



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“El ritmo cromático en tres tiempos”

TESIS

**Que para obtener el título de:
Licenciada en Artes Visuales**

Presenta:

Reyna Albarrán Caballero

Director de Tesis Maestro Luis René Alva Rosas

MÉXICO, D. F. , 2011



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.

Índice

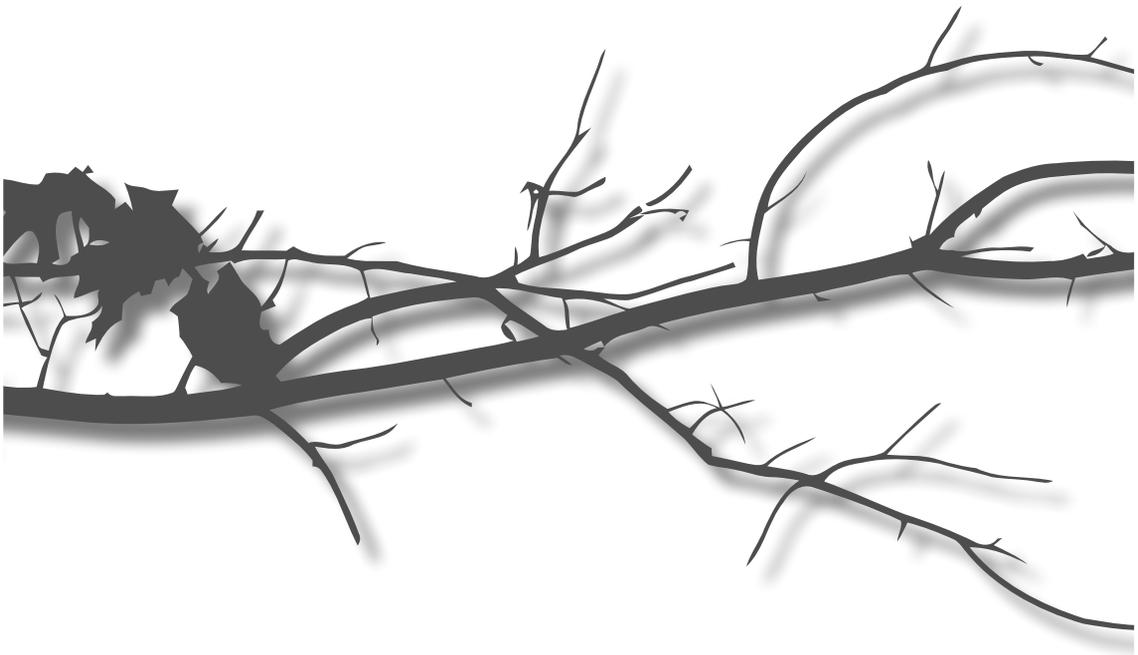
INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO I	
CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL PROCESO CREATIVO Y EL RITMO CROMÁTICO	
Explicación iconográfica e iconológica del ritmo cromático a través del proceso creativo.	9
El color	15
La historia del color como un macro-proceso creativo	21
La pintura de “El Tajín”	26
Un pintor romántico: J. M. W. Turner	29
CAPÍTULO II	
ANÁLISIS DEL RITMO CROMÁTICO EN LOS FRAGMENTOS DE “EL MURAL DE LAS GUACAMAYAS” Y EN UNA OBRA DE J. W. M. TURNER	
Análisis del ritmo cromático en el mural de las “Guacamayas”	36
Análisis del ritmo cromático en la obra: Lluvia, vapor y velocidad de William Turner	42
CAPITULO III	
Propuesta personal	54
CONCLUSIONES	65
BIBLIOGRAFÍA	68
GLOSARIO	70

Agradecimientos

A mis padres, a mis hermanas Araceli, Guadalupe y en especial a mi hermano Rodrigo cuyo apoyo fue extraordinario, a Elise sobrina preciosa, a los amigos y amigas que con su *presión* ayudaron a este trabajo, a las compañeras y compañeros del Proyecto Tajín, al maestro Luis René Alva por su maravillosa paciencia y a la Dra. Guadalupe Chávez por su gran apoyo.

Reyna Albarrán

Otoño, 2011



Introducción

Introducción

Conocer el proceso creativo de un artista permite entender mejor su obra. Distinguir las fases por las que fue pasando a lo largo del tiempo implica ubicar su trabajo en una dimensión cercana, descifrable. Cuando observamos las grandes obras parecen tan distantes y alejadas del trabajo de una común artista visual que parecieran inalcanzables. Sin embargo en la medida en que nos acercamos al proceso creativo que produjo tan prodigiosos trabajos nos ponemos en el camino de entenderlos, ponerlos en palabras y finalmente utilizarlos.

Este trabajo pretende “acercarse” un poco a los trabajos de dos procesos creativos, distantes, temporal y socialmente hablando; uno es el de una colectividad de pintores en la antigua ciudad de Tajín y el otro es el de un artista romántico considerado uno de los más revolucionarios de su tiempo.

Para realizar esta revisión era necesario examinar que es un proceso creativo. Para tal efecto elegí el trabajo del crítico y estudioso del arte Juan Acha con el fin de establecer una definición, así como los componentes que lo hacen tan particular. Como veremos la creatividad en la pintura puede idear variantes con cualquier elemento plástico. Mi intención es explorar solo algunas de las posibles variaciones que pueden realizarse al hablar del ritmo cromático. Este es un elemento formado por dos componentes: el ritmo y el

color, de tal manera que primero era necesario definir que es el ritmo en la pintura y posteriormente ligarlo al tema del color. El color funcionaría como un elemento sensible de la estructura rítmica de una pintura y como tal tiene sus propias variantes. Este es uno de los elementos más relativos y subjetivos de la pintura, y por supuesto su materia prima. Evidentemente revisar las dimensiones del color era imprescindible, así como los contrastes a los que puede estar sujeto.

Por otro lado un estudio del color no puede dejar de lado una de las grandes aportaciones al estudio del color fisiológico como es el trabajo de Goethe, que además fue una de las muchas influencias sobre el trabajo de Turner. Partiendo de esta revisión fue también necesario realizar una exploración sobre la historia del color y algunas de las aportaciones perceptuales de otras épocas. Es una revisión poco detallada la intención era ver la historia del color como un ejemplo de un macro-proceso-creativo-social, en el cual participamos (las más de las veces de forma anónima) y que nos ha traído las variantes que tenemos hoy sobre el color. Se han tenido muchas soluciones mayores (tomando el concepto de Acha) que han marcado de alguna manera el trabajo de los dos artistas que revisaremos y por supuesto el mío.

Para analizar los fragmentos de El mural de las Guacamayas era preciso establecer las características principales de la pintura que se ha en-

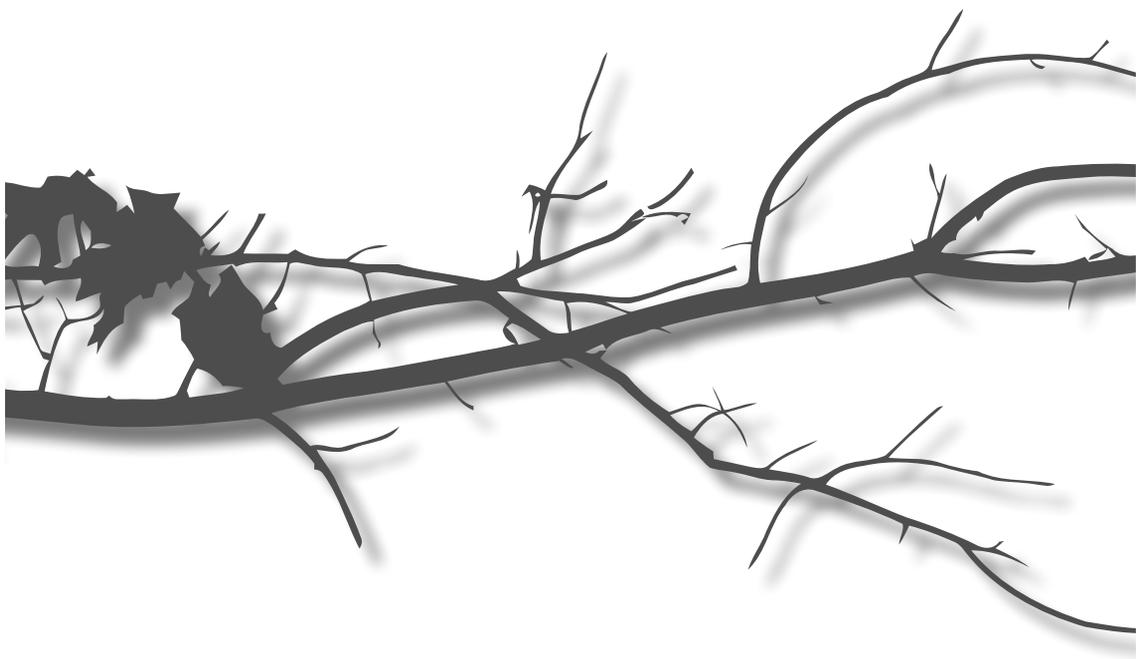
contrado en la zona arqueológica de El Tajín. Una pintura que versa alrededor de lo simbólico y que tiene unas características estilísticas bien identificadas, aunque de la cual aún se sabe muy poco. Por otro lado la bibliografía de William Turner era necesaria para situar la época en la que creó la obra por analizar y para identificar el contexto histórico que dio lugar a tan imponente trabajo. Con esto cierro el primer capítulo que proporcionará los elementos requeridos para el análisis.

El segundo capítulo inicia con la revisión de los fragmentos de El mural de las guacamayas. El estado de fragmentación de este mural implicó realizar el estudio a partir de una simulación realizada en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, ya que el original está fragmentado en más de 600 piezas. También tengo que establecer que mucho de este análisis es especulativo, por la naturaleza del objeto de estudio. En el caso de la pintura de Turner si bien existe suficiente información, el color de la imagen o las reproducciones hacen que también lo tenga (la relatividad del color en todo su esplendor) y que a diferencia de los fragmentos del mural, a esta no la he visto físicamente, solo en reproducciones.

Finalmente para el tercer capítulo utilizaré la revisión del proceso creativo de estos artistas en la realización de una serie de pinturas que consideraran parte de lo analizado. La intención creativa es un poco azarosa, en el sentido de partir ya de antemano de un análisis de objetos de estudio algo diferentes, y si

bien el resultado también parece distante a lo estudiado considero que fue parte de una consecuencia insuficientemente evaluada: la falta de profundidad al intentar analizar trabajos que bien pudieron formar una tesis cada uno.

Estoy consciente de lo singular de los objetos de estudio, no obstante estas diferencias en el fondo intentan clarificar la forma en la que he observado la pintura prehispánica (circunstancia personal), como algo histórico, arqueológico, pero lo visual, lo artístico era muy nebuloso. Sé que no deberían analizarse con los mismos parámetros, sin embargo quería estudiarlas partiendo de premisas visuales (ritmo y color) y ver que encontraría. El resultado me dejó con más interrogantes que respuestas. Las manifestaciones artísticas en las culturas prehispánicas parecieran distantes del trabajo de los artistas visuales modernos, y más lejanas de los contemporáneos, pero como veremos al revisar su contexto histórico y lo poco que se sabe sobre sus procesos creativos, entonces la distancia ya no es tan grande.



Capítulo I

Capítulo I

Consideraciones generales sobre el ritmo cromático y el proceso creativo

EXPLICACIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DEL RITMO CROMÁTICO A TRAVÉS DEL PROCESO CREATIVO EL PROCESO CREATIVO

Al observar una obra de arte es difícil pensar en el largo proceso por el que un artista ha tenido que pasar para lograr la materialización de una idea que generalmente inicia vaga y poco clara. Lo que observamos es el resultado de una serie de aciertos y errores, de intensiones que se van concretando a lo largo de mucho tiempo. Los pasos o etapas que llevan a la creación de un producto artístico son denominados proceso creativo. Este tipo de proceso lo podemos encontrar no sólo en el campo artístico, sino en diversos ámbitos de la actividad humana¹.

El crítico de arte Juan Acha lo define como una serie de trabajos que a lo largo de años de esfuerzos e intentos de innovaciones tiene por culminación un gran logro, capaz de ser considerado una creación valiosa. La creación artística, vista así, se daría en una sucesión de obras y después en la concatenación de las mismas que a su vez integrarían el llamado proceso creativo².

Los procesos creativos toman elementos de su contexto social. Las condiciones socio-culturales, políticas o filosóficas modifican su duración, su temática, sus conceptos, símbolos, etc., son determinantes, pero también lo son las razones personales de cada artista. Su actitud hacia el mundo, su entorno, sus relaciones personales, emociones, sentimientos

o motivaciones. Al revisar el proceso creativo de un pintor, encontramos como el contexto social, su medio ambiente y su personalidad fueron integrándose a lo largo del tiempo en su trabajo. Este ejercicio de análisis ayuda a clarificar la forma en la que los artistas recrean su realidad a través de su habilidad creativa.

Para revisar esto veamos en que consiste la habilidad creativa. Como su nombre lo indica está relacionada con la creatividad, algo que todos, como seres humanos tenemos. El diccionario la define como: “la capacidad para crear, producir algo de la nada”³.

Para Rudolph Arnheim⁴ es una forma de razonamiento que puede ser intelectual o perceptual, generalmente es una mezcla de ambos. El razonamiento intelectual se enfoca en elementos llamados de conciencia, razonados, como pueden ser el concepto de círculo o cuadrado.



Círculo y cuadrado son elementos razonados



El color es una cualidad perceptiva

1 Vigosky, L. S. *La imaginación y el arte en la infancia (Ensayo psicológico)*. Madrid: Akal Ediciones, 1996, p. 20.

2 Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México: Editorial Trillas, 1992. p. 172.

3 García Pelayo, Ramón (Ed.). 2001. *Creatividad. Larousse Diccionario Usual*. p. 165. México: Ediciones Larousse, 2001.

4 Arnheim, Rudolf. *Hacia una psicología del arte, Arte y Entropía*. Madrid: Alianza Forma, 1986. p. 265.

Por otro lado, el razonamiento perceptual se enfoca en cualidades sensibles como el tamaño, el color, el movimiento, etc. En los trabajos artísticos encontramos mezclados estos dos tipos de razonamientos.

Para el psicólogo ruso Vigosky⁵ existe creación en un ser humano que imagina, combina, modifica y crea algo nuevo, por insignificante que la novedad parezca. Así una simple modificación en la colocación de colores en una paleta puede representar una concepción distinta del color que anticiparía un manejo creativo individual. Sin embargo en términos estrictos la creatividad individual es algo que existe sólo en apariencia. En realidad lo que observamos en las obras pictóricas, es el producto de una colectividad de aportaciones y modificaciones que sumadas, se materializan en el trabajo de un individuo que tendría sus orígenes en una colectividad de seres humanos, no necesariamente pintores⁶.

En un proceso a largo plazo, la creatividad se mezcla con varios elementos extras. Un proceso está formado por una serie de etapas. Las etapas se conciben a partir de un orden lógico, inicio, desarrollo y final, en forma lineal. El proceso creativo artístico no se comporta de esta manera. Está integrado por varias etapas en las que depende de la fantasía, la memoria, la conciencia y el inconsciente, factores que influirán en mayor o menor medida en cada etapa. Otra característica importante, es que las fases no se producen aisladas, se traslapan, además el artista puede regresarse a una fase antes de concluir otra e inclusive pasar largo tiempo sin llegar a un

resultado. Así las fases no necesariamente se dan consecutivas, ni en una secuencia lógica. Por lo tanto tendremos un proceso que se produce de manera integral e inseparable.

Ahora veamos los factores de los que depende. La fantasía. Depende de elementos como la experiencia, las necesidades y los intereses en los que se manifiesta, así como la habilidad combinatoria en la práctica al “materializar” los productos de la imaginación, los conocimientos técnicos, las tradiciones, los modelos de creación, etcétera⁷.

El medio ambiente es una parte importante de la fantasía, ya que de él dependen los materiales con los que trabajará.



El ansia de crear esta siempre en proporción inversa a la sencillez del medio ambiente.

Así, todo artista es producto de su época y su medio ambiente. Como seres sociales no pueden aislarse de su tiempo y contexto. Ya sea desarrollándose en una época de fuertes cambios sociales, como es el caso de los pintores del Tajín, o en una Inglaterra en plena Revolución Industrial, como es el caso de Turner o en un siglo XXI convulsionado por los cambios en los modelos políticos, sociales e ideológicos, es de esperarse encontrar en los trabajos formas, colores, temas

5 Vigosky, L. S. Op. cit., p. 10.

7 Ibidem, p. 37.

6 Ibidem, p. 38.

e imágenes que nos hablan del contexto social, del medio ambiente.



Un ejemplo de esto es el Guernica de Pablo Picasso obra realizada a partir del ataque alemán sobre la ciudad de Guernica durante la segunda guerra mundial

Veamos como entra la realidad en la imaginación. De acuerdo a Vigosky⁸ las formas creadas pasan por un ciclo de varias etapas: los elementos que están presentes en la composición fueron tomados de la realidad, en el pensamiento pasaron por una compleja reelaboración, hasta volverse producto de su imaginación y finalmente, se materializan volviendo a la realidad.

El inconsciente. Para Arnheim⁹ un artista elabora sus composiciones esencialmente a través del razonamiento perceptual guiado por procesos que tienen lugar por debajo del nivel de la conciencia. Estos procesos inconscientes le permiten manifestar libremente su atracción o repulsión hacia ciertos elementos en una determinada situación. No es suficiente para

crear, requiere de los límites de la mente consciente para concretar la creación artística.

Las motivaciones detrás de la creación artística suelen ser, para asombro de muchos, hechos, acciones o situaciones ciertamente *particulares*. El escritor mexicano Ricardo Garibay solía decir que el arte (refiriéndose a la literatura, me atrevo a hacerlo extensivo al mundo de la pintura) nacía de lo más bajo del ser humano de esos “humos” que emergían de lo más podrido de su ser¹⁰. Considero que hacía referencia a esos motivos ocultos dentro del inconsciente, que se transforman en algo aparentemente muy alejado de su motivación inicial.

La memoria. Como hemos visto, la fantasía se apoya en la memoria. Es el *almacén* de los recursos para crear. Toda la fantasía parte de información acumulada, de ahí la gran importancia de ella en el proceso creativo.

La conciencia, Es el límite del inconsciente. Para crear es necesario tener un plano consciente, intelectual, que de sentido y permita realizar una reflexión sobre la creación. Es muy relevante en la autocrítica.

Como hemos visto los factores de los que depende el proceso creativo, no pueden aislarse, son interdependientes y participan en todas las etapas en diferentes grados. De acuerdo al maestro Acha el proceso creativo consta de cuatro etapas principales¹¹: La concepción-ejecución, la maduración, la solución final y la ejecución-trabajo. Tomaré estos conceptos para

8 Vigosky, L. S. Op. cit., p. 15-25.
9 Arnheim, Rudolf. Op., cit. p. 266.

10 Conversaciones con Ricardo Garibay, Canal 22, México 1988
11 Acha, Juan. Op. cit., p. 147.

realizar el análisis.

La concepción-ejecución. Puede durar días u horas. Es en esta primera parte del proceso en donde inicia la labor creativa. Para esto es necesario concebir “algo” y ejecutarlo o viceversa,¹² esto dependerá del pintor. Acha nos habla de “la dialéctica de lo concebido con lo ejecutado”. Así, parte de la ejecución, es el trabajo de bocetaje. Los bocetos permiten aclarar ideas, imágenes o sentimientos (inconscientes generalmente).

En el manejo del color se requiere pintar y pintar, ensayar nuevas variantes, colocaciones de colores, etc. Durante esta etapa es necesario corregir, repetir, para clarificar las ideas que están concibiéndose. La etapa de concepción - ejecución es un proceso de concientización.

La maduración. “Se va produciendo paulatinamente entre cada obra”¹³, es continua, pero no es lineal. Los años de maduración sirven para que un artista aclare en su consciencia, la idea, imagen o forma incubada durante la concepción-ejecución. Una vez identificada, concientizada, entra en un lento perfeccionamiento a lo largo del resto de la vida del artista. Esta es la parte en la que el proceso se vuelve lento y adquiere una naturaleza que lo hace particularmente largo. Un elemento imprescindible para el proceso de maduración es la autocrítica. Esta inicia con la comparación de los trabajos iniciales con los finales. En la maduración los medios expresivos van aclarándose y concretándose con sus finalidades. Aquí se incluyen los *accidentes* que en muchas ocasiones son la respuesta inconsciente

a la búsqueda de medios para expresarse.

La solución mayor. La solución mayor puede aparecer de repente, pero es resultado de pequeñas soluciones previas. Algunos suelen llamarle inspiración. Existen tres tipos de inspiraciones o soluciones mayores: las subitáneas que son como rayos, las estimuladas por alguna actividad caprichosa y las improvisadas que resultan de un lapso de entusiasmo. Se requiere de un proceso creativo de años para consolidar una solución mayor, para después tener un perfeccionamiento de la misma.

La ejecución. “Está vinculada a la concepción y se dará a lo largo de todo el trabajo creativo”¹⁴. La ejecución es lo referente al oficio manual de un pintor y está relacionado con las actividades de la visión, la sensibilidad, la mente y la creatividad. La ejecución en las obras artísticas se enfoca en la transformación de un tipo de materia prima determinada. Estas transformaciones tienen como objeto hacer visible lo más fiel posible la idea o imagen concebida. En este diálogo entre la materia y el artista existe otra característica que es la imprevisibilidad. Estos elementos imprevisibles tienen dos fuentes: la conciencia del artista y la ignorancia de éste respecto a la realidad. Por último toda creación es única e irrepetible. El diálogo entre la conciencia del artista y sus manos no es igual, varía siempre, esta en constante cambio porque cambian las condiciones psicológicas y sociales.

Como hemos visto en el proceso creativo están involucrados una gran cantidad de factores,

12 Acha, Juan. Op. cit., p.155

13 Ibidem, p. 171.

14 Ibidem, p. 200.

tanto externos como internos que participan en la labor creativa de los elementos sobre los que trabaja un pintor. Uno de estos es el color y una de las posibilidades creativas tiene que ver con su distribución, la proporción los matices, así como sus repeticiones con lo cual podemos adentrarnos al concepto de ritmo cromático.

EL RITMO CROMÁTICO

El ritmo cromático es un concepto compuesto por dos elementos: el ritmo y el color. El ritmo es para algunos autores el *activador*



Algunos ejemplos de elementos sensibles del ritmo pueden ser líneas, texturas o color

de los elementos que conforman la imagen, su principal función plástica es la introducción de la dinámica a la composición. René Berger¹⁵ lo define como “una cualidad que consiste en la reiteración de tiempos débiles y fuertes a intervalos sensiblemente iguales. Es decir una recurrencia esperada”¹⁶.

Forma junto con la tensión, la estructura temporal de una imagen.

De acuerdo a Villafañe¹⁷, el ritmo es la conjunción de dos componentes: estructura

y periodicidad, apreciables en el tiempo y espacio, a través de las proporciones entre sus elementos sensibles y la cadencia que determina la alternancia de esos elementos. Está provisto de una estructura que brinda orden y unidad a la variedad de elementos sensibles y nos permite ver la relación entre las partes con el todo. De ahí su relación con la proporción¹⁸.

Este sistema de orden esta integrado por dos componentes: los elementos sensibles y los intervalos. Existen una gran variedad de

elementos sensibles, como el color, la forma, texturas, líneas, valores, etcétera me enfoqué al color como elemento sensible.

Algunos ejemplos de elementos sensibles del ritmo pueden ser líneas, texturas o color

Los intervalos se pueden analizar en cuanto a su dimensión espacial, su número y duración. Estos elementos se expresan a través de la proporción.

15 Berger, René. El conocimiento de la pintura, como verla y apreciarla. Barcelona: Noguer 1961 p. 324.

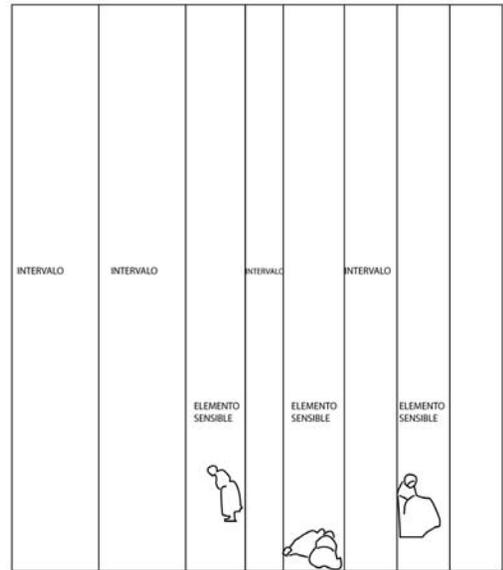
16 Gilliam Scott, Robert. *Fundamentos del diseño*. Argentina: Editorial Víctor Leru, 1975. p. 195.

17 Villafañe, Justo. Principios de teoría general de la imagen. Madrid: Pirámide, 1996. 340 pp.p. 140-142

18 Relación, en magnitud, cantidad o grado de uno con otro. Gilliam Scott, Robert. *Fundamentos del diseño*. Argentina: Editorial Víctor Leru, 1975. p. 52.



El ritmo cromático en tres tiempos

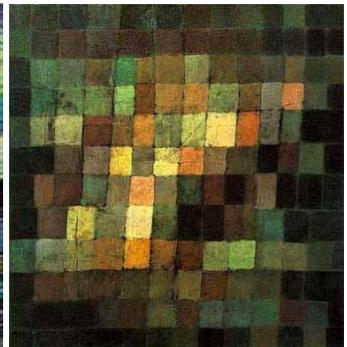


Los intervalos son otro de los elementos que se compone el ritmo

El otro componente del ritmo es la periodicidad o cadencia la cual regula la presencia en el espacio del cuadro, de los elementos estructurales e implica repetición¹⁹.

Establecidos estos conceptos, el análisis

versará sobre los cambios en las estructuras de color de un cuadro. Esto implica revisar la paleta elegida, el manejo del tono, luminosidad, saturación y los contrastes que se encuentren presentes.



Ahora pasaremos a revisar brevemente las dimensiones del color y las formas en las que se pueden manejar sus características.

EL COLOR

DIMENSIONES DEL COLOR

Los colores nacen de ondas luminosas, son una especie particular de energía electromagnética. La luz blanca que nos llega del sol es la fuente original del color. Cuando se hace pasar un rayo de luz blanca a través de un prisma triangular de cristal, este se abre y se descompone en una serie de franjas diferentes: conocidas como rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta. Un pintor²⁰ cuando realiza mezclas de colores puede trabajar con pigmentos, nuestro análisis está enfocado a las mezclas de pigmentos²¹. Ahora veamos las características generales de los colores-pigmento. Un color pigmento tiene tres dimensiones tonales: saturación, valor y matiz.

Saturación. Es el grado de pureza de la sensación de matiz que produce un tono dado. Cuando el color tiene su máxima intensidad se dice que esta plenamente saturado o posee el mayor grado de croma.



Esta dimensión tonal puede controlarse de

²⁰ Hoy en día los pintores trabajan con una gran cantidad de materiales distintos a los tradicionales, sin embargo nuestro análisis está enfocado en el trabajo de artistas que utilizaban materiales tradicionales, al igual que nosotros.

²¹ Cabe mencionar la diferencia entre el color luz y el color pigmento. Tenemos la llamada mezcla aditiva que se refiere al color luz. En este tipo de mezcla al adicionar un color y otro, etc. el resultado que obtendremos será el blanco, ya que añadimos luz, de ahí el nombre de mezcla aditiva. La mezcla de luces coloreadas, el puntillismo pertenecen a este tipo de mezclas. En el caso de la mezcla subtractiva, ocurre lo contrario, al agregar distintos colores lo que estamos realizando es la sustracción de luz, y al final la mezcla obtenida es el negro. La mezcla de pigmentos, polvos de color, la aplicación de veladuras, etc. pertenecen a este tipo de mezcla. Hayten, Peter J. *El Color en las artes*. España: L.E.D.A., 1976, p. 36.

cuatro maneras²²: El primer método es mezclar un matiz con blanco, dando así un tono. A este grupo de tonos se les denomina tintes. La segunda posibilidad consiste en agregar al tono, negro. A estos tonos se les denomina sombras. La tercera posibilidad es agregarle al tono, gris. El término tono agrisado se aplica a este grupo. El cuarto método es la resultante de mezclar el matiz con un complementario de tal manera que el resultado sea un gris.

Valor. El valor de un color es su grado de oscuridad o claridad. El blanco puro es la luz y el negro puro la oscuridad. Este es el tono del color.



Hay cuatro formas de controlar el valor del tono: agregando blanco se aumenta el valor, agregando negro se disminuye el valor, agregando un gris contrastante (tanto blanco como negro), aumenta o disminuye el valor y agregando un pigmento de valor distinto se aumenta o disminuye el valor.

Matiz o luminosidad. El matiz es el color en sí. Para poder controlar el matiz se necesita una experiencia muy grande de la escala de sutiles variaciones que tienen los pigmentos.



Para un pintor estas características son básicas. Otro recurso útil es el círculo cromático.

Algunos pintores lo utilizan para ubicar las relaciones entre los colores, además permite identificar sus mezclas y armonías. Cada teoría del color construye sus estructuras ideológicas sobre un determinado círculo cromático. El círculo que utilizaremos para nuestro análisis es el que propone Itten en su obra *El arte del color*²³.

En su círculo cromático Itten parte de tres colores primarios amarillo, rojo y azul²⁴. Es un círculo de doce colores equidistantes, cada color tiene un lugar en el orden de los colores del espectro o de los colores del arcoiris. Los colores que se enfrentan son complementarios.



El círculo cromático puede servir de guía para la construcción de obras sobre principios objetivos desde un punto de vista lógico²⁵, sin embargo en la práctica pictórica el uso del color suele ser, las más de las veces intuitivo.

Si bien hay una parte intuitiva en la forma en que los pintores realizan su obra, en un análisis objetivo de las estructuras rítmico-cromáticas, necesitaremos identificar los distintos tipos de contrastes que pueden utilizarse. Continuaremos

con Johannes Itten, heredero de los estudios sobre el color de Goethe. Para Itten existen siete contrastes básicos del color: el contraste de color en sí mismo, el claro-oscuro, el caliente-frío, el complementario, simultáneo, cualitativo y cuantitativo²⁶.

Contraste de color en sí mismo. Para su aplicación se utiliza cualquier color, saturado y luminoso. Se requieren por lo menos tres colores diferenciados. Si los colores usados se delinear por trazos negros o blancos su carácter se enfatiza.



Lamentación de Cristo de Botticelli es un ejemplo del uso del color en sí mismo



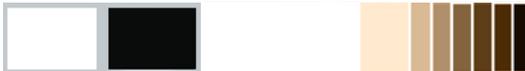
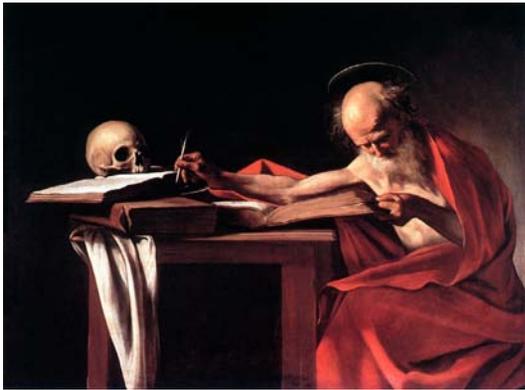
El contraste claro-oscuro. Es un contraste polar. El blanco y el negro son por sus efectos los contrastes más extremos de este tipo. Un elemento importante dentro de este tipo de contraste es el gris neutro, ya que funciona como una conexión neutra para oposiciones muy contrastantes.

23 Itten, Johannes. *El arte del color*. México: Noriega Editores, 1994.

24 Ibidem, p. 66.

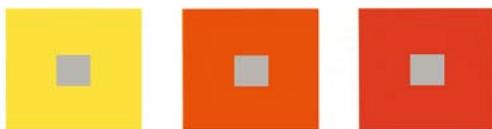
25 Ibidem, p 30-32

26 Ibidem, p. 33.



Ejemplo del uso del contraste claro-oscuro

El contraste simultáneo es el fenómeno en el que el ojo exige simultáneamente, para un color dado, su color complementario, si no le es dado, lo produce el mismo. Este contraste es fundamental en el concepto de armonía establecido por Itten. El color complementario engendrado en el ojo del espectador es una impresión psíquica, no existe en la realidad.



El contraste cálido-frío. Se produce entre colores llamados cálidos y fríos. Una clasificación general establece que el rojo-anaranjado es el color más caliente y el azul-verde es el más frío. Así tendríamos la siguiente clasificación: colores cálidos, amarillo, amarillo-anaranjado,

anaranjado, rojo-anaranjado y violado-rojo.

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

La temperatura del color es relativa y depende de los colores que estén a su alrededor o con los que contrasten.

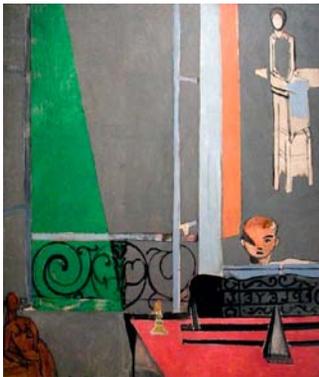


Ejemplo de una pintura basada en el contraste frío-cálido



Contraste cualitativo. La noción cualitativa del color se basa en el grado de pureza o saturación. El contraste cualitativo es la oposición entre un color saturado y luminoso y otro apagado y sin resplandor. Se denomina un color apagado o roto a aquel que ha perdido luminosidad. Existen varias formas de romper un color: se puede romper con blanco, negro, con una mezcla de blanco y negro, es decir gris. También puede enturbiarse mezclándolo con su color complementario. El efecto del contraste luminoso-apagado es relativo.





Ejemplo de contraste cualitativo

Contraste cuantitativo. Se refiere a las relaciones de tamaño de dos ó 3 colores. Es un contraste que va en función de mucho-poco o grande-pequeño. Suele ser un contraste de proporciones.



Ejemplo de contraste cuantitativo

Contraste complementario. Un color complementario, se define como la mezcla de dos colores cuyo pigmento al mezclarse da un gris de tono neutro. Dos colores complementarios se oponen entre sí y exigen su presencia recíproca. Sólo hay un color complementario por otro. Los pares complementarios son: amarillo-violado,



Ejemplo de contraste complementario

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

Para identificar las estructuras rítmico-cromáticas también es importante el tema de las armonías. Al unir los colores debe tomarse en cuenta que el manejo con el color requiere un principio de orientación sensible a lo armónico, debido a que la percepción del color y nuestras relaciones con el mismo, son subjetivas²⁷. El contraste sucesivo es un elemento de tipo fisiológico que debe tomarse en cuenta al hablar de armonía, ya que el ojo exige o produce el color complementario si no está presente el ojo intenta por sí solo restablecer el equilibrio. Este es el concepto de armonía del color para Itten²⁸.

Por otro lado René Berger ²⁹ nos plantea un concepto de armonía que si bien es de tipo genérico, puede asignarse al color.

27 Gilliam Scott. *Op. cit.*, p. 96.
 28 Itten, Johannes. *Op. cit.*, p. 18
 29 Berger, René. *Op. cit.*, p. 285, 286

Para Berger la armonía es:

“Aquello por lo que todos los elementos de una obra contribuyen a producir la misma evidencia espiritual y sensible que constituye y manifiesta un estilo.”

Considera composición y armonía como sinónimos. La composición se refiere a la organización interna de la obra, la armonía sería lo mismo, con la variante de que esta incluye el efecto de la organización interna sobre el espectador. La armonía es así la concordancia de las relaciones plásticas establecidas por el artista y el espectador.

Al intentar un estudio del ritmo cromático se requiere conocer de forma general todas estas características para entender como varían en la construcción de una pintura y por supuesto dentro del proceso creativo de un pintor en particular. Creativamente hablando, el análisis se convierte en una fuente de ideas y posibilidades creativas que nacen de cierto tipo de reflexión.

También como parte del proceso creativo, hemos establecido la importancia del contexto histórico, de tal manera que revisaremos el trabajo sobre el color de Goethe, uno de los primeros estudios sobre el color fisiológico.

TEORÍA DEL COLOR DE GOETHE

Con la aparición de trabajos científicos sobre el color, durante el siglo XVIII aparecieron

autores que criticaban la línea de estudio que recogía en pocos argumentos un fenómeno tan complejo como el de la luz y el color y que dejaba de lado las sensaciones cromáticas de los llamados colores “naturales, aparentes e imaginarios”³⁰. Goethe, es uno de ellos y retomará su estudio en una exposición donde establecerá la diferencia entre los distintos tipos de colores, denominándolos, químicos, físicos y fisiológicos³¹.



Es en el año de 1810 cuando Goethe publicó su *Farbelehre* (Teoría del color). Tratado en tres partes sobre el color, cuya segunda parte es una respuesta a la obra *Óptiks* de Newton. A partir de su publicación se entabla una conocida disputa entre ambos autores por establecer los límites del estudio de los colores, sus orígenes y fenómenos.

La Teoría del color está estructurada en tres partes. En la primera parte establece que los colores se manifiestan fisiológicamente,

30 Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. España: Ediciones Paidós, 1986. 146 p. 91

31 *Ibidem*, 146 p 101

hablando de los colores subjetivos con la única función intermediaría del sujeto que percibe. En la segunda parte estudia los colores físicos los cuales se encuentran entre colores subjetivos y objetivos de intensidad variable, pasajera o estable, obtenible solamente con la interposición de cuerpos transparentes, traslúcidos, reflectores, o combinaciones de ellos; y en la tercera parte, habla de los colores químicos, con referencia a los colores objetivos, fijados artificial o naturalmente sobre los cuerpos o cualquier otra sustancia³². Definirá así tres tipos de colores: los fisiológicos, físicos y químicos

En sus observaciones, Goethe, se inclinaba por el estudio de los colores fisiológicos, dominados por la luz y la sombra, le agradaban debido a que producían curiosas experiencias y estaban cerca de las deformaciones patológicas de la percepción del color, tales como el daltonismo³³. Su preferencia hacia los colores fisiológicos también obedecía a que estos permitían elaborar las nociones de contraste consecutivo y simultáneo, usados antiguamente por los pintores³⁴. Esta relación de Goethe con los problemas de psicología de la percepción tenía varios niveles, entre ellos la cuestión fundamental para el pintor de qué es realmente lo que vemos, tema que tendría enormes repercusiones en el ámbito de la representación pictórica³⁵.

Los colores físicos goethianos son la respuesta más clara a Newton. En ellos están

las reductoras influencias psicológicas por las condiciones y los diferentes valores de incremento o decremento de tinte en el pasaje o en la transparencia a través del “medio” de la manifestación del fenómeno óptico³⁶.

Los colores “químicos”, cerraban el tratado. Estaban definidos como los pigmentos que pueden sobrevivir durante siglos y que se encuentran adheridos a un cuerpo, como en el caso de los barnices³⁷.

La *Teoría de los colores* termina con la teoría de la “acción simbólica y moral del color”. Establecerá la descripción de los colores bajo un sistema de contrastes llamado polaridad, de tal manera que los tendríamos agrupados bajo dos términos: positivo y negativo. Así tendríamos:

Positivo						Afinidad por los álcalis
Amarillo	Acción	Luz	Claridad	Fuerza		
Cercanía						
Negativo						Repulsión por los álcalis
Azul	Privación	Sombra	Oscuridad	Debilidad		
Lejanía						

Esta denominada polaridad fue el punto de partida para que Goethe atribuyera valores morales a los colores. El objetivo que perseguía era fundamentar una teoría que sirviera a los pintores, por tal razón, también estudió sus efectos estéticos y psicológicos. Afirmaba que al entrar en contacto con un color determinado, este se enlazaba de inmediato con el espíritu humano, produciendo un determinado efecto en el estado de ánimo. Así existirán colores que

32 Brusatin, Manlio. Historia de los colores. España: Ediciones Paidós, 1986. 146 p 101

33 Ibid

34 Ibidem , 146 p 12

35 Gage, John. *Color y Cultura. La práctica y el significado del color: De la Antigüedad a la abstracción*. Singapore: Editorial Siruela, 1993. p. 209.

36 Brusatin, Manlio. *Op. cit*, p 102

37 Ferrer, Eulalio. Los lenguajes del color. México: Fondo de Cultura Económica, INBA, CONACULTA, 1999 p. 82-83.

atraen por su gracia y otros que se rechazan con enfado³⁸.

Distinguía entre el color simbólico “enteramente coincidente con la naturaleza” y el color alegórico en el que se tiene que conocer previamente lo que el signo quiere decir para que tenga sentido. Esta división está basada en la creencia de que los colores tenían un efecto directo, sin mediciones, en mente y en sentimientos.³⁹

Aun los que se oponían a las teorías de Goethe reconocían que sus estudios tenían aplicación en el campo pictórico. Esto sucedía en medio de una división entre los que apoyaban la teoría cromática para los artistas y los que apoyaban la teoría cromática general. Sin embargo al salir a la luz pública, ni siquiera los artistas mostraron demasiado interés en sus estudios. Sólo dos artistas, durante el siglo XIX, se interesaron en su teoría, uno de ellos fue Turner, el otro Otto Runge⁴⁰

Goethe reivindicó el color y exaltó la subjetividad prerromántica. El color se vinculará ahora a la luz como a la oscuridad, al negro, al blanco que mezclados dan el gris: gris y no blanco, así es el color que reúne a los otros.

Años más tarde, no sólo gente como Goethe se interesó en los fenómenos subjetivos del color que Newton no estudio, sino también otros científicos comenzaron a interesarse por

este tipo de fenómenos particulares.

Goethe tuvo la sensibilidad para racionalizar una serie de fenómenos cromáticos que solo podían “percibirse” a través de la subjetividad de los sentidos. Esto es lo que pueblos y artistas han hecho a lo largo del tiempo: percibir el color y representarlo. Si la creatividad es una habilidad que se nutre del entorno, del contexto histórico y no se produce aislada, entonces podríamos considerar a la historia del color como un macro-proceso colectivo, en el cual aparecen distintas y muy variadas percepciones cromáticas, de las cuales nos nutrimos y a las cuales de alguna manera también contribuimos.

LA HISTORIA DEL COLOR VISTA COMO UN MACRO-PROCESO CREATIVO

Desde el inicio de las civilizaciones humanas el color ha sido un elemento importante de la cultura. La creatividad humana ha encontrado diversas formas de darle significados, de utilizarlo y reinventarlo a través del tiempo. Nuestra intención es revisar someramente algunas de estas posibilidades creativas con el fin de contextualizar los dos trabajos que vamos a analizar: los fragmentos de un mural prehispánico y una pintura de un artista europeo del siglo XVIII.

38 Ferrer, Eulalio. Op. cit., p. 84-85

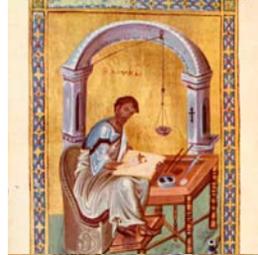
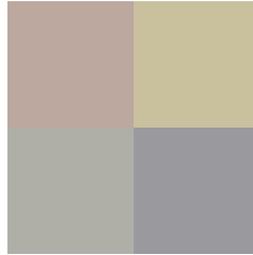
39 Gage, John. Op. cit., p. 209.

40 Ibidem p. 203.

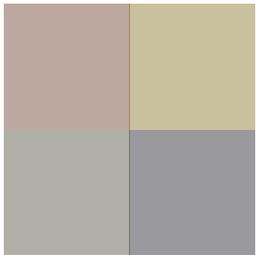
En las civilizaciones más antiguas como, China o Egipto el color era una necesidad social.



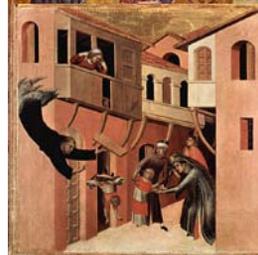
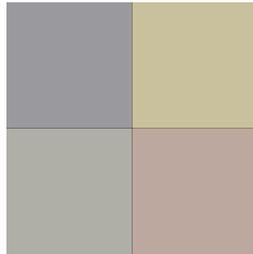
En la Edad Media monjes pintaban miniaturas usando numerosas coloraciones diferenciadas.



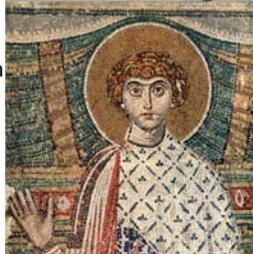
En la antigua Grecia Apeles, trabajaba con cuatro colores blanco de Milos, amarillo ático, rojo de Sinope y negro azulado.



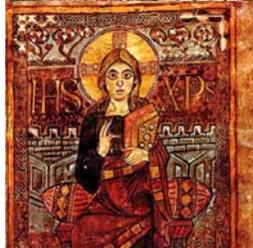
En el románico y principios del gótico los colores eran un medio de expresión simbólica tanto en las pinturas murales como en cuadros. Las tonalidades eran sencillas y puras. También exploraron el uso del color en vidrio. Pintaron el espacio.



En la Europa del primer milenio creaban mosaicos policromos. Usaban el color fragmentado en pequeños puntos.



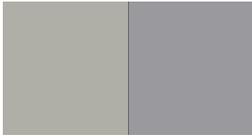
Durante la época Carolingia usaban 4 o 5 tonos en la realización de obras de temática religiosa.



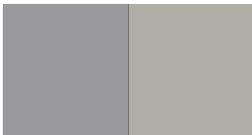
En el siglo XIV aparecen las escuelas de Florencia y Siena.



El color ahora se volvió característico de ciertas comunidades, aplicaron instrumentos de control estético; reglas para fabricantes, a fin de que los ingredientes para los pigmentos no cambiarán y así mantener su aspecto característico.



Por el 1400 el color se liberó de otras demandas y aparecen una gran cantidad de propuestas artísticas. Giotto y los artistas de la Escuela de Siena personalizaron las formas y los colores



Los Hermanos Van Eyck pintaron tomando como principio la idea de los colores locales de los personajes y objetos que representaban.



El proceso de liberación creativa iniciada siglos antes, continuará para el renacimiento.



El rojo junto al verde se volvió una combinación de referencia en el arte renacentista.



El Tiziano descompuso las superficies en modulaciones, más calientes o más frías, más claras o más oscuras, más apagadas o más luminosas.



El Greco buscó la correspondencia psíquicas de la expresión de los temas del cuadro y el color.



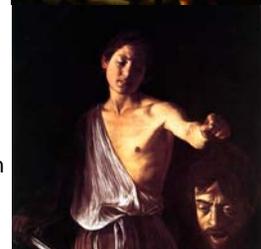
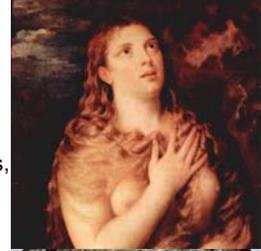
Grünewald trabajó sobre la acción del color su fuerza psíquica expresiva, su verdad espiritual y simbólica, su precisión realista.



Rembrandt usó el color como materia aparente, gris y azul o amarilla y roja.



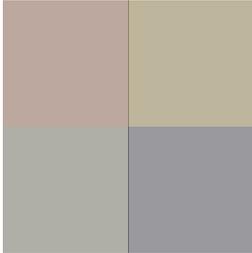
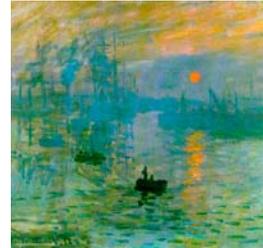
En el siglo XVII, Caravaggio, trabaja con la oscuridad, el tenebrismo. Las paletas se acercaban a la monocromía. Luz contra oscuridad



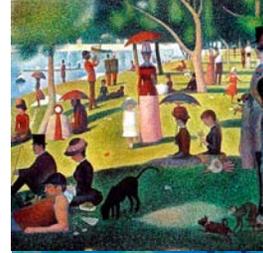
El arte del Clasicismo casi limita los colores al negro, blanco y gris. Color racional, el resultado, pintura realista y sobria



Los impresionistas trabajaron el color como expresión del tiempo



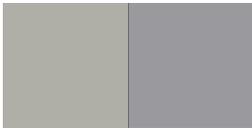
Los neoimpresionistas descompusieron las superficies coloreadas en puntos de color. El espectador creará las mezclas en su psique,



Con el movimiento romántico algunos artistas pusieron al color como protagonista. Turner al pintar composiciones sin objeto, hace del color el centro de la pintura



Cézanne descompuso los colores y los modula en cálidos-fríos, claros-oscuros, luminosos-apagados en una imagen lógicamente construida.



Los cubistas subordinaron el color a la forma con contrastes claro-oscuros.



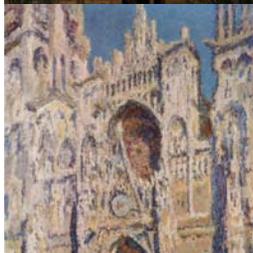
Otros románticos emplearon el color como medio de expresión psíquica a fin de comunicar una atmósfera a sus paisajes.



Los expresionistas exploraron las posibilidades del color para comunicar un contenido psíquico y espiritual. La improvisación con color.



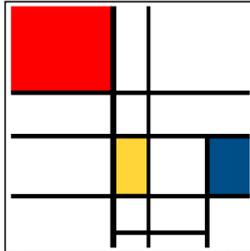
Una segunda revolución del color se produjo a mediados del siglo XIX con los primeros impresionistas.



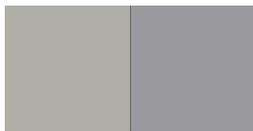
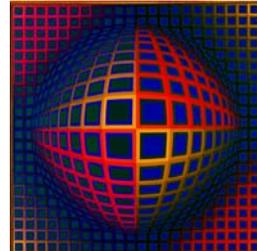
Los surrealistas usaron los colores para crear mundos oníricos e irreales, así el color vuelve a subordinarse a la forma.



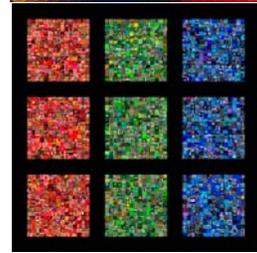
En las corrientes contemporáneas el color ha sido usado en tan diversas formas como la creatividad artística puede tener. Desde la abstracción no figurativa que veeve a poner al color en primer plano, pasando por la pinturade campo, el color creando espacio.



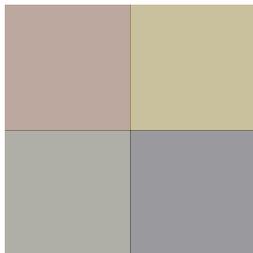
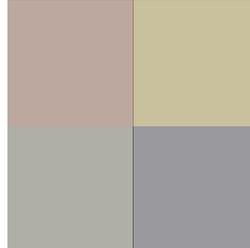
También representando movimiento virtual, la ilusión con el arte óptico



Las variantes son muchas y si sumamos la invención de nuevos medios visuales llegamos hasta el color en medios digitales.



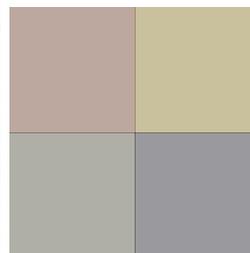
Así pasamos por el color creando movimiento en la pintura con el futurismo.



Por otro lado las culturas precolombinas usaban el color en parte por razones estéticas, pero primordialmente por razones psíquicas y morales, de tal manera que el color adquiría un sentido simbólico. El color prehispánico está basado profundamente en lo sagrado, en la vida cotidiana y en las categorías sociales, así como en el prestigio y la señalización de distintos estamentos. El color de la guerra, del sacrificio y del alimento, etc.



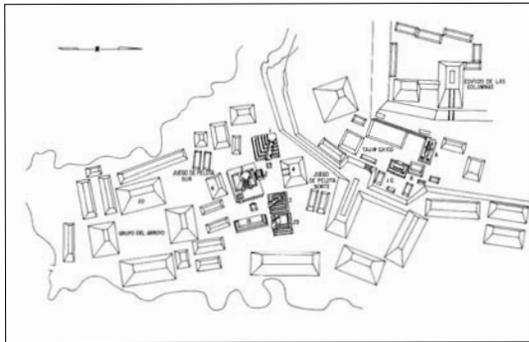
Hasta la búsqueda del color como parte de una expresión psíquica sin subordinarlo a la forma, con el expresionismo abstracto.



Hemos visto solo algunas de las múltiples contribuciones sociales e individuales en el manejo del color, esto nos permite clarificar el contexto en

LA PINTURA EN EL TAJÍN

El Tajín fue una de las ciudades prehispánicas más importantes de la región sur de México. Se encuentra ubicada al norte de Veracruz.



Plano de la zona arqueológica de El Tajín, Veracruz.

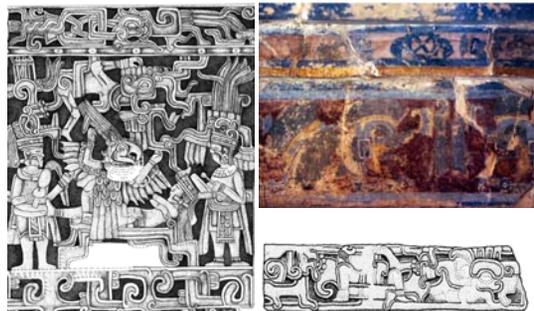
Dibujo Arturo Reséndiz Cruz.

Será el cabo de ronda Don Diego Ruiz quien la encontrará en el año de 1785. A partir de 1938 iniciarán las exploraciones y los rescates de la zona arqueológica que continuaran hasta la actualidad.

el cual se encontraban los trabajos que analizaremos. Comenzaremos por la pintura de El Tajín

Hasta hace unos años se consideraba que el origen de la ciudad de El Tajín era más reciente, sin embargo a la luz de las recientes investigaciones se ha modificado su cronología ubicando sus orígenes en años anteriores tal como veremos⁴¹.

De los períodos formativos se tiene poca información. Sin embargo se ha determinado que a partir del clásico tardío tuvo influencia del modelo cultural teotihuacano⁴².



Ejemplo de basorrelieves y fragmentos de pintura mural de El Tajín.

Dibujos realizados por Amanda Solís

Cronología de el Tajín

1300-1520 d.C.	Posclásico tardío	0-350 d.C.	Protoclásico
1100-1300 d.C.	Posclásico temprano	300-0 a. C.	Formativo Tardío
900-1100 d.C.	Epiclásico	550-300 a. C.	Formativo Medio
600-900 d.C.	Clásico tardío	1000-550 a. C.	Formativo Medio
350-600 d.C.	Clásico temprano	1150-1000 a. C.	Formativo Temprano

41 Pascual Soto, Arturo. El Tajín: Arte y Poder. México: INBA, IIE, INAH, 2009, p. 275.

42 Ibidem, p 223

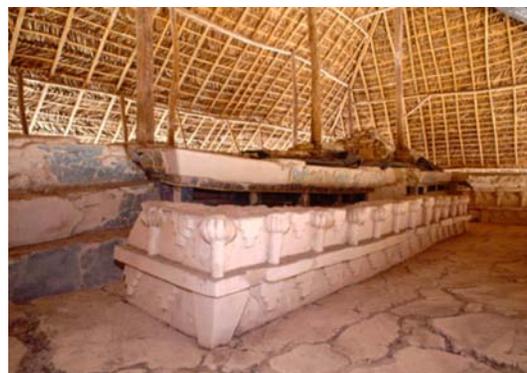
Con respecto al estilo en el arte del Tajín, Arturo Soto⁴³ describe que se caracterizaba por el manejo de una línea que se entrelazaba y retorció en cada dibujo. Este estilo se encontrará, no sólo en la pintura, sino también en la escultura⁴⁴.

En opinión de Arturo Soto, para los artistas de El Tajín esculpir y pintar no parecería tener muchas diferencias.⁴⁵ Otro elemento particular es el uso reiterado de elementos planos que también se entrelazan y retuercen sobre sí mismos. Se cree que este estilo era característico del período clásico, que a lo largo del epiclásico local, tendrá algunas variantes⁴⁶.

Para enfocarnos en su pintura hay que partir de que era una pintura en apariencia ajena a los lineamientos de las escuelas pictóricas europeas, sin embargo analizándola con cuidado nos daremos cuenta de que tenía muchas semejanzas, quizá no en el plano técnico, pero sí en su función social.

Tenía funciones de tipo comunitario, políticas y religiosas; generalmente diseñada para ser observada por una comunidad, de ahí que su principal manifestación fuera la pintura mural. Tenía como características generales el uso de colores planos, delineado de figuras y utilización de convenciones simbólicas.⁴⁷ Solía

utilizarse como elemento gráfico en los edificios sobre los acabados de los muros, en exteriores e interiores⁴⁸.



Pórtico del Edificio I de Tajín el Chico. Foto Arturo Pascual Soto

Con respecto al diseño general de los murales, el uso de todo el espacio por pintar, las repeticiones de los diseños y la simetría axial son sus características más llamativas⁴⁹. Realizaban formas sugeridas por una o dos líneas por lo general negras y en ocasiones, rojas y verdes. En el interior de las formas pintaban con color de forma plana, sin matices ni ilusiones de redondez, ni efectos de luz y sombra. Existe el uso de una perspectiva simbólica en donde la colocación y tamaño de las figuras estaba vinculada con un significado religioso o político. Finalmente al igual que la pintura occidental los murales se sometían a la arquitectura y eran coherentes con la función del edificio⁵⁰.

En la pintura mural policroma hay

43 Pascual Soto, Arturo. Op. cit., 2006.

44 Estilo bajorrelieve El relieve esta tratado en dos planos sobrepuestos, el recurso artístico descriptivo esta enfatizado en las líneas a menudo dobles. Se utilizan formas simples y con variaciones limitadas, siendo la voluta la forma decorativa básica. Solían mezclar formas humanas con volutas. Usaban patrones de encuadre geométrico y presentaban una profundidad angosta en el espacio tridimensional. Ladrón de Guevara, Sara, Juerguen Bruggemann, et. al. Tajín. Madrid: Equilibrista 1992. p. 30.

45 Pascual Soto, Arturo. Op. cit., p 35

46 Ibidem, p 199

48 Ibidem, p 31

49 Ibidem, p 33

50 Ibid

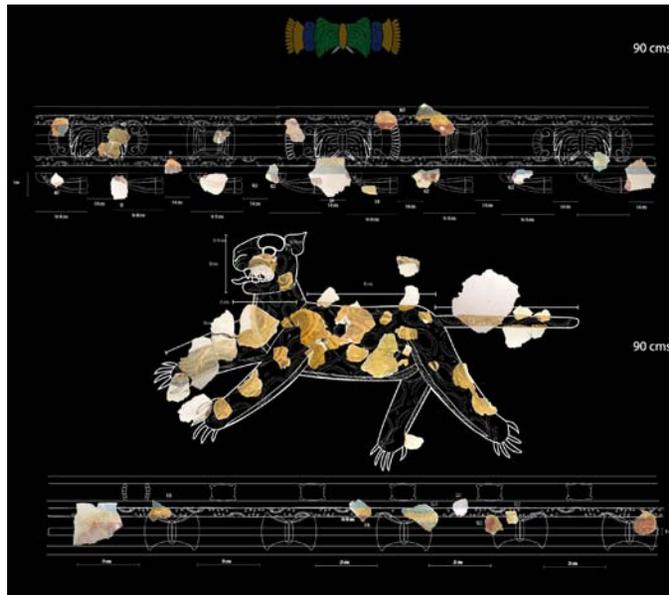
[47 Ladrón de Guevara, Sara, Juerguen Bruggemann, et. al. Tajín. Madrid: Equilibrista 1992. p 30



distintos tratamientos: por un lado están los murales que parecieran estar diseñados para verse de lejos con trazos y diseños grandes, en el otro están tratados con más detalle, para verse a corta distancia, en donde hay elementos como líneas de trazo de menos de un milímetro de grosor. Esta diferencia radica en el uso de los edificios y su relación con los murales.

letanía⁵¹. Además de representaciones de seres zoomorfos, glifos etc. también se encuentran representaciones realistas de seres humanos en rituales y procesiones. Nuevamente estas representaciones estaban ligadas a la religión, al estado y a los discursos sobre quien detentaba el poder.⁵²

A lo largo de su desarrollo, la civilización



El primer mural denominado “Sangriento” por su temática, estaba diseñado para verse de lejos. El segundo mural “Jaguar” estaba diseñado para verse de cerca.

El primer mural denominado “Sangriento” por su temática, estaba diseñado para verse de lejos. El segundo mural “Jaguar” estaba diseñado para verse de cerca. En cuanto a su temática encontramos banda, grecas, volutas y entrelaces, que para algunos estudiosos crean ritmos que podrían ser una especie de

de Tajín paso por etapas de ajustes o fuertes cambios sociales. A la segunda mitad del Epiclásico corresponde la disolución de la cultura de El Tajín y la desarticulación económica de la región⁵³. Esto provocó la pérdida del control de los mercados y de las fuentes de aprovisionamiento que se vio reflejada en el empobrecimiento de la paleta

51 Ladrón de Guevara, Sara, Juerguen Bruggemann, Op. cit., 34
52 Ibid
53 De la Fuente, Beatriz. Muros que hablan: ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México. México: COLMEX, 2004, p. 443-444.



de los pintores. La razón obedece a la dificultad de obtener la materia prima indispensable para preparar ciertos pigmentos como el azul⁵⁴. Es un ejemplo claro de cómo el contexto histórico puede ser determinante en la elección de los materiales y por consecuencia en el trabajo final. Para los pintores del Tajín, el cambio de paleta no era algo que dependiera totalmente de ellos, debido a las vinculaciones estatales y religiosas. Paradójicamente fue en estos años cuando fueron más impulsadas las actividades artísticas. Fue una época de experimentación en la arquitectura. Introdujeron un manejo distinto de los espacios arquitectónicos, se popularizó el uso de las cimbras de madera para colar techos de una sola pieza fabricados con un mortero de cal y arena.

La ciudad en el Epiclásico agonizaba, sin embargo las elites políticas pretendían tener una fuerza política de la cual carecían. Esta es una de las razones por las que se cree que el trabajo artístico fue utilizado, para exaltar las pocas victorias militares que se tenían. La exigencia a los artistas abarcó las áreas de la arquitectura, pasando por la escultura (relieves principalmente) y llegando también a la pintura. Este es el panorama en el que se cree se fueron creadas algunas de las pocas muestras de pintura mural que se tienen en la actualidad.

Desafortunadamente estos ejemplos de arte pictórico están en muy malas condiciones, tanto por las prácticas técnicas de los pintores, como por el saqueo y descuido al que han estado

54 52 Congreso Internacional de Americanistas (2006, Sevilla, España) La reconquista del orden: Cambio y continuidad cultural en el Tajín del Epiclásico (ca. 900-1200). Sevilla, España, s.e. 2006.p 5

sometidas.

Este es el panorama en el que se crearon los fragmentos que integraban el mural denominado por sus elementos como El mural de las Guacamayas. Temporalmente estamos ubicados en aproximadamente el 900 de nuestra era. Muchos años después aparecerá un extraordinario pintor que contribuyó de manera muy relevante a la comprensión de las posibilidades cromáticas de la pintura.

UN PINTOR ROMÁNTICO: J. W. M. TURNER

Joseph William Mallord Turner nació cerca de Covent Garden en Londres en el año de 1775. Era hijo de un barbero. Desde pequeño encontró en el dibujo y la pintura un medio para expresarse. Fue un niño prodigio.

En 1789 ingresa a la Escuela de la Real Academia a la edad de 15 años. Para los 18 ya tenía su estudio. Su padre terminaría dejando su barbería y se convertiría en su ayudante. Su madre estuvo ausente en su vida, era violenta y colérica. Murió enferma de los nervios⁵⁵. Turner tendrá una larga y prolífica carrera como artista. Vivirá sus últimos años bajo el seudónimo de Captain Booth, un capitán de marina retirado.⁵⁶

En el tiempo de Turner el arte del paisaje era un género en el que un pintor podría especializarse. Un paisaje podía tener representaciones de obras arquitectónicas, vistas de las ciudades, paisajes de montañas, paisajes pastoriles o bien el idílico arcádico, el paisaje

55

Berger, John. Mirar. España: Editorial Hermann Blume,

1987. p. 131.

56

Ibid

heroico en el que tenían lugar catástrofes o acontecimientos históricos, las representaciones de marinas, naufragios, escenas a la orilla del mar y similares⁵⁷. Dentro de todas estas representaciones el género supremo era el paisaje histórico.

Turner siguiendo la tendencia de su época comenzó como paisajista topográfico.⁵⁸ Sus primeras representaciones eran guías de viaje con paisajes reales⁵⁹. La técnica de estas obras



del color iba enfocado a cubrir las expectativas de una estética pintoresquista: colores suaves, locales y un gusto por representar los objetos.

Las obras pintoresquistas utilizaban los recursos como la correspondencia formal entre masas de nubes y las zonas de follaje esparcidas, un río serpenteante que debía dirigir la atención visual por el paisaje. No debían incluir aspectos mundanos de la vida rural, como labriegos,



Aeneas and the Sibyl 1798 Una escena de la costa inglesa 1798 Estas son dos ejemplos de los primeros trabajos de Turner que estaban realizados bajo la estética pintoresquista.

era la acuarela, utilizada a fines del siglo SXVII como un procedimiento para colorear dibujos. El colorido era preciso y delicado. Los matices estaban distribuidos con una economía extrema, servían para representar sombras que resaltaban los volúmenes de los objetos representados. Desde entonces usaba la transparencia de los colores al tratar la iluminación de los panoramas e interiores.⁶⁰ En estos primeros trabajos el uso

etc. Las casas desvencijadas sólo se utilizaban para hacer más irónica la desteñida grandeza connotada de las ruinas medievales.

Si estos paisajes se parecían además al arte paisajista de Claude Lorrain, o Salvador Rosa (modelos italianos del siglo XVII) se volvían exóticos o culturales⁶¹.

Turner bosquejaba a lo largo de los viajes

57 Bockemühl, Michael. Turner. Alemania: Taschen, 1992.

p. 12.

58 Eisenman, Stephen F., Thomas Crow, Brian Lukacher, et. al. Historia crítica del arte del siglo XIX. Madrid: Akal ediciones, 2001. p. 139.

59 Bockemühl, Michael. Op. cit., 1992 p. 9.

60 Ibidem, p. 31.

61 Eisenman, Stephen F., Thomas Crow, Brian Lukacher. Op. cit., p. 122

que realizaba como parte de su trabajo. Parte de su personalidad influyó en esta actividad, no tenía facilidad de palabra y toda su energía era canalizada a través del dibujo. Fue por medio del bosquejo que encontró la forma de sugerir a través de la fragmentación.

Usaba lápiz, tintas, tizas, extracto de tabaco, color para acuarela y pintura a la aguada. También



Ejemplos de bocetos su primeros bocetos (Lacy's Court, Bath Street, Abingdon circa 1789)



usaba papeles coloreados, gris, marrón, azul. Sus dibujos tempranos se volvieron bocetos o estudios que tiempo después le servirían para realizar sus pinturas.⁶²

Sumado a su trabajo y el constante

bosquejo estaban también las influencias externas y la identificación con otros pintores. A Claude Lorraine se le considera como una de sus

más grandes motivaciones e influencias⁶³. Algo que parecía interesarle a Turner del trabajo de Lorraine eran las atmósferas que creaba. Lorraine pintaba las capas atmosféricas que modificaban el color de los objetos y el espacio pintado. Turner

partirá de esto, el color que modificaba los objetos, y eventualmente terminará pintando la atmósfera como un objeto que contiene objetos. Este manejo del color requiere una enorme capacidad de observación para pintar

62 Bockemühl, Michael. Op. cit., p. 29.

63 Claude Lorrain (Chamagne, Lorena, 1600 – Roma, 1682), pintor francés establecido en Italia. Una de las características principales de su obra es su utilización de la luz, directa y natural, proveniente del sol, que sitúa en medio de la escena, en amaneceres o atardeceres.

los delicados matices, implica mentalmente descomponer el color en varios tonos, tomar en cuenta su luminosidad, saturación, etc. Turner pensó que jamás sería capaz de pintar cuadros semejantes a los de Lorraine⁶⁴ esta fue una motivación extraordinariamente fuerte que lo acompañará hasta el fin de sus días.



atraído por las teorías de luz y color de su época, así como por el color amarillo que se consideraba el color apropiado para representar la luz blanca.⁶⁶ No es gratuito que uno de los colores más importantes en su paleta era el amarillo. Utilizaba estos conocimientos para aplicarlos a su trabajo de forma creativa, ya que la mayoría de sus

Claude Lorraine realizaba sus paisajes tomando en cuenta la luz en las distintas horas del día, lo cual implica trabajar con la atmósfera, Turner también trabajó con la luz de las distintas horas del día y eventualmente trabajó igualmente sobre la atmósfera

Con respecto a la temática, el contexto romántico de la época les daba la libertad para elegir sus temas. Los paisajes se convirtieron en un “género personal”, solían decir que “un paisaje no teñido con los colores de un hombre era una obra fallida”. El paisaje se convertía así en una forma de transmitir emociones y creencias personales y al mismo tiempo se buscaba la fidelidad con respecto al aspecto externo de las cosas y el sentimiento. Solían decir que el mejor de los sentimientos interiores del artista lo constituye la representación fiel de un estado de ánimo equivalente en la naturaleza⁶⁵

Y no sólo eso, también estaban los descubrimientos científicos. Turner estaba

efectos de luz y atmósfera eran inventados, por lo tanto eran producto de su prolífico proceso creativo⁶⁷.

Su interés en la interrelación entre la luz y el color, lo llevó hacia el año 1820 a adoptar el esquema de los tres colores primarios: rojo, amarillo y azul a los distintos momentos del día. De la Teoría de Goethe tomó el tema de las polaridades, ya que estaba interesado en la fuerza moral del color.

En sus últimas obras es más claro observar hacia donde fue su proceso creativo. El color ya no era local y fue criticado por pintar árboles de azul y amarillo para producir el efecto verde (antecediendo a los impresionistas).

⁶⁴ Bockemühl, Michael. Op. cit., p. 12.

⁶⁵ Honour, Hugh. El romanticismo. España: Editorial Alianza Forma, 1989, p. 107.

⁶⁶ Waldeman, Januszczak. Técnicas de los grandes pintores. España: Editorial H. Blume p.84

⁶⁷ Honour, Hugh. Op. cit. p. 36-37



El color cambio de suaves y delicados matices a cromatismos violentos y a veces complementarios, con lo cual ganaba una mayor vibración y luminosidad.



Parte su estilo característico se encuentra en sus obras finales, en el aspecto “incacabado” que logra un efecto evocativo, sutil, que puede nutrirse a partir del espectador. Es decir, si las formas no están completamente definidas, el espectador al intentar comprenderlos los completará. Sus últimos cuadros requieren de los ojos del espectador, su comprensión depende de la captación consciente que realice⁶⁸. Estos últimos cuadros eran *puro color*, pero un pasatiempo vacío para la vista, es decir el color expresaba todo, la forma dejó de ser necesaria para su discurso.⁶⁹

Turner es el pintor de la luz, el aire y el espacio. Inició utilizando el color para pintar los objetos y termino pintando lo inmaterial, la luz, el aire, el espacio. Sus últimos cuadros eran abstracciones aéreas y representaciones de los medios a través de los que los vemos. Turner identificaba el colorido atmosférico suspendido

entre el artista y el objeto con los pigmentos que aplicaba al papel o al lienzo. Esta es una de las razones por las que lo elegí. Alguna vez intenté *pintar* el aire durante un proyecto. El resultado



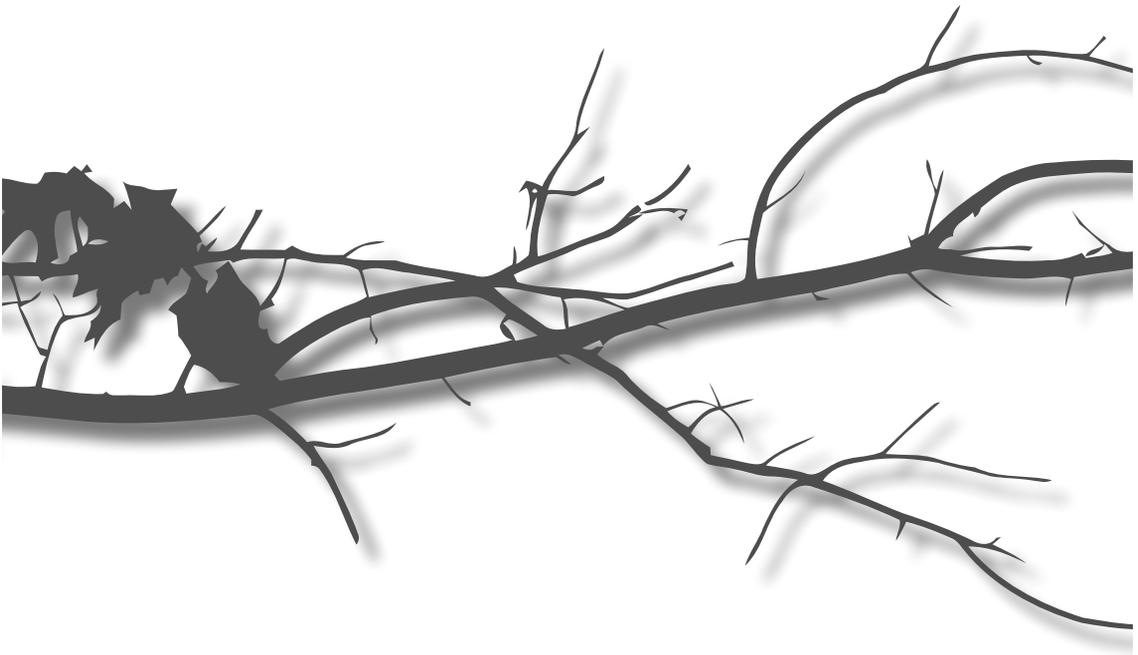
fue muy básico, unos trazos intentaban simular aire. Tiempo después observando la obra de Turner ví el aire *pintado* y de qué forma. No sólo pintó el aire, sino que logró evadir lo evidente de los objetos y volverlos evocativos. Estos elementos son los que lo hacen tan interesante ante mis ojos.

En resumen el proceso creativo de un pintor depende de una gran cantidad de elementos que pueden y no estar en su control. El resultado de su trabajo dependerá de la forma en la que los canaliza. Hablando en concreto del ritmo cromático, sus variantes son muchas. Es uno de los elementos pictóricos más lúdicos, es decir todas las pinturas tienen ritmo, puede o no ser evidente, pero ahí está. Puede ser un elemento con el que se puede *jugar* y variar y si a esto se le suma el color, las posibilidades se multiplican. Color, intervalos, cadencia, repeticiones, alternancia, etc. Puede aprenderse

68 Bockemühl, Michael. Op. cit. p. 6.
69 Honour, Hugh. Op. cit. p. 105.



mucho analizando como otros artistas lo han utilizado y lo que han logrado a través de su proceso creativo. Pueden ser pintores anónimos de una extinta y antigua ciudad que pintaban escenas intemporales o un pintor moderno, extraordinariamente prolífico, como Turner que dejó el material suficiente para revisar cómo fue cambiando la forma en la que percibía el color y como lo manejaba. Ambos objetos de estudio pueden aportar muchas variantes al trabajo individual de un pintor. Con esto reafirmamos que la creatividad es en realidad un proceso social en donde todos estamos participando todo el tiempo.



Capítulo II

Capítulo II

Análisis del ritmo cromático en los fragmentos de “El mural de las Guacamayas” y en una obra de J. W. M. Turner

ANÁLISIS DEL RITMO CROMÁTICO EN “EL MURAL DE LAS GUACAMAYAS”

ORIENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Al investigar sobre el color en el arte prehispánico es común encontrarse con estudios que describen el arte pictórico y que dejan de lado la parte visual, la dificultad básica está relacionada con la falta de información literaria, la fragmentación del material, etc. El estudio sobre la pintura de El Tajín no es la excepción. Los estudios arqueológicos dejan de lado el análisis visual, debido a que requiere cierto tipo de interpretación que las más de las veces es sólo especulación. Establecido esto, cabe señalar que el método de Panofsky requiere de fuentes literarias para el análisis iconológico. En los estudios sobre la cultura de El Tajín no se han encontrado elementos suficientes para establecer el lenguaje que utilizaban. En resumen no se tiene acceso a fuentes literarias, por lo cual se utilizará la metodología hasta donde sea posible.

El mural sobre el que intentaremos un análisis de las estructuras rítmico-cromáticas, se

denomina “El mural de las Guacamayas”. El título se le asignó por los elementos iconográficos representados. Se encuentra actualmente resguardado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

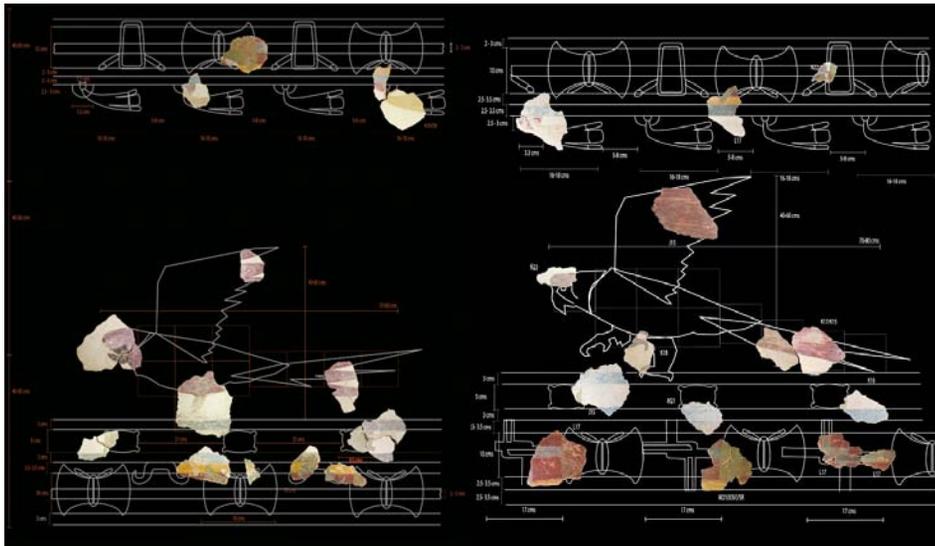
El mural proviene del edificio 14⁷¹ ubicado en el Cerro del Oeste, de la zona arqueológica de El Tajín. Su realización se ubica de acuerdo a los estudios del Dr. Arturo Pascual Soto en el Epiclásico (ca. 900-1100 d. C.) como hemos visto anteriormente, época que corresponde a la disolución de la cultura de El Tajín. Se cree que en el siglo X de nuestra era fue desmantelado

el muro posterior del Edificio *Col 14 de la zona del Cerro del Oeste*. Los constructores del Tajín tenían la costumbre de reutilizar los materiales de los edificios para la construcción de otros edificios⁷². Por esta razón la piedra que formaba el muro fue desmantelada, incluyendo los aplanados en donde se encontraban varios murales que

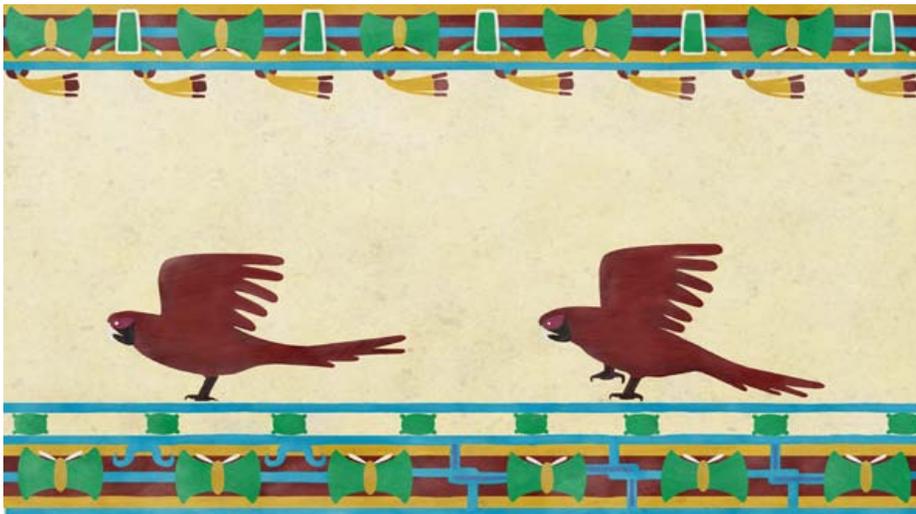


71 Los nombres de los edificios corresponden a las identificaciones arqueológicas.

72 De la Fuente, Beatriz. Op. cit. p. 446, 448.



Esquemas previos a la simulación del mural de las Guacamayas



Simulación de “El mural de las Guacamayas”

decoraban el interior de un antiguo aposento. No se tiene la información exacta sobre el tamaño del mural, ya que el aposento en donde se

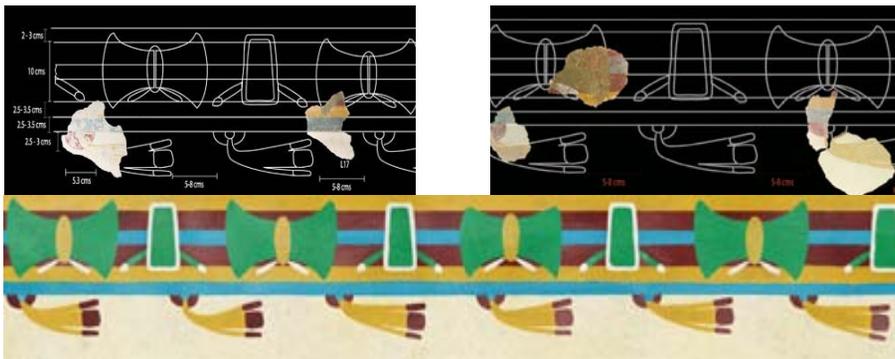
encontró estaba destruido. Las piezas que se tienen actualmente son aproximadamente 600, de las cuales solo pudieron armarse unas



cuantas⁷³. Este es el esquema de las piezas que fueron ensambladas, junto a este encontramos la simulación que realizó el ilustrador Engelbert Chavarría, sobre cómo podía verse el mural.

Basándonos en la simulación es un mural que en la parte superior tiene una cenefa con elementos repetidos rítmicamente. En el centro se encuentran dos aves realizadas en color rojo y

delimitadas con blanco. Al final de las bandas se encuentran otras formas orgánicas parecidas a elementos vegetales pintadas en rojo y ocre. El color ocre está trabajado como un tono medio, no está mezclado con blanco lo que lo mantiene luminoso, además de estar pintado sobre un fondo blanco. No se alcanza a percibir muy saturado, sin embargo se mantiene como un



Parte superior del mural

negro. En la parte inferior tenemos nuevamente la aparición de cenefas cuyo color sigue un orden distinto a las de la parte superior.

Analicemos primero el color de la parte superior. Inicia con bandas de colores ubicadas en sentido horizontal, el orden es ocre, rojo, azul, rojo, ocre y termina con una banda azul. Las bandas miden aproximadamente de 2 a 3 centímetros. Esta proporción parecía ser importante ya que se mantendrá en la parte superior e inferior.

Sobre las bandas se encuentran una serie de motivos alternados. Formas orgánicas curvadas de color verde con el centro amarillo, seguidas de formas rectangulares verdes

color claro. El rojo es un caso particular, se obtenía de la grana o cochinilla ⁷⁴

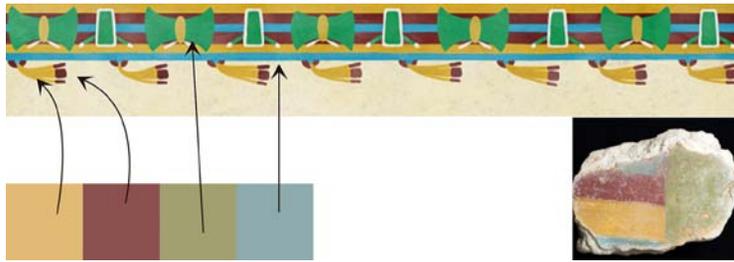
Es un color muy cerca de las tonalidades frías. Está trabajado transparente, no tiene blanco, lo cual lo mantiene luminoso, es el tono oscuro que mantiene la cohesión del ritmo cromático. El azul apenas ocupa unas franjas que están trabajadas en tono medio, lo que las enlaza a los motivos verdes sobrepuestos sobre las bandas de colores. Da una vibración particular que evita la monotonía de las cenefas, casi es un contrapunto.

Estas franjas son el soporte sobre el cual se colocaron una serie de motivos cercanos a lo geométrico. Los pintores alternaron colores

73 El trabajo de limpiar y armar las piezas corrió a cabo del ilustrador Engelbert Chavarría, colaborador del proyecto Morgadal Grande, quien realizó también la simulación del mural.

74 Ferrer, Eulalio. Op. cit. p 58

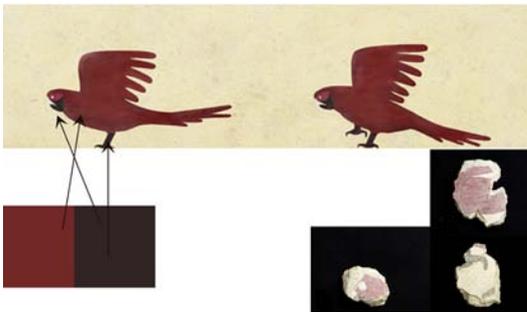
 El ritmo cromático en tres tiempos 



Ritmos cromáticos en las cenefas

verdes en formas curvas, contrapunteadas con formas rectangulares del mismo color, pero delineadas con blanco, lo que aumenta la vibración ya que puede generar un efecto de aclaramiento en los elementos rectangulares, además de hacerlos visualmente mayores. Finalmente para integrar los tonos de manera armónica utilizan el

características de este rojos son las mismas que las de las cenefas, al no tener blanco no está enturbiado y mantiene su luminosidad. Es un plano de color, pero tiene una pincelada constructiva, además de variaciones de transparencias. Usaron color negro para dar los detalles de la cabeza y las patas. El negro está



Fragmento de la cabeza de la Guacamaya que muestra una pincelada constructiva

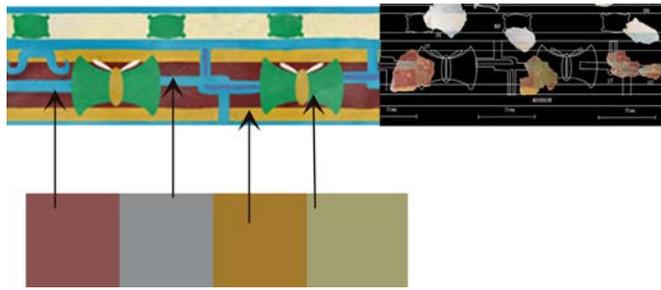
ocre encima de los motivos curvos y al final de las franjas, las cuales terminan con un tono rojo que las enlazará a los elementos sensibles principales del mural que son las Guacamayas.

Las aves que ocupan un tercio de la composición están trabajadas como planos, al igual que las cenefas superiores. Son de color rojo, característico de la pintura de El Tajín. Las

saturado, puro.

Finalmente la parte inferior del mural contiene otras cenefas que mantienen el ritmo cromático de las cenefas superiores dándole una armonía por asociación de colores. La única diferencia es una franja extra que contiene otros motivos curvos.

El ritmo cromático en tres tiempos



Parte inferior del mural

El matiz, luminosidad y la saturación se mantienen semejantes a las cenefas superiores. Otra variación son los enlaces de las franjas azules reminiscencias de la pintura anterior al Epiclásico. Las cenefas son vibrantes, cromáticamente

hablando, enmarcan en contrapunto a los planos colores del centro de la composición. Esta resolución brinda un efecto cromático armonioso.

La paleta del mural entonces quedaría así ⁷⁵ :

Color	Características	Variaciones tonales
Rojo 	El rojo tiene matices que lo acercan a las gamas violáceas haciéndolo algunas veces frío y otras, cálido, dependiendo de su colocación.	Este tono rojizo parece ponerse casi siempre en la parte inferior o encima del ocre lo que lo hace cálido. En algunas ocasiones se mezcla con blanco.
Azul 	Es un azul que se vuelve cálido en contraste con los tonos a su alrededor.	Era utilizado casi siempre rebajado con blanco, la razón es que aparece casi siempre “encima” de otros colores, rojo, ocre o verde, razón por la cual se requería que fuera cubriente. En otros fragmentos de pintura de la zona es vibrante y saturado, no es el caso en este mural. Está usado en un valor medio. Funciona casi como un gris. Es uno de tonos que se limitaron por los cambios económicos.
Verde 	Es un verde cálido.	Es un verde “enturbado” con rojo. Lo cual lo hace cálido. Esta utilizado como tono medio, no se encuentra saturado en ninguna parte.
Ocre 	Mencionado en los estudios como amarillo es mucho más cercano al ocre.	Lo utilizan como tono claro. No lo mezclan con blanco. Para mantener su luminosidad lo colocan sobre el fondo blanco.
Blanco	Es un blanco medio	Lo utilizan para delinear planos de color y dar detalles.
Negro 	Es un negro con tonalidad cálida.	Lo utilizan algo transparente. Y casi siempre para dibujar o delinear.

⁷⁵ Cabe mencionar que el color analizado es el de un mural que fue sacado de un ambiente húmedo, y posteriormente ubicado en un ambiente seco. Las consecuencias fueron que los tonos se apagaron y aún con los cuidados tomados se han cubierto con una capa blanquizca proveniente de los materiales de construcción, carbonato de calcio principalmente.

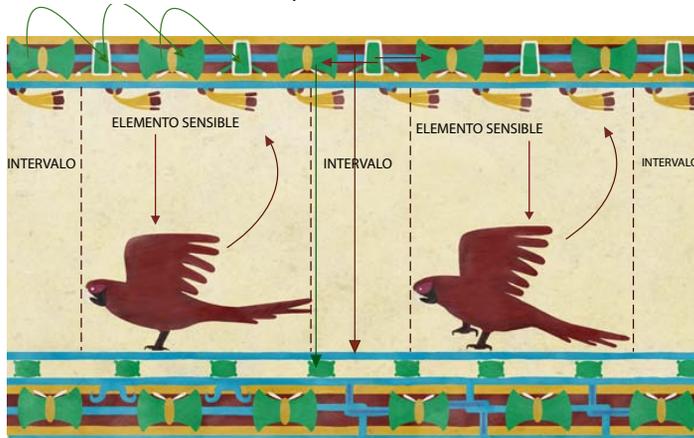


Es interesante mencionar que los tonos se preparaban para todo el mural lo cual implica variaciones muy sutiles de luminosidad,



Fragmentos del mural que muestran las capas de color sobrepuestas

valor y matiz por la técnica (una mezcla de fresco-seco). Otro elemento destacable es que



Esquema de los intervalos y elementos sensibles en el mural

trabajaban con capas de color sobrepuestas, quizá no tan evidentes como una veladura, pero semitransparentes, de manera que permitían ver el color inferior. Esto permite oscurecer y agrisar algunos tonos sin hacer las mezclas en la paleta, además de entonar y armonizar los tonos.

Un factor que mantiene la armonía de

los colores es el contraste complementario rojo-verde, este mantiene los dos elementos más vibrantes del mural que son las cenefas y las guacamayas.

Es en la parte de las cenefas en donde encontramos ideal el papel del ritmo cromático. Algunos autores establecen que la repetición de formas o motivos en las cenefas es una forma de letanía visual⁷⁶.

Por otro lado los intervalos están determinados por los elementos sensibles fuertes (las guacamayas) y los motivos débiles en las cenefas. El ritmo cromático prevaeciente parece

ser verde-rojo, en las cenefas. Si tomamos en cuenta los planos rojos entonces son intervalos blanco-rojos.

De acuerdo a los estudios arqueológicos el mural fue pintado en tiempos de crisis por lo cual el azul, tono usado en mayor proporción en tiempos anteriores, se perdió o se utilizó muy poco. Durante esta época existía una mayor

76 p.34.

Ladrón de Guevara, Sara, Juergen Bruggemann. Op. cit

dificultad de conseguir la materia prima con la que hacían los pigmentos. Así aparecía una paleta *empobrecida*. Sin embargo esta aseveración obedece a un punto de vista arqueológico, desde el punto de vista pictórico, el tener muchos colores en una paleta no significa que la obra quede muy colorida, y el tener pocos colores no significa que pierda color, ese es el trabajo de un pintor que es capaz de armonizar y dar colorido a



Fragmentos de un mural anterior en donde se observa el mayor uso del color azul, con los ajustes políticos este azul estuvo sustituido por un verde cálido, lo cual modificó el efecto de temperatura de la pintura.

una pintura aún si no se tienen ciertos tonos, se adaptan. Existe una aparente facilidad al ver una imagen que no provoca *molestia* visual, y esto hace perder de vista la creatividad de adaptarse a diversas circunstancias.

De cualquier forma esta información nos da elementos para analizar cómo fue cambiando el ritmo cromático a partir del proceso creativo. Hemos establecido que el color en la pintura de El Tajín era simbólico, de tal manera que la libertad para cambiar el orden del color o el color mismo no era algo que los pintores pudieran hacer con facilidad, ya que estaban vinculados al aspecto político y religioso. Y lo podemos ver con este mural, sólo fuertes ajustes sociales crearon un pequeño cambio en los colores usados. Este es el ejemplo de un proceso creativo colectivo y

muy restringido socialmente, cuyos cambios cromáticos son muy sutiles para no afectar la simbología a la que estaban asociados los colores.

Con respecto a la iconografía. Los animales eran utilizados en el Tajín como un vehículo para la expresión de conceptos, valores y actitudes se han asociadas simbólicamente a los animales. Las guacamayas en Mesoamérica eran símbolo del sol y el fuego. En un mundo tan globalizado como el mundo mesoamericano las simbolizaciones de ciertos animales eran o solían ser usadas por varias culturas. El color usado en las representaciones de las aves, no es un color local, lo cual obedece a uso del color simbólico. El color rojo era uno de los colores más característicos de El Tajín. Pintar a las guacamayas del rojo característico de la zona nos da una pista de la relevancia de la imagen representada. Las aves eran consideradas agoreras o mensajeras de las condiciones climáticas. Su conducta ante la proximidad de la lluvia (inquietas desordenadas y ruidosas) bajo un punto de vista antropocéntrico era interpretada como un presentimiento o aviso que atrae la lluvia.

El Tajín estaba en crisis por lo tanto una representación pictórica de un buen augurio bajo la imagen de unas guacamayas estaba también ligado al color.

Cuando se observan los fragmentos de este mural en una primera instancia, pareciera de realización muy simple, sin embargo el efecto de estabilidad visual que tiene es una consecuencia de un manejo armónico del color, las proporciones, los contrastes y el ritmo.



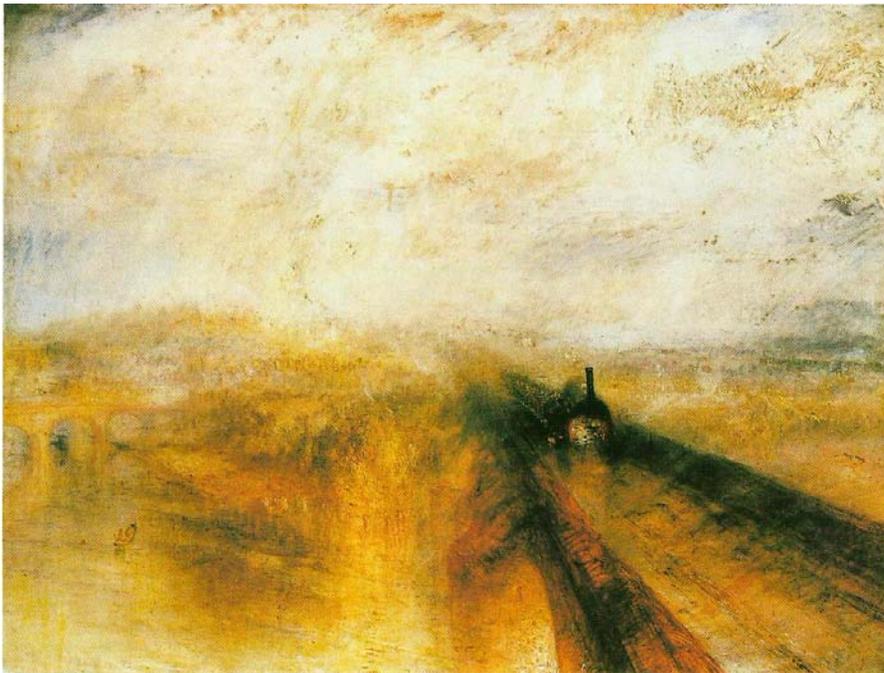
ANÁLISIS DEL RITMO CROMÁTICO EN LA OBRA “LLUVIA, VAPOR Y VELOCIDAD DE W. TURNER

ORIENTACIÓN ICONOGRÁFICA

Lluvia, vapor y velocidad - El Gran Ferrocarril del Oeste (Rain, Steam, and Speed – The Great Western Railway)

Es una obra realizada en óleo sobre lienzo,

mide 91 cm x 121,8 cm. Actualmente se conserva en la National Gallery de Londres. Fue exhibida por vez primera en la Royal Academy en 1844, aunque pudo haber sido pintada con



División
simétrica



División
en sección áurea





anterioridad.

Turner estaba interesado en la tecnología en su tiempo, ya tenía obras previas en donde pueden verse máquinas que representaban avances tecnológicos en su tiempo como The Fighting Temeraire. Para la época eran imágenes que representaban lo más avanzado tecnológicamente hablando, el uso del vapor como fuerza motriz.

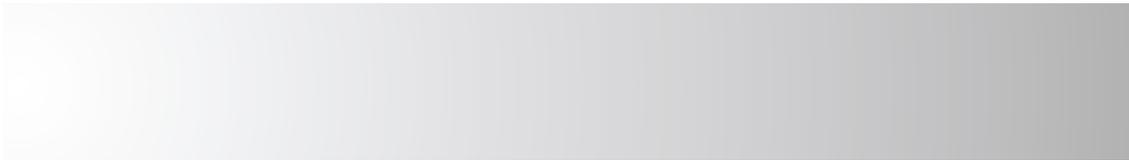
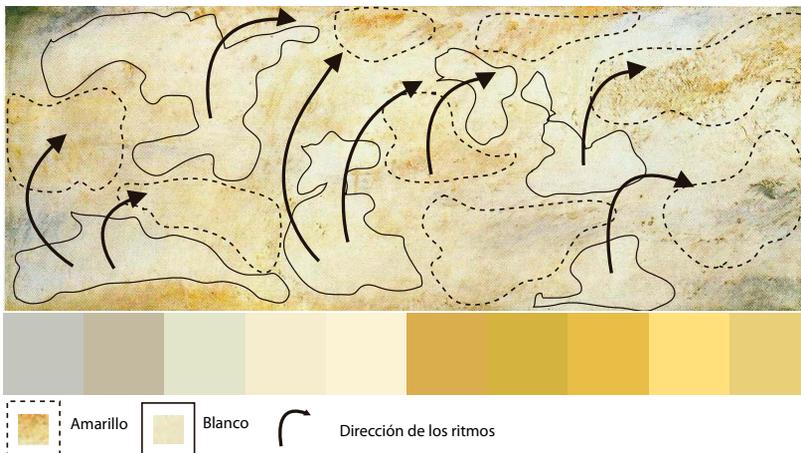
Realizó apuntes del natural y luego creó el cuadro en su taller. Costumbre que solía tener con sus bocetos. La obra es un paisaje que representa un ferrocarril sobre un puente. El manejo del color es característico de su obra ya que se trata de una de sus últimas obras. La imagen está dividida armónicamente en sección áurea para destacar a la forma que representa a la locomotora.

Lo que representa el cielo esta trabajado con manchones de amarillo enturbiado con blanco, estas pinceladas se han sobrepuesto sobre un fondo oscuro con azul y verde, creado por transparencia con capas de amarillo.



Turner utilizaba bases de colores deslavados en los que sobreponía capas espesas de óleo.

Estos colores de fondo mantienen los colores que podríamos considerar locales, ya que el tratamiento del color dista algo de la convención en su tiempo. Sin embargo para Turner era una exploración que llevaba realizando durante años. Los manchones están calculados para crear un efecto caótico, dinámico y violento. Por la forma en la que están realizados



pareciera ser un ventarrón tan fuerte que cubre todo el cuadro.

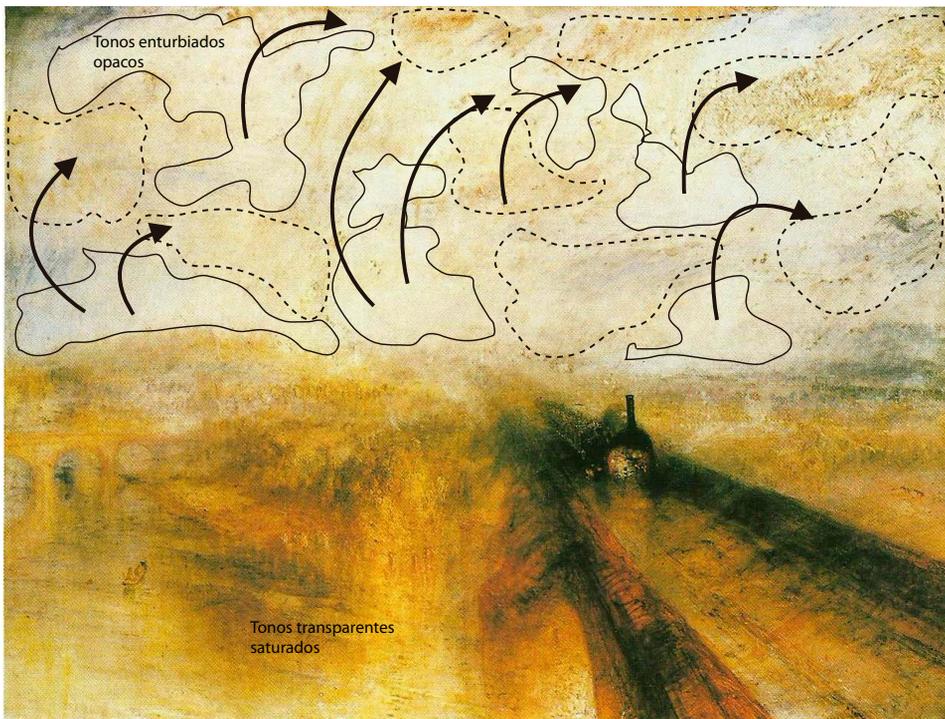
El ritmo está dado por la pincelada y la alternancia entre blanco y amarillo, técnicamente implica poner un tono y sobreponer otro, un tono oscuro (azul, verde, amarillo) y sobre este transparentar otras de blanco espeso. Así, el ritmo cromático depende de la alternancia de tonos enturbiados lo suficiente para crear un contraste cualitativo con la parte inferior del cuadro y así realzar su luminosidad. Turner utilizaba pinceles y espátula, así logra los restregados, es una mezcla

de húmedo- seco para crear efectos rasgados.

El fondo esta trabajado con veladuras de tonos oscuros sobre los que ha sobrepuesto tonos enturbiados espesos, capa sobre capa⁷⁷.

Esta parte del cuadro se encuentra en dirección horizontal y sirve de contrapunto de color para la parte inferior en donde el color *explota*, es saturado. Con tres tonos amarillo-rojo-azul.

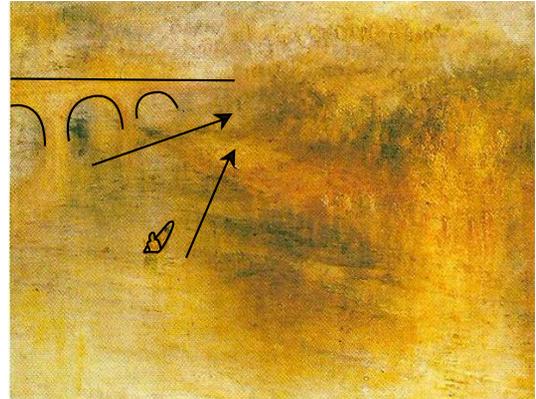
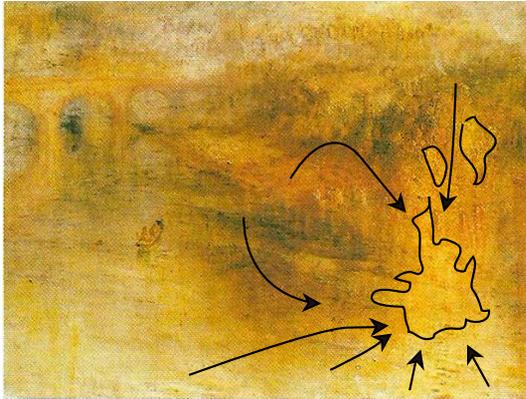
Aplica la misma técnica; una base oscura diluida sobre la que se han sobrepuesto tonos luminosos y transparentes. Los tonos oscuros y





transparentes sirven para dibujar algunas formas que referencian al tema. Parecieran dos escenas temporales en secuencia. Esto se puede percibir mejor cuando dividimos la obra en partes

manera que forma un contraste cualitativo. Amarillos enturbiados, *amarillos oscuros* rodean a la zona en donde el amarillo aparece saturado y rodeado de luminosos naranjas, también

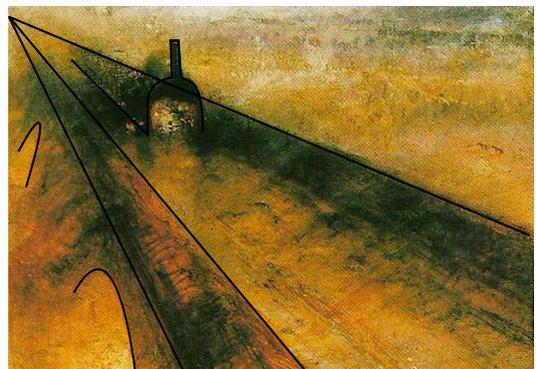


Parte inferior izquierda del cuadro

simétricas: un antes representado por la lancha y un hoy impulsado por el tren.

cuidadosamente estructurados en gamas naranja-amarillo. En este mismo sector vemos lo que parece otro puente y agua sobre la cual va una lancha con una persona, la dirección de

Comencemos por el color de la parte inferior izquierda. El color esta enturbiado de



Parte inferior derecha del cuadro





la lancha y la persona parecen estar en sentido contrario al puente principal. El color para estos elementos son amarillos turbios amarillo+azul, amarillo + rojo. Esta es la parte más luminosa del cuadro y contrasta con el lado derecho que es el más oscuro. Los oscuros son muy profundos lo cual implica un trabajo de veladuras que dan una profundidad inigualable.

El lado derecho es la parte más oscura y pesada, considerando el color. El fondo oscuro con deslavados azules, verdes y rojos, forman la estructura del puente. En esta parte del cuadro utiliza casi por orden el color azul-verde-rojo. Aparece un contraste complementario entre los rojos-naranjas y el verde, lo cual realza la luminosidad del rojo-naranja. Esta es la parte

que sostiene el cuadro. Con manchas apenas asociables se encuentra la locomotora y alcanzan a verse unos manchones que remiten a fuego en la caldera. Y por supuesto está el puente sobre el que corre la locomotora.

El cuadro se sustenta en contrastes cualitativos, claro-oscuro y contraste complementario. Es asombrosamente luminoso por el manejo de los tonos claros-medios-oscuros. Además hay otro elemento contrastante presente en la pintura antigua: el contraste entre tonos opacos-cubrientes y tonos transparentes-luminosos.

ORIENTACIÓN ICONOLÓGICA

La forma en la que Turner modificó a lo largo de su proceso creativo el uso del color puede observarse si comparamos

algunas de sus primeras obras con sus últimos trabajos.



Plompton Rocks circa 1798

En sus primeras obras el color era "local", hay una atmósfera pero no es lo más importante. Los contrastes son suaves, la paleta entonada. Sigue el canon pintoresquista.



View in Wales: Mountain Scene with Village and Castle - Evening 1799-1800

El cielo es azul con suaves matices hay contrastes claro-oscuros con una maestría técnica muy destacada.



Sunset on the river 1805

Sin embargo en algunos de sus bocetos podemos ver como estructuraba el color. Al enturbiar los tonos preparaba un fondo que le permitía crear un contraste cualitativo que serviría en sus obras finales para aumentar la luminosidad de los pigmentos que usaba. Sin esta base, es difícil crear contrastes como los que lograba.



The hero of a hundred fights 1800-1810

Esta obra es maravillosa en el sentido que permite observar gráficamente dos formas de utilizar el color en una sola imagen. Es una pintura realizada por Turner en 1800 y retrabajada varios años después cerca de 1810. Es un cuadro en dos tiempos: la parte izquierda muestra una pintura entonada, es decir el color se armoniza, se lleva a una dirección. En el lado izquierdo esta lo que Turner le añadió años después, un color tímbrico, luminoso, que destaca por sus propiedades inherentes, un color diferente al que usara años antes.



Abingdon 1806



View of Richmond Hill and bridge

Conforme su forma de concebir el color y la luz iba cambiando, también el resultado en sus pinturas. En este paisaje de la colina de Richmond se empieza a distinguir el "vapor amarillo" asociado a la forma de trabajar las atmósferas de Turner.



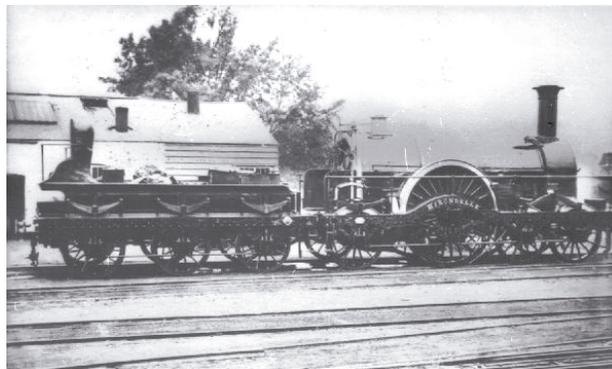
Regulo 1828



Finalmente al ver una de sus últimas obras, miramos la culminación de sus concepciones visuales. Un trabajo que le llevaría años y que por lo revolucionario de su visión lo anticiparía varios años al trabajo de pintores modernos. Es difícil no asombrarse ante los bocetos de color, algunos casi podríamos decir que nos acercan al trabajo de Rodko.

Sabemos que para la época de Turner el género predominante en la pintura era el paisaje por lo tanto, era el recurso necesario para dar un comentario sobre las circunstancias sociales. Lluvia, vapor y velocidad, tiene los recursos característicos del trabajo de Turner. El color resaltando sobre la forma y alejándose de los colores *locales* en comparación con sus primeros trabajos, en donde el cielo es azul, los árboles verdes, etc. Esta pintura en realidad sirve para exaltar el color. El cielo con tonos enturbiados casi en su totalidad funciona como

un gris, y por el color se aleja y se mantiene como un tercer plano, los colores del plano medio se acercan al primer plano, el cual está dominado por los colores más pesados. El peso visual de los rieles compensa la ligereza de los tonos del cielo. La obra fue exhibida en el año de 1844. Es importante tomar en cuenta la fecha, debido a que es determinante para entender el tema y el porqué de su realización en esa época. Para el año de 1844, los ferrocarriles apenas comenzaban a aparecer y eran algo relativamente nuevo. La aparición de la locomotora se ubica, en sus



Ejemplos de pinturas y fotografías de la Locomotora en el tiempo de Turner

inicios en el año de 1802, con Richard Trevitnik y Andrew Vivian, quienes patentaron la primera locomotora. Entonces comenzará el despliegue de los ferrocarriles por el continente europeo. En la Gran Bretaña se abarató el transporte de mercancías, pero provocó un mayor consumo de carbón y hierro.

La pintura representa el gran ferrocarril del Oeste (GWR, siglas de su nombre en inglés). La localización de la pintura es el puente llamado *Maidenhead*

Railway Bridge, sobre el río Támesis. La vista está mirando hacia el este, hacia Londres.

Hemos visto Turner utiliza recursos pictóricos para mencionar sus opiniones sobre temas sociales, pero no de forma evidente. Cualquier comentario se tenía que realizar en estos términos. Turner no era comunicativo, pero sí muy perceptivo. Se había educado en la tradición paisajística, con la estética pintoresquista, alejada de cualquier elemento social, sin embargo encontró la forma de expresar su apreciación en términos pictóricos.

La obra es comentario social del embate de la tecnología en la vida de los ingleses. Turner fue testigo de la decadencia del medio ambiente. Si observamos algunas de las imágenes de locomotoras de su tiempo representan a la máquina, pero no hacen alusión al tiempo ni al entorno.

Turner a diferencia de sus contemporáneos no se centra en la máquina, se centra en los efectos de esta en el entorno social.



Creemos que es una pintura casi en dos escenas. Una escena plácida, tranquila con ritmos de color casi verticales, lo que le brinda estabilidad, en contraste con otra escena en diagonal, dinámica con colores oscuros turbios y pesados, una parece ir hacia atrás a un pasado en sentido contrario al presente que irrumpe con tan fuerza que embiste. No hay detalles, no es la máquina lo importante, es el efecto. Turner pinta la invasión de la vía del tren en el paisaje natural, y de paso hace un comentario sobre los cambios que la Revolución industrial estaba produciendo en Inglaterra.⁷⁸

78 Reynolds, Martin. Introducción a la historia del arte. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli. P. 54.

Representa el progreso a través de manchas que pueden identificarse con una máquina y pinta la atmósfera, la lluvia, el vapor, la velocidad y el movimiento. La referencia de Turner a sucesos importantes de su tiempo no era algo nuevo. En sus obras solía incluir comentarios muy velados de opiniones políticas. Parece que la escuela pintoresquista había sembrado la actitud de ocultar o simplemente no representar elementos que hicieran alusiones a clases, sociales, políticas o cualquier otra cosa que pudiera “incomodar al espectador”⁷⁹.

Turner vivió durante la primera fase de la Revolución Industrial en Gran Bretaña. Los colores que utilizó en esta pintura tienen que ver con ciertos elementos del contexto social e histórico:

El uso del vermellón tenía que ver con los altos hornos de las fábricas, como con la sangre. El viento que soplabla a través de las válvulas tanto como sobre los Alpes. La luz que él veía como devoradora de todo el mundo visible era muy parecida a la nueva energía productiva que estaba retardando y destruyendo todas las ideas previas sobre la riqueza, la distancia, el trabajo humano, la ciudad.

Es la lucha entre la naturaleza y la tecnología. El biógrafo de Turner Jack Lindsay comentaría:

“ La sensación de profunda alienación de la

*naturaleza (en Turner) en el momento de su máximo dominio se vincula con la esfera social y económica y con la llegada de las primeras fases del industrialismo y de la ciencia mecanicista que éste necesita, las primeras fases de la expropiación de los campesinos a gran escala y el atestamiento de las ciudades con multitudes de jornaleros sin trabajo”.*⁸⁰

Esta es otra de las características del trabajo de Turner tan atrayentes. Es decir, un pintor puede a través de su pintura evidenciar circunstancias de su entorno, sin llegar a realizar un discurso político, social, sino que es por medio del color, la composición, en resumen, la pintura por la que logra expresar su opinión. Durante largo tiempo ese ha sido un *problema* con respecto a mi trabajo. De qué manera conjuntar el elemento social, sin que la pintura se vuelva discursiva de otro elemento que trascienda a la pintura misma. Consideramos que la obra de Turner conjuga ambos elementos: la parte social y la parte artística, sin embargo la parte artística siempre está por encima de la postura política.

Hemos revisado dos formas en las que puede darse el proceso creativo. La primera relacionada con el mural de una comunidad de pintores anónimos, cuyo trabajo estaba determinado fuertemente por las circunstancias sociales de un estado en decadencia, enfrentado a una serie de ajustes político-económicos,

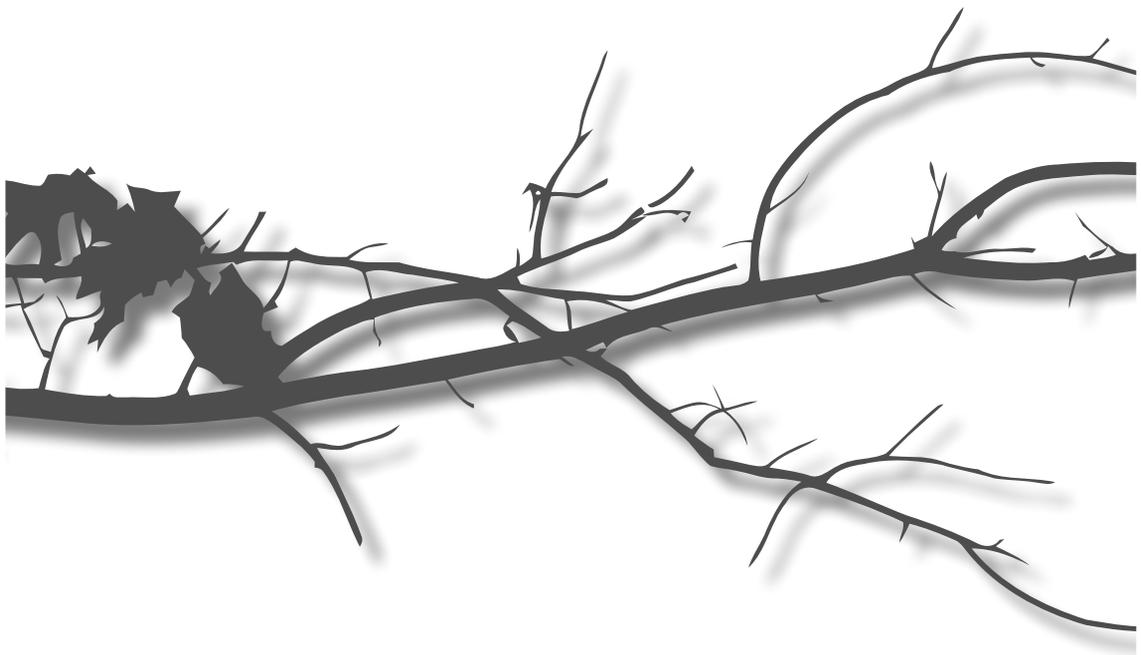
79 Eisenman, Stephen F., Thomas Crow, Brian Lukacher. Op cit., p. 122.

80 Eisenman, Stephen F., Thomas Crow, Brian Lukacher, Op. cit. p. 139.



que impactaron en los colores utilizados por tradición en su paleta. Un color casi se perdió por escasez de materiales. Es un trabajo pictórico fuertemente arraigado en la tradición de una compleja sociedad. Sin embargo aún bajo estas circunstancias los pintores de El Tajín resolvieron visualmente sus carencias y modificaron casi apenas la forma en la que utilizaban el color. Este es un proceso creativo que tenía una serie de demandas externas que lo condicionaban a moverse lentamente.

Por otro lado revisamos una parte del proceso creativo de un artista asombrosamente prolífico. En la obra *Lluvia, vapor y velocidad*, podemos ver el resultado de años de exploración plástica. Es un ejemplo de lo que podría considerarse un *proceso creativo individual*. Trabajo mediante el cual su autor *pinta* su opinión sobre las circunstancias por las que pasaba su entorno a través del color y de paso se aventura en lugares cromáticos donde muy pocos, sino es que nadie había pasado.



Capítulo III



Capítulo III

Propuesta personal

EL PROCESO CREATIVO DE UNA SERIE TRABAJOS BASADOS EN EL ESTUDIO DE LAS ESTRUCTURAS RÍTMICO-CROMÁTICAS DE UNA OBRA DE W. TURNER Y LOS FRAGMENTOS DE “EL MURAL DE LAS GUACAMAYAS”

He intentado un análisis de dos obras aparentemente muy diferentes. En el proceso uno de los objetivos era encontrar semejanzas en dos contextos temporal y socialmente distintos. Otro era utilizar esta revisión como pretexto creativo para una serie de pinturas.

El estudio me permitió explorar la

una pequeña parte del trabajo de Turner y en particular una de sus obras finales recordé ese antiguo pendiente.

La obra de Turner versa alrededor del color atmosférico y la luz, tema que me ha interesado fuertemente a lo largo de mucho tiempo y que de alguna manera permanece en



Estos son dos trabajos resultantes de la idea de pintar el aire, el resultado es muy simple, casi básico, unas líneas representan el aire y no hay una atmósfera.

solución a un trabajo que como mencioné había quedado sin concretar durante largo tiempo. El objetivo era pintar el aire. La realización pasada fue muy básica, sin embargo al revisar

busca de una forma de expresión. En el fondo era una forma de *contener* el espacio en una imagen. El primer trabajo atiende a ese propósito.



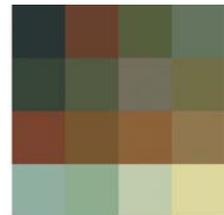
LUZ INVADIENDO EL ESPACIO

En *Luz invadiendo el espacio* el objetivo era pintar una luz que “desvaneciera” la forma, creando un color atmosférico en un espacio cerrado.

Partiendo de la revisión del trabajo de Turner, enturbié los tonos para hacer un

buscar variantes. Manejé contrastes claro-oscuro y cálido-frío. Un elemento que tomé de la pintura de El Tajín es la paleta limitada. Este trabajo está realizado con tres tonos, básicamente siena-verde-ocre. Los tonos logrados son variantes agrisadas con un tono complementario.

Técnica: encausto
sobre tabla
42 cm x 60 cm
2009



contraste cualitativo, sin embargo creo que aún faltó incluir tonos saturados y el trabajo se quedó agrisado, no obstante se percibe una atmósfera, cosa que anteriormente no había podido representar. Recurrí al blanco, pero consideré que puede utilizarse una paleta distinta para

Como puede observarse el color esta subordinando a la forma, aún no quise soltarla y hacerla evocativa. Con respecto a los intervalos aquí están evidenciados por la forma y las columnas, pese a que el objetivo era enfatizarlos a partir del color. En cuanto al tema, durante

largo tiempo las construcciones antiguas, su serenidad y espacio han sido una justificación para explorar las posibilidades del modelado o eso creía hasta hace poco, la temática era algo en lo que no quería hacer énfasis. Consideraba que estaba por debajo de la importancia de los elementos plásticos, color, modelado, luz, sin

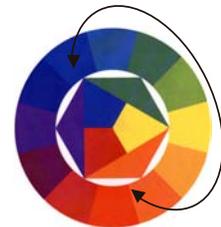
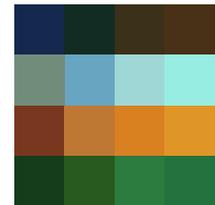
embargo no había caído en cuenta que no esta subordinado, sino que debe de ir a la par del estudio de los componentes visuales. Establecido esto considero que las ruinas antiguas son testigos del paso del tiempo. El color en este trabajo esta expresado en función de captar un momento pasado y cerrado.

LUZ ORIENTAL

En el trabajo *Luz oriental* manejé contraste complementario y nuevamente los tonos están llevados hacia el blanco. A diferencia de *Luz invadiendo el espacio*, pretendí llegar a la satu-

principalmente. Además es encausto, técnica muy noble que también puede manejarse a través de veladuras, sin ser este el caso. Logré llegar a una parcial saturación de tonos sin perder la

Técnica: encausto
sobre tabla
45 cm x 50 cm
2009



ración de los tonos. Sin embargo tanto en este trabajo como en el anterior, el color es resultado de la paleta y las mezclas en ella, a diferencia de Turner que aplicaba la técnica de la acuarela al óleo, es decir las veladuras y la transparencia

estructuración de tonos agrisados. El trabajo está basado nuevamente en un contraste claro-oscuro principalmente y secundariamente un contraste complementario.

El tema es otra vez sobre construcciones antiguas.

La anterior en una visión interna y esta en una visión externa. A pesar de tener una paleta semejante el efecto es diferente. Este trabajo tiene

referencias temporales evidentes como la luz del día. Es una luz que proviene del exterior, mientras en la anterior, proviene del interior.

PILA

Técnica Encausto
sobre tabla
45 cm x 30 cm
2009



Este fue un ensayo previo a la pintura *Pila azul*, las variaciones principales están en la paleta. Está elaborada en tonos cálidos con ritmos rasgados, hay un intento simple para disolver la forma aunque no es suficiente, pero me dio la pauta para trabajar a través de planos modelados el siguiente trabajo. Para este trabajo utilicé tres tonos siena, verde y ocre. El tema es otro elemento arquitectónico vinculado a elementos religiosos, una pila bautismal, cuya forma a pesar de ser antigua parece casi minimalista. Estas

características facilitan el trabajo en los planos. Los tonos nuevamente son un intento por utilizar los tonos encontrados en las pinturas de El Tajín. Con las que al paso del proyecto encontré mucha afinidad.

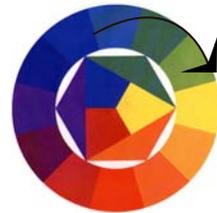
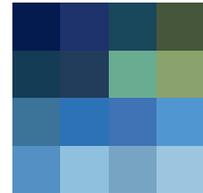
Este elemento me atrajo porque no es majestuoso (característica que enlazo con el espacio), el pequeño casi un detalle que está contenido dentro de otro espacio y que a su vez contiene otro espacio. La textura que manejo es resultado de la misma textura de piedra de la pila.

PILA AZUL

Para el trabajo pila azul limité la paleta a dos tonos e intenté enturbiarlos y llevarlos a la saturación. Tome otro de los elementos de la pintura de El Tajín, la bidimensionalidad. El cuadro esta trabajado en planos modelados, de forma que aluden al volumen sin ser un modelado de la forma. Cabe mencionar que

resultado sea armonioso y estable, pero la forma sigue prevaleciendo y el color está subordinado a ella. Esto me ha enseñado que al revisar la teoría no necesariamente el resultado de la reflexión se nota inmediatamente en el trabajo.

Por otro lado la alternancia de los tonos está dada por los planos. Es decir es un trabajo



Técnica encausto
sobre tabla
75 cm x 60 cm
2009

durante mucho tiempo el modelado de la forma es un tema que me ha fascinado, así que renunciar voluntariamente a modelar a través de la luz no ha sido tan simple. Logré llevar los tonos casi a la saturación.

Otra variante de la pintura de El Tajín que exploré fue la limitación de tonos. Para este trabajo sólo utilicé dos, lo cual hace que el

en claro-oscuro en donde cada plano se distingue por la cantidad de blanco que tienen los tonos que lo componen. La temática es nuevamente una pila. Esta repetición obedece a una búsqueda sobre los diferentes aspectos que puede adquirir una objeto con sólo el cambio de tonalidades. Los colores azules lo alejan, los cálidos lo acercan.

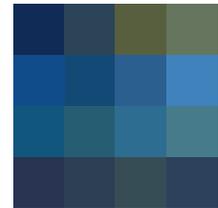


REMOLINO AZUL

En la pintura Remolino azul el objetivo era modelar los planos de manera que el aire invadiera el espacio y casi se fusionarían. Repetí la paleta del trabajo anterior (tengo una atracción muy fuerte por los tonos azules) solo dos tonos, azul y verde. El resultado cromático es armonioso

(los no son evidentes) está sustentado en un contraste cualitativo. La temática es nuevamente una construcción antigua, un espacio cerrado al cual quise impregnarle movimiento. El ritmo cromático es construido a partir de dos tonos que van alternándose en un juego de claridad –oscuridad.

Técnica
encausto
sobre tabla
100 cm x 80 cm
2009



por la paleta reducida. Para esta consideré los ritmos de la pincelada, y un elemento muy evidente en el trabajo de Turner, los remolinos.

El resultado es visualmente profundo, sin embargo perdí el color atmosférico y volví a retomar el volumen y el modelado. Aun así el resultado tiene un color vibrante producto de los tonos enturbiados y los tonos saturados (los cua-

AIRE ENCERRADO

Continuando con los ritmos y remolinos realicé el cuadro aire encerrado. Amplié la paleta e intenté crear un contraste entre transparencia y opacidad. El cuadro se sostiene en un contraste complementario con ritmos rasgados para disolver la forma. Incorporé un nuevo elemento que apareció en la revisión de la pintura y

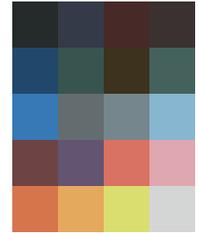


esquemas de El Tajín: es la retícula. La idea la tomé del tema del ritmo. La retícula permite establecer distintos planos, además delimita el espacio y se incorpora como un elemento para establecer los intervalos y proporción del color. Si bien parece un cambio fuerte en la temática (de hecho lo es) también obedece a una sustitución de elementos iconográficos. Los primeros cuadros

las paredes hechas de piedra.

Es un intento deliberado por disolver la forma a la manera de Turner. El contraste entre remolinos dinámicos y una retícula estática me pareció muy interesante. Otra variante es el manejo de las proporciones de los tonos. Aquí los ritmos cromáticos están aun vinculados a la forma, sin embargo la división evidente del

Aire encerrado
Técnica mixta
sobre tabla
70 cm x 50 cm
2010



representan en parte aire y espacio contenido por enormes estructuras, aquí es aire contenido por una retícula, aunque esta no es sólida como

espacio facilita el manejo de los matices mucho más que la forma.

CUADROS

Las posibilidades cromáticas con la integración de una retícula, me llevaron a limitar nuevamente la paleta y variar los tonos en un contraste complementario. Con cuadros

de colores alterné los matices y continué enturbiando los tonos para armonizarlos. Es una variación de los trabajos anteriores, pero me dio la pauta para jugar con el ritmo a partir de

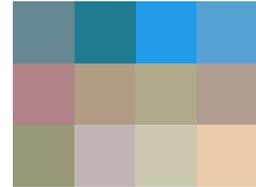




la división del espacio. Dejé la temática de lado, quería trabajar solo con el color para facilitar la alternancia de tonos. Este trabajo funciona como una especie de liberación del color (aun cuando siga contenido por la forma) debido a que puedo

modificar el matiz, la luminosidad o la proporción de muchas maneras. La intención en el fondo es soltar la forma y explorar otras posibilidades expresivas del ritmo a través principalmente de elementos cromáticos.

Técnica mixta
sobre tabla
60 cm x 40 cm
2010



CUADROS Y HOJAS 1

Este trabajo es una variación que resultó de las posibilidades de trabajar con una retícula y los colores de la paleta semejantes la pintura de El Tajín. Esta realizada a medio tono en un espacio bidimensional. Nuevamente pareció interesante utilizar un elemento que determinara la proporción de los colores.

Es uno de los trabajos que están más

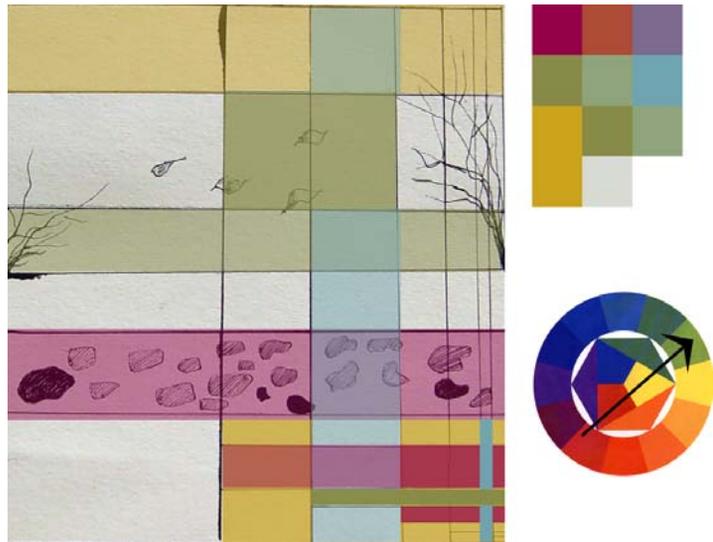
cercanos a lo observado en la simulación del Tajín. La intención era variar la proporción y la saturación, es decir a mayor saturación de los tonos menor tamaño y viceversa a menor saturación mayor tamaño. A partir de aquí fue más claro observar la gran cantidad de posibilidades que tiene el manejo principalmente de matices.



Por otro lado con respecto al tema consideré darle un mayor énfasis. Así no solo delimita el espacio sino que el manejo de la proporción de tonos es fascinante y tan sencilla que quedé asombrada. Ahora el aire esta representado a partir de formas que lo sugieren y el espacio esta sugerido por los planos de color.

La paleta esta tomada del mural de El Tajín. Cromáticamente solo he variado la saturación.

Es un trabajo cálido en el cual trató de reproducir parte del efecto de los ritmos cromáticos que se observan en las cenefas del mural de Tajín.



Técnica: mixta
sobre tabla
70 cm x 60 cm
2010

CUADROS Y HOJAS 2

Es una variante sobre el mismo tema una suerte de abstracción interna: sólo dos tonos y espacio. Es más sencillo encontrar balance si los elementos están simplificados. Sin embargo esta simplificación de tonos hace más delicado su ajuste, aunque puede ganarse contundencia. Este este uno de los grandes aprendizajes de lo

poco (en realidad muy poco) que pude revisar del trabajo de los artistas del Tajín. Con muy pocos elementos se puede lograr un mejor manejo de la expresión. Es un contraste frío cálido.

Aquí apliqué una sutileza del trabajo de Turner: el manejo de los planos a partir de solo una mancha. De tal forma que pude crear un espacio con



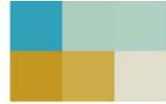
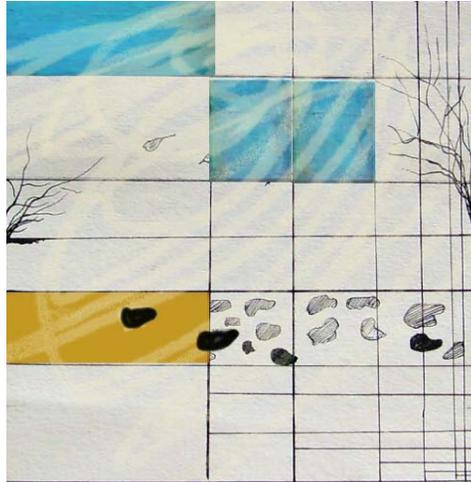
El ritmo cromático en tres tiempos

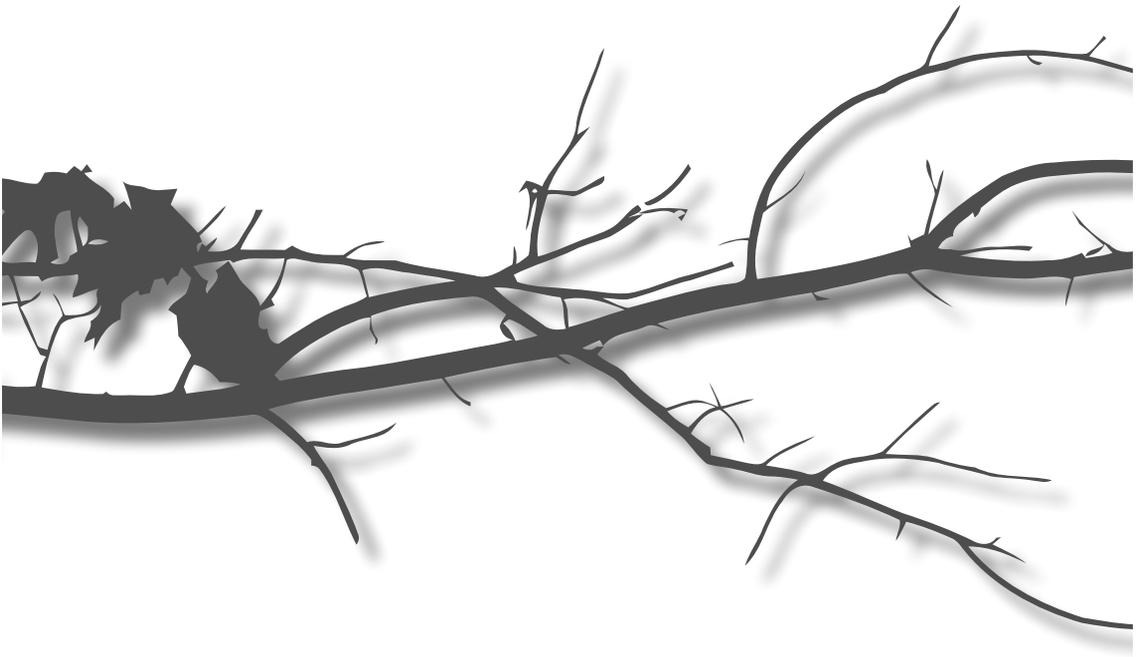


solo unos manchones que a su vez mantienen presente al aire, pero ahora fuera de la retícula. El color es de lo más sencillo y aún así pude

liberar la *forma* del aire. Los pocos elementos de color están modelados y es fácil ver que no es necesario modelar todo para crear espacio.

Técnica: mixta
sobre tabla
70 cm x 60 cm
2010





Conclusiones





Conclusiones

La intensión de este estudio era primero encontrar semejanzas entre dos procesos creativos aparentemente muy distantes y utilizar esta información para elaborar una serie pictórica.

La pintura de El Tajín era una pintura arraigada en elementos simbólicos y sociales que hacían sus cambios y variaciones en el tiempo muy lentas o casi inamovibles. Los pintores que realizaban estos murales trabajaban con recursos visuales vinculados al estado y a los simbolismos sociales. Es importante puntualizar que las variantes cromáticas que encontré fueron producidas a raíz de los cambios externos que desarticulaban una sociedad. La variación del color azul, anteriormente extendido en la pintura de El Tajín se limitó casi a puros detalles y su lugar fue sustituido por un color verde con el mismo valor, solo modificaron el matiz. Otras de las variantes se encuentran en el uso del color “rojo” en recientes muestras de murales (aún no documentadas) observamos rosas en el lugar que ocupaban los rojos. Estas variaciones en el ritmo cromático obedecen a ajustes sociales. Además otro elemento que llama la atención es lo efímero de las construcciones sobre las que se realizaban los murales. Con la llegada de cada gobernante destruían los murales y sobre estos restos se creaban otros, debido a la falta de material. Sin embargo la estructura compositiva se mantenía con pocas

variantes. Es un proceso creativo muy lento. Por lo que como he analizado dependía de una aprobación estatal y comunitaria.

En cuanto al trabajo de Turner, es el resultado de un solo pintor que trabajó a lo largo de años y que en sus últimas obras logró representaciones cromáticas radicales. Pareciera que su trabajo y proceso creativo dependía solo de su libre albedrío, sin embargo creemos que no es así. Su trabajo con toda su radicalidad cromática descansa sobre la estructura de un arte académico al que Turner fue fiel a lo largo de su carrera. Si bien el color es sumamente característico las proporciones en las que coloca el cielo, la perspectiva, los elementos cielo, agua, árboles, perspectiva son académicas ¿Por qué no renunciar a algo si se tenía la completa libertad de hacerlo?, quizás porque no era una libertad total o no había una intención de renunciar a ello. En el fondo era una forma de validar su trabajo en relación a su sociedad. Su trabajo descansa en elementos sólidamente estructurados a lo largo del tiempo dentro de su contexto social, al igual que los pintores de El Tajín también tuvo una necesidad de tener elementos estables que vincularan su trabajo al contexto histórico.

Esta es una de las semejanzas más notables entre los dos procesos creativos. La importancia de mantener elementos casi inamovibles y



variar solo otros, como es el caso del color. Así las demandas sociales son algo que pesa muy fuerte en ambos procesos creativos, aun cuando en uno de ellos no es muy evidente.

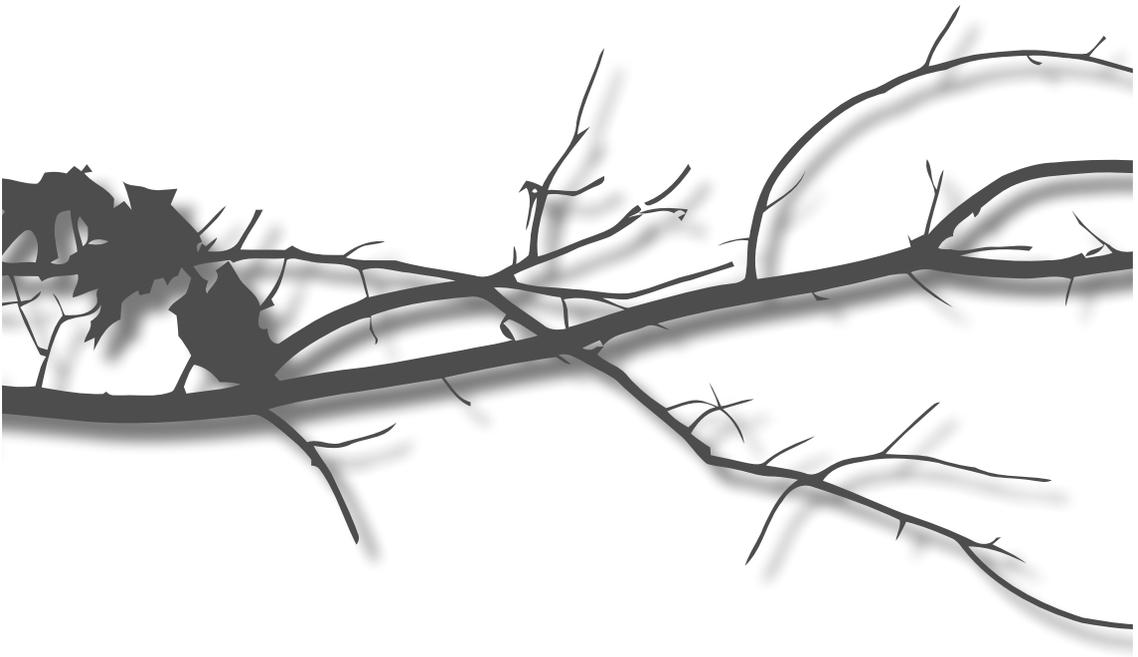
Con respecto a la serie pictórica considero que el resultado aún es muy elemental y el potencial del tema muy amplio. El modelado y la luz eran dos temas que al principio me tenían fascinada (aún lo estoy) sin embargo es muy enriquecedor probar nuevas formas de expresión visual. Cuando inicié con el proyecto la idea general era enlazar el ritmo cromático de una serie de pinturas con el ritmo poético de un poema, pero no logré concretarla. De cualquier manera el camino que elegí para estudiar los elementos del proceso creativo me permitió reflexionar mucho sobre cómo he llevado mi preparación académica y la profesión que he elegido.

Descubrí que el trabajo creativo es ciertamente muy particular. Antes de esta investigación creía que las dificultades que encontraba para crear eran personales, partía de la idea de que para otros artistas visuales era más sencillo. Esta es una de las grandes lecciones que aprendí: cada artista tiene una forma muy personal de expresarse, de crear y es un tema tan complejo que da por sí solo para una investigación muy profunda.

Al final me he reconciliado con mi complicada mente y he revalorado el papel de las experiencias personales en mi trabajo plástico.

Después de asimilar una pequeña parte del proceso creativo de un gran artista comprendí como el trabajo sistemático es el que a final de cuentas brinda las más grandes satisfacciones.

Finalmente decidí titular a este trabajo *El ritmo cromático en tres tiempos*, un juego de palabras que alude a tres épocas: primero a un ejemplo de pintura en el tiempo prehispánico, después a una pintura en el siglo XIX y finalmente la época en la que vivo, el siglo XXI. Al final de cuentas tres tiempos que en términos de creatividad artística pueden convivir e influirse mutuamente para continuar en este asombroso proceso que es la creatividad artística y de forma general la creatividad humana.



Bibliografía

Bibliografía

1. Acha, Juan. *Introducción a la creatividad artística*. México: Editorial Trillas, 1992. 253 pp.
2. Arnheim, Rudolf. *Hacia una psicología del arte, Arte y Entropía*. Madrid: Alianza Forma, 1986. 393 pp.
3. Bamz, J. *La sensación dinámica, vital y emotiva en la obra de arte, Movimiento y ritmo en la pintura*. España: Editorial L.E.D.A, 1979. 48 pp.
4. Berger, John. *Mirar*. España: Editorial Hermann Blume, 1987. 178 pp.
5. Berger, René. *El conocimiento de la pintura, como verla y apreciarla*. Barcelona: Noguer 1961. 403 pp.
6. Bockemühl, Michael. *Turner*. Alemania: Taschen, 1992. pp. 96.
7. Bocola, Sandro. *El arte de la modernidad. Estructura dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. España: Ediciones del Serbal, 1999. 623 pp.
8. Brusatín, Manlio. *Historia de los colores*. España: Ediciones Paidós, 1986 pp. 146.
9. De la Fuente, Beatriz. *La Pintura Mural Prehispánica en México Tomo I*. México: Editorial UNAM – IIE, 1995. 538 pp.
10. De la Fuente, Beatriz. *Muros que hablan: ensayos sobre la pintura mural prehispánica en México*. México: COLMEX, 2004. 501 pp.
11. Eisenman, Stephen F., Thomas Crow, Brian Lukacher, et. al. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal ediciones, 2001. 415 pp.
12. Ferrer, Eulalio. *Los lenguajes del color*. México: Fondo de Cultura Económica, INBA, CONACULTA, 1999. 420 pp.
13. Gage, John. *Color y Cultura. La práctica y el significado del color: De la Antigüedad a la abstracción*. Singapore: Editorial Siruela, 1993. 335 pp.
14. Gilliam Scott, Robert. *Fundamentos del diseño*. Argentina: Editorial Víctor Leru, 1975. pp. 195.
15. Gombrich, Ernst. *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1979. 550 pp.
16. Gubern, Román. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996. 195 pp.
17. Hayten, Peter J. *El Color en las artes*. España: L.E.D.A., 1976. pp. 96
18. Honour, Hugh. *El romanticismo*. España: Editorial Alianza Forma, 1989. 446 pp.
19. Itten, Johannes. *El arte del color*. México: Noriega Editores, 1994. pp. 95.
20. Ladrón de Guevara, Sara, Juerguen Bruggemann, et. al. *Tajín*. Madrid: Equilibrista 1992. 174 pp.
21. García Pelayo, Ramón. 2001. Creatividad. *Larousse Diccionario Usual*. p. 165. México: Ediciones Larousse, 2001. 165 pp.



22. Montejano, Uranga Jesús. *Textos Filosóficos I*. México: Editorial SEP, 1983. 291 pp.
23. Panofsky, E. *El significado en las Artes Visuales*. España: Alianza Editorial, 1995. pp. 386
24. Pascual Soto, Arturo. *El Tajín en busca de los orígenes de una civilización*. México: Editorial UNAM, IEE, INAH, 2006. 409 pp.
25. Pascual Soto, Arturo. *El Tajín: Arte y Poder*. México: INBA, IIE, INAH, 2009. 307 pp.
26. Read, Herbert. *El arte ahora*. Argentina: Editorial Infinito, 1973. 157 pp.
27. Reynolds, Martin. *Introducción a la historia del arte. Siglo XIX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 1985. 146 pp.
28. Vigosky, L. S. *La imaginación y el arte en la infancia (Ensayo psicológico)*. Madrid: Akal Ediciones, 1996. 120 pp.
29. Villafañe, Justo. *Principios de teoría general de la imagen*. Madrid: Pirámide, 1996. 340 pp.
30. Vizcaya, Canales Isidro, Gustavo Leal Isla, et. al. *Historia Moderna de Occidente 1770-1870*. México: Editorial SEP-Preparatoria Abierta, 1983. 241 pp.
31. Waldeman, Januszczak. *Técnicas de los grandes pintores*. España: Editorial H. Blume, 192 pp.
32. Pascual, Arturo (2006). *La reconquista del orden: Cambio y continuidad cultural en el Tajín del Epiclásico (ca. 900-1200)*. Ponencia presentada en el 52 Congreso Internacional de Americanistas, Sevilla, España.
33. Pascual, Arturo (2008-2009). *El Tajín en tiempos del cambio*. Seminario realizado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México.



Glosario

Agorera: dicho de un ave que, según se cree supersticiosamente, anuncia algún mal o suceso futuro.

Antropocéntrico: perteneciente o relativo al antropocentrismo.

Antropocentrismo: Teoría filosófica que sitúa al hombre como centro del universo.

Cenefa: dibujo de ornamentación que se pone a lo largo de los muros, pavimentos y techos y suele consistir en elementos repetidos de un mismo adorno.

Encausto: Pintar con adustión o por medio del fuego, ya con ceras coloreadas y desleídas aplicadas por medio de un hierro caliente, o bien calentando los colores previamente, aplicándolos al cuadro con pincel, ya pintando en marfil con punzón o buril encendido, o ya sea con esmalte sobre vidrio, barro o porcelana.

Fresco seco: técnica pictórica que se hace en paredes y techos con colores disueltos en agua de cal y extendidos sobre una capa de estuco fresco.

Glifos: signo grabado o, por extensión, escrito o pintado.

Grana cochinilla: insecto hemíptero, originario de México, del tamaño de una chinche, pero con el cuerpo arrugado transversalmente y cubierto de un vello blancuzco, cabeza cónica, antenas

cortas y trompa filiforme. Vive sobre el nopal, y, reducido a polvo, se empleaba mucho, y se usa todavía, para dar color de grana a la seda, lana y otras cosas.

Simbólico: perteneciente o relativo al símbolo.

Veladura: tinta transparente que se da para suavizar el tono de lo pintado.

Zoomorfo: que tiene forma o apariencia de animal.