



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“OBRA PLÁSTICA COMO ELEMENTO
ARQUITECTÓNICO EN ESPACIOS
INTERNOS”**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A**

RAQUEL LEGORRETA HERRERA

DIRECTORA DE TESIS: LIC. BEATRIZ BUBEROFF CHUGURANSKY

286971

MEXICO, D. F. 2000



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS:

Agradezco a Dios por haberme permitido llegar a este momento. A mis padres por entregarme lo mejor de ellos, a mis hermanos por estar siempre conmigo, a mi esposo por creer y confiar en mi, a mis maestros por los conocimientos que depositaron en mi, a mis amigos por brindarme su amistad sin condiciones, a la ENAP, UNAM por darme la oportunidad de estudiar en ella.

Gracias a los maestros que me ayudaron con sus valiosas aportaciones, su tiempo y paciencia, para la realización de la presente tesis:

LIC. Beatriz Buberoff Chuguransky.

LIC. Luis Rene Alva Rosas.

LIC. Herlinda Sánchez Laurel.

LIC. Nezahualcoyotl Galván Robles.

LIC. Ingrid Fugellie Gezán.

LIC. Heraclio Ramírez Nuño.

INDICE

<i>INTRODUCCIÓN.....</i>	<i>1</i>
<i>JUSTIFICACIÓN.....</i>	<i>2</i>
<i>PROPUESTA.....</i>	<i>4</i>

CAPITULO 1. EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO..... 14

1.1 El expresionismo abstracto; 1.2 El expresionismo abstracto en la pintura; 1.3 Kandisky el precursor; 1.4 Jackson Pollock. Action-Painting; 1.5 Arte Informalista; 1.6 Arte Matérico (Tapiés); 1.7 Pintura mexicana abstracta; 1.8 Manuel Felguérez. Abstracción libre configurada.

CAPITULO 2 . EL COLOR.....53

2.1 La composición del color; 2.2 Semejanza; 2.3 Intervalos de análogo; 2.4 Intervalo de triadas; 2.5 Armonías monocromas; 2.6 Armonías de análogos; 2.7 Tono y valor; 2.8 Intervalo de complementarios; 2.9. Tonalidad del color; 2.10 Paletas limitadas; 2.11 Cualidades y caracteres del color; 2.12 Concordancias de colores; 2.13 Comunicación estética; 2. 14 Los significados del color; 2.15 El ritmo.

CAPITULO 3 DESARROLLO DE LA OBRA.....75

3.1 Construcción de maquetas experimentales; 3.2 Construcción de maqueta final; 3.3 Aplicación de imprematura y textura; 3.4 Proceso; 3.5 Proceso pictórico e Ilustraciones.

CONCLUSIONES.....111

BIBLIOGRAFIA.....113

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este proyecto es realizar una obra plástica para espacios arquitectónicos internos, donde su ubicación pueda variar, al dividirlos integrando la obra plástica a la arquitectura.

Tiene la intención de presentar dos vistas pictóricas con una composición dinámica, que permita invertirla, manteniendo la armonía del conjunto.

Este proyecto de acuerdo a sus grandes dimensiones, obligará al espectador a transitar la obra interviniendo visualmente siendo un participante activo.

La riqueza de materiales con elementos texturales y la simplificación de formas que no estén enmarcadas en una línea definida, permitirá la adaptación de este proyecto a otros espacios arquitectónicos, con una integración modular y abrirá la posibilidad de intercambiar las caras, es por eso que elegí el expresionismo abstracto para utilizar el gesto espontáneo en el acto creativo.

JUSTIFICACIÓN

El mito que el artista produce solo obras maestras, y para una elite, origina que interese a pocas personas; resulta necesario, en una civilización de masas, que el artista abandone este aspecto romántico y sea activo, además de estar informado sobre las técnicas y métodos del trabajo plástico actual. Es necesario no perder el contacto con el público, para que el arte se entienda y no exista un arte separado de la vida, con cosas bellas para mirar y cosas feas para usar.

Se vuelve necesario hacer obra a nivel popular, con un método similar al de los proyectistas para resolver problemas estéticos colectivos; un producto donde se evidencie la presencia del artista, se mejoren las condiciones de vida y la relación habitual con el mundo de la estética. Entonces el arte y la vida avanzaran conjuntamente; no existirán objetos de arte para mirar y objetos vulgares para el uso.

Es necesario dar un sentido nuevo al modo actual de vivir.

Los objetos de uso tienden a la miniaturización, reduciendo su constitución, transformándose por causas económicas y por las mismas razones también la vivienda reduce su espacio sin perder comodidad; siempre en función y en uso. De esta manera una pared movable acondicionará espacios, cerrara o abrirá otros y por lo tanto modificará el ambiente en función de una nueva necesidad.

Esta es una alternativa que presento, debido a que al reducir espacios se limita la presencia de obras de arte, y la misma pared móvil funcionará como obra plástica, así como en la casa tradicional japonesa los tabiques móviles internos prefabricados pueden organizarse creando espacios diversos.

El proyecto que presento busca una relación entre el arte la estética y el valor de lo útil. El empleo de los módulos intercambiables, manteniendo la armonía compositiva, tiene el propósito de crear un ambiente modificable y adaptable a otra exigencia de transformación en las paredes de los interiores. No solo con el propósito de modificar el espacio, sino hacerlo más atractivo, al transformar las atmósferas con solo cambiar los módulos en diferentes combinaciones. De tal manera que además de ser estéticos propongan diversas opciones para ambientar y transformar un espacio, saliendo de la monotonía. Un muro cuyas características plásticas genere un espacio agradable emocionalmente; de acuerdo al ambiente que se pretenda generar ó la intención del mismo.

El proyecto esta planteado para un espacio habitable, donde los módulos desmontables y de fácil manejo permitan realizar modificaciones conforme a nuevas necesidades.

Haciendo referencia a la utilidad del muro en donde los espacios sean aprovechables, pensé también en crear un ambiente funcional y estético.

PROPUESTA

Varias ideas han dado forma al proyecto que realicé para este trabajo de tesis: la realización y fundamentación de una pintura mural sobre soporte móvil con características del expresionismo abstracto; además de un mural exento en un espacio donde el espectador en movimiento se integre al dinamismo del mismo. Este proyecto surgió de la investigación sobre los siguientes puntos.

a).- Siqueiros aportó una nueva teoría (la perspectiva poliangular), en la que considero al espectador la base de un movimiento corporal para captar diversos puntos de vista, lo que propicia un ordenamiento visual conforme al tránsito normal del espectador. En relación a mi proyecto considero la importancia del tránsito en el espacio de grandes dimensiones, donde el espectador pueda integrarse a la obra en un dinamismo participativo.

b).- El op art aportó la idea de movimiento no solo del espectador sino de la obra misma, empleando las estructuras de repetición de elementos simples, abstractos, con colores contrastantes y la utilización de módulos.

c).- El mural Dive Bomber que realizó Orozco consistió en seis tableros móviles intercambiables formando nuevas composiciones.

d).- El expresionismo abstracto me dio la libertad de expresarme plásticamente simplificando las formas, para poder manejar las posibles composiciones e integrarlas a la arquitectura de manera armónica.

e).- Los murales que Felguerez independizó del muro permitiendo a la obra ser ella misma y utilizando materiales de construcción en relieves, chatarra y pintura en continuo proceso de transformación.

f).- La división transitoria del espacio en la arquitectura moderna permite modificar los ambientes.

Quise en mi propuesta unificar y realizar estas ideas para ello: enriquecí el color con texturas y utilice la idea de independizar el muro; el manejo de módulos intercambiables; hacer participativo el tránsito del espectador e integrar las imágenes en un todo compositivo. Son las ideas que fundamentan el presente proyecto.

La utilización de la textura como recurso plástico, además del manejo de dos caras frontal y posterior enriquecen la realización de este trabajo.

Llegar a resolver el problema de la estructura modular no fue sencillo, tuve que recurrir al ensayo-error por medio de la realización de diversas maquetas experimentales.

A partir de un diseño modular con una estructura de repetición en tamaño y forma, ensamble un módulo con otro utilizando un esquema secuencial y relacionado, es lo que mantiene la unidad del conjunto.

En el mundo actual, el arte se ha separado del contacto con el público por la necesidad de la utilidad sobre la estética, entre otras cosas. Sin embargo, el valor de lo útil se puede enfocar a los beneficios del consumidor para satisfacer necesidades que pueden ser personales o colectivas, sin que por ello la estética y el arte queden fuera.

Al hablar de un espacio emotivo, me refiero a un espacio en donde exista una atmósfera agradable, en un ambiente donde se transmita una emoción interesante.

En cuanto al espacio habitable, tendríamos que considerar que es un problema actual, debido a un mal aprovechamiento y a los costos elevados.

Los conjuntos de bloques modulados permiten variantes máximas de adaptabilidad, para ello es necesario una estructura desmontable y transformable en múltiples formas, que sea ligera, económica, fácil de transportar y desmontar, además de ser resistente y de medidas fácilmente manipulables, con un ensamblaje sencillo, por lo que los bloques modulares son ideal para resolver un problema de espacio.

Los modulares de base ya preparados son una excelente solución porque no se desmontan, se manejan fácilmente y se pueden acumular en un espacio mínimo.

En relación al diseño. Es un proceso de creación visual con un propósito, que cubre exigencias prácticas, las necesidades de un consumidor. El diseñador deberá considerar, la fabricación, la distribución y el consumo en función de la relación que guarde con su ambiente. Su creación no debe ser solamente estética, sino también funcional y de acuerdo al gusto de su época.

El diseño es práctico, resuelve problemas con soluciones apropiadas, el lenguaje visual es la base de la creación de un

diseño, los elementos visuales comúnmente manejados son: la forma, la medida, el color, la textura.

Es importante señalar que cuando un diseño es compuesto por formas similares entre sí, las formas unitarias o módulos aparecen varias veces en el diseño, unificándolo. Los módulos deben de ser simples para lograr el efecto de unidad. La repetición de módulos, es el método más simple en el diseño y aporta armonía.

Los módulos pueden repetirse con relación a: la figura, el tamaño, el color, la textura, la dirección, la posición, y el espacio.

Todo diseño tiene una estructura, que gobierna la posición de la forma, misma que impone un orden y predetermina las relaciones internas. La estructura puede ser: formal; semiformal o informal; actual o inactual, visible o invisible.

La estructura de repetición es una estructura formal que puede ser activa o inactiva, visible o invisible. Es la más simple, se compone de formas repetidas en figura y tamaño reunidas en una secuencia y en un esquema que se relaciona entre si.

Las estructuras bidimensionales pueden convertirse en estructuras de pared con el agregado de cierta profundidad, posición y dirección de las células espaciales, al modificarse estas, se logra mayor tridimensionalidad. Ejemplos: los filos rectos se pueden combinar por filos curvos, las células pueden ser parte de la estructura, los planos exteriores pueden construirse para que no estén en ángulos rectos.

Para poder comprender plenamente la realidad tridimensional de algo, se requiere una expansión con profundidad física o tercera

dimensión tangible, que sea visible en ángulos diferentes y distancias diferentes.

El diseño tridimensional debe considerar varias perspectivas desde ángulos distintos, así como las tres dimensiones; largo, ancho y profundidad. Para obtener las dimensiones de un objeto tridimensional, se debe medir en dirección vertical, horizontal y transversal.

El diseño tridimensional procura establecer una armonía y un orden visual, trata con formas y materiales tangibles en un espacio real, este tipo de diseño es necesario visualizar la forma completa y rotarla mentalmente en todas direcciones .

Los elementos de diseño tridimensional son: elementos conceptuales, punto, línea, plano, volumen, elementos visuales, figura, tamaño, color, textura, elementos de relación, posición, dirección, espacio, gravedad, elementos constructivos, vértice, filo y cara. Estos últimos pueden ayudar a definir las formas volumétricas. Ejemplo, un cubo tiene ocho vértices, doce filos y seis caras.

El factor esencial en la arquitectura es la forma de utilizar el espacio y la manera de adaptarlo para satisfacer la necesidad particular de una sociedad .

El espacio existe de forma negativa antes de construir el edificio, tan pronto como al espacio se le encierre o delimite con paredes, pisos y techos se convierte en algo real y positivo de tres dimensiones, figura y forma. Para tener un conocimiento verdadero del espacio hay que recorrerlo y contemplarlo desde puntos y niveles distintos .

Las tres dimensiones físicas del espacio son: altura, profundidad y anchura, para hacerse vivas es necesario una cuarta dimensión que es el tiempo.

Al establecer una relación entre el espacio y la estructura el resultado es que un edificio posea una composición de planos horizontales y verticales puntuados de trecho en trecho por pilares, dejando aberturas de diversas proporciones.

El diseño de un edificio no es solo una combinación agradable de espacios relacionados, si no una función de satisfacer necesidades prácticas.

Experimentalmente, un gran espacio puede subdividirse a voluntad con cancelas móviles, de forma tal que se presenta una serie casi ilimitada de posibilidades de combinaciones.

En las escuelas con divisiones adaptables del espacio, el problema es el ruido y la ventilación cruzada, por eso la distribución es en fila para que las paredes cruzadas formen barreras contra el ruido y la ventilación pueda efectuarse.

La distribución y el reparto del espacio suele denominarse planeamiento, se expresa en dibujos de planta en función del edificio .

Los espacios de los edificios tienen que tener vida e intereses propios para que sean agradables además que resulten fascinante el recorrerlos, esto se consigue con una proporción adecuada, tratando las superficies limitantes, paredes, suelos, techos, con colores y texturas interesantes para crear una buena arquitectura.

Los espacios internos y externos pueden limitarse o definirse, la división más común es la más simple, un cajón de paredes verticales, con ángulos rectos y techos horizontales.

Las paredes son normalmente verticales por razones prácticas, pero pueden ser de planta circular curva o angulada.

El espacio se reconoce por medio de la superficie física que lo define. Siendo la arquitectura un arte visual, estas superficies se revelan por medio de la luz y el fenómeno del color.

Al final del milenio aparece el concepto de instalación. Primero surge como la tridimensionalización del vídeo, del arte conceptual, del performance, de la poesía visual, de la escenografía y las luces. El espectador forma parte activa al introducirse en la misma instalación y por un momento ser parte de ella.

Puede haber tantos conceptos de instalación como puede haberlos en pintura. La instalación es una práctica de realización, es una obra de determinación y de invención, conforme al contexto donde pudiese existir.

La instalación tiene dos décadas de historia, aunque sus referencias parten del Dadaísmo y Surrealismo con una relación objetual e iconográfica en el espacio. La instalación existe en un territorio creado por ella misma.

Las instalaciones se popularizaron como medio de expresión durante los primeros años de los ochenta. Aparecieron como recurso de pensamiento renovador.

Uno de los factores básicos de los movimientos vanguardistas del arte del siglo XIX y XX, fue el intento de revisar uno por uno, los

elementos fundamentales de la pintura, en una superficie pictórica preestablecida, como en la tela en la cual se pinta. El período se caracterizó por el intento de desplazar estos elementos fuera del contexto de la superficie pintada y verificar su validez en los espacios de la vida cotidiana.

El factor que define a una instalación, es su flexibilidad formal, su capacidad de incorporarse a nuevos medios y estrategias estéticas a medida que aparecen y al mismo tiempo establece puentes con otras disciplinas ya conocidas, es por eso que me parece significativo hacer mención de las instalaciones en este proyecto, porque en una sociedad caracterizada por la tecnología, la mayoría de las disciplinas artísticas generan propuestas. Las instalaciones son propuestas de juego y complicidad entre quien la formule y la reciba, al espectador le corresponde leerla, activarla y hacerla existir socialmente, la lectura de la instalación, depende esencialmente de la ordenación que el espectador haga de sus componentes en un campo de percepción tridimensional, lo que sucede en el tiempo de una manera global y en un espacio físicamente real, además que se transforma en el paseo del cuerpo en su entorno como parte de una realidad.

Podría argumentar que mi propuesta, es una combinación de estos contenidos. La instalación es una disciplina que requiere de espacio para acogerla como en un museo donde se ofrece un espacio físico, sin embargo, mi propuesta requiere de una dimensión en función y uso de un espacio arquitectónico habitable y emotivo.

Al transformar la naturaleza de los espacios existentes, se crea una ambientación creativa que envuelve al hombre lo que permite adaptarse y desenvolverse.

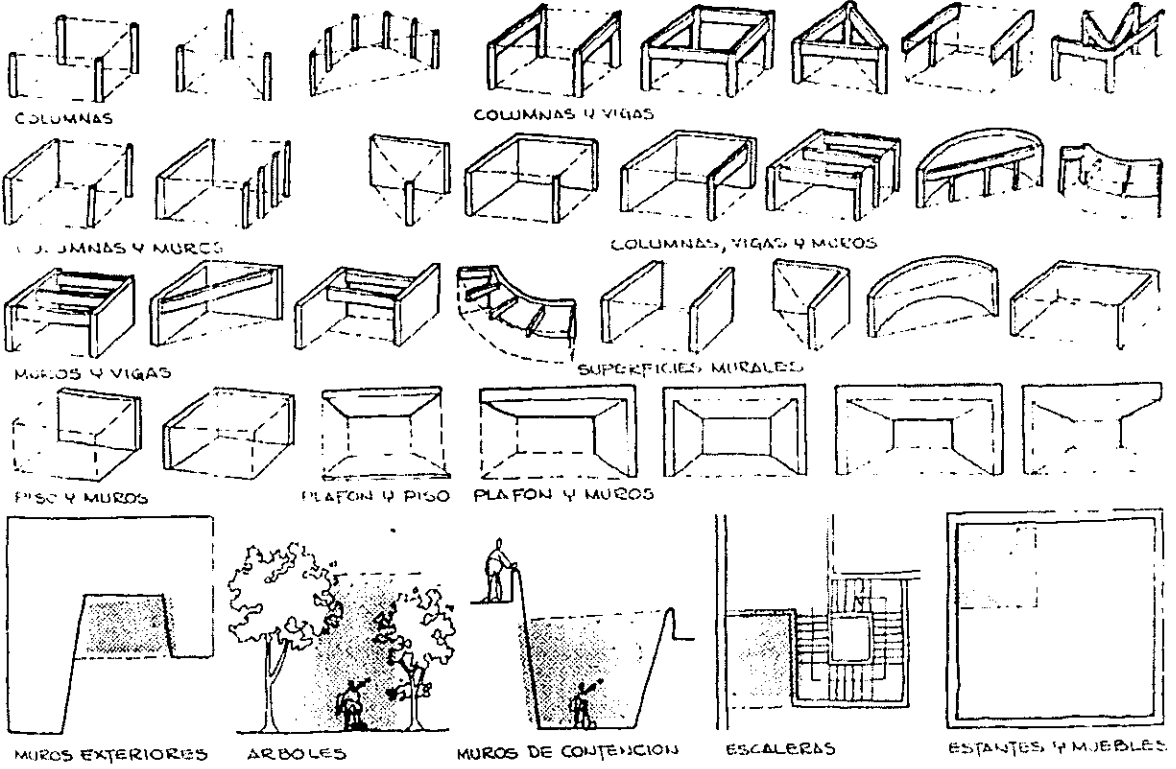
Con mi propuesta intento integrar al espectador en la obra como parte de su espacio y ambiente en una forma artística, para lograr estimular su estancia en una atmósfera agradable y placentera.

El término ambiente, se refiere a la inclusión y apropiación creativa de las dimensiones físicas y reales del espacio circundante, involucra adquirir un clima psicológico o limitarse a un sentido arquitectónico. El espectador transita en un espacio real con una participación impulsada por un comportamiento exploratorio respecto al espacio que lo rodea y a los objetos que se sitúan en él.

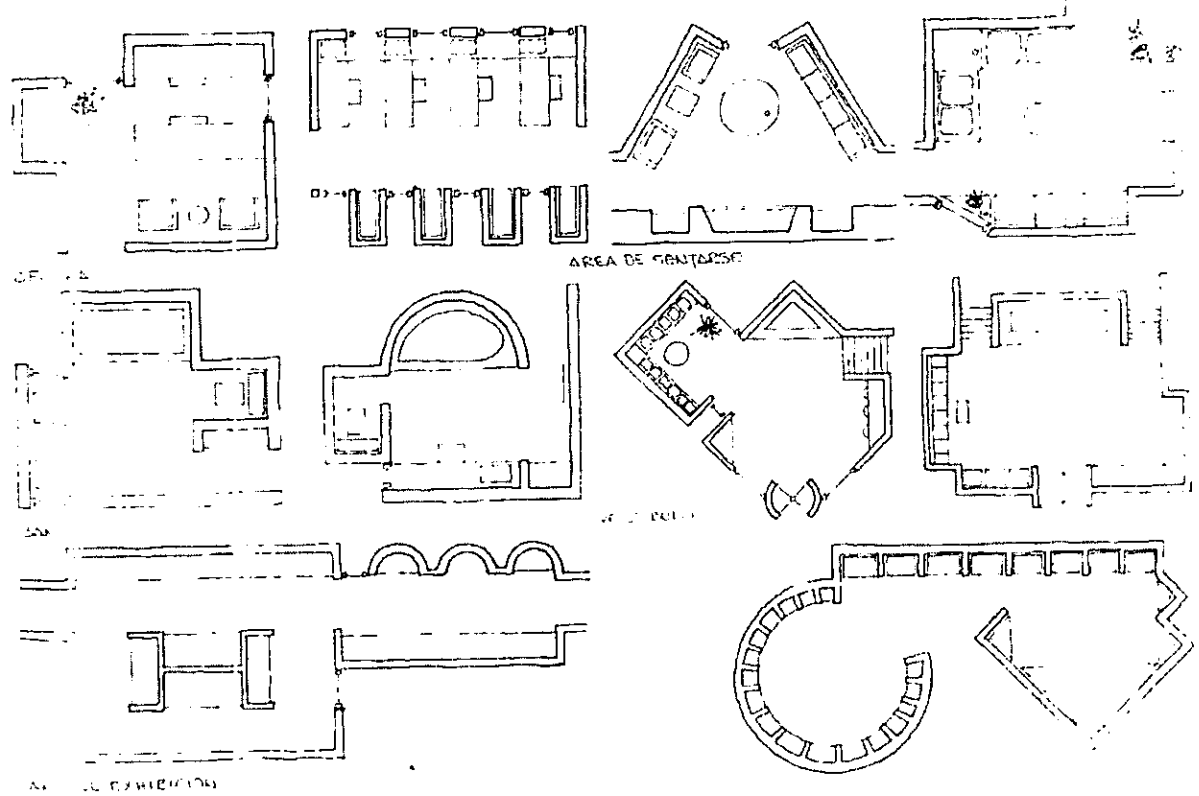
En los campos del diseño y la arquitectura, la teoría ambiental se asemeja a una teoría de ambiente con implicaciones ideológicas.

Los ambientes neodadistas se orientan al sentido visual y táctil manipulando los objetos. Por consiguiente, el espectador no solo participa, también recrea el proceso inherente de la misma obra. El ambiente, se convierte en un estimulante de la conciencia del espectador como fruto de la actividad del artista.

Formación de espacios



Espacio ajustado a las necesidades



CAPITULO 1.

***EL EXPRESIONISMO
ABSTRACTO***

1.1. EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO

El expresionismo abstracto es el más importante movimiento artístico desarrollado en EE.UU. en las décadas de los cuarentas y cincuentas. Se divide en ACTION OR GESTUAL PAINTING (pintura de acción o gestual) que puso énfasis en el acto físico de pintar y en la espontaneidad creadora, destacando su componente abstracto por medio de colores, signos y trazos derivados de una actitud Interna. FIELD PAINTING (pintura de campos) que concibe el cuadro abstracto como un campo donde todos los elementos se disponen sin conceder privilegio a un cuadro. (composición all over) pero de manera abierta, expansiva. La pintura de campos se subdivide, a su vez, en obras donde predomina una expansiva malla hecha a base de línea, (como los lienzos derramados de Pollock) y en áreas donde destaca un expansivo campo de áreas de color. (como en los lienzos de Still, Rothko y Newman).

En 1929 Alfred H. Barr aplicó el término a las primeras improvisaciones de Kandisky. Adquirió prominencia e influencia en todo el mundo después de la segunda guerra mundial (1939– 1945). Las corrientes contrarias prevalecientes: Realismo Social, Regionalismo y Abstracción Geométrica. Ideologías dominantes: Socialista, Nacionalista y Utópica. En 1930 casi todos los miembros de ésta corriente iniciaron su carrera pictórica.

Los modernistas criticaban la producción de los Regionalistas, y la de los Realistas Social ya que habían propiciado un arte de

fotografía o tarjeta postal, un nuevo arte comercial, barato y exitoso. Newman señaló que los Regionalistas estaban promoviendo una estética falsa que inhibía un arte verdadero ; y podía agregar que la representación regionalista de la vida agraria y rural era una fantasía en una época de depresión sobre todo cuando decenas de miles de granjeros habían perdido sus posesiones . Newman también sostenía que los Realistas Sociales no eran mejores, que los Regionalistas, pues solo sustituirán al agricultor y al pueblerino por el obrero.

La economía de los artistas era un desastre, el público no tenía tiempo para el arte y el estatus del artista estaba en aquellos sin derecho. En 1933 se organizó un proyecto para emplear a 3749 artistas desempleados para un proyecto de obra social de decoración de edificios denominados el Federal Art. Proyecto con un salario de 95 dólares al mes por 96 horas de trabajo esto permitió que artistas como Gorky, Gottlieb, Philip Gouston, y James Brooks pudieran experimentar con calma durante sus años de formación.

Esto permitió que los pintores se reunieran en una verdadera comunidad artística, por necesidad de intercambio de ideas. El partido comunista: funciona manipulando y atrayendo intelectuales y artistas a organizaciones que dependían de él, sobretodo las antifascistas. Por otro lado fomentó el realismo social y repudió las tendencias modernas .

Casi todos los expresionistas abstractos eran de tendencia de izquierda y tomaron como modelo a los revolucionarios mexicanos

(Muralistas) de 1936 a 1937 Siqueiros vivió en Nueva York fundo su taller experimental . José Clemente Orozco ejecuto un mural para el Dartmouth Collage, visitado por varios artistas neoyorquinos .A Diego Rivera se le dedicó una gran exposición en el museo de Nueva York en 1932 y en 1933, realizo un mural para el Rockefeller Center , quien irritado por la aparición de un retrato de Lenin en el Mural de Rivera, la familia Rockefeller mando a cubrir la pintura esta acción causo controversia y la publicidad exageró el valor propagandístico de la pintura mural.

Finalmente ambas corrientes se desmoronaron por desilusión por un lado el contenido de los regionalistas resultaba muy sospechoso en una época de depresión y de guerra y los comunistas después del pacto de no agresión que firmara Stalin con los fascistas y de haber transformado el socialismo por Stalinismo, llenó de dudas a los artistas simpatizantes de ésta ideología, aunque se conservaron de izquierda pero sobre todo antifascistas.

En 1935 el critico Stuart Davis, haciendo una critica sobre el regionalista Jhon Steuart Curry señalaba ¿Cómo puede un hombre que pinta, pintar como si jamás se hubiere realizado investigación en la pintura, que intencionalmente o por desconocimiento de Monet, Seurat, Cezanne y Picasso, y procede como si en la pintura fuera una obra divertida para aficionados?. ¿Cómo puede un hombre con esa actitud mencionar ser considerado positivo para el desarrollo de la pintura? Esto ya marcaba la decadencia y el fin del Regionalismo.

La escuela de Nueva York (fue heredera vital de la debilitada escuela de París). Expresionistas abstractos:

Adolph Gottlieb (1903-1974).

Philip Guston (1913-1980) imágenes reconocibles.

Willem de Kooning (N. 1904) “ “

Hans Hofmann (1880-1966) “ “

Franz Kline (1910-1962)

Barnett Newman (1905-1970) Abstracto.

Richard Pousette –Dart (1916-1992)

Jacks Pollock (1912-1956) imagines reconocibles / alg. pinturas.

Mark Rothko (1903-1970) abstracto, no expresionista.

Clyfford Still (1904-1980). “

Nunca en ningún momento, hubo una especie de doctrina, programa o cualquier cosa parecida que implicara la existencia de una escuela. Esto confirma la obra misma . Se les ha agrupado como expresionistas abstractos, pero porque no encontraron otro termino, ya que en su obra hay distintas manifestaciones.

Los mejores pintores expresionistas abstractos fueron: Pollock, Still y de Kooning por sus posiciones claramente distintas. Pollock y Still, los más radicales e innovadores de los expresionistas abstractos.

La otra postura la resume De Kooning, más tradicionalista. Pollock, Still crecieron en el campo (de allí su libertad), pintaron imágenes nuevas y vanguardistas del oeste norteamericano y De Kooning de la ciudad de Nueva York. Además esas imágenes ejemplifican el individualismo y la libertad, cualidades históricamente consideradas

de los Estados Unidos sobre todo en la segunda guerra mundial y la guerra fría.

El expresionismo abstracto parecía más original y liberado que cualquier otra tendencia artística del momento, cada vez fue más aclamado en los círculos artísticos del mundo libre. Pero su reconocimiento obedeció todavía a otras razones más, era audazmente vanguardista y al mismo tiempo revelaba una ansiedad acorde con el ánimo de la época de los cuarenta y de los cincuenta. Para los cincuenta el expresionismo abstracto era reconocido en el ámbito internacional del arte como la tendencia principal.

Así mismo adaptaron el internacionalismo porque detestaban las ideologías estéticas, nacionalistas y racistas promulgadas principalmente en esta época por la Alemania nazi que se preparaba para la guerra (Still, exagerado, patriotero; de Kooning, moderado y manifestando que lo gestual tenía raíces europeas; Pollock, moderado).

Los Estados Unidos proclamaban su internacionalismo en virtud de que su arte se derivaba del europeo, pero con Still, Pollock y de Kooning que inician en 1947 su estilo propio, los demás artistas simpatizantes de ésta corriente empezaron a especular acerca de las fuentes estadounidenses de su pintura y a la vez continuaron afirmando su carácter internacional. Pintores que se agregaron al movimiento:

Lee Krasner (1908-1984)

Geroge McNeil (1908-1995)

Pous Ette Dart (N.1922)

Theodoros Stamos (N.1922)

Esteban Vicente (N.1903)

Quizá el lazo cultural más fuerte fue una evolución estética común: el rechazo de las tendencias realistas y geométricas, la atracción por el contenido surrealista y la técnica del automatismo psíquico .

En 1940 Paris propició que un número considerable de artistas de los más importantes emigraran a Nueva York y la transformo en la capital del arte, situación que la vanguardia neoyorquina aceptó inmediatamente.

Comprender el arte abstracto . Ya no es un problema mayor que el de comprender cualquier otro arte y ello depende de la capacidad del individuo para captar los elementos esenciales, para percibir lo que se considera universalmente significativo.

Los intereses ideológicos dominantes: psicología freudiana, la doctrina del subconsciente, la psicología analítica e introductor de la noción de inconsciente colectivo, el Marxismo, el Existencialismo y el Budismo Zen .

En todo este periodo se origina y desarrolla el expresionismo abstracto en E.U. (finales de los cuarenta y casi toda la década de los años cincuenta) se origina en Europa el Informalismo y ambos se imponían como verdaderos medios de ruptura y coinciden por la búsqueda de nuevas posibilidades plásticas dentro del abstraccionismo, donde el huso del color hace las veces de forma . Las diferencias entre ambas corrientes serían, mientras que el

expresionismo abstracto se crea en grandes formatos por directa influencia de la escuela mexicana, y el huso del color es desbordante, en el Informalismo los formatos son medianos y guardan más interés por una reducción de paleta, otorgándole un valor primordial a la textura, el color es aplicado de una manera natural y en el concepto de cuadro como objeto. Las obras informalistas se enriquecían gracias a las nuevas técnicas aplicadas por los artistas, basadas en los diversos procesos pictóricos, como los empastes, las transparencias, las chorreadura y el huso de caligrafía gestuales, que para unos artistas contenían un profundo significado espiritual basado en la intuición. Al igual que los expresionistas abstractos tenían inquietudes acerca de las filosofías orientales como el budismo Zen. Esto también se refleja en el color, ya que lo usaban confiriéndole significados y valores sensibles. En ésta corriente el uso del color generalmente es intuitivo y espontáneo, pero esto no quiere decir de ninguna manera que los artistas no hayan tenido un profundo conocimiento de la teoría del color y sus efectos visuales. (Frautier, Dubuffet, Antoni Tapiez, Mathieu, Antonio Saura, Lucio Fontana, por mencionar algunos)

Montherwell resumió estas ideas a finales de 1950: el proceso pictórico se concibe como una aventura sin ideas preconcebidas, por parte de personas de inteligencia, sensibilidad y pasión. la fidelidad de lo que ocurre entre uno mismo y un lienzo, no importa lo inesperado que sea, se convierte en algo crucial. Durante el proceso pictórico las principales decisiones se toman en razón ala verdad, no al gusto. Ningún artista acaba el cuadro con el estilo que

esperaba tener cuando lo empezó. Solamente abandonándose completamente al medio pictórico se encuentra el artista y descubre su propio estilo.

El arte abstracto: describe los estilos más extremos del siglo XX, contra la tradición europea de imitar a la naturaleza y en pro de reducir las formas naturales a su esencia de combinar formas, líneas, colores, por sus propios motivos y no por su afán representativo.

El expresionismo: es una tendencia artística que surgió en Alemania en el primer cuarto del siglo XX. Se caracterizó por la simplificación del dibujo, por la violencia, libertad y carácter arbitrario en que son usados el pincel y los colores en aras de la fuerza expresiva. Es una tendencia que inicio en París en 1873, por pintores figurativos interesados en los efectos del color que la luz determina en la naturaleza física

Impresionismo: Movimiento artístico iniciado en París en 1873, por pintores figurativos interesados en los efectos del color que la luz determina en la naturaleza física.

El regionalismo: es una tendencia pictórica que consiste en plasmar en la pintura la realidad de una región específica .

El realismo social: tendencia artística originada en los años treinta en los Estados Unidos y que expresaba la triste realidad de la gente debido a la depresión económica .

Gran depresión: se refiere al desplome económico en los Estados Unidos y Europa con la caída de la bolsa en octubre de 1929 en

Nueva York y termina en 1939, a raíz de la nueva era económica producto de la segunda guerra mundial (1939-1945).

Abstracción geométrica: uno de los estilos de la abstracción moderna, caracterizado por el uso de la línea recta, el rectángulo, los colores primarios, el negro, blanco y gris, elementos considerados de valor universal, por lo que resultaban idóneos para reflejar la armonía y el orden del universo, según pretendían los seguidores de esta corriente .

1.2. EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO EN LA PINTURA

El arte del expresionismo abstracto, es un intento de independizar el arte de toda relación con las imágenes de la realidad visual; por que hizo comprender que el arte puede no tener nada que ver con la imitación de la realidad y puede hallarse una expresividad en los puros colores y formas. También llamada pintura acción surge en los Estados Unidos después de la segunda guerra mundial, con una fuerza que intenta encontrar una finalidad o meta al arte fuera del individuo. Lo blanco y lo negro: la esperanza y la desesperación, significaba comenzar desde cero, era como si nunca hubiese existido la pintura, y era tiempo de comenzar.

La justificación ideológica es darle un sentido a la experiencia personal, el adiestramiento espiritual a través de la acción practicada y viviendo en un acto de existencia que implica un presente, actuando en el lienzo con gesto de liberación automático,

pleno, donde el resultado es ajeno; no es decisivo, lo que importa es la descarga de la personalidad sobre un vacío en blanco, ahí la diversidad de estilos y métodos.

El expresionismo abstracto establece la espontaneidad por medio del automatismo, la intuición, la libertad total del mundo interior. Manchas amorfas de color que se mueven, se desplazan por toda la superficie del lienzo, sin romperlo, como metáforas del inconsciente, creando una realidad engañosa, ilusión de la apariencia reflejada en la obra.

Para Kandinsky y Klee la pintura abstracta significa suprimir el mundo de las apariencias de la pintura detectadas como imágenes; utilizando sólo los medios del color, contrastes y trazos.

La palabra "abstracto" se refiere a la pintura no figurativa informalista, no representativa que provoca sentimientos, sensaciones y puede acercarse a una caligrafía de signos perdidos, remitiendo a la condición física de la materia, acercándose a elementos de la naturaleza o artificiales.

En la pintura abstracta la no-figuración es una posición, una tendencia viva, la purificación de la pintura y la experimentación; sin interferencias narrativas, la reivindicación del gesto como pincelada amplificada o veladuras y montajes que hacen del garabato un símbolo de libertad en espacios aéreos.

Las imágenes abstractas entregan al espectador la posibilidad de una lectura abierta. Este deberá contar con disposición y curiosidad para iniciar el recorrido y poder entrar en ellas.

La pintura abstracta no representa hechos u objetos al servicio de algo, adquiere autonomía "un cuadro no significa otra cosa mas que sí mismo"¹; y es a partir de los tratamientos del espacio como la luz, el color, el ritmo, las texturas, los formatos, que crea un escenario perfecto.

En el lienzo la mancha, el restregado, el goteado y la calidad del pigmento son testimonios de la presencia del pintor, volcándose la conciencia de lo espontáneo y de lo libremente pintado, acercándose lo que el "yo" le indica en un sentido de expresión interior y espiritual frente a una sociedad que no ve esta pintura como simple expresión y por insensibilidad tiene poca respuesta hacia ella.

Michel Tapié define el arte abstracto como: una proposición de aventura, pero en el verdadero sentido de la palabra aventura, es decir, algo desconocido donde es imposible predecir lo que va a ocurrir.²

Los pintores norteamericanos veían el lienzo como un campo de acción, ya que lo que se iba a realizar en la tela era un acontecimiento no un cuadro, basado en la espontaneidad inspirada en el gesto como improvisación. Desde Kandinsky muchos son los artistas informalistas o concretos en Europa destacan:

¹ Bonet Juan Manuel, historia del arte abstracto, pag. 11

² Jean Claudence, Pintura abstracta pag.91

Alberto Burri

Still Clyfford

Lucio Fontana

Willem de Kooning

Antonio Tapies

María Elena Vieira da Silva

Alfred Otto Wols

En Estados Unidos los más importantes son:

Sam Francis

Franz Kline

Mark Rothko

Jackson Pollock



Willem de Kooning, *Woman VI*, 1953

Óleo sobre lienzo, 174 x 149 cm

Donación de G. David Thompson

Museo de Arte de la Universidad de Chicago

Una obra trágica y patética de la pintura

de Willem de Kooning, en un momento de

su período de mayor productividad.

El cuadro muestra un rostro femenino, con

una expresión de dolor y desesperación.

El uso del color es limitado, predominando

los tonos oscuros y el blanco.

La obra es una de las más importantes

de la serie de mujeres de Kooning.

El cuadro es una obra maestra de la

arte abstracto del siglo XX.

El cuadro es una obra maestra de la

arte abstracto del siglo XX.

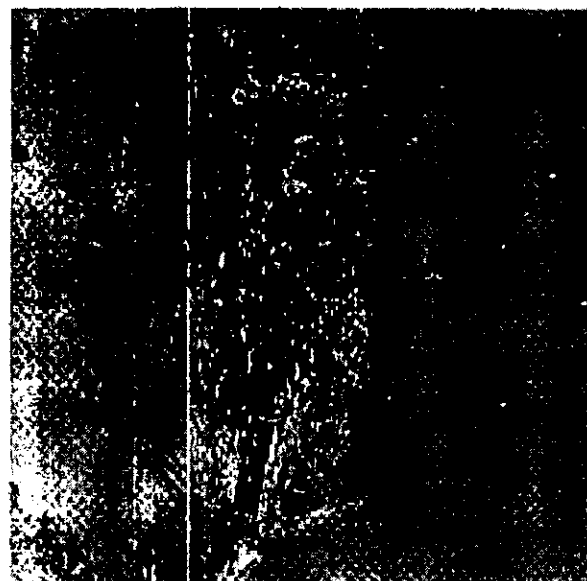
El cuadro es una obra maestra de la

arte abstracto del siglo XX.

El cuadro es una obra maestra de la

arte abstracto del siglo XX.

Wols, *Pintura*, 1948-47 Óleo sobre lienzo, 90 x 80 cm Staatliche Museen, Berlín. Patrimonio Cultural Prusero, Galería Nacional



En México, se reconocieron como pintores abstractos mexicanos a:

Lilia Carrillo

Manuel Felguerez

Fernando García Ponce

Vicente Rojo

Felipe Orlando

Cordelia Urveta

1.3. KANDINSKY EL PRECURSOR

“El arte pierde el alma cuando es utilizado para fines materiales; busca su relación en la materia y entonces carece de entusiasmo con el corazón frío y el alma dormida, el público le vuelve la espalda. En el arte se expresa la personalidad, la individualidad, el talento y temperamento del artista utilizando la intuición para aproximarse por el camino del conocimiento interior a los problemas del espíritu.”³

Utiliza con rasgos personales los fenómenos de la naturaleza como objeto de sus creaciones. La abstracción refleja la naturaleza en toda su riqueza y en todo su color, buscando la interior en su exterior. En la pintura el punto de partida es el color y la forma impulsados por la necesidad interna de conocerse a sí mismos para

encontrar el valor de los elementos con los que su arte puede crear a base del principio de la necesidad interior, como uno de los fundamentos más sólidos del arte abstracto.

La necesidad interior está constituida por tres necesidades místicas:

- 1ª Cada artista como creador debe expresar lo propio de su persona*
- 2ª Cada artista como hijo de su época debe expresar lo propio de su época.*
- 3ª Cada artista como servidor del arte debe expresar lo propio del arte.*

Kandinsky es considerado el primer pintor del siglo XX que realizó una obra deliberadamente abstracta, sin ninguna referencia figurativa. El problema que planteaba Kandinsky era si la forma y el color libres de todo propósito representativo podían ser articulados en un lenguaje simbólico, y concluyó que "las puras formas plásticas podían dar expresión externa a una necesidad interna"⁴

Las formas coloreadas en una tela deberían ser colocadas como una partitura orquestal. (organizar el color racionalmente, como el sonido produce sucesivamente acordes simultaneos).

La obra de Kandinsky irracional e intuitiva es considerada expresionismo abstracto, opuesto de la abstracción geométrica fría y racional.

Su expresionismo se basa en la improvisación, en la velocidad del trazo y en los valores intuitivos, a los que Kandinsky llama

³ Kandinsky De lo espiritual en el arte. Pag 14,15

improvisaciones como una expresión inconsciente, espontánea de carácter interior de naturaleza no material, es decir, espiritual.

La obra de Kandinsky se ordena en armoniosa continuidad y en un desarrollo lógico en donde la luz y el color son el lenguaje principal.

En 1908 realizó la primera obra sin ninguna referencia figurativa, y con gran colorido; su interiorización en la pintura como una actividad del espíritu humano, liberada de la dependencia de la naturaleza y con capacidad de expresión fue determinante en su obra posterior.

La pintura abstracta es la expresión de un contenido interno y no define un objeto real. La intuición debe ser guía y juez de las formas abstractas.

Todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior, como medio de expresión; El artista elige las formas que son espiritualmente afines. La "deformación" de la forma es una fuente de creación artística; el artista debe mirar y oír su vida interior para expresar su necesidad mística utilizando la intuición y sensibilidad para dar vida a la creación.

El espectador busca la coherencia extrema de las partes de un cuadro, buscando imitación de la naturaleza, busca la anécdota, el efecto cromático lo externo domina sobre lo interior.

La abstracción al superar la forma geométrica tiene libertad sin límites, profundidad, amplitud, riqueza de posibilidades, espiritualidad, el arte se destina al alma más que al ojo.

⁴ Biblioteca Salvat, Vol. 7 Arte abstracto y arte figurativo pag. 27

La obra de arte tiene vida propia, colabora en la atmósfera espiritual del interior, utilizando las formas para sus fines.

La obra de arte es útil porque sirve al desarrollo y a la sensibilidad del alma humana, el artista debe adecuar la forma a un contenido, con cualquiera de sus actos, sentimientos pensamientos como material en sus obras.

“Se sustituye el término abstracto por el de concreto porque el término del latino abstraer significa “sacar de” extraer algo de la realidad natural, lo correcto sería decir arte concreto.”⁵

1.4 JACKSON POLLOCK. ACTION PAINTING

“El primer pintor, quizá más importante de la pintura acción es, Jackson Pollock, da el paso definitivo hacia la liberación absoluta y al mismo tiempo hacia la creación interior. Pollock invierte radicalmente los términos, va de dentro hacia fuera, rompe toda relación con el mundo exterior, sus imágenes conscientes o subconscientes terminan con la idea de ilusión de espacios reales, con las preocupaciones teóricas estéticas”⁶

Es un pintor moderno de la nueva pintura estadounidense; sus cualidades en la pintura reflejan violencia natural, espontaneidad y una ilimitada necesidad expresiva. Estas cualidades las utilizó con

⁵ Biblioteca Salvat, Arte abstracto y arte figurativo Pag. 25

⁶ Rodríguez Prampolini Ida. El arte contemporáneo pag. 136

“dripping” (chorreado action paintin) y dándole gran importancia al tiempo y a la velocidad de ejecución mediante procedimientos insólitos que consistía en pintar con botes agujerados por los que chorreaba la pintura sobre sus grandes telas, colocadas en el suelo, o bien haciendo chorrear de pinceles.

Pollock actúa sobre sus cuadros, gotea, embadurna, empasta en acción, utilizando cucharas de albañil, palitas, palos, cuchillos, bastones; dejando caer su pintura gruesa que empasta con toda clase de materiales: vidrio molido, mármol arena, etc., Sin embargo tenía dominio de su técnica; dejando impresiones con la mano, como el mismo expresaba: “Puedo hacer que la pintura corra hacia dónde yo quiero. No hay accidentes alguno”⁷

Pollock no realiza bocetos; es una pintura directa, es una necesidad de expresar sensaciones más que describirías. se interna en sus cuadros hasta ambientarse, sin medio de aportar modificaciones, destruir imágenes ya que el cuadro posee una vida propia. Su obra marca un ritmo exagerado de la vida de una ciudad moderna como un escenario de la lucha humana, de la constante competencia en espacio-tiempo, en donde juegan movimientos en todas direcciones. Su espacio asume una dimensión vital porque su pintura es una extensión física de si mismo que no escapa a su control.

Para Pollock, el espacio significa conciencia de estar vivo en un tiempo, sobre la posición del ser humano en el mundo. Por ello no

⁷ Chasse, Gilbert, Contemporary Arte in Latín América, pag. 23

incluye solo al artista, sino también al espectador, quien puede participar en la acción de su pintura, identificándose a sí mismo.

En 1936, en Nueva York, participó en un laboratorio en técnicas modernas en el arte; allí Jackson Pollock entró en relación con Siqueiros. Fue un periodo experimental con nuevos procedimientos y técnicas para la creación de una pintura mural comprometida, acorde con la época, "ensayaban las posibilidades de empleo de barnices sintéticos de uso corriente, se probaban nuevos soportes y mezclas de materiales como arena, tornillos, etc, se inventaron técnicas manuales y mecánicas de vértigo y de goteo.

Se utilizó la pistola neumática para aplicar el color y se trabajaba con proyecciones fotográficas, fotomontajes y plantillas.

"Los experimentos con pinturas y materiales se realizaban según el principio del accidente controlado y se inventaba una perspectiva simétrica cuya misión era dotar de dinamismo al cuadro"⁸

Pollock realizó nuevos experimentos, impresionado por el temperamento de Siqueiros (aprendió la técnica del vertido y el goteo de la pintura al duco que después convirtiera con habilidad en el método preferido de su pintura dripping)

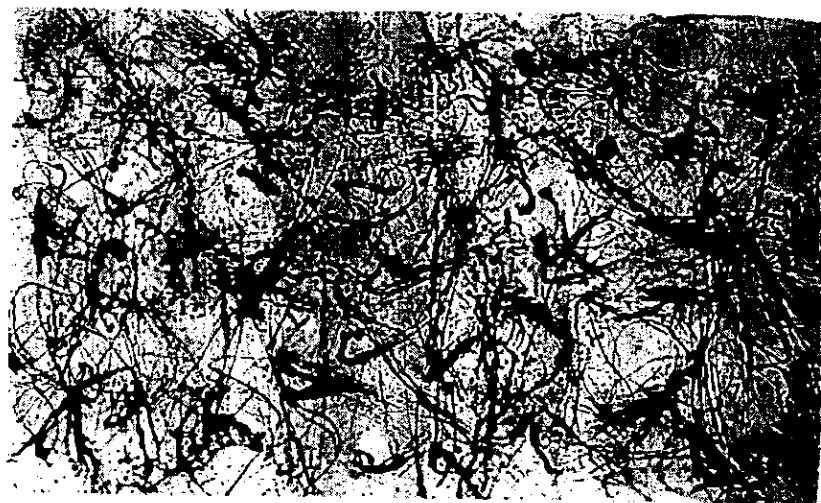
Los experimentos son meros recursos para lograr una actualización en la practica pictórica, mediante procedimientos técnicos pero no son los recursos los que cuentan, sino el resultado.

⁸ Kunsthalle Dusseldorf. Siqueiros – Pollock Pag. 31

En 1947 la pintura de Pollock fue más abstracta, a causa de su excitante espontaneidad y la expresividad condicionada por el proceso pictórico.

Pollock en 1943 hace la primera exposición con el método de vertir pintura líquida directamente en la tela, sin utilizar el pincel, técnica que conoció de Siqueiros, el dinamismo de la línea, con una relación entre figura-fondo provoca una tensión inerte en el espectador que busca encontrar una orientación figurativa, mientras Pollock explora el límite entre la imaginación, para conseguir que formas libres se conviertan en figuras.

Jackson Pollock, Número 32



1.5. ARTE INFORMALISTA

Dentro de las corrientes artísticas internacionales en la 2ª mitad del siglo XX tenemos las corrientes informalistas en Europa y E.E.U.U la textural o matérica forma parte de ella muchas veces relacionada con la gestual.

Tapies Shults, Burrie, Lucio Muñoz, entre otros son representantes excelentes de ella . en pintura; y podemos ampliar esta ejemplificación con a los artistas del ensamblado.

Este siglo ha cuestionado las técnicas y materiales tradicionales ampliando los lenguajes debido al desarrollo tecnológico que ha proporcionado nuevos medios.

La realización de cualquier objeto implica varios niveles de actuación refiriéndonos al nivel técnico como proceso de manipulación con fines expresivos.

La actitud referida a la utilización de elementos no perdurables puede enriquecer texturalmente la obra. Duchamp decía creo que un cuadro al cabo de un cierto número de años muere como el hombre que lo ha pintado.

Si el arte es una actividad intelectual más que manual y una obra vale por su idea más que por la habilidad con que está hecha y la riqueza de los materiales empleados; tenemos que analizar la materialidad frente a la carga conceptual, la idea o alma frente a la materia.

La materia no es un elemento inerte, sujeta a transformaciones activas sus componentes y cualidades se dilatan o contraen, se

modifican mediante reacciones químicas, ofreciendo resistencia variable a la manipulación.

Por eso en esta búsqueda dentro lo textural es impredecible muchas veces un comportamiento futuro pues el material orgánico esta destinado inevitablemente a la descomposición.

El material pasa de instrumento a ser un elemento ajeno cuya función no es solo estética sino critica anti-artística y muchas veces permanece solo el registro gráfico y fotográfico.

Las propiedades físicas del material pueden insinuar un estado de animo. No solo el material afecta a nuestra percepción si no las ideas e imágenes al asociarlos a una experiencia.

Boccioni en su manifiesto técnico de la escultura futurista de 1912 sostenía que para lograr emoción plástica podemos utilizar en una sola obra hasta 20 materiales diferentes, es decir incorporar elementos texturales negando la exclusividad de los materiales tradicionales en escultura como el bronce o el mármol. El material propicia la creatividad estimulando la imaginación al reconocer el artista las asperezas y texturas de ciertos objetos.

Marx Ernst interroga el material, utiliza el frottage para lograr imágenes contradictorias superpuestas, incorporando a su obra lo casual y lo contradictorio.

El material convierte a la obra en un elemento activo que impulsa el proceso activo, por ejemplo en la pintura action painting lo que sucede no es un cuadro, sino un acontecimiento.

La obra parece a veces agredida, marcada por la huella de esta búsqueda como en Lucio Fontana con los cortes en el lienzo, o la

acción utilizada por Tapies cuando araña la tela produciendo efectos inquietantes como en una pared resquebrajada o un viejo pergamino.

En las últimas décadas la desmaterialización captada por un enorme variedad de lenguajes que renuncian a la riqueza sensorial y placentera de las texturas. Si bien la importancia de la técnica nunca fue desvalorada por el artista, siendo considerada esencial.

Este siglo XX ha sido el más irrespetuoso con las técnicas pictóricas tradicionales. El artista ha impreso en los materiales según su forma de sentir y pensar, por eso los materiales reflejan la vida.

Entre los artistas mexicanos que dieron muestra también de un buen manejo de elementos texturales podemos mencionar a Siqueiros, García Ponce, Felguérez, Cauduro, Thomas Parra, Cordelia Urveta y Pedro Cervantes, entre otros.

1.6. ARTE MATÉRICO (TAPIES)

En los últimos tiempos el término matérico indica su género de arte que da importancia a nuevos materiales.

Shumacher, utiliza cortezas; Burri: trapos y alfileres; Lippald: telas metálicas; Baj: telas de tapicería; Marotta: chapas gastadas por el uso; Scarpitta: telas sobrepuestas cosidas. El pintor italiano Prampolini dio severa importancia al empleo de diversas texturas

valiéndose de arena como si fuera incluida en el color obteniendo efectos texturales inusitados.

En E.E.U.U. en 1948 se utilizaron verdaderos relieves de color o materiales de soporte, papel machacado o estopa, se extendió por Europa utilizando la superposición de superficie de papel encolado y coloreado con temple y cola. Destacaron en el uso de tales técnicas Tapies y Burri, alcanzando notoriedad.

Antonio Tapies busca su materialidad en superficies lisas con superficies ásperas, grumosa, rajaduras profundas relieves con estructura, color, modulación tridimensional con superficie rugosas, goteados, granulados, arañados, goteados; se funden y hay en ciertos muros viejos, en cuartos rústicos, empedrados, desde la mas absoluta abstracción de la tela acromática. Se pasará a la reconstrucción de una realidad fenomenológica no fundida si no reproducida en el uso de los materiales que se encuentran en la naturaleza tomando sugerencias táctiles. Es un arte que vuelve a recobrase con la presencia de la naturaleza capaz de sugerir e inspirar a través de sus mismos materiales la imitación.

Alberto Burri es uno de los ejemplos más significativos del arte de medio siglo que ha intentado a través de nuevas realidades asimilar nuevas imágenes. Quiere expresar la oportunidad que nuestra época advierte por los materiales efímeros y toscos que enmarcaron a los artistas de la época.

El artista desea representar un objeto con su textura, su piel, enfatizando la apariencia física de los objetos, sus condiciones de lisura, rugosidad, transparencia o brillo.

Tapies utiliza materiales físicos empleados que imitan texturas reales, con relieve creando un ilusionismo de las texturas, es decir, estilizar una superficie por otra, los objetos de Tapies son un desafío de la comunidad artística al cobrar conciencia de sus posibilidades reales.

Varios materiales del modelado pueden ser usados para crear texturas, yeso, acrílicos, polímeros, etc., productos que pueden ser aplicados o extendidos sobre el soporte en adecuada continuidad para formar las texturas que se deseen obtener. Es innumerable la cantidad de elementos tridimensionales que pueden ser incorporados al cuadro creando profundidad en la superficie plana.

El arte abstracto es mucho más profundo que una combinación de formas y color, las imágenes surgen del mundo mental del artista como un sistema de símbolos de un universo intelectual. Orden y equilibrio entre fuerzas contrarias (material–espiritual), hasta llegar a la pureza misma.

“El arte abstracto crea nuevas pautas para representar la realidad inventada o transformada a través de sensaciones y sentimientos estilizando, fragmentando, recreando, imaginando e interpretando.”⁹

La relación entre obra y vida de un artista están vinculadas en su repertorio y vocabulario.

Tapies en sus primeros trabajos intenta utilizar recursos del art–brut, arte de locos y de marginados. Representa la energía mental mediante líneas y motivos que se repiten llenando toda la superficie.

⁹ Comablia Rexeus Victoria, Tapies pp 11

La obra de Tapies tiene un fuerte contenido, hablando por sí misma contagiando misterio, fuerza y poder.

En 1952 y 1953 utiliza la X, un signo que se repetirá con frecuencia en su obra posterior en las que se asoma una abstracción geométrica, despojándose de todo anecdotismo y de los últimos vestigios surrealistas, para configurar un estilo propio y maduro, consiguiendo una fuerza plástica y una originalidad que le abrieron las vías a un reconocimiento internacional.

La obra de Tapies es llamada obra informalista; a partir del existencialismo humano, auto-conocimiento del hombre vida-muerte polos amor-odio, piedad-ferocidad.

La prisión, la guerra es el telón del fondo en el que se inscribe el informalismo, o arte matérico, en donde la materia se disuelve en un caos indefinido o una planeación de las cosas en el instante de un génesis.

“Tapies en su obra disuelve la forma en la materia. Experimentando sensorialmente de un modo directo los aspectos físicos. Mezcla polvo de mármol y látex u otras materias. Habla de pintura refiriéndose a estructura y de la textura como portador de su mensaje, aludiendo a la espiritualización de la materia, manifestando en la estructura y orden.”¹⁰ En su arte la materia se convierte en el pensamiento hecho objeto, su obra no se aleja de la realidad, si no más bien, una reafirmación vital mostrada con toda

¹⁰ Ibid pp 16

su piel, un trabajo poético, un realismo esencial, simplificado y al mismo tiempo una imagen con fuerza.

“El arte es un signo, un objeto algo que nos sugiere la realidad en nuestro espíritu”¹¹. De ahí que las emociones puedan destilar imágenes, aunque nadie contemple de la misma manera.

Los cuadros de Tapies evidencian un tema relevante de lo que vemos o intentamos reconocer, disolviendo la forma en la textura como una materia de connotaciones ilusionistas para representar objetos reales. Representando la textura de un objeto acude a que el cuadro pierda su condición ilusoria y se convierta en otra realidad independiente.

“Tapies acrecienta no sólo por los materiales físicos empleados que imitan texturas reales sino por un énfasis en el bajorrelieve y por el encerramiento de sus formas”¹².

La semejanza de formas que parecían imitar texturas reales crea un ilusionismo perfecto, al trasponer las texturas se utiliza las cualidades de una superficie para que posea en la realidad cualidades diferentes.

Los materiales empleados por Tapies para crear texturas son:

Polvo de mármol,

Látex,

Papel periódico,

Hilos,

Tela,

Cartón,

Cordel,

Paja;

¹¹ Ibid pp 23

¹² Ibid pp 19

Empleados como recursos reales propios de nuestro siglo que provocan impacto, como acto humano asociado a la naturaleza, instintiva o fisiológica.

En cuanto al proceso, las obras se trabajan y pintan en el suelo por su pesadez, colocando la pintura después en la pared.

Tapies aplica la tela para cubrir formas o cuerpos y darle movimiento a la tela, dejarla cubrir para evocar misterio agudizando la imaginación del espectador para evocar significados múltiples; más que ocultar es insinuar la esencia de la idea del cuerpo o forma.

La utilización de una estructura geométrica constituye el armazón compositivo de Tapies; aplicando la perspectiva para organizar el espacio, mostrando lo interior y exterior utilizando como motivo de puerta cerrada o parcialmente abierta.

La obra de Tapies muestra una fuerza destructora, voluntad de choque sobre la realidad. El cuerpo humano aparece en su obra más abstracto cubierto de garabatos, rompiendo con el realismo.

A pesar de alternar técnicas diversas tiende a mostrar lo cubierto, utilizar el signo para sintetizar ideas; trazos, manchas, con una concentración espiritual previa; da paso a un gesto libre de la mano, aprovechando la utilización de accidentes, goteados y manchas gestuales.



EL HIMALAYAS Y EL RÍO, 1955.

1.7 PINTURA MEXICANA ABSTRACTA.

La nueva pintura mexicana surge fuera de las academias con nuevas propuestas que parten de un sentido de rebelión. El primer centro de reunión fue en la galería Prise en 1952 fundada por un

grupo de amigos, entre ellos: Alberto Gironella, Enrique Echeverría; con el fin de crear un espacio alternativo para aquellos artistas que intentaban un modo de expresión distinta alejada de los temas y formas de la escuela mexicana. Rechazaban todo arte social, defendían un mundo imaginario, estados de animo, y cultivaban el arte abstracto.

La galería Proteo impulsó a jóvenes artistas sin discriminar a ninguna corriente plástica; la pluralidad de estilos fueron esenciales para el nuevo movimiento en un lenguaje en transición; como el que Echeverría utilizó desde el punto de vista de la abstracción y un uso libre audaz del color, trabajando entre el arte representativo y no figurativo. Dentro de los artistas que evolucionan sin la síntesis histórica de estilos destacan:

“Lilia Carrillo. Pintora de la abstracción lírica en México; utilizó el juego de abstraer combinando estilos diferentes para formar espacios con un lenguaje y composición automática, con formas limitadas al paisaje o simple manchas envueltas en colores que expresan distintos humores, magentas, amarillos, rosados, y grises que expresan violencia, suavidad o melancolía.”¹³

Lilia Carrillo expresó que en ese momento, muchos pintores se esforzaban por ver dentro de las necesidades que les planteaba sus propias actividades y vivencias manifestando el gesto afirmado del individualismo de la presencia del “YO”

¹³ Juana Gutiérrez, Historia del arte mexicano Vo. VI pp.199

“Se acerca al lirismo que hace de la pintura un poema, atrayendo la atención del espectador hacia su compás ritmo y estructura interna. Inclusive los títulos de sus composiciones son poéticas y vagos relacionados con la sensación momentánea; con la emoción y con el ensueño”¹⁴

Lilia Carrillo trabaja manchando la tela con el objeto de revelar la composición, con sentido de equilibrio y color, aplicando un gesto suelto.

Rufino Tamayo. Sus abstracciones se basan en la estilización que en la síntesis. Saturando sus colores, basándose en los contrastes característicos del arte popular mexicano.

Los elementos principales que utilizaron los pintores mexicanos abstractos, fueron: el desprendimiento del realismo como proceso visual e ideológico, sin llegar a desprenderse del todo de un concepto figurativo.

La abstracción libre, el informalismo, el tachismo el expresionismo abstracto o abstracción lírica tienen en común, la fascinación que ejerce en el animo del artista, los estímulos y asociaciones preconcientes, dando el valor a una imagen artística que no depende de su capacidad para expresar.

La abstracción libre no rechazaba la inclusión de elementos representativos para ordenar el espacio como ocurre en la utilización de rasgos caligráficos, el acento de texturas, manchas, graffiti y variedad de materiales.

¹⁴ Ibid pp. 60

*Raúl Herrera. Destaca como uno de los más importantes informalistas mexicanos. La comunicación es para él "el encuentro de vibraciones y densidades de luz, de color y arena; de colores humanos que se confunden de instantes pulsantes alternados de paz y de guerra"*¹⁵

Leonardo Nierman. Destaca por su expresión personal de un violento pero armonioso colorido. Sus pinturas no objetivas compuestas a base de manchas con habilidad en el color para sugerir estados de ánimo, pero con títulos de sentido cósmico. Tiene una pintura original clásica y moderna, emocional, con una espontaneidad legítima, con facultad de expresar, originar el sobresalto con el impacto sobre el espectador para realizar prodigiosos viajes.

*"Valles, mares, firmamentos se suceden sin solución de continuidad amasados en color, en ferviente ebullición emotiva. Todo se distingue y nada se reconoce como en un fantástico sueño de insinuaciones"*¹⁶

Estos pintores tienen en común en poseer una conciencia de la forma que contrasta con una actitud lírica.

La abstracción libre configurada, se refiere a una abstracción en la manera de percibir en el acto de pintar, como a la percepción de las formas por parte del espectador, con una marcada tendencia al ordenamiento. Entre los artistas mexicanos vinculados en esta

¹⁵ Ibid pp 49

¹⁶ Enrique F Gual, Leonardo Nierman pp 12

modalidad están: Juan García Ponce, Susana Campos, Manuel Felguérez, Francisco Castro Leñero, Miguel Castro Leñero, entre otros.



Lilia Carrillo, Encuentro (1961)

Ello es un buen ejemplo del abstraccionismo lírico en la pintura. Lilia Carrillo a veces también pinta sobre temas abstractos, fragmentos de figuras.

1.8. MANUEL FELGUÉREZ (MURALES ESCULTÓRICOS).

Busca crear imágenes entre una realidad y otra; con los más diversos materiales, es un pintor y escultor abstracto, busca crear

un equilibrio entre la forma el vacío por medio de planos constructivos, el dibujo y la aplicación del color. Sus cuadros expresan la visión interior del mundo de su creador, reflejan su personalidad que lo dice por si misma integrando una unión entre la naturaleza y el hombre obligando al espectador a una participación activa construyendo un mundo de sorpresa y juego.

Felguérez ha explorado una gran variedad de posibilidades de expresión utilizando materiales que lo atraen y lleva a la obra a su voluntad con un orden armónico cobrando vida y expresión libre por la imaginación ofreciendo una realidad a la contemplación sin perder su valor lúdico.

En su obra ha utilizado: chatarra, concha de ostiones, retacería de productos industriales, residuos de materiales de construcción, vidrios, etc., conservando su naturaleza y cualidades; es un gran acumulador de lo <inservible>, pero dándoles a cada objeto una nueva vida y función en su obra, encontrándoles un espacio y un tiempo en la composición.

En cada pintura o sección de ellas propone una nueva variante enriqueciendo la anterior; logra que sus materiales y las formas que les obliga a tomar comuniquen la presencia del espíritu en la materia, es decir una nueva imagen del mundo abriéndola a la contemplación como parte de nuestra realidad, otorgándole vida interior.

En la obra de Felguérez el sentimiento lúdico aparece para determinar formas que se generan imponiéndose la geometría, la densidad de la materia, el color, las texturas; enriqueciéndose cada

vez con nuevos elementos que invitan a la interpretación de la espiritualidad sin renunciar a una extrema materialidad.

En 1960 renuncia al valor emotivo de la escala cromática, reduciéndolo al blanco y al negro, trabajados con riqueza desapareciendo los planos, las manchas, para en su lugar manejar la textura; consiguió equilibrio y unidad en sus planos "con libertad de fuerza expresiva de la materia, estableciendo un juego de tensiones dentro de un aparente reposo, su equilibrio geométrico grave y pesado"¹⁷, convirtiendo el cuadro en una imagen serena y armoniosa.

Sus murales tienen también un continuo proceso de transformación de composición perfecta. Ejemplo

- | | |
|--------------------------------|--|
| - Balneario Bahía | -Continuidad rítmica |
| Oficinas federación | -Ligeras formas delicadas y policromadas |
| Casa del pedregal de San Angel | - Fierro y vidrio envolvente (luz). |

En el Cine Diana se encuentra un mural de 150m² constituido por desperdicios de metal que dan forma a una gran danza metálica gobernada por formas, dentro de un ritmo vertiginoso creando una turbulenta composición.

Felguérez su concepto lo define como: "Partir de unos cuantos conceptos geométricos simples, como el círculo, el triángulo o el

¹⁷ García Ponce Juan, Manuel Felguerez, pp. 24

cuadrado; organizarlos hasta producir una forma-idea. Después, con un lápiz dibujar sobre el papel esta forma-idea y darle un orden. Pensar en el color plata y rodearlo de unos cuantos colores fríos; pensar en el color oro y rodearlo de unos colores cálidos; en ambos casos, organizar el color, darle un orden, una lógica. Tomar el pincel y aplicar el color sobre el dibujo creando así un diseño formando planos.

Todo plano contiene potencialmente infinitos volúmenes. Optar por uno de ellos y crear un relieve; el color también tomará esta dimensión. Después tomar el volumen y desarrollarlo en el espacio y mostrar que el concepto pintura-relieve-escultura está obsoleto, desgastado; que forma-color es uno solo dentro de espacios relativos.

Quisiera hacer la forma, mas no la forma en el espacio, sino la forma y el movimiento que crea espacio, la multiplicación de la escala o la multiplicación del objeto para penetrar múltiples espacios; permutar las formas, aplicar la combinatoria, utilizar el desplazamiento. En fin, descubrir, inventar, demostrar la forma viva dentro del espacio múltiple".¹⁸

Felguérez ha buscado en sus murales unir la escultura en la pintura, intentando de agregar a la superficie plana el volumen y el relieve, con materiales escultóricos, para crear un volumen por encima del color.

¹⁸ Felguerez Manuel, muestra antológica. pp. 14

En sus murales Felguérez le ha dado una nueva dimensión de su arte, incorporándolos a otra realidad, otorgándoles un valor distinto independiente de su esencia real. Ha utilizado en sus murales productos industriales, fragmentos de materiales de construcción, incorporándolos a la obra, haciendo que ellos mismos sean la obra misma, pero lo han hecho con plena conciencia, para dar resultado a partir de el sometimiento de los materiales, de una manera organizada conforme a una idea formal preestablecida. De tal manera que el material se pone al servicio de otra forma de un mural con una superficie unificada, equilibrada, e integrada.

Los distintos murales son un continuo proceso de transformación, tratando de encerrar a la materia en la forma y de obligar al espíritu a revelárnosla. Felguerez ha unido finalmente esa pesadez de la materia y la luminosidad del espíritu en una participación tanto de la escultura, relieve y pintura.

En la exposición de "Espacio múltiple" Felguérez utiliza el juego de la repetición, para llegar a producir una forma-idea. Esta forma-idea es un módulo que empieza a desplegarse como una multiplicidad de variaciones que reflejándose entre si repiten el modelo central, pero también lo anulan o lo destruyen. El volumen en el que la obra se manifiesta se ha modificado, es un "espacio múltiple" cuyo centro se repite mediante el movimiento que lo configura. Carece de interioridad formada por su exterioridad, pero al desplegarse en el espacio que hace posible el movimiento al repetirse.

La forma-idea se manifiesta en conceptos geométricos simples, cada color, forma o volumen surgen del dialogo entre la materia y el espíritu, entre la forma y la idea.

La obra de Manuel Felguérez depende de pocas figuras reiterando curvas y rectángulos para semejar formas orgánicas, con texturas o estructuras deformadas en tercera dimensión adaptándose a cualquier material y espacio.

Felguerez construye a través de maquetas. Su abstracción surge de conocer los objetos demasiado, en la pintura pretende llegar una ausencia con el simulacro de una presencia.

Pinta lo que la cámara no puede ver, no copia la naturaleza, la reinventa como paisajes mentales, emocionales en dinamismo, con una reflexión sobre el uso del tiempo.

En sus cuadros las lentas espesuras alternan con el espiral del vértigo. El color en la pintura abstracta de Felguerez explota con una revelación desesperada al borde de la descomposición en sentido físico.

OBSERVACIÓN

Encontré en la obra de Manuel Felguérez algunas propuestas que me permitieran apoyarme en mi proyecto.

- *Equilibrio entre forma y vacío*
- *Dinamismo y ritmos*
- *Manejo del color y texturas que permitan generar equilibrio y unidad en los planos*
- *Organización del color, dándole un orden lógico*

- *Creación de formas que generan espacios*
- *Los materiales con que están hechos los murales, hacen ellos mismos la obra. (El mural se separa del muro y adquiere autonomía).*



Día de Corpus, 1995



CAPITULO 2.

EL COLOR

2.1. LA COMPOSICIÓN DEL COLOR

En la composición del color, es de vital importancia, la elección del color, sus posiciones respectivas, su localización, su orientación en el interior de una composición, las relaciones que unen las formas, tamaños, y los contrastes.

Realizar una composición de color equivale a colocar dos a más colores de manera que den una expresión neta y llena de contraste. El carácter y el efecto de un color quedan determinados por la posición en relación de los que lo acompañan. Un color nunca está aislado, y está considerado en función de su ambiente.

El tamaño del color es determinante para la composición de un cuadro, es importante su orientación, y su situación; un color actúa diferente si se encuentra situado arriba, abajo, a la izquierda, o a la derecha de la composición, ejemplo:

“Abajo el azul es más pesado, arriba parece ligero, arriba el rojo oscuro es pesado y abajo expresa calma y espontaneidad, arriba el amarillo es ligero y vaporoso, abajo se revela, se encarcela”.¹⁹

El equilibrio del reparto de los colores es capital para un cuadro, el peso del color se pone en evidencia. La orientación de una composición puede ser vertical, circular, horizontal, una composición horizontal significa pesadez. La vertical expresa ligereza, las orientaciones diagonales producen movimiento e introducen al espectador hacia el centro del cuadro.

¹⁹ Johannes Itten/ El Arte del Color, Pág.91

Las formas que se inspiran en el círculo originan efectos concéntricos al mismo tiempo que producen una sensación de movimiento. Las formas simultaneas se establecen por la relación de los tamaños, una composición con colores parecidos puede dar lugar a formas simultaneas, la separación de las formas simultáneas deberán adaptarse a la posición para generar un orden.

La coordinación de los grupos de colores claros ú oscuros, calientes o fríos, pueden ser un factor de orden en un cuadro. La repartición y localización de los contrastes de color representa una condición previa para una buena composición, al igual que las direcciones para unir los conjuntos.

Es importante saber si una mancha coloreada debe crear un efecto estático o dinámico, para que el trazo de un color o de una forma proporcione estabilidad a la composición.

Las reacciones sensoriales del ojo y del cerebro al igual que la realidad del color y los efectos sobre el hombre, constituyen la búsqueda más importante del artista.

El problema estético del color se manifiesta en:

sensible y óptico (impresión del color)

psíquico (expresión del color).

Intelectual y simbólico (construcción del color).

En el estudio del color la construcción, la impresión, y la expresión no es posible omitir ninguno de estos términos por que son necesarios, para poder expresar lo que el artista quiera en función de su temperamento.

2.2. SEMEJANZA.

La semejanza es una de las raíces de la unidad del color, se expresa en las dimensiones tonales—valor, matiz y saturación o en combinación. La estructura tonal de temperatura y agrupamiento cromático y acromático da como semejanzas, por repetición directa. Una organización de color se logra repitiendo los tonos en distintas partes en la composición, proporcionando unificar la organización del color.

Para organizar los colores es necesario un orden. En los matices se utiliza un orden cercano, con relación con las longitudes de onda de la luz y los colores que vemos en el espectro; un orden intrínseco en la percepción de los matices es una causa importante de unidad tonal.

El orden intrínseco de valor e intensidad, se refiere a la percepción de gradación de claro a oscuro y de cromático y acromático, este orden se puede utilizar como principio organizador en las relaciones de tono.

El empleo de semejanzas de color es tan evidente, pero no se debe olvidar el contraste; y conseguir un justo equilibrio entre las semejanzas y diferencias; tener cuidado en armonizar los valores. Para no perder el grado de contraste necesario.

El ritmo es otra clase de semejanza que se utiliza para unir los colores entre sí; este orden se construye basándose en intervalos proporcionalmente aumentados o disminuidos, con un grado igual de progresión de cambio de uno a otro.

2.3. INTERVALOS DE ANÁLOGOS.

Análogo significa igual. Al organizar el color con intervalos de análogos se logra una estrecha armonía. La semejanza de tonos es mas fuerte, por eso carece de variedad; es necesario conseguir contraste y para ello seleccionar una paleta de pigmentos adecuados.

Pueden unirse esquemas rítmicos diferentes para los intervalos de valor e intensidad, porque la armonía interna entre los tonos análogos es fuerte.

2.4. INTERVALOS DE TRIADAS.

En los intervalos de triadas los grandes contrastes de color podían conciliarse por una determinación del grado de cambio de un tono a otro. Si se utilizan tres colores separados entre sí aproximadamente un tercio del círculo cromático se hacen esquemas basados en intervalos de tríadas, eje. Primarios y secundarios.

La intensidad de los contrastes puede ser mas fuerte que la armonía, cuidando que el contraste no ocasione exceso de variedad. Se pueden emplear intervalos más bajos, lo importante es relacionarlos entre sí los colores elegidos por medio de semejanza sentida entre los intervalos.

2.5. ARMONIAS MONOCROMAS.

Las armonías monocromas están sujetas por un solo color en diferentes intensidades y tonalidad, en sus graduaciones claras, intermedias y oscuras; la intervención del blanco, negro o gris actúan para elevar o descender el tono del conjunto.

2.6. ARMONIAS DE ANÁLOGOS.

En éste tipo de esquema los colores se relacionan por un nexo común y están regidos por un color mayor o padre que en todos interviene, esta cualidad de parentesco hace que armonice entre sí. El denominador que une a los colores constituye una familia de color, eje: La del rojo desde el amarillo hasta el violeta y el azul desde el amarillo-verde hasta el violeta.

No todos los miembros de una familia pueden o deben intervenir en una obra. Cualquiera que sea el esquema debe ser impuesto la limitación si se desea obtener armonía.

Aplicando una veladura del color dominante se puede obtener la analogía o el aire de familia. Dos colores se armonizan cuando uno de ellos participa del otro.

2.7. TONO Y VALOR:

Se distingue el grado de claro ú oscuro de un color, si es claro su valor es alto y si es oscuro su valor es bajo. El tono se refiere a la cualidad clara ú obscura y el valor al grado de esta cualidad, en relación con la escala de valores que van del blanco al negro. Los valores destacan los contornos.

Un color tiene tres variaciones, para describir su tinte, su saturación y su valor o grado de claridad ú oscuridad.

2.8. INTERVALOS DE COMPLEMENTARIOS.

Los colores complementarios de un primario será aquél color en el que se contiene los otros dos primarios mezclados. En un secundario será aquel primario que no intervenga en su combinación a mezcla.

Esta relación es una oposición mas bien que una armonía, proporciona un contraste de matiz, con la cualidad de intensificarse entre sí.

Al controlar el contraste por medio de la cantidad relativa y otras dimensiones tonales, brinda una fuerza y una vibración Es necesario utilizar complementarios psicológicos, como medio de

lograr variedad para obtener en una composición de color una viveza y luminosidad.

2.9. TONALIDAD DEL COLOR

La calidad de organizar el color dependerá de cómo distribuimos los tonos, así como de la relación entre los tonos.

La tonalidad total se divide en:

- I. Esquemas en los cuales la expresión depende del fuerte contraste y de la variedad, sin sacrificar su fuerza.*
- II. Una unidad dominante, con variedad suficiente para expresar esquemas monocromáticos.*

Para obtener tonalidad, se usa un solo color que obliga a depender del valor o intensidad. La unidad de color crea una tonalidad armónica.

2.10. PALETAS LIMITADAS.

Un método excelente para lograr tonalidad es el uso de paletas limitadas, con intervalos menores de color y de intensidad. Es posible controlar el color porque la paleta básica limitada establece la tonalidad fundamental.

La tonalidad hacia un color es clave se logra pintando con la paleta sin modificarla y luego aplicar sobre la composición una capa transparente del color clave.

El uso de una temperatura dominante, que puede ser cálida o fría, se puede introducir tonos complementarios o neutrales para obtener variedad, dejando que domine un tono cálido o frío con igual énfasis.

La utilización de colores limitados en la pintura proporciona un efecto de simplicidad con resultados extraordinarios entre más se limita la gama más fácil es conseguir armonía puesto que se obliga a hacer más matices con menos colores.

2.11. CONCORDANCIAS DE COLORES.

La concordancia de color es una ensambladura de cierto número de colores con una relación armónica y sirve de base para una composición de color.

Las concordancias de colores pueden componerse por dos, tres, cuatro o más colores .

Las concordancias a dos tonos se refiere a dos colores que son complementarios por ejemplo: rojo-verde, azul-anaranjado, amarillo-violado.

Las concordancias a tres tonos la forman el amarillo, rojo, azul que son colores fundamentales . Los colores secundarios anaranjado, violado y verde forman también una concordancia triple.

El empleo del negro o del blanco confieren un contraste de claro - oscuro con una fuerza de expresión mucho más grande.

Las tres concordancias a cuatro tonos que se pueden obtener son:

amarillo, rojo-anaranjado, violado, azul- verde

amarillo-anaranjado, rojo, azul-violado, verde.

Anaranjado, rojo-violado, azul, amarillo-verde.

Las concordancias a cuatro tonos también se obtienen con dos pares de colores complementarios, ejemplo: amarillo-verde, amarillo-anaranjado, rojo-violado, azul-violado o amarillo, anaranjado, violado y azul.

Las concordancias a seis tonos relacionan tres pares de colores complementarios:

amarillo, anaranjado, rojo, violado, azul, verde .

amarillo-anaranjado rojo-anaranjado, rojo-violado

azul-violado, azul-verde y amarillo-verde.

Se pueden obtener concordancias a seis tonos añadiendo negro y blanco a cuatro colores puros.

Si se utiliza un color más que los otros su predominio origina una concordancia muy expresiva.

2.12. CUALIDADES Y CARACTERES DEL COLOR.

LA TONALIDAD O TINTE.

La tonalidad o tinte es el color propiamente dicho; es una característica de la superficie tal y como la percibimos, puede variar según los colores adyacentes y el efecto de iluminación determinado por las horas del día o las condiciones atmosféricas.

LA CLARIDAD.

Es la sensación de que un color parezca más luminoso o más oscuro que otro que rige el valor del color; condicionado por la retina o por la intensidad del estímulo.

LA SATURACIÓN.

Es la medida del contenido auténtico del color y su intensidad; por este medio se determina el grado de pureza o brillantes que posee un color, que puede ser intenso, pálido, apagado, fuerte o débil.

2.13. COMUNICACIÓN ESTÉTICA

Los procedimientos utilizados por los creadores para expresar sus intenciones, y en los usados por los apreciadores para deducir significados, es un proceso de comunicación, en la medida que los creadores estéticos son capaces de influir en los significados y en las emociones experimentadas por su público.

W.T. Tucker realizó un estudio para generalizar factores semánticas utilizando las cuarenta escalas de estímulos entre los cuales: un factor de actividad (caracterizada por escalas de activo – pasivo, vibrante – inmóvil y dinámico – estático.

El estudio permitió determinar los polos de factores principales que son: 1° Actividad extrema.- Mostrando colores cálidos (rojo, naranja y amarillo) y líneas dentadas. 2° Pasividad.- Formas curvas amplias y sencillas, trazadas con suavidad y colores predominantes pálidas. 3° Orden.-Con características geométricas (líneas, rectas, formas simples) de escasa variedad cromática. 4° Vigor.- Se emplea en un extremo colorido y/o contrastes de brillo junto con formas macizas. 5° Debilidad.-Relacionada con líneas inciertas y amorfas, y/o con manchas débilmente marcadas, con suaves contrastes.

El esquema cromático de una pintura se ajusta al espíritu o emotividad del tema. Por medio del calor es posible crear una sensación de forma, volumen y espacio.

Todo fondo sustrae su propia tonalidad de los colores que contiene y a los que influye.

Las armonías constituyen un paralelismo de efectos entre combinaciones tonales y cromáticas ordenadas en un tiempo: antes, ahora y después; relacionando los colores en un espacio o velocidad. Todos los miembros de una armonía aparecen en una misma cantidad y forma.

El término transparencia se aplica cuando el efecto es ver a través desmaterializando la sustancia física y romper la continuidad espacial.

La veladura es una capa tenue de color que se aplica sobre parte de una pintura o sobre toda ella para dulcificar un color que resulta estridente para modificar cierta tendencia, o bien para aunar todos los colores de una obra cuando resulten inarmónicos.

Pintar es percibir la forma y el color, saber expresar estos con sentimientos, equilibrio, serenidad, sentido del orden y armonía incorporando emoción.

Ningún color está solo, el efecto de un color lo determinan muchos factores: la luz que se refleja de él, los colores que lo rodean, o la perspectiva de la persona que mira el color, el esquema análogo utiliza cualquiera de los tres tonos consecutivos o cualquiera de sus tintes y matices de círculo cromático.

Los colores verdes que contienen cantidades iguales de azul y amarillo son frescos. Si bien débil en sus tintes más suaves, el verde, un tono retraído, sólo necesita ser combinado en pequeñas cantidades de su fuerte complemento, el rojo, para aumentar su vitalidad. El uso de colores análogos del verde en el círculo cromático creará fuertes combinaciones de colores.

Las combinaciones consideradas refrescantes incluyen al fresco verde azulado, unido a su complemento, el naranja rojizo. El verde azulado o verde oscuro, brindan una sensación de calma.

Los tonos tropicales del círculo cromático siempre incluyen el turquesa agregándole el blanco, es más cálido y logra la sensación de tranquilidad. En cualquier ambiente de tensión el combinar tonos de azul agrisados o aclarados producirá un efecto tranquilizador y descanso. Los colores frescos pueden conservar una sensación de bienestar y descanso. Es importante que los complementos y acentos de estos tonos tranquilos sean de valor similar, ya que los tonos que son demasiado vívidos pueden generar una involuntaria tensión.

Los colores frescos se basan en el azul. Difieren de los colores fríos debido al agregado de amarillo en su composición, lo que crea el verde amarillento, el verde y el verde azulado. Los colores frescos, tales como el azul turquesa y el verdoso, se ven en la naturaleza. Calmos y tranquilos, estos tonos brindan una sensación de profundidad.

2.14. LOS SIGNIFICADOS DEL COLOR

En los significados del color son utilizados adjetivos como: ordenado, caótico, activo, pasivo, fuerte y débil, para representar polos de factores semántico estéticos en los colores.

Los colores evocan juicios coherentes en donde la connotación cromática se ajusta a los valores de saturación, matiz, y luminosidad.

Ejemplos:

Connotación	Dimensión Cromática	
Felicidad	Luminosidad-Saturación.	(cuando más luminoso y saturado es un color es más feliz)
Ostentación	Saturación-Luminosidad	
Potencia	Oscuridad-Saturación	(cuando más oscuro es un color más potencia connota)
Calor	Matiz (rojizo)	(cuando más oscuro o saturado es un color, más connota calor)
Ardor	Luminosidad-Saturación	
Elegancia	Matiz-Saturación	(cuando más azulado es un color parece ser más elegante)
Calmante-fuerte	Matiz	(la oscuridad cromática connota calma)

El efecto de una mayor saturación corresponde mas-potencia y mas-calor, en cambio a una mayor luminosidad corresponde menos potencia y menos calor. Una mayor saturación corresponde una menor calma.

Guilford.- Determinó que la relación entre el matiz y la agradabilidad cromática, observada en sus datos, determinan la preferencia de primer orden por el azul sobre el amarillo y una preferencia de segundo orden por el rojo, el verde.

La preferencia del azul y el verde se debe más a los connotaciones de elegancia calma y posiblemente frialdad que a las de felicidad, obtención o potencia.

Varios investigadores afirman que las diferencias de matiz se corresponden con diferencias de calor, actividad y excitación ejemplo: el rojo es más cálido, más activo y más excitante que el azul. A un color más rojizo corresponde a un mayor calor y una calma menor. La excitación puede ser una función lineal de matiz, la actividad real es una función de la solución; una luminosidad cromática mayor corresponde a una potencia y un orden menor, una saturación mayor se pone en orden una potencia mayor.

Influencia de las diferencias de luminosidad, sobre los valores afectivos del color es mayor que la del matiz o la intensidad.

En función de estudios sobre la armonía-cromática para determinar si existente otros valores efectivos en las combinaciones cromáticas. Se seleccionaron para experimento 39 colores, distinguiendo los atributos cromáticos (matiz, valores e intensidad).

Los resultados de este estudio fueron: se encontraron 4 factores de valor afectivo; placer, brillo, vigor y calor. Siendo el placer el valor dominante.

La influencia de las diferencias de luminosidad sobre la variación de los valores efectivos era mayor que la del matiz o la intensidad.

El estudio de los colores de Johannes Itten demuestra que el efecto espacial de un color depende de diversos componentes como: claro-oscuro, caliente -frio, cualidad -cantidad, así como el color del fondo; en un fondo negro todos los tonos claros avanzan según su grado de claridad. Sobre un fondo blanco los tonos oscuros son empujados hacia adelante .

Los colores influyen en nuestro estado psíquico ya que originan impresiones y sensaciones. El azul profundo del mar y lejanía entusiasma, pero en una habitación crea una atmósfera donde apenas se respira. El reflejo del azul en la piel produce palidez y un aspecto moribundo. Un cielo azul con sol incita a la acción mientras un cielo azul iluminado a la luz de la luna da un sentimiento de pasividad y despierta nostalgia.

La cara roja de una persona indica fiebre o cólera, un rostro azul, amarillo o verde indica enfermedad. Un cielo rojo presagia el mal tiempo y un cielo azul, verde o amarillo es signo de buen tiempo .

Cada persona ve y siente los colores de una manera individual .

Para considerar los colores en su justo valor hay que examinar cada color con el color vecino y con el conjunto de colores de la composición, ejemplo las estaciones del año: la primavera queda expresado por colores luminosos como el amarillo; los colores del

otoño se transforman en colores pardos y violados, en el verano los colores calientes y vivos. Para representar el invierno con colores fríos, transparentes y espirituales

Es necesario saber el carácter de cada color, su tono y los colores que se relacionan para poder penetrar en la expresión psíquica y espiritual de cada color. Itten describe el carácter de cada color como.

AMARILLO

El amarillo es el mas luminoso de todos los colores, en cuanto se ensombrece con gris, negro o violado pierde su pureza. El rojo es el punto limite del amarillo, el anaranjado se localiza en medio del amarillo y el rojo y representa la luz en la materia.

El oro representa la materia luminosa y resplandeciente. Los fondos dorados representan el reino de la luz celestial y del sol. La aurora dorada de los santos era el signo de la iluminación .

El amarillo simbólicamente corresponde a la inteligencia y a la ciencia. El amarillo apagado expresa la envidia, la traición, la falsedad, la duda, la desconfianza y el error. El amarillo resplandece cuando se opone a colores mas oscuros. Si se coloca el amarillo frente a un tono rosado pierde su luminosidad; si se coloca sobre un tono anaranjado se funde; si se coloca sobre un fondo verde el amarillo resplandece, sobre un fondo violado el amarillo adquiere un carácter duro y sin piedad; sobre un fondo azul el amarillo

resplandece, con el rojo es mas luminoso; sobre un fondo blanco el amarillo se aclara..

ROJO

El rojo es extremadamente maleable. El rojo es sensible cuando pasa al amarillento o al azulado, se adapta a modulaciones diversas. El rojo-anaranjado es denso y opaco, resplandece con calor , llega a ser ardiente fuego, puede expresar las pasiones febriles, arde el amor sensual y apasionado.

Con la influencia del planeta Marte el rojo va unido a la guerra y demoniaco. El rojo puro simboliza el amor espiritual. El rojo púrpura, color de los cardenales y el poder espiritual.

Sobre un fondo anaranjado el rojo anaranjado carece de fuerza parece deshidratado. Un fondo negro permite al rojo expresar su pasión demoniaca `e invencible, sobre un fondo verde produce el efecto de un invasor insolente y fogoso. Sobre un fondo azul -verde adquiere el aspecto de un fuego atizado.

El rojo es capaz de numerosas modulaciones y sus variantes se extienden de caliente a frío, de apagado a luminoso, de claro a oscuro pero siempre sin perder su carácter de rojo.

El rojo puede adquirir todos los grados intermedios desde la vida celestial a la vida infernal.

AZUL

El azul es un color puro al no tener rojo o amarillo. Desde un punto de vista espacial el azul es pasivo, desde un punto de vista espiritual el azul es activo y el rojo pasivo.

El azul siempre es frío, introvertido, con fuerza dirigida a lo interior. El azul tiene un fuerte poder, es amigo de la oscuridad y se oscurece para parecer mas brillante. En la atmósfera va desde el cielo mas claro hasta el azul-negro de la noche. El azul simboliza la fe para los chinos simboliza la inmortalidad. Cuando el azul se ensucia cae en la superstición, miedo, extravío y el duelo pero indica algo de sobre natural.

Sobre un fondo amarillo el azul se oscurece. Si el azul se aclara irradia una luz fría. Sobre un fondo negro el azul irradia una fuerza clara y pura. Sobre un fondo de color lila, el azul es apagado frío y sin fuerza, cuando el lila se oscurece el azul recobra su luminosidad. Sobre un color anaranjado el azul vibra con fuerza. Sobre un fondo verde el azul adquiere un matiz tranquilo. El azul tiene un carácter humilde, tranquilo, profundo y discreto .

VERDE

El verde es un color intermedio entre el amarillo el azul, el verde forma parte de los colores complementarios. Es un color vegetal de la misteriosa clorofila. El verde expresa la fertilidad, la satisfacción,

descanso y la esperanza; realiza la unión de la ciencia y la fe. Si el verde se ensucia con el gris desprende una pureza paralizante. Si se inclina al amarillo representa la naturaleza joven, primaveral y es activo. El verde con un toque de azul desarrolla sus componentes espirituales y adquiere fuerza. El azul verde posee una fría y violenta agresividad.

ANARANJADO

Mezcla del amarillo y el rojo, posee un intenso resplandor e iluminación solar, llevado al rojo anaranjado alcanza una energía caliente y activa. El anaranjado expresa orgullo exterior, aclarado con el blanco pierde su carácter y con el negro se transforma en un pardo sordo y poco elocuente. Si se aclara con el blanco adquiere una atmósfera cálida y tranquila.

VIOLADO

El violado es el color de lo inconsciente, de lo secreto, se muestra amenazador y regocijante. Cuando en una composición abunda el violado opera de manera pavorosa principalmente cuando tiende hacia el púrpura. Un paisaje iluminado de este color sugiere el horror de un fin de mundo.

El morado es el color de la piadosa ignorancia, oscureciéndolo o enturbiándolo es el color de la superstición.

Las tinieblas la muerte y la nobleza se relacionan al violado. La soledad y la entrega en el azul violado, el amor divino y el dominio espiritual en el rojo violado.

En general los colores aclarados representan el lado luminoso, mientras que las tonalidades oscurecidas simbolizan el lado oscuro y negativo de las fuerzas naturales.

Cuando los colores son complementarios sus significados también deben de ser complementarios ejemplos:

Amarillo:Violado = ciencia luminosa: piedad oscura y sentimental.

Azul: Anaranjado = fe humilde: orgullo y sentimiento de superioridad.

Rojo:Verde = fuerza material: compasión.

Valores de las mezclas:

Rojo y amarillo dan anaranjado = la ciencia y el poder engendran el orgullo y la superioridad.

Rojo y azul dan violado = la fe y el amor engendran la piedad y el sentimentalismo.

Azul y amarillo dan verde = la ciencia y la fe engendran la compasión.

2.15. EL RITMO

La sucesión regular de formas visuales genera un ritmo. El ritmo determina siempre efectos dinámicos en la composición.

El ritmo puede ser uniforme, cuando los elementos están colocados a distancias regulares y siempre iguales; alterno, cuando dos elementos se alternan entre sí; creciente y decreciente, cuando los elementos crecen o disminuyen gradualmente en dimensión, grosor, altura, color y cuando crece o disminuye su distancia; concéntrico, cuando la figuración rítmica se extiende desde un punto central, dilatándose hacia fuera; radial, cuando los elementos, como si fueran radios, parten desde un punto hacia fuera.

El desarrollo de cada ritmo produce efectos expresivos diferentes.

El ritmo puede disponerse en sucesión lineal o caracterizar toda la superficie.

En las composiciones visuales el ritmo puede utilizarse para componer motivos decorativos, efectos dinámicos, o para evocar significados concretos.

El ritmo es una recurrencia esperada, es necesario tres repeticiones para establecer un intervalo o construir una serie.

CAPITULO 3.

DESARROLLO DE LA OBRA

3.1. CONSTRUCCIÓN DE MAQUETAS EXPERIMENTALES

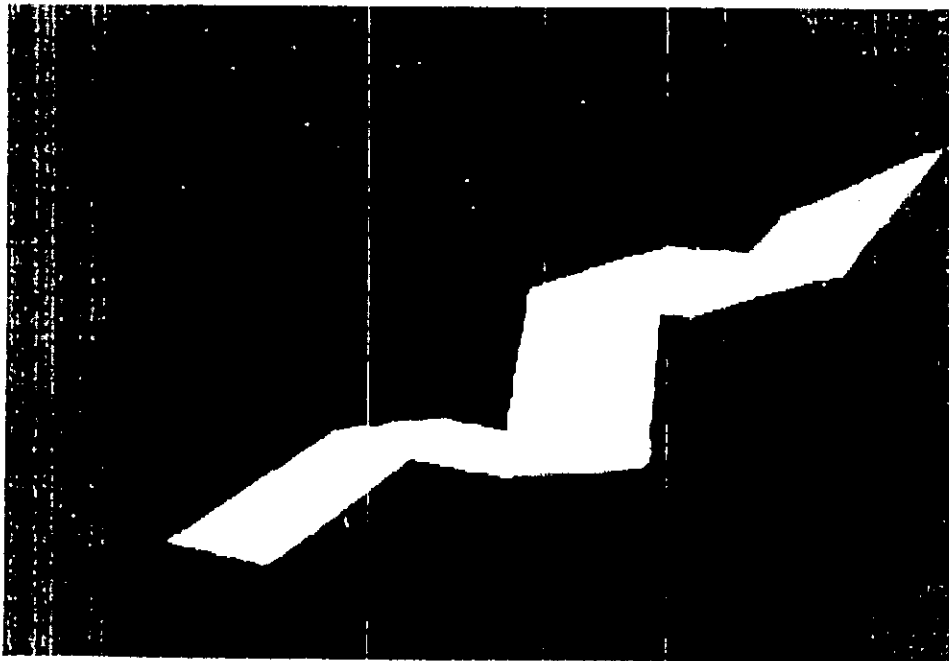
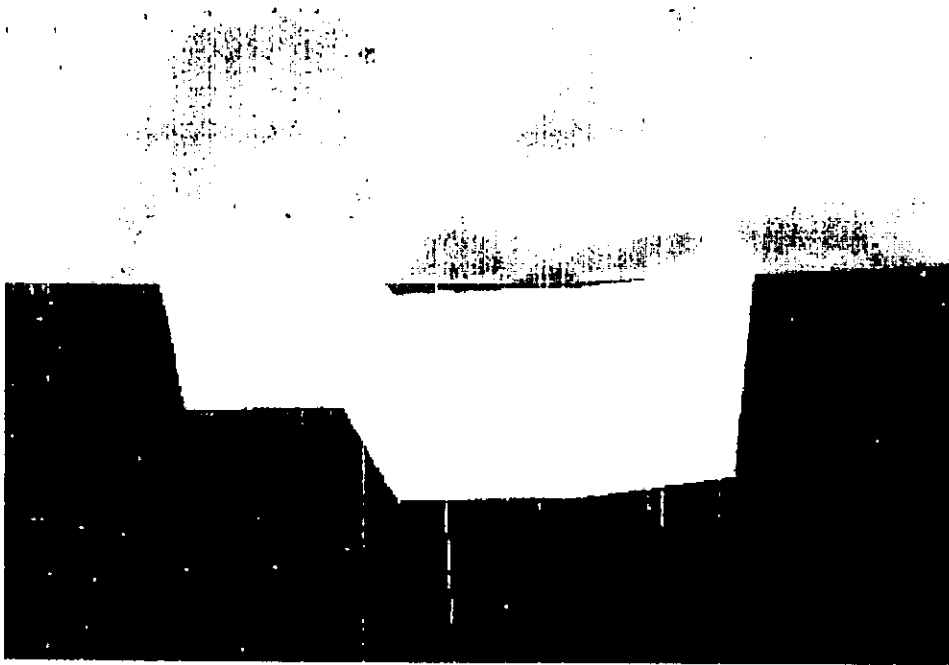
Para definir la maqueta realicé diversas pruebas experimentales.

MAQUETA EXPERIMENTAL No. 1

MATERIAL

- *Láminas metálicas de 10 x 15 cm c/u*
- *Cinta adhesiva*
- *Manta de cielo*
- *Resistol blanco*
- *Acrílico blanco*

Uní las láminas metálicas con cinta adhesiva cubriéndolas con manta de cielo, para su mayor resistencia, para abatir los planos y cubrir las uniones. Apliqué la imprematura de pintura acrílica; dándome cuenta de que se craquelaba y rompía la manta de cielo como la cinta adhesiva por los desdoblamientos. Por consiguiente no fue funcional.



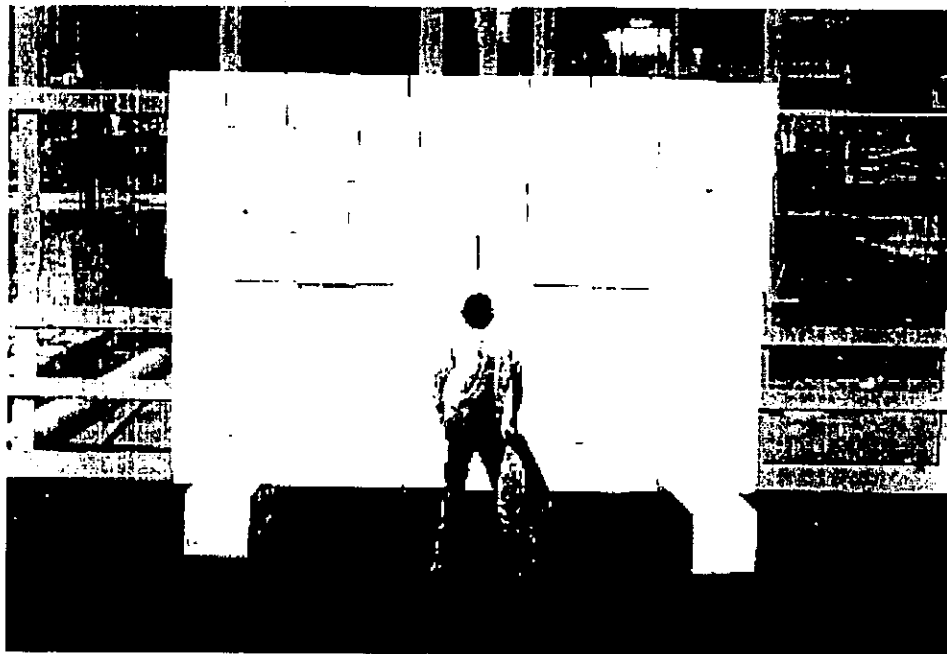
MAQUETA EXPERIMENTAL No. 1

MAQUETA EXPERIMENTAL No. 2

MATERIAL

- *Ilustraciones de 5 x 10 cm c/u*
- *Lámina eva de 5 x 10 cm c/u*
- *Pegamento blanco*

Elaboré un diseño de estructura similar al de los rompecabezas que me permitiera mayor flexibilidad para que las piezas se intercambiaran unas con otras y tuviera mayor juego. Pegué la lámina eva al cartón ilustración con el corte del diseño; al observar detenidamente la constitución de la maqueta concluí que la unión era demasiado evidente y burda visualmente.



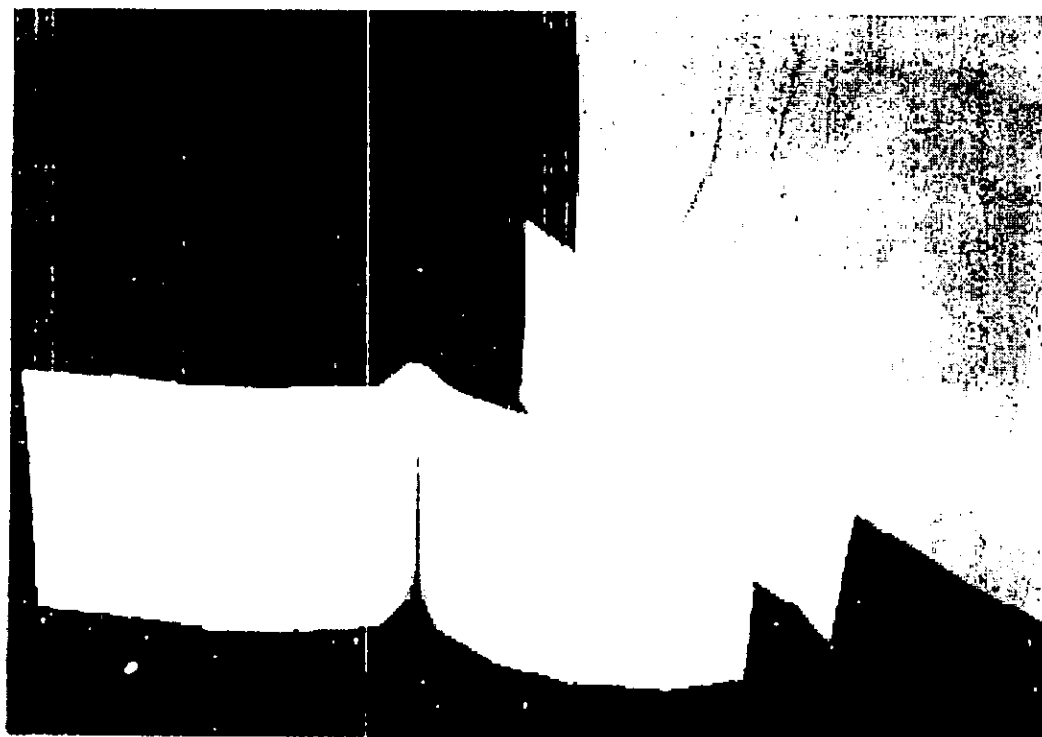
MAQUETA EXPERIMENTAL No. 2

MAQUETA EXPERIMENTAL No. 3

MATERIAL

- *Lamina eva, 5 x 10 cm c/u*
- *Ilustración, tiras 1 x 20 cm*
- *Pegamento blanco.*

La lámina eva la uní al cartón ilustración por ambos lados, solamente en sus esquinas, permitiendo un espacio para poder integrar las tiras, uní los bloques atravesándolos vertical y horizontalmente, pero al integrar los bloques de la parte superior no tenían estabilidad por lo que decidí desechar esta maqueta.



MAQUETA EXPERIMENTAL No. 3

MATERIAL

- Macosel de 3 ml. de 10 x 10 cm c/u
- Tiras de madera de 1.5 cm x 10 cm c/u
- Acrílico blanco
- Clavos

Realicé módulos de madera unidos con pequeñas bisagras, aplicando una imprimatura acrílica blanca, aunque tenían buen movimiento y estabilidad molestaba el espacio abierto que se generaba entre los módulos por la bisagra, por esta razón decidí quitarle las bisagras e hice pruebas haciendo 2 pequeños orificios en las partes laterales de los módulos, coloqué un taquete de madera para unirlos.

Para dar movimiento a la maqueta con ángulos de 90° tuve que perforar la parte frontal del módulo, para que entrara el siguiente módulo y continuara el movimiento.

Me pareció que esta maqueta era la que más se acercaba a mi objetivo principal aunque todavía existían algunos detalles que mejorar.

3.2. CONSTRUCCIÓN DE LA MAQUETA FINAL

A partir de la maqueta experimental No. 4 depure algunos detalles para la construcción de la maqueta final, de tal manera que disminuí la cantidad de orificios a 1 por c/u de sus lados, incluyendo la parte frontal y posterior; incorporando un riel con la función de permitir el movimiento y no interferir con la imagen; reduciendo la cantidad de madera y peso, permitiendo su estabilidad

MATERIAL

MODULOS

20 módulos de 30 x 24 x 9 cm.

Cada uno de los módulos está constituido por:

2 tablas de triplay de 9mm de espesor x 30x 24 cm

2 maderas de 30 cm x 7 cm x 32 de espesor

2 maderas de 17 x 7 cm x 32 de espesor

1 bastón de madera 3 cm de diámetro x 63.5 de altura

RIELES

5 bloques de madera c/u de 42 x 9 x 3.5 cm

5 bloques de madera c/u de 32 x 9 x 3.5 cm

clavos

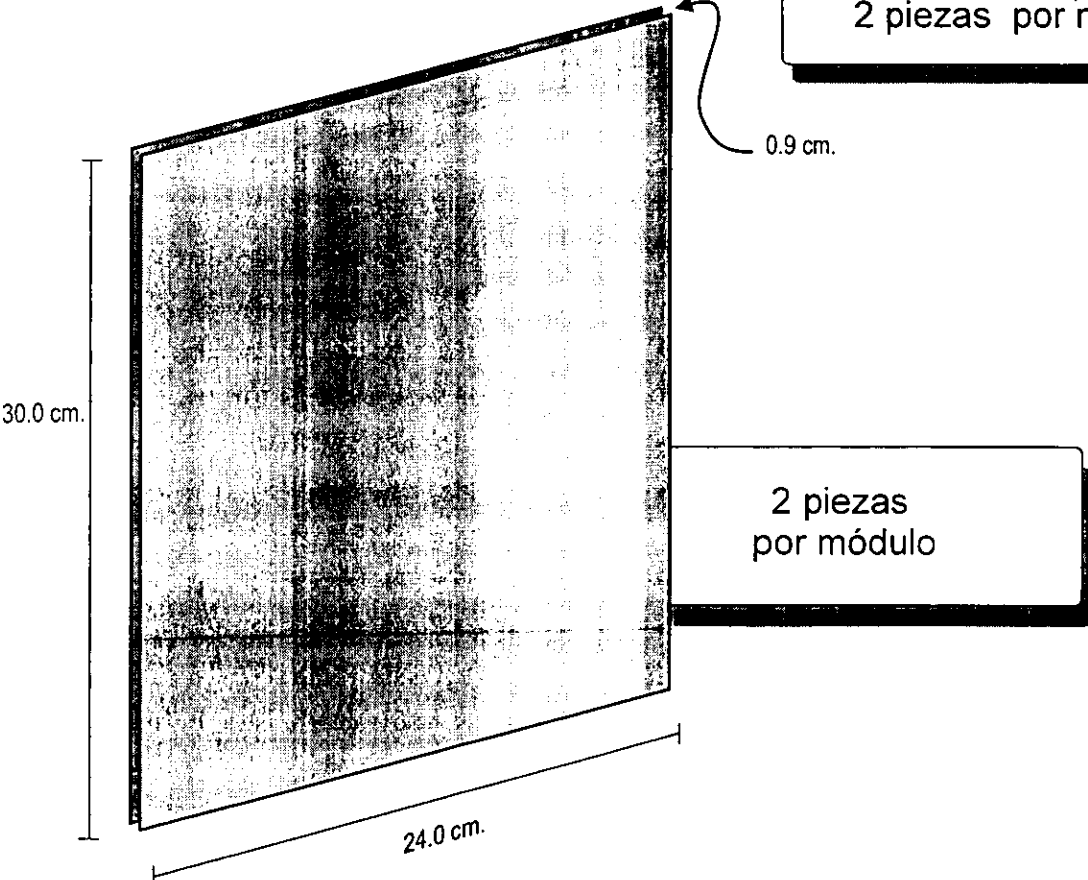
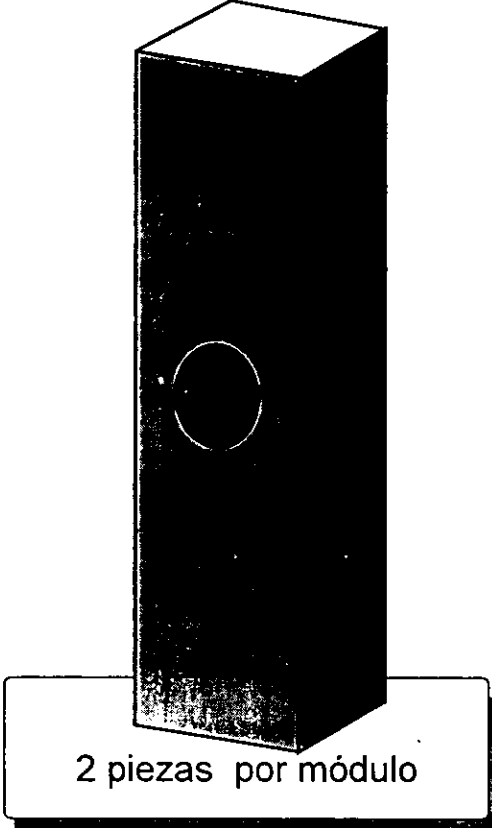
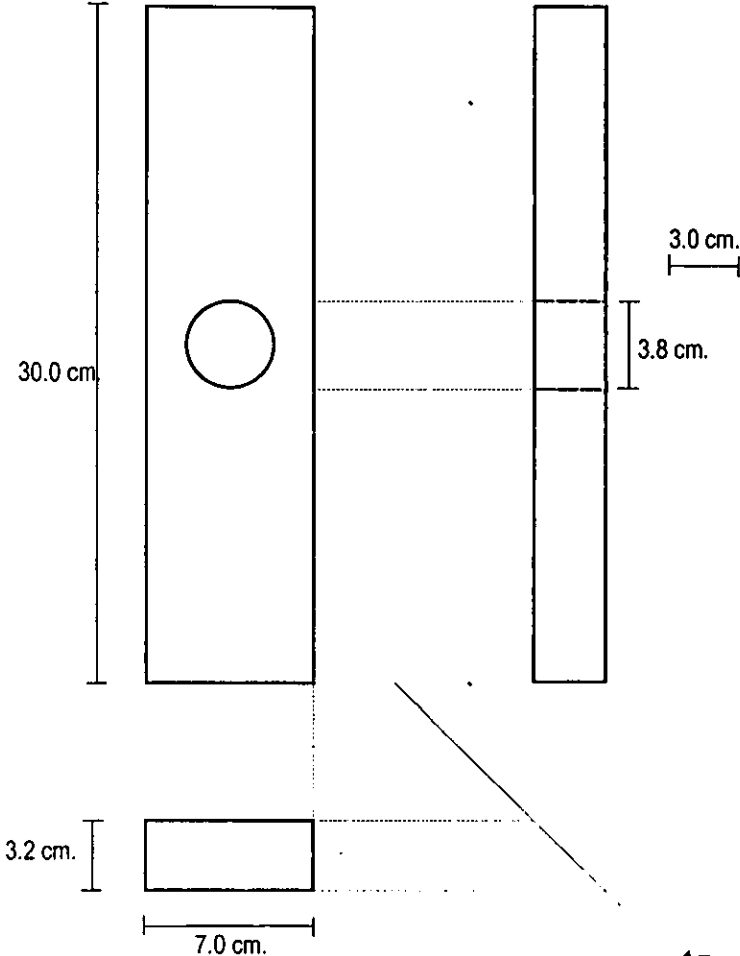
grapap

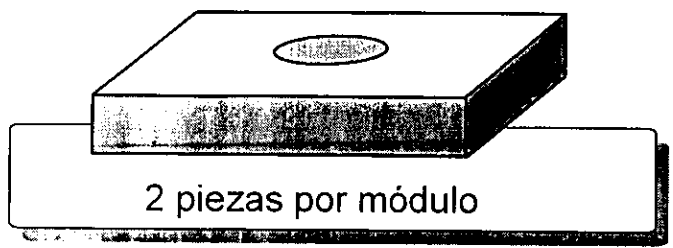
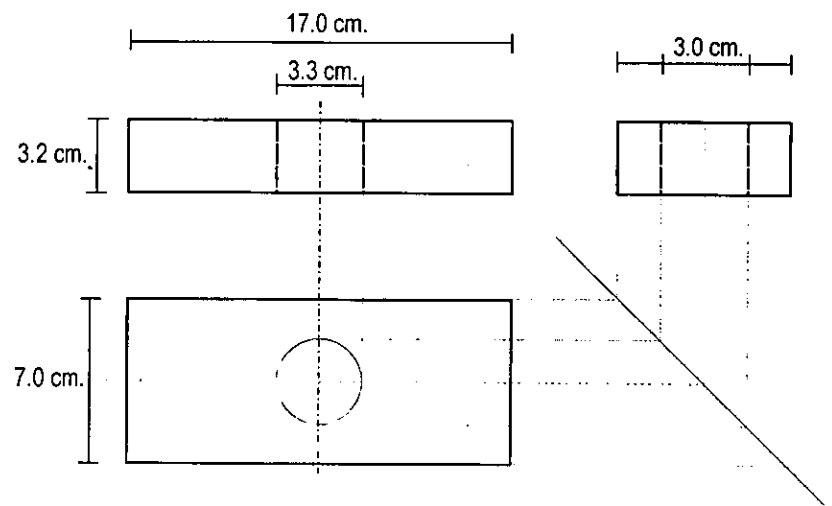
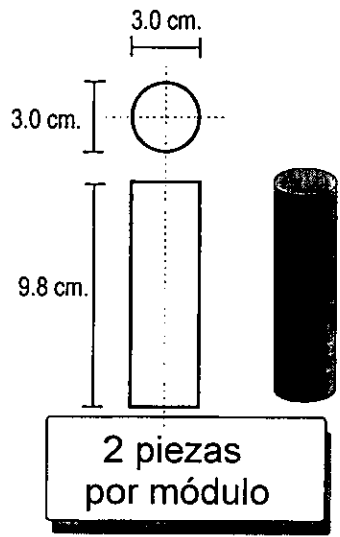
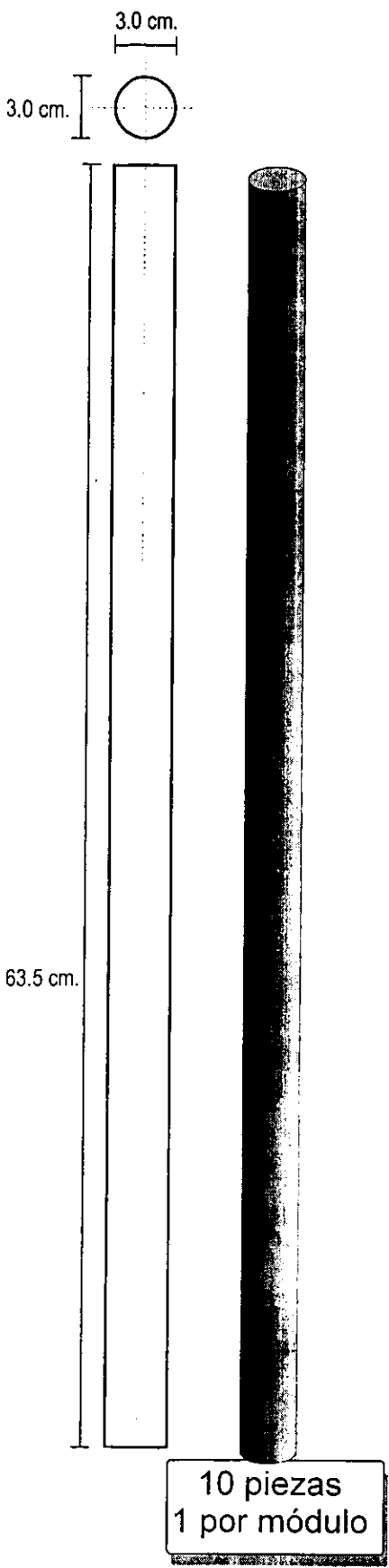
lijas

argollas

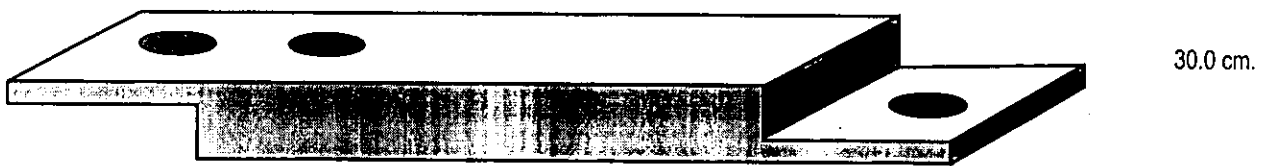
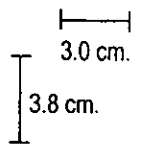
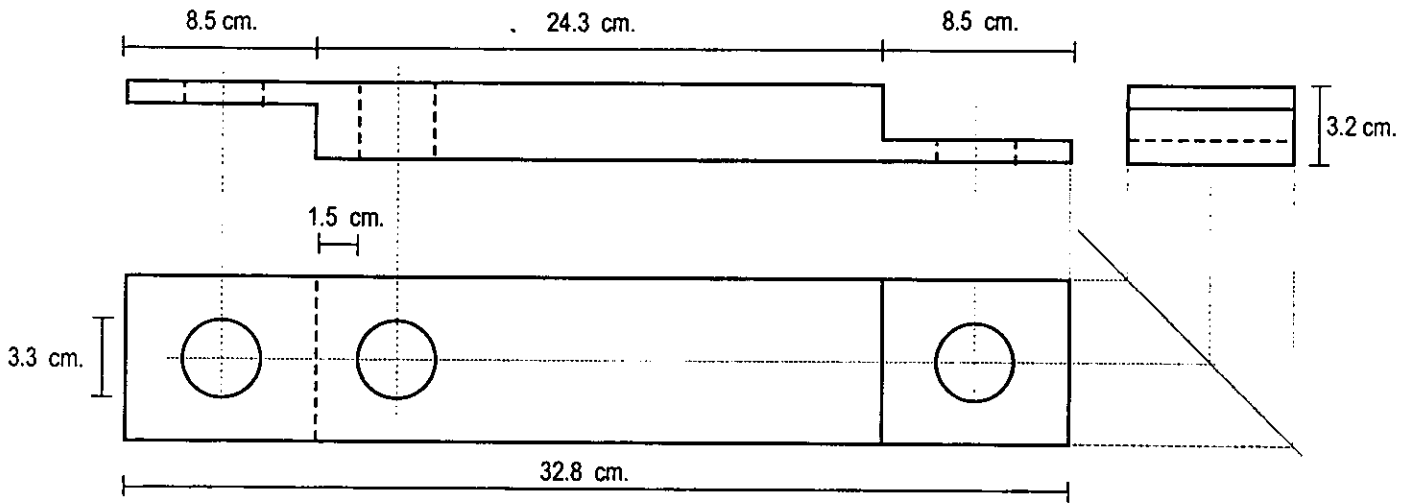
A cada pieza de madera utilizada para partes laterales la perforé en la parte central con un diámetro de 3.5 cm c/u, utilizando un taladro; se lijaron todas las piezas. Los bastones de madera con corte de 10 cm y 6.3 cm, a éstos les coloqué en los extremos una grapa con argolla con la función de facilitar la salida y entrada de los orificios. Procedí aplicando la imprematura correspondiente. Fue necesario eliminar los orificios de la parte frontal y posterior de cada módulo. Construí un riel con orificios centrales que sirvan para unir los módulos con los bastones de madera de 63 Cm. permitiendo un movimiento individual de cada bloque constituido por 2 módulos. El riel lo construí con polines de madera con dimensiones de 3.5x33x9 cm, perforando 3 orificios; uno central para unir el riel con los módulos y 2 laterales para unir un riel con otro. Los rieles tienen 2 medidas para que embonen consecutivamente: 3.5 x 32 x 9 cm y 3.5 x 42 x 9 cm de tal forma que puedan desplegarse fácilmente en ángulos de 90° en la dirección que se pretenda.

PIEZAS DE C/U DE LOS MÓDULOS

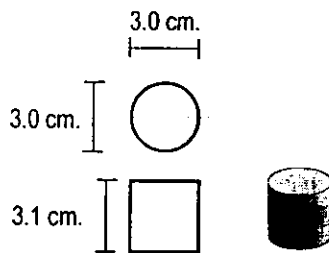




PIEZAS DE LOS RIELES

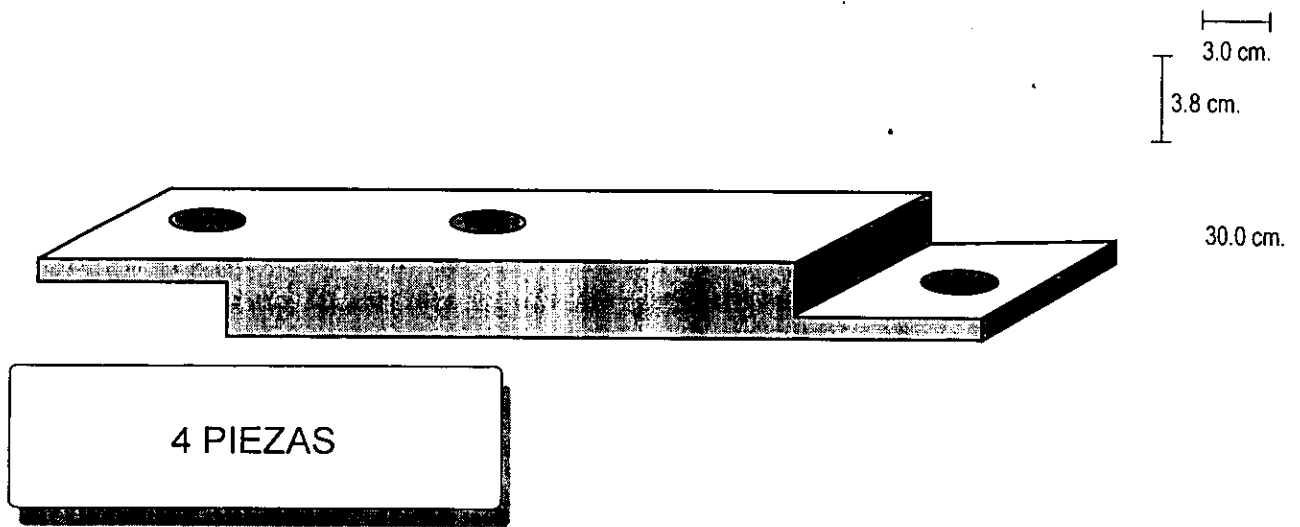
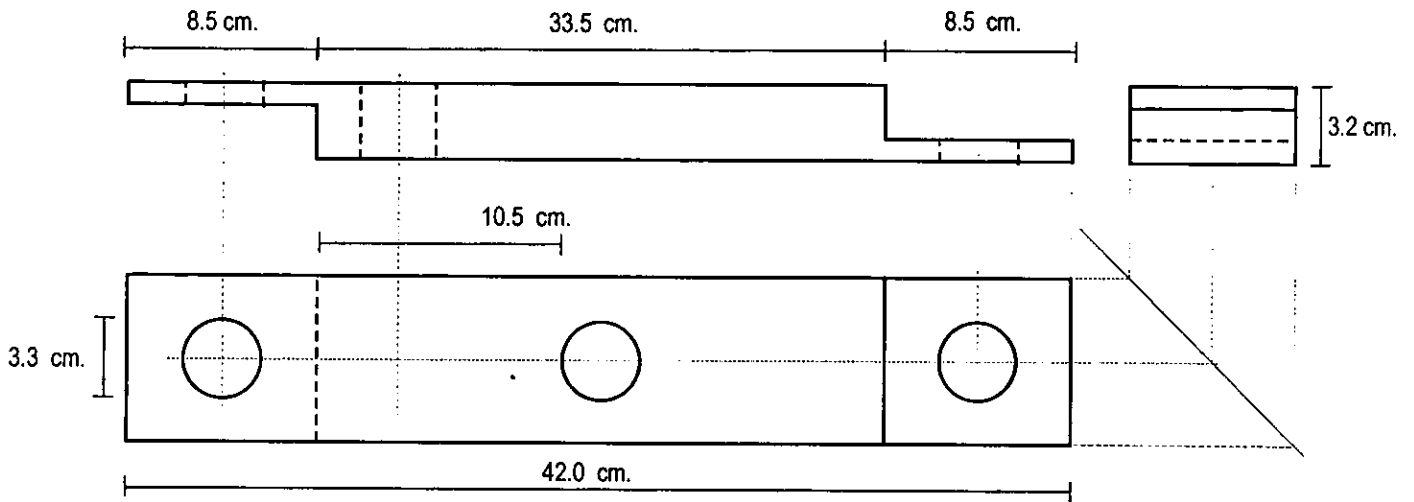


4 PIEZAS DE LOS RIELES

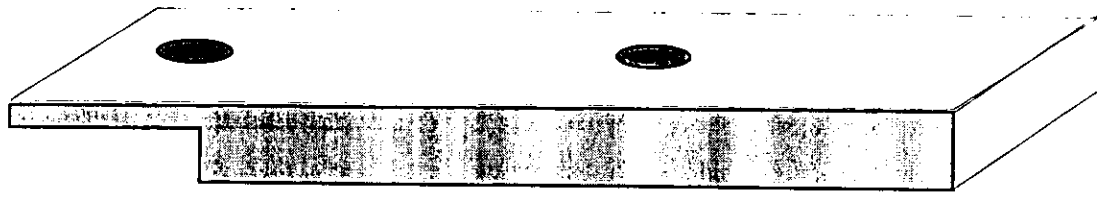
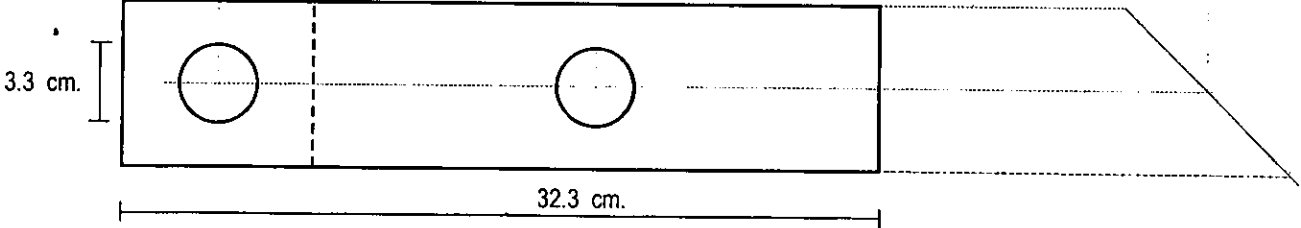
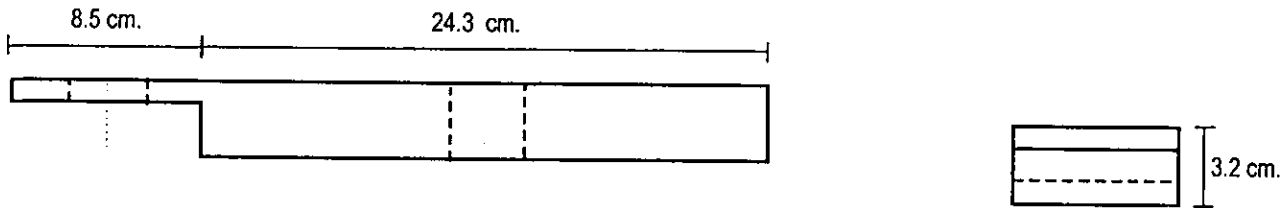


10 piezas

PIEZAS DE LOS RIELES

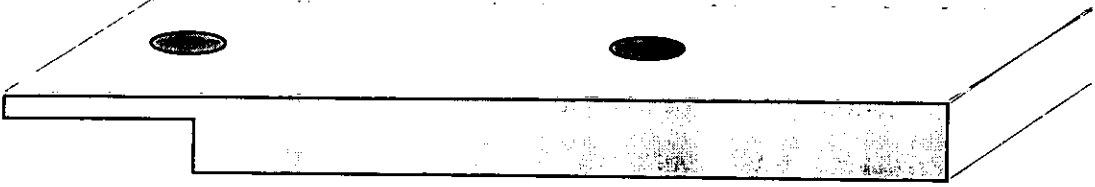
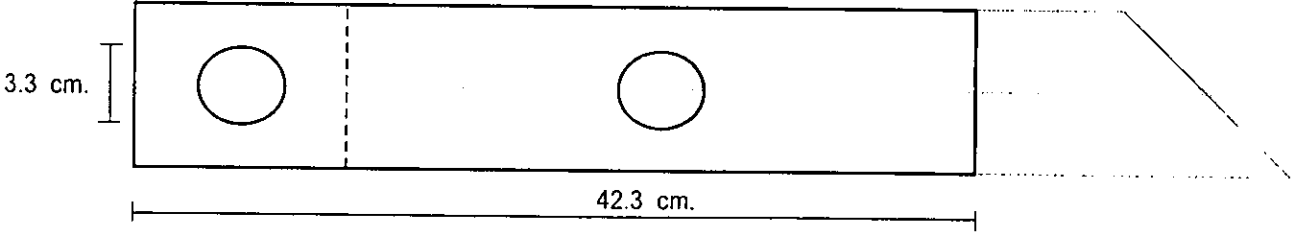
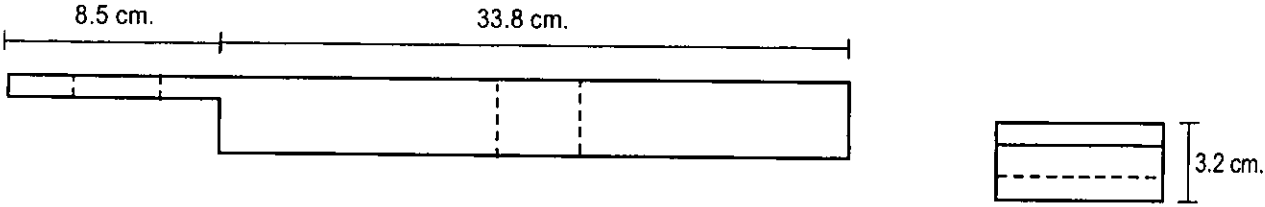


PIEZAS DE LOS RIELES



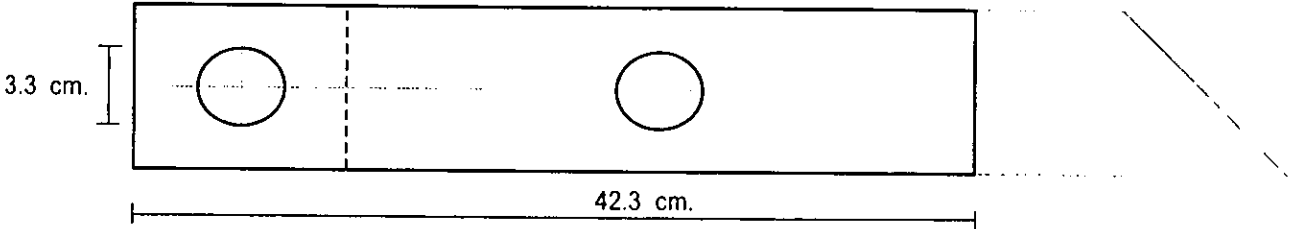
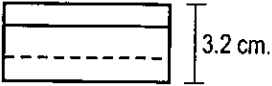
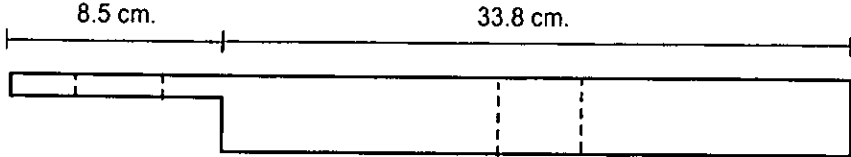
1 pieza

PIEZAS DE LOS RIELES

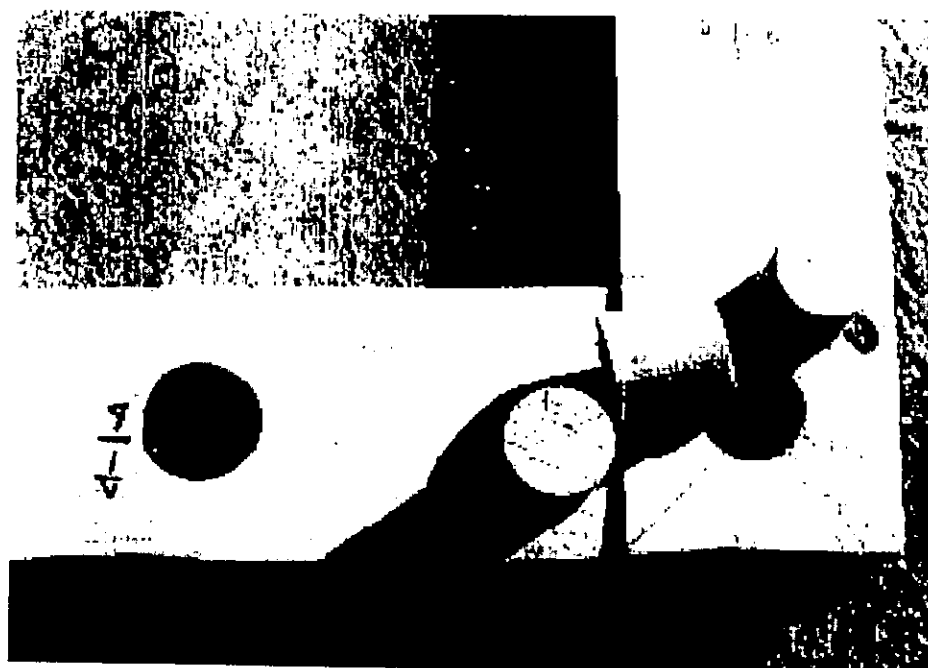


1 pieza

PIEZAS DE LOS RIELES



1 pieza



IMÁGENES DE LOS RIELES

La maqueta se trabajó en escala 1:4 para facilitar su manejo y disminuir los gastos, este proyecto pretende tener otras alternativas variando la cantidad y tamaños de los módulos o combinando los tamaños.

A continuación se presenta una tabla para mencionar algunas posibilidades:

NO. DE MODULOS	MEDIDA A ESCALA Por módulo	MEDIDA REAL Por módulo	DISTANCIA REAL Total
20	30 x 24 cm	1.20 x 96 cm	2.40 x 9.60 cm
40	15 x 12 cm	60 x 48 cm	2.40 x 9.60 cm
80	7.5 X 6 cm	30 x 24 cm	2.40 x 9.60 cm

Nota.- El material empleado para la construcción de la maqueta funcionará de igual manera en espacios interiores utilizando la escala correspondiente. Otra opción es utilizar tabla roca en lugar de triplay, o módulos de panel W, las demás piezas igual de madera.

3.3. APLICACIÓN DE LA IMPREMATURA Y TEXTURAS

IMPREMATURA DE MEDIA CRETA.

Encolado previo a base de 70 gramos de cola por un litro de agua

1 volumen de blanco de zinc

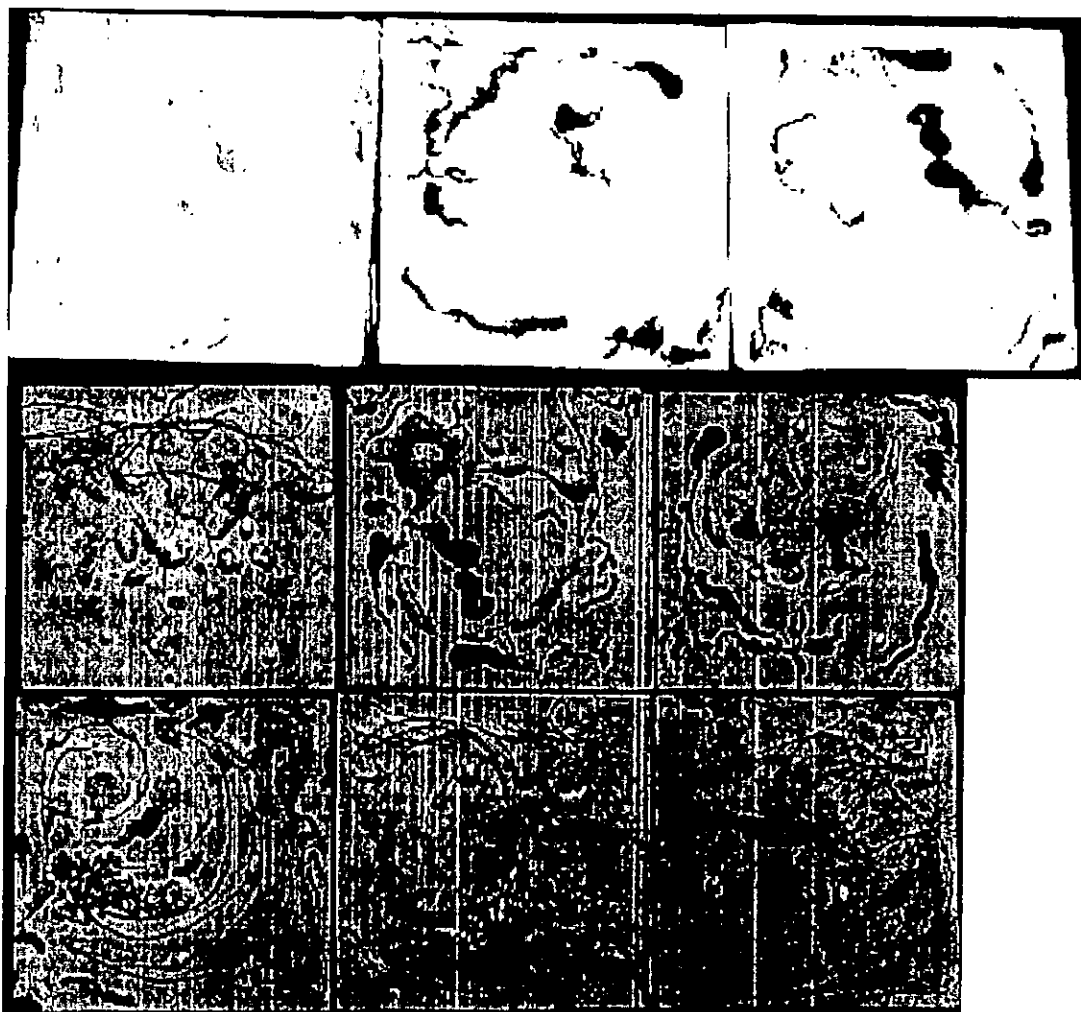
1 volumen de carbonato de calcio

1 volúmenes de agua

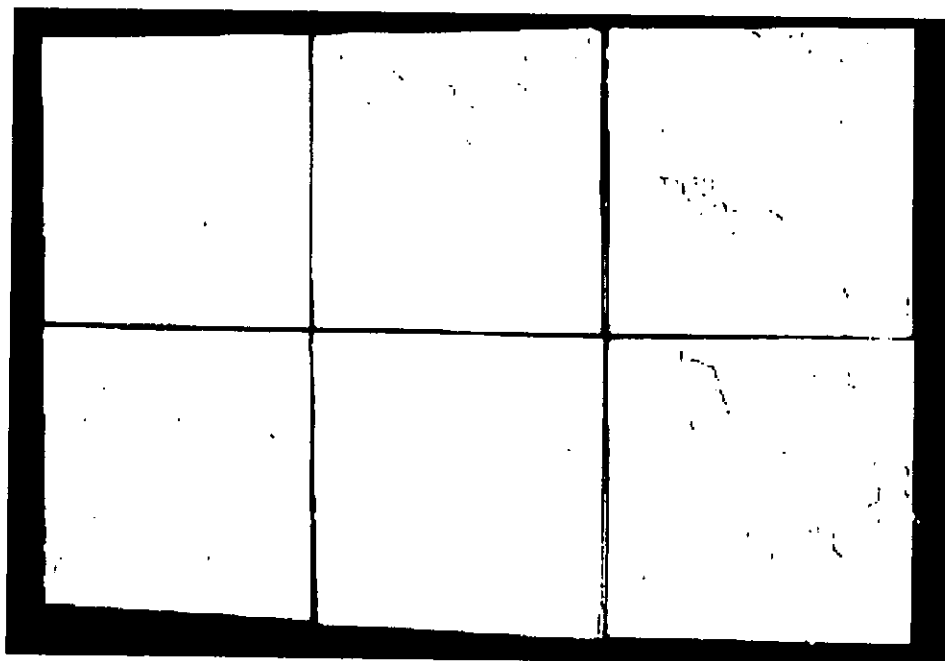
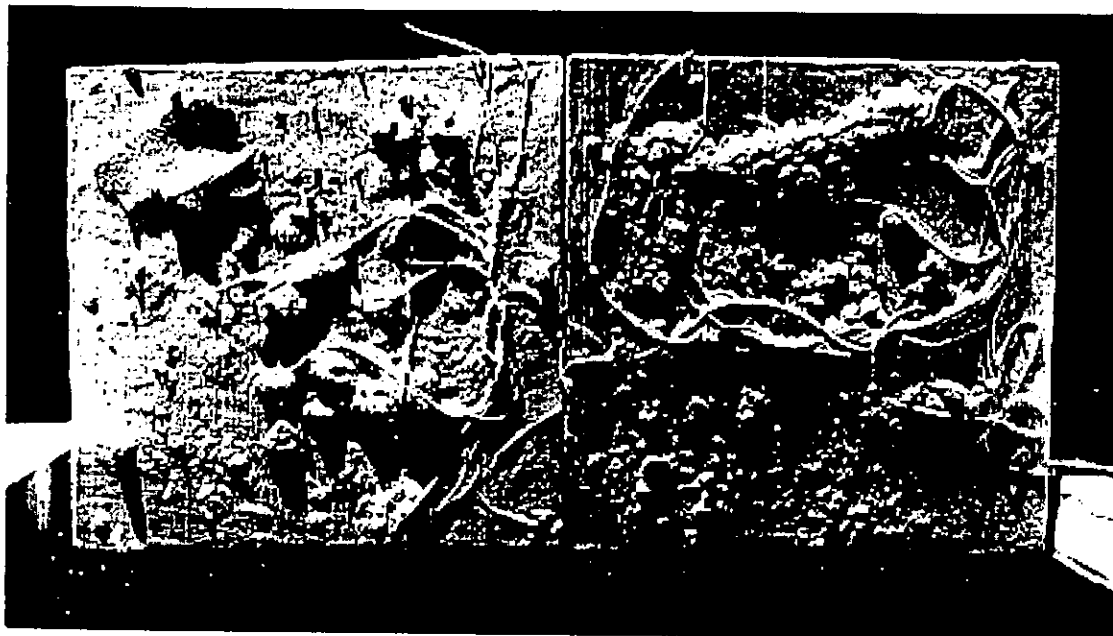
1 volumen de cola coagulada

1/3 de aceite de linaza espesado al sol

Se aplicó la imprematura a cada una de las piezas de la maqueta.



Se emplearon diversos materiales para utilizarlos como texturas, tales como: cordel, tierra pómez, polvo de mármol, aserrín, resistol, cordel, hilo, cera, crayola, etc.



Después de colocar la textura aplique nuevamente la imprimatura, cubriendo perfectamente la totalidad de la superficie.

3.4. PROCESO PLÁSTICO

Se adecua la consistencia y cantidad apropiada de la pintura en cada uno de los colores con sus armonías, para obtener un manejo en la acción practicada.



El agua fue el factor importante porque permitió el desplazamiento de la pintura en movimientos sinuosos, respetando el gesto espontáneo.

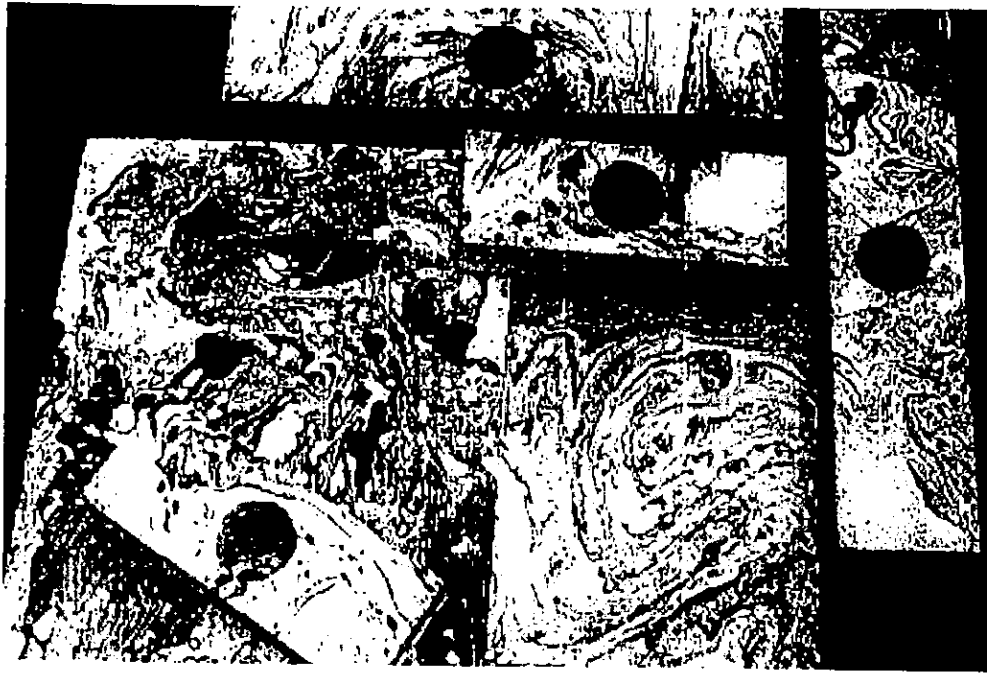


*Maneje el movimiento de las piezas
para que chorreara con libertad la
pintura.*

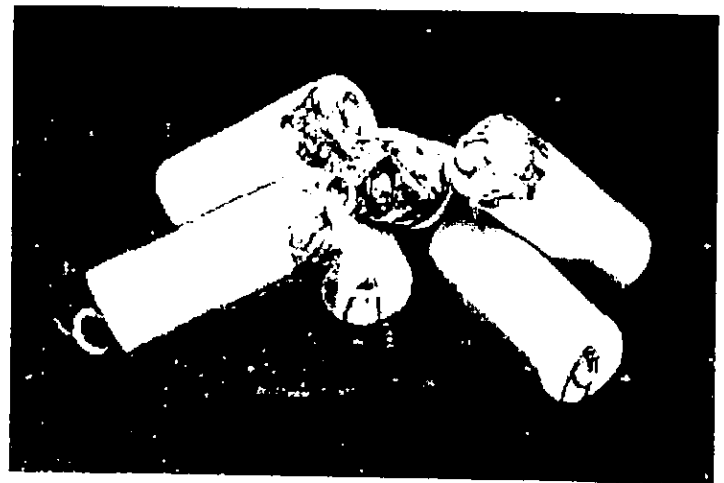
*Manipule el resultado
buscando la libre expresión
en forma y color.*

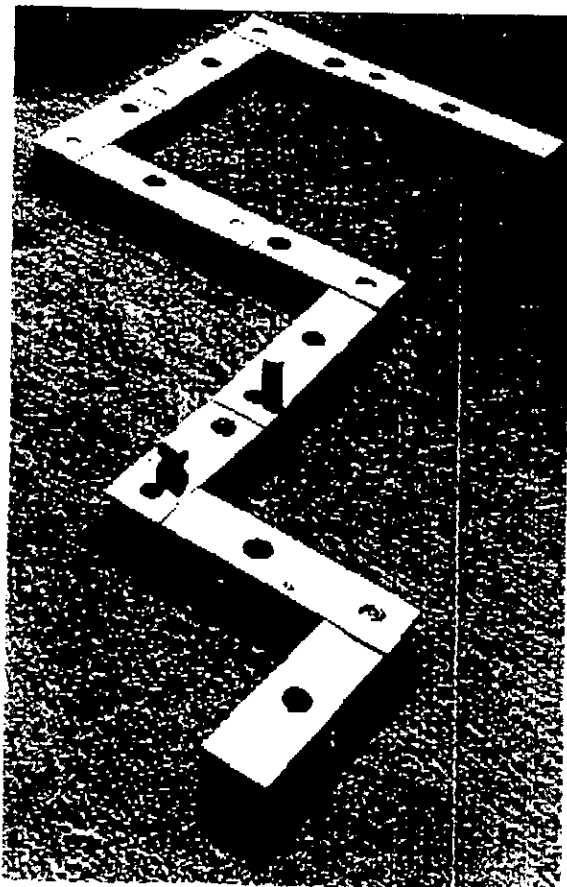
*Seleccione las manchas
más sugerentes.*



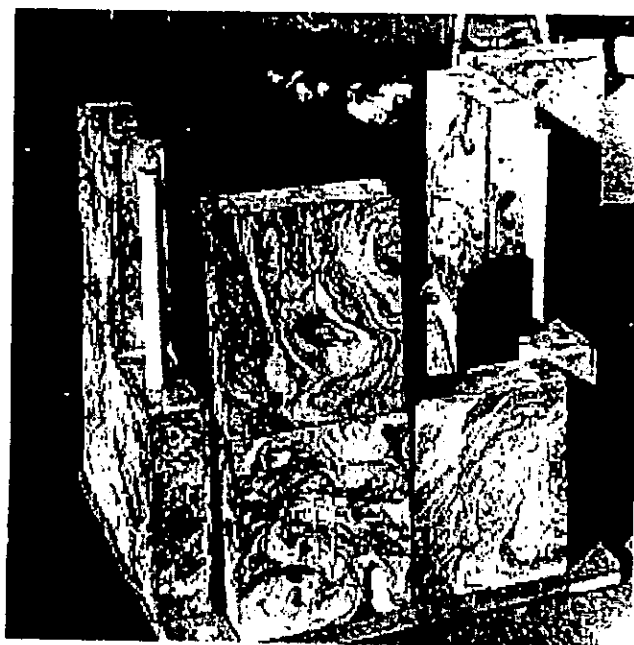


Aplique el proceso en ambas caras de c/u de las piezas, lo que me permitió seleccionar los mejores resultados.





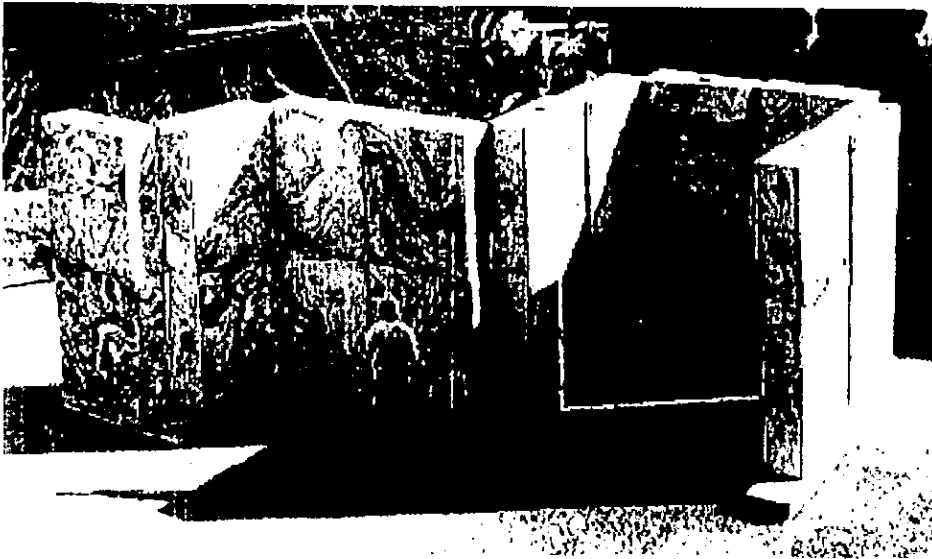
Una de las posibilidades de posición que puede adquirir el riel.



Colocación de los módulos sobre el riel mostrando sus uniones

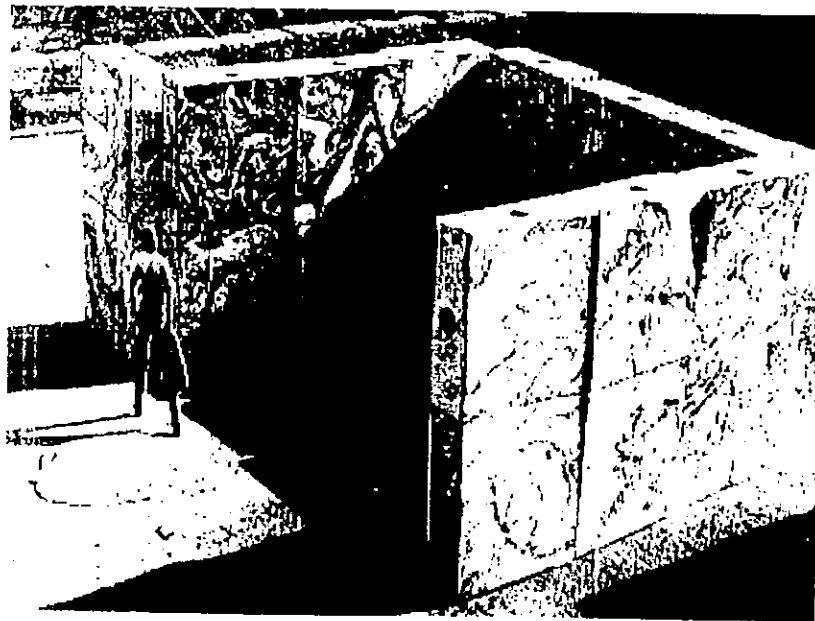


*Vistas de la
instalación de la
maqueta completa.*





Vista en perspectiva de la maqueta



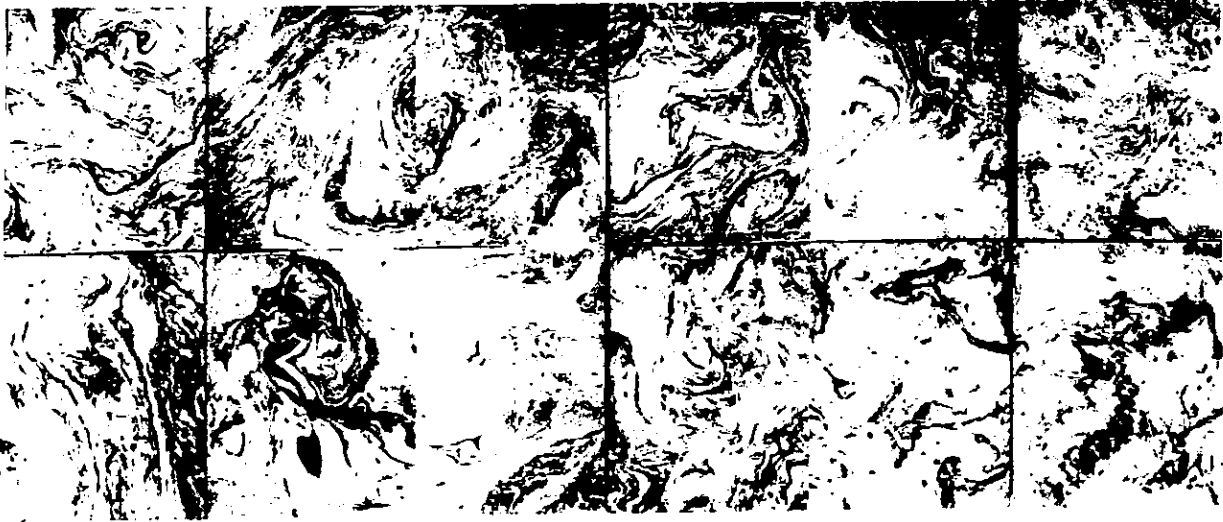
Otras de las posibilidades de colocar los módulos.

RED DE COLOR



Vista frontal

**La impresora modifiko los colores originales de esta imagen*

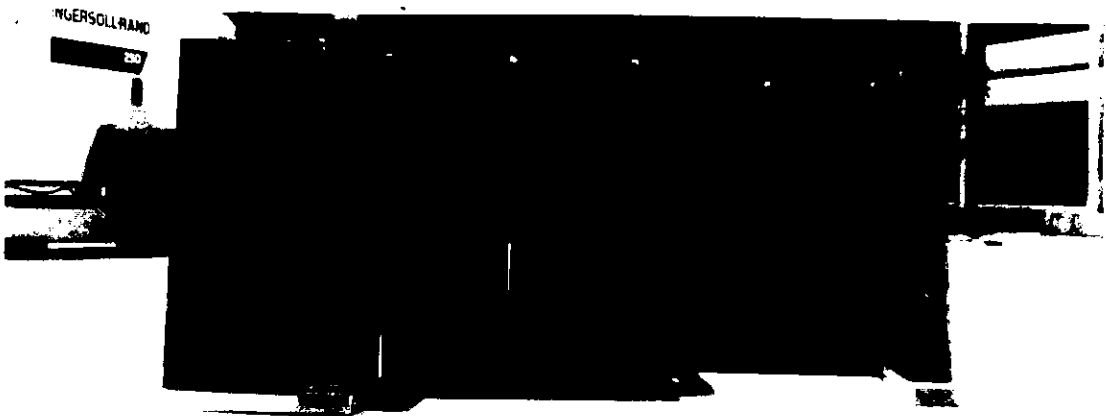
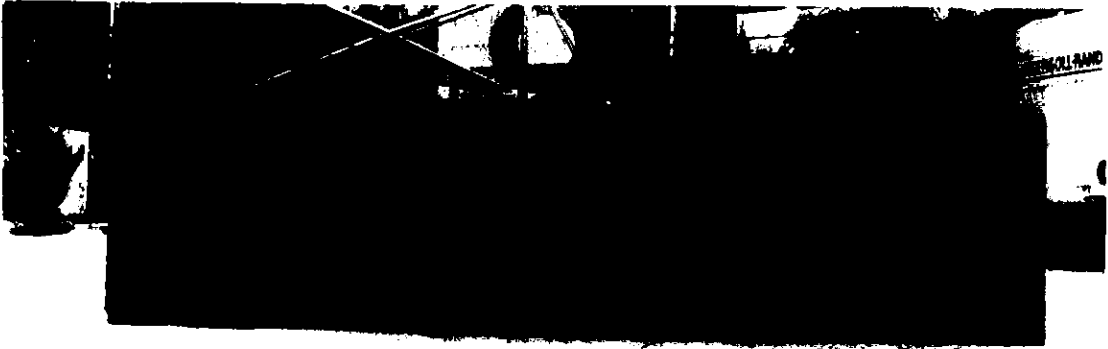


Vista posterior

PROCESO PICTORICO

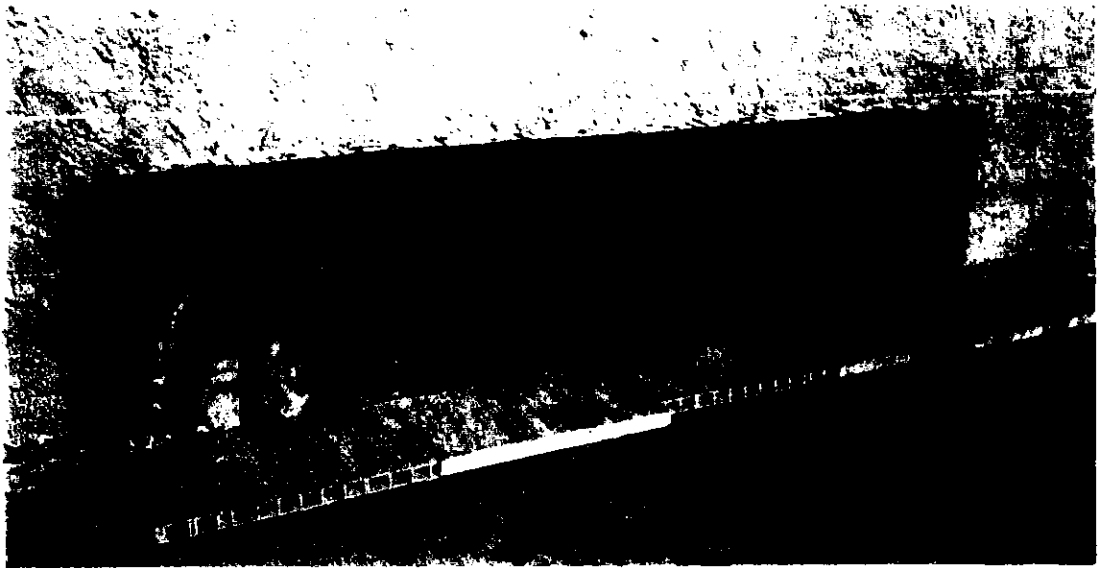
***ANALOGIAS DEL COLOR
(VALOR, TONO Y MATIZ)***





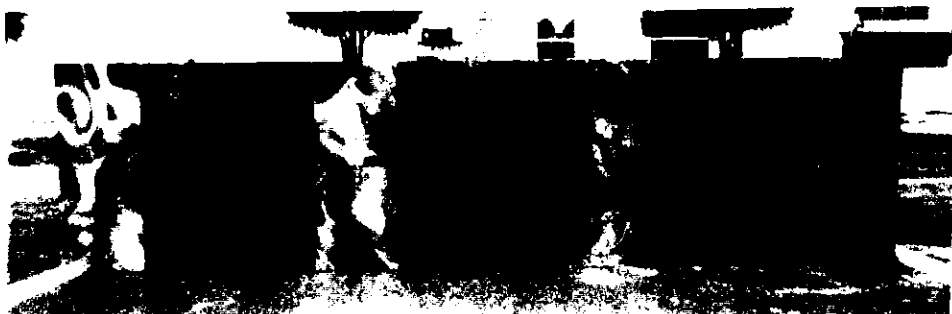
***VARIANTES DEL MOVIMIENTO
ESPACIAL EN LA FORMA Y EL
COLOR (CONTRASTE
COMPLEMENTARIO)***





***COLOR DOMINANTE,
RECURRENTE Y COMPLEMENTO***





RITMOS DE COLOR

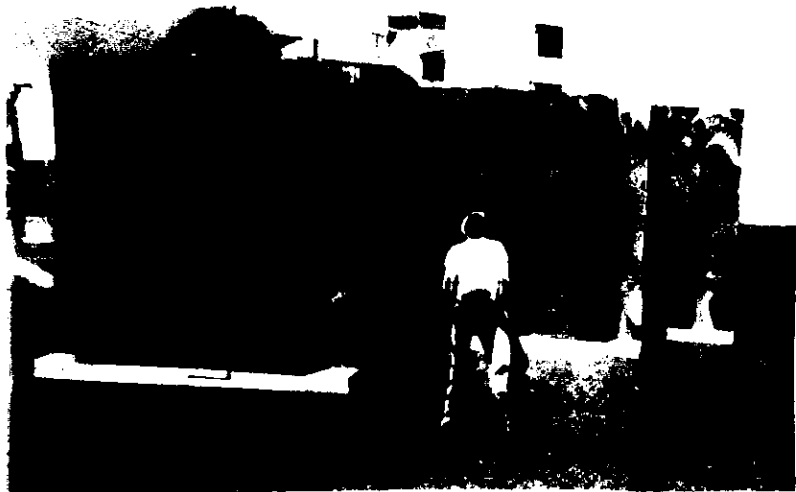






INSTALACION DE LA MAQUETA





CONCLUSIONES

Mi trabajo replantea el problema del espacio plástico visual y táctil en tres dimensiones, explora la organización visual del color y de la forma en el espacio y la luz.

Elaboré un sistema racional de composición en el que se percibe la superficie, el volumen y el espacio, insertando la obra dentro de la arquitectura, es decir, implicando el mural en la arquitectura como ambientación; con un sentido funcional y plástico al mismo tiempo, en espacios abiertos o cerrados.

Me permití realizar una propuesta de obra plástica, como elemento integrado a la arquitectura en espacios internos abiertos, porque se adapta a diferentes espacios manejando los módulos conforme a las necesidades de integración a la arquitectura.

Organicé los módulos estructurando la composición en cada uno para totalizarlos independientemente del movimiento que se pretenda dar al soporte.

En este proyecto manejo el color por analogías, contrastes, tonos, valores, ritmos, matices, efectos psicológicos, el color variará de acuerdo al ambiente que se quiera crear.

Esta propuesta puede utilizarse manejándola pictóricamente o no, puede resolverse empleando, relieves testúrales sin color o el color en planos grandes.

Se pueden conseguir otras variables intercalando las dos caras en cada uno de los módulos.

El manejo de grandes áreas de color en un espacio abierto, sugiere ampliación del mismo. Tuve la intención de crear un ambiente cromático con texturas que estimulen la sensibilidad del espectador e inviten a adentrarse en la pintura.

En los últimos tiempos, se ha dado un elevado aumento de la población a pesar de las constantes campañas propagandistas del gobierno, que tratan de concientizar sobre la planificación familiar, es por eso la alta demanda de una vivienda digna, que permita a la familia desarrollarse en armonía

Actualmente una vivienda de interés social, es una construcción en un mínimo de espacio-forma en la que se pretende cuente con todos los servicios. Como se ha mencionado, al tener un espacio reducido, ello genera la necesidad de buscar alternativas.

Esta propuesta permite valorar la importancia del arte como una posibilidad plástica para integrarlo a la arquitectura, empleando estructuras modulares con la intención de abrir espacios o cerrar otros dentro de una vivienda, que ayude a resolver problemas de un espacio reducido, aportando las posibilidades de intercambiar los módulos, obteniendo nuevas composiciones, y utilizarlas para generar nuevos espacios.

De ahí mi propuesta de crear paredes modulares, que se ajusten a los espacios conforme a necesidades particulares de cada familia.

BIBLIOGRAFÍA

1. Anthony Eve EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO. Editorial Labor, Barcelona, 1984, 170 pp.
2. Alberts, Josef. LA INTERACCIÓN DEL COLOR .Editorial Alianza forma, Madrid 1989.
3. Ammann Jean Cristthophe. CONTEMPORANY ARTIST. Editorial St James Press Company, New York 1930, 1330 pp.
4. Ariel Jiménez. LA PRIMACIA DEL COLOR. Editorial Monte Avila, Venezuela 1992, 218 pp.
5. Bonet Juan Manuel HISTORIA DEL ARTE ABSTRACTO. Editorial Catedral S.A, México 1982, 352 pp.
6. Calloway, Steven. ARTE ABSTRACTO. Editorial Libsa, Madrid 1989, 285 pp.
7. Combalia Dexeus Victoria. TAPIES Editorial Poligrafa S.A. Barcelona España 1984, 128 pp.
8. Cor Block. HISTORIA DEL ARTE ABSTRACTO 1990-1960. Editorial Catedra, segunda edición, Barcelona, 1987, 302 pp.
9. Danby Miels Diana. GRAMATICA DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO. Editorial Labor S.A México, 1970, 266 pp.
10. Douglas Davis. ART AND THE FUTURE. Editorial Paeger Publishers. New York, 1973, 208pp.
11. Eugene Raskin. LA ARQUITECTURA Y LA COMUNIDAD. Editorial Limusa, México D.F. 1978 ,203pp.
12. Enciclopedia. EL GRAN LIBRO DEL COLOR. Editorial Blume, Barcelona, 1980, 253 pp.

13. Felguérez Manuel. MUESTRA ANTOLOGICA. Editorial SEP. México 1987, 81pp.
14. F. Guía. LEONARDO NIERMAN. Editorial Talleres Graneos , México. D.F. 1987, 59PP.
15. García Ponce Juan. NUEVE PINTORES MEXICANOS. Editorial Era. México, 1978, 254pp
16. Gillo Dorflès. ULTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY. Editorial Labor S.A. Barcelona 1965, 195 pp.
17. Gutierrez Juana HISTORIA DEL ARTE MEXICANO. Editorial UNAM, México 1979, 245 pp
18. Gesther Karl. LAS FORMAS DEL COLOR . Editorial Blumes, Madrid, 1988. 180 pp.
19. Giudici Abdulio ABSTRACCIÓN. Editorial Gráfica Gutierrez, Argentina 1995, 209 pp.
20. Hans. L. Jaffe. EL ARTE DEL SIGLO XX. Editorial Edaf, España, 1987, 358 pp.
21. Hayten Peter J. EL COLOR ARMONICO PARA LA REPRODUCCIÓN MÚLTIPLE. Editorial Leda Barcelona, 1970, 240pp.
22. Hayten Peter J . EL COLOR ARMONICO EN LAS TÉCNICAS DE LA PINTURA Y EN LAS ARTES. Editorial Leda, Barcelona 1986, 146 pp.
23. Hildebrand Adolfuon. EL PROBLEMA DE LA FORMA EN LA OBRA DE ARTE. Editorial Visor España, 1988, 109 pp.
24. Irving Sandler. EL TRIUNFO DE LA PINTURA NORTEAMERICANA. Editorial Alianza, Madrid, 1996, 320 pp.

- 25.J. Hogg. PSICOLOGÍA Y ARTES VISUALES. Editorial Gustavo Gilli S.A. Barcelona. 1969, 385 pp.
- 26.Johannes Itten. EL ARTE DEL COLOR. Editorial Noriega, México, 1994. 96 pp.
- 27.Kandinsky. DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE. Editorial Letras vivas, México, 1988, 106 pp.
- 28.Katman Israel. LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA MEXICANA. Editorial SEP , México , 1963, 205 pp.
- 29.Monnszynska Ana. ABSTRACT ART .Editorial Thames and Hudson. London, 1990, 240 pp.
- 30.Munari Bruno. ¿COMO NACEN LOS OBJETOS? Editorial Gusta Lili S.A, Madrid, 1989 368 pp.
- 31.Munari Bruno. EL ARTE COMO OFICIO. Editorial Lili S.A Madrid, 1989, 368 pp.
- 32.Ortiz Georgina. EL SIGNIFICADO DEL COLOR . Editorial Trillas, México, 1992, 279 pp.
- 33.Parromon José Maria. TEORIA Y PRACTICA DEL COLOR. Editorial Parramon. Barcelona,1990 111 pp.
- 34.Pellegrini Aldo. NEW TENDENCIES IN ART . Editorial Crown Publieshers. New York, 1992, 320 pp
- 35.Ponce Juan Manuel MANUEL FELGUÉREZ. Editorial Equilibrista, México, 1992, 170 pp.
- 36.Rodríguez Prampolini Ida EL ARTE CONTEMPORÁNEO. Editorial Pomarca S.A ,Perú 1964, 206 pp.
- 37.Rudolf Arnheim HACIA UNA PSICOLOGÍA DEL ARTE Y ANTROPIA . Editorial, Alianza, Madrid, 1966, 384 pp.

38. Rudolf Arheim NUEVOS ENSAYOS SOBRE PSICOLOGÍA DEL ARTE. Editorial Alianza, Madrid, 1984, 319 pp.
39. Salvat Grandes temas. ARTE ABSTRACTO Y ARTE FIGURATIVO. Editorial Grammunt S.A. España, 1974, 143, pp.
40. Schuster Martín PSICOLOGIA DEL ARTE. Editorial Blume, Barcelona, 1978, 248 pp.
41. Stangos Nikos. CONCEPTOS DE ARTE MODERNO .Editorial Alianza, Madrid, 1986, 328 pp.
42. Smarchan Fiz Simon. DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE CONCEPTO. Editorial Akal, S.A. Madrid, 1991, 451 pp.
43. Smit Eduard Lucie. EL ARTE HOY DEL EXPRESIONISMO ABSTRACTO AL NUEVO REALISMO. Editorial Catedral S.A. Madrid, 1981, 514 pp.
44. Toborga Huasar COMO HACER UNA TESIS . Editorial Grijalbo. 1980, 220 pp.
45. Tibol Raquel HISTORIA GENERAL DEL ARTE MEXICANO EPOCA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA. Editorial Hermes, México, 1964, 248 pp.
46. Tocal Anival. MÉXICO NUEVA ARQUITECTURA . Editorial Gilli S.A. México, 1991, 191 pp.
47. Vasarely Victor, PLASTI-CIUDAD. Editorial A pleno sol, España, 1972, 180 pp.
48. William Scoot. FUNDAMENTOS DEL DISEÑO. Editorial. Limusa. México, 1995, 193 pp.
49. Wucius Wong. FUNDAMENTOS DEL DISEÑO .Editorial. Gustavo Gilli, México, 1995, 246 pp.