a meros elementos de composición, tuvieron perdurable influencia sobre la pintura religiosa flamenca. Perfección técnica, suave acabado, visión ingenua combinada con una imaginación rica y controlada, son características de su obra como en su cuadro "Sn. Jerónimo"; "Patinir se vale de un sistema espacial para organizar el espacio de sus cuadros; la sucesión alternada de planos claros y oscuros (planos que Andre Lothe, ha llamado acertadamente "pantallas"), obliga al ojo del espectador a hacer un recorrido en profundidad". (4) "La alternancia de luces y sombras se dirige a un fondo imaginario estableciendo campos espaciales", nos dice Chuhurra, (2). Así pues, que la identificación con mi trabajo son:

1.- El paisaje o sentido paisajístico de mi pintura.

2.- La utilización de pantallas con elementos geométricos y/o naturales que también dirigen al espectador hacia el fondo del cuadro.

3.- Por la alternancia de luz y sombras que se dirigen a un fondo imaginario que también establecen fondos imaginarios y estructuran el contenido del cuadro que es diferente a la obra de Patinir, pues yo estoy afectada por mi tiempo a través de la pintura actual: "Encabezados por las -fieras- como Matisse, Derain, se suceden los -ismos- del siglo. La luz participa de la creación, cooperando en las soluciones conocidas o proponiendo respuestas inéditas, los futuristas por ejemplo reclaman la luz como elemento dinamizador. Preocupados por la aceleración del movimiento, inventan un sistema de forma capaz de dar una imagen ilusoria de esa velocidad venerada, el agente físico que nos preocupa participa del planteamiento general, actuando en forma de haz luminoso, con posición y dirección determinadas; la luz revela la existencia del espacio en el cual se desplaza su energía actualizada en movimiento". (2). Así, en algunos de mis cuadros se pueden ver haces de disposiciones de formas geométricas con sugerencia de movimiento que entran y salen del cuadro, en composiciones centrífugas y centrípetas, pero mi interés se ha centrado en los pintores Wolfgang Paalen y Kandinsky que veremos más adelante, por ahora me interesa aclarar la participación de la materia en relación a la luz. Continuando con Rembrandt y su cuadro "Paisaje tempestuoso", Berger nos dice: "llevados a su extremo de elaboración, los valores ya no tienen por origen una mayor o menor intensidad de luz, sino que surgen de la misma pasta" (1) y cabe recardar que Rembrandt utiliza el óleo mediante una técnica indirecta que consiste básicamente en modelar o modular para dar forma mediante el pútrido que es una pasta elaborada en blanco de plata o plomo en óleo, yema de huevo y el bariz damar, para posteriormente. o sea, ya sea esa la primera fase colorear con capas muy finas de color al óleo,

transparentes llamadas veladuras, por esto mismo dice Chuhurra: “en la obra pintada, la existencia de la luz depende directamente de una materia (la pasta que usa el pintor), cuyo color está dotado de mayor o menor -capacidad luminosa-. En términos pictóricos “sin materia no hay luz”. (2). En mi caso y porque estamos hablando de la materia en relación a la luz capaz de estructurar, es decir, de dar forma a la imagen del cuadro, utilizo el óleo en la serie de cuadros que he ido trabajando en la presente investigación mediante la técnica indirecta básicamente para mantener la unidad de la obra, mediante el recurso de la grisalla que mezclando los colores primarios en equilibrio para obtener un gris (rojo cadmio, azul ultramar, y amarillo medio, claro y oscuro, los cuales aclaro u oscurezco con negro marfil y blanco de titanio para el control de la luminosidad y/o las sombras para posteriormente ya seco colorear mediante el recurso de las veladuras, sin embargo y aunque el cuadro en su mayor parte esté así tratado, también algunas zonas las trabajo mediante la llamada técnica directa, es decir, sin veladuras, aplicando el color mediante pinceladas frotadas o simplemente cubriendo la superficie, de ahí que el contraste de valor, es decir, el sometimiento de los matices a la línea del claro-oscuro sea enriquecido con otras soluciones como es el contraste de saturación o el de oponer contrastes de matiz como se puede ver en el último cuadro de la serie presentada, y por ello mismo nos dice Chuhurra: “y si la luz es color, solicitaremos una materia coloreada. Los tonos. Los tonos que distribuye el artista sobre la tela con el fin de lograr la sincromía tiene mayor o menor saturación; este grado de concentración cromática engendra energías luminosas”. Frente a una obra de arte distinguimos zonas más claras, zonas más oscuras; son las que corresponden a las manchas cargadas de luz y de sombra en el cuadro que juegan en permanente contraste... se resuelve en la identificación del claro-oscuro”. (2) Las formas creadas resultan el apoyo de un recorrido de la luz, que se compenetran en su expresividad, esto último nos lo dice Chuhurra en relación a un cuadro de Ribalta “Cristo abrazando a Sn. Bernardo”, del Museo del Prado, Madrid.” Por eso más atrás se había

citado al mismo Chuhurra, donde nos dice que: “los valores nos hacen sensibles al relieve pero -en pintura- en lugar de situarnos en el espacio natura como si estuviésemos en presencia del objeto mismo, nos sitúa en otro espacio, en el del arte. Sólo a partir de esta significación (semántica) puede el artista elaborar un lenguaje (sintaxis) en que el objeto es la ocasión no ya el fin y llegar a nosotros por un estilo (la práctica) cuya manifestación es la obra”. (2).

De lo dicho anteriormente se conceptúa la práctica a través de una materia como elemento expresivo de interés porque mi tema de investigación es la luz, la sombra y su expresión.

Arnheim aborda problemas psicológicos del arte y en particular la problemática de la expresión, en su escrito la Teoría Gestalt de la expresión, nos dice: “Lipps se anticipó al principio Gestalt del isomorfismo aplicado a la relación entre las fuerzas físicas existentes en el objeto observado y la dinámica psíquica del observador; y en una sección posterior de la obra misma (se refiere), aplica la asociación de similitud de carácter, incluso a la relación entre ritmo percibido de los acordes musicales y el ritmo de otros procesos psíquicos que ocurren en el oyente. Esto quiere decir que Lipps aceptaba, al menos para una característica estructural -el ritmo-, una posible similitud intrínseca entre las configuraciones perceptivas y el significado expresivo que transmiten al observador. En su aproximación se basa en el principio de isomorfismo, según el cual los procesos que tienen lugar en diferentes medios pueden ser, pese a ello, similares en su organización estructural”. (3). Para nuestro propósito en mi tema, la luz, la sombra y su expresión, estas citas de Arnheim son pertinentes pues nos dice: “sencillos experimentos confirman lo que los artistas saben por experiencia: una curva circular parece “más dura”, menos flexible, que una parabólica. La parábola resulta más suave, más “cortés” que el círculo.” (3). Y resulta pertinente porque además del uso de los ritmos a través de los contrastes del color como elemento de expresividad, en

mi trabajo pictórico, también utilizo parábolas como elemento de composición como Wolfgang Paalen pintor austriaco contemporáneo, ver cuadro de Paalen, "Los Cosmogones", pág. --. En su teoría, Arnheim demuestra que "la expresión es una parte integrante de los procesos elementales de la percepción. La expresión podría definirse entonces como el homólogo psicológico de los procesos dinámicos que dan lugar a la organización de los estímulos perceptivos". (5).

Ante un tema tan complejo como la "expresión". mi investigación se limita a sólo unos aspectos que cita Arnheim sobre la experiencia de los artistas por eso la cita que sigue dice: "la expresión parece ser el contenido primario de la percepción. Captar un fuego, simplemente como un conjunto de colores y formas en movimiento, en lugar de experimentar primordialmente la existente violencia de las llamas, presupone una actitud artificial, rara y muy específica". (5), pero no en el caso del pintor, que no solamente observa la realidad, sino que tiene la misión de encontrar los esquemas adecuados para una sintaxis a partir de sus propios medios (la tela) y los colores. Más adelante nos dice Arnheim: "Finalmente está el hecho de que la aproximación del artista, el escritor o el músico a su tema está guiada principalmente por la expresión". (5). pero cabría anotar aquí que los medios y el oficio del artista son importantes puesto que la imaginación se desprende de las posibles formas que se obtienen a través del material elegido y que determinan también su expresión, porque al material se le interroga constantemente buscando renovar siempre su sintaxis como es natural en relación a la expresión y a la temática que se esté abordando.

Nos dice Arnheim: "La expresión no se limita a los organismos vivos que poseen una conciencia, una llama, una hoja que cae, el aullido de una sirena, un sauce, un peñasco escarpado, una silla Luis XV, las grietas de un muro, una tetera de porcelana, el espinoso dorso de un erizo, los colores de una puesta de sol, el correr de las fuentes, el rayo y el trueno, los movimientos espasmódicos de un trozo de alambre doblado,

todas estas cosas transmiten una expresión que nos llega a través de diversos sentidos". (3). En la pintura principalmente a través del sentido de la vista. Aunque hay otros aspectos como el de la personalidad y el papel de la experiencia pasada que determinan el contenido de una expresión. "El problema de las influencias que ejerce la personalidad total sobre la observación de la expresión, para Vincnet Van Gogh, los cipreses transmitían una expresión que no tenían para otras personas... la música de Bethoven suena serena y alegre para un oyente moderno, que la percibe en el contenido temporal de la música del s. X, mientras que transmitía la expresión de pasiones violentas y sufrimientos desesperados a sus contemporáneos, que la percibían sobre el trasfondo de la música que conocían". (5). Por lo que debemos valorar la experiencia aislándola de sus contextos espacial y temporal.

Los pintores que he elegido principalmente LaTour, Kandkinsky y Paalen, observaremos estas condiciones para aproximarnos a su expresión a través de las luces; en vías de explicar mi propio trabajo.

1.2. Maestros Antiguos.

La información de los maestros antiguos que a continuación reflexiono corresponde al libro "Las voces del silencio" de André Malraux, novelista, crítico de arte y ex ministro de cultura francés que nace en 1901. Empezó su carreta como arqueólogo en el lejano Oriente y luego participó en actividades revolucionarias en China. Más tarde luchó con los republicanos en la Guerra Civil española. Su novela más conocida es la "Condición Humana" de 1933, cuyo tema son las actividades políticas en Shanghai. "La esperanza" de 1933 trata sobre la Guerra Civil Española y le sirvió de tema para su única película, de carácter semidocumental de 1939, que dirigió en Barcelona durante los últimos días de la república; su tratamiento del movimiento popular tiene

antecedentes en la épica del cine soviético. Después de haber publicado la novela inconclusa "Los Nogales de Altemburgo" de 1943, se dedicó de lleno al estudio de las partes y publicó "Ensayos sobre la psicología del arte", por su sabiduría, y su lenguaje poético es que lo he elegido en su visión de los maestros antiguos, así parte de lo que nos dice es la siguiente: "Los artistas europeos, en Italia como en Flandes en Alemania como en Francia, habían intentado. durante cinco siglos -desde el XI al XVI- librarse cada vez más de la expresión limitada a dos dimensiones: esto gracias a la escritura ideográfica ejecutada con pincel duro, habían alcanzado mucho antes el dominio de sus medios. Habían descubierto la representación de la materia y la profundidad, e intentado reemplazar por la ilusión del espacio, los signos bizantinos y románticos, después toscanos.

Esta ilusión fue obtenida en el siglo XVI. El descubrimiento técnico decisivo pertenece, sin duda, a Leonardo D'Vinci. En todas las pinturas anteriores, vasos griegos o frescos romanos, bizancio, oriente, primitivos cristianos de todas las naciones. los flamencos como los florentinos y los romanos como los venecianos; ya se pintase al fresco, en miniatura o el óleo, los pintores habían dibujado "por el contorno". Esfumando ese contorno y llevando los límites hacia una lejanía que no era ya el espacio abstracto de la perspectiva anterior. Leonardo creo o sistematizó algunos años antes que Hyeronimus Bosch. un espacio que no se había visto en Europa, y que no era solamente el lugar de los cuerpos sino que atraía a los espectadores a la manera del tiempo, corría hacia la inmensidad. Este espacio no es sin embargo un agujero, y su transparencia misma es pintura. Su esfumación era necesaria para que Tiziano quebrase la línea del contorno, para que pudiera nacer el grabador Rembrandt, y para que pareciese establecerse un acuerdo entre la visión común y el cuadro, para que la figura estuviera.

El poder de la ilusión que daba el pintor. en el momento en que la cristiandad debilitando, luego dividida, dejaba de someter el testimonio

del hombre a la invencible estilización que es presencia de Dios, iba a orientar a toda la pintura. No es casual para el pintor que el arte no fue sino obsesión exclusiva y vida han sido, entre todos los grandes pintores el que ejerció influencia más extensa y menos específica. Europa aceptó entonces como una evidencia que dar la ilusión de las cosas representadas era uno de los medios privilegiados del arte. Las caras de este arte, no fue en absoluto un arte realista: quizo ser la expresión más convincente posible de una ficción, de lo imaginario armonioso, la "Cena" de Leonardo es un cuento sublime. Para lo que fuese, sin duda había sido necesario que la religión dejase de ser fe; que sus representaciones entraran en limbos donde el color es el del Renacimiento. Leonardo concede atención a la percepción del color en un tratado incompleto y no actualizado sobre las funciones productivas de la composición pictórica respecto a la luz y la sombra. Las sombras oscuras sirven para destacar los colores claros y las iluminaciones revelan los contornos oscuros, pero los mismos colores son exaltados por los colores contiguos, u oscurecidos por los tintes oscuros.

Por lo tanto, "la perspectiva de los colores" es la base de la percepción cromática subjetiva; la perspectiva área confirma todavía más exactamente el principio de las sombras coloreadas, cuando cada objeto sea mirado cerca o de más lejos, sumergido en ese espesor azulado que es el aire, que destaca las lejanías pero colorea igualmente los objetos profundos, como la sombra. La corporeidad de las cosas y la naturaleza del paisaje parecen desprenderse a medida que los colores claros se desplazan hacia los tonos de la sombra, más bien perdiendo gradualmente las características coloreadas que aparecen en el nacimiento y la distribución del juego de las sombras; tanto que los colores pueden perder completamente su naturaleza luminosa y convertirse en sombras de la misma distancia: sombra que va hacia la luz; "función productiva que Leonardo toma invirtiendo la vieja relación: la "perspectiva lineal" y la "perspectiva aérea" fijan los confines de la visión que se dispersa y se enrarece para revelar la

naturaleza coloreada de las sombras". (7).



Cuadro 2. "Sn. Juan Bautista" de Leonardo.

Mi reflexión en primer término es que Leonardo inventó un modo de ver, el más prolongado en la historia del arte que es la invención de la perspectiva atmosférica donde principalmente los contornos que se recortan a través de los fuertes contrastes de los primeros términos, se van difuminando o esfumando en tonos azules-verdes hacia la lejanía del fondo. La luz y la sombra como esfumado caracteriza el lenguaje de sus formas en ese su estilo particular en una expresión de ensueño.

Un artista con un lenguaje muy diferente al de Leonardo en el dominio de la luz y la sombra es Caravaggio que utiliza “todo el volumen” y “todo el relieve” para la representación de sus motivos, que en su particular expresión lo resuelve a su vez iluminando el total de la escena como si estuviese iluminado con un proyector, dando una sensación escenográfica a su obra, Malraux nos dice: “La pintura y la escultura góticas habían descubierto tiempo atrás la potencia de expresión de lo particular; pero el Caravaggio volvió profanos a sus personajes, sin duda deliberadamente... Los personajes de sus grandes escenas gesticulan y quieren ser más reales que lo real; la manzana más redonda que una esfera: en la “Madona de los palafreneros”, la virgen envejecida por la imaginación del pintor, una figura tradicional italiana “vuelta realista”. Este arte parece presentir un realismo fotográfico de naturaleza muerta, padre del cromo, y un realismo de combate, arma apasionada; contra el idealismo barroco al cual el Caravaggio no abandono en su realismo. Su arte es por último el sostén de una poesía italiana heroica y turbia, la de su “David” (la cabeza cortada de Goliat es, dicen, su retrato). Caravaggio muere a la edad de 37 años”. (6).



Cuadro 3. “Salomé con la cabeza de Sr. Juan Bautista”.

Aquí Malraux, nos habla del tema y del tratamiento realista de sus personajes que como ya dice da "todo el relieve" y "todo el volumen" a través del modelado con el claro-oscuro, pero su proyección psicológica es decir, su expresión, donde sus temores y deseos ocultos los sentimos de la oscuridad de sus cuadros y del impacto luminoso, como de proyector en un juego reciproco en la totalidad del cuadro.

"El espíritu de LaTour es completamente opuesto al de su maestro Caravaggio. LaTour no gesticula nunca. En una época de frenesí ignora el movimiento. Su teatro no es el drama de Ribera, es una representación ritual, un espectáculo de lentitud. Sitúa a sus personajes en la inmovilidad más intemporal que primitiva. LaTour se dirige hacia el cuerpo como los que expresan el recogimiento o el escalofrío. Sus personajes tienen un peso distinto por una especie de transparencia, atenuada por la reproducción en negro.

Su paleta ocre amarillento, del rojo al pardo o al negro; de las telas que se han encontrado una sola es multicolor. En Caravaggio las sombras delimitan sus personajes que justifica con el espesor de la luz; en LaTour las sombras unen a sus personajes con una transparencia especial, no busca relieve como Caravaggio, sino que huye de él. LaTour aporta un volumen que no gira se dice que fue, como sus contemporáneos aficionados a los nocturnos. hasta que Bassano, un analista de los efectos de luz, pero en estos efectos, es conocido el papel que desempeñan las antorchas o velas en sus cuadros que iluminan serena y unidamente, dejando aparecer masas y no acentos." (6).

En el cuadro de "Aparición del ángel Sn José". LaTour ha querido jerarquizar en primer plano todas las sombras. "No sólo pinta la oscuridad: pinta la noche. La noche extendida sobre la tierra, la forma secular del misterio pacificado; sus personajes lejos de estar separados de ella, son una emanación. En esta poblada oscuridad, lentamente una lamparilla se enciende: luz temblorosa que va a expandirse hasta los límites de la tierra... Ningún pintor sugiere este vasto y misterioso silencio.

LaTour es el único intérprete de la parte serena de las tinieblas. En sus bellas obras inventa las formas humanas que concuerdan con esta noche. No llega a la escultura, sino a la estatua, no por su peso, sino por su inmovilidad de estatuas antiguas: no venidas de lejos, sino, sugeridas de la tierra dormida, como "Sn. José Carpintero", así ha creado un mundo pictórico propio." (6).



Cuadro 4. "Aparición del ángel San José". LaTour.

La comparación de Caravaggio con LaTour no es solamente "que" pinta sino principalmente del "como" utiliza las luces y las sombras que le da su particular lenguaje, esos tonos ocre amarillento, del rojo al pardo o al negro con los cuales logra no la expresión angustiada del negro que no busca el relieve.

Tonos y tatamientos con los cuales me identifico, aunque o de una serenidad estática, porque yo busco el movimiento mediante sucesiones o juegos elípticos.

Georges de LaTour nace en 1593 y muere en 1652, artista francés nacido en Vic, Londres, vivió toda su vida en la provincia y desde 1620 trabajó en Luneville. Pese a este aislamiento obtuvo fama. En 1623 estuvo al servicio del duque de Lorena. En 1638 el rey Luis XIII, al aceptar su Sn. Sebastián, cuidado por Sta. Irene, lo halló de gusto tan perfecto, que su majestad hizo retirar de su cámara todos los otros cuadros y conservó sólo el de LaTour. Aunque parezca extraño este artista fue olvidado hasta 1915, en que se le volvió a descubrir. LaTour tiene preferencia por escenas dramáticamente iluminadas con una sola luz artificial, descubrimiento original suyo, como lo es sin duda, también, el colorido austero, pero rico y maravillosamente eficaz: el rojo, el amarillo, y toda la gama de ocres. Mi identificación con los tonos de LaTour no implica que no tenga en mis soluciones otras relaciones cromáticas como en el cuadro 5, donde los tonos de gris medio, y gris más alto en luminosidad crean por el contraste de los amarillos y ocres que están en áreas contiguas y alternadas en efecto de simultaneidad, haciéndonoslo ver azulados. Como sucede también en los cuadros E "El que aún no despierta", y en el cuadro F "Dormido".



Cuadro 5. "Sueño".

1.3. Kandinsky y Wolfgang Paalen.

Mi preferencia por Kandinsky reside en su visión espiritual, muy particular y coincido específicamente en uno de sus cuadros llamado "Puntas en arco", en donde utiliza triángulos en un espacio giratorio dentro de su cuadro. En cuanto a Paalen me identifico, igualmente, con sus estructuras giratorias y sus espacios cósmicos, como el cuadro "Los cosmogones" que analizaremos más adelante.

Vasily Kandinsky.

Nació cerca de Moscú, (1866-1944). Su padre era siberiano, de un lugar próximo a la frontera china. La familia de su madre era de origen báltico, y aprendió el alemán como lengua madre.

Kandinsky abandonó su carrera jurista, iniciada en Rusia, y estudió pintura en Alemania. En 12 años viajó mucho (París, Túnez, Italia, Dresde y Berlín), así su pintura pasó por varias fases estilísticas. Conoció bien el fauvismo y el cubismo. Pero creía que la renovación del arte había de venir del irracionalismo artístico de occidente. Creador del "Der blaue Reiter", en donde Kandinsky debió influir pasando del expresionismo al expresionismo abstracto. Él distinguía tres clases diferentes en su obra: "1. Una expresión directa de la naturaleza exterior, a esto llamo una "Impresión". 2. Una expresión en gran parte inconsciente, espontánea, de carácter interior, de naturaleza no material (es decir, espiritual), a esto llamo "improvisación". 3. Una expresión de sentir interior lentamente formado, elaborado, repetidamente y de un modo casi pedante. A esto llamo una "composición"." (8).

Colaboró con Walter Gropius en la escuela de diseño Weimar la "Bauhaus". Cuando se trasladó a Francia y al caer bajo la influencia de

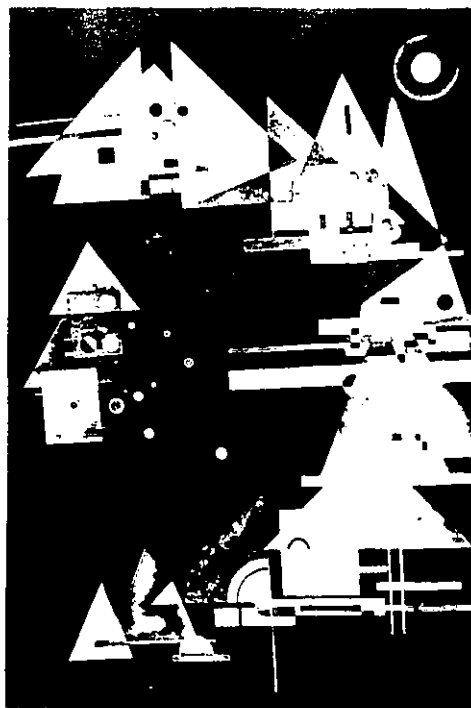
Miró, sus formas se volvieron fluidas y surrealistas.

Hayándose en la "Bauhaus" escribió "Punto y Línea sobre el plano", (1926) que se refiere a la naturaleza de la forma.

A continuación describo aspectos técnicos de su cuadro titulado: "Puntas de arco" de 1927.

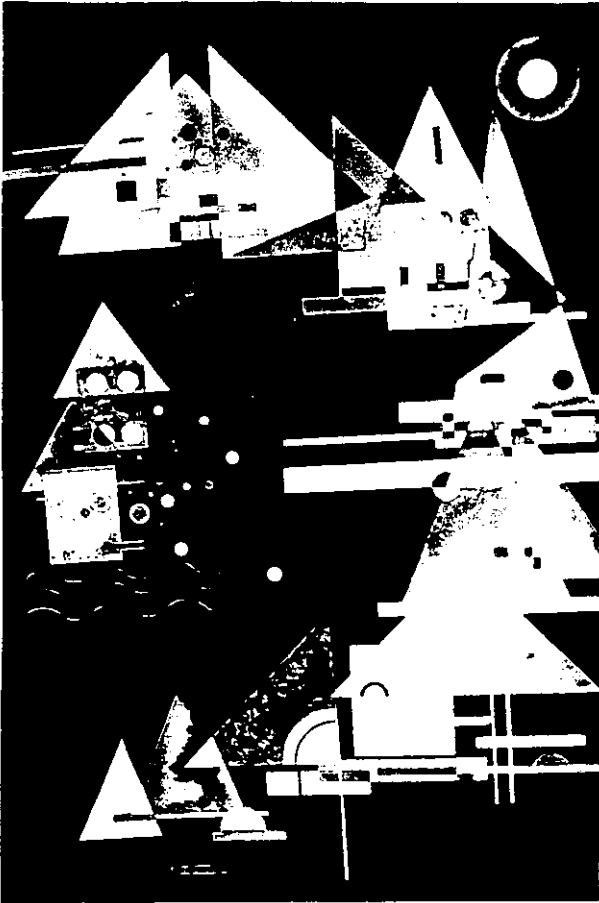
"PUNTAS DE ARCO", de V. Kandinsky, de 1927. Oleo sobre tela. Tiene una estructura giratoria en un espacio cósmico. Las líneas son triángulos concatenados, curvas suaves, rectas y círculos. Los colores son rojos matizados, verde, amarillo y azul, sobre fondo negro. La luz "blanca" nace sobre el "negro" muerte. Los triángulos en matiz rojo, representan al movimiento en sí, movilidad en potencia o total inmovilidad. Es un círculo arquetipo de vida y muerte, nacimiento y silencio. "El rojo es un color capaz de parecer cálido o frío sin por eso perder su tono fundamental. Rojo = a posibilidades interiores". (9).

"El Verde = a lo estático". (8).

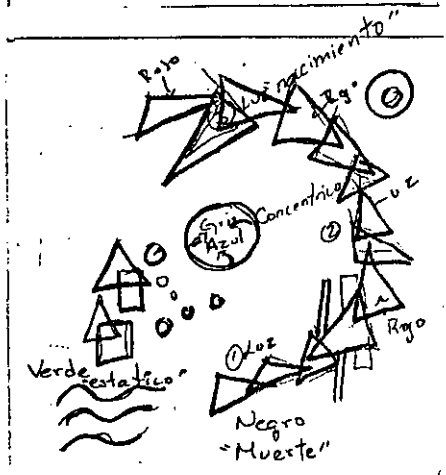
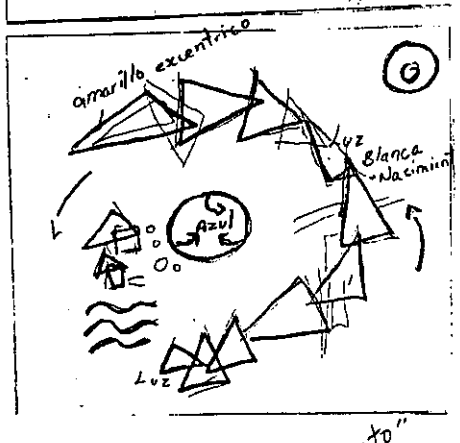


Cuadro 6. "Puntas en Arco" de Kandinsky.

Kandinsky no organiza el color como conocemos el círculo cromático por complementariedad (Goethe, Hegell), y que trataremos en el



Cuadro 6. "Puntas en Arco" de Kandinsky



Segundo capítulo, pero podemos decir que este concepto del color lo sustituye Kandinsky por una visión personal espiritual donde el significado del color es su orden, entonces blanco como luz para él es nacimiento, negro como oscuridad para él es muerte y cada color tiene asignado en su sintaxis una expresión particular.

Los valores estéticos son relativos, su sintaxis una expresión particular.

Los valores estéticos son relativos, su sintaxis dependerá del tiempo y lugar donde se dan así como del carácter o personalidad como en la cita hecha anteriormente por Arnheim sobre Van Gogh: "Para Vincent Van Gogh los cipreses transmitían una expresión que no tenían para otras personas..." (5).

Por lo tanto, en mi trabajo pictórico me identifico esencialmente por la actitud espiritual con Kandinsky mas no con sus significados de color y si lo sigo más estrechamente por el lado de la forma, su sintaxis está condensada o explicada teóricamente y gráficamente en su libro "Punto y línea sobre el plano", en el cual basa sus composiciones centripetas y centrífugas.

El color tiene dos propiedades, el ser un material con ciertas condiciones como su densidad, resistencia, durabilidad y un cromatismo que en sus relaciones sintácticas nos ofrece Itten en 7 posibles contrastes:

- 1.- Contraste de Matiz.
- 2.- Contraste de saturación.
- 3.- Contraste claro-oscuro.
- 4.- Contraste simultáneo.
- 5.- Contraste de extensión.
- 6.- Contraste cálido-frío.

7.- Contraste de complementarios.

Y aunque los aspectos técnicos y plásticos del color se verán en el capítulo II, hay que decir que en cualquiera de las dos relaciones que se trabajen materia o cromatismo, la luz siempre está implicada en el color y que gracias a él es que podemos dar forma a nuestra propuesta estética.

La revisión de los pintores tiene como propósito no sólo el de confrontarlos, sino también el de enriquecernos a través de sus obras, antes de escribir sobre W. Paalen, es conveniente hacer las siguientes consideraciones en torno al color y su expresión. En el libro de Erick Fromm, "El arte de amar", nos dice que los pasos necesarios para aprender cualquier arte, música, pintura, carpintería, son dos, 1ero. el dominio de la teoría y otro el dominio de la práctica, mucha práctica hasta que eventualmente los resultados de mi conocimiento teórico y los de mi práctica se funden en uno, mi intuición, que es esencia del dominio de cualquier arte. El dominio de ese arte debe de ser de fundamental importancia, nada debe de ser más importante que el arte, así Kant nos dice en torno a la sensación que "el contenido de la intuición sensible o la manera como un sujeto consciente es modificado por la presencia de un objeto". Kant generalmente emplea el término para indicar el contenido percibido en vez de el proceso de percibir, llama al proceso "intuición", y a la facultad la llama "sensibilidad". Así el proceso creador de Paalen o sea su intuición del color en una parte de su obra, como en el cuadro 7, "Matutine". de 1959, experimenta con sensaciones y cabría decir que las sensaciones son, según el diccionario, que nos dice desde el punto de vista psicológico y fisiológico que: "como elemento constituto de la percepción es la impresión que las cosas producen en el alma por medio de los sentidos. En psicología fisiológica, se da también este nombre a alas excitaciones producidas en las terminaciones nerviosas específicas de los órganos de los sentidos por los excitantes del mundo exterior.

Emoción producida en el ánimo por un suceso de importancia.” (10). Sabemos que las sensaciones táctiles son en su círculo el de la dureza, blandura, rugosidad así como también captamos lo cálido de lo frío, algunas cualidades de las visuales son el brillo, la transparencia, la iridiscencia, así como en las gustativas, los sabores, esencialmente dulces o ácidos o en las olfativas, los olores y los hedores, la interacción sensitiva es conocida con el nombre de sinestesia.

Lo que para Cezanne era la búsqueda de su “pequeña sensación”, lo buscaba en el motivo y lo transmitía al cuadro a través del color, en el campo, frente al paisaje natural, con los árboles y las montañas, él elegía su motivo, y en comentarios a Builard, pintor simbolista, le decía, que lo que solicitaba era una riqueza de sensaciones y lo que hemos nombrado más arriba como sinestecia, Cezanne lo explicaba a Builard del siguiente modo: Que como el cuadro difiere del paisaje natural como manchas contrastadas sobre la tela de tonos complementarios azules y rojos-naranjas dan una impresión de fragmentación o naípe; hizo que Builard mirara el paisaje natural (su motivo), lanzando una copa de cristal hacia atrás y al escuchar el sonido, le dice, ya viste la fragmentación de mi paisaje? Esto es parte de lo que Eric Fromm llama “intuición”.

La expresión de las emociones ha sido un tema en la psicología del arte y en un estudio titulado “Un comentario a los experimentos de comunicación estética de W. T. Tucker”, Tucker nos dice: “La estética puede estudiarse como una forma de comunicación, aunque ésta no es ni mucho menos, la única aproximación fecunda, en este caso el mensaje es el producto estético mismo, la composición musical tal como se interpreta, la pintura tal como se ve... Como todos los mensajes lingüísticos corrientes, el producto estético tiene dos caras: es a la vez el resultado de las respuestas cifradas por uno de los participantes en el acto de la comunicación (el creador) y el estímulo a descifrar por los otros participantes (los apreciadores). Los productos

estéticos difieren tal vez de los mensajes lingüísticos en que están cifrados de un modo más continuo que discreto (por ejem. Los colores y las formas de un cuadro pueden variar de modo continuo, mientras que los fonemas que distinguen las diversas formas -palabras, varían por cualquiera de los componentes a los que llamamos rasgos distintivos. También difieren quizás en que están más asociados a las reacciones connotativas y emocionales de los emisores y receptores que a sus reacciones denotativas. Como ya habíamos visto, la expresión depende de la personalidad, experiencia previa, así como del entorno cultural en que se vive, pero en general podemos decir, que la selección de adjetivos que representan polos de factores semántico-estéticos son las emociones potenciales que son: 1.- Orden-caos, 2.- Vigor-debilidad, 3.- Actividad-pasividad." (11). Porque como ya dijimos en la cita de Arnheim acerca de la expresión, "no se limita a los organismos vivos que poseen una conciencia, una llama. una silla Luis XV o un alambre retorcido, todas estas cosas transmiten una expresión que nos llega a través de diversos sentidos", así como es natural el mensaje estético mismo, es la pintura tal como se ve con sus colores, y sus formas, nombrados con un referente verbal por ejemplo un rojo, hablamos de su fuerza vigor, un rosa saturado nos da la sensación de ardor, o un azul ultramar de frescura y profundidad, pero podemos decir que en general los colores saturados provocan mayor excitación emotiva y una respuesta emocional más viva y los tonos más degradados o muy matizados (mezcla con blanco, negro, gris o con otro color, o matices distintos a distintos grados, nos dan una sensación más relajada), Matisse prefería y recomendaba a los pintores la utilización de colores más saturados que asociaba a relaciones gustativas de connotación erótica que nos explica en "La enseñanza de la pintura" de Marcelin Pleynet.

Wolfgang Paalen.

Nació el 22 de Julio de 1905, en Viena, Austria, de padre protestante y madre católica, no se sabe si Paalen profesaba alguna religión. Su padre era comerciante y llegó a acumular una gran fortuna ejerciendo gran influencia en el comercio exterior del Estado. La familia mantuvo lazos de amistad con comerciantes y críticos de arte. Llegando a adquirir cuadros de Tintoretto, Manet y Bassan, entre otros. "la familia Paalen se había mudado en 1918 a Roma, donde Wolfgang confirmó su vocación, por lo que regresó a Berlín para tomar clases privadas de pintura". (12). Toda su educación estuvo a cargo de maestros particulares, quienes le enseñaron, matemáticas, literatura y astronomía. De parte de su familia recibió todo el apoyo para la creación y venta de sus cuadros.

Sus primeras influencias provienen de El Greco, Van Gogh, Cezanne, y George Groz, a quien reconoció personalmente. Pero no fue sino hasta 1925, viviendo en París, que conoce las obras cubistas, pero él sigue en la búsqueda de su propio lenguaje, que pronto encontraría gracias a su interés por el lenguaje primitivo de las culturas Totémicas, como fueron los Toltecas y los aborígenes de la Columbia Británica, Canadá y Alaska por donde viajó, alrededor de 1939. Vivió en México, en Tepoztlán, se casó, y se suicidó ahí. Fundó la revista "Dynaton", que significa "lo Posible" en griego. La teoría de Paalen es el concepto que da a la pintura de "metaplástica", intuitiva y perceptiva e incluye el Todo a una textura del Universo, en una manifestación plástica remitida al color de la sensación como en el cuadro que a continuación se describe:

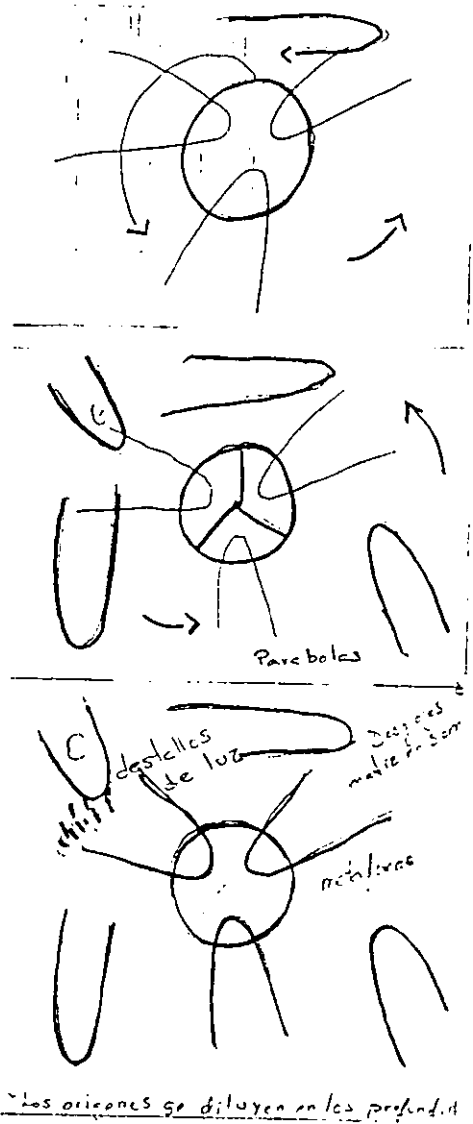
"Los Cosmogones", óleo sobre tela realizado por Paalen en 1944.

Análisis de la obra de Paalen "Los Cosmogones" de 1944.

La estructura es giratoria en un espacio cósmico que se abre y se dilata.

La vinculación de los elementos en el formato son: las líneas son curvas, rectas y parábolas que describen un espacio giratorio. "Toda parábola es una curva que tiene un punto de inflexión, ese punto donde la parábola "da la vuelta". (12).

El significado es una parábola de la vida una metáfora, entre la vida y la muerte, la razón o la intuición, o la ciencia o el arte significa la textura del universo, en desgajes de matiz en sombras. "Los orígenes se pierden en las profundidades", así lo decía Paalen, pero también se vislumbran destellos de luz o esperanza.





Cuadro 7. "Los Cosmogones" de Paalen.

Resumen o Síntesis del Capítulo I.

En resumen los medios propios del arte, el color y la tela como superficie son los determinantes en la praxis como poética pictórica de relaciones semánticas y sintácticas capaces de dar una significación que en nuestro tema el orden de la luz y la sombra junto con los demás elementos plásticos tienen la misión de lograr un espacio coherente, componiendo para dar sensaciones de profundidad que nos refieren a nuestro mundo interior. Los valores plásticos se convierten en pintura en agentes de expresión que sólo se pueden realizar a través de la materia, es decir, de la superficie cubierta con una sincromía de mayor o menor saturación de los colores que contienen una energía luminosa.

Vimos que en pintura la luz actúa como intérprete de una personalidad expresante del sentimiento vital del artista y que cada artista da una solución particular y distinta del problema del claro-oscuro. Que el concepto de antalla "en el cuadro" son la alternancia de luces y sombras que se dirigen a un campo imaginario estableciendo campos espaciales que estructuran el contenido del cuadro.

Que en pintores como Rembrandt la materia o la pasta es de donde surge la luz misma con las técnicas indirectas, la utilización de veladuras, donde el color está dotado de mayor o menor capacidad luminosa por transparencia que en mi trabajo combino con la técnica directa en soluciones cromáticas de distintos contrastes: saturación o complementariedad, por ejemplo.

Que los valores en pintura nos sitúan en el espacio del arte que sólo a partir de esta significación semántica puede el artista elaborar un lenguaje en el que el objeto es la ocasión no ya el fin y llegar a nosotros por un estilo cuya manifestación es la obra. Que se conceptúa la práctica sólo a través de una materia como elemento expresivo.

Sobre la expresión que la conducta expresiva revela directamente su significado en la percepción que es su contenido primario y el hecho de que la aproximación del artista a su tema está guiada principalmente por la expresión, sus medios y su oficio, que nos transmite una expresión y nos llega a través de los sentidos.

Que es decisivo el papel de la experiencia y la personalidad en el problema de la expresión así como también los contextos espacial y temporal.

De la psicología del arte de Malraux se sintetiza que en Leonardo la luz y la sombra como esfumado caracteriza su lenguaje en una expresión de ensueño contenido, en Caravaggio que logra con la luz todo el volumen y todo el relieve pero su expresión exhaltada y angustiante la sentimos de la oscuridad de sus cuadros y del impacto luminoso como de proyector; de LaTour que las luces y las sobras en su particular lenguaje de paleta limitada y en contraste con Caravaggio, es la expresión no tanto de la oscuridad como estado psicológico sino de la noche extendida sobre la tierra la forma secular del misterio pacificado; en cuanto a los pintores modernos que Kandinsky no organiza el color por complementariedad en el sentido Goethe-Hegell sino que lo organiza espiritualmente donde cada color tiene asignado en su sintaxis una expresión particular. Que el color tiene dos propiedades, el ser una materia y un cromatismo que en sus relaciones sintácticas nos ofrece Itten en siete posibles contrastes; que en cualquiera de las dos relaciones está implicada la luz y gracias a ella podemos dar forma a la propuesta estética.

Que los pasos necesarios para el arte de la pintura son dos: el dominio de la teoría y el de la práctica, que éstos se unen en la "intuición" que es esencia del dominio de la praxis; que en el proceso de percibir es necesario el desarrollo de la sensibilidad en la comunicación expresiva que se cifra en formas coloreadas en la tela del cuadro, más asociadas a reacciones connotativas y emocionales de los emisores y receptores que a las reacciones denotativas donde el mensaje estético es la pintura tal como se ve.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS DEL CAPÍTULO I.

- (1) René Berger, "El conocimiento de la pintura", 1961, págs. 149 a 153.
- (2) Oswaldo López-Chuhurra, "Estética de los elementos plásticos", 1971, págs. 112, 115, 14, 114, 118, 108 a 120.
- (3) J. Hogg. "Psicología y artes visuales, 1969, págs. 25, 243, 253, 255, 299 a 305 y 259.
- (4) Diccionario Enciclopédico Universal, Tomo VIII, CREDSA, ediciones y publicaciones, Barcelona, España, 1972.
- (5) Rudolf Arnheim, "Arte y percepción visual", 1979, págs. 255, 255, 259, 259, 335 a 363.
- (6) Andre Malraux, "Las voces del silencio", 1956, págs. 68 a 394.
- (7) Manlio Brusatin, "Historia de los colores", 1987, págs. 32 a 71.
- (8) Kandinsky Vasily, "De lo espiritual en el arte", 1995, pág. 59 y págs. 1 a 134.
- (9) Historia del Arte "Salvat", México, Vol. IX, fascículo No. 139 mensual. 1970, págs. 261 a 267.
- (10) Diccionario Enciclopédico Universal, Tomo VIII. CREDSA, ediciones y publicaciones, Barcelona, España, 1972.
- (11) J. Hogg, "Educación por el arte".
- (12) Wolfgang Paalen, "Retrospectiva", 1994, págs. 49, 54, 143 y 256.

CAPÍTULO II

2.1. Materia y Cromatismo.

Los valores cromáticos desde el punto de vista pictórico nos sitúan en el espacio del arte, sólo a partir de esta significación semántica puede el artista elaborar un lenguaje y llegar a nosotros mediante un estilo cuya manifestación es la obra. Así la importancia de los medios propios del arte en este caso el color, que es el tema del presente capítulo, como agente plástico, es decisiva. Los colores tienen una mayor o menor energía luminosa en su aspecto cromático pero también depende de la materia y del tratamiento técnico que se le dé con los instrumentos como la espátula, y el óleo en las técnicas directas o a través de finas capas de color llamadas veladuras sobre un previo modelado con blanco o cama de grisalla como en las técnicas indirectas. Con la materia el objetivo del artista es una cuestión de calidad, pues todos los colores utilizados en pintura sin ninguna excepción son materiales, así nos dice Berger: "Que es mediante la materia que tomamos conciencia de ellos, lejos de definirse por una medida (como lo hace el científico), los colores se definen para nosotros ante todo por una calidad de sensación que constituye una gran parte de su realidad". (1).

Porque el objetivo del estudio del color es que en el proceso de percibir, desarrollar la sensibilidad para la comunicación expresiva que se cifra en formas coloreadas o pictogramas en la tela del cuadro, por esto Berger nos dice: "Que en pintura, jamás tomamos conciencia de los colores aislados, sino siempre los colores asociados unos a otros. Y por lo tanto tomamos conciencia de los colores según ciertas relaciones electivas condicionadas a nuestra sensibilidad2. (1).

El desarrollo de la sensibilidad a través de la observación y la práctica con el color es necesaria por lo que nos dice Berger: "un punto por aclarar es, que en la vida corriente los colores están casi siempre

ligados a la identidad de los objetos. Así, nuestra memoria mecánica está hecha de asociaciones de este tipo, incluso sin que tengamos que abrir los ojos; el verde de las hojas, o el azul para el cielo, etc. Todo ocurre como si cada objeto tuviese su etiqueta de una vez para siempre. Este afán de identificación está tan fuertemente aferrado a nuestra conciencia que nos escandalizamos cuando un artista pinta árboles rojos y llega a la indignación cuando se permite la fantasía de pintar verde el rostro de un hombre. Lo cual nos lleva a la condición última más importante: En pintura, los colores se nos presentan no como signos distintivos de las cosas, sino como los componentes de un orden que tiene su propia existencia y del cual corresponde al artista usar para expresarse.

Tanto la luz como las sombras y el color han tenido diferentes expresiones en los pintores como Rembrandt, Caravaggio, LaTour, en una perspectiva valorística, en ésta los colores se comportan en función de su mayor o menor grado de luminosidad y en Kandinsky y Paalen en función del grado igual de saturación, o sea, en una perspectiva cromática, por lo que puede decirse en el sentido más amplio que las relaciones entre los colores obedecen a estas dos perspectivas principales. Y continúa Berger: que estas distinciones no son absolutas. Los términos de cromática y valorística no pretenden designar diferencias de naturaleza, sino un carácter dominante, de este modo tales distinciones tienen su razón de ser, pues al aguzar nuestra atención nos ayudan a ver fenómenos siempre complejos.” (1).

Considero que el conocimiento y la práctica normados por el pensamiento visual da oportunidad a la selección de completamiento, síntesis, análisis de relaciones cromáticas en las distintas soluciones que demos a la respuesta plástica, por eso nos dice Barger: “Tienen su razón de ser, pues al aguzar nuestra atención nos ayudan a ver mejor fenómenos siempre complejos.” (1)

Así que no sólo la perspectiva cromática y valorística sino también otros órdenes en el color por ejemplo cada uno de los 7 contrastes de Itten, no son invenciones gratuitas sino que se apoyan en comportamientos diferentes de nuestra visión variando en cada caso nuestras percepciones, nuestros sentimientos y nuestros pensamientos. Hemos dicho anteriormente que el color en pintura es un cromatismo y una materia para el pintor, depende de las calidades de sensación como realidad material de la obra. Así las calidades que se destacan en rojo sobre fondo negro de las figuras de algunas vasijas griegas del s. V a.c., ofreciendo un simple acorde de dos colores presentan la particularidad de que el negro procede de un barniz, en cambio el rojo no es otra cosa que la tierra cocida del vaso, como cromatismo, su yuxtaposición les hace parecer a ambos más intensos. Este efecto se debe al fenómeno de irradiación que veremos más adelante. Las calidades materiales de las vidrieras son especialmente sensibles a este fenómeno, no sólo porque se destacan en luz sobre fondo sombrío de los muros, sino porque además está enmarcada en plomo. Pero esta condición no depende de la naturaleza intrínseca de los colores, sino del efecto, tanto cromático como de irradiación en la calidad específica de los materiales que se utilizaron.

De los materiales que he utilizado para pintar: pastel, acuarela, tintas, temple, óleo pastel y colores conteé, el material con el cual más me he identificado por afinidad, por su carácter y su presencia ha sido el óleo, por la misma razón he elegido a pintores como LaTour, Kandinsky y Paalen, por la utilización de los mismos materiales y de acuerdo con Ralph Mayer: "los factores más importantes en el predominio de la pintura al óleo sobre los demás métodos aceptados de pintura permanente son:

- Su gran flexibilidad y facilidad de manipulación, y la gran variedad de efectos que se pueden producir.
- La libertad que tiene el artista para combinar efectos opacos y

transparentes en el mismo cuadro.

- El hecho de que los colores no cambian apenas al secarse, por tato, el color que el artista aplica es, con muy poca variación, el color que desea.

- La facilidad con que se pueden obtener numerosos efectos con una técnica simple y directa.

- El hecho de que se pueden hacer obras de gran tamaño sobre lienzos ligeros y transportables.

- La aceptación universal de la pintura al óleo por parte del público y los artistas, que ha dado como resultado el poder encontrar fácilmente materiales de calidad.

Sus principales defectos son el eventual amarilleo y oscurecimiento del aceite, y la posible desintegración de la capa de pintura a causa de agrietamientos, desescamación, etc., el primer factor se puede eliminar al mínimo seleccionando y manejando cuidadosamente los materiales, y el último por medio de una técnica correcta." (2).

Los colores al óleo son mezclas de aceites y pigmentos. Los aceites varían según su utilidad y durabilidad, pero para la pintura al óleo, el mejor aceite que se conoce es el de linaza "prensado en frío" sin agentes químicos, también hay otros aceites y aglutinantes que dan diferentes resultados, por ejemplo, el aceite de adormidera que tiene la cualidad de ser resistente cuando la pintura es directa y no en capas de veladuras, también brilla, no tiene olor y casi no tiene sabor, ya que la ocupan los franceses para ciertas ensaladas.

Me gustaría seguir investigando las propiedades de los aceites preparados con semillas caseras o de uso doméstico como el aceite refinado al sol o blanqueado al sol que permite ser preparado en casa y porque ya que la mayoría de los aceites preparados para pintar al óleo requieren de una industria especializada.

2.2. Acerca de las técnicas pictóricas.

“La pintura antigua se apoyaba, lógicamente, en el conocimiento del material y surgía en estrecha relación con el empleo racional del mismo”. (3)

“Pero lo principal era la construcción de la obra, nacida de los imperativos del material, lo que ha dado al cuadro antiguo en cada fase algo como acabado o perfecto en si mismo y que ha guiado con absoluta seguridad a su término.” (3) (p. 287).

“Las diversas clases de técnicas se han desarrollado paulatinamente, fuero amoldadas a las necesidades propias de cada generación, se propagaron y se emplearon ágilmente por los grandes artistas, mientras que ellas permitían también a los medianamente dotados obtener una efectividad manual estimable y, sobre todo, apta y estable.” (p. 289) (3).

La primera vez que se hizo una descripción completa del proceso de una pintura fue por el libro de (Cennini) y por el cual conocemos la manera de pintar de Giotto, que fue transmitida por Tadeo Gaddi a su alumno Cennini.

La pintura era el temple de huevo y la grisalla era en verdes (claro-medio oscuro, ocre y blanco) por encima llevaba el rojo, para las carnaciones, para hacerlas más suaves.

“El rígido sistema de la pintura bizantina presentaba fondo de cola y yeso, al que se mezcla jabón y aceite, receta para dorado, (cánon religioso) y una explicación esquemática y minuciosa de la pintura de carnaciones. Giotto fue el que libró al arte de las cadenas del rígido sistema bizantino. Su profesor Cimabue llevó a Italia el temple de huevo de los griegos.” (3)

“La pintura al óleo se ejecutaba por aquel tiempo sobre muros y tablas. Cennini mencionaba particularmente que la pintura al óleo había sido practicada mucho en Alemania. Hay noticias de que ya Giotto había pintado al óleo.” (p. 293) (3)

“Sobre la pintura antigua alemana al temple nos informa el libro del monje Teofilo “*Diversarum artium schedula*”, el primer libro metódico de pintura, y que es a lo menos cien años más antiguo que el de Cennini”...(3) Donde el monje Teofilo decía que el aceite de linaza secaba mal, lo que pasaba era que el prensaba el aceite de oliva (y que bien decía que nunca secaba) y sin limpiar la prensa que utilizaba para el aceite de oliva, prensaba el de linaza, por eso es que no secaba el de linaza, cosa que después se supo. Para el tiempo de los hermanos Van Eyck, habían encontrado un empleo afortunado de cosas ya conocidas y emplearon la técnica mixta de temple en una pintura inferior frente al óleo. “Leonardo D’Vinci enriqueció la pintura con el claro-oscuro, la representación de un sistema de iluminación que deba forma claras y con el mayor detalle sin el concurso del contraste de luz y sombra. La aparición del método turbio le permitió las más finas gradaciones de claro-oscuro (*sfumato*). Leonardo hizo múltiples ensayos, principalmente con aceites, teniendo aciertos y perdiendo algunos cuadros por exceso de aceite o pasta verdosa.” (p. 303) (3).

“Una diferencia capital de las escuelas antiguas con la manera de pintar actual es el reducido mezclado de los colores de entonces comparado con el de ahora. Por aquellos tiempos, el componente blanco se ponía en la pintura inferior y únicamente era coloreado en capa con tonos puros puestos unos encima de otros, no mezclados entre sí y, sobre todo, no con colores cálidos y fríos o complementarios, que producen efectos amortiguadores. Por ello subsistió la belleza de colorido de tonos tan buscada y las pinturas estaban sometidas a menos modificaciones que con los colores mezclados.” (p. 304) (3).

La Técnica de Rembrandt.

Rembrandt afirmaba que la mejor técnica para pintar nacía de la observación de la naturaleza, también amaba las estatuas antiguas y no se arredó al no seguir e incluso impugnar las reglas del arte y la perspectiva. Es un gran placer y un verdadero refinamiento pictórico el estudio de "La ronda nocturna", por lo que nos dice Doerner: "que la belleza del tratamiento material de las superficies de luz, como las del teniente o de la niña, en amarillo, produce el mas profundo efecto a los ojos sensibles. El amarillo nápoles es un color principal para el, igual que para Rubens, que empleaba en las luces centelleantes de las joyas, en los ropajes de magnifico dorado, en el verde de los árboles, así como en las claras carnaciones. En "La ronda nocturna" se encuentra un tono verde azulado luminoso, un color de mezcla quizá de amarillo-plomo-estaño y esmalte. Con medios pictóricos puros se alcanza en este cuadro el máximo contraste de claro-oscuro, en el cual, a la textura pastosa de las masas de luz, se contraponen las profundidas veladas sobre gris claro y tonos inferiores semicubrientes. Así se llevó al máximo la apariencia plástica del cuadro. Seguir los contornos de tales masas de luz, sentirlas como se esfuman a veces en el tono crepuscular, para destacarse vivamente en otros puntos de la oscuridad, resplandeciendo y produciendo siempre en el cuadro el efecto justo, todo ello permite reconocer la gran riqueza de la fuerza de expresión pictórica.



"La Ronda Nocturna" de Rembrandt. Cuadro 8.

Los amarillos intensos del uniforme del teniente fueron llevados con muchas diferencias a través del amarillo acilido, del "concordante" rojo amarillento y del pardo de los contornos hasta el negro del capitán. Fueron, a través de los contornos cálidos, al igual que la masa de luz de la niña, impulsados al frío, a pesar de su amarillo luminoso, quitándoles así todo efecto ardiente.

Sobre el blanco de Rembrandt se podría escribir todo un capítulo. Era aplicado en capas superpuestas, sobre claros contrastes de blanco, grisáceo, y blanco amarillento (por consiguiente un tono frío y un tono cálido), de los cuales yo creo que eran mezclados previamente en tonalidades muy luminosas. " (p. 327-328) (3).

La unidad en la concurrencia de luz la logra en el empleo de bálsamo de trementina, barniz de almaciga y esencia de trementina; colores resinosos amasados a mano, barnices de resina o trementina veneciana.

“El tono oscuro es fundamental en sus cuadros y la oscuridad abarca un gran espacio de los mismos, que maravillosamente puestos en valor aquellos encendidos tonos medios, empezados en pardo y amarillo y paulatinamente intensificados con veladoras y vigorizados” (p. 329) (3)

Tiziano, Rembrandt y Marees, utilizan el empleo de veladuras de barniz fluidas y ardientes sobre modelado previo, pastoso y plástico, en blanco o en gris, “crean ellos materialmente el máximo contraste entre las masas de luz plásticas y los oscuros crepusculares y enigmáticos que siempre vuelven a excitar la fantasía de los observadores.” (p. 330) (3)

“Así creo Rembrandt sus armonías cromáticas con los colores “afines”, desde el amarillo de ocre hasta el pardo y rojo pardusco, colocando sabiamente el efecto de tales tonalidades, en veladuras transparentes, en contraste con el matiz apagado de las mismas tonalidades mezcladas con blanco, efecto que comprendía, en cierto modo, a todas las variaciones de la gran tonalidad de fondo, ordenadas en el cuadro.” (p. 330) (3).

He tratado de acercarme a algunas técnicas pictóricas con el fin de estudiar, analizar, practicar y comprender los progresos de la pintura moderna y de mi propia pintura ya que como dice Doerner: “La misión de una técnica moderna debe ser asegurar técnicamente estos progresos sobre el cuadro.”

2.3. La Materia.

La lectura de un libro es muy diferente a la de una pintura; los términos en pintura como efecto, línea, color, espacio, forma, superficie y profundidad, son palabras abstractas, ya que lo que vemos en un cuadro son “fenómenos concretos” que se confunden en la unidad de la obra, por eso nos dice Berger: “Si nosotros notamos la necesidad de

distinguirlos, recordemos que es porque nos resulta imposible tomar conciencia de golpe de esta unidad y nos hace falta la ayuda de “perspectivas sucesivas y complementarias”, conformes con la naturaleza de la obra de arte y con la nuestra.

Lo que hay que ver es que esta metamorfosis (con respecto a los “desnudos” de la Edad Media que correspondían a Adán y Eva, algunos demonios y angelitos, mientras que en el Renacimiento, estos desnudos ya pertenecían al mundo real de los hombres; por ejemplo: los demonios de Tiziano y Giorgione);” no va unida sólo a un cambio de costumbres, a un sentimiento diferente de la vida, a otra concepción del hombre (y de la mujer), sino también al descubrimiento de una nueva técnica: La pintura al óleo.” (1)

Hay que recordar los grandes esfuerzos y la lucha que los artistas han librado con el material a través de la historia del arte, por eso nos dice Berger: “La presencia de la materia se manifiesta por exigencias que, aun siendo límites, son a la vez recursos, en el sentido de que gracias a ellas tiene cada materia su personalidad. Y es a esta personalidad a lo que todo arte debe una parte de su fisonomía. Igual que la materia, también la técnica guarda relaciones no menos estrechas con las formas.” (1) A saber la oración artística es un todo y el pintor va de la mano tanto con el material, la técnica y su concepción de la obra, así nos dice Berger: “que la técnica no es simplemente un conjunto de procedimientos para ejecutar formas, sino que participa por sí misma en la génesis de las formas.”(1)

La técnica también es creadora, como ya vimos en las técnicas pictóricas a través de la historia del arte; no fueron los hermanos Van Eyck los que inventaron la técnica del óleo sino los que le dieron a esta técnica una función importante: la del arte. Anteriormente habían utilizado esta técnica para la conservación de esculturas o como impermeabilizante, por ejemplo, para banderas y estandartes. Por esto

nos indica Berger que: "Las materias y las técnicas son partes constitutivas de la obra. Las formas no existen de antemano, sino que toman cuerpo con ellas. Un mosaista no "piensa" como un fresquista. El concepto de ambos es estimulado, orientado y elaborado en parte por la presencia material de los cúbitos de vidrio para el primero y por el muro y los colores al agua para el segundo. El pensamiento sin apoyo es inerte; ha de someterse a condiciones para fundar una estructura." (1). Y continúa diciendo: "Almas y formas no existen para nosotros más que manifestadas en el "cuerpo" de una técnica, en la "carne" de una materia. Esta es sin duda la razón por la que son tan diferentes nuestros contactos con las obras de arte y con las ideas. Estas nos transmiten un concepto del hombre y aquellas su "presencia". (1)

2.4. Cromatismo, Materia y su Expresión.

Lo colórico es un concepto sobre del color donde su especificidad materia define el carácter o su carácter cromático por eso nos dice W. Scott: "que dentro del círculo cromático de 12 colores donde se encuentra un solo verde, como guía teórica para la comprensión sobre el carácter cromático es práctico", pero que es necesario trabajar pigmentariamente donde existen en cuanto al verde por lo menos 20 como son:

Verde viridian, verde esmeralda, tierra verde, verde cobalto amarillento, verde veronés, tierra de verde amarillento, verde cobalto, verde cobalto amarillento, etc., más los logrados con mezclas como pueden ser: amarillo ocre medio + negro, sepia oscuro + amarillo cadmio limón, que dan como resultado una gama o escala de verdes sombra como: amarillo limón oxidado + negro, o negro marfil + amarillo cromo, que yo vengo ocupando en mi trabajo pictórico y que me han dado como resultado buena estabilidad y una expresión particular dada por el

carácter colórico.

El análisis para este capítulo consta de los siguientes temas:

- a) Las dimensiones del color.
- b) Los 7 contrastes.
- c) Prueba de irradiación para la expresión.

a) Las dimensiones de color.

En física las longitudes de onda son de amplitud y longitud. Siendo las de amplitud cualitativas las correspondientes al espectro visible; y las de longitud cuantitativas que corresponden al registro visual de mayor o menor luminosidad.

Para el ojo, por decirlo así, operan en una sola emisión compuesta de ambas longitudes a través de los conos y bastones del área visual del cerebro, de tal modo que percibimos matices, saturación y valores en una sola "emisión mezclada".

Para el estudio del cromatismo como pintor, la operación analítica nos divide esta unidad (emisión mezclada) en lo que conocemos como las dimensiones del color que son 3; la de matiz, la de saturación y de valor o claro-oscuro, porque los objetivos son el estudio analítico del color como instrumento necesario para el desarrollo de la sensibilidad y la codificación del color como sintaxis para un lenguaje propio.

Las relaciones del color se crean por medio del contraste.

Pues, "La percepción de la forma es el resultado de diferencias en el campo visual." (4). Así el contraste de dimensión de matiz son las diferencias cualitativas entre por ejemplo, el rojo y el amarillo y así

sucesivamente donde las posibilidades o contrastes son 12 teóricamente: rojo, carmín, violeta, morado, azul, verde, verde amarillo, amarillo, amarillo-anaranjado, anaranjado y verde-limón, estos colores son el resultado de la mezcla de los 3 primarios; rojo, amarillo y azul, así nos cita Scott a Ostwald, donde aplica al término "semicromo" a tales grupos de longitudes relacionadas de onda: "cuando mezclamos dos pigmentos con semicromos diferentes, el poder de reflexión de la mezcla es mayor para las longitudes de onda que son comunes a ambos semicromos. Algunas de las otras longitudes de onda se anulan recíprocamente. El resultado es un nuevo semicromo (color secundario o terciario de los 12 colores) que percibimos como un nuevo matiz. El intervalo rojo, amarillo y azul son los que tienen mayor consonancia de semicromos." (4)

El dominio del matiz no solo como desarrollo de la sensibilidad, sino como sintaxis precisamente esta en el dominio de los intervalos, siendo que sus posibles alternancias nos den tipos específicos de solución como son el de complementariedad, el de contraste cálido-frío, también en el contraste de extensión, que son contrastes más disonantes cromáticamente.

"Así como la materia y la técnica no sufren pasivamente la intervención del artista, tampoco al artista se somete pasivamente a ellas. Así como ellas le imponen un comportamiento determinado, el les imprime su marca personal, alcanzándolas, si no en conciencia (la expresión parece atrevida), al menos en su temperamento y este no se les puede negar. El toque es así el punto de encuentro entre la materia y la técnica por una parte y la mano del pintor y su instrumento por otra." (2)

b) Los siete contrastes.

“Hablamos que contraste cuando se pueden percibir claras diferencias entre dos ejemplos comparados. Cuando estas diferencias alcanzan su grado máximo, les denominamos contrastes polares o diametrales. Por ejemplo, grande-pequeño, blanco-negro, frío-cálido, en sus extremos, son contrastes polares.

Nuestros órganos de los sentidos pueden funcionar solamente como medios de comparación. El ojo acepta una línea como larga cuando se presenta una más corta como comparación o viceversa.

Los efectos de los colores se ven intensificados o debilitados en forma semejante debido al contraste.

Cuando revisamos las características de los efectos del color, podemos detectar 7 tipos diferentes de contraste. Cada uno es único en su carácter y temperamento artístico, en su efecto visual, expresivo, o simbólico, y juntos constituyen el recurso básico del diseño en color.” (5).

Como cada contraste es diferente y requiere de un estudio profundo de cada uno, solo analizaremos aquí los que corresponden a este trabajo; el ya mencionado matiz, el claro-oscuro, y el de saturación.

A saber los 7 contrastes son:

- 1.- Contraste de color.
- 2.- Contraste cálido-frío.
- 3.- Contraste claro-oscuro.
- 4.- Contraste complementario.
- 5.- Contraste simultáneo.
- 6.- Contraste de saturación.
- 7.- Contraste de extensión.

Contraste claro-oscuro.

Los efectos de negro-blanco son opuestos desde todos los puntos de vista por eso Itten nos dice: "El fenómeno de la luz y la sombra, tanto entre blanco, negro y gris, y entre los colores puros debe ser estudiado cuidadosamente. El número de matices distinguibles del gris, dependen de la sensibilidad de la vista y de la respuesta del observador." (5).

Por ejemplo Rembrandt construyó sus pinturas en contraste claro-oscuro, por sus posibilidades politónicas y sus poderes plásticos. En su ejemplo "Hombre con casco dorado", Itten nos dice: "El lado iluminado del casco de un efecto de textura moldeada dura y bien definida. Por otra parte, la pluma esta realizada en un rojo apagado pero luminoso, y su tono oscuro relaciona el área sombreada del casco con el fondo. La cara del hombre considerada en su conjunto es tan oscura como el tono medio del casco, y solo las partes más claras tienen un valor más brillante. La cara es una extraordinaria trama de tonos claros y oscuros, fríos y cálidos, apagados y brillantes, vibrantes en la semioscuridad. El rostro aparece como si hubiera sido pintado en relieve, pulsando con vida. Unos ritmos claro-oscuros anchos, lineales sugieren al hombro, mientras que el torso se pierde en el fondo. Un factor muy importante en el efecto de profundidad en la cabeza es el pequeño punto claro sobre el hombro. Cuando el espectador entrecierra los ojos, percibe este tratamiento implícito de profundidad muy claramente. El contraste claro-oscuro se vuelve un medio de expresión cautivador en esta pintura." (5).

Contraste de Saturación.

Al respecto Itten nos dice: "Saturación, es en realidad el grado de pureza de un color. El contraste de saturación es el contraste entre el

color puro intenso y los colores sucios diluidos por diluidos. Los colores pueden diluirse en cuatro modos diferentes.” (5).

- 1) Un color puro puede diluirse con blanco. Con un carácter más frío.
- 2) Un color diluido con negro. (según el gusto del pintor).
- 3) Un color diluido con gris.
- 4) Los colores puros pueden diluirse mediante la mezcla de los correspondientes colores complementarios.

En el ejemplo que Itten nos da de Georges de LaTour (1659) en su pintura titulada “Niño recién nacido”, nos dice: “Tenía predilección por las escenas nocturnas con un marcado claro-oscuro.

Convincentemente como fuera posible, llegó a incluir la fuente de iluminación, la vela encendida, en algunas de sus pinturas.

La pintura “Niño recién nacido” representa a una joven madre y a su hijo durmiendo. Otra mujer enfrente de ella, esta sosteniendo una vela encendida. La postura definida de las figuras es tan importante para una composición ordenada como la acentuación definida de las direcciones horizontales, verticales y diagonales en el espacio. De LaTour tiene a la madre mostrando la cara de frente, mientras el niño y la otra mujer aparecen de perfil. Las posturas generalmente corresponden a la dirección de la atracción, y ambas mujeres están viendo al niño. Todo lo que está cerca de la pequeña cabeza está acentuado plásticamente, mientras las formas más alejadas están retratadas con menor precisión. La manera como de LaTour para las tintas y las sombras a lo largo de las figuras logra una desmaterialización de las formas naturales. De esta manera, una sombra convierte al niño y al fondo que tiene detrás en un solo elemento pictórico. La misma sombra inhibe el efecto de perspectiva entre las rodillas y la cara de la madre, perseverando así la unidad del plano de la pintura. El color blanco del vestido de la segunda mujer

pasa por delicadas transiciones de oscurecimiento hacia su cabeza y hacia la oscuridad del fondo.” (5).

La coloración de las pinturas de LaTour es pronunciadamente subjetiva. Así invariablemente utilizó los mismos colores rojo, negro, blanco y el contraste de brillantes y saturación, construyendo sus composiciones sobre colores claros y oscuros, vividos y opacos. El uso del contraste de la saturación transforma el rojo quemado en un tono cálido y quieto. Su expresión tiende más a la meditación que al espectáculo.

He citado y descrito estos ejemplos de contraste ya que yo misma utilizo en mi trabajo los mismos contrastes.

c) Pruebas de irradiación para la expresión.

Efectos de color.

El colorante es el agente pigmentario físicamente o químicamente definible y analizable, dentro de las percepciones que el ojo y cerebro registran, por eso nos dice Itten: “El ojo y la mente alcanzan distintas percepciones a través de la comparación y contraste, el valor de un color cromático puede ser determinado en relación de un color negro acromático, es decir, blanco, gris, o de uno de los otros colores cromáticos. La percepción del color es la realidad psicofisiológica tal como se distingue de la realidad psicoquímica del color.

La realidad psicofisiológica del color es lo que yo llamo efecto del color. El color agente coincide solamente en caso de efectos multitonos armoniosos. En otros casos, la agencia del color es transmitida simultáneamente a un nuevo efecto, por ejemplo un cuadrado blanco sobre fondo negro se vera más grande que un cuadrado negro del mismo tamaño en fondo blanco.

Cuando agente y efecto no coinciden, tenemos una expresión discordante, dinámica irreal y fugaz. Es el poder las realidades materiales y cromáticas el generar vibraciones irreales lo que proporciona al artista su oportunidad de expresar lo inefable.”(5).

Teoría de la expresión del color.

A través de la historia del arte comprendemos que los colores han tenido un significado especial según la época, así por ejemplo el dorado en la Edad Media representaba el poder del oro y la grandeza de la Iglesia, por eso nos dice Itten: “Los procesos ópticos electromagnéticos, y químicos que se inician en el cerebro frecuentemente tienen paralelismo con procesos que corresponden al campo de la psicología. Tales reflejos de experiencia del color pueden propagarse hasta lo más recóndito, afectando así las principales áreas de experiencia mental y emocional. Goethe ya mencionaba la actividad ético-estética de los colores.”(5)

Itten relata a modo de experiencia las sensaciones que tiene un grupo de gente durante una comida; al cambiar la iluminación en la mesa, la gente tiene distintas reacciones por lo que nos dice Itten: “Que la sensación y la experiencia tienen correlativos objetivos, aunque cada individuo ve, siente, y evalúa el color de modo muy personal; “agradable-desagradable”, no puede ser criterio válido de verdadera y correcta correlación. Un punto de referencia útil se obtiene solamente si se funda cada apreciación en la relación y la relativa posición de cada color con respecto al color adyacente y la tonalidad de los colores.” (5).

Síntesis del Capítulo II

El presente resumen, evidencia el proceso creativo en los siguientes términos: se sabe que desde tiempos ancestrales han existido necesidades materiales como el de abrigo y comida, también espirituales como el de comunicación y expresión.

Para nosotros en el proceso artístico, la necesidad de expresión a lo largo de la historia del arte nos dice en sus diversas respuestas estéticas de los deseos y temores del ser humano, pero se trata siempre de lo que se quiere comunicar expresivamente.

La segunda parte del proceso creativo es dar forma a lo que se quiere decir. Existen diversos medios de comunicación artística como la música, el cine, teatro, y la danza que son espacios temporales y en nuestro caso, la pintura de expresión espacial donde en una superficie bidimensional tratamos de estructurar las formas a través del color para sugerir 3 o más dimensiones en la propuesta de un espacio plástico que nos ubique en el plano sintáctico que puede ser representación alegórica como ocurrió con los jarrones griegos del s.V. a.C. o en una expresión simbólica como el ejemplo del arte bizantino o abstracta como los pintores que elegí en la presente tesis como el caso de Kandinsky y W. Paalen. La tercera causa es material, que consiste en buscar el material adecuado para dar forma a lo que se quiere decir o expresar; el dibujo puede ayudar a la imaginación en la búsqueda de tal forma que en términos de Panofsky (el proceso creativo a través del dibujo) consistiría en la realización de una serie de pensamientos, apuntes, estudios y proyectos o como es en general, por ejemplo, el caso de Rembrandt. Otro procedimiento recurrente en el pintor cuando no tiene la idea clara de la forma es comenzar a trabajar directamente sobre la tela con el material definitivo, alternando en un equilibrio delicado entre la intuición y la reflexión (síntesis de conocimiento y práctica) hasta lograr una forma que nunca imaginó. Y esto depende

un conocimiento profundo y un respeto del material pues de ahí surge la verdadera imaginación con sus posibles y justas formas.

La cuarta causa es técnica que consiste en un buen empleo de los materiales para dar paso a paso forma a la imagen que se desea, con los instrumentos adecuados, pinceles, espátulas que como extensión de la mano cumplen la función de la ejecución de la obra, dejando su huella sobre la superficie, donde tanto el material como la técnica dan factura a la pieza ya terminada y se puede decir que expresan tanto como la forma o mejor aún junto con la forma.

En conclusión, si esta bien una pintura, su juicio no depende del gusto subjetivo sino del conocimiento si se cumplieron las causas del proceso creativo, si la forma corresponde a lo que se quiso expresar y si los materiales están bien tratados con las técnicas e instrumentos adecuados.

CAPITULO III

3.1. Análisis de la obra de Adriana Suari.

En la obra pintada la existencia de la luz depende directamente de una materia y de un cromatismo (la pasta que usa el pintor), es decir, la técnica que en mi caso es el óleo; y serían los colores amarillos, ocres, más negro, rojos más negro, cuyo color esta dotado de mayor o menor capacidad luminosa; en términos pictóricos sin materia no hay luz. Y si la luz es color, solicitamos una materia coloreada de sombras amarillas, verdosas hasta rojos parduscos, tonos que se distribuyen sobre la tela con el fin de lograr una sincromía en contrastes de saturación, matiz y claro oscuro, que en sus grados de concentración cromática engendrarán energías luminosas. También como lenguaje la luz se convierte en un elemento expresivo, así pues, nos dice Chuhurra: "El hombre experimenta un cambio, y el cambio implica la modificación de los significados de las cosas. En definitiva, la luz actuara como interprete de una personalidad expresante". (1).

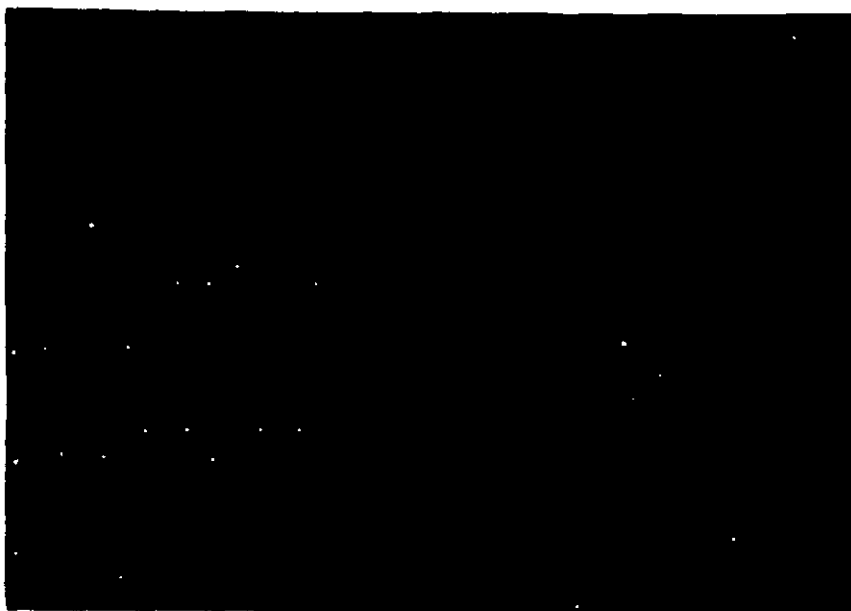
En mi caso yo estoy afectada por mi tiempo y el estudio de la luz se ha convertido en mi practica pictórica, en la razón de ser de la expresividad y que son una serie de pinturas, de formatos aproximados de 1m. x 1.20 cms., óleo sobre tela y que a continuación pretendo explicarlos:

En general la alternancia de luces y sombras coloreadas con la técnica del óleo se dirige a un fondo imaginario que en su estructura básica, en la relación figura fondo establece campos espaciales.

En el sentido paisajístico es la utilización de pantallas con elementos geométricos y/o naturales que dirigen al espectador hacia el fondo del cuadro.

Las formas revelan la existencia del espacio en el cual se desplaza su energía actualizada en movimiento, es decir, los ritmos de tales

sombras coloreadas, que en mis cuadros se pueden ver en haces de luz de disposiciones de formas geométricas con sugerencia de movimiento que entran y salen del cuadro en composiciones centrífugas y centripetas.



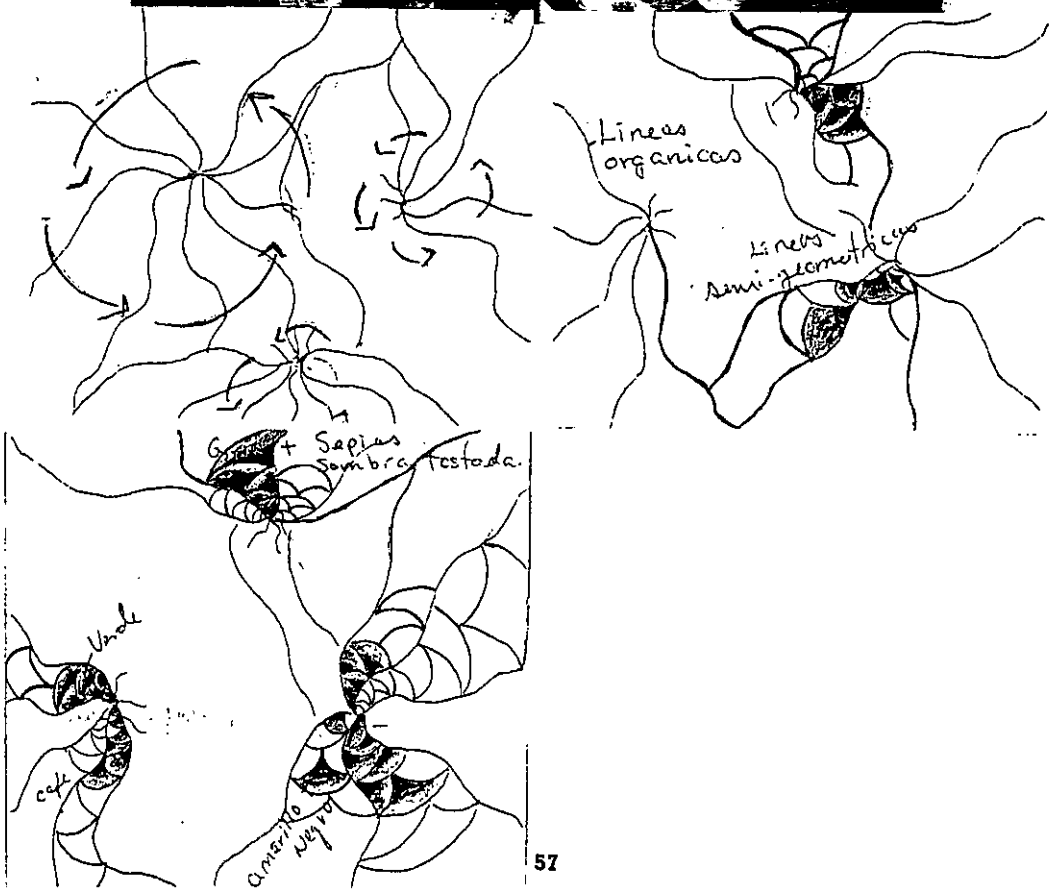
Cuadro 9. "Primer esbozo del crisol"

El "Primer esbozo del crisol" aparece en un punto en el espacio, girando desde su propio eje y desplegando una configuración triangular con líneas geométricas y semigeométricas donde las áreas coloreadas van de pequeñas a grandes en sombras coloreadas del centro a la periferia en dirección espiral. Al principio hice varios peniseros, apuntes en los que el crisol se desplegaba en sombras a lápiz: pero pronto me di cuenta que el color era algo sorprendente: Los colores son aplicados a manera de producir sensaciones de profundidad y temperatura. La imagen que aparece como tema en todos los cuadros se despliegan en una escala cromática que va desde los amarillos-sombra, produciendo verdes en matiz, desde el más brillante hasta el más oscuro, contrastando con los verdes sombra, la siena tostada y el gris,

ocasionalmente solucionando áreas del cuadro en contraste sucesivo o simultáneo, donde los ritmos tensionales se alternan en ordenes que dan la sensación de aceleración de tensión o alargamiento de los intervalos.

Análisis del cuadro A:

Este es un cuadro con un formato de 80 x 80 cms., óleo sobre tela pintado en 1998, en Xochimilco, México, D.F., por Adriana Suari. En este cuadro los crisoles representados son tres formas radiales ubicadas en el formato en torno al centro que contrastan entre si por su color, siendo en general de color siena, otro amarillo y uno más verde, por lo tanto en solución de contraste cualitativo.



Cada uno de estos crisoles esta fragmentado a base de semicírculos concéntricos del centro a la periferia que establecen sucesión de zonas coloreadas de mezclas alternativas a su matiz base; encontrando como expresión lo dicho por Itten en el capítulo correspondiente a contraste de color o cualitativo en la página 14: "La significación de este contraste encierra la interrelación de las fuerzas luminosas. Los primarios no diluidos y los secundarios tendrán siempre un carácter autóctono de esplendor cósmico, así como de actualidad concreta".(2)

El manejo técnico de los materiales resulta así de las necesidades de expresión por lo que este cuadro fue trabajado del siguiente modo:

Amarillo, claro, medio y oscuro, hacia el blanco o negro con cargas de arena contrastando con grises verdosos; verde viridian + gris y matices en pardos, diluidos con barniceta en proporciones para dar brillantez en una medida de esencia de trementina con lagrimas damar + media medida de barniz damar y media mediada de aguarras destilado y para las zonas opacas: 1 medida de barniz damar, 1 medida de aguarras destilado y media medida de esencia de trementina + arena de mar.

Esas barnicetas se ocupan en todos los cuadros variando en poco sus medidas, para dar brillo o para opacar.

Cuadro B

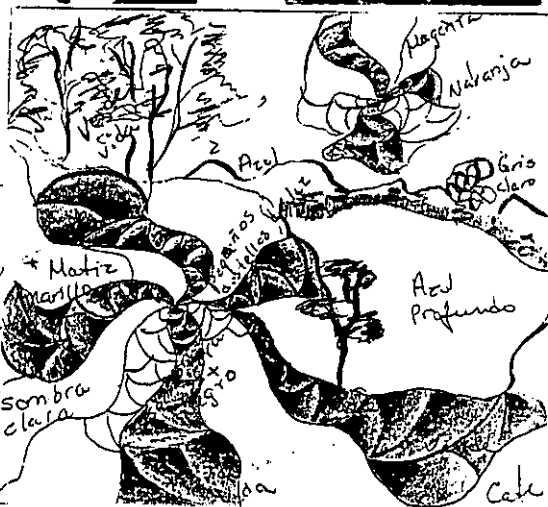
Este cuadro tiene un formato de 1 m. x 1.20 cms., óleo sobre tela, fue realizado en Xochimilco en 1998 por Adriana Suari, titulado "Regreso de un sueño".

El sistema de signos organizados en esta tela son de dos niveles o cualidad distinta, uno es el paisaje de nivel representacional utilizando el tema del paisaje común o popular "clásico" con elementos como los árboles, montañas, y el lago al pie del paisaje, son elementos temáticos

que formalmente estructuran la superficie en horizontales y verticales en un contraste signicosemántico con la representación de los tres crisoles de nivel abstracto para crear un clima de ensueño contenido como sucede en algunos de los paisajes trabajados en acuarela de Henri Moore, donde recorta la figura de su escultura de la fotografía para adherirla en alguna ubicación en el formato a manera de collage para después fondear con color a la acuarela a manera de paisaje. En cuanto al color, los colores puros como el verdes, rojos, carmín, amarillos, están reservados para las configuraciones abstractas que como en el cuadro anterior su significado expresivo es de “esplendor cósmico”, así como de actualidad concreta que refuerzo contrastando desde el nivel signico-semántico con la representación del paisaje popular trabajando con colores matizados con grises, sienas y pardos a excepción del lago que sí es un azul prusia intensísimo que tiene la función de enlazar los niveles signicos-semánticos de representación abstracta y representacional.

El manejo técnico es el mismo del cuadro A.

Cuadro B.



Cuadro C

Este cuadro tiene un formato de 1m. x 1.20 cms., óleo sobre tela realizado en Xochimilco, México, D.F., en 1999, con título la "Puerta", hecho por Adriana Suari.

El material temático o poético son la representación de formas de origen neutral, como la medusa, algunas formas son heurísticas o inventadas como el crisol que se repite en todos los cuadros y la representación simbólica de una puerta ubicada al centro del cuadro.

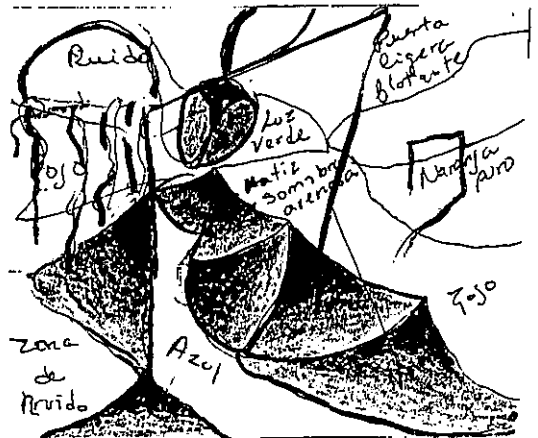
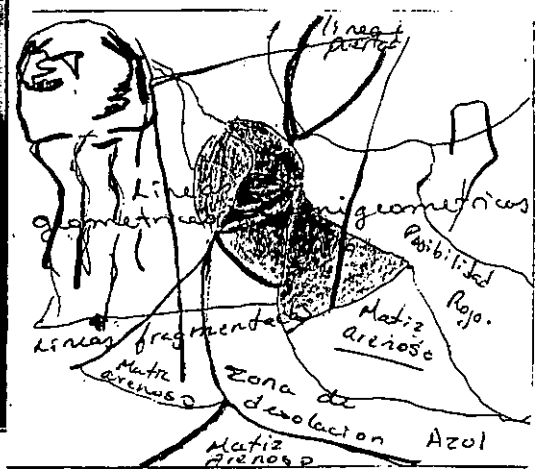
El nodo o punto que enlaza las formas esta ubicado en la parte superior de la representación de la puerta con vectores o líneas de fuerza de dirección giratoria que contrastan con la estabilidad, estatismo o quietud de la puerta.

El color esta organizado por zonas a base de planos con el color diluido y en distintos grados de saturación por lo que encontramos desde azul ultramar casi puro, así como grados de saturación los tonos anaranjados y bermellon, dejando el tono verde menos saturado o más pardo, igual el amarillo que es más luminoso por su grado de mezcla con el gris, dando como resultado la expresión de un espacio imaginario o irreal.

Técnicamente el color en esta solución, si queremos expresar el contraste puro de saturación en una composición sin ningún otro contraste, entonces el color agrisado debe mezclarse del mismo color que uno más intenso, esto es, el rojo intenso debe contrastar con el rojo opaco, y el azul intenso con el azul opaco. De otra manera, el contraste puro será borrado en los contrastes tales como cálido-frío, perturbando el efecto de calma.



Cuadro C. "La Puerta".



Este efecto de intensidad y opacidad del color es reforzado en las áreas opacas mediante cargas de arena que tienen la función de absorber la luz y por lo tanto están aplicadas a las zonas más pardas del cuadro.

Los colores son grisados, naranja, rojo, café, sombras y sepias.

El peso matérico del transbordador es arenoso y opaco.

El manejo técnico es igual al de los cuadros anteriores.

Cuadro D

Este cuadro lleva como título "El que aún no despierta", con un formato de 1m. x 1.20 cms., óleo sobre tela, realizado en Xochimilco, México, D.F., en 1999 por Adriana Suari.

Este cuadro esta organizado básicamente con dos semicírculos, uno de ellos a la izquierda, que sugiere al "mundo entero", es decir, la tierra representada a base de una saturación de signos de formas rectangulares superpuestas o en forma de cruz, significando la ciudad y antenas de T.V., este semicírculo esta conectado por una forma a manera de placenta de color gris, pero que por el efecto de contraste de color que tiene crea un efecto de simultaneidad pareciéndonos azul, decíamos que conecta a la otra forma semicircular muy concreta o abstracta por su simplificación y de apariencia cósmica por la relación que guarda con el resto del fondo. Podemos decir que el color básicamente esta solucionado por contraste complementario, los rojos "del mundo" y los verdes del fondo. Sobre del fondo verde aparecen unas manchas amarillas estrelladas un tanto irregulares que aparentan destellos de luz y que refuerzan el sentido en parte cósmico, en parte concreto del cuadro y que hacen un doble efecto de contraste complementario con la forma aparentemente azul que conecta "al mundo" con el resto del cuadro.

Los rojos son laca geráneo, rosa alizarina, rojo y bermellón más negro. Los sepias son, sombra natural, sobra tostada, siena natural y siena tostada, más sus distintas gradaciones en gris.

Cuadro E.

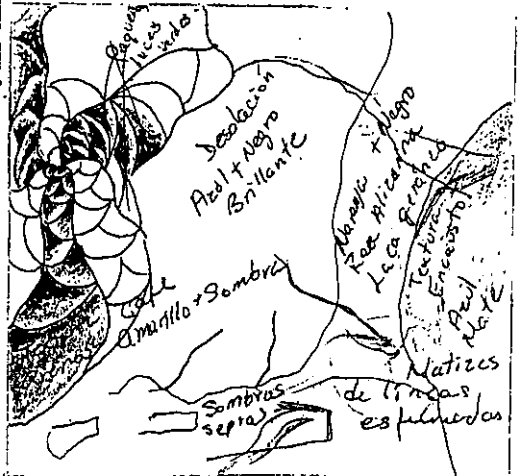
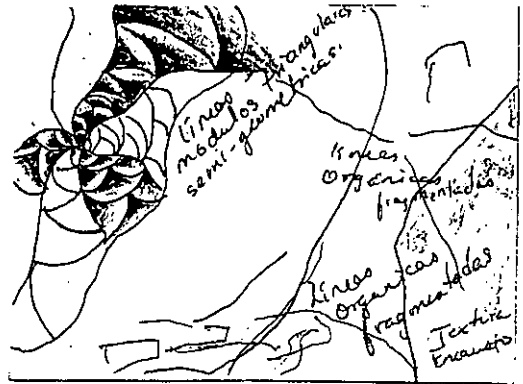
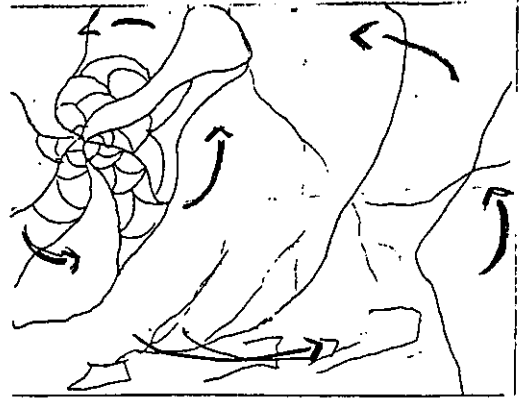
Este cuadro se titula "El no-Ser", óleo sobre tela, con un formato de 1m. x 1.20 cms., realizado en Xochimilco, México, D.F., en 1999, por Adriana Suari.

En este cuadro mi interés por la experimentación cromático - materica hace que solucione el cuadro en las áreas opacas con cargas de barniz de cera de abeja en lugar de arena que por su efecto semitransparente amortigua en grados de saturación que es la solución cromática que discurre en ritmos más cerrados o densos por la fragmentación del crisol y más ligeros y diluidos para la opacidad en grandes zonas hacia el fondo especialmente en las zonas de azul intenso para atenuar su excesiva profundidad y dar sensaciones de concreción matérica.

Los colores son verdes sombra y arena del mar para el modulo triangular, azul sepias, sombras y carmín.



Cuadro E. Análisis y foto de "El no-Ser"



Cuadro F

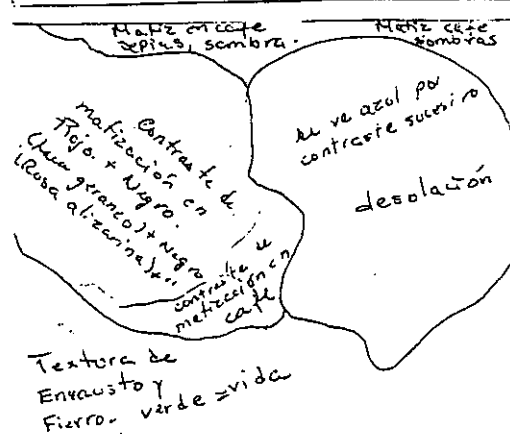
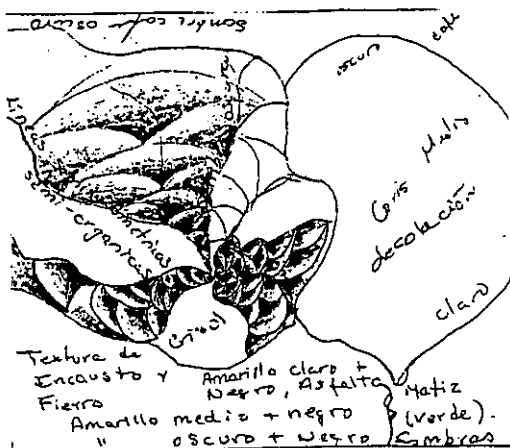
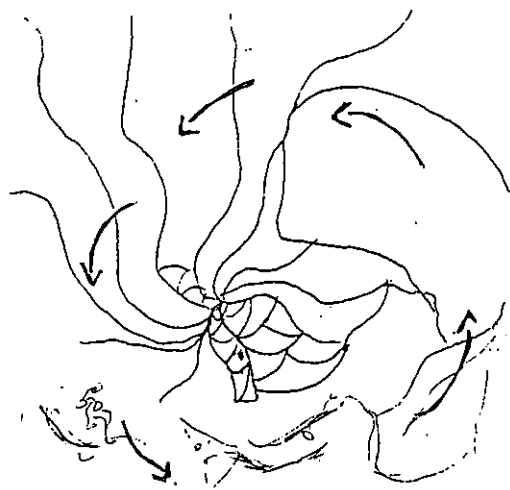
Este cuadro lo título "Dormido", tiene un formato de 1m. x 1.60 cms., óleo sobre tela, realizado en 1999 en Xochimilco, México, D.F., por Adriana Suari.

En este cuadro la experiencia obtenida por la experimentación constante y disciplinada en torno a los efectos expresivos del cromatismo y la materia se ve reflejado en la matización dada al rojo carmín en distintos grados de saturación al igual que los rojos, rosa alizarina, laca geráneo más negro, gris y blanco; el negro y el gris ubicados a la izquierda del cuadro en una gran forma de crisol estructurado a base de semicírculos que contrasta con un área bastante limpia de gris y que por su efecto de simultaneidad aparenta ser azul de forma semicircular y abre una sensación de profundidad como "azul del cielo", así el cuadro en su nivel signico-semántico sigue surgiendo el paisaje por lo mismo la zona inferior esta trabajada en una solución de saturación verdes-intensos a opacos con fuertes cargas de cera que por su liquidez en estado tibio o caliente al aplicarse de manera gestual al derramarse sobre el cuadro igual que la utilización de mallas de alambre alternando con la materia coloreada con cera dan un efecto de peso visual y de sensación terrenal por el verde que recuerda al follaje de vegetación, en la parte superior también utilizo cargas con arena en distintos grados de saturación en los tonos terreos.

El significado expresivo a través del color y la materia en este cuadro se equilibra en tanto la sensación cósmica de la pureza del color como contraste de saturación y las fuertes cargas de arena y cera que dan una sensación más concreta y por decirlo así más "terrenal".



Cuadro F. "Dormido".



Los rojos son rosa alizarina, laca geráneo, rojo y bermellón más negro, los verdes son amarillo medio claro y oscuro más negro y amarillos y ocre más sombras y sepias que dan como resultado otros verdes.

El manejo técnico es igual al de los cuadros anteriores.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Referencias Bibliográficas del Capítulo III

- (1) Oswaldo López-Chuhurra, Estética de los elementos plásticos.
pasimm.
- (2) Johannes Itten, El Arte del color, pasimm.

CONCLUSIONES GENERALES

La pintura comenzó a ser arte con el Renacimiento. Adquiere la identidad de sistema cuando empieza a percibir sus propios problemas, se ocupa de ellos y los exalta, como ya vimos en el Capítulo I; en suma: la técnica devino en arte como ya analizamos en el Capítulo II, cuando vimos como el artista lucha con sus propios medios para mejorar la pintura.

Después del naturalismo renacentista, importante ideal pictórico, vino el cambio de concepto de la realidad: Tuvo mucha razón ese genio de la pintura del cual ya hablamos que fuera Leonardo D'Vinci, cuando hablaba de que como ser humano representaba la naturaleza cuando la copiaba, pero como naturaleza que asimismo el era, actuaba o inventaba por ser esta también naturalizante (natura, naturans) y no solo naturalizada (natura naturata).

Por otro lado, las realidades no son humanamente perceptibles en su totalidad y en la practica el ser humano las percibe al trasluz de sus intereses dentro de lo perceptible de su tiempo y de su cultura, que en mi caso se traduce en su significado expresivo de "esplendor cósmico", así como de actualidad concreta.

Aparte, toda realidad necesita innumerables sistemas de signos o lenguajes para ocuparse de sus diferentes componentes sin nunca agotarla. Propiamente, y sea como fuere, estamos en los albores lingüísticos de la humanidad, cuando en el cavernario paleolítico brotaban el habla o la palabra y el dibujo como representaciones de las realidades del entorno mediante signos e imágenes gráficas y sonidos.

La escritura vendrá después, lo mismo la pintura. Para nosotros todo género artístico comienza como actividad mágica y sigue como técnica de producir imágenes al servicio de la religión o de otras artes. Luego se torna sistema artístico propiamente dicho, cuando empieza a tener problemas propios y acelera cambios radicales hasta que se estabiliza

como valioso bien de la humanidad. Esto ha sucedido con la pintura, igual que con la escritura alfabética. Los principios de tales sistemas son sus técnicas específicas que todo arte comparte con el lenguaje de donde el viene. Sus medios son los tropos (ritmos, metáforas, etc.) y sus fines, lo estético, el tema, la creatividad y lo propio. Ante todo la pintura constituye una tecnología o técnica manual de fines comunicativos (o una suerte de ideograma). En sus tres planos comunicativos: el semántico (las relaciones de los signos con la realidad significada o, lo que es lo mismo, la mimesis o el parecido de la figura que es el paisaje con la realidad figurada, el crisol y el paisaje o la ciudad).

El sintáctico (las relaciones entre los signos, o composición con sus ritmos y simetrías, proporciones y direcciones) como son las horizontales y verticales, los semicírculos que configuran un crisol que se despliega del centro girando hacia fuera de nivel abstracto para crear un clima de ensueño contenido; las configuraciones abstractas en su significado expresivo es de "esplendor cósmico", así como de actualidad concreta que refuerzo contrastando desde el nivel signico-semántico con la representación del paisaje y/o la ciudad, trabajando con contrastes de matiz, saturación, complementariedad y contraste sucesivo.

En el plano pragmático (los efectos de los signos en le receptor o la sociedad); en que el objeto es la ocasión no ya el fin y llegar a nosotros por un estilo (la práctica) cuya manifestación en la obra. Que son una serie de cuadros de formatos aproximados de 1m x 1.20 cms., presentados y analizados anteriormente.

De lo dicho y explicado anteriormente se conceptúa la práctica a través de una materia (que es el óleo, pasta, barnices y aglutinantes que usa el pintor), como elemento expresivo, la luz, la sombra y su expresión que es mi tema y al cual concluyo con disciplina y constancia haber encontrado un equilibrio entre cromatismo y materia. Lo importante no es lo que las obras dicen, sino lo que estás quieren decir. Ella es

translingüística y transemiótica y, por ende, le son consustanciales sus connotaciones posibles y nunca sus denotaciones.

Fin

San Luis Potosí, México a 2 de Noviembre de 1999.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. Introducción a la creatividad artística. México, Trillas, 1992. 253 pp.
- Acha, Juan. Teoría del dibujo. México, Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V., 1999. 150pp.
- Albers, Josef. La interacción del color. España, Alianza, 1980, 115pp.
- Arnheim, Rudolf. Arte y percepción visual, psicología del creador, 11a. Edición. Barcelona, España. Alianza, 1993, 503pp.
- Best Maugard, Adolf. A method for creative design. United States of America. Dover Publications. 1990, 181pp.
- Berger, Rene. El conocimiento de la pintura, como verla y apreciarla. Barcelona, España, Noguer, S.A., 1961, 377pp.
- Breton, Andre. Antología, (1913/1966), México, Siglo XXI, 1973, 333pp.
- Brusatin, Manlio. Historia de los colores. Barcelona, Piados, 1987, 146pp.
- Chuhurra-López Oswaldo. Estética de los elementos plásticos. Barcelona, Nueva Colección Labor, 162pp.
- Doerner, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona, España, Reverte, S.S.A., 1980, 461pp.
- Dubuffete, Jean. Escritos sobre arte. Barcelona, Seix Barral, 1975, 367pp.

- Eco, Humberto. La estructura ausente. Barcelona, Lumen, 1975, 510pp.
- Freud, Sigmund. Introducción al psicoanálisis. Madrid, Alianza, 1982, 486pp.
- Gillam Scott, Robert. Fundamentos del diseño. Buenos Aires, 1973, 195pp.
- Gombrich, Ernst. El Legado de Apeles. Madrid, Alianza, 1982, 250pp.
- Gombrich, Ernst. Historia del Arte. Tomo II. Barcelona, Garriaga, 1995, 535pp.
- Heidegger, Martín. El origen de la obra de arte y poesía. México, Fondo de Cultura Económica, 1995, 148pp.
- Hogg, J. Psicología y Artes Visuales. Barcelona, Gustavo Gil, 1969, 385pp.
- Historia del Arte. Vanguardias Artísticas. Barcelona, Salvat, 1991, 112pp.
- Itten, Johannes. El Arte del Color. Madrid, Alianza, 1988, 95pp.
- Jung, Carl C. AION. México, Paidós, 1986, 302pp.
- Kandinsky, Vasily. De lo Espiritual en el Arte. 4a. Edición, México, La nave de los locos, Premia. 1981, 132pp.
- Klee, Paul. Teoría de arte moderno. Argentina, Calden, 1976, 119pp.
- Krumm-Heller. El Tatwametro o las vibraciones del éter. Argentina, Kier, 1967, 63pp.

- Manrique, J. A. El Geometrismo en México. México, U.N.A.M., 1976, 90pp.
- Mayer, Ralph. Materiales y Técnicas del Arte. Edit. Herman Blume, 1985, Impreso en España, 686pp.
- Malraux, Andre. Las Voces del Silencio. Barcelona, 1956, 561pp.
- Merleau-Ponty, Maurice. El ojo y el espíritu. Argentina, Piados, 1977, 70pp.
- Michelli, Mario de. Vanguardias artísticas del siglo XX. 9a. Ed. Barcelona, 1992, 415pp.
- Paalen, Wolfgang. Retrospectiva. México, I.N.B.A., 1994, 210pp.
- Palau I. Fabre, Joseph. El secreto de las Meninas. México, 1982, 146pp.
- Pleynet, Marcelin. La enseñanza de la pintura. España, Gustavo Gil. 1978, 218pp.
- Read, Herbert. Breve historia de la pintura moderna. Barcelona, Serbal, 1988, 387pp.
- Read, Herbert. Educación por el arte. Barcelona-Buenos Aires-España, Piados/Educador, 1982, 480pp.

San Luis Potosi, México a 2 de Noviembre de 1999.