



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“La pintura con un poco de blanco”

Tesina

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta

Isabel Ortiz Morales

Director de Tesis: Roberto Gaamaño Martínez

México, D.F., 2008



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.

INDICE

INTRODUCCION.....	1
 CAPITULO 1	
1.1. El Tono.....	3
1.2. El Valor.....	6
1.3. El matiz.....	7
1.4. El blanco, gris y negro (colores monocromáticos) grises.....	9
1.5. El Blanco.....	12
1.6. El negro.....	13
1.7. Historia del blanco.....	14
 CAPITULO 2	
La Paleta.....	16
2.1. La mezcla.....	20
2.2. Pintor europeo.....	20
2.3. Pintor mexicano.....	34
 CAPITULO 3	
De mi trabajo. Del blanco.....	47
3.1. Proceso del blanco.....	51
3.2. Imágenes de las Pinturas con blanco.....	55
CONCLUSIONES.....	70
BIBLIOGRAFIA.....	71

INTRODUCCIÓN

... Del **COLOR** podemos hablar como un vehículo de la idea de lo pictórico o del pensamiento sistematizado y de ahí se desdoblan... el color en su forma es tres dimensiones: *el tono, el valor y el matiz*”
(Apreciación del color: 4,6)

Este trabajo de investigación versará sobre el tema que gusta tanto a los pintores: *el color*. Para ello, se tomará como base una teoría del pintor y maestro Salvador Herrera Tapia, quien durante varios años ha analizado este tema, mismo que se tratará en las tres dimensiones que el retoma: el tono, el valor y el matiz.

Estas tres formas, tres dimensiones, nos permiten revalorar el tono que se deriva del negro al blanco, el valor que se deriva del blanco al negro y el matiz, que es la degradación del blanco al negro o de un color a otro; por ejemplo, del amarillo al rojo —los matices serán del amarillo a todos los naranjas posibles hasta llegar al rojo. De igual manera se revalorarán todos los grises del tono y el valor más un color (amarillo, naranja, rojo, verde, azul, etcétera).

También en este trabajo abordaremos la utilización del blanco como una forma de retomar estos elementos de la teoría del maestro Salvador Herrera Tapia.

El color blanco es utilizado en este trabajo como un color primordial para su mezcla de tonos, valores y matices, y es el elemento principal de esta investigación.

El color blanco ha tenido una importante utilización en la historia de la pintura; por ejemplo, Rembrandt lo trabajó con el claroscuro: el blanco era la luz y el negro la sombra. Y en el impresionismo fue utilizado como el generador de la luz.

Para aclarar más el motivo de este trabajo, diré que el blanco es utilizado en esta investigación con el objetivo de generar las degradaciones de tonos de un solo color.

El blanco, en la teoría del maestro Salvador Herrera Tapia, es un color muy especial ya que entona, valora y matiza. Entonces el blanco forma parte de la paleta y de la pintura. No como luz, sino como color.

El blanco es un color que en la pintura entona, valora y matiza con todos los demás colores del croma.

El color blanco es importante es esta investigación ya que pone de manifiesto que es esencial para el oficio de la pintura y, en este caso, de esta tesina.

El blanco, que lo pongo como color, es utilizado por dos pintores que me permiten analizar sus paletas y sus mezclas, es decir, cómo utilizaron el blanco, qué fue importante para la construcción de sus pinturas. Estos pintores son: uno europeo, Pier Renoir; y un mexicano, Pablo O'Higgins.

Con estos dos pintores se analiza las mezclas que, con su muy particular visión, utilizaron el blanco como color principal. Con su diferente estilo y forma.

Al revisar estos aspectos me doy cuenta que en mi pintura también el color blanco es importante, por eso *La pintura con un poco de blanco* y retomo la teoría de tonos, valores y matices, todo con el color blanco.

CAPÍTULO 1

LAS DIMENSIONES DEL COLOR

1.1. EL TONO.

No es el interés de abordar el concepto de tono en un análisis histórico, sino más bien en un sentido de la revaloración de este concepto, en el oficio diario de la pintura.

El tono se define etimológicamente como: color, matiz. Viene de las raíces siguientes: del latín *tonus*, “tensión”, “tono de un color”; del griego *tonos*, “tensión”; del indoeuropeo *ton-o*, “tensión”, “cuerda”.¹

El tono no es un concepto exclusivo de la pintura, el tono existe por su naturaleza del color, la mezcla entre ellos —tonos o colores— de dos o más, es necesario para que se cree la “tensión”.

Como diría el maestro Salvador Herrera Tapia: Al inventar la luz en la pintura, aparecieron los contrastes: Luz-Sombra, los colores claros y oscuros, por lo que el tono, como “tensión (contraste) entre estos conceptos, los “armonizó”²

Entonces, para entender el tono (color) debemos relacionar la asociación de su concepto con otro concepto. La luz-la sombra, colores claros y oscuros, y entender su relación.

Mencionaré algunas de sus notas de donde viene la concepción pictórica y que es distinta de la clásica (de claroscuro), sin perder de vista que no es con la idea de hacer historia propiamente.

¹ La pintura Tonal (una percepción teórico-práctica) Salvador Herrera Tapia. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. 1997. Capítulo II. P.p. 17.

² *Ibidem*. Capítulo II. P.p. 17

(...) observar la luz y al color desde un sustrato tonal, esto es, la parte histórica que va desde la antigüedad hasta el impresionismo, a donde se utiliza el tono como base constructiva de la pintura (...) Así encontramos al tono en la pintura China, como un elemento que daba forma a la relación hombre- universo, lo que se resolvía a través de la dilución en “matices tonales” de la tinta en unidad con el pincel, para lograr atmósfera y sensación de vida; en la pintura Griega nació el “tono medio” como recurso formal, que armoniza con colores el contraste entre la sombra y la luz; en la Edad Media y con los “Iluministas” se inventaron “los tres tonos básicos” (tono oscuro-tono medio y tono claro), y en el Renacimiento el tono se asoció a la relación forma-luz (lo negro con la sombra y lo blanco con la luz) y con los venecianos nació el tono (el amarillo más oscuro que el blanco y el azul más claro que el negro)³

Los coloristas disfrutaban de las proporciones que utilizan cuando crean, en sus cuadros, la luz y el color; pero que además “introducen las sombras”.⁴

El *tono* no va solo. Necesitamos entender también las relaciones entre el *tono* con *gris*, ¿cómo se le llama a ésta *mezcla*? En este contexto, ¿qué es el *matiz*?, ¿qué es el *valor*? ¿Qué o cómo interviene la luz en el *tono* (color)? Los *claros* y los *oscuros*.

Por lo que el tono como un gradiente lumínico en doble sentido (...) puede estructurar tanto el espacio como el vacío, el objeto como la atmósfera, y el tono como una

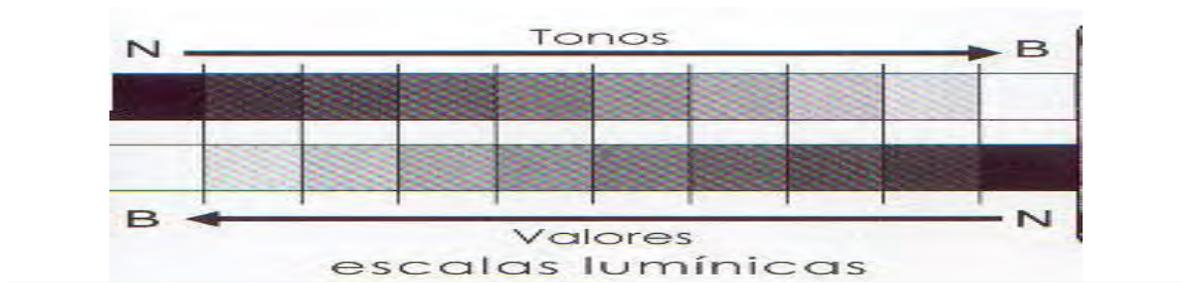
³ La pintura Tonal (una percepción teórico-práctica) Salvador Herrera Tapia. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. 1997. Introducción. P.p. 6

⁴ Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. p.p. 7.

escala de visibilidad, en doble sentido (...), puede hacerse “figuración” o “abstracción”, abriendo la pintura, a través del tono, al estructurar tanto la “idea” como el objeto”.⁵

TONO: categoría que nos sirve para entender la composición de la luz por el contraste en la pintura, y también, al mismo tiempo, explicar el mundo como un acontecimiento donde se juntan los distintos actores del suceso como: El contorno, el valor y el color.⁶

¿Cómo se hace un tono? Se hace una variación de grises partiendo del negro al blanco. Los tonos se modelan para producir una determinada atmósfera, los tonos se preparan independientemente unos de otros, es decir, se van entonando uno junto a otro.⁷



El tono es algo que se encuentra entre la realidad y la pintura, como una escala de visibilidad y gradiente lumínico que me ha permitido pintar más con menos.⁸

Cuando se mezcla blanco al negro se hacen TONOS.⁹

⁵ La pintura Tonal (una percepción teórico-práctica) Salvador Herrera Tapia. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. 1997. Capítulo VI. P.p. 43.

⁶ Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. p.p. 12.

⁷ Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. p.p. 12.

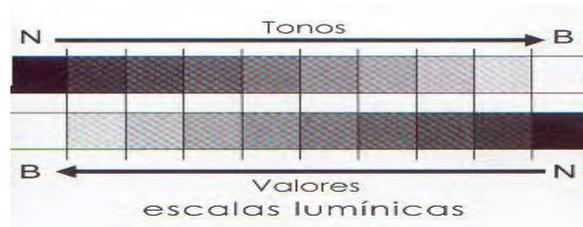
⁸ La pintura Tonal (una percepción teórico-práctica) Salvador Herrera Tapia. Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales. 1997. Capítulo VI. P.p. 42.

⁹ *Ibidem*. Capítulo VI.p.p. 42.

1.2. EL VALOR.

El valor o luminosidad es la cualidad del color que es intrínseca al pigmento. Existen colores claros u oscuros como resultado de la mezcla con blanco o negro, según sea para la luz o para la sombra.¹⁰

Un VALOR es el resultado de el blanco, o el negro + un color.



VALOR: Elemento que une el color con la forma.¹¹

VALORAR: Utilización de los tonos claro, medio y oscuro para valorar la superficie, tomando como referencia el blanco, y dándole un grado de claridad a la superficie: gris claro (verde), gris oscuro (azul), a través de la técnica del fundido.¹²

*Cuando se mezcla negro al blanco se forman VALORES...*¹³

También:

El término “valor” es la traducción de *value* usada en los sistemas anglosajones (por ejemplo Munsell).¹⁴

¹⁰ Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. p.p. 7.

¹¹ Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. glosario. P.p. 36.

¹² *Ibidem*. glosario. P.p. 36.

¹³ La pintura Tonal (una apreciación teórico-práctica). Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales. UNAM.1997. Capítulo VI. p.p . 42.

¹⁴ Pie de Página. Teoría del color. De Grandis Luigina. Ediciones Cátedra. 1985. p.p. 36.

Pero, “¿cómo se hace un valor? Se hace una variación de grises partiendo del blanco al negro. Los valores se modulan para producir una luz loca, como una plantilla. Los valores se ligan uno después de otro, se valoran, se unen los distintos grises”.¹⁵

1.3. EL MATIZ.

Se define etimológicamente como “graduar un color con delicadeza”, probablemente, del bajo Latín *matizare*, del Griego *lammatizo*. Graduar: v.t. Dividir en grados (Diccionario Larousse).¹⁶

Matiz significa “graduar un color con delicadeza”, por lo que se puede interpretar como “dividir” un color en grados sin que éste pierda su nombre. Así, el matiz es “algo” distinto al color, es una “armonía”, una “gama” o un “acorde”.¹⁷

Lo cual quiere decir que la *gradación* es igual a un matiz. Pues la combinación de un color con otro y la obtención, es miles de combinaciones idos a un color o al otro; y hoy en día se puede saber si un pintor conoce de color o no, dependiendo como mezcle el tono (color) y si distingue el color del claroscuro.¹⁸

El Matiz desdobra el color de tal manera que nunca llega al color del que parte, es un fragmento que se junta con otro fragmento como luces locales, la forma que le da el

¹⁵ La pintura Tonal (una apreciación teórico-práctica). Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales. UNAM.1997.p.p 17.

¹⁶ La pintura Tonal (una apreciación teórico-práctica). Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales. UNAM.1997. Capítulo II. P.p 18.

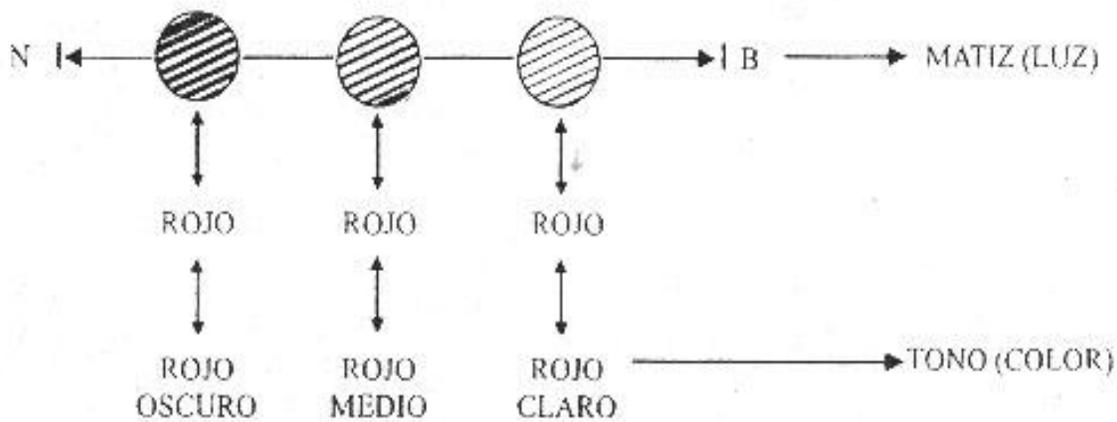
¹⁷ *Ibidem*. Capítulo II.p.p. 18

¹⁸ Teoría del color. Grandis Luigina. Ediciones Cátedra.1985. **Gradaciones y matices:** (...) el equilibrio entre los dos componentes; mezclados en proporciones diversas dan combinaciones en las que prevalece el color cuantitativamente preponderante. Por ejemplo mezclando el magenta y el amarillo, el naranja resultante tiende al magenta, o al amarillo según prevalezca cuantitativamente el primero o el segundo. Si se pasa del magenta al amarillo mediante un continuo y regular cambio de proporciones de uno o de otro, se pueden obtener gradaciones o matices de los dos colores. p.p 18,19. Los diferentes matices por su tendencia a desplazarse hacia el primario dominante, dan a los colores apariencia de movimiento y riqueza de expresión. P.p. 22.

matiz al color es modular, porque junta el color del espacio con el color blanco, en un ambiente, sin que la forma modular se destruya por la acción colorística. Entonces el color en el tono es oscuro y el color en el matiz es blanco.¹⁹

La manera de hacer un matiz es mediante dos tonos (colores claros u oscuros) y generar una gama²⁰ entre ellos, la cual matiza con el blanco, negro o gris.²¹

Para ejemplificar esto de los matices, pondremos un cuadro de Salvador Herrera Tapia:



El MATIZ es “matiz o brillo; es la cualidad del color que corresponde al “croma” amarillo, verde, violeta, etcétera...”²²

¹⁹ Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. p.p. 9.

²⁰ La diferencia entre escala y una gama es precisamente que la escala es una idealización abstracta de la luz que tiene un doble sentido y que llega y parte al mismo lugar, lo interesante es su amplitud y distancia que se aborda con un solo color. Y la gama es un concepto armonioso del color y la forma, que necesita por lo menos de dos colores para existir, no se cierra, sino se desdobra hasta el infinito. Por eso los pintores pintamos con pocos colores que podemos controlar y conocer. Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. p.p. 12.

²¹ La pintura Tonal (una apreciación teórico-práctica). Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales. UNAM.1997.p.p 20.

Kandinsky escribe que, en comparación con los primarios, las tonalidades (o matices) de los colores son, como las de la música, mucho más sutiles, y suscitan en el ánimo vibraciones más finas e inexpressables.²³

1.4. BLANCO, GRIS Y NEGRO.

(COLORES ACROMÁTICOS).

Al blanco, negro y gris se les ha considerado tradicionalmente colores acromáticos o neutros; esto es, privados de color.²⁴

Los *grises*, ordenados del blanco al negro, forman una serie o escalas de gradaciones con diversos niveles de luminosidad y claridad, cada uno de los cuales está marcado por un número (o letra como hace Ostwald) llamado “valor”.²⁵

Estos “valores” indican la progresión de la claridad a nivel perceptivo sin ninguna referencia a la cantidad de luz que las diferentes gradaciones de gris reflejan (medida física). El número o valor va descendiendo progresivamente del gris más claro y luminoso, al más oscuro.²⁶

Los *grises* también nos ayudan en la tarea del pintor como generadores de tonos grises pero con color, es decir, si sólo se mezcla blanco + negro da como resultante un tono

²² Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. p.p. 7.

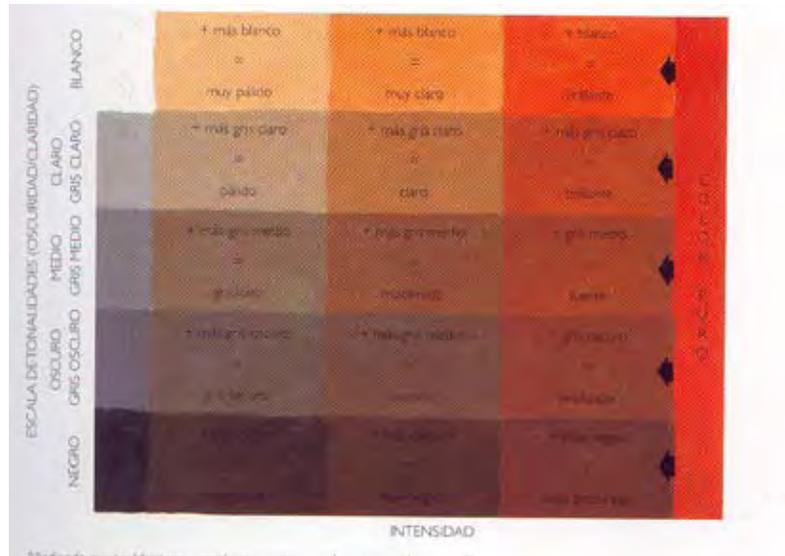
²³ Cfr. Gli scritti 2. Milán Teltrinelli, 1974. Pág. 115. Pie de página de (Teoría del color. Grandis Luigina. Ediciones Cátedra.1985.)

²⁴ Teoría del color. De Grandis, Luigina. Ediciones Cátedra, 1985. Los colores acromáticos. P.p. 36.

²⁵ Teoría del color. De Grandis, Luigina. Ediciones Cátedra, 1985. Los colores acromáticos. P.p. 36

²⁶ La palabra “gama” se designa a una escala formada por gradaciones equidistantes que representan el paso regular de un color puro hacia el blanco y el negro; el mismo término se usa también para indicar una serie continua de colores cálidos o fríos, o de matices, o también una sucesión ordenada de colores (por ejemplo, gama del círculo cromático o la de los colores del arco iris). La escala de grises entre el blanco y el negro representa todos los valores luminosos; se utiliza para clasificar comparativamente tanto el valor de la luminosidad de los colores puros, como el grado de claridad de las correspondientes gradaciones”. *Ibidem*. P.p. 37 y 38.

gris dependiendo el que domine. Así, ese gris obtenido + un tono (color), por ejemplo naranja, será igual a un gris coloreado, o mejor dicho un color naranja grisáceo.



Pero así como se mezclan los tonos (colores), también desaparece su intensidad del color; tal como se muestra en el ejemplo de arriba en el que el color puro es naranja y la mezcla con grises claros y oscuros permite la gradación, pero pierde su intensidad del color naranja.

Pues como lo dice Luigina de Grandis: en las escalas cromáticas, los valores tonales (o gradaciones) también se obtienen mezclando colores puros con el blanco y el negro (escala monocromática); sin embargo, aquí las gradaciones, haciéndose más claras o más oscuras cuanto más blanco o negro se añade, pierden fuerza cromática y luminosidad.²⁷

Los *grises* también son los tonos entre el blanco y el negro que son o más claros o más oscuros. Luigina nos dice: La escala de grises entre el blanco y el negro representa todos los valores luminosos; se utiliza para clasificar comparativamente tanto el valor de la luminosidad de los colores puros, como el grado de claridad de las correspondientes

²⁷ Teoría del color. De Grandis, Luigina. Ediciones Cátedra, 1985. Los colores acromáticos. P.p. 36.

gradaciones. Se debe recurrir efectivamente a una escala de neutros para tener una percepción casi inmediata de los valores de claridad que se extienden entre los polos del blanco y el negro.

No solamente los pigmentos que hemos llamado cromáticos sino también los acromáticos son “color”.²⁸

Si un rayo de luz blanca se hace pasar a través de un prisma y se proyecta sobre una pantalla, aparece en ella una banda coloreada con transiciones continuas; es lo que se llama espectro del arcoiris; sus colores se denominan “colores espectrales”.

La descomposición de la luz blanca se explica considerando que las distintas clases de rayos luminosos contenidos en la luz blanca se refractarán de modo distinto en el vidrio, es decir, se desvían más o menos de su dirección primitiva. Los rayos rojos son los que menos se desvían y los azules, por el contrario, los que experimentan la mayor desviación.²⁹

Estos fenómenos suceden por la incidencia de la luz sobre los objetos. Si incide la luz blanca sobre un cuerpo, puede ocurrir lo siguiente:

1. Absorción. La luz blanca es “tragada” total o casi totalmente. Los físicos dicen que la luz penetra en el interior del cuerpo. La energía luminosa que incidió sobre el cuerpo es transformada en energía térmica. A un cuerpo que refleja muy poco o ninguna luz lo llamamos negro.
2. Reflexión. La luz es reenviada total o casi totalmente:
 - Si la superficie del cuerpo es completamente lisa, se produce la llamada *reflexión especular*. A un cuerpo así lo llamamos espejo. Tenemos en estos

²⁸ Doerner. Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A. México, 1973. P.p.8.

²⁹ Ibídem P.p.8.

cuerpos la impresión de que nuestra fuente se halla simétricamente detrás de la superficie espectral.

- Si la superficie no es lisa podemos representárnosla como compuesta por muchas minúsculas superficies parciales lisas; estamos en presencia de lo que llamamos *reflexión difusa*. A un cuerpo análogo lo llamamos blanco.³⁰

1.5 EL BLANCO.

Pigmentos blancos: Blanco de plomo, Blanco de zinc, Blanco de Titanio.

El pigmento blanco sólo es un polvo, su inclusión en la pintura respondió a concepciones psicológicas de la luz, de la claridad y de la pureza; las que tuvieron consecuencias formales y técnicas como el modelado, el modulado y la mezcla. La introducción del blanco en la paleta abrió las posibilidades técnicas y conceptuales en la pintura. Al mezclarse al blanco con el tono (blanco + negro = gris; blanco + color = glasis o tintas) se inventó la *opacidad* y la pintura directa.³¹

El *blanco* es el tono más claro de los colores; se dibuja con él, se mezclan las tintas (blanco + tono o color). Es una invención de la pintura moderna. En el claroscuro el blanco es la luz y se modela, mientras que la sombra es negra.

Entonces el *blanco* es el tono (color) que mezclándose con cualquier otro tono (color) nos ofrece infinidad de tonalidades claras de los colores a mezclar. Pero también se le nombra acromático o auxiliar dentro de la paleta. A su vez, si se mezcla con negro nos dará tonos claros de grises y grises de tonos oscuros.

³⁰ Doerner. Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A. México, 1973. P.p.10.

³¹ La pintura Tonal (una apreciación teórico-práctica). Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales. UNAM.1997.p.p 23.

Se deriva entonces que el *blanco* sí es un color, ya que forma parte de los pigmentos necesarios para pintar, desde la misma superficie en la que se trabajará.

1.6 EL NEGRO

Salvador Herrera nos lo define así:

Pigmentos negros: Negro marfil, negro de humo, negro de Marte, derivados del carbón y el óxido de hierro. El negro es un pigmento “virtual”, y su aparición en la pintura corresponde al invento de la misma; es decir, el negro fue la conciencia de la pintura a través del contraste; el primer hombre que pintó lo hizo con el mismo palo con el que cazaba. La idea del negro como proceso ha sido su relación con el tono y la dilución; al diluir el negro (tono) con agua o barniz, lo que obtenemos son grises (grisallas, modelado, claroscuro). Al dividir el negro con el blanco lo que obtenemos son grises neutros “atonales” (matices, oscuro claro).³²

Pero, también Salvador Herrera proporciona una ubicación dentro de la pintura para observar los cambios en la utilización del negro y su importancia, como lo dice a continuación:

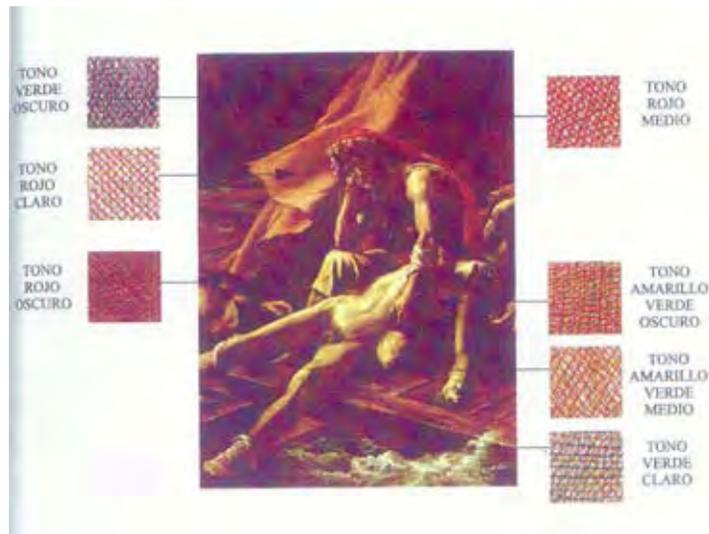
El negro, como proceso de la pintura a través del tono, ha tenido diferentes interpretaciones según los momentos históricos de la pintura: En Tiziano, que empieza por las sombras para después diluir el tono hacia las luces; y en Rembrandt, que empieza por las luces para después degradar el tono hacia las sombras. En el Romanticismo la sombra y el tono dejaron de considerarse negros e introdujeron luz y color a lo sombrío, para lo cual inventaron su “propia técnica” con una paleta compuesta principalmente de: Negro,

³² La pintura Tonal (una apreciación teórico-práctica). Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales. UNAM. 1997.p.p 23.

Carmín, Tierras, Nápoles y Blanco. Y nos ejemplifica esto con una pintura de Géricault *El naufragio de la Medusa* (1819).16.³³

Lo que entonces obtenemos de este cuadro es lo siguiente:

Sin importar mucho la figura o el tema; el color utilizado por Géricault es: tono verde oscuro, tono rojo claro, tono rojo oscuro, tono rojo medio, tono amarillo verde oscuro, tono amarillo verde medio y tono verde claro.



Lo que nos indica que no sólo las sombras o las claridades son construidas o mezcladas por un tono con blanco o negro; sino, que en este caso, las sombras son producto de mezcla de tonos (colores) o matices, y su propia intensidad los diferencia.

1.7. HISTORIA DEL BLANCO.

Al tensar una tela el fondo es blanco, la imprimatura es blanca; y al pintar, la paleta se rodea de colores y blanco. Tomando esto como base me puse a revisar algunos textos y hallé lo siguiente:

³³ *Ibidem*. P.p. 25.

El *blanco* puede ser diferentes pigmentos de zinc, de plomo, blanco de esquisto, blanco argénteo, china permanente, etc. Algunos blancos para el oficio de la pintura se han fabricado en distintas épocas (el blanco de zinc y el blanco de titanio a principios del siglo XIX). Otros blancos como el blanco de dióxido de titanio se convirtió en el pigmento de mayor poder cubriente y colorante y más resistente a los ácidos y a los álcalis.³⁴

No solamente los pigmentos que hemos llamado cromáticos, sino también los acromáticos son *color*.³⁵

³⁴ Doerner. Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A. México, 1973. P.p.41.

³⁵ La pintura Tonal (una apreciación teórico-práctica). Tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales. UNAM.1997.p.p 23.

CAPÍTULO 2

LA PALETA

La paleta, soporte de madera donde el pintor estructura una idea del color, a través de mezclas modelantes que pueden tener dos sentidos, en sentido del blanco o en sentido del negro.

36

Al ir observando, al tomar conciencia de lo que se vive diariamente en el oficio de la pintura, me percaté de que hay patrones que se repiten.

Entonces, lo que uno hace es combinar un color con otro. Por ejemplo: blanco + amarillo, blanco + amarillo ocre, blanco + rojo medio, blanco + azul Prusia, blanco + verde viridiam, blanco + negro, etcétera.

El blanco dará tonalidades³⁷ que permiten armonizar³⁸, aclarar³⁹, agrisar⁴⁰, dar luz o luminosidad⁴¹, y todo esto es sólo con el *blanco*.

Otro ejemplo es si se quisiera obtener rosa, utilizaríamos rojo + blanco, por lo tanto necesitamos *blanco*.

³⁶ Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Salvador Herrera Tapia. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2006. p.p. 7.

³⁷ Combinaciones de un color + otro (ejemplo: blanco + rojo = rosa + amarillo = carne)

³⁸ Este efecto es óptico ya que sólo es generado por el ojo, es decir, es la mezcla graduada y pausada de los colores en una pintura.

³⁹ Es la mezcla de un color + blanco. (ejemplo: blanco + rojo = rosa). Puede ser un cuadro con una paleta en rosas, donde dominan los tonos claros al blanco.

⁴⁰ Es la mezcla de blanco + negro = a grises. También puede ser la mezcla de color con otro (ejemplo: amarillo anaranjado + azul púrpura= gris neutro)

⁴¹ Es la mezcla de cualquier color + blanco sin que pierda su tonalidad del color a mezclar. (ejemplo: rojo + blanco + blanco + blanco, etc.)

Agradecemos a la paleta el placer que nos proporciona... ella es en sí una “obra” más bella que muchas obras de arte. (Wassily Kandinsky, 1913).⁴²

Uno de los aspectos menos utilizados de la historia del arte es aquél que se refiere a los utensilios artísticos. Los historiadores de la ciencia están empezando a darse cuenta del impacto fundamental que la configuración y las limitaciones de la tecnología disponible tienen en el desarrollo de los conceptos científicos, pero todavía no se percibe que este ocurriendo lo mismo en lo que respecta a la tecnología artística. Salvo excepciones, el estudio del equipamiento del artista ha estado durante mucho tiempo en manos de aquellos que pensaban que el trabajo artesanal se había perdido y que era necesario recuperarlo. **La paleta es uno de los utensilios más importantes en la historia de las ideas pictóricas, y su evolución puede trazarse con relativa facilidad a partir de las representaciones de artistas trabajando.**⁴³

En la referencia anterior, se hace hincapié en la importancia que tuvo el conocer las paletas con las que cada pintor trabajaba. Por lo que, en ese capítulo llamado, *La paleta como sistema. La paleta bien temperada-Las paletas de Delacroix. La paleta como cuadro*⁴⁴, nos dice uno de los ayudantes del pintor, Andrieu, cuál debía ser la disposición interna:

Antes de empezar una de sus grandes composiciones decorativas, Delacroix se pasaba semanas enteras combinando tonalidades en su paleta, transfiriendo los resultados a tiras de lienzo prendidas en la pared de su estudio. Sobre cada una de estas combinaciones

⁴² Brusatin, Manlio. Historia de los colores. Ed. Paidós Estética. México, 1987.p.p. 177.

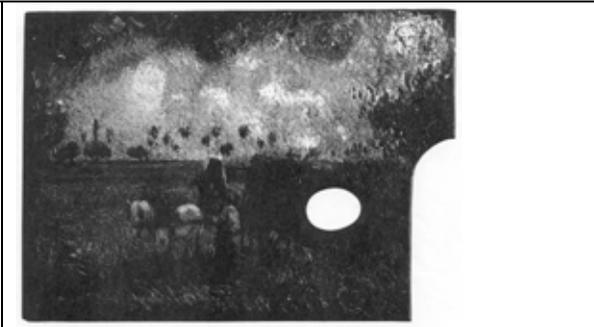
⁴³ Brusatin, Manlio. Historia de los colores. Ed. Paidós Estética. México, 1987. p.p. 177.

⁴⁴ *Ibidem*.p.p 186.

anotaba cuidadosamente su composición y el destino (un reflejo, una sombra, medios tonos y tonos brillantes, el nombre de la figura, el sentimiento que debía expresar, empaste o veladura, etcétera).⁴⁵

A partir de las paletas y el orden de sus colores, podemos observar sus diferencias o mejor dicho los resultados de tan bellas pinturas.

Por ejemplo, algunos sostenían que la colocación de los colores debía ser de ocho colores y el blanco colocado cerca del pulgar; otros, como *Lorenzo (...)* su paleta es un antecedente de esas paletas tonales obsesivamente matizadas, compuestas por colores previamente mezclados”.⁴⁶ Otros más “disponían en su paleta (...) dos filas de colores, una de pigmentos sin mezclar desde el blanco, el ocre amarillento, el bermellón y así sucesivamente hasta el negro de carbón. Y otro más afirmaba que el blanco debía estar en el centro de la paleta.”⁴⁷ Ejemplos :

	
<p>Ejemplo de dos ingleses del siglo XVIII en donde se disponen en una secuencia el negro, el blanco y cinco “tintas plenas” (rojo, amarillo, azul, verde y morado).</p>	<p>Ejemplo de Pissarro , pintor impresionista. Su paleta de brillantes colores (blanco, amarillo, rojo, morado, azul y verde)</p>

⁴⁵ Brusatin, Manlio. Historia de los colores. Ed. Paidós Estética. México, 1987. p.p 186.

⁴⁶ Brusatin, Manlio. Historia de los colores. Ed. Paidós Estética. México, 1987. p.p. 177.

⁴⁷ *Ibidem*.p.p 179 y 184.

Las paletas sirven como elemento importante de las mezclas que van a componer la pintura, pero no quiere decir que un pintor pintara igual que otro aunque tuviera la misma paleta.

2.1. LA MEZCLA.

Es importante la mezcla, y el cómo se mezclan los colores en la paleta.

Lo que influyen en mi trabajo son sus ordenamientos y, más aún, cómo fue utilizado el blanco. Como se explicó al principio de este capítulo dos el ordenamiento de los colores en la paleta, debe seguir éste principio: van juntos, primero la disposición de los colores y después su mezcla para pintar. Como se analizará con los dos autores siguientes. A modo de introducción, dejo esta referencia:

Mezcla produce conflicto, el conflicto genera cambio. Es por esto por lo que los pintores llaman a la combinación de colores “desfloración” [phthora: el término aristotélico para “corrupción”] y Homero [*Iliada* IV,141] llama a la tintura “mancha”; y comúnmente se considera “lo puro y carente de mezcla como virginal e inmaculado.”⁴⁸

2.2 PINTOR EUROPEO.

Tomando los datos del libro *Los Impresionistas y su época*, sabemos que Renoir nace en Limoges en 1841 y que a los veintiún años ingresa en la Escuela de Bellas Artes, así como en la academia del pintor Gleyre. Renoir es una figura clásica dentro de ese proceso que, a mediados del siglo XIX, modificó profundamente los presupuestos del arte occidental y que se conoce por impresionismo. Al respecto, un tal Levey, quien tomando el título de una obra de Monet, y con la diáfana intención de ridiculizar a todo el colectivo, publicó un artículo en *Charivari* bajo el título: “Exposición de los impresionistas”. Sin embargo, otros

⁴⁸ Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Ed. Paidós Estética. México, 1987. p.p. 30.

como Degas y el propio Renoir, negaron su identificación con esta denominación. En el caso de este último, ello se debió a su tradicional rechazo de todo lo que pudiera dar la imagen de la escuela o grupo opositor al arte oficial.⁴⁹

En cuanto a su formación artística, retomo la fuente para citar algunos párrafos: El dinero ahorrado en este trabajo y en otros como el pintor de abanicos, le permite a Renoir, ingresar, como ya hemos dicho, en la escuela de Bellas artes y apuntarse al mismo tiempo, en la academia del pintor Gleyre. La estancia en este taller va a ser de gran importancia en la trayectoria de Renoir; no por las enseñanzas del maestro —cuyo principal mérito, según confesó el pintor, era el de dejar a sus discípulos en paz—, sino porque aquí conoce y trabaja amistad con tres artistas que habrían de iniciar con él la aventura impresionista: se trata de Claude Monet, Alfred Sisley y Frederic Bazille. Pese a su actitud aplicada y su temperamento tranquilo, el uso que ya hace del color le otorga en este entorno cierta fama de revolucionario. Tras unos años de experimentación, el trabajo de Renoir sufre un nuevo cambio. Hacia 1890, *su paleta vuelve a enriquecerse, al tiempo que la pincelada se libera de la anterior disciplina*. El reumatismo, que comienza a manifestarse, no le impide *volver a los antiguos escenarios de su etapa impresionista y recuperar los paisajes de Argenteuil y de los márgenes del Sena*. Los colores de esta época adquieren un toque nacarado que ha dado nombre al periodo comprendido entre 1890 y 1897.⁵⁰

Pese a los estragos producidos por el avance de la enfermedad, no pierde su capacidad para gozar de la vida. Esta disposición —favorecida por el nacimiento del último de sus hijos, Claude— se plasma en una serie de desnudos en los que Renoir se expresa con

⁴⁹ P. Auguste Renoir. Los impresionistas y su época. Ediciones Polígrafa, S. A. y Globus Comunicación, S.A. Barcelona. 1995.p.p.4.

⁵⁰ *Ibíd.*p.p. 5.

absoluta libertad. Las graves dificultades físicas le impiden *modelar los volúmenes con sutiles pinceladas de colores cálidos*, en la gama del rojo. Renoir y sus compañeros heredan de pintores como Delacroix o Manet una actitud crítica frente al carácter absoluto del color local de los objetos, pues este se ve condicionado tanto por la luz que en estos incide, como por la acción de la atmósfera y la colocación de su entorno. Y hablando de la técnica impresionista, tras el descubrimiento intuitivo de estos artistas, se tratan formas y colores a partir de la visión directa intentando desprenderse de convenciones aprendidas. Para ello utilizan una técnica de pinceladas cortas que combinan pequeños puntos y comas que armonizan con un uso arbitrario del color. La luz, que baña todos los objetos, disuelve los contornos y los confunde con el fondo, negando la tradicional jerarquía entre las diferentes zonas del cuadro.⁵¹

Si se toma como criterio la fidelidad a esta técnica, habría que concluir que tan sólo unos pocos pintores —Monet, Pissarro o Sisley—, pueden ver su obra calificada como impresionista. En el caso de Renoir, la denominación únicamente puede aplicarse, y no de fama absoluta, al periodo comprendido entre 1869 y 1883, que coincide con una mayor proximidad al trabajo de Monet. Antes de esta fecha muestra aún rigidez de la influencia de Courbet; a partir de los primeros años ochenta experimentará sucesivos vaivenes que le llevarán, en un primer momento, a negar radicalmente su trabajo de la línea; posteriormente, tras el denominado periodo Ingresco, el regreso al color vibrante a su pintura va a coincidir con la aplicación de una pincelada larga y suelta, que tiene poco de impresionista.⁵²

⁵¹ P. Auguste Renoir. Los impresionistas y su época. Ediciones Polígrafa, S. A. y Globus Comunicación, S.A. Barcelona. 1995.p.p. 3

⁵² P. Auguste Renoir. Los impresionistas y su época. Ediciones Polígrafa, S. A. y Globus Comunicación, S.A. Barcelona. 1995.p.p. 3.

Finalmente hay que hablar de los motivos que aparecen en las obras. Para ello cito el siguiente párrafo del libro antes mencionado: (...) A diferencia de los paisajes románticos —e, incluso, de los de Barbizón—, los impresionistas no ven la naturaleza desde el punto de vista sentimental, sino como el punto de encuentro de los objetos con la luz intensa, de los reflejos en el agua o de la bruma que hace la atmósfera mas densa.⁵³

Renoir aborda paisajes, escenas de ciudad, retratos y desnudos. Todos estos rasgos configuran un personaje difícilmente encasillable. Su personalidad, poco amante del método y de una extrema facilidad para asimilar estímulos diversos, propició una carrera no carente de contradicciones y retrocesos.⁵⁴

Por encima de todo ello, y a modo de constante trabajo, domina la soltura uno de los genios del color de toda la historia del arte y esa actitud llevaría a otro gran pintor, Edgar Degas, a comparar a Renoir con un gato jugando con madejas de lana de muchos colores.⁵⁵

Vamos a recordar qué dice Salvador Herrera Tapia acerca del impresionismo:

El impresionismo es “un sistema constructivo” que se caracterizó por diluir al tono para conformar una composición total.⁵⁶

Como lo hizo Renoir, Salvador Herrera Tapia lo ubica en un equipo de pintores líricos; “Constable-Corot-Renoir-Gauguin, un tipo de Impresionismo lírico”.⁵⁷

⁵³ *Ibídem.* P.p. 3.

⁵⁴ P. Auguste Renoir. *Los impresionistas y su época.* Ediciones Polígrafa, S. A. y Globus Comunicación, S.A. Barcelona. 1995.p.p. 2.

⁵⁵ *Ibídem.* P.p. 3.

⁵⁶ *La Pintura Tonal (Una Apreciación Teórico- Práctica).* Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales Orientación Pintura. Salvador Herrera Tapia. México, 1997. Introducción. P.p. 7.

⁵⁷ *Ibídem.* P.p. 7.

Pero, sin embargo, de Renoir me interesa el análisis pictórico del uso del tono (color) y el porqué es importante el nexo de mi trabajo pictórico con el de él.

En cuanto al concepto de tono (color), Renoir no nos dejó escrito nada con respecto a su obra. El tono es color, se puede mezclar con otro tono, además con blanco y con negro (los no colores) y los grises (mezcla de blanco + negro), pero también si mezclamos blanco + un color, luego ese color + grises diferentes y además ese color + negro, obtenemos las tintas y sus tonalidades de ese color escogido.

Hablemos ahora de la figura humana sometida a una intensa iluminación, así como el de representar las vibraciones de la luz cuando pasa a través de la vegetación. Este interés por la pintura al aire libre se verá confirmado a partir de 1869. En este año y en compañía de Monet realiza una serie de obras que para muchos supone el nacimiento de la técnica impresionista. Los dos pintores instalan sus caballetes en un establecimiento de baños llamado *La Grenovillere*, situado en una pequeña isla del Sena, y se sumergen en la captación de los efectos de la luz sobre los objetos. La naturaleza ya no es una referencia que el pintor modifica según se sensibilidad, sino una fuente de sensaciones que había que representar de una forma lo más inmediata posible, reteniendo la impresión general e ignorando los detalles.⁵⁸

Lo que hace Renoir se puede entender mejor en su cuadro: *Bailarina*, 1874, de galería Nacional de Arte, Washington (Colección Widener); vemos en su paleta: Blanco, rojo, azul, grises y negro. De los cuales el blanco, mezclado con rojo y amarillo crean la carnación. Son tonos claros por el uso del blanco, al igual que el vestido, y las sombras del

⁵⁸ P. Auguste Renoir. Los impresionistas y su época. Ediciones Polígrafa, S. A. y Globus Comunicación, S.A. Barcelona. 1995.p.p. 2

volumen del cuerpo son tonalidades de esa carnación, pero el fondo es en tonos grises de blanco + negro + azul.

La bailarina está suspendida en una fría, relativamente acentuada atmosfera, que sugiere el suelo y el fondo, pero que no somete la figura a un lineamiento arquitectónico. No hay aquí rígidos límites; el dibujo es delicado, ligera la pincelada y, no obstante, hay precisión y fluidez.⁵⁹

Nuestra atención, conducida por la finura de las extremidades del cuerpo, se proyecta sobre zonas muy separadas de los exquisitos adornos: los detalles del cuello, el rostro y la cabeza; de las piernas y los pies. Los más brillantes toques de color en el cuadro —un acorde de tonalidades perladas y grises— son puntos rojos, amarillos, azules y negros muy diluidos. Dentro del restringido color de cada zona hay una asombrosa variedad de tintas, y la pincelada en ocasiones parece disolverse en el aire.⁶⁰

⁵⁹ Renoir. Pach, Walter. Biblioteca de Grandes Pintores. Ed. Grijalbo. Española, S.L. Barcelona, 1961. P.p. 42

⁶⁰ *Ibíd.* 42.



El tono local de las zapatillas es rojo matiz hacia el blanco. En esta pintura no hay contornos, sólo se crea la división de espacio por medio de los tonos (se distingue el claro del oscuro y oscuro del claro).⁶¹

Renoir, en su utilización del blanco y al tener la influencia de los impresionistas, debió haber considerado un ordenamiento de sus colores puestos en una fila y con mayor cantidad el blanco. Combinando así cada color con blanco, haciendo matices (color + color + un gris claro u oscuro). Como se pone a continuación un símil de su paleta para el cuadro *Bailarina* de 1874.

⁶¹ Claroscuro. Este término pictórico designó en principio la relación entre sombras y luces, y más tarde el recurso sistemático, con finalidad expresiva, al contraste violento de luces y sombras sobre un fondo oscuro que permite, ya sea resaltar los volúmenes con nitidez (Caravaggio, Ribalta, La Tour, etc), ya sea modular la forma con ayuda de medios tonos transparentes o de sombras de tono muy fino (Rembrandt). / Dibujo o pintura monocroma cuyo efecto se obtiene mediante la oposición de luces y sombras. Hombre, Creación y Arte. Enciclopedia del Arte Universal Hachen, Churruca. Tomo 1. Editorial Argos- Vergara, S.A., 1991. P.p. 293 y 296.

Su paleta: Blanco, amarillo, rojo, siena, azul Prusia y negro.

Negro + blanco + azul Prusia, negro + rojo + blanco, negro + blanco = gris.

Negro + blanco + azul Prusia + blanco = gris.

Rojo + blanco, rojo + blanco + amarillo (carnación).

Azul Prusia + negro, azul Prusia + blanco.

Siena + negro y negro puro.

El fondo: negro + siena + azul Prusia. Azul Prusia + siena + blanco = grises oscuros.

El blanco del vestido es brillante y la carnación.



Eso se puede afirmar con palabras de Salvador Herrera Tapia: El impresionismo no negó al tono, sino que, simplemente lo eliminó del cuadro y lo puso en sus ojos y paleta como “degradación del color” (equivalencias con los valores de luz y sombra); es decir, el *Impresionismo vio el mundo en blanco y negro y lo tradujo en color*, y en esto radica el concepto tonal de su pintura.⁶²

⁶² La Pintura Tonal (Una Apreciación Teórico- Práctica). Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales Orientación Pintura. Salvador Herrera Tapia. México, 1997. Introducción. P.p. 7.

Renoir, no pinta sólo paisaje, incursionó en varios temas como flores, temas sacros para misioneros, otros del siglo XVIII, el cuerpo, etcétera.

Hay una pintura que ejemplificaría con exactitud el uso del tono (color), el cuerpo o gente y el paisaje. Es su cuadro *Baile del Moulin de la Galette* (Museo Orsay, París, Servicio Photographique de la R. M. N.), es relevante observar su paleta, la luz, la descomposición con el tono (color) y la manera como hace vibrar los mismos colores. Es decir, utilizó color oscuro negro-azul-verde-naranja-amarillo y blanco. Ahí predomina el verde y es oscuro, un azul oscuro que hace resaltar los rayos de luz que dejan pasar las copas de los árboles y esa luz se convierte en tonos-matices y mantienen la armonía en el cuadro.



La complejidad de la composición —perfectamente coherente con el motivo del cuadro— hizo que la crítica de la época sólo viera en él un gran desorden. No obstante, Renoir distribuye las figuras con extremo cuidado en diferentes grupos, desde el que se encuentra en primer plano en animada conversación, hasta las parejas que bailan. La acumulación de personajes sometidos a los juegos que producen la luz entre la arboleda, el

vibrante diálogo entre el amarillo de los sombreros no deja espacio para el cielo, todo ello contribuye a transmitir la atmosfera cargada y alegre de una tarde de fiesta.⁶³

En todas esas obras se nota la gracia y delicadeza con que Renoir hace brillar el cutis y los vestidos gracias a las manchas del sol que caen por entre las ramas de los árboles. No podemos ver aquí, como en los paisajes, las típicas pinceladas en forma de coma que Renoir ha adoptado siguiendo a Monet, desde la Grenovillere de 1869, al revés, se nota ya el amor del primero por los tonos tornasolados sobre fondo blanco brillante, como reflejos en la porcelana, en una factura mantecosa apreciable asimismo en sus paisajes. (El peral inglés, 1885).⁶⁴

La paleta de esta pintura *Baile en el Moulin de la Galette*. 1876, es:

Blanco, amarillo, amarillo ocre, naranja bermellón, rojo, verde, azul Prusia, siena tostada u negro.

Negro + siena tostada, negro + azul Prusia, negro + verde, negro + amarillo, negro + blanco, negro + blanco + blanco.

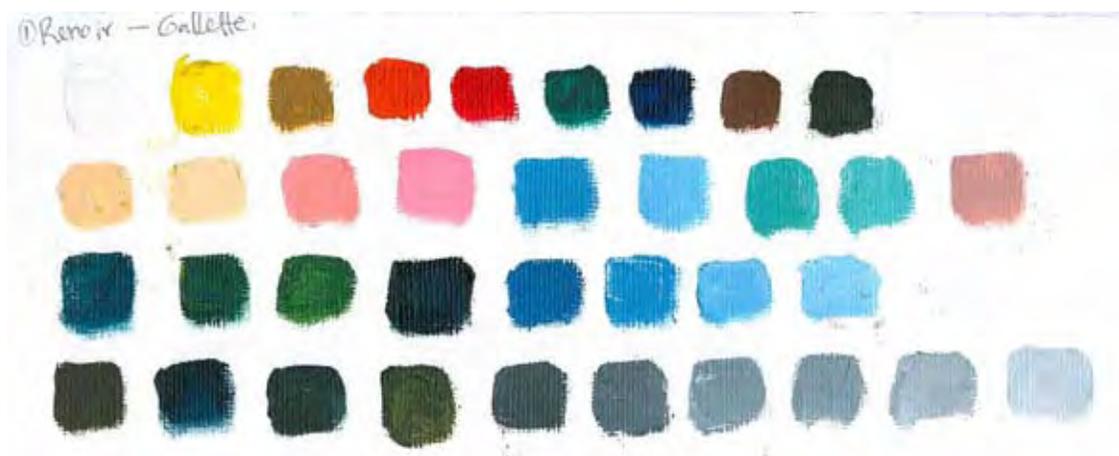
El color que domina es el azul. Azul Prusia + negro, azul Prusia + verde, azul Prusia + blanco y + blanco, azul Prusia + amarillo.

Blanco + rojo, blanco + naranja bermellón, blanco + azul Prusia, blanco + verde, blanco + rojo + amarillo + blanco, blanco + siena tostada.

Blanco puro donde penetra más directamente la luz.

⁶³ Renoir. Pach, Walter. Biblioteca de Grandes Pintores. Ed. Grijalbo. Española, S.L. Barcelona, 1961. P.p. 24.

⁶⁴ Renoir. Pach, Walter. Biblioteca de Grandes Pintores. Ed. Grijalbo. Española, S.L. Barcelona, 1961. P.p. 41 y 42



Bañista sentada en un paisaje, llamada *Eurídice*. 1885- 1900. Aunque la inspiración de la figura en *El Baño de Diana* de Boucher es evidente, el gusto por la forma plena y bien modelada es el característico del Renoir posterior a 1890. La herencia rococó está aquí muy elaborada: se conserva el acorde en verdes azules y tierras del fondo, pero con una técnica mas difuminada y moderna.⁶⁵

La luz no irradia en un solo punto, es un blanco que genera atmósfera en toda la pintura.

Utiliza una paleta: Blanco, amarillo Nápoles, amarillo, amarillo ocre, rojo, verde, siena tostada, azul Prusia y negro.

⁶⁵ Pach, Walter. Biblioteca de Grandes Pintores. Ed. Grijalbo. Española, S.L. Barcelona, 1961. P.p. 41.



Blanco + amarillo + amarillo Nápoles, blanco + rojo + amarillo, blanco + azul prusia + rojo y + blanco (violeta + blanco), blanco + negro + blanco + blanco, blanco + verde, blanco + siena + amarillo.

Verde + siena, verde + amarillo, verde + blanco, verde + negro.

Negro + siena. Siena + verde.

Bañista de pie. 1896. Como la imagen anterior, anuncia el camino que va a seguir el Renoir último, que es también el más pródigo en desnudos. La interacción del color y

forma se contempla ahora de manera más sintética, menos individualizada que en el periodo en que está vigente la ortodoxia impresionista.⁶⁶

Esta pintura es más gris. Su paleta se reduce a:

Blanco, amarillo, siena, rojo, verde, negro.

Blanco + rojo + amarillo (carnación), blanco + rojo, blanco + siena + negro + blanco, gris = negro + blanco + siena, negro + blanco + verde, negro + verde.



Jovencita con sombrero de paja. 1908. Quizá una imagen de Gabrielle, la modelo más habitual de los últimos años, tratada con los rojos empastados, características de esta etapa del pintor. La pincelada, cargada de materia, cobra un carácter técnico de la que carecía en los años del impresionismo.⁶⁷

La paleta de este cuadro es:

Blanco, amarillo, amarillo ocre, naranja bermellón, rojo y negro.

Blanco + rojo, blanco + amarillo, blanco + amarillo + rojo, blanco + amarillo + rojo + negro.

⁶⁶ *Ibidem*. P.p. 42.

⁶⁷ Auguste Renoir. *Los impresionistas y su época*. Ediciones Polígrafa, S. A. y Globus Comunicación, S.A. Barcelona. 1995.p.p. 15.

Rojo + naranja bermellón, rojo + amarillo, rojo + negro + rojo + gris (negro + amarillo).

Negro + rojo, negro + amarillo ocre + negro + amarillo.



2.3. UN PINTOR MEXICANO.

Pablo O'Higgins se caracterizó por su sensibilidad ante la naturaleza mexicana y en este caso a los *magueyes* que tantas veces pintó. O'Higgins realizó un viaje a México alrededor de los 20 años de edad y vino para quedarse.

Este Pintor en sus cuadros de magueyes tiene una manera peculiar de aplicar el color y eso es lo que ponderaré en esta tesis.

O'Higgins utiliza el tono (color) en su pintura como elemento que desencadena la expresión en cada una de sus tonalidades de cada cuadro. Por ejemplo, en el cuadro *Paisaje de Milpa Alta* (1976".76.óleo / tela, 89 X 141 cm), su paleta es verde, amarillo, rojo, azul, blanco y negro, y grises. Al oscuro = tonos de blanco a negro.

Matices = negro – verde – blanco, violeta – amarillo – blanco, gris – azul – blanco, amarillo – blanco, amarillo – naranja – blanco, amarillo – naranja rojo – blanco, naranja – rojo – blanco, rojo – azul – blanco, rojo – gris – blanco, azul – gris – blanco, azul – gris – negro.





A continuación, un análisis de las mezclas utilizadas por Pablo O`Higgins.

Sus mezclas son muchas de un solo color y de mucha luz que proviene de la mezcla misma de los tonos con mucho blanco.

Acentuar la atmósfera y provocar esa luz, calor y percibir al protagonista, el maguey.

Es el fin de la jornada, regresar a descansar...

Un primer plano con el maguey, frondoso, y en que las hojas (pencas) lucen su postura erguida, en verdes, y sobresale al cerro próximo que está detallado en amarillos y naranjas con blanco y sus matices.

El maguey tiene un contorno en tono oscuro y enseguida limita el espacio de un cerro con el otro, es decir, donde anuncia acabar uno, comienza el otro. Luego un cerro hermoso que se ve como el cenit del cuadro en rojos y sus planos contrastan con el cielo gris, unas nubes que anuncian el término del día... de la luz del sol.

El tono (color) es hermoso, el dibujo, las mezclas que meticulosamente analiza en el momento de observar y traer en apuntes.

No se atiende una cosa a la vez, sino el conjunto. Utiliza el blanco sin el blanco. Es decir, los matices que va obteniendo de un verde mezclado con negro y blanco le da unas gamas que coloca una al lado de otra y crea su relieve de color, no necesita contornos a menos que resalte o sea un color debajo de la composición.

Siempre conserva en su paleta mucho blanco y negro. Existe una serie de gamas y de gradaciones que nos dirigen la mirada.

El dibujo por medio del color, esa fluidez pictórica de los matices y toda la gama de tonos, hace que hable la pintura por sí misma.

Los Riscos después de la lluvia (1981).⁶⁸ Es como un mecanismo de tomar un color + blanco y + blanco y + blanco cada vez.



⁶⁸ Los Magueyes de Pablo O'Higgins. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins. México, 2004. p.p. 30.

Como se ve el cuadro *Montaña Barroca* (1976)⁶⁹



⁶⁹ Los Magueyes de Pablo O'Higgins. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins. México, 2004. p.p. 32.

Las sombras son colores mezclados. *Estudio de Tizayuca* (1970)⁷⁰



Los tonos —colores— los lleva a sus límites de blancura... y viajan en todo el cuadro. Como en la pintura *En el Valle de Toluca* (1978).⁷¹

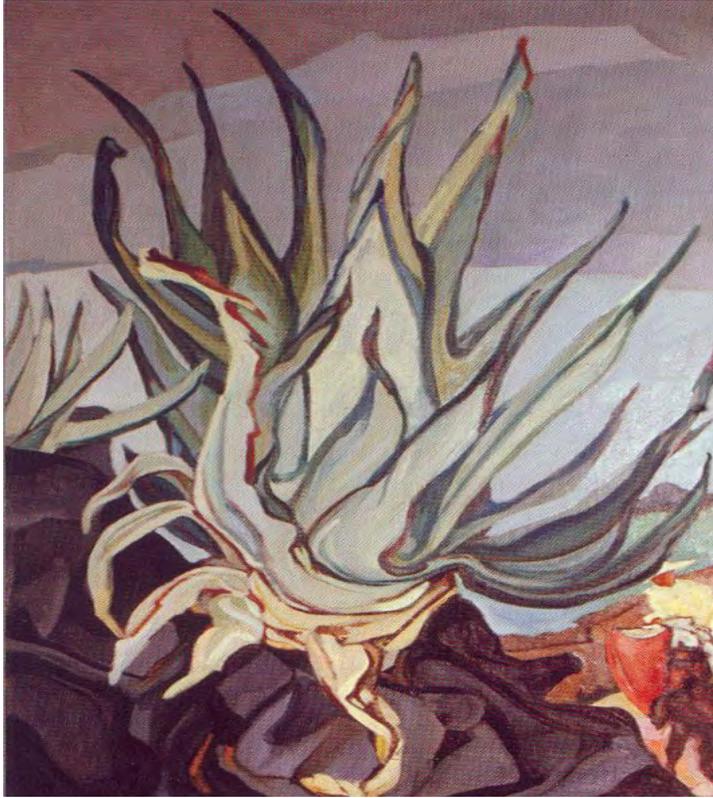
⁷⁰ Los Magueyes de Pablo O'Higgins. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins. México, 2004. p.p. 32.



El blanco va y viene, cerca o lejos, eso no importa... importa el color. *Balada* (1970).⁷²

⁷¹ Los Magueyes de Pablo O'Higgins. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins. México, 2004. p.p. 32.

⁷² Los Magueyes de Pablo O'Higgins. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins. México, 2004. p.p. 32.



O'Higgins colorea, dibuja, juega, separa, planea, contrasta, armoniza, estudia el color.

Tonos o matices, o los dos, son la personalidad de Pablo. *Paisaje de Matehuala* (1983).⁷³

“El color y el claroscuro, haciendo las figuras más dramáticas y al mismo tiempo más contundentes; logrando de esa manera dar vida y movimiento a cada tema tratado”.⁷⁴

“La composición se puede decir que se ciñe a los cánones tradicionales. Esta se apoya en las líneas de fuga y en ejes directrices con proporciones armónicas, aunque estas no sean tan rigurosas. Sin embargo O'Higgins lo aplica con libertad y espontaneidad debido a la sencilla sensibilidad del artista del silencio, al compromiso poético que es tan coherente

⁷³ Los Magueyes de Pablo O'Higgins. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins. México, 2004. p.p. 32.

⁷⁴ *Ibíd.*32.

y más *adoc* con su discreta personalidad. Esto habla bien de su aspecto romántico y soñador (...) y aún de adulto sigue soñando con los colores en movimiento.⁷⁵

LA PALETA DE PABLO O`HIGGINS⁷⁶

Amarillo de Cadmio. Los amarillos y anaranjados de cadmio son sulfuro de cadmio concentrado. El color fue descubierto en el decenio de 1849. Se conserva en el estudio de Pablo O`Higgins pigmento de cadmio en polvo, de tonalidad amarillo-anaranjada.

Amarillo de Nápoles. Antimoniato de plomo. Pigmento inorgánico conocido desde aproximadamente 600 años antes de Cristo. Se consigue mediante la calcinación de litargirio con trióxido de antimonio, lo que produce un amarillo intenso y semiopaco en unas seis tonalidades, que van del amarillo verdoso al amarillo anaranjado. O`Higgins empleaba mucho un amarillo de Nápoles claro, denominado por él “**amarillo luminoso**” y otro más oscuro. El pigmento se fabrica poco, es costoso y existen muchas imitaciones.

Azul cerúleo (del latín *caeruleum*). Estaniato de cobalto, un compuesto de óxidos de cobalto y estaño. Se fabrica desde 1805. Era uno de los colores preferidos por el artista, de matiz azul cielo, brillante y opaco.

Azul cobalto. Óxido de cobalto, óxido de aluminio y ácido fosfórico. Descubierto por Thenard en 1802 e introducido como color para fines artísticos entre 1820 y 1830, es un pigmento de color claro, parecido al ultramar, pero menos profundo y ligeramente verdoso. O`Higgins lo empleó con frecuencia, como se puede observar en las anotaciones de color en sus dibujos y por las cantidades de pigmento conservadas en su estudio.

⁷⁵ *Ibíd.*32.

⁷⁶ Pablo O`Higgins Apuntes y dibujos de trabajadores. Textos por Alberto Hajar. Secretaría de Educación y cultura departamento Editorial México, 1987. P.p. 121-122.

Azul de Prusia. Ferrocianuro férrico. De un azul profundo intenso de tono cian o verdoso y muy socorrido por la escuela de los impresionistas. Descubierta en 1704 por Diesbach en Berlín e introducido como pigmento unos 20 años después, Woodward hizo público el proceso de obtención en 1724. El color es soluble en agua y fue usado a veces por O'Higgins en sus pinturas de caballete; no es posible utilizarlo en la técnica del fresco, porque los álcalis lo afectan. Se sustituye mucho en la actualidad por el azul de ftalocianina, también experimentado por el artista.

Azul ultramar. Originalmente, la piedra semipreciosa molida; en la actualidad se produce en síntesis de laboratorio. El azul de ultramar obtenido del lapislázuli molido empezó a usarse en Europa para fabricar pinturas desde el siglo XII. Antiguamente es el pigmento más costoso y valía su peso en oro. El producto sintético se comercializó en Francia y Alemania desde 1892. Para su obtención se calientan en un horno de arcilla, sosa, azufre y carbón; en estado puro es muy permanente. Uno de los colores más empleados por el artista. María O'Higgins conserva en el estudio del pintor frascos de pigmento en polvo de un bello azul intenso.

Azul Turquesa. Óxidos de aluminio, cromo y cobalto. Utilizado desde el decenio de 1860, es un pigmento costoso, de tonalidad azul-verde. Existen muchas imitaciones. Un tubo de óleo, marca Rembrandt, quedó sin utilizar a la muerte del artista. En general O'Higgins utilizaba poco los colores con contenido de cromo.

Blanco de Titanio. Dióxido de Titanio. Descubierta en 1870, su uso se generalizó a principios del siglo XX. O'Higgins nunca utilizó el blanco de plomo y empleaba casi siempre este blanco en sus óleos, encáusticas y temples al óleo. En sus pinturas al aceite, usó a veces blanco de titanio mezclado con blanco de zinc, que aparentemente mejora la película de óleo y su estabilidad.

Bianco San Giovanni. Hidróxido de calcio más carbonato de calcio. Es el blanco empleado para pintar al fresco. La anotación es un dibujo de este catálogo: “bco S”, puede referirse al Bianco San Giovanni.

Gris de Payne. Mezcla de azul ultramar, negro y ocre.

Negro de Humo. Carbono puro. Utilizado desde la época prehistórica; se obtiene quemando aceites o grasas y es muy permanente. Uno de los dos pigmentos negros utilizados por O’Higgins.

Negro de Marfil. Carbono impuro. Pigmento de origen prehistórico; se usó mucho durante el periodo romano. El negro de marfil se obtiene carbonizando astillas de marfil, de las que se obtiene un negro azulado muy profundo. En la actualidad el negro que regularmente se vende es en realidad negro de huesos, de buena calidad, pero menos intenso. No se usa este pigmento en la técnica del fresco porque produce eflorescencias.

Ocre amarillo. Pigmento inorgánico procesado. Arcilla coloreada por el hierro (óxido de hierro); muy permanente.

Ocre “de oro” (dorado). Se prepara adicionando cromo al ocre amarillo. El transparente por naturaleza o bien ocre mezclado con hidrato de alúmina.

Pale (pálido). Puede referirse a un pigmento de tonalidad clara, natural, o aclarado con blanco.

Rose o rosa. En un dibujo no incluido en este catálogo, O’Higgins anotó el nombre del pigmento: “rosado de cadmio”. Se trata en este caso de rojo de cadmio rebajado con blanco por el pintor o adquirido en el comercio con esa tonalidad.

Rojo bermellón. Sulfuro mercuríco. Se utilizó en China desde tiempo inmemorial y en Europa desde el siglo VIII. Muy opaco, pesado y tóxico. En la actualidad es casi

inconseguido y muy costoso. Fue empleado a veces por O'Higgins, aunque más a menudo utilizó rojo de cadmio.

Rojo de cadmio. Tres partes de sulfuro de cadmio y dos de seleniuro de cadmio. Color brillante, opaco y permanente, similar al bermellón. Fue descubierto en 1907. En la actualidad la mayor parte de los colores de cadmio contienen bario, con lo que se les mejora.

Rojo carmín de alizarina. El rojo de cochinilla o carmín, originario de México y llevado a Europa en el siglo XVI, se sustituye en la actualidad con el carmín de alizarina. Este color, dihidroxi-antraquinona en una base de alúmina, fue descubierto en 1869. Es un pigmento de poca resistencia a la luz y poco usado por el maestro, quien generalmente lo substituyó en su paleta por Rojo de Pozzuoli. Cuando en cierta ocasión su mujer comentó lo mucho que le gustaba el carmín de alizarina, O'Higgins explicó esta preferencia diciendo que el color es "muy femenino". Luego descubrimos que muchos colores del artista, como la tierra verde, ocre, Rojo de Pozzuoli y la Tierra de Siena, todos estos con su alto contenido de hierro, no se deben mezclar con el carmín de alizarina. La preferencia espiritual del pintor armonizaba, pues, con los requerimientos materiales en la selección de los colores.

Rojo de Pozzuoli. Es una especie de arcilla natural que tiene la propiedad de fraguar como un cemento al mezclarse con agua. Antiguamente se encontraba en Pozzuoli; en la actualidad se venden con este nombre una tierra natural, de un bello color rosado, hasta los óxidos rojos artificiales. Esta tierra es uno de los pigmentos más apreciados por Pablo O'Higgins; en su estudio de Coyoacán se conservan pigmentos en polvo desde el café oscuro casi rojo y café rosáceo, hasta los anaranjados rojizos y anaranjados pardos. El pintor empleaba casi siempre el Rojo de Pozzuoli en lugar del Rojo veneciano, pero parece

ser que este último está anotado en algún dibujo suyo. Cuando se restauraron los murales de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, O'Higgins expresó abiertamente su inconformidad, al saber que se estaban usando rojo veneciano y caseína para compensar faltantes, puesto que Rivera utilizó Rojo de Pozzuoli. Este criterio de O'Higgins se anticipa a algunos de los postulados más modernos en materia de restauración, que sugieren utilizar materiales similares a los originales, siempre que esto sea posible. Con todo, se comprenderá que al restaurar una pintura antigua, determinados pigmentos que intervinieron originalmente en la obra ya no se fabrican y tienen que ser sustituidos.

Siena natural. Tierra natural que contiene hierro y manganeso. Pigmento traslúcido.

Siena quemada (tostada). Siena natural quemada en el horno. De tonalidad café rojiza, es la tierra más transparente.

Sombra natural. Tierra natural con hierro y mayor contenido de manganeso que la tierra de Siena; muy permanente.

Sombra quemada (tostada). Muy permanente. Se prepara tostando sombra natural en el horno. Pigmento de color más oscuro y rojizo que la sombra natural.

Tierra de Cassel (Pardo de Van Dick). Es tierra con humus (materia orgánica) betún y asfalto; pigmento no recomendable, de regular resistencia a la luz. O'Higgins se haya referido en su anotación al verde de manganeso.

Verde-vert (tierra verde). Arcilla natural coloreada por pequeñas cantidades de hierro y manganeso. Se emplea desde la antigüedad clásica. Este pigmento, muy poco cubriente y transparente, fue de los más empleados por O'Higgins. Incluso sus pinturas sobre tela o al fresco, según María, eran trazadas con carboncillo y después repasadas con este color en los trazos aceptados por el artista; acto seguido, el carboncillo era removido.

Verde de malaquita. Carbonato básico de cobre, de color amarillo verdoso, con contenido de agua en cristalización.

Verde viridian. Hidróxido de cromo hidratado. Se fabrica en París desde 1838 y se introdujo para los artistas en 1859. Pigmento de color verde esmeralda.

Violeta de cobalto. Arseniato de cobalto (venenoso) o fosfato de cobalto. Pigmento semi opaco, descubierto a principios del siglo XIX; se comercializó en el decenio de 1860. Utilizado por O'Higgins en sus tonalidades rojiza y azulada.

CAPÍTULO 3

DE MI TRABAJO. DEL BLANCO

Me habría gustado escribir y compartir en estas líneas lo que he aprendido, observado y me ha maravillado del paisaje; hablar de aquéllo que analizó Leonardo en sus apuntes de montañas

⁷⁷. De las lontananzas bellas y de cómo se desarrolló la clase de Paisaje y Perspectiva impartida por Velasco⁷⁸; de los conceptos de relieve de los sujetos que se hacen presentes y dan lugar a la formación de esos perfiles observados⁷⁹, de las varias entrevistas que reuní de pintores de este siglo y que pintan el tema de paisaje;⁸⁰ sin embargo considero en este momento que debo ser sincera y confesar que no puedo hacerlo, pues es un tema que quiero dejar a los historiadores; ya que hasta hoy no existe una historia del paisaje en México. Por lo menos yo no la conozco.

Pero lo que sí quiero hacer es acercarme más al asunto del tono (color) que desde hace varios años entendía intuitivamente gracias a mi maestro Salvador Herrera Tapia y que hoy decido aterrizar para hablarles de aquéllo que a los pintores llena de vida: EL COLOR (TONO). Quiero hablarles de:

⁷⁷ Tratado de la pintura. Da Vinci Leonardo. Editorial Espasa Calpe, S.A. España, 2005.

⁷⁸ Homenaje a José María Velasco. Velasco, José María.

⁷⁹ Los Jardines de Gabril (Un ensayo Teórico-Visual). Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales orientación Pintura. Sánchez Tejeda Aureliano.

⁸⁰ Entrevistas. A: Luis Nishizawa Flores, Antonio Ramírez Andrade, Salvador Herrera Tapia, Aureliano Sánchez Tejeda, Hermenegildo Sosa Zamora y Juan Manuel Salazar González. Maestros de la Escuela de Artes Plásticas. UNAM, 2002-2003.

LA PINTURA CON UN POCO DE BLANCO

Blanco son las nubes, la espuma del mar, las hojas en las que escribimos, el blanco es un color⁸¹ que me gusta. Da luz⁸², refleja⁸³, combina con todo (moda), significa paz, tranquilidad, pureza, vida, es un lienzo.

La pintura con un poco de blanco es como acercarse a lo de arriba o a lo de abajo.

Cuando se combina un tono (color) con blanco, combina muy bien, de hecho con cualquiera, agrada a nuestros ojos.

El blanco, visto al sol y al aire, tiene sombras azuladas, pues el blanco no es un color, sino el resultado de otros colores, por aquella ley que dice: “La superficie de un cuerpo participa del color del objeto y es necesario que la parte de la superficie blanca participe del color del aire”.⁸⁴

La pintura con un poco de blanco nos lleva a no pensar en nada, estar con la mente en blanco.

Al no pensar nada, sólo se disfruta, sin prejuicio de ningún tipo.

La pintura con un poco de blanco asemeja al espíritu, a la libertad. Ser que refleja la luz de ese espíritu, paz, tranquilidad.

La pintura con un poco de blanco se suaviza y da armonía en la mezcla con los tonos (colores).

⁸¹ Capítulo del color.

⁸² El color y su uso. F. Powell William. Biblioteca del artista. Editorial Blume. Primera edición traducida a lengua española, 2005. p.p. 5,6,7.

⁸³ *Ibidem*. ¿Qué es el color? P.p. 3

⁸⁴ Tratado de la pintura. Da Vinci Leonardo. Editorial Espasa Calpe, S.A. España, 2005.

La pintura con un poco de blanco me lleva a pensar en que sería reconfortante oír por la radio que no sucede nada en la política (corrupción), en las calles, en el país; que fue un día, un mes, un año blanco.

Con un poco de blanco descansarían los ojos de tanto anuncio en las avenidas, de productos chatarra en las tiendas; pues a cada paso que doy hay muchos colores, letreros e imágenes.

Pero con un poco más de blanco te deslumbras, cierras los ojos y quisiera uno ver grises u otros colores y que disminuyera el blanco.

Sin el blanco los tonos (colores) no serían más bellos, y con un poco más de blanco cada tono (color) amplía su belleza.

La mezcla con el blanco fue una concepción moderna y más pictórica, porque introduce en la paleta una escala de claridad que se superpone y modela el plano para conseguir atmósfera, es decir, que la utilización del blanco en la pintura, fue la invención formal de “dibujar pintando” lo blanco-la nada, el vacío, el aire, el tono.⁸⁵

Pero también el blanco es ocasionado por medio de los rayos luminosos. “la mezcla aditiva de colores, dan el blanco”.⁸⁶

El blanco es un color por adición (de todos los colores), como se explica en el capítulo dos. Pero, ¿qué razón de suma importancia tiene en este trabajo? Bueno, pues en esta investigación pasa de ser un color auxiliar o color acromático a ser un color que sumándolo a la paleta y mezclándolo con otros colores se forman esas miles de tonalidades

⁸⁵ La pintura Tonal (Una Apreciación Teórica-Práctica). Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales Orientación Pintura. Salvador Herrera Tapia. UNAM, 1997.

⁸⁶ Doerner, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Ed. Reverté, S.A. México, 1973.p.p. 9.

claras que dan vida a todos los colores. Entonces al ser un color importante para esos matices, esos valores y tonos, es el color principal en este trabajo de tesina.

El color blanco es el generador de los valores, pues necesitamos al blanco para subir al negro y obtener grises valorados o claros; así también lo necesitamos para obtener tonos que van del negro a pasar por todos los grises oscuros hasta el blanco; y finalmente si por un lado el matiz es un color es su estado puro, también es la combinación o mezcla de un color + blanco (que es otro color). Entonces obtenemos más matices claros por la mezcla con el blanco.

Al tomar al blanco como color principal, lo que sucede con los dos autores que menciono en el capítulo dos, es que precisamente en la pintura de ellos la característica que resalta es que utilizan el blanco como color principal en sus paletas y en las mezclas para sus obras.

En este caso, la obtención de esas mezclas de colores + blanco deriva en lo que se denomina como *tintas*, es decir color blanco + otro color.

Ejemplo: Pablo O'Higgins en su paleta del "Paisaje de Milpa Alta" tiene:

Blanco + amarillo, blanco + rojo, blanco +, etcétera...

En Pierre Renoir su paleta es: blanco + azul, blanco + amarillo, blanco +, etcétera...

Por lo tanto es para mí relevante la observación y relación de estos dos pintores ya que definen el rumbo de mi tesina.

Por un lado el análisis de sus mezclas, el orden de sus paletas y el resultado de sus pinturas nos dan la presencia importante del color blanco.

Por lo anterior es que retomo el tono, el valor y el matiz de la Teoría del Maestro Salvador Herrera Tapia ya que se basa en mezclas entonando, valorando y matizando.

Del color blanco se obtienen todos estos conceptos, y es una forma de pintar.

3.1. PROCESO CON EL BLANCO.

Para mí ha sido gratificante darme cuenta en la práctica y en la teoría que lo que uno busca está a la mano, sólo hay que estar alerta y verlo.

La teoría del tono, el valor y el matiz me ha permitido observar que en mi trabajo existen estos tres elementos repetidamente, acentuando los valores hacia el blanco.

Por ello se me hizo muy relevante la utilización del blanco, el negro y el gris que ya se abordaron en el primer capítulo, y que al mezclarse con colores da una gama infinita de tonalidades, por lo que al incluirlos en la paleta se mezclan otra infinidad de tonos, valores (al blanco, al negro y matices) que corresponden a las combinaciones entre colores.

a) El blanco es lo primero que observo, el lienzo.

En la primera etapa, sobre mi paleta utilizo Amarillo Cadmio Primario, Amarillo Ocre, Tierra de Siena Tostada, Negro Marfil lo que me permite manchar el lienzo con tonos tierras.



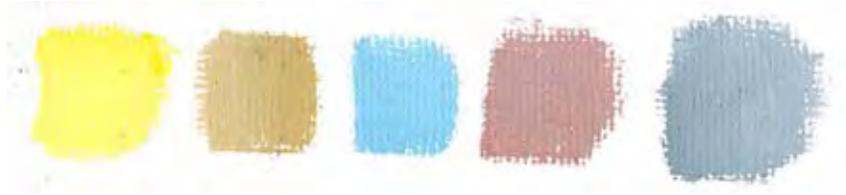


b) A continuación, pongo los colores siguientes en la paleta: mucho Blanco de Titanio, Amarillo Cadmio Primario, Amarillo Ocre, Rojo de Cadmio Oscuro, Tierra de Siena Tostada, Verde Viridian o Thalo, Azul Prusia o Azul Ultramar, Negro Marfil.



Estos los utilizo para empezar a pintar tonos oscuros. Las formas que sugiero con manchas de negro puro, es a través de la combinación de negro + azul, negro + verde, negro + sienna tostada, negro + rojo.

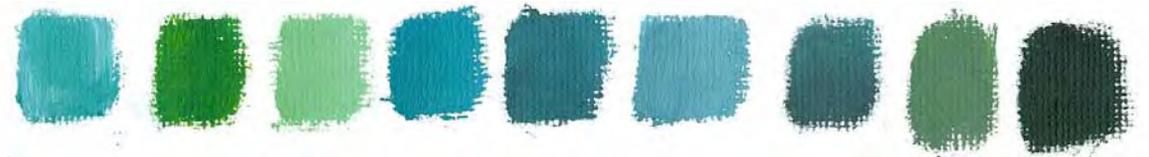
c) Después pongo colores claros + blanco como: amarillo + blanco + negro, ocre + blanco + azul, siena + blanco + negro.



d) Entonces se forman matices obtenidos de los colores puestos en la paleta: amarillo + ocre, amarillo + siena, amarillo + verde, amarillo + azul, amarillo + negro.



e) Y cuando se decide sobre qué color predominará la paleta de ese cuadro es cuando se dirige las tonalidades del color a resaltar. Por ejemplo hacia el verde se pone + verde mezclado con blanco, verde + amarillo + blanco, azul + verde + blanco, azul + negro + blanco.

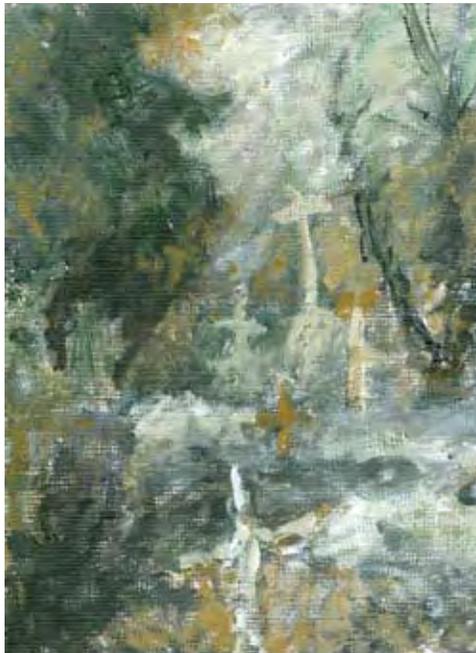


f) Se puede dibujar la forma con el blanco + un poquito de amarillo o blanco + un poquito de verde o simplemente el blanco.

g) A veces también se contrasta, se funde el blanco entre tonos con blanco, o es utilizado monocromáticamente. Como en los siguientes ejemplos:



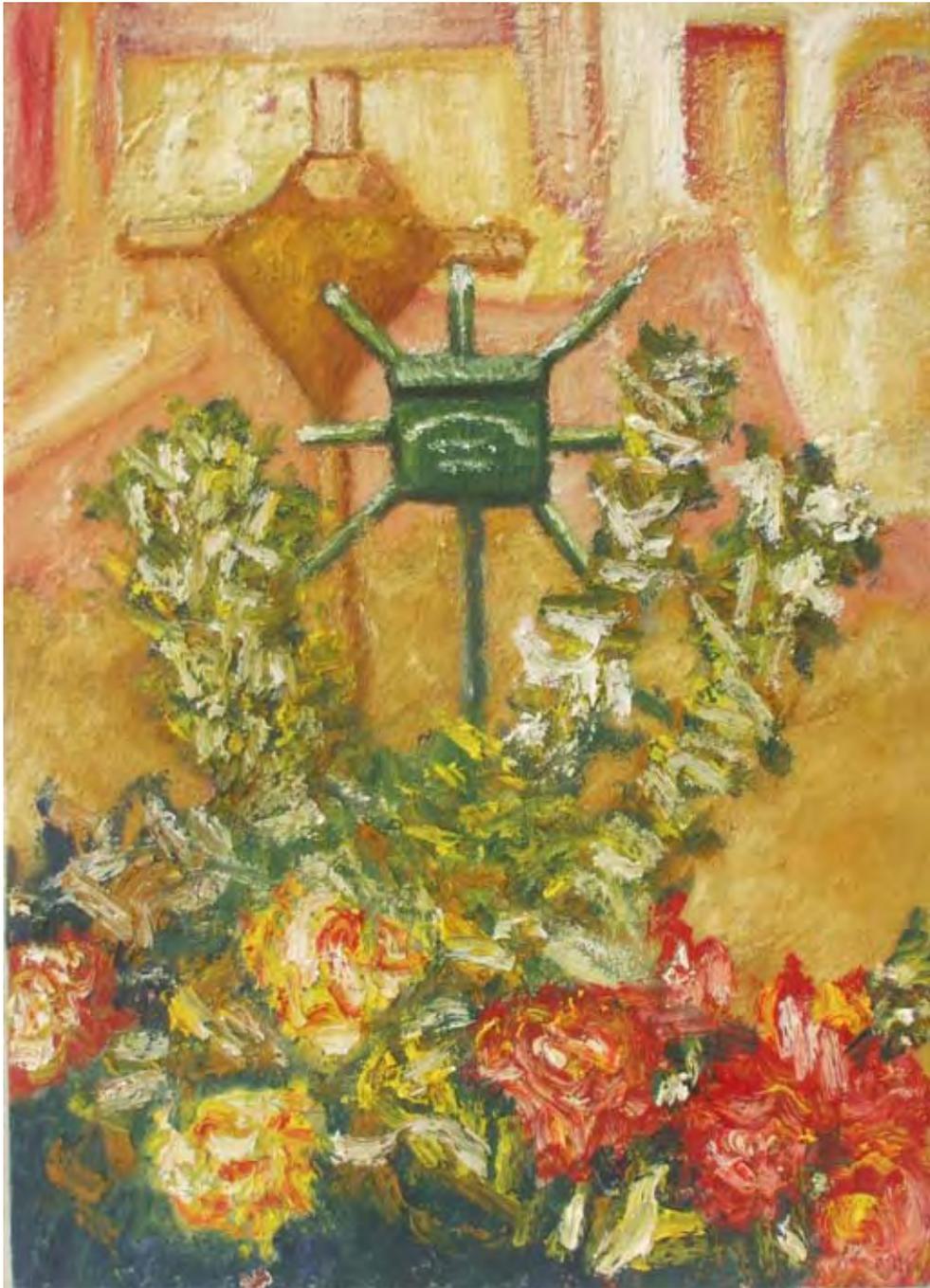
"Hallazgo" , 20 x 8 cm.



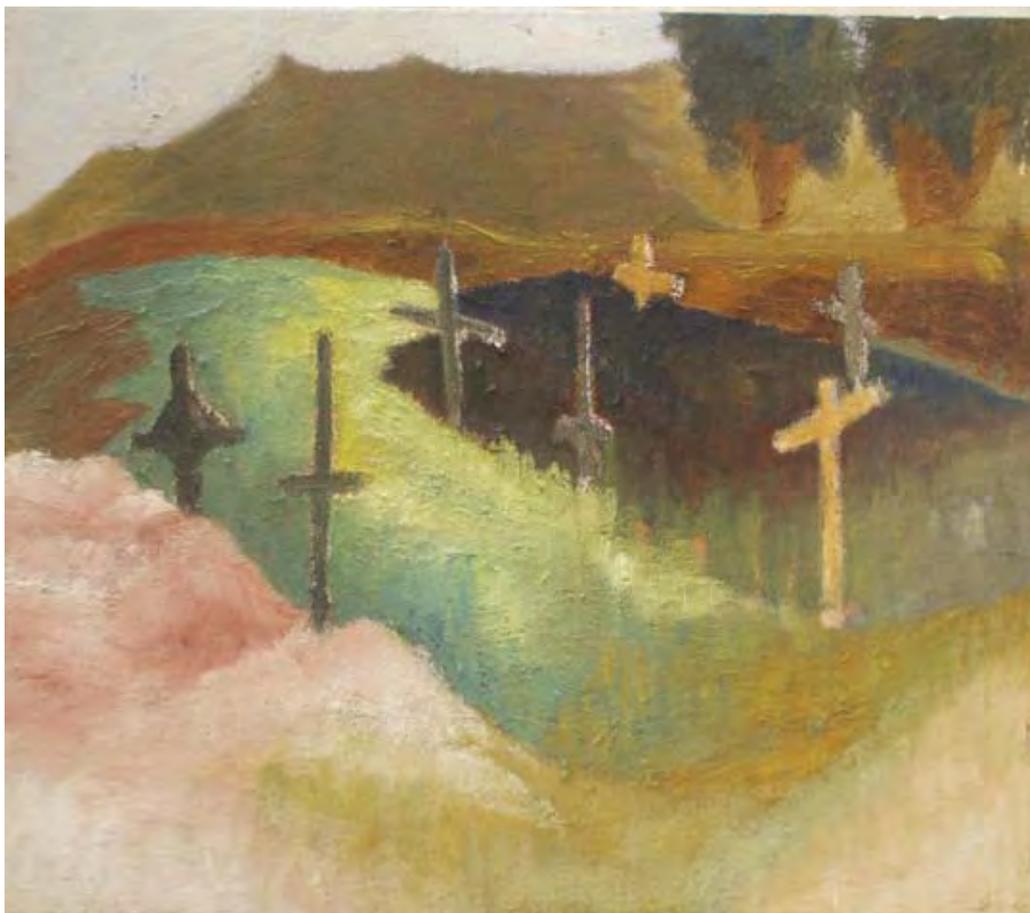
"Adiós", 15 x 15 cm.

3.2. IMÁGENES DE LAS PINTURAS CON BLANCO.

"Dolor", 30 x 40 cm.



“En verde”, 30 x 40 cm.



"Pasado", 47 x 24.5 cm.



“Nostalgia infantil”, 30 x 40 cm.





"Maguey", 60.7 x 22 cm.

“Hojas en azul”, 47 x 24.5 cm.



"Luz", 30 x 40 cm.



"Tristeza", 30 x 40 cm.

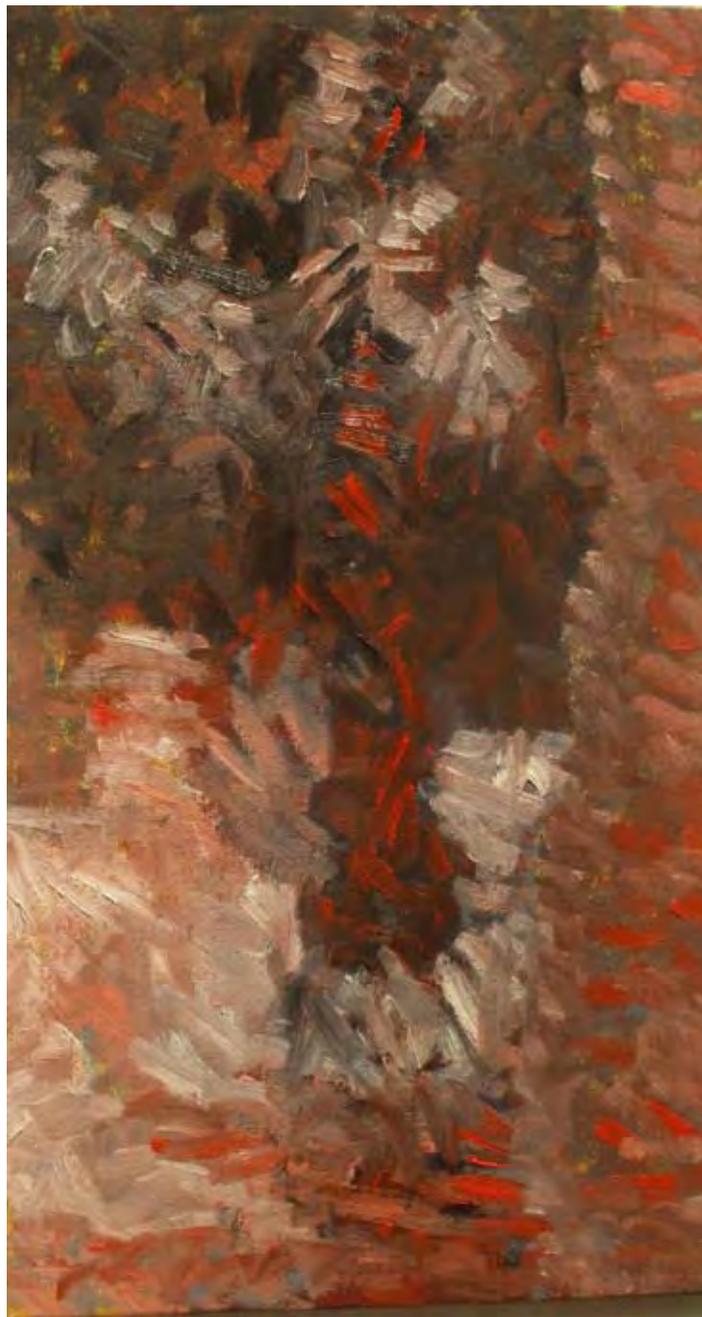




“En sianas”, 60.7 x 22 cm



“Luminosidad”, 30 x 40 cm.



"Pinceladas en rojo", 49.5 x 26.5 cm.

“Paleta violácea”, 30 x 40 cm.





“Armonia”, 30 x 40 cm.



"A Renoir", 30 x 40 cm.



“Tierra desolada”, 30 x 40 cm.

CONCLUSIONES

El blanco es un color.

El color blanco es esencial en las tres dimensiones del color: el tono, el valor y el matiz.

El color blanco es importante en el oficio de la pintura.

El color blanco es importante en el orden, sobre la paleta y en la mezcla.

BIBLIOGRAFÍA

- Brusatin, Manlio. Historia de los colores. Ed. Paidós Estética. México, 1987.
- Da Vinci, Leonardo. Tratado de la Pintura. Espasa Calpe, S. A. Madrid, 2005.
- De Grandis, Luigina. Teoría y uso del color. Ediciones Cátedra S. A. Madrid, 1985.
- Doerner, Max. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Editorial Reverté, S. A. México, 1973.
- Garau, Augusto. Las armonías del color. Ed. Paidós Barcelona, México.1986.
- Gerstner, Karl. Las formas del color. La interacción de los elementos visuales. Madrid. H. Blume. 1988.
- Herrera, T. Salvador. Apreciación del color. Una visión desde la pintura tonal. Universidad Autónoma de Nuevo León. México, 2006.
- Itten, Johannes. El arte del color. Editorial Limusa, S. A. de C. V. Grupo Noriega Editores México, 1994.
- La Pintura Tonal (Una Apreciación Teórico-Práctica).Tesis para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales Orientación Pintura. Salvador Herrera Tapia. México, 1997.
- Los Magueyes de Pablo O'Higgins. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Estado de México. Fundación Cultural María y Pablo O'Higgins. 2004.
- O'Higgins, Pablo. Elena Poniatowska y Gilberto Bosques. Fondo Editorial de la Plástica Mexicana. Fideicomiso del Banco Nacional de Comercio Exterior. 1984.
- Powell, William. F. El color y su uso. Biblioteca del artista. Ed. Blume. Barcelona, 2005.