



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Escuela Nacional de Artes Plásticas**

*“La Tricromía Ocre, blanco y negro y su trascendencia en la  
práctica pictórica actual”*

**Tesis**

**Que para obtener el título**

**de Licenciado en Artes Visuales**

**Presenta**

**Alberto Aarón Martínez Martínez**

*Director de tesis: Lic. José Luis Alderete Retana*

**México, D.F., año 2001**



DEPTO. DE ASesorIA  
PARA LA TITULACION  
ESCUELA NACIONAL  
DE ARTES PLASTICAS  
XOCHIMILCO D.F.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

	Pag.
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	1
 <b>CAPITULO 1</b>	
<b>Elementos formales (convenciones estéticas que se han convertido en históricas a lo largo del desarrollo de la pintura).</b>	
 <b>1.1. PRINCIPIOS</b>	
1.1.1. Categorías con las que se ha manejado el concepto de tricromía.....	5
1.1.2. Reglas que obedecen y apelan a la convención estética de la tricromía.....	7
1.1.3. Conceptos contenidos en la búsqueda de establecer mi subjetiva convención.....	8
 <b>1.2. ALGUNOS LENGUAJES UTILIZADOS.....</b>	 10
 <b>1.3. ARMONÍA DEL COLOR.....</b>	 13
 <b>CAPITULO II</b>	
<b>Aproximación al color desde el punto de vista de los materiales.</b>	
<b>El acrílico.</b>	
2.1. Introducción a la historia del acrílico.....	20
2.2. Sobre su manejo y aplicación.....	22
2.3. Sobre su empleo en mi obra.....	24
 <b>CAPÍTULO III</b>	
<b>Proyecto de producción plástica.</b>	
<b>Serie de 10 cuadros con técnica basada en el acrílico y los colores ocre, blanco y negro que conforman la serie titulada "Ocre Realidad"</b>	
<b>CONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LOS PROCESOS</b>	
3.1. Mi Concepto.....	27
3.2. Mis niveles de ejecución.....	29
3.3. Planteamiento del dibujo.....	31

**3.4. Gestualidad..... 32**

**3.5. Composición..... 34**

**LÁMINAS (IMÁGENES)..... 38**

**CONCLUSIONES..... 48**

**DATOS SOBRE LAS LÁMINAS..... 54**

**BIBLIOGRAFÍA..... 55**

### **“La perspectiva de Nietzsche”**

**“Contra el positivismo, que se detiene en los fenómenos ‘tan sólo existen los hechos’, diría yo: no, no hay precisamente hechos, sino sólo interpretaciones. Nosotros no podemos constatar ningún hecho ‘en sí’; quizás es un absurdo querer algo semejante. ‘Todo es subjetivo’ dirán ustedes; pero ésta es ya una interpretación, el ‘sujeto’ no es nada dado, es sólo algo agregado con la imaginación, algo pegado después. – ¿Es finalmente, necesario poner una vez más la interpretación detrás de la interpretación? Esto es una invención, hipótesis. En la medida en que la palabra ‘conocimiento’ tenga sentido, el mundo es cognoscible; pero dicho mundo es interpretable, de diferentes modos, no tiene tras de sí uno, sino innumerables sentidos. ‘Perspectivismo’. Son nuestras necesidades las que interpretan el mundo nuestros instintos, sus pros y sus contras. Todo instinto es una especie de sed de dominio, cada uno tiene su perspectiva, que quisiera imponer como norma a todos los demás instintos.”**

**Nietzsche, Fragmentos Póstumos. (\*)**

**(\*)FERRARIS, MAURIZIO, 1999: 73,74.**

## - Introducción -

El presente trabajo pretende ofrecer un punto de vista sobre el fenómeno de la creación dentro la pintura mexicana del siglo XXI.

Es claro para mí, que la expresión a través de la pintura, ha sido una constante histórica comprobada en muchos ejemplos que se pueden observar en los museos, por ejemplo.

Del mismo modo, se han conservado, hasta nuestra actualidad, procedimientos y materiales utilizados antiguamente para producir obras pictóricas. Dentro de este aspecto, me ha interesado la trascendencia que ha tenido el grupo conformado por los colores ocre, blanco y negro.

He querido rescatar algunos comentarios sobre el uso que se le ha dado a esta tricromía.

Deseo expresar que el rasgo fundamental de este trabajo, no es la comprensión de documentos históricos sobre un fenómeno, en este caso, el uso de la tricromía a lo largo de la historia de la pintura, mi preocupación fundamental ha sido **interpretar** algunos de estos documentos y concretar cierta parte de mi criterio como creador plástico.

He llegado a pensar que cada artista forja su filosofía personal de la pintura, precisamente en la medida en que surge como creador.

Muy a pesar de que los materiales que utiliza todo pintor son muy similares, cada creador tiene criterios diversos respecto al uso de éstos, y el momento histórico en el que vive es clave en el desarrollo de su propuesta.

Para mí, la pintura es un proceso mediante el cual tengo el placer de utilizar pigmentos procesados, lienzos y pinceles. Con estos materiales tengo la posibilidad de

realizar líneas y manchas de color que seguramente son registro de rasgos psicológicos.

Ya dibujado y manchado un lienzo, lo que de modo primario me interesa, es compartir la inmensa experiencia que sentí al elaborar tal cuadro, entonces puedo mostrarlo y si existe alguien que lo contemple, para mí, esto es suficiente logro.

No puedo ignorar toda la tradición que me antecede, soy una consecuencia de ésta. Yo sólo quiero interpretar parte de ésta tradición, como pintor mexicano del siglo XXI, que no puede pensar como algún pintor del siglo XIX, ni siquiera como alguno contemporáneo originario de algún otro país.

En el primer capítulo comentaré algunas cosas sobre la trascendencia que ha tenido la tricromía, donde y como se ha utilizado.

Abordaré el hecho de como algunos artistas en el devenir de la historia de la pintura han desarrollado su labor considerando las propiedades de la tricromía.

Respecto al concepto de *armonía* del color, trataré de considerar algunas posiciones que he considerado importantes en la clasificación de los colores.

Examinaré algunos ejemplos de símbolos que se han relacionado con los colores de la tricromía.

En el capítulo II haré un breve recuento del origen y trascendencia del acrílico como técnica pictórica en nuestro país, comentaré algunas cosas que atañen a su uso y aplicación y del mismo modo, el motivo del empleo de tal material en mi obra.

En el capítulo III hablaré del proyecto de 10 cuadros pintados con acrílico en colores ocre, blanco y negro, y que lleva por título "Ocre realidad".

Hablaré sobre mi concepto de pintura.

Hablaré sobre, más niveles de ejecución en la serie, mi planteamiento personal del dibujo, mi concepto de *gestualidad*.

Por otro lado abordaré a partir de una interpretación personal el concepto de composición.

Haré un repaso de mi experiencia vivida con del uso del material.

Finalmente expreso a continuación 3 ideas fundamentales en todo este trabajo.

- 1.- La persistencia de la tricromía dentro del pintura contemporánea (muy relacionada con el concepto de *austeridad*) así como algunas de mis posibilidades personales con ella.
- 2.- El uso del acrílico (como material artístico) como una técnica que brinda variadas posibilidades de creación y reflexión sobre los materiales antiguos y modernos.
- 3.- La interpretación de fenómenos y documentos puede influir en el desarrollo de procesos en la labor pictórica.



# **Capítulo 1**

**Elementos formales (convenciones estéticas que se ha convertido en históricas a lo largo del desarrollo de la pintura).**

## 1.1 Principios.

### 1.1.1. Categorías con las que se ha manejado el concepto de tricromía.

Una de las ideas que me ha parecido importante durante el proceso de interpretación de datos, es que al realizar la lectura de estos, hay que tomar en cuenta el contexto (tanto geográfico como temporal).

He percibido que el etnocentrismo pesa en la clasificación de colores. Pero también es obvio que uno de los criterios para la clasificación de los colores es la *armonía*, concepto utilizado dentro de la música que se refiere al ordenamiento de sonidos acatando ciertas reglas de origen matemático y que ofrece por resultado final acordes *consonantes* y *disonantes*. La *armonía* entonces se ha utilizado como analogía dentro de la pintura para hablar de grupos de colores que ofrecen *cohesión*, *unidad*, *correspondencia* y hasta *consonancia*. Claro, según la persona que percibe tales características.

Para Manlio Brusatin (1) la tricromía compuesta por los colores ocre blanco y negro lleva implícito su rasgo de *primitivo*, tanto en el origen de los pigmentos, como en su postrera combinación entre colores.

Dentro del uso histórico de la croma, es importante observar que ha sido fundamental para su empleo el uso de grupos de tres o cuatro, por ejemplo la tricromía a la que hicimos mención al principio, o la tricromía tradicional hebraica (2) que consta de blanco, negro y rojo.

(1) BRUSATIN, Manlio, 1986: p. 26 –27.

(2) *Ibid.*, p. 36 –37.

Otro ejemplo de grupos cromáticos se observa en los llamados *colores fisiológicos* de Thomas Young (3) en la posterior clasificación de Von Helmholtz (rojo, verde y violeta).

La formación de grupos en número de 4 se puede considerar relevante en el mundo griego, Empédocles (4) reconoce al amarillo, al negro, al rojo y al blanco como colores íntimamente relacionados con los elementos de la naturaleza

Jenófanes (5) alcanza a percibir sólo una triada colorística compuesta por el púrpura, el rojo y verde amarillo.

En América (en la precolonizada), se dice que los pintores de la región de Teotihuacán (6) hacia el año 300 d. C. utilizaban en grupo los colores verde, ocre, rojo y café.

Con estos ejemplos quiero destacar la importancia que ha tenido la agrupación de colores para la práctica pictórica.

Ya sea en grupos de 3 de 4 o de 5 colores el pintor de diferentes épocas ha tenido la inquietud de nombrar colores básicos para realizar su labor.

Ya sea los 3 colores “primarios”, los 3 colores “primitivos”, la cuatricromía griega, la relación de colores va a responder a diferentes adecuaciones.

Para mí, existe una clara oposición entre la clasificación colores básicos (rojo, azul y amarillo) muy cercano a las conclusiones científicas de Newton, y la clasificación de primitivos a la tricromía ocre- blanco- negro.

Mi preferencia por esta última tríada responde principalmente a gusto particular y a la necesidad de orden filosófico, encaminada a no clasificar colores como *primarios*, *secundarios* ni *terciarios*.

(3) *Ibid.*, p. 25.

(4) *Ibid.* p. 37.

(5) *Ibid.*, p. 38

(6) MAGALONI, Diana: 1995:p. 20, 21.

### 1.1.2 Reglas que obedecen y apelan a la convención estética de la tricromía.

La interpretación de textos que realicé ha materializado algunas consideraciones, por ejemplo, pude percatarme de que es posible que la tricromía que he elegido muy posiblemente se empleó desde tiempos remotos debido a la relativa facilidad con que se podían encontrar los pigmentos para su elaboración (a flor de tierra).

Posteriormente la elección premeditada de colores y aún la elaboración de algunos de estos, bien podría ser argumento subjetivo de lo que ahora podemos llamar la creación de *armonías cromáticas*, situación que responde a motivos de diversa índole, por ejemplo:

- a) Los 4 elementos, estaban relacionados con los 4 colores *básicos* en la Grecia de la antigüedad.
- b) El blanco y el negro; los antiguos hebreos asociaban estos colores con la luz y tinieblas
- c) Rojo, azul y amarillo; fueron colores que llegaron a considerarse básicos entre los contemporáneos de Newton.

Entonces la elección de colores en un momento histórico concreto, ha elevado a rango de convención estética la *validez* y *belleza* de determinado conjunto colorístico.

Afortunadamente esta validez no es universal y permite la elección subjetiva de *armonías cromáticas*.

### 1.1.3. Algunos Conceptos contenidos en la búsqueda de establecer mi subjetiva convención.

Para desarrollar mi trabajo he creído muy importante la interpretación de textos de Joaquín Torres- García, textos en los que encontré ideas con las que soy afin.

Inicialmente porque es latinoamericano, porque tanto su obra como sus tesis me han parecido emancipadoras. No obstante, me ha parecido importante resaltar, su visión sobre el color.

Su posición ante la paleta austera y controlada que, según yo, ha determinado la práctica pictórica, privilegiando la búsqueda *tonal*, a partir de la mezcla entre pocos colores.

Torres- García (7) piensa que antes de Giorgione, Tintoretto y el Greco, lo que existía en la práctica pictórica era sólo el teñido de telas, sin embargo con estos pintores además de Velázquez, la pintura entra en una fase de creación. Telas en las que palmo a palmo se unen y se yuxtaponen *semitonos* de color, a veces con la predominancia de algún tono general.

Evidentemente con la utilización de pocos colores, de naturaleza *opaca* y *apagada*.

Parece, según mi interpretación, que John Gage (8) ha encontrado también datos muy relacionados con esta economía y preferencia por los colores sobrios, cuando nos habla de lo expresado por Plinio en relación con la práctica pictórica de Apeles. Este legendario artista griego parece haber preferido una cuatricromía denominada *austera* por su relación con los colores poco llamativos en franca oposición con los colores que se nombraron *floridos*. Esto, según mi perspectiva, dejó un profundo antecedente en la elección subjetiva de colores que, no obstante su austeridad - en cuanto numero -, quizás deberían poner a prueba al pintor sobre su capacidad de manejo con colores no luminosos ni brillantes.

(7) TORRES – GARCIA, Joaquín: 1984: p. 253.

(8) GAGE, John, 1993: p.30.

Quizás sea algún antecedente de las búsquedas tonales, para mí; lo es. Aunque yo no sé si esto ha sido misión fundamental de todos los pintores en todas las épocas; me sería imposible saberlo.

Lo que he considerado como probable, es la afinidad de diferentes pintores, en muy diferentes tiempos, y en muy diferentes medidas con la idea de *austeridad* y economía de colores, como una especie de común denominador histórico pero inconsciente, quizás *afinidad inconsciente*.

## 1.2. Algunos lenguajes utilizados.

Por lenguajes entiendo lo referente a los estilos o maneras de pintar *clasificados*, aquí hablare de algunos lenguajes que he tomado en consideración por gusto personal, por afinidad, por ideología, por concordar con mi forma de percibir el arte; y dentro del arte, la pintura.

Para mi personal concepción de la realidad, estos personajes son primeramente artistas y luego pintores.

Considero a estos creadores como fundamento consciente – o influencia – dentro de mi modo de producción; o sea mi pintura.

El *pintor* prehistórico (quizás desde el llamado hombre de Cro – magnon), realizó sobre las paredes de las cuevas que habitaba, una relación gráfica de hechos cotidianos que vivía con lo que estaba a su alcance: sangre y grasa de animales, algunos pigmentos encontrados a “flor de tierra”. Todo este material ya mezclado de manera irregular era aplicado posiblemente con los dedos.

La *pintura rupestre* ha dejado rasgos que aún se pueden contemplar.

Colores *austeros* eran los que usaba tal ser humano; economía “primitiva” de colores.

Se dice que algunos *pintores* zapotecos (9) entre los años 200 y 400 a.C., utilizaban los colores amarillo ocre, blanco, negro, y rojo, verde y azul (estos últimos tres en menor proporción que los primeros).

Según mi interpretación se puede observar en algunos murales que han sobrevivido, *austeridad* de colores, ausencia de *tridimensionalidad*, dibujo *sencillo* (esquemático), Características muy valiosas para mi gusto personal.

(9)FAHMEL, Bernd : 1995: p. 37

Aunque es complicado hablar de la obra de Apeles, ya que se sabe que no sobrevivió obra suya, se dice que Plinio admiró y exalto el uso de su cuatricromía, tal vez debido al ya mencionado valor de *austeridad* y quizás riqueza tonal.

Turner en su época madura y de grandes formatos, ha sido fundamental para el desarrollo de la forma y del color, ya que se la reconocido como antecedente directo de la abstracción. Para mi uno de los valores a destacar es su riqueza tonal, a partir de extensas zonas de color amarillo y blanco (con infinidad de tonos), además de la riqueza textural en sus pinceladas. Por la *austeridad* de los tonos *sienas* empleados en sus reconocidos cuadros cubistas, Juan Gris es otro de los artistas que yo he reconocido como afin a cierta *parquedad* en el color. Jean Dubuffet, es relevante por su *filosofía de la pintura*, que ha permitido en mi presente desarrollo artístico – como pintor –, familiarizarme con el uso de pintura mezclada con *texturizantes*, el empleo de colores *neutros*, la renuncia a los supuesto *figurativismo*, *realismos e hiperrealismos*. En una sola expresión: el encuentro con la libertad artística – creativa.

Del mismo modo ha sido singularmente aleccionador el trabajo de Rufino Tamayo, excepcional colorista, que también ha demostrado su afición a la tricromía que me interesa. Lo mismo Tápies, Daniel Argimón, Burri y hasta Lilia Carrillo (estos clasificados en cuanto quehacer pictórico, como informalistas).

He tomado estos ejemplos con el fin de reconocer mis orígenes y de plantear mi propia e individual postura desde la misma pintura.

Pienso que ningún artista pinta como algún otro, aunque todos realizan la misma labor con los pinceles, es en lo conceptual donde difieren.



La creación (según mi interpretación) es la adecuación personal (individual) de los materiales artísticos, que no escapa de la influencia de la época ni del lugar donde se da.

### 1.3. Armonía del color.

En cuanto a la organización de los colores, también he considerado importante hablar de la manera en como se organizan y se clasifican según características importantes para diferentes épocas y lugares.

Hay que recordar pues que la armonía es un concepto inventado en la música y que se refiere a la manera de ordenar acordes (grupos de sonidos), obedeciendo ciertas reglas.

Al guiarse con estas reglas se obtienen acordes *consonantes* y *disonantes*, pero matemáticamente calculados.

Desde Teofrasto (10) se ha observado una preocupación por llevar una contabilidad de pigmentos conocidos, que ya podría parecer sistemática. Lo mismo parece suceder en el caso de Cennino Cennini.

Pero es hasta el siglo XVI cuando la observación sobre los colores determinará la aparición de nuevos objetos de estudio, por ejemplo la luz y la mecánica del ojo. Las anteriores son preocupaciones importantes para autores como Miramí, Galileo, Kepler, Descartes y otros.

Todas estas especulaciones habrán de derivar en las conclusiones de Newton y que hablarían de la *descomposición* de un simple rayo de luz en el espectro de colores y la posterior conversión del espectro en luz blanca. De aquí saldrían 7 colores principales.

Los 7 colores serían reducidos según Thomas Young a sólo 3.

Hacia el siglo XVIII se desarrollan modelos colorimétricos que trata de clasificar los colores en razón de la producción de energía luminosa. Son relevantes las clasificaciones de Lambert, Tobias Mayer, Runge, Munsell, Oswald y Küpers, en esta clara percepción del color como fenómeno *medible*.

(10) *op. Cit.* p. 37,38,46, 53, 60, 70, 80,81, 94, 131

Un ejemplo contemporáneo de las clasificaciones sistemáticas podemos encontrarlo en Hicethier, llamado *Cubo de los colores* (11).

Por otro lado a Goethe (12) le atraen significativamente los colores llamados fisiológicos (colores subjetivos captados particularmente por cada individuo) que serán la base de su observación de los colores, y posteriores especulaciones sobre “el contraste consecutivo” y “el contraste simultáneo”.

Según mi interpretación, otra manera de lograr una clasificación entre los colores estaría en función de la simbología (13) que les fuera otorgada a estos colores.

Por ejemplo Alcmeón de Crotona (siglo V a.C.), observa los símbolos de luz y oscuridad en los colores blanco y negro respectivamente.

Demócrito relaciona al blanco con la suavidad y al negro con la aspereza.

Artemidoro (siglo II d.C.), cuando habla de la interpretación de los sueños, identifica los vestidos de color blanco como portadores de calamidades y los de color negro como poseedores de menores calamidades.

El color negro también estará emparentado con el reino infernal, la perdición eterna, color de la condenación. El color blanco puede ser un símbolo relacionado con la ceremonia de la comunión.

Helen Varley (14) ha relacionado al color amarillo con la inteligencia, con la alegría y con el oro.

(11) HICKETHIER, Alfred: p.7

(12) *OP. CIT.*: p. 37, 38,67,72,80, 101,102, 103.

(13) GAGE, John: 1993: p. 11 y 12.

(14) VARLEY, Helen: 1982: p. 12.

El amarillo, según su interpretación, es el color de la primavera. El color predilecto de los monjes budistas. Pero durante la Edad media se lo relaciono con el concepto de hostilidad.

Las representaciones de Judas Iscariote llevaban túnicas de color amarillo, durante la ocupación nazi en Europa se dice que los judíos fueron obligados a utilizar brazaletes de éste color.

El amarillo también adquirió el significado de cobardía, pero se lo relaciona casi siempre con la brillantez del sol.

Estos han sido algunas ideas que hemos querido rescatar para identificar algunas posiciones respecto de la conformación de armonías cromáticas, ya sea a través de una clasificación científica (como la de Newton) o una clasificación basada en relación directa con símbolos y significados culturales (subjetivos).

Otra de las clasificaciones interesantes es la que es la de S. Fabris y R. Germani (15). Ellos nos hablan de lograr a partir de tres colores (amarillo, magenta y cyan) – llamados por ellos *colores base* – la composición de todos los demás colores. En un primer momento mezclando dos *colores base* se obtienen los llamados *colores compuestos binarios*. Y en un momento posterior se utilizan mezclados entre sí los tres *colores base* para la obtención de los llamados *colores compuestos ternarios*. Tanto para la obtención de los *colores compuestos binarios* y *ternarios* es necesario tomar en cuenta la proporción empleada de cada color, ya que siempre es estrictamente calculada.

Esta relación proporcional ayudaría a la conformación de *armonías* logradas a partir de elementos como la *modulación* (mezcla lograda entre 2 tonos de color).

Cada una de estas ordenaciones representa en toda su dimensión la subjetiva percepción del color en diferentes épocas y lugares.

#### 1.4.El elemento matérico.

Un aspecto importante de la pintura, por lo menos dentro de mi perspectiva personal, es el rasgo primigenio e inolvidable de ser una capa de pigmentos adherida a un soporte.

Es de relevancia suma destacar que, dentro de las cosas que me invitan a pintar, existe el hecho de convivir con el material físico.

De esta manera el *contacto y diálogo* con la materia puede dejar momentáneamente su función convencional, para dar paso a los procesos técnicos, que a veces son gestuales y, por añadidura emotivos.

Es importante para la formación personal del artista reconocer la importancia de los materiales con que trabaja.

Es primordial dentro de mi labor como pintor, hacerme de un criterio, para conscientemente determinar, en la medida de lo posible, aquellos elementos que forman mi manera de trabajar, mi lenguaje, mi estilo.

Bajo mi interpretación personal la pintura, en cuanto a su aplicación, va guiando al artista en cuanto a las preferencias por determinado efecto en el material, de esta manera, se puede pintar con ayuda de solventes y diluyentes, propiciando que la pintura parezca adelgazada, o parezca *pastosa* (en este segundo caso, si agregamos *texturizantes* al material pictórico).

La manera en como he percibido la pintura se ha inclinado a favorecer mi preferencia por las texturas gruesas y poco adelgazadas quizás a la manera de Turner, Van Gogh, Rembrandt y hasta del mismo Velázquez.

También he admirado las cargas texturales que parecen adivinarse en las obras de pintores

que han llamado *matéricos* (16), a la manera de Tápies o Burri.

Pintura en forma de *plastas* gruesas y colores *parcos* (también en concordancia con mi afinidad personal), a veces con elementos *extrapictóricos* como telas y papel. Y además el uso no siempre obligado del pincel como herramienta.

Para mí, la textura (en cuanto pintura de *cuero* o gruesa), provee a la pintura de un carácter emotivo que destaca en todo momento la personalidad propia del pintor. Aun cuando el artista estuviera empeñado en la imitación, soy de la idea de que un *gesto* *matérico* en un lienzo no puede ser repetido jamás.

Un *esgrafiado*, la mezcla *accidental* de *plastas* y el *chorreado* también accidental, dan pautas también al artista creador.

Me es grata la pintura de Dubuffet en cuanto al manejo del dibujo, colores, y sobre todo texturas, sobre todo esta pintura me ha impulsado de manera peculiar a trabajar con pintura de *cuero*, pintura casi sin diluyente aplicada *en plastas* a veces sin pincel, a veces con la manos. Como creo adivinar en los lienzos de este pintor para mí, completamente arquetípico y *paradigmático*.

Igual de interesante me han resultado los logros de los acabados de la pintura de Tamayo (algunos lo llaman *mate* u opaco). Sus texturas parecen irregulares, sin embargo se adivina, un delicado y paciente trabajo de espátula y pincel, en áreas mínimas en las que se ofrecen centímetro a centímetro, variantes tonales (en cuanto color) y texturales.

Estos ejemplos más la pintura de Lília Carrillo, con sus pacientes acabados blancos y *lechosos* (quizás también aprendidos de Vieira Da Silva), han sido mi objeto de estudio y además conscientes ejemplos de la pintura como disciplina dentro de mi trayectoria.

(16) CIRLOT, Lourdes: 1983: p. 38, 39, 40.

Es evidente que estos artistas serán influencia en mi trabajo. Pero tal vez, salvo la sana interpretación de quien lea esto, en realidad mi práctica en la pintura tenga rasgos de afinidad con aquellos artistas.

## **Capítulo 2**

### **Aproximación al color desde el punto de vista de los materiales**

**- El acrílico -**



## 2.1. Introducción a la historia del acrílico.

La historia del acrílico se remonta a principios del siglo XX cuando Rohm (1) descubre las resinas acrílicas que se usarán en la década de los 20's y los 30 's tanto en Alemania como en los Estados Unidos.

Este material plástico ofrecerá numerosas alternativas en diferentes rubros de la industria, dadas sus cualidades de transparencia y resistencia.

Dentro de los materiales que se han fabricado con éstas resinas están algunos artículos para la medicina (placas dentales e instrumentos quirúrgicos), textiles, alfombras y vidrios de seguridad, entre otros.

José Gutiérrez fue de los pioneros en la utilización de éstas resinas como *medio* para pintar (el medio es una sustancia espesa que se utiliza para fijar los pigmentos al soporte que se utiliza).

Es decir que Gutiérrez es, en México, uno de los que comienzan a utilizar el acrílico con fines artísticos.

Hacia 1953 el maestro mexicano se convence de las posibilidades que se presentan al utilizar emulsiones acrílicas, es decir, pigmentos y medio preparados y mezclados específicamente para uso artístico.

Debido a los procesos con que se preparan dichos elementos, el maestro descarta la posibilidad de su preparación casera. Pero ofrece la oportunidad de elaborar industrialmente tal material.

Posteriormente aparece el *temple plástico Politec* (aparentemente se puede interpretar

(1) GUTIÉRREZ, José: 1986: p 5, 7, 8, 9,12, 13, 14,15, 73,74,75, 76,77, 78.

el nombre del producto como un reconocimiento explícito al Instituto Politécnico Nacional, Institución que brindó espacio a las numerosas experiencias científicas del maestro).

A partir de los años 50 's se han pintado murales (en iglesias, hospitales, centros culturales vestíbulos de hoteles y escuelas) con ésta técnica, lo mismo que pintura de caballete y en ambas formas (pero sobre todo en la mural) ha mostrado una gran resistencia incluso ante los cambios de clima y condiciones habituales del medio ambiente.

Entre las personas que trabajaron con el maestro Gutiérrez se encuentra el famoso caso de David Alfaro Siqueiros, quien habría de poner en práctica la utilización de los nuevos materiales en México.

Dentro de los artistas que se dice han utilizado el acrílico como material, destacan, el mismo Siqueiros, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Arnold Belkin y Carlos Mérida, y en la actualidad el caso del maestro Gilberto Aceves Navarro.

Hoy en día es una técnica muy utilizada, debido a su rapidez y acabados, tanto en la pintura, como en la realización de diseño gráfico.

## 2.2. Sobre su uso y su aplicación.

El acrílico (2) es una técnica que emplea como diluyente y adelgazante únicamente agua, se puede aplicar en forma de *veladura*, permaneciendo siempre resistente.

Su secado es rápido, aunque se pueden utilizar *retardantes* para precisamente dar un lapso extra de tiempo para su secado.

El acrílico seco forma una película plástica sobre el soporte o lienzo, es transparente si se utiliza diluyente y es espeso si emplea tal y como viene en el bote o tubo. De hecho, en esta última forma, puede asemejar el acabado logrado con el óleo, pero con la ventaja del secado veloz.

También puede lograrse el engrosamiento del material al utilizar *texturizante*.

Este material tiene serios inconvenientes como el secarse aceleradamente sobre pinceles y espátulas, ocasionando deterioros en éstos utensilios, a veces dejándolos inservibles de por vida. Se recomienda mantener húmedos los pinceles mientras no se utilicen.

La paleta que puede recomendarse es aquella que de preferencia sea plana como un plato de peltre blanco, aunque también hay que limpiarlo de manera inmediata cada vez que se termine de utilizar.

En cuanto a los soportes que se pueden utilizar, son recomendables el papel, el cartón, maderas contrachapadas, lienzos y hasta revoques de cal. Se puede utilizar sobre ellos (y antes de la aplicación del acrílico), alguna imprimatura (capa de material que sirve de soporte a la emulsión) o también se puede prescindir de ella.

(2) DOERNER, Max: 1994: p. 172,173,174, 175, 176.

A continuación hablaré del origen y obtención de los tres pigmentos con los que se elaboran los colores ocre, blanco y negro, base cromática de mi trabajo.

Se sabe que el llamado blanco de titanio (3), procede de la desintegración de minerales de titanio con ácido sulfúrico, posteriormente se precipita el pigmento, se lava, se seca, se recuece y se muele. Posteriormente es expuesto a otros tratamientos.

Este pigmento (también conocido como dióxido de titanio) es muy reconocido entre todos los pigmentos blancos como el más  *cubriente, colorante y resistente*.

El pigmento conocido como  *negro de marfil*, se obtiene a través de la destilación de huesos desengrasados. El llamado  *negro de vid*, se obtiene a través de la carbonización de desperdicios vegetales.

El pigmento amarillo ocre, se forma como consecuencia de descomposiciones meteorológicas minerales de hierro. Este pigmento se obtiene gracias a la explotación de la minería a cielo abierto. Su poder colorante se incrementa con el contenido de hierro.

Posteriormente estos pigmentos son mezclados con la emulsión acrílica para la obtención final del  *temple plástico*.

(3) DOERNER, Max:  *op. cit*: p. 35, 43, 44, 59.

### 2.3. Sobre la utilización del acrílico en mi obra.

La emulsión acrílica es una perfecta alternativa al uso del tradicional óleo, de hecho, me parece un material muy de acuerdo con el modo de vida en el que me desenvuelvo; una ciudad caótica, virtualmente violenta, donde para poder trabajar, por lo menos así lo pienso yo, hay que aprovechar hasta la mínima porción de tiempo.

El acrílico, también tiene entre sus cualidades, la de generar posibilidades plásticas o simular técnicas pictóricas como la aguada, la acuarela, el temple y el mismo óleo.

Todo esto así como la gran ventaja que representa el ser un poderoso material compatible con variados tipos de papel y texturas (por ejemplo la *marmolina*, el *aserrín*, y varios tipos de arena), hacen de esta llamada emulsión acrílica una muy valiosa técnica contemporánea.

Otra de las características que más he valorado de este material, es la de utilizar agua como *adelgazante* y *diluyente*, esto me ha permitido, de manera personal, no tener que trabajar con solventes, que para mi salud son determinantes. El trabajar con agua me permite, en todo momento y circunstancia trabajar sin inhalar solventes, que de otro modo provocarían malestares en mi salud y una posterior indisposición al trabajo.

Aunque respeto y abogo por la libertad en el uso y elección de las técnicas por parte de los artistas, también creo que éste material abre una interesante propuesta hacia la evolución de los colores para pintores.

Me sumo a quienes han afirmado lo anterior y además me es muy grato saber que un mexicano (el maestro Gutiérrez) ha tenido que ver con el desarrollo de este material.

Finalmente es de mi particular agrado expresar que el acrílico me ha permitido, me permite

y me permitirá, trabajar rápidamente, corregir, errores, experimentar (elemental para todo artista), pintar, despintar, *abrillantar*, *opacar*, etc. En síntesis, es un material, que bajo mi muy humilde opinión, ofrece más ventajas que desventajas al pintor del nuevo milenio. Y digo esto sin siquiera aspirar, de modo personal, a la eterna vida material de mi pintura.

## **Capítulo 3**

### **Proyecto de producción plástica**

**Serie de 10 cuadros elaborados con acrílico sobre telas, utilizando los colores ocre, blanco y negro. Conformando la serie titulada “Ocre Realidad”.**

### 3.1. Mi concepto.

Como pintor he llegado a una serie de reflexiones con respecto a la disciplina que practico. En el presente capítulo intentaré describir algunos detalles que hacen importante para mi obra la tricromía y el acrílico.

Me parece oportuno decir que me ha parecido fundamental relacionar los tres colores que han sido considerandos como *primitivos* con un material contemporáneo como el acrílico, es decir he querido establecer de manera personal un diálogo entre elementos antiguos (los colores) y elementos contemporáneos (la emulsión acrílica).

Este diálogo, tiene por misión final, reiterar lo que de manera personal he interpretado como *función primigenia de la pintura*, y que no es más que el recordatorio de lo que necesariamente hace todo pintor; manchar el lienzo.

¿Con qué finalidad se mancha un lienzo?. Depende de la experiencia en cada pintor, yo no me atrevería a hablar por todos los artistas sobre esta experiencia, hablo por mí, por lo que me consta, por lo que objetivamente percibo y por lo que subjetivamente contemplo.

A continuación externaré algunas apreciaciones personales, que han sido preocupación constantes en mi quehacer plástico, aparentemente existe obviedad en los razonamientos, pero de modo sincero creo que son reflexiones comprometidas con lo que considero mi profesión; el arte, y dentro del arte la pintura.

Mis reflexiones no buscan defender estilos ni técnicas, me parecen una sana búsqueda de alternativas, que a su vez no tienen porque ser necesariamente agradables a quienes las conozcan.



He pensado que aunque sea breve lo que aquí he descrito, es, sin embargo, fruto de experiencias vividas, no sólo con el pincel y el libro en la mano, sino también con largos momentos de autocrítica y eventual búsqueda de una conciencia filosófica sobre lo que hago.

Si bien es cierto que los tres colores de la tricromía son, aparentemente el tema de mi disertación escrita, no he querido dejar de lado algunas otras cosas como el dibujo, la composición, la *gestualidad*, etc., características que se relacionan íntimamente en la creación de la pintura.

La tricromía me atrae, como paleta reducida, como un reto a mis propias posibilidades personales (junto a mi interpretación personal), miro al negro y al blanco como fuerzas opuestas, considero al ocre como mediador entre ambos colores y observo los tonos creados por mi mano (o sea a las mezclas de colores logradas entre sí) como una especie de puente construido con matices que conectan a los tres colores principales.

Veo a la caligrafía empleada, como un resultado concreto de mis inquietudes dibujísticas, plenamente identificadas con lo emocional y subjetivo.

A continuación dejaré ver indiscutiblemente rasgos de mi personalidad, elemento que determina mi comportamiento en la pintura, pero también no espero innovar en nada de lo que se ha dicho sobre la pintura. Únicamente he querido hablar de mi experiencia con el pincel y el lienzo, de mi aventura con los 3 colores, y de mi visión sobre lo que he creado como artista joven y aún en formación.

### 3.2. Mis niveles de ejecución.

La serie de cuadros presenta las distintas aproximaciones al material pictórico que he aprendido a lo largo de mi experiencia en los talleres donde he tomado clases.

En estos lienzos he visto materializada mi interpretación práctica sobre el pigmento y el lienzo. He creído en este trabajo como un primer *escalón* en mi formación como universitario- artista.

Mis niveles de ejecución contemplan el uso del pincel, el uso del *chorreado*, del goteo, el uso de gruesas texturas, plantea el uso de espátula, el uso de los dedos, y de trapos.

No he inventado nada, estos son los pasos que he seguido por afinidad y por simpatía con otros artistas. Aunque debo aclarar que lo que más ha pesado en mi decisión de utilizar tales recursos ha sido mi gusto propio.

Mis niveles de ejecución se han dejado guiar por la curiosidad, por la necesidad de investigar como es que funciona una *veladura* con acrílico, como funciona la emulsión sin diluyente, como funciona en combinación con el producto llamado *Plastilita*.

Mi corta experiencia y mis dudas me llevaron a probar la utilización de zonas sin color, es decir, la utilización del fondo blanco como parte de la composición.

Probé también las posibilidades con el pincel seco, la utilización de la emulsión aplicada con espátula, además de cargas texturales como la marmolina.

La rapidez en el secado me permitió trabajar capas de pintura yuxtapuestas e incluso de manera tal que se provocan transparencias tonales.

Las capas adelgazadas de emulsión provocan la consistente persistencia del color primeramente aplicada, también utilice el goteo como forma de dibujo, y eventualmente considere oportuno integrar la caligrafía (como la interpreto yo) como parte relevante de

mis composiciones.

Mis niveles de ejecución me han permitido equivocarme y solventar la equivocación debido a la facilidad con que se trabaja el material. Esto me dio la posibilidad de aprovechar los errores y de integrar texturas visuales que, sin dejar de parecer accidente, pudieran tal vez integrarse al conjunto de ideas que desarrollé.

Mis niveles de ejecución exhiben mis recursos como un creador que sigue conociendo la pintura.

Mi serie busca evidenciar las posibilidades personales en el uso de los tres color, no va en busca de *mil tonos distintos*, va en busca de una contemplación individual sobre el hecho de la pintura, como creador y como espectador.

He confiado en el desarrollo de mi pintura como un proceso que sigue un proceso gradual, esta serie es parte de mi evolución y considero que ha cumplido su cometido, que es el de la experimentación.

Dadas las infinitas posibilidades que brinda en material, he optado por darle continuidad en trabajos posteriores comprendiendo que la práctica y la reflexión sobre el uso y posibilidades de estos colores no son trabajo de un par de años, por lo menos desde mi perspectiva.

### 3.3. Planteamiento del dibujo.

Dentro de mi dibujo, la caligrafía es importante debido a como interpreto el concepto de gesto en el dibujo. Este gesto funciona como registro sensitivo del carácter, expresado con la línea o con la mancha.

En mi serie pictórica existe el dibujo con línea negra y con líneas ocre, blancas y grises.

Mi dibujo está fundamentado en el libre tránsito por el soporte, he creído enormemente en la manera de pintar de Lília Carrillo (1) y en ello he puesto parte de mi interés, pero apartándome de la posible copia.

Me he *nutrido* con el dibujo de Torres – García y efectivamente creo en la construcción del dibujo pero desafortunadamente no creo en la *sección de oro*.

He aprendido de las lecciones que representan los dibujos del maestro Aceves Navarro, en los dibujos de Klee, y también en los Dubbufet. Aunque también me ha impresionado el diseño de los llamados *graffiteros* contemporáneos.

De esto se ha ido alimentando mi dibujo, pero también se siente enormemente deudora de las lecciones aprendidas con los pintores rupestres.

Mi dibujo se ha visto rodeado de afinidades e influencias, pero sobre todo, y en esto me interesa ser claro, está fundado en la honestidad de mis recursos, que han sido aprendidos paulatinamente.

Es aquí donde me importa también hacer explícita mi posición respecto hacia el dibujo: cada vez que yo he manchado un soporte, he pensado de manera *fantasiosa* que el motivo que me impulsa a trazar sobre un lienzo, es muy parecida a la necesidad primigenia que estimulo a algún hombre a diseñar sobre las paredes de las cuevas de Altamira.

(1) MORENO, Jaime: 1993: p. 113.

### 3.4. Gestualidad.

En cuanto a la *gestualidad*, el concepto está plenamente relacionado con el término gesto (2), y éste a vez está muy vinculado con los rasgos notables de carácter o de conducta.

En la serie que nos hemos propuesto elaborar, la *gestualidad* es un aspecto imprescindible, es un elemento que determina el carácter de un cuadro.

La *gestualidad*, según mi interpretación, es la actitud emotiva que ha quedado, materializada en la impronta, a veces momentánea, de un *pincelazo*, *manchón*, *garabato* o *esgrafiado*, y que es capaz de ilustrar dentro de un gesto, la actitud (comportamiento y temperamento) de un artista.

Van Gogh utilizaba grandes plastas de óleo, Pollock utilizó el *chorreado* de esmaltes, Soulages utilizó franjas de color, Wols dentro de sus dibujos utilizaba una línea *nerviosa*, *irregular*.

El pintor prehistórico también ha dejado rasgos en sus pinturas, rasgos que podemos interpretar, rasgos quizás emocionales. El *graffitero*, se enfrenta también al eventual *impromptu* dentro de la creación ante un soporte en blanco.

Estos ejemplos son sólo algunas muestras de lo que ha formado mi educación visual, y ha determinado la ruta de mi proceder creativo.

En la lámina # 1(\*) se puede percibir, lo que he considerado *gestualidad*, puede observarse en forma consistente tanto en las manchas tonales que rodean la parte central, como dentro de esta misma zona central en lo que conforma el dibujo caligráfico.

El dibujo muestra el pulso y los nervios del creador, la línea no es uniforme; es delgada o

(2) REOYO, Carolina: 1999: 791.

(\*) consultar la sección de láminas.

gruesa, representan un estado de ánimo variable.

En las láminas # 5 (\*) y # 6 (\*) queda evidenciado el gesto en la línea caligráfica que determina una especie de escritura en clave, que según mi interpretación, es emotiva.

Esta *emotividad* también parece reflejarse en las zonas tonales que sirven de fondo a las láminas que hemos mencionado, en las zonas más extensas, es la pincelada amplia la que determina la *intensión gestual*.

La textura elaborada con *plastilita* y *marmolina*, permite crear zonas mas cargadas de materia donde se pueden trabajar *esgrafiados*, estos diseños pueden mostrar rasgos que se han ido acumulando uno tras otro en las capas ya secas de emulsión.

Una capa delgada emulsión sobre otra capa, permite modificar la tonalidad de un ocre, de un blanco y de un negro. Y si las manchas son uniformes y trabajadas en forma espontánea y a manera de *goteo* surgen otro tipo de gestos.

La lámina # 2 (\*) está trabajada de la manera que hemos descrito anteriormente, aunque también resolví dejar zonas de color propio del fondo es decir, conservando zonas de la *imprimatura* sin tocar, esto también determinó un tipo muy peculiar de blanco.

Estos son algunos de los que he considerado ejemplos que ilustran lo que llamo *gestualidad* dentro de mi serie de trabajos, *gestualidad* – como un hecho espontáneo y fugaz – que aun está en proceso de transformación.

(\*) consultar la sección de láminas.

### 3.5. Composición.

Estoy de acuerdo en afirmar que la composición es el ordenamiento que da a los elementos de una obra, por ejemplo, en un cuadro se trata de asignarle a cada uno de los colores y a la estructura del dibujo una posición y proporción determinada por la percepción subjetiva del autor.

Me es complicado aceptar plenamente la idea de un orden universal, no creo en sistemas simétricos, ni creo – como ya lo dije – en razones matemáticas *aúreas*. Pero no me molesta que otros creadores adopten sistemas compositivos de índole matemática. Lo que podría alarmarme es la intensión de desaprobar todo sistema que no sea el que éstas personas utilizan.

He creído en la convivencia de estilos y sistemas de creación, pese a la invención de sistemas que aparentemente ofrecen un orden *coherente, lógico y racional* (un ejemplo es el constructivismo de Torres- García, basado fundamentalmente en el *número de oro*).

Yo me baso en mi propia coherencia interna, y en mi propio valor de no hacer lo que no me agrada, he desarrollado composiciones que están basadas en la intuición y en la percepción visual. Donde dictaba el ojo, ahí quedaba la mancha, donde la mano parecía querer ir, allá la acompañaba el dibujo.

El *orden* que alcanzan mis cuadros se basa en la despreocupación (que no irresponsabilidad) por la utilización del espacio.

Las láminas # 3 (\*) y #4 (\*) plantean la división del lienzo en 2 sencillas secciones, una clara (con predominancia de los colores y tonos claros) y otra zona oscura (con predominancia de colores y tonos afines a la claridad).

La lámina # 5 (\*) plantea la utilización de espacios de color más amplios, en donde destaca el dibujo y 2 zonas de color ocre puro (aunque la aplicación es irregular dando paso a lo gestual).

En la lámina # 6 (\*) se puede observar la primaria intención de emplear una composición centrada.

Con las áreas puras de color ocre y negro, además de la predominancia de tonos a partir del color blanco se puede concebir una aparente monotonía que es rota por el uso de la caligrafía que procede del centro, de esa figura que asemeja un ojo.

En lámina # 7 (\*) se observa también la predominancia de tonos claros, aunque existe una sección coloreada de ocre puro con un cuadrado de blanco puro, un *pequeño juego visual* para poner a funcionar al color blanco rodeado de color ocre. La composición evade el centro.

La lámina # 2 (\*) es un abigarramiento de formas que apenas y ofrece zonas no saturadas de color o de dibujo.

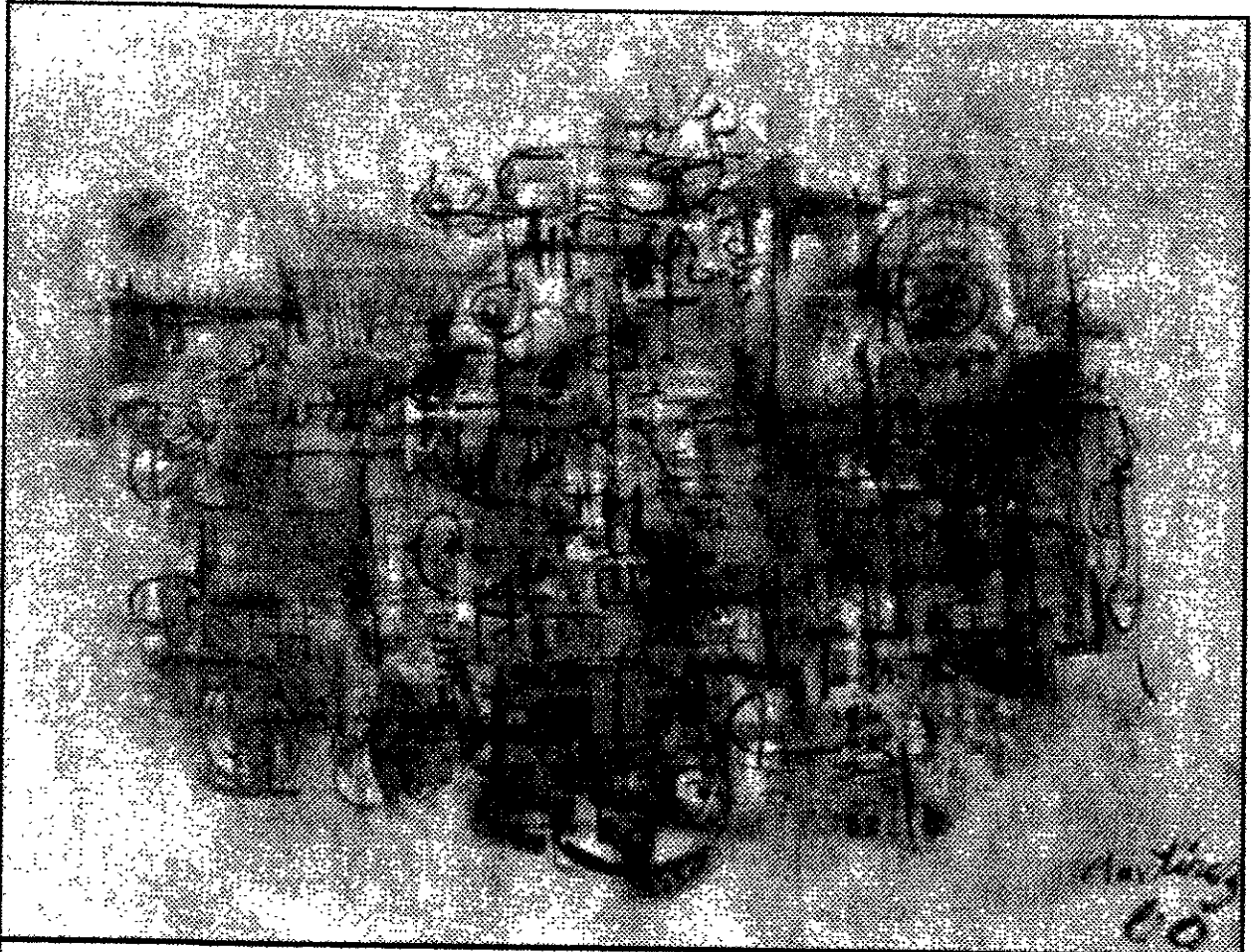
En lámina #8 (\*) destaca la distribución de tonos grises que favorece a la incursión de algunas manchas de color ocre, aunque lo que llama la atención es otra vez el dibujo caligráfico que permanece evitando el centro, en esta lámina se puede observar más de modo más claro el manejo de la mancha sobre el soporte.

En la lámina # 9 (\*) se ha privilegiado la búsqueda de un equilibrio sencillo. A partir de la forma orgánica que yace a la izquierda del lienzo, se ha creado del lado derecho una *masa* grande de color que contiene una simple línea caligráfica, nuevamente se evita el centro.

Finalmente la lámina # 10 (\*) ha destacado su carácter diagonal al destacar los 3 colores

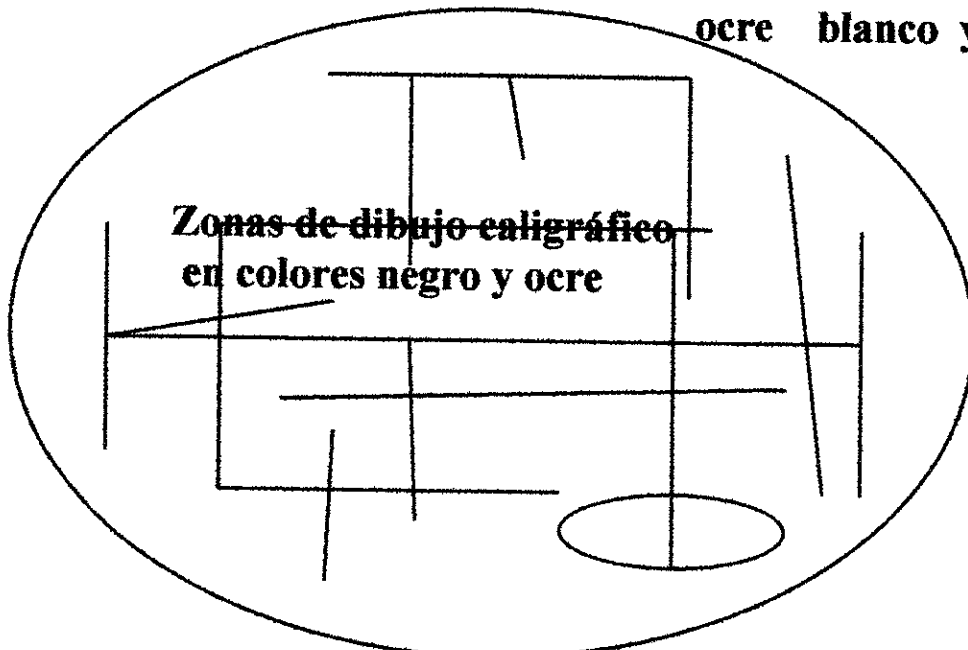


# Lámina # 1



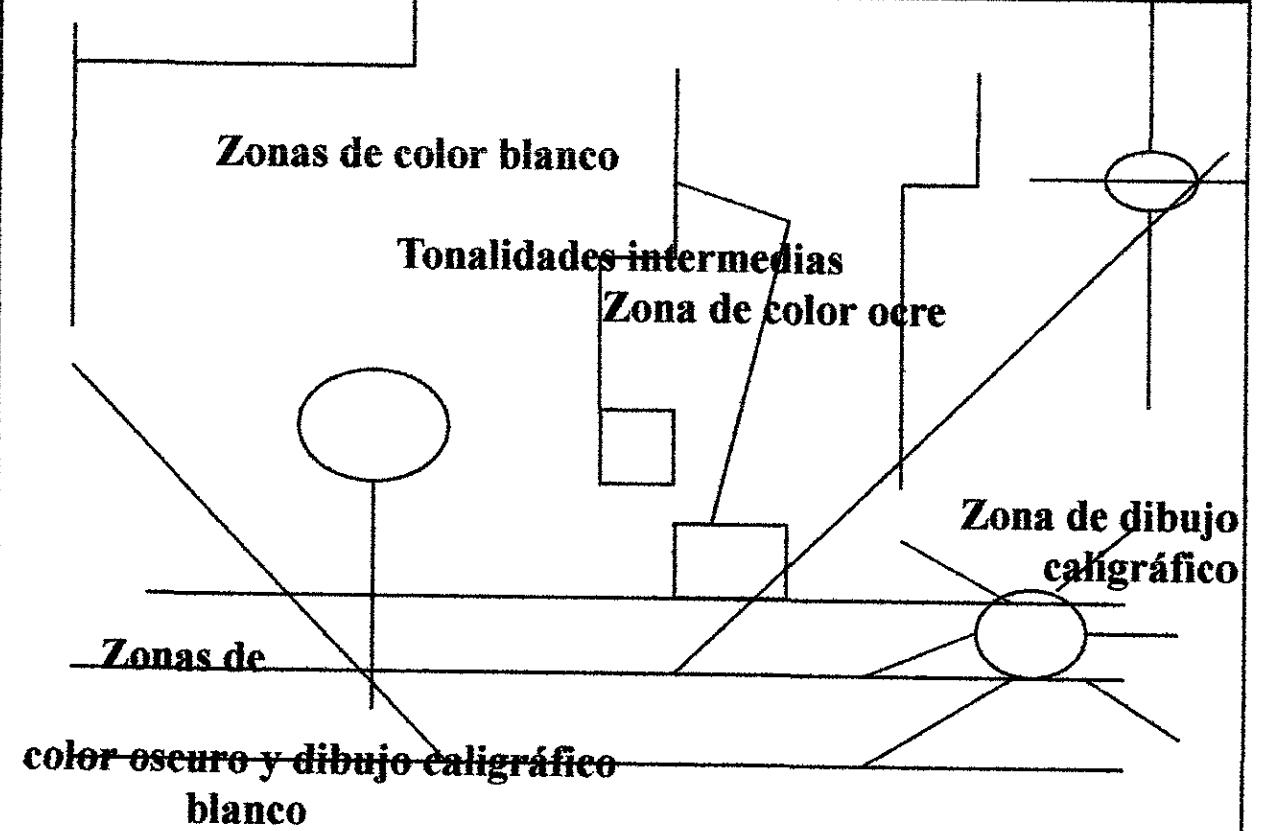
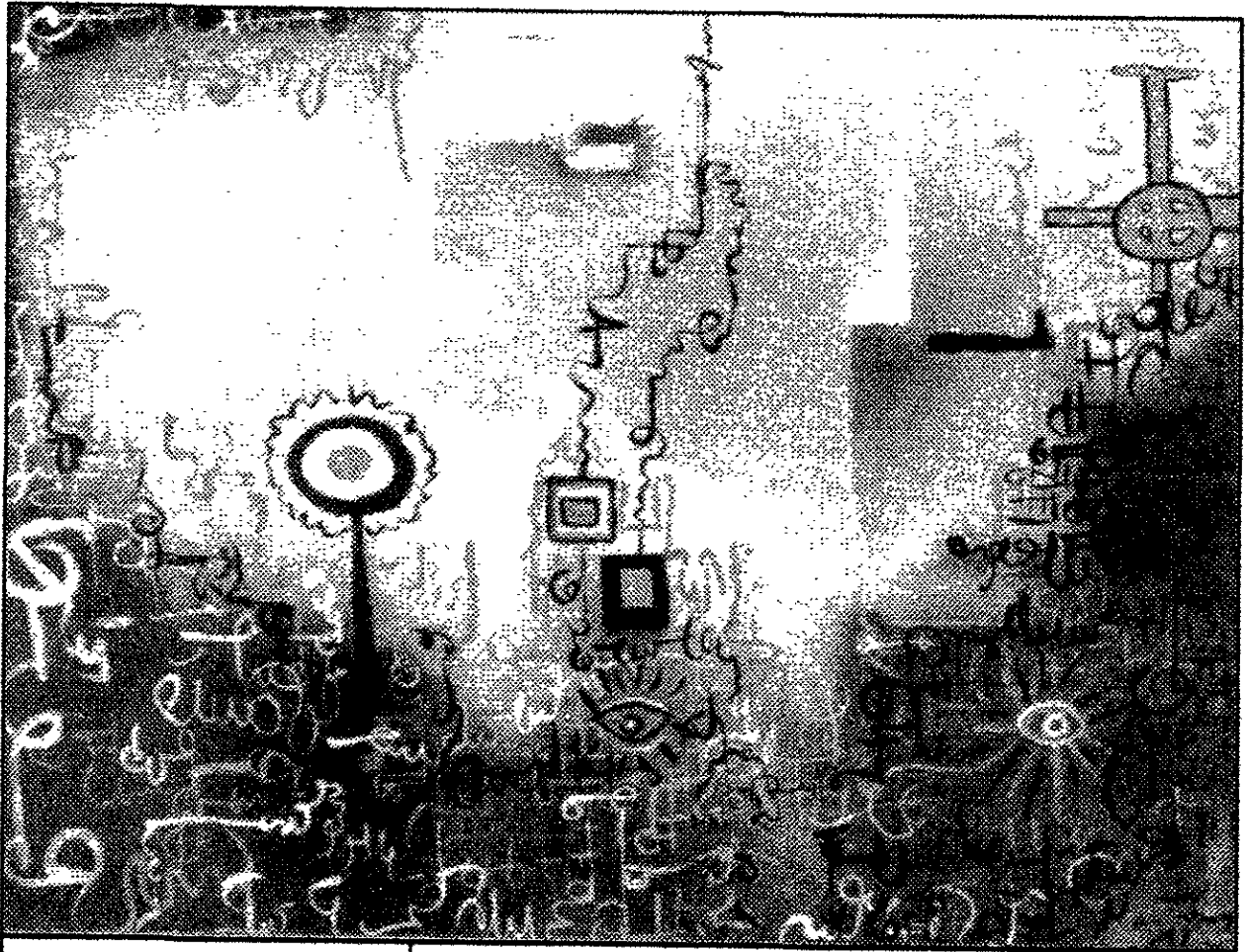
**Zonas tonales  
de color blanco y ocre**

**Zonas tonales  
de color blanco  
ocre blanco y gris**

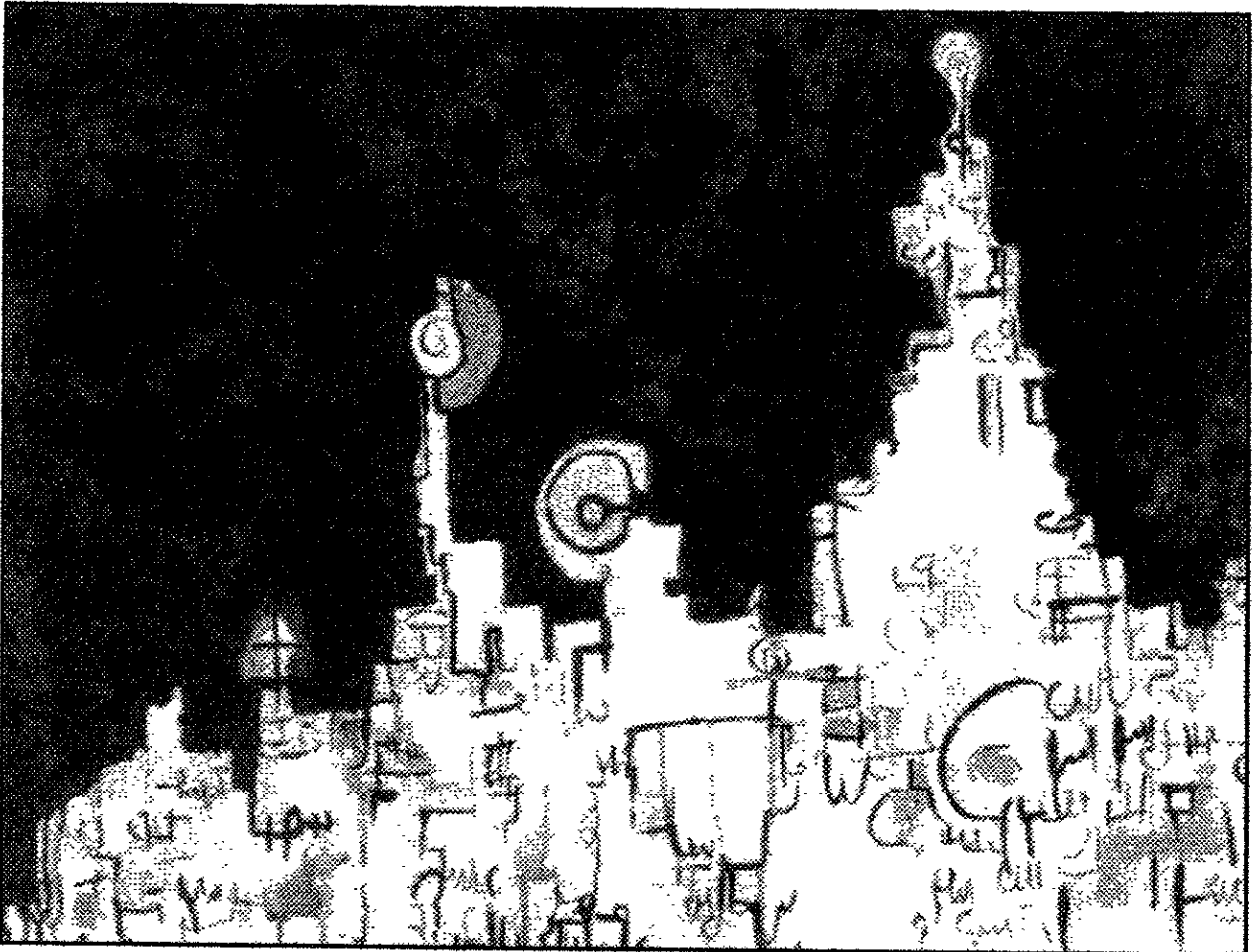


**Zonas tonales intermedios entre blanco, ocre y gris**

# Lámina # 3



# Lámina # 4



**Zona de color  
negro y tonalidades grises**

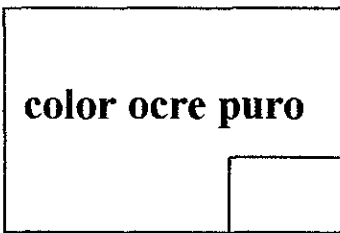
**Zona de colores blanco,  
ocre y dibujo caligráfico**

# Lámina # 5



**Zonas tonales**

**Zonas tonales**



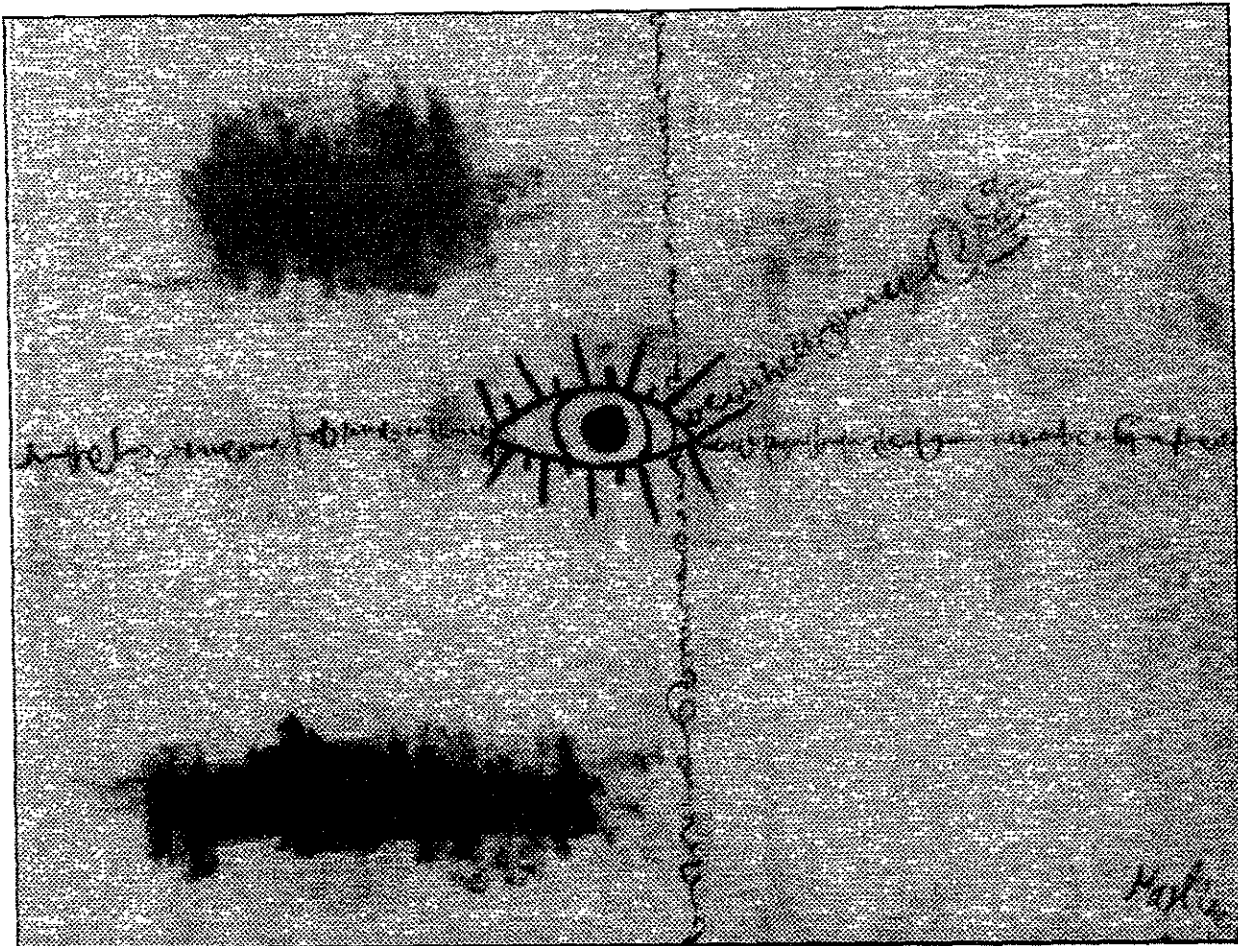
**dibujo caligráfico**

**dibujo caligráfico**



**Zonas tonales**

# Lamina # 6



**Zona tonal**

**ocre puro**

**zona tonal**

Dibujo caligráfico

**Dibujo caligráfico**

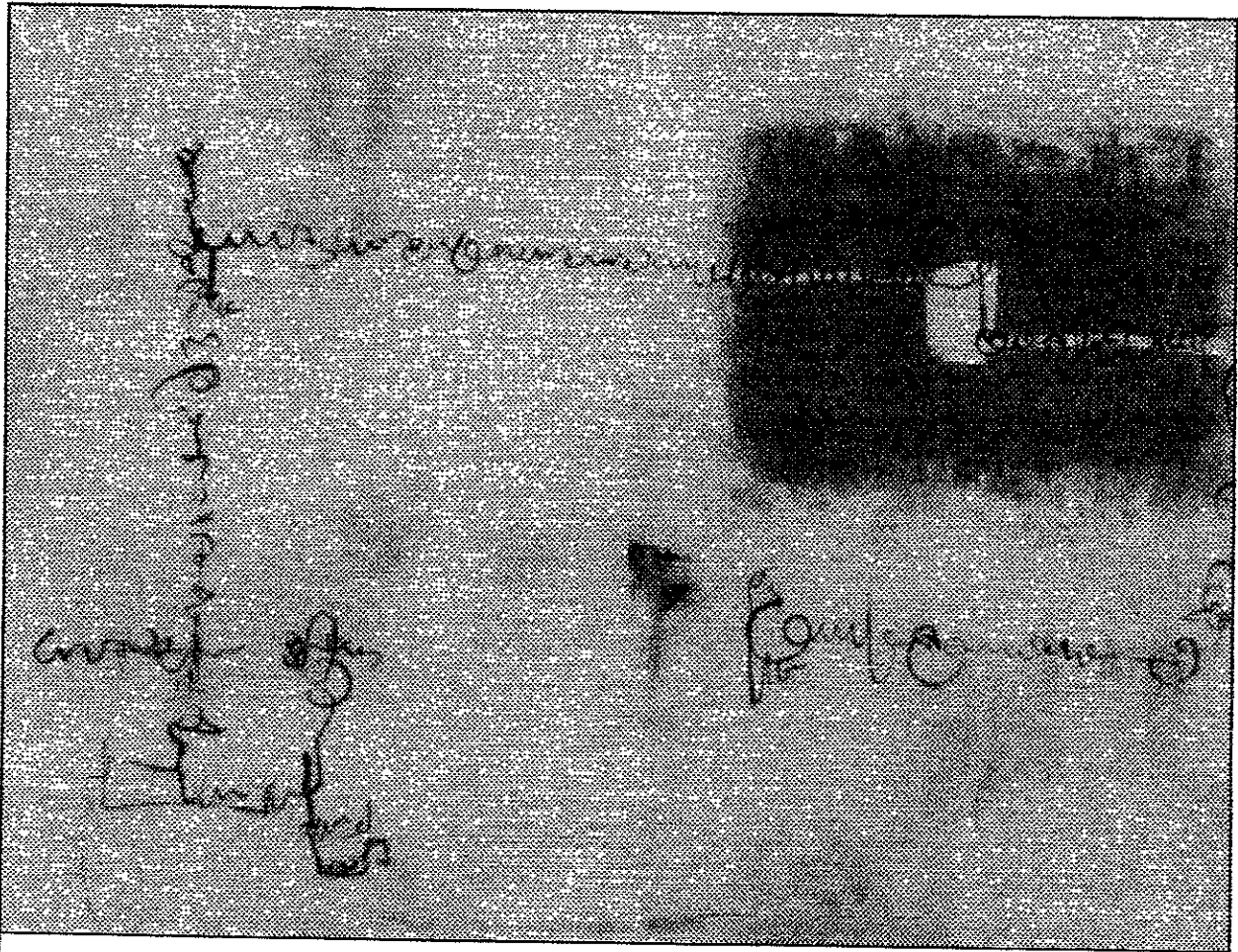
**Dibujo caligráfico**

**negro puro**

**zona tonal**



# Lámina # 7



**zona tonal**

**dibujo caligráfico**

**zona tonal**

**zona tonal**

**dibujo caligráfico**

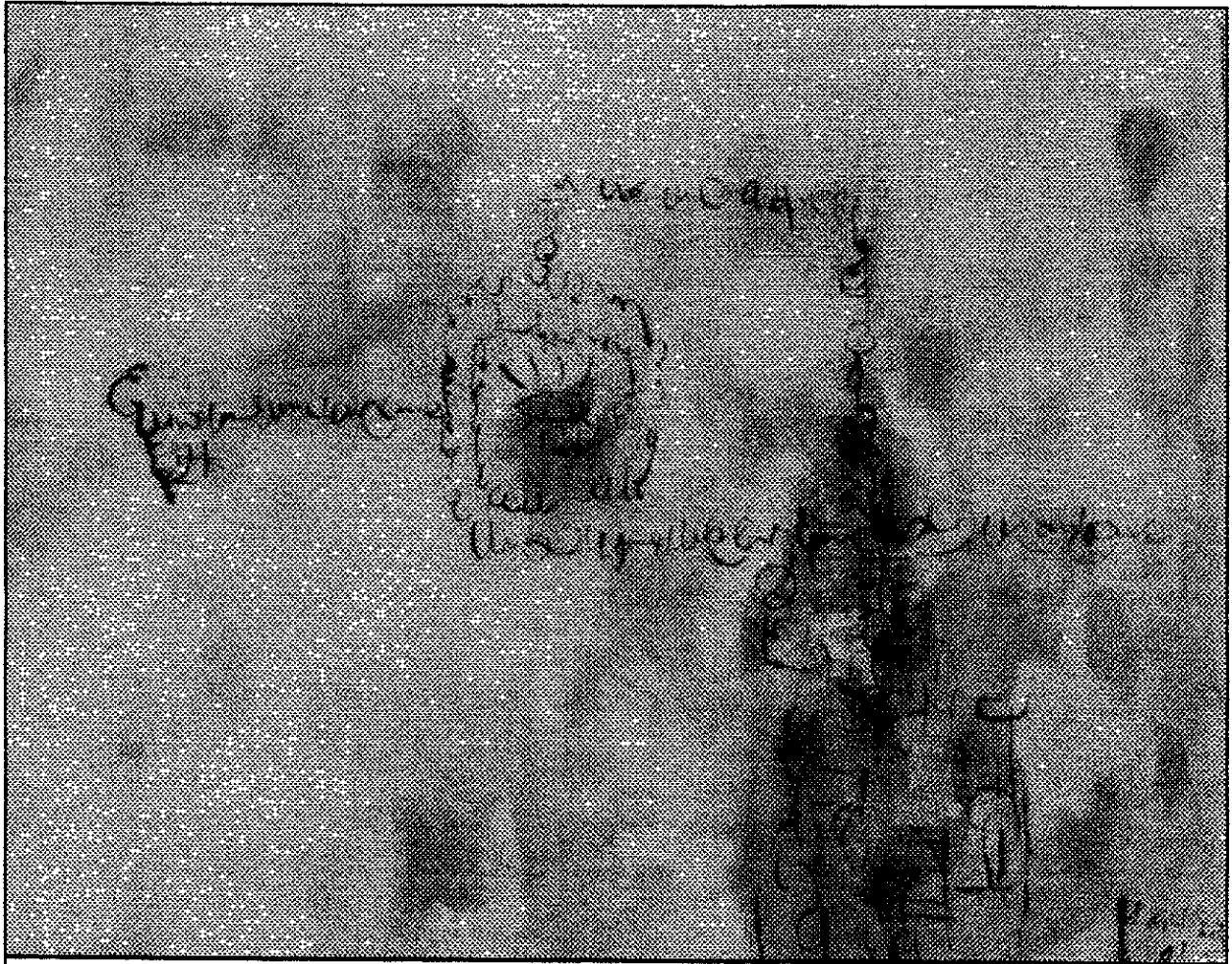
**blanco puro**

**ocre puro**

**dibujo caligráfico**

**zona tonal**

# Lámina # 8

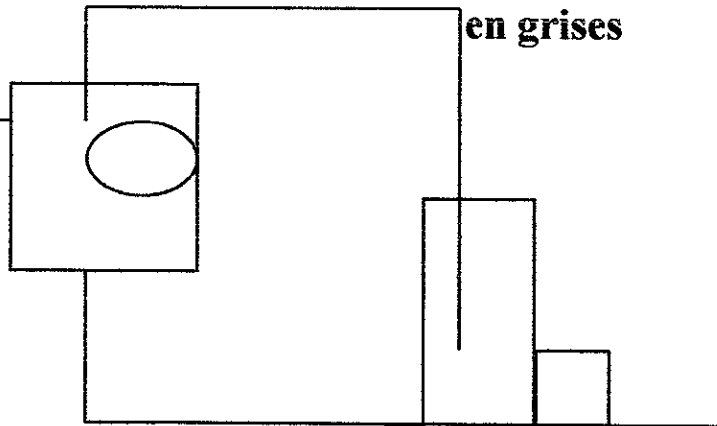


**Zona tonal en grises**

**Zona tonal**

**en grises**

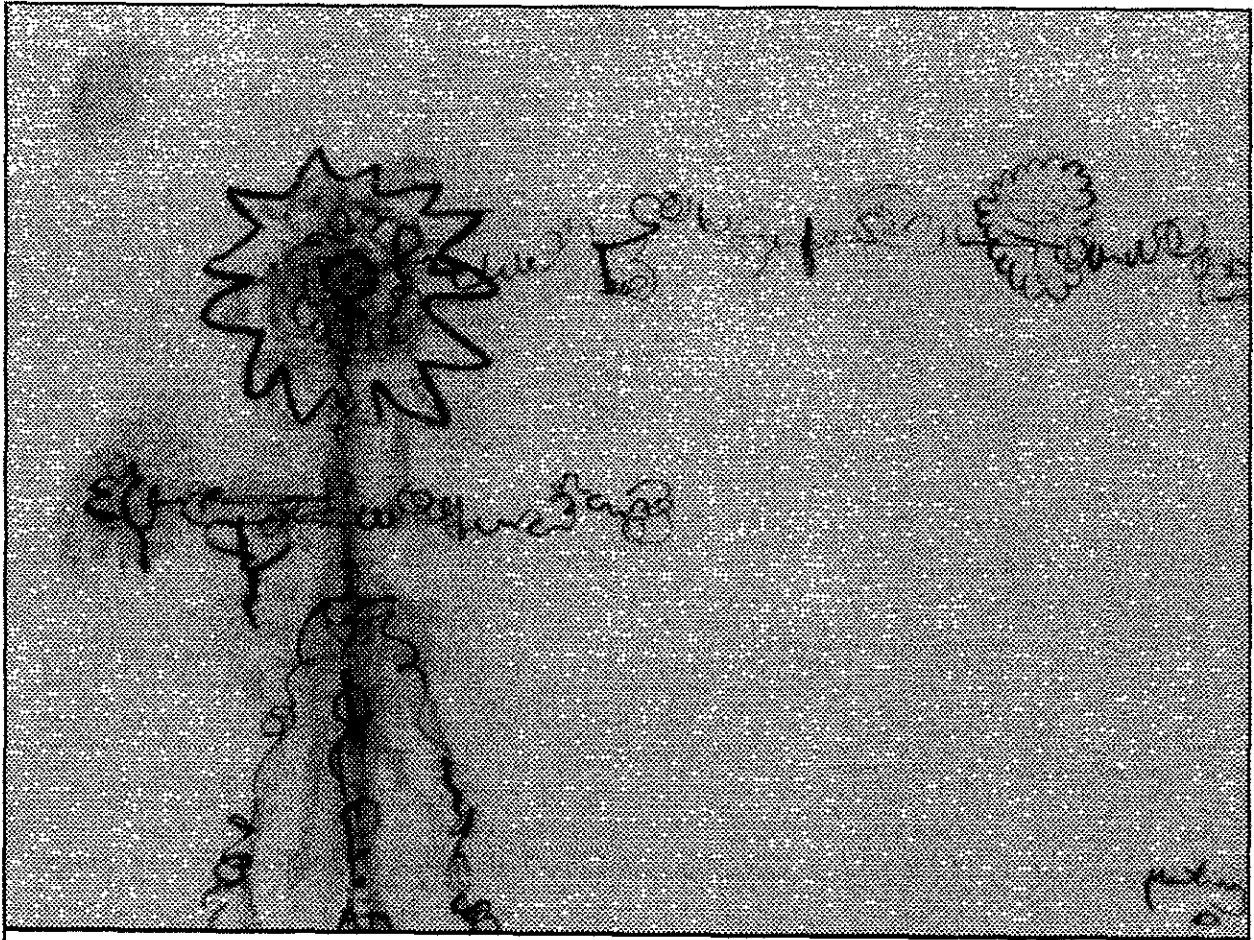
**dibujo caligráfico**



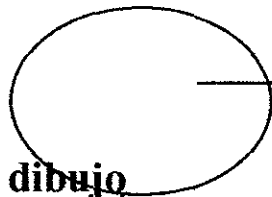
**Zona tonal en gris, ocre, blanco y negro**

**Dibujo caligráfico  
color negro puro**

# Lámina # 9



**zona tonal**



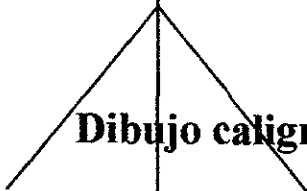
**dibujo**  
**color gris negro y ocre**

**dibujo caligráfico**

**zona tonal**



**zona tonal**

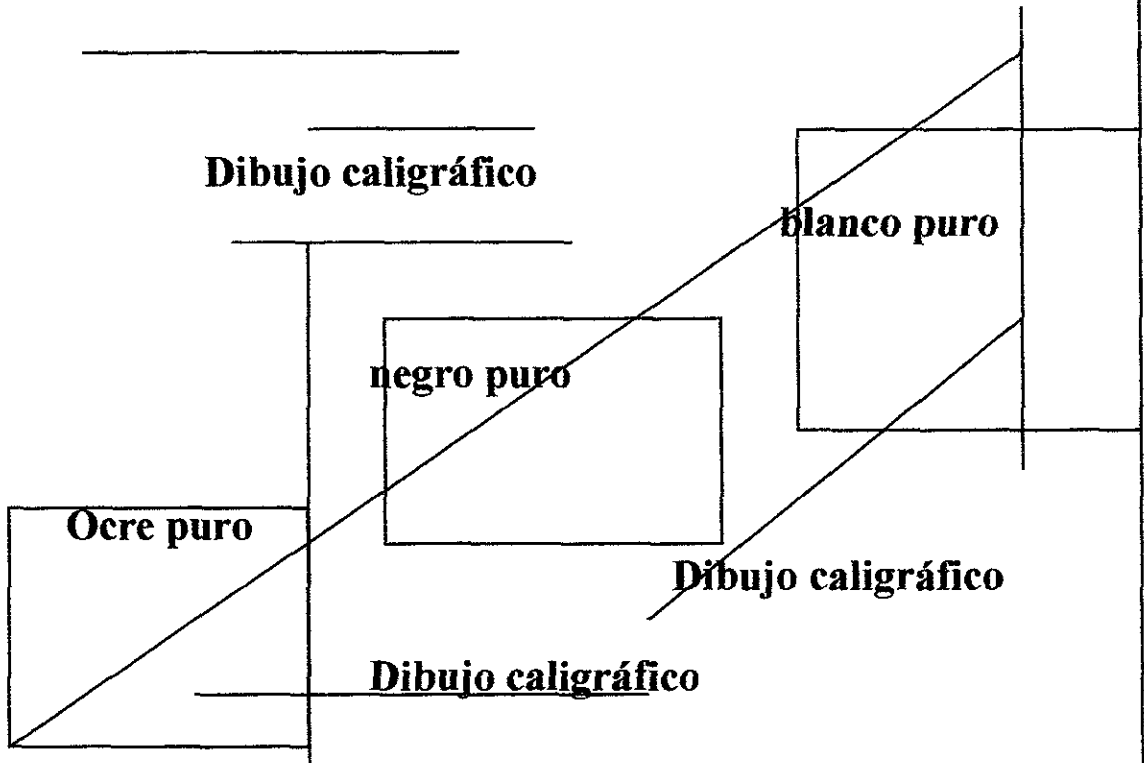
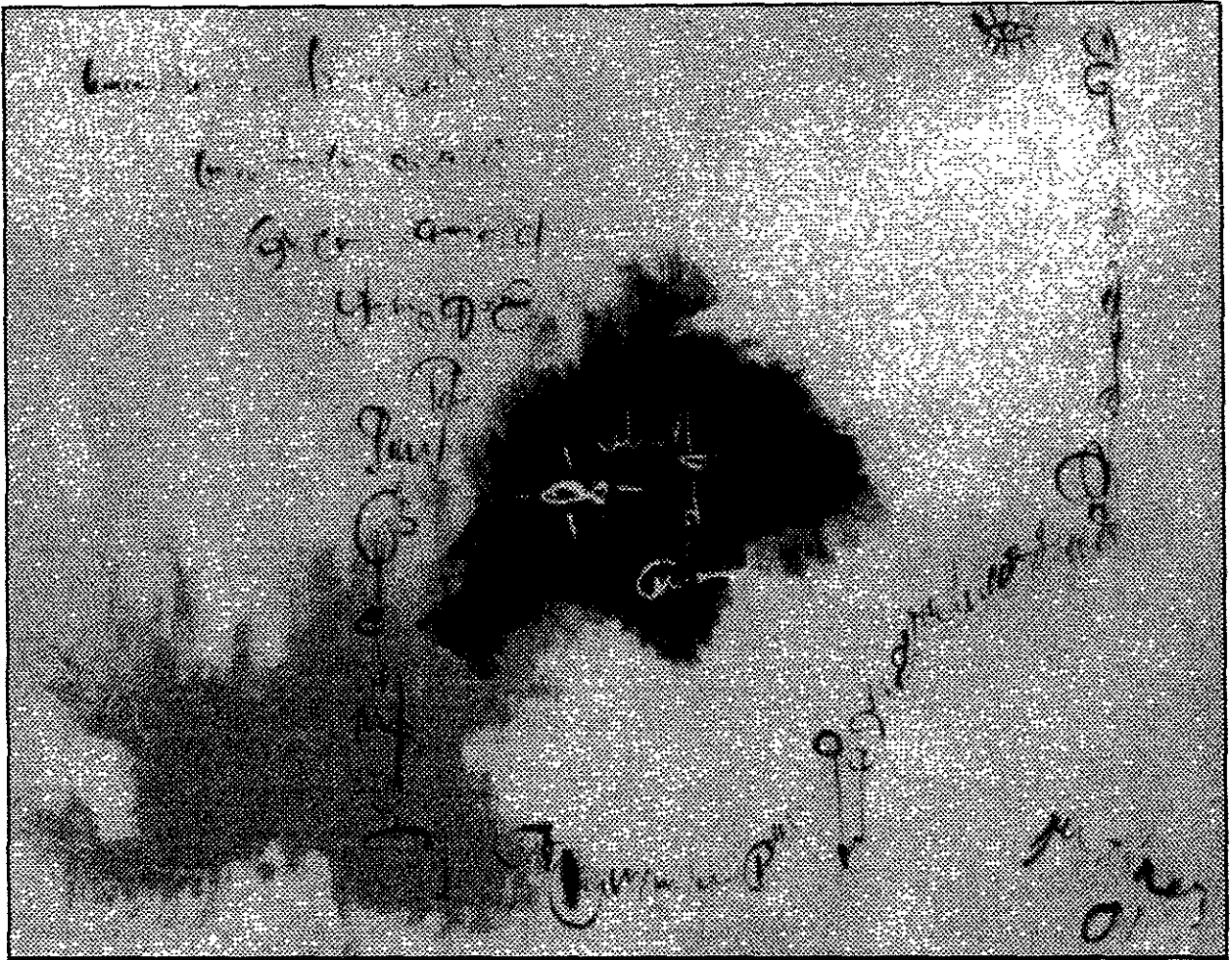


**Dibujo caligráfico**

**zona tonal**



# Lámina # 10



## - Conclusiones -

Esta es una breve descripción final de mi trabajo.

La formación del pintor puede llevar años y estoy seguro de que la mía no acaba con esta serie de pinturas, sin embargo, estoy seguro de la validez de mi trabajo, en cuanto a la descripción subjetiva de fenómenos relacionados con la creación plástica.

Una de mis observaciones es la siguiente:

Yo sé de las infinitas posibilidades que se pueden lograr con los tres colores que propuse, no obstante, yo me comprometí desde la introducción a explorar sólo algunas posibilidades, ¿Quién podría materializar todas las alternativas posibles con la tricromía? Soy escéptico de que alguien lo logre.

Lo cierto es que mi trabajo (en cuanto creación plástica) no tiene porque cumplir con las expectativas de nadie más que las mías propias, y hasta este momento, así ha sido.

Respecto de los logros, en cuanto al manejo de los tres colores, ha sido claro para mí que se presentaron detalles interesantes en el manejo de la emulsión coloreada con los tres pigmentos que utilizamos.

Pude probar transparencias logrando matices y efectos que no creo que se logren con pintura combinada con textura, puedo decir que en diferentes momentos trabajé esta *transparencia*, por ejemplo con ocre diluido sobre superficies blancas y logre un ocre muy *brillante*, falta de cuerpo *textural*, pero causante de varios matices tanto en los tonos grises, como en otros ocres cargados de textura y color blanco.

La superposición de estas transparencias me permitió lograr *grises* que a veces a propósito

sirvieron de fondo a la experimentación con colores mezclados en el mismo lienzo (colores que algunos han llamado *sucios*).

El goteo con color diluido también permitió la aparición de un tipo de dibujo muy favorable a mis pretensiones, este mismo goteo producía efectos diversos sobre las superficies tonales.

La utilización de zonas de color puro me permitió observar los diversos efecto que producía las manchas de color ocre (por ejemplo) rodeadas de color negro (de una brillantez notable), rodeadas de tonos claros y grises (opacas).

El mezclar el blanco con el color ocre y el empleo de la *plastilita* me ayudó crear matices graduados entre ambos colores, a veces sobre una superficie tonal clara, una *veladura* de color ocre puro permitía efectos de brillantez diversos.

La mezcla de color ocre y color negro me auxilió en la obtención de matices oscuros, que en combinación con diluyente abundante, servían para atenuar la brillantez en ciertas zonas.

La mezcla de blanco y negro, me permitió la obtención de grises que en general parecen predominar en las composiciones, aunque también utilice *veladuras* de color blanco (que ofrecía acabados *lechosos*) y *veladuras* de color negro (que lograron el oscurecimiento de ciertas zonas).

El *esgrafiado* realizado sobre áreas frescas elaboradas con emulsión y *texturizante*, me ofreció aparición de tonos extraídos de transparencias y con pintura de cuerpo (*pastosa*).

El dibujo caligráfico no sólo fue realizado con color negro, sino también me permití emplear el color blanco (sobre zonas oscuras, grises y ocre) y el ocre (sobre superficies también oscuras, negras y grises).

Debo advertir que aunque la mejor impresora pueda realizar las más fieles ilustraciones digitales, considero que no es suficiente con observar mis cuadros en una hoja de papel.

La pintura se tiene que observar sobre el lienzo, en su dimensión original, rodeada de la más óptima iluminación (de preferencia natural).

Además de lo anteriormente expuesto he sentido como logros personales y conclusiones puntuales lo siguiente:

1) Considero a la tricromía como un reto enorme, que ofrece una infinita gama de posibilidades colorísticas.

No obstante lo anterior, el uso de esta tricromía me permitió el uso de superficies tonales, y la aplicación de zonas de color que podría llamar *atmosferas*.

También mi trabajo se orientó a la observación del *funcionamiento* de los colores ocre blanco y negro sin mezclar y rodeados por diferentes tonalidades.

Mi preferencia por los tres colores me orientó desde un principio hacia la austeridad, y aunque en un principio mi finalidad podría haberse encaminado a la búsqueda de numerosas gradaciones tonales, poco después opté por la utilización de los francos colores puros, sabiendo que se puede catalogar mi trabajo como *sencillo* y falto de *dificultad*.

Nunca he creído en los virtuosismos, y este trabajo es lo más cercano a mis ambiciones personales dentro de la pintura. Siento estar alejado de las modas en la pintura, y también me considero cromáticamente anacrónico, *avanguardista* y *antipomodernizante*.

Personalmente considero la tricromía empleada, tan actual e importante como cualquier otro grupo colorístico.

Pese a todos los símbolos que se le han otorgado históricamente a cada uno de estos

colores, esta tricromía me ha mostrado el valor objetivo de la brillantez y la oscuridad, así como el amplio segmento de puntos intermedios, el blanco funge como luminosidad, y el negro funciona como oscuridad. El color ocre sirve como un mediador entre ambos *polos*.

2) La emulsión acrílica me ha permitido desarrollar eventuales formas de trabajo, ya con su veloz secado, ya con secados retardados (y con la utilización de líquidos especiales). Así fue como me permití la utilización de capas delgadas de color, además de capas gruesas y pastosas.

Este material acepta el manejo con pincel, con espátula, con los dedos y hasta con aerógrafo. También me facilitó el empleo de *esgrafiados* y caligrafías.

Personalmente creo que es un excelente sustituto del óleo.

3) Por último, considero que el hecho de haber realizado esta serie de cuadros responde a mi necesidad personal de manchar lienzos que posiblemente comuniquen algo, pero durante el proceso, he vivido un largo lapso en el que he analizado una gran cantidad de información, desde el supuesto significado histórico de los colores, hasta los diversos lenguajes pictóricos que me han influenciado.

Con toda esta información lo que he conseguido es darme una idea de lo que es la tricromía en la historia de la pintura, pero esto sólo ha sido posible gracias a la interpretación de documentos.

Con esta interpretación de documentos logré conformar lo que llamé *mi filosofía de la pintura* (puesto que soy un pintor que no habla más que en nombre propio), y que obedece a intereses muy concretos.

Algunos de estos intereses son:

- No creer ciegamente en *sistemas colorísticos definidos* (un ejemplo son los famosos 3 colores básicos) que van en pos de supuestas *armonías cromáticas*.
- Reflexionar constantemente sobre los conceptos de dibujo, *gestualidad* y composición.
- Pero sobre todo, dejar dicho que el estímulo que me impulsa a pintar sobre un lienzo, es mi primaria necesidad de jugar con los materiales y posteriormente comunicar algo.

Yo me digo internamente: “Esto es lo que persigo dentro de la pintura; si no hiciera libremente todo lo que he mencionado, ¿Para qué pintaría?”

- Lámina # 1, **Título:** *Paisaje imaginario*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2000.
- Lámina # 2, **Título:** *Seudoarqueológico*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2000.
- Lámina # 3, **Título:** *Paisaje*, **medidas:** 100 cm. X 80cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2001.
- Lámina # 4, **Título:** *Paisaje invertido*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2001.
- Lámina # 5, **Título:** *Escritura solipsista*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2001.
- Lámina # 6, **Título:** *Ojo universal ‘ Ser omnipudiente ’*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2001.
- Lámina # 7, **Título:** *Sofisticación pictórica*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2001.
- Lámina # 8, **Título:** *Niebla conceptual*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2001.
- Lámina # 9, **Título:** *Flor hembra con los brazos abiertos*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2001.
- Lámina # 10, **Título:** *Mensaje puntual ‘Metafísica topológica’*, **medidas:** 100 cm. X 80 cm., **técnica:** acrílico sobre tela, **año:** 2001.

**TODOS LOS CUADROS PERTENECEN A LA SERIE TITULADA**

**‘OCRE REALIDAD’**

- Bibliografía -

- **ACHA, Juan.** *Introducción a la creatividad artística*, Ed. Trillas, México, 1992, 253 pp.
- **ACHA, Juan.** *Expresión y apreciación artísticas*, Ed. Trillas, México, 1993, 239 pp.
- **ALBERS, Josef.** *La interacción del color*, 3 a edición, Ed. Alianza, Madrid, 1982, 115 pp.
- **ALFARO, José Luis et al.** *Psicología para el bachillerato (cuadernos de trabajo basados en textos y recopilaciones)*, México, 1994, 145 pp.
- **ARNHEIM, Rudolph.** *Arte y percepción visual*, 7 a edición, Ed. Universitaria, Buenos Aires, 1976, 253 pp.
- **BALMORI, Santos.** *Aurea Mesura, La composición en las artes plásticas*, Ed. D. G. P.(U. N. A.M.), México, 1978, 189 pp.
- **CANADAY, John.** *Apreciación estética, Pintura*. Ed. S.E.P., México, 1994, 372 pp.
- **CIRLOT, Lourdes.** *La pintura informal de Cataluña*, Ed. Anthropos, Barcelona, 1983, 325 pp.
- **CONDE, Teresa del.** *Historia mínima del arte mexicano*, Ed. A.T.T.A.M.E.
- **DOERNER, Max.** *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 5 a edición, Ed. Reverté, Barcelona, 1994, 351 pp.
- **DORFLES, Gillo.** *Últimas tendencias del arte de hoy*, Ed. Labor, México, 195 pp.
- **DE VENTOS, Rubert.** *Teoría de la sensibilidad*, 4 a edición, Ed. Península, Barcelona, 1989, 581 pp.
- **DUBUFFET, Jean.** *Escritos sobre arte*, Ed. Barral, Barcelona, 1975, 385 pp.
- **FABRIS, Severin.** *Color: proyecto y estética en las artes gráficas*, Ed. Edebé, Barcelona, 1973, 157 pp.
- **FERRARIS, Maurizio.** *La hermeneútica*, Ed. Taurus, México, 1999, 179 pp.
- **FLEIXA, Mireia,** *Las vanguardias artísticas del siglo XIX*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982, 471 pp.



- **GAGE, John.** *Color y cultura, la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*, Ed. Siruela, Singapur, 1993, 335 pp.
- **GERTSNER, Karl.** *Las formas del color (la interacción de elementos visuales)*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1988, 177 pp.
- **GOMBRICH, E. H.** *Arte e ilusión, estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Ed. Gilli, Barcelona, 1979, 390 pp.
- **GUTIERREZ, José.** *Del fresco a los materiales plásticos*, Ed. Domés (I. P. N.), México, 1986, 90 pp.
- **HESS, Walter.** *Documentos para la comprensión del arte*, 2 a edición, ed, Nueva visión, Buenos Aires, 1967.
- **HICKETHIER, Alfred.** *El cubo de los colores*, Ed. Bouret, París, 41 pp.
- **HOGG, James.** *Psicología y artes visuales*, ed. Gilli, Barcelona, 1969, 365 pp.
- **KANDINSKY, Wassily.** *Punto y línea sobre el plano*, 2 a edición, Ed. Coyoacán, México 1994, 166 pp.
- **LÓPEZ CHUURRA, Osvaldo.** *Estética de los elementos plásticos*, Ed. Labor, Barcelona, 1971, 155 pp.
- **MARX, Carlos.** *Manifiesto del partido comunista*, Ed. Editores Unidos Mexicanos, México, 2000, 108 pp.
- **MANLIO, Brusatin.** *Historia de los colores*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1987, 139 pp.
- **MATUTE, Alvaro.** *Heurística e historia*, Ed. Centro de investigaciones interdisciplinarias en ciencias y humanidades (U. N. A. M.), México, 1999, 29 pp.
- **MORENO VILLARREAL, Jaime.** *Lilia Carrillo, La constelación secreta*, Ed. Era, México, 1993, 141 pp.
- **ORTI, Alfonso.** *La confrontación de niveles epistemológicos en la génesis historia de la investigación social*, Ed. Síntesis, Madrid, 1992.
- **PÉREZ M., Herón.** *En pos del signo, introducción a la semiótica*, Ed. Colegio de Michoacán, México, 1995, 329 pp.

- **PLEYNET, Marcelin.** *La enseñanza de la pintura*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, 213 pp.
- **SPEISER, Andrés et al.** *Antología de las matemáticas*, 3 a edición, D. G. P., U. N. A M., México, 1971, 271 pp.
- **TORRES – GARCÍA, Joaquín.** *Universalismo constructivo I*, Ed. Alianza, Madrid, 1984, 431 pp.
- **VARLEY, Helen.** *El gran libro del color*, Ed. Blume, Barcelona, 1982, 255 pp.

- **Fuentes de información** -

- **FAMHEL B., Bernd,** *La pintura mural zapoteca*, en: Arqueología mexicana, vol. III, num. 16, p. 36 – 41, México, nov.- dic. 1995.
- **HUERTA, Milagros.** *Una lección de dibujo (entrevista con Gilberto Aceves Navarro)*, en: Los Universitarios, num. 8 , p.22 – 24, México, febrero de 1998.
- **OROPEZA, Francisco et al.** *Existen al menos 3 mil graffiteros profesionales en la ciudad de México*, en: Temas del mundo (Graffiti: ¿Arte o vandalismo?), vol. 1 y 2, año 1, México, marzo del año 2001.