



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**De la abstracción a la evocación sensorial.
Atmósferas pictóricas.**

Tesis

Que para obtener el título de:
Licenciado en Artes Visuales

Presenta: César Sandoval Santiago

Director de tesis: Licenciado José Luis Alderete Retana

México, D.F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

DE LA ABSTRACCIÓN A
LA EVOCACIÓN
SENSORIAL

ATMÓSFERAS PICTÓRICAS

CÉSAR SANDOVAL SANTIAGO

Dedicado a mis padres, Imelda, Armando y a mi hermano David.

Título:

De la abstracción a la evocación sensorial. Atmosferas pictóricas.

Coordinación editorial:

Lic. David Rodríguez Santiago

Corrección de estilo:

Patricia Mendoza Santiago

Se imprimieron 12 ejemplares, México, Febrero, 2014

Agradecimientos

A mis padres Imelda y Armando; quienes con sus enseñanzas, amor y apoyo incondicional me han inspirado e impulsado como profesional y ser humano.

A mi máxima casa de estudios la UNAM y la ENAP; por haberme dado la oportunidad de aprender de mis maestros y haber contribuido a enriquecer mi visión del arte y de la vida.

A mi director de tesis Lic. José Luis Alderete Retana ; por sus comentarios, tiempo, conocimiento y compromiso profesional en la realización de la tesis.

A mis sinodales: Dr. Víctor Fernando Zamora Águila, Mtro. Fausto Renato Esquivel Romero, Mtro. Luis René Alva Rosas Lic. Guillermo Gómez Zaleta; por sus valiosos consejos, comentarios y observaciones.

A David Rodríguez Santiago, por su profesionalismo y apoyo en el diseño editorial.

A Patricia Mendoza Santiago, por su generosidad y tiempo en la corrección de estilo.

A mi familia y amigos por sus enseñanzas y apoyo.

INDICE

Introducción.....	1
CAPÍTULO I <i>Atmósferas: percepción, uso e importancia</i>	5
El concepto de atmósfera	7
La percepción atmosférica.....	9
El impacto de la atmósfera en el espectador	11
La creación de atmósferas	14
Antecedentes	17
Aplicaciones y recursos.....	20
CAPÍTULO II <i>Pintura atmosférica</i>	24
Cualidades de la pintura atmosférica.....	27
Antecedentes de la pintura atmosférica.....	31
Pintura atmosférica figurativa	39
Pintura atmosférica abstracta	44
CAPÍTULO III <i>Principales elementos generadores de atmósferas</i>	51
Color	56

Textura	60
Composición	65
Formato y escala.....	70
Espacio de exhibición.....	74
CAPÍTULO IV <i>Aplicaciones prácticas</i>	77
Aproximaciones a la pintura atmosférica	80
De las obras en general.....	91
Obra #1	94
Obra #2	96
Obra #3	98
Obra #4	100
Obra #5	102
Obra #6	104
Obra #7	106
Conclusiones	108
Bibliografía.....	112

INTRODUCCIÓN

El surgimiento de la pintura abstracta en el siglo XX trajo consigo la revaloración de las cualidades expresivas puras de la pintura como el color, la textura, o la composición; sus antecedentes se remontan a manifestaciones pictóricas de distintas tendencias y épocas que incluyen a artistas como William Turner o Picasso, por ejemplo. Se denomina pintura abstracta a aquella que busca destacar la expresión de los recursos significantes de la materia pictórica sobre su función representativa, es decir, que elementos como el color o la textura se emplean de acuerdo a la intención expresiva de la obra desligados de la labor representativa del mundo visible, es por eso que el arte abstracto marcó un antes y un después en la historia de la pintura. Se puede decir que al trabajar mediante la abstracción con las cualidades inherentes a la materia pictórica, es posible impactar de un modo peculiar la sensibilidad del individuo en un sentido más emocional que racional.

La experiencia contemplativa de una obra abstracta puede aproximar al espectador a un encuentro más íntimo con el color, la textura, la forma o la composición misma, y con ello influir a manera de sensaciones en el plano emocional; la percepción de esta es sin embargo subjetiva y dinámica al encontrarse ligada a variables como el interés del espectador, su estado anímico, el espacio en que la obra se encuentra exhibida y demás factores externos e internos. A la percepción subjetiva del conjunto de estímulos sensoriales del entorno se le denomina atmósfera o ambiente, y este es un factor determinante en la conducta del ser humano; todo estímulo recibido forma parte de la percepción total de la atmósfera, la pintura abstracta por tanto, al ocupar un lugar en el espacio, es un componente de dicha percepción total y las cualidades expresivas que puede proyectar como manifestación humana u objeto de contemplación estética plantean la posibilidad de enriquecer la

experiencia contemplativa de la misma al incrementar la influencia que tiene sobre la atmósfera. Es por tal motivo que esta investigación se centra en la delimitación de las atmosferas pictóricas y sus connotaciones plásticas, se aborda el término en relación con la pintura, a la vez que se emplean conceptos de otras disciplinas como la psicología con la finalidad de enriquecer el entendimiento del fenómeno y la propuesta pictórica; se trata el fenómeno atmosférico como aquello que involucra la sensibilidad como producto de la acción humana en la cual se construyen las atmosferas, las cuales funcionan como una totalidad de interrelaciones entre los elementos que la componen y la sensibilidad subjetiva del espectador.

La investigación tiene por objetivo evaluar las posibilidades pictóricas de la pintura abstracta que incrementen el impacto que tiene ésta en la atmósfera, para posteriormente concretar obras con tales características. Se presenta así una línea de investigación teórica enfocada a clarificar el entendimiento del fenómeno atmosférico, así como aportar sustento teórico y ayudar a delimitar la exploración práctica; por otro lado, el proceso de investigación práctica se centra en condensar los conocimientos adquiridos en obras atmosféricas.

En el primer capítulo se plantea el concepto de atmósfera de manera general; debido a que existen diferentes perspectivas del fenómeno atmosférico se hace uso de las disciplinas con mayor afinidad con la pintura, se descarta por ejemplo, la perspectiva atmosférica de la meteorología privilegiando a la psicología, se aborda la percepción de la atmósfera y el impacto que tiene en la vida diaria, se presentan además antecedentes de la creación y modificación de atmosferas por el ser humano en conjunto con ejemplos actuales de distintas disciplinas como la arquitectura o la instalación, a través de lo cual se establecen las bases para comprender la amplitud del fenómeno atmosférico e identificar distintas posibilidades de aproximación.

El capítulo 2 aborda el concepto de pintura atmosférica, se destacan las principales cualidades identificadas y se proponen distinciones entre la pintura atmosférica abstracta de la figurativa, por otro lado, se ejemplifica a algunos artistas que de manera consciente e inconsciente han trabajado con la atmosfera como Rufino Tamayo o Anselm Kieker en la pintura figurativa o Mark Rothko y Zao Wou-Ki en la pintura abstracta, de los cuales se hace también una breve revisión de los recursos que han empleado relativos a la atmósfera.

El tercer capítulo propone una revisión y análisis de los elementos que se identificaron como los que ejercen una mayor influencia sobre la percepción de la atmósfera, los cuales son: color, textura, composición, formato, escala y espacio de exhibición. Se presenta la influencia que tienen en la vida diaria, su relación con la pintura y las posibilidades que tienen para reforzar la intensidad expresiva de la pintura como estímulo atmosférico, basado en estudios de distintos teóricos y artistas de diversas disciplinas; se ejemplifican además algunos casos donde destaca su función en obras pictóricas.

El cuarto y último capítulo concluye la investigación. Presenta una descripción del proceso reflexivo y de creación de las cuatro series de bocetos que llevaron a las obras finales, dentro de los cuales se muestran propuestas pictóricas a manera de estudios sobre color, composición, textura, etc. Estos bocetos se sometieron a un análisis con la finalidad de identificar aciertos y limitantes en el trabajo que se toman a consideración para mejorar la calidad del trabajo pictórico. Por último, se comparte la experiencia en el proceso de reflexión y ejecución de las obras, así como algunas ideas relativas a la intención expresiva de las mismas. La propuesta plástica consiste en una serie de siete pinturas titulada *Sombras latentes*, la cual incorpora la investigación teórica y práctica a la propuesta plástica personal.

CAPÍTULO I

ATMÓSFERAS: PERCEPCIÓN, USO E IMPORTANCIA

- El concepto de atmósfera
- La creación de atmósferas

ATMÓSFERAS: PERCEPCIÓN, USO E IMPORTANCIA

En este capítulo se aborda el concepto de atmósfera en términos generales, su impacto como estímulo sensorial y perceptual, así como sus cualidades como elemento de expresión de los lenguajes artísticos en general. Se exponen algunos elementos relativos a la atmósfera con el fin de introducir y delimitar las implicaciones básicas del fenómeno atmosférico que en posteriores capítulos se abordan e integran en la pintura como los elementos que intervienen en la percepción y valoración de las imágenes ambientales, el impacto que pueden producir en la conducta del ser humano, así como distintas aproximaciones a la delimitación de atmósferas a través de la historia por medio de distintos lenguajes artísticos.

También se habla del fenómeno atmosférico desde distintas disciplinas, principalmente se hace uso de los estudios de psicología de la percepción y psicología ambiental para clarificar parte de los procesos que intervienen en la recepción de la atmósfera, no obstante debido a la amplitud del tema, todo estudio completo de la psicología del arte y la percepción desborda los límites de ésta investigación, por lo cual se presentan de manera básica conceptos concernientes a la atmósfera que pueden implicar una relación con el arte a manera de introducción o aproximación a la comprensión de la pintura atmosférica.

EL CONCEPTO DE ATMÓSFERA

La palabra atmósfera está relacionada con diversos campos y disciplinas, se emplea por ejemplo en la meteorología, en biología, en historia o arte, es según la materia a la que se aplique el término el significado concreto que se le asigna. Dentro de las múltiples referencias del concepto atmósfera y la variedad de posibilidades expresivas de utilizarlo se puede mencionar, por ejemplo, que en un sentido coloquial, atmósfera hace referencia al ambiente o ánimo que rodea a una persona, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española el origen epistemológico de la palabra proviene del griego *ἀτμός* (*atmós*) que significa vapor, aire, y *σφαῖρα* (*sfaira*) que significa esfera, asimismo una de sus definiciones la señala como el *Espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea*¹. DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Vigésima segunda edición http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=atmosfera. Es posible distinguir así la variación de posibilidades en el empleo del término, siendo aplicable en distintas ramas del conocimiento como la meteorología, la física de la atmósfera o desde distintas perspectivas en ciencias sociales; así, en el campo de la meteorología se entiende como la capa de gas que rodea a la tierra y son los fenómenos atmosféricos a gran escala los que conciernen a dicha ciencia. Por otro lado, en el estudio de la historia se puede hacer mención de atmósferas de tensión política, bélicas, revolucionarias, etc; asimismo, se puede hablar de atmósferas de calma, tensión o pesimismo en un sentido psicológico, entendiéndose por lo tanto que el significado concreto de la palabra atmósfera se delimita en función de los fenómenos que se deseen estudiar, siendo el contexto el medio clarificador del concepto referido; el término hace referencia también a múltiples aspectos ligados a la percepción sensorial.

Cabe mencionar que dentro de los diferentes contextos en los que se puede utilizar e interpretar el término atmósfera, se encuentran semejanzas connotativas que a pesar de las diferencias de su uso muestran como constante la interrelación de sus elementos. La totalidad de factores de los que depende una atmósfera, independientemente del tipo de estímulos que proporcionen, se interconectan a tal medida que la modificación de uno puede alterar su percepción, pues esta se recibe como una unidad funcional cuya mutua influencia actúa como condicionante de conducta en la totalidad de la misma, estas características se asemejan también al concepto de *ambiente*². En psicología se llama ambiente o entorno al conjunto de estados y procesos que se verifican en el espacio físico que se extiende desde la piel hacia el exterior, y que son capaces de afectar el psiquismo de una persona.

Se puede aseverar bajo esta concepción de atmósfera que la persona que se encuentra estimulada por ella pasa a formar parte de la misma, y la interrelación de los efectos estimulantes tienen un impacto tanto en entorno como en el espectador, convirtiéndose así en un habitante activo de la atmósfera.

Esta investigación se centra en la concepción de atmósfera en el contexto de lo pictórico, aborda el término en función de la pintura, a la vez que se apoya en conceptos de disciplinas como la psicología o la arquitectura. Se trata el fenómeno atmosférico como aquello que involucra la sensibilidad como producto de la acción humana en la cual se construyen las atmósferas, que funcionan como una totalidad de interrelaciones entre los elementos que la componen y la sensibilidad subjetiva del espectador, dotando al espacio de una serie de estímulos que se pueden percibir en ciertas circunstancias y contextos.

LA PERCEPCIÓN ATMOSFÉRICA

El término atmósfera, entendido como el resultado de la percepción subjetiva del individuo ante un conjunto de estímulos sensoriales del entorno, revela, como concepto, una similitud significativa con el término ambiente, el cual desde el punto de vista de la psicología refiere a todos los contextos en los que se desarrolla el sujeto, un conjunto de estímulos que se extiende desde la piel hacia el exterior, los cuales son capaces de afectar funciones y procesos psicológicos que constituyen la actividad mental de una persona. La semejanza de ambos términos en el contexto de esta investigación permite establecer una equivalencia entre ambos, lo cual posibilita indagar en el entendimiento de los fenómenos de interacción entre la atmósfera y el individuo mediante la psicología ambiental.

La psicología ambiental estudia la interacción entre las personas y sus entornos, considera que esta interacción se da dentro de un contexto social y da por hecho que toda conducta humana ocurre en un contexto ambiental; se encarga también de analizar los ambientes físico-espaciales así como su relación con la conducta y la experiencia humana.

El proceso de percepción ambiental según esta disciplina requiere previamente de la sensación, que no es más que la recepción de los estímulos ambientales físicos o químicos captados por los receptores sensoriales y transmitidos al sistema nervioso. La percepción ambiental surge como resultado de la organización e interpretación de las diversas sensaciones que impactan fundamentalmente el plano subjetivo y emocional, las cuales se integran de manera coherente y significativa para configurar la percepción del entorno.

Las impresiones sensoriales del espacio, el sonido, la temperatura (sea táctil o visual), el conocimiento del contexto, etc., son algunos de los elementos que determinan una atmósfera,

*así, nosotros podremos recibir un conjunto de sensaciones: colores verdes y ocres, texturas rugosas y discontinuas, rumor suave, olores, etc. Pero el resultado no es la simple suma de todas estas sensaciones: lo que percibimos es, un bosque, es decir, una unidad de significado*³.

LA PERCEPCIÓN AMBIENTAL 1. Sensación y percepción <http://www.ub.edu/dppss/psicamb/uni2/2210.htm>.

La recepción de sensaciones puede considerarse un proceso simple, cuya operación se activa de manera automática en función de la presencia de estímulos sensoriales; si bien se puede prestar mayor atención a determinadas sensaciones, el proceso de recepción permanece constante a pesar de no ser conscientes de ello. Por otro lado, la percepción al ser una estructuración de las sensaciones implica procesos cognitivos, emocionales, interpretativos y evaluativos, por tanto se puede decir que la sensación funciona como una captación pasiva (intensa) de estímulos, mientras que la percepción opera como una configuración activa del entorno, que es a la vez dinámica y creativa.

*Percibir el mundo ambiental es reaccionar o más bien estructurar los tres factores esenciales en los que se relaciona el hombre: organismo, medio físico y medio cultural*⁴.

GÓMEZ, L. Jacinto y otros. *Aplicaciones de la psicología social*, p.51.

Por tanto, la percepción del entorno es estructurada y delimitada con base en la manera en que el individuo recibe los estímulos según la percepción de los órganos sensoriales más la codificación subjetiva de estos.

EL IMPACTO DE LA ATMÓSFERA EN EL ESPECTADOR

La percepción de la atmósfera física inmediata implica procesos psicológicos estrechamente relacionados con el comportamiento adaptativo del individuo; es la percepción del mundo circundante la que ayuda al ser humano a adecuarse al ambiente, se hace uso de la información recibida del entorno para regular comportamientos básicos de supervivencia, como el sentido de orientación para el desplazamiento, la comunicación o la interacción social; los procesos psicológicos que intervienen son involuntarios y en muchas ocasiones el individuo no es consciente de la influencia que tiene la percepción del ambiente sobre su conducta.

Los psicólogos ambientales han comprobado que el ambiente afecta el comportamiento, sin embargo, se debe reconocer que *con frecuencia, las personas no son capaces de delimitar las variables personales, físicas, temporales, y funcionales del entorno que están influyendo en su conducta espacial*⁵. HOLAHAN, Charles J. *Psicología ambiental: un enfoque general*, p.52. Generalmente no se es consciente de cómo afecta a nuestra vida el medio ambiente, sin embargo,

*los escenarios que rodean y sustentan nuestra vida diaria ejercen una gran influencia en la manera de pensar, sentir y comportarse. Por ejemplo, un estudiante universitario puede comenzar el día con cierto optimismo, en parte por despertar en un departamento agradable, ubicado en un vecindario atractivo y hospitalario. Pero tal vez se sienta descontento si despierta en un dormitorio demasiado pequeño, muy ruidoso y cuyos muebles son incómodos*⁶. *Ibidem*, p.19.

Las propiedades y características del espacio físico no sólo se captan, sino que el individuo construye un esquema mental propio a manera de interpretación de éste, cuyas consecuencias influyen en su comportamiento según la percepción de cada entorno.

Para conocer las consecuencias del impacto que ocasiona el ambiente físico en la conformación de la conducta humana, se debe tomar en cuenta que los ambientes funcionan como una unidad de estímulos y la respuesta en el espectador implica simultáneamente los estímulos sensoriales, el contexto socio cultural, así como variables perceptuales del individuo como su estado emocional, físico o la agudeza de sus sentidos. El impacto de la atmósfera en el espectador se encuentra sujeto a múltiples variables, por lo cual la respuesta e intensidad de las sensaciones recibidas de un ambiente se encuentran en constante flujo, debido a que el proceso funciona como una totalidad de interrelaciones.

El entendimiento de las variables del proceso de percepción ambiental se puede apoyar en el planteamiento de la teoría del campo del psicólogo Kurt Lewin, quien argumenta que

*las variaciones individuales del comportamiento humano con relación a la norma son condicionadas por la tensión entre las percepciones que el individuo tiene de sí mismo y del ambiente psicológico en el que se sitúa, el espacio vital... La conducta ha de entenderse como una constelación de variables independientes, las cuales formarían el campo dinámico*⁷. Teoría de campo de Kurt Lewin, <http://es.scribd.com/doc/42231621/Teoria-de-Campo-de-Kurt-Lewin>.

Desde ésta teoría se entiende que dentro de un campo dinámico, la conducta se establece en función de las relaciones con el espacio vital, concebido no como un espacio geográfico, sino como el espacio de entorno que contiene todo lo que le afecta al sujeto, esté o no en su espacio físico, es decir, la totalidad de los hechos que determinan la conducta de un individuo dado, en un momento

determinado. *El cambio de conducta se identifica o se constata a partir de la observación (cambios corporales) o de la introspección (cambios en los pensamientos, creencias, etc., que también son conductas)*⁸.

GLOSARIO PSICOLOGÍA /Término Ambiente, <http://glosarios.servidoralicante.com/psicologia/ambiente>.

La valoración de una atmósfera, además de implicar múltiples factores como ya se ha mencionado, produce reacciones psicofisiológicas que representan modos de adaptación a ciertos estímulos ambientales al involucrar un conjunto de creencias, cogniciones y actitudes para la valoración del entorno; se puede decir entonces, que también generan respuestas emocionales.

La intensidad del impacto de una atmósfera depende de tantos factores, que no es posible determinar efectos invariables en la percepción de un ambiente por diferentes personas, e incluso por una sola si se ha dado una variación en el estado anímico de la misma. A pesar de no existir certeza en la respuesta perceptual de los estímulos de una atmósfera, se puede asegurar que la influencia ambiental modifica en distintos grados el comportamiento humano, pues aunque de manera inconsciente el espectador genera un mapa cognitivo de la atmósfera que habita, la cual es capaz de estimular emociones y sensaciones que definen sus actitudes a manera de sentimientos favorables o desfavorables hacia ciertas características del ambiente.

La percepción activa de los individuos funciona como una proyección de la estructura personal, las respuestas sensoriales y los significados asignados a la suma de los estímulos pueden ser afectados por experiencias previas. Así mismo, cuando se expone a una persona a una serie de elementos atmosféricos, el impacto vivencial y emocional que se produce está directamente relacionado con la claridad de la estructura formal de la atmósfera, la cual en cierta medida puede fungir como un refuerzo de valores y actitudes.

LA CREACIÓN DE ATMÓSFERAS

El ser humano vive inmerso en distintas atmósferas y constantemente se encuentra generando imágenes ambientales de los espacios que habita, desde la época prehistórica hasta nuestros días, la percepción de las atmósferas ha ejercido un fuerte impacto vivencial sobre las personas. La creación de atmósferas como fenómeno controlado de adaptación de espacios a necesidades humanas cobra relevancia cuando se es consciente de la profunda relación entre el ser humano y su espacio vital; se entiende así que

los conocimientos acerca del proceso de percepción ambiental pueden aplicarse en el diseño para que los ambientes puedan ser percibidos en forma clara y eficiente por los individuos⁹. HOLAHAN, Charles J.

Psicología ambiental: un enfoque general, p.62.

A niveles funcionales las atmósferas pueden mejorar la percepción de centros de trabajo, templos de oración, lugares de relajación, etc. Una atmósfera puede incidir en la gente de tal modo, que consideren un espacio más atractivo, más acogedor, imponente o desagradable, por lo que se puede dotar a un espacio de frescura, calma, dinamismo, etc., según sea la necesidad o utilidad final.

Según el urbanista y escritor Kevin Lynch, las imágenes ambientales se organizan con base en tres propiedades fundamentales: identidad, estructura y significado. La identidad refiere a la distinción e identificación de los objetos como entidades particulares en relación a otros objetos; la estructura se identifica como la relación espacial del objeto con el observador y otros objetos; finalmente, el significado es la relación con los componentes emotivos y prácticos para el observador que acompañan al objeto. Estas propiedades ayudan a organizar las imágenes ambientales y permiten entender la forma en que el individuo estructura la percepción de un espacio, lo cual resulta esencial en la búsqueda de la creación o delimitación de una atmósfera.

Un concepto clave para la asimilación de un ambiente es la legibilidad que refleja, pues de esta depende el que sea reconocido, organizado, comprendido o leído por alguien, de tal forma que los estímulos sensoriales deberán estructurarse en un orden que proyecte sus elementos, sin caer en ambigüedades o contradicciones que limiten la capacidad expresiva del conjunto de sus elementos.

Si se toma en cuenta la amplia gama de variables que puede afectar la percepción de una atmósfera, la construcción de la misma debe considerar también que

*la gente tiene una amplia escala de experiencia previa para servirse de ella y, por tanto, la percepción se basa en una variedad de fuentes distintas de la retina, siendo una de las más importantes de la experiencia almacenada en el cerebro*¹⁰. CANTER, David V. *Psicología del diseño ambiental*, p.43.

De igual modo, la atención y la predisposición del individuo hacia un espacio desempeñan un papel importante que debe ser tomado en cuenta como parte del contexto. Generar una atmósfera adecuada a ciertas necesidades requiere la consideración de múltiples factores, sin embargo, un apropiado orden de la estructura formal de elementos atmosféricos puede proporcionar cierta certidumbre sobre la respuesta sensorial de los habitantes o espectadores que la reciben.

En la construcción de una atmósfera el estudio del contexto se convierte en un aspecto esencial, pues este ayuda a los seres humanos a clarificar las distorsiones u omisiones de información en los mensajes. *El contexto define tanto el mundo físico externo como los componentes de nuestras percepciones de dicho mundo*¹¹. YATES, Steve, *Poéticas del espacio*, p.169. , es decir, que la predisposición perceptual que detona el contexto ante situaciones, espacios o estímulos, delimita el modo de sentir y reaccionar en una atmósfera.

En el contexto urbano de la Ciudad de México, por ejemplo, la sobresaturación de estímulos a los que se encuentra expuesto el habitante conduce frecuentemente a problemáticas atmosféricas. La velocidad del estilo de vida urbano influye fuertemente en las relaciones interpersonales y la relación con los objetos; el espacio urbano y el ciudadano promedio se encuentran en una fricción constante que en ocasiones merma el interés contemplativo, a la vez que induce la búsqueda de atmósferas aislantes como protectoras de las problemáticas externas.

El interés por el control y delimitación de las atmósferas surge como respuesta a necesidades dentro de los valores imperantes en la sociedad y estilo de vida; como consecuencia, los espacios que se valoran con mayor aprecio son aquellos cuya influencia sobre las sensaciones de quienes los habitan, se adaptan mejor a sus necesidades.

La manipulación del entorno y los estímulos sensoriales puede lograrse mediante el manejo de elementos formales tales como la luz, el color, la forma, el espacio, etc. Para modificar o delimitar la percepción de una atmósfera es necesario articular una serie de estímulos sensoriales que incidan en la sensibilidad del espectador. Las atmósferas generadas a partir de la agrupación consciente de elementos formales se emplean en ambientación, arquitectura, escenografía, etc; el funcionamiento depende en primera instancia de la calidad de su estructura formal, además de las variables mencionadas como la disposición receptiva del público, su educación visual, la predisposición conductual en determinados espacios o su cultura, pues al articular una atmósfera con elementos plástico-visuales con el objetivo de generar o delimitar sensaciones en el espectador, es necesario que el estímulo sea legible y funcione con el contexto en el cual se presenta, debido a que la atmósfera es un fenómeno de carácter perceptivo que se desempeña como una unidad funcional y depende de múltiples variables.

ANTECEDENTES

El ser humano en la naturaleza, como habitante de un espacio, vive inmerso en diferentes entornos determinados por factores ajenos a él; la relación intrínseca de convivencia con el espacio ha definido desde el proceso evolutivo de la especie características propias que establecen modos de percepción e interacción con el medio ambiente. Desde la época prehistórica el hombre en la lucha por su supervivencia ha desarrollado múltiples soluciones a sus necesidades mediante el uso de la razón en conjunto con la técnica, que a lo largo de la historia le han ayudado a interactuar y aprovechar la materia que el medio ambiente le ofrece para satisfacer necesidades básicas, como el refugio o el alimento; se encargó, por ejemplo, de dominar la talla en piedra para construir herramientas de caza, controlar el fuego o más tarde, cultivar sus alimentos; éste se ha ocupado también en la modificación o adaptación de su entorno para mejorar sus condiciones de vida, lo cual implica establecer un orden de los elementos que lo rodean en función de un fin concreto.

Con los cambios en los modos de vida del hombre primitivo como su estructura social o sus hábitos, sus necesidades fueron cada vez más complejas en el cambio o evolución de las conductas y creencias de éstas comunidades; en consecuencia el hombre se adentró en la búsqueda de una mayor sincronía del entorno con su modo de vida, las necesidades humanas requirieron por tanto soluciones que satisficieran necesidades sociales, y al ser en un principio el pensamiento mágico uno de los valores que sustentaban la cosmogonía del hombre primitivo, los actos rituales surgieron como soluciones que de acuerdo a sus características, funcionaron como refuerzo de las creencias y conductas de las sociedades primitivas. Objetos y conductas que hoy son apreciados por su carácter estético como la música, la danza, la escultura o la pintura, fueron originalmente concebidos con una función determinada; sin embargo dichas funciones, cuya finalidad radicaba en torno al ritual en conjunto con el pensamiento mágico como explicaciones del mundo, utilizaron de manera inconsciente

elementos plástico-simbólicos que se encargaban de alterar el estado emocional y de consciencia del individuo. Este tipo de modificaciones sensoriales implican, además de conocimiento, un control sobre los estímulos atmosféricos. Si bien el hombre prehistórico hizo uso de métodos y técnicas sin haber desarrollado el concepto o una explicación desarrollada acerca del funcionamiento de la atmósfera como medio capaz de estimular la sensibilidad emocional, así como transmitir y reforzar creencias, la delimitación de ambientes como un mecanismo de origen humano dirigido a las emociones logró responder a las necesidades de la época.

No obstante, se debe tener en cuenta que aquellos chamanes rupestres no comprendían la naturaleza y sus fenómenos, no tenían poder sobre ella, de tal modo que pueden considerarse a los rituales en conjunto con el pensamiento mágico, como parte de los primeros esfuerzos del ser humano por dominar la naturaleza; se produjeron de este modo soluciones atmosféricas a lo largo de la historia, sin embargo, los planteamientos que han clarificado su funcionamiento son relativamente recientes gracias a los estudios de la psicología ambiental, la psicología de la percepción, el análisis del inconsciente y el plano subjetivo-emocional. Aun así, es importante considerar la función que cumple el artista en la sociedad, de quien según señala Herbert Read

*su función primera y la única que le dan sus facultades excepcionales, es la capacidad de materializar la vida instintiva de los niveles más profundos de la mente. En estos niveles suponemos que la mente es, por lo que a sus manifestaciones se refiere, colectiva, y, porque el artista puede dar una forma visible a estos fantasmas invisibles, tiene el poder de emocionarnos profundamente*¹². READ, Sir Herbert E. *Arte y sociedad*, p.144.

Asimismo, menciona que las intuiciones más profundas de la mente, cuyos orígenes no son racionales, pero que ejercen una influencia perpetua sobre el ser humano, son sólo accesibles al místico y al artista, y sólo el artista es capaz de dotarlos de una representación objetiva; hay que

añadir también que todas las formas míticas de representación reflejan valores y aspiraciones de la sociedad que las emplea y el impacto subjetivo emocional que produce la pintura no se encuentra limitado por la codificación racional.

Se pueden encontrar ejemplos desde la época prehistórica como las cuevas de *Lascaux* en Francia, *Altamira* en España, o ejemplos más recientes de obras con aspectos atmosféricos como los templos góticos, la capilla Sixtina, o en el siglo XX capillas de arquitectos como Le Corbusier o la catedral de Brasilia de Oscar Niemeyer. En la arquitectura gótica, por ejemplo, se pretendía generar un ambiente mediante el control de estímulos espaciales como la iluminación y el color que proyectaban los vitrales; las atmósferas de la arquitectura gótica han sido de gran utilidad en ámbitos religiosos-espirituales, así como lo son la capilla Sixtina o los templos modernos. No obstante, un hecho a destacar sobre la creación de atmósferas es que su uso en general se adecua a necesidades sociales e impacta también mediante el uso y reflejo de los valores imperantes de la época, es así que en un contexto humanista situado en el renacimiento, Miguel Ángel confirió tal relevancia a la figura humana, por ejemplo.

En otros ámbitos se pueden mencionar proyectos de piezas escénicas como el de P. J. Louterbourg, en 1780, donde se empleaba la iluminación y sutiles efectos de movimiento para delimitar una atmósfera, se persiguió también la unión entre música y color mediante la presentación de ambos estímulos en una sola pieza, así Kandinsky planteó piezas escénicas como *la sonoridad amarilla*, que si bien no se llevaría a cabo en la vida del artista, puso de manifiesto una intención latente en la historia del arte por el empleo de diferentes estímulos en la creación de una obra cuyo impacto directo sobre la atmósfera concretaría la búsqueda de la obra de arte total.

APLICACIONES Y RECURSOS

La delimitación de atmósferas y sus aplicaciones se han hecho presentes en distintas ramas del conocimiento, pues el fenómeno atmosférico es idóneo para distintos fines útiles que pueden ir desde la ambientación de una casa para mostrarla acogedora o cálida hacia sus habitantes, el diseño escenográfico de una obra teatral o cinematográfica que transmita enérgicamente el ambiente de una época o situación, la selección de elementos favorables para una instalación o intervención espacial, etc. Es así que cada disciplina hace uso de distintos medios atmosféricos con la finalidad de lograr una proyección más eficaz de su contenido expresivo.

En arquitectura, por ejemplo, se menciona que las atmósferas son determinadas por el conjunto de una serie de factores que afectan la sensibilidad de quienes habitan o transitan un espacio, la sensación atmosférica provocada por la arquitectura es percibida casi de inmediato.

*La atmósfera habla a una sensibilidad emocional, una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir... Hay algo dentro de nosotros que nos dice enseguida un montón de cosas; un entendimiento inmediato, un contacto inmediato, un rechazo inmediato*¹³. ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas: entornos arquitectónicos - las cosas a mi alrededor*.

Menciona el arquitecto Peter Zumthor, resaltando la relación que tiene la sensibilidad natural del ser humano al momento de percibir el espacio arquitectónico.

En arquitectura no se puede dejar de lado el efecto atmosférico, pues aunque no se planee, la atmósfera surge en cualquier espacio como consecuencia de la disposición de elementos que la

conforman afectando la manera de percibir un espacio y el modo de comportamiento del habitante, por lo cual

*"el establecer los principales determinantes del comportamiento tiene máxima pertinencia en arquitectura en relación con las respuestas a estímulos ambientales específicos"*¹⁴. CANTER, David V. *Psicología del diseño ambiental*, p.70.

El arquitecto debe tener conocimiento de dichos factores expresivos de los elementos que construyen sus espacios para dotar a su obra de una transmisión favorable de sensaciones, la cual como atmósfera, se extiende tanto a los espacios interiores como a la totalidad del entorno. Se trabaja con elementos temporales, cinéticos, espaciales, cromáticos, etc., por lo cual la profundización en el conocimiento de estos elementos respecto a su función atmosférica, es basto.

Una obra arquitectónica que pude ejemplificar el manejo de la atmósfera de manera favorable son las *Termas de Vals*, en Suiza, diseñadas por el complejo arquitectónico que se proyecta al exterior con una apariencia monolítica, que más a profundidad se muestra como un espacio interior que puede entenderse como una cueva geométrica iluminada cenitalmente por una luz de diferentes tonalidades. Las aguas termales que alberga conducen a un juego de luces que se reflejan en las paredes generando un ambiente casi espiritual; la



I. Peter Zumthor, Termas de vals, Suiza, 1996.

obra armoniza con el entorno y se constituye de elementos autóctonos, produce mediante un aparente aislamiento de los estímulos externos del medio ambiente, una atmósfera de calma e introspección.

Artistas como Olafur Eliasson o Carlos Cruz-Diez en el campo de la instalación han trabajado con efectos atmosféricos a partir de la iluminación; por ejemplo, *The weather project*, de Eliasson, es una notable muestra del control atmosférico con un fin artístico, en el cual la combinación de iluminación, temperatura, niebla y un efecto de espejo, se encargan de establecer relaciones asociativas en referencia al sol y sensaciones subjetivas en torno a una imitación dentro de un ambiente controlado; es por un lado el clima cálido en contraste con el invierno de Londres lo que acentúa su impacto en la población, así como la lectura de un culto hacia una deidad de origen humano relacionada con una renovación del culto primitivo, lo que sitúa a esta obra como un claro



2. Olafur Eliasson, *The weather Project*

ejemplo de la intensidad expresiva del control atmosférico. Mediante esta serie de estímulos controlados, además de generar sensaciones conlleva a una reflexión en torno a su planteamiento sobre modelo y realidad:

*Estamos siendo testigos de un cambio en la relación tradicional entre realidad y representación. Ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, al tiempo que reconocemos que, en realidad, ambos modelos son reales. En consecuencia, podemos trabajar de un modo muy productivo con la realidad experimentada como un conglomerado de modelos. Más que considerar el modelo y la realidad como modalidades polarizadas, ahora funcionan al mismo nivel. Los modelos han pasado a ser coproductores de realidad*¹⁵. ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir: Escritos de Olafur Eliasson*, p.68.

Además de la búsqueda por generar una atmósfera mediante la manipulación de estímulos como la luz o el espacio basados en las asociaciones a experiencias sensoriales universales, se puede hacer uso de recursos vinculados a predisposiciones culturales dentro de los valores de la sociedad. Se ha mencionado la búsqueda de aproximarse a ideales como la divinidad a través del ritual y la magia, pero también se puede incluir a la fantasía o la imaginación como factores que pueden favorecer la delimitación de un atmósfera, por ejemplo, si se concibe que *la imaginación se pone de manifiesto como el factor común en todos los aspectos subjetivos del arte, y como el factor que concilia estos diversos aspectos subjetivos con las leyes invariables de la belleza objetiva, el estado de emoción mayor que el acostumbrado con el orden mayor al acostumbrado*¹⁶. READ, Sir Herbert E. *Educación por el arte*, p.52. Se entiende que la imaginación trabaja en la percepción del ambiente al relacionar imágenes, se establecen asociaciones significativas entre la memoria y el estímulo presente, ya sea en el pensamiento o el sentimiento. Por lo cual, al considerar y añadir valores que estimulen las asociaciones producidas por la imaginación en una atmósfera, el impacto de esta se fortalece.

CAPÍTULO II

PINTURA ATMOSFÉRICA

- Cualidades de la pintura atmosférica
- Antecedentes de la pintura atmosférica
- Pintura atmosférica figurativa
- Pintura atmosférica abstracta

PINTURA ATMOSFÉRICA

Dada la importancia de la percepción atmosférica en la vida diaria, como en los eventos importantes del ser humano, éste se ha propuesto constantemente su dominio por medio de la manipulación del entorno para así regular en cierta medida las actitudes de sus semejantes. La atmósfera como posibilidad humana tiene repercusión en distintos terrenos, como se exploró en el primer capítulo, así mismo, como consecuencia del alcance de éste fenómeno se puede hablar del concepto atmósfera dentro de la pintura, como también de la atmósfera que ésta genera en un espacio como entidad física o proveedora de estímulos.

Suele ser común al hablar sobre pintura, especialmente en el paisaje, hacer mención de la atmósfera, ya que en ocasiones se dice que el artista ha logrado capturar la atmósfera del lugar, de este modo se trata de expresar que la obra logra transmitir mediante sus elementos cierto tipo de impresiones sensoriales, o cierta información sobre aquel ambiente existente dentro de la obra, se dice que al transmitir su contenido producen en el espectador impresiones sensoriales tales como la temperatura del ambiente, el ruido, la tranquilidad de un lugar o su desolación; el espectador puede entonces hacer mención de estímulos y percepciones sensoriales que no son exclusivamente visuales.

Las cualidades intrínsecas de la pintura pueden ser capaces de detonar sensaciones atmosféricas de manera inconsciente. Es posible también, hablar de la atmósfera en innumerable cantidad de obras, pues de cierto modo toda obra funciona como estímulo visual y afecta la sensibilidad del espectador por el simple hecho de ocupar un lugar en el espacio, sin embargo,

*una imagen no puede transmitir ninguna expresión artística a menos que el esquema formal mediante el cual aparece representado el asunto contenga características estructurales que transmitan la expresión deseada*¹⁷. ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte; arte y entropía*. p.71.

; por tanto, la intención consciente del artista en producir cierto tipo de sensaciones es lo que ayuda a delimitar el contenido de la obra y la aproxima a su objetivo, se puede distinguir entonces entre la atmósfera existente dentro de la pintura y la proyección de elementos atmosféricos de la pintura en el entorno, es decir, que la pintura por sus cualidades formales funciona en conjunto con el ambiente como un estímulo atmosférico dentro de una serie de relaciones entre obra, espacio y espectador, es ésta última una obra que posee la capacidad de transmitir de manera significativa sensaciones atmosféricas. La pintura atmosférica es aquella que logra transformar el ambiente circundante más allá de sus límites físicos, es decir, que mediante una articulación de estímulos transmite un contenido expresivo que se traduce en forma de sensaciones atmosféricas en el espectador e influye en el ambiente del espacio que la circunda; crea de este modo la sensación de continuidad de la pintura, la cual produce una respuesta en el espectador al tener una influencia considerable en la percepción de la atmósfera. Este tipo de pintura se complementa con elementos ajenos a su corporeidad, construye un puente entre los elementos internos y externos de la obra, lo cual constituye un factor determinante de su capacidad expresiva, la atmósfera generada se concreta mediante la percepción activa del espectador. Los estímulos visuales que detonan las sensaciones atmosféricas son recibidos en mayor medida por el inconsciente, de tal manera que la percepción de la obra depende de la sensibilidad subjetiva del espectador y es influenciada por su estado emocional, además de que ésta recepción es delimitada en distintas medidas por factores externos, tales como el contexto sociocultural o el espacio en el cual se aprecia la obra.

CUALIDADES DE LA PINTURA ATMOSFÉRICA

Pintura atmosférica es aquella cuya influencia actúa en las sensaciones que percibe el espectador del espacio que alberga a la obra, siendo su principal cualidad el modificar la sensación atmosférica percibida: la obra se convierte en un estímulo que determina y condiciona un ambiente. Una cualidad que la caracteriza es el transmitir su contenido de manera casi inmediata, en función de ser recibirla como parte de la construcción de la atmósfera.

Se puede decir también que una parte significativa de su contenido expresivo se recibe por medio de asociaciones que se encargan de asignar valores significativos del acto presente de percepción con un acto revivido de percepción por medio de la memoria, la velocidad casi inmediata de tales asociaciones se debe a que las relaciones establecidas aluden con frecuencia a experiencias profundamente internalizadas; es posible argumentar entonces que el proceso de percepción de la pintura atmosférica implica la participación activa del inconsciente, del cual según Herbert Read

*poca duda cabe de que parte de la atracción que encontramos en las obras de arte se debe a la presencia en ellas de imágenes primordiales que se han abierto camino desde los niveles inconscientes de la mente*¹⁸. READ, Sir Herbert E. *Educación por el arte*, p.55.

Dichas imágenes primordiales o arquetipos se entienden como sedimentos de experiencias constantemente repetidas por la humanidad, como el ciclo solar, que se reflejan desde un inconsciente colectivo como predisposiciones a reproducir siempre las mismas o semejantes reacciones heredadas. Es posible argumentar entonces que dichas predisposiciones en las respuestas de los individuos ante asociaciones a las imágenes primordiales enraizadas en el inconsciente pueden

ser utilizadas como un factor que ayude a determinar atmósferas por medio de la pintura, ya que las cualidades de ésta permiten estimular la imaginación, dirigirse al inconsciente; a la vez que pueden inducir la asociación de estímulos a experiencias universales, ya sea mediante el uso del color, la textura o la composición. Ya que la percepción de una atmósfera que involucra una obra pictórica es afectada por una percepción activa del espectador, la cual se recibe y valora por medio de la sensibilidad subjetiva y emocional en mayor medida que por procesos racionales o reflexivos, los elementos pictóricos deben buscar generar una serie de condiciones cuyo objetivo es detonar y delimitar las sensaciones producidas en el espectador.

Por otra parte, la atmósfera actúa mediante una interminable sucesión de relaciones existentes entre los elementos formales que componen a la obra, el espacio físico que la alberga, la individualidad del espectador y el contexto sociocultural que le rodea; es así que para funcionar de manera idónea los elementos formales de la pintura deben establecer una interrelación favorable con estos factores, pues son dichas relaciones las que consuman la totalidad de la experiencia atmosférica generada por la obra.

Se puede distinguir también una obra atmosférica por cualidades asociativas sensoriales en las cuales se establecen relaciones con otros sentidos que resultan de las impresiones visuales de la obra, las cuales evocan la memoria táctil por medio de la textura o sensaciones de calidez o frescura mediante el empleo del color o la forma; la pintura atmosférica puede modificar también la percepción espacial al crear la ilusión de profundidad, por ejemplo, este tipo de asociaciones se denominan como sinestésicas o pseudo-sinestésicas.

El fenómeno de pseudo-sinestesia es natural en la mayoría de la gente como asociación de carácter metafórico o por una similitud de cualidades sensoriales; estas pueden ser bidireccionales o multidireccionales, es decir que si un sonido se relaciona con determinada tonalidad, el fenómeno también sucede de manera inversa. En palabras de Kandinsky

*hemos de aceptar también que la vista no sólo está en relación con el sabor sino también con los demás sentidos. ... La calidad acústica de los colores es tan concreta que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que le produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano*¹⁹. KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*, p.45.

Este fenómeno logra manifestar las vivencias del espectador y produce así un impacto que trasciende la experiencia visual, las asociaciones de este tipo pueden ser inducidas culturalmente, o bien, ser producto de conexiones neurológicas.

El papel de las emociones es también un factor relevante en la percepción de la pintura pues es mediante las reacciones emocionales que el ser humano confiere importancia a las cosas; es un fenómeno que ayuda a determinar actitudes acorde a los estímulos del ambiente. De manera inconsciente un color o una forma pueden evocar un lugar, este a una persona o un sonido, los cuales se encuentran relacionados con una memoria emocional, en consecuencia estimulan una respuesta en el individuo sin que este sea necesariamente consciente del proceso; ésta serie de relaciones y evocaciones sensoriales de distintos tipos tienen lugar en el cerebro límbico.

Una obra que posee cualidades atmosféricas incide en la percepción del observador mediante el orden de elementos plásticos concretos, los cuales logran detonar una serie de sensaciones evocativas

que modifican principalmente de manera inconsciente el estado emocional del espectador, así como la manera en que percibe el entorno que rodea a la obra, se entiende entonces que

*es la expresividad directa de todas las cualidades perceptuales la que permite al artista transmitir los efectos de unas fuerzas psicofísicas más universales y abstractas a través de la presentación de objetos y sucesos individuales y concretos*²⁰. ARNHEIM, Rudolf, *Hacia una psicología del arte; arte y entropía*, p.71.

; de este modo el artista, mediante el uso de los elementos plástico-formales, puede abarcar un extenso abanico de posibilidades atmosféricas a través de la pintura.

ANTECEDENTES DE LA PINTURA ATMOSFÉRICA

La pintura que genera cambios en la percepción de la atmósfera puede ser reciente como término o fin consciente, sin embargo, obras pictóricas con características atmosféricas pueden encontrarse en distintas épocas y culturas a lo largo de la historia del arte. El interés por delimitar el tipo de respuestas y actitudes humanas con respecto a un espacio se ha manifestado en distintas culturas con finalidades y perspectivas diferentes. La transmisión de sensaciones atmosféricas producida por la pintura ha repercutido en el paisaje, el retrato, el desnudo, el bodegón y la obra abstracta. Numerosos ejemplos pueden encontrarse a lo largo de la historia, en los cuales la intención expresiva ha buscado generar una respuesta sensorial del espectador que influya de manera significativa en él, por tanto, es posible aseverar que la cualidad atmosférica de una pintura no se encuentra en la temática, sino en los efectos sensoriales y psicológico-emocionales que delimitan en cierta medida la actitud del espectador con respecto a un espacio. La eficacia de tales objetivos se encuentra directamente ligada con la calidad en el tratamiento de los elementos pictóricos que establecen relaciones emocionales asociativas en el espectador, las cuales sugieren y generan respuestas que trascienden las dos dimensiones de la obra.

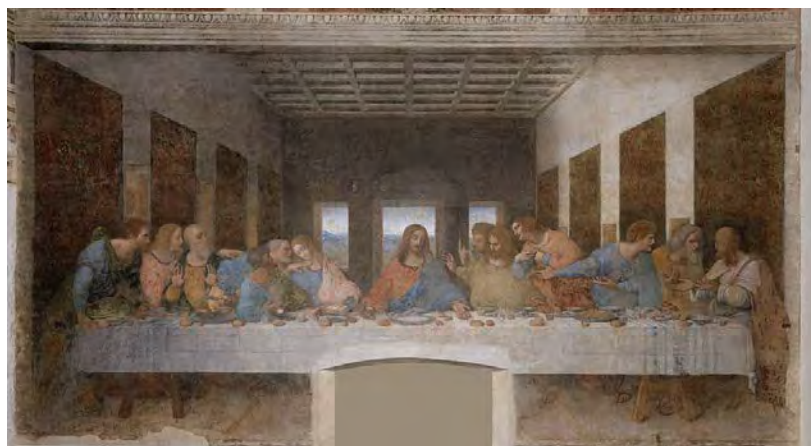
Al analizar algunas de las primeras manifestaciones pictóricas en el arte rupestre como las cuevas de Altamira o de Lascaux, es posible encontrar entre sus elementos cualidades atmosféricas; no se puede negar el importante papel que debieron cumplir y la gran importancia que el hombre primitivo le confería a dichas representaciones. Actualmente pensar en adentrarse en una cueva para construir o apreciar una representación pictórica, aunado al hecho de sólo poder verla con ayuda de iluminación artificial, hace suponer una atmósfera abrumante, llena de penumbra en el encierro de la cueva. El poder evocativo de los animales ahí representados refleja con vigor una visión de un

mundo antiguo, caótico, indudablemente lleno de exigencias a las cuales el ser humano se enfrentaba y estudiaba con cuidado. No obstante, hay que considerar que *no debe esperarse que las pinturas de la caverna de Altamira ni siquiera los templos de Luxor evoquen las mismas imágenes ni provoquen las mismas reacciones que cuando fueron creados*²¹. HALL, Edward T. *Más allá de la cultura*, p.106. A pesar de no conocer con certeza las razones que impulsaron al hombre prehistórico a pintar en las cuevas, se puede suponer que la influencia de dichas representaciones debió producir un fuerte impacto en la sensibilidad de un hombre poco habituado a la imagen, posible razón por la que se considera entre otras teorías, que el arte prehistórico no fue concebido por estética, sino por la posibilidad de operar mágicamente, conformándose como un medio idóneo para la reafirmación de creencias y actitudes.

Otro ejemplo más reciente de la modificación de las atmósferas con fines utilitarios se puede observar en los templos góticos, siendo el aspecto religioso el causante de la búsqueda de espacios que de manera vivencial promuevan los valores religiosos y simbólicos de la época, es así como el concepto del ambiente o la atmósfera divina modifica el manejo de la luz, la cual a través de los vitrales y rosetones pasa a ser uno de los principales componentes del espacio simbólico en la atmósfera gótica, producto también de las nuevas técnicas de construcción que permitieron el uso de vitrales en sustitución de muros. En la arquitectura gótica se condensan conocimientos de arquitectura, pintura, música y escultura, de tal forma que la repercusión que produce en la sensibilidad del espectador o habitante se convierte en un referente irrefutable en el estudio de la atmósfera.

Por otra parte en el renacimiento surgieron aportaciones importantes relativas a la atmósfera en el campo de la pintura, por ejemplo con las obras y métodos de creación de Leonardo da Vinci quien

experimentó con las perspectivas o las tramas que estructuran el lienzo. Es posible que la curiosidad de Leonardo por la naturaleza y el impulso que tenía por explorar distintos campos del conocimiento le permitieran abordar el arte y la pintura desde un enfoque innovador, prueba de esto se visualiza en obras como *La última cena*, cuyo impacto la ha convertido en una de las pinturas más conocidas en la historia de arte, Leonardo logró que la atmósfera de la pintura se proyectara más allá de los límites bidimensionales del muro en el que fue pintada y produjera un impacto más que significativo en aquellos que en su momento la apreciaron en un estado óptimo de conservación.



3. Leonardo da Vinci, *La última cena*, Temple y óleo sobre yeso, 460 x 880cm, 1495-

No había nada en esta obra que se asemejase a las viejas representaciones del mismo asunto. En esas versiones tradicionales se veía a los apóstoles sentados sosegadamente en torno a la mesa –solamente Judas quedaba separado del resto–, mientras Jesucristo administraba serenamente el Sacramento. La nueva representación era muy diferente de cualquiera de esas obras. Había algo dramático y angustioso en ella²².

GOMBRICH, E. H. *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p.224.

Asimismo se puede considerar a la Capilla Sixtina como un ejemplo de contribución entre arquitectura y pintura, una suma del esfuerzo de varios artistas que culmina como una obra unitaria y envolvente gracias a los frescos de Miguel Ángel en la bóveda y el muro contiguo al altar. Las pinturas de la Capilla Sixtina consideradas como unidad se constituyen por varias escenas bíblicas, es en su totalidad una proclamación de la tradición histórica y de fe que la iglesia busca reflejar, la mirada del espectador dentro del recinto cuya bóveda alcanza más de 20 metros de altura, deja una fuerte impresión sobre la sensibilidad que va desde lo espacial, lo emocional, hasta lo ideológico-religioso.



4. *Capilla Sixtina*, construida entre 1477 y 1480, alberga las obras de Miguel Ángel, Botticelli y Rafael Sanzio.

La pintura capaz de producir impactos sensoriales atmosféricos o semejantes en el espectador por medio de estímulos visuales ha permanecido como una constante a través de la historia, desde distintos enfoques algunos artistas han trabajado este aspecto. Se pueden mencionar, por ejemplo, pinturas como *Incendio, fuego de noche* o *Incendio de un hospital* de Francisco Goya, en las cuales se



5. Goya, *Incendio-fuego de noche*, óleo, 50x32cm, 1794.

presentan escenas nocturnas de gran contraste luminoso desarrolladas en espacios indefinidos; en el cuadro se observan manchas dinámicas de color y luz envolviendo el evento trágico que viven los personajes. El ambiente de desastre, angustia y desasosiego, muestra en esencia el drama de un suceso sin hablar de un evento en específico. Otra obra con connotaciones atmosféricas de Goya es *Perro semihumedo*, la cual es enigmática debido al grado de abstracción que maneja. En esta obra, Goya con pocos trazos define la cabeza de un perro como único elemento figurativo de la pintura, dejando el resto a un ambiente difuso, cuyas cualidades destacan el color y la textura de la obra, sin embargo, las condiciones de la pintura y su deterioro no permiten hacer un análisis más exhaustivo acerca de las pretensiones del artista.



6. Francisco de Goya, *Perro semihundido*, Óleo sobre tela, 131x79cm 1919-23.

Cuando se habla de pintura atmosférica es difícil no pensar en la obra de William Turner, pintor cuya influencia abarca desde el impresionismo al arte abstracto. Las obras de Turner llenas de luz, color, movimiento y vitalidad, logran evocar sugerencias poéticas en torno a la sublimidad de la naturaleza y su ambiente: *sus cuadros: tormentas, amaneceres y atardeceres se dibujaban basándose en una impresión visual precedente y a menudo el pintor observaba estos fenómenos junto a otras personas que al ver los cuadros expuestos reconocían la escena a la que habían asistido junto a él*³. GINZBURG, Silvia. *Turner*, p.13. El tratamiento pictórico destaca por el uso de la luz y el color, medios que le permiten producir un gran impacto visual en el espectador, gracias a lo cual se transfiere una sensación ambiental a la vez que produce una respuesta emocional.

Las atmósferas captadas en obras como *Paz, Exequias en el mar*, que hace como homenaje al fallecido pintor David Wilkie, cuyo cuerpo fue arrojado al mar; más que relatar, retrata el sentir en una atmósfera que muestra en masas casi amorfas, una fugacidad que aproxima al resplandor y a la vez a la penumbra. Los efectos atmosféricos que envuelven la escena innegablemente evocan el desasosiego en un ambiente que se difumina entre luz, penumbra y

movimiento. En obras como *Sombra y tinieblas: la noche del diluvio* o *Luz y color (la teoría de Goethe)*, así como en otras de este periodo, se leen espacios turbulentos; igualmente *las composiciones en forma de torbellino conquistaban así una mayor fuerza centrífuga y la mirada del espectador se forzaba aún más hacia el interior del espacio vertiginoso, no pudiendo huir hacia las esquinas que estaban cortadas*²⁴. *Ibidem* p.18. En los últimos años de la vida de Turner las pinturas apenas mostraban una temática figurativa, siendo los componentes matéricos de la pintura los que conferían la expresividad a las obras, de tal suerte que se pueden considerar como un anticipo del arte abstracto.

Las muestras de tratamiento atmosférico en la pintura no son escasas a través de la historia, no obstante la profundización en el conocimiento y el dominio de las técnicas en el uso de la imagen como medio de expresión y transmisión de conocimientos se han hecho cada vez más complejos, lo cual en ocasiones ha llegado a fomentar la saturación del contenido de la imagen. Esta sofisticación trajo consigo mayor capacidad comunicativa, como es el caso de la ilustración médica de estudios anatómicos o la pintura como



7. William Turner, *Sombra y tinieblas - La noche del diluvio*, 78x78.5cm, 1843.

registro de eventos históricos; sin embargo, cuando se privilegia a la razón como medio de codificación de un mensaje visual, se distancia a la imagen de la expresión plástica más pura, productora del impacto sensorial inmediato que es responsable de detonar las sensaciones atmosféricas más enérgicas.

El surgimiento de la pintura abstracta trajo consigo una renovación en la pintura y su entendimiento, la liberación de la forma propuso una vuelta al impacto sensorial inmediato del color, la luz, la textura y los demás componentes matéricos de la pintura; dicha liberación provocó un giro en la mirada del espectador cuyo producto fue la sensibilización hacia las cualidades intrínsecas de la pintura, lo cual propicia las cualidades atmosféricas de la misma.

PINTURA ATMOSFÉRICA FIGURATIVA

La creación de imágenes ha perseguido distintos fines a través de la historia, se ha usado como método de enseñanza, ilustración, registro histórico, etc. La imitación del entorno visible y su contenido como objeto han predominado debido a la multiplicidad de usos que se le puede dar, es así como la imagen se ajusta a las necesidades humanas, que siendo cada vez más variables, han requerido de métodos y técnicas más complejos; a su vez, las exigencias con respecto a la imagen ligada a una función resultaron pronto en un progreso en cuanto al dominio de su configuración, convirtiéndose así en proveedora de sensaciones y satisfactoria de necesidades.

Funcionar como un equivalente estructural de la realidad visible en un plano bidimensional es una cualidad que la imagen ha cumplido durante mucho tiempo, al hablar de pintura y su función se pueden mencionar ejemplos como la creación de retratos como símbolo de reafirmación de poder, la imagen como ícono de adoración, o símbolo de poder mágico, la representación de conceptos o creencias, etc., son muestras de la capacidad expresiva cuya transmisión sobrepasa el sentido de la vista y logra insertarse ya sea como idea o sensación en la mente del espectador. Si bien en la antigüedad la construcción de una imagen pictórica buscaba cumplir una función específica involucrando a la atmósfera o no, algunos tratamientos pictóricos en torno al espacio, la luz o la forma empleados a través de la historia han dejado una tradición cuyas enseñanzas han facilitado la aproximación de la pintura actual a explotar sus cualidades atmosféricas.

Recientemente se pueden mencionar artistas y obras con distintos tratamientos cuyos gestos han capturado y transmiten cualidades ambientales, de tal modo que producen percepciones y asociaciones más allá del sentido de la vista. Es el tratamiento pictórico el que independientemente

del tema puede impactar la percepción de una atmósfera. Artistas figurativos como Anselm Kiefer, Rufino Tamayo, Jenny Saville o Francis Bacon, aluden en sus obras a sensaciones y emociones universales; los modos en que abordan temáticas como el miedo, la carne, la catástrofe, lo cósmico, la vejes, etc., logran un impacto sensorial con connotaciones atmosféricas.

Anselm Kiefer, por ejemplo, artista alemán perteneciente a una generación posterior a la segunda guerra mundial, cuyo contexto estuvo marcado por el remordimiento y la nostalgia de la sociedad con respecto a la Alemania nazi, consigue encarnar por medio de sus obras las consecuencias catastróficas de la guerra, los cuadros en los que presenta arquitectura en ruinas reflejan la Alemania de supervivientes a la cual él pertenece. El ambiente de catástrofe que le fue heredado a Kiefer tuvo una influencia significativa en su trabajo pictórico; formó parte del Neoexpresionismo alemán, movimiento en el cual según menciona el crítico de arte Donald Kuspit *el artista ya no es un chamán, que lleva a cabo una eficaz reparación psíquica a través de su práctica mágica. Es otro paciente, enfermo terminal de la historia*²⁵. KUSPIT, Donald. *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, p.265. Ambientes desolados, melancolía, duelo, remordimientos del pasado, forman parte de las atmósferas que detonan la obra de Kiefer.

En sus cuadros se puede leer a la muerte como una presencia recurrente, un aspecto que se refleja en la tierra yerma de los campos donde la presencia del hombre ha perdido relevancia, espacios en los que no quedan más que ruinas como único vestigio de la catástrofe,

*en los cuadros de Kiefer la negritud de las cenizas aparece con más frecuencia que el brillo de las llamas*²⁶. Ibidem, p.269.

La ocupación de su arte gira en torno a lo ya destruido, a los ambientes desolados como consecuencia más, que la catástrofe en sí.



8. Anselm Kiefer. *Nigredo*, técnica mixta sobre lienzo, 330 x 555 cm, 1984.

El tratamiento de los elementos formales en su pintura principalmente en sus instalaciones y obras de gran formato, en conjunto con los simbolismos que maneja, es lo que dota a la obra de Kiefer de una presencia física enérgica, la cual debido al impacto que puede generar es capaz de transmitir parte de su contenido expresivo a la atmósfera en que se sitúa, así como modificar e influir en la percepción del ambiente. En la obra *Nigredo*, por ejemplo, se muestra a gran escala y mediante una paleta agrisada un paisaje devastado consecuencia de la destrucción en Alemania. El tratamiento de la textura, así como el gesto pictórico plasmado en la obra, producen un impacto inmediato cuyas evocaciones aluden a la tragedia y la nostalgia, sensaciones que sin embargo, se confrontan con la

palabra *nigredo*, la cual en alquimia es un término que refiere al proceso mediante el cual se creía que se podía convertir la materia ordinaria en oro; contiene entonces, una muestra de esperanza en el renacimiento o la reconstrucción.

Otro artista cuyas obras logran proyectarse e influir en la atmósfera de un espacio es Rufino Tamayo, nacido en Oaxaca en 1899, perteneciente a la generación de David Alfaro Siqueiros, contemporáneo de Diego Rivera y José Clemente Orozco. Fue un pintor cuyo entendimiento de la escuela Mexicana *osciló entre el extremo refinamiento de un dibujo elegante y un color tímbricamente delicado, y un arte primitivista de contornos rudos, colores sordos y texturas pétreas*²⁷. Rufino Tamayo, *Pinturas*, p.42. Tamayo afirmó usar los elementos plásticos como tales y no como elementos retóricos, se distinguió de sus contemporáneos muralistas al no ser un pintor político; la Mexicanidad que puede encontrarse en sus pinturas muestra la visión de un ser humano sensible a su entorno, dejando fuera de esta poesía visual las posturas políticas. Frutas, mujeres, animales, cuerpos celestes o avances tecnológicos, forman parte de los temas recurrentes en su obra; surgen alegorías a lo cósmico, lo universal, lo incierto o el terror, se vislumbra también un apego a lo perdurable, a lo espiritual y a la sensualidad.

La preocupación de Tamayo por los elementos plásticos y la expresión, lo conducen a evitar la reproducción de la realidad, y a su vez, reconfigurar los cuerpos, colores y texturas en beneficio de sus intenciones pictóricas. Sus obras exponen la atracción que tenía por lo relacionado con el cosmos, reflejan asombro e incluso temor ante lo desconocido; se presentan choques de fuerzas constructoras y destructoras o dualidades como luz y oscuridad; hablan del ser humano, expresan una angustia vital; sus obras logran manifestar también un profundo sentido espiritual.

La pintura de Tamayo es capaz de transmitir su contenido expresivo de manera casi inmediata, pues el tratamiento pictórico se encuentra centrado principalmente en la expresión por medio del uso de los elementos plásticos, no en una decodificación racional, según él mismo:

*la pintura no es literatura, ni periodismo, ni demagogia. La pintura es... la maravillosa unión de la poesía que trae consigo el mensaje y las calidades plásticas que son el vehículo para transmitirlo*²⁸.

TIBOL, Raquel- compiladora. *Textos de Rufino Tamayo*. p.17.

; es por esto y debido su tratamiento de los elementos pictóricos, que sus obras poseen en general cualidades atmosféricas; los murales que pintó, por otro lado, impactan la atmósfera de un espacio casi de manera espontánea al añadir los beneficios que aporta la escala del mural.

Un ejemplo de las obras de caballete que poseen cualidades atmosféricas es *Torre de alta tensión*, en la cual mediante una paleta limitada a grises y azules Tamayo presenta un ambiente frío, cuyo único rastro de humanidad es la torre metálica. Se percibe un ambiente nublado y desolado, un contraste entre el carácter permanente de la montaña y las condiciones climáticas.



9. Rufino Tamayo, *Torre de alta tensión*, óleo sobre lienzo, 130 x 95cm, 1974.

PINTURA ATMOSFÉRICA ABSTRACTA

*Resulta difícil definir nociones como realista o abstracto de forma clara y precisa, de hecho toda representación pictórica figurativa es la reproducción de un modelo que se encuentra en la naturaleza*²⁹. ELGER, Dietmar. *Arte abstracto*, p.7.

Se debe considerar que en ocasiones la apreciación de la imitación mimética depende del contexto y los conocimientos previos con los cuales el espectador se aproxima a la obra; para clarificar el uso del término se considera pintura abstracta aquella cuya intención busca destacar la expresión de los recursos significantes de la materia pictórica sobre su función representativa.

Los elementos pictóricos en la obra abstracta encuentran justificación en sí mismos, de manera que se plasma un gesto pictórico de carácter autónomo. La ausencia de interferencias narrativas enfatiza la intención expresivo-comunicativa de los elementos pictóricos, produciendo un fenómeno cultural que no se valora solo por su capacidad de significación, sino por manifestar su intención comunicativa impactando el plano subjetivo y emocional.

Las características propias de la pintura abstracta establecen relaciones inmediatas con el inconsciente, de tal modo que aluden al plano vivencial del espectador. El plano de contenido de las obras abstractas alude de muchas posibles maneras a múltiples cosas, sugiere y propone, por medio de elementos formales al espectador que codifica con una visión subjetiva, el contenido de la obra. Sin una clara relación con la experiencia visible codificada y una relación inestable entre expresión-contenido la pintura abstracta, culmina abierta a múltiples interpretaciones, sin embargo, la riqueza

de su contenido se traduce en la experiencia vivencial y evocativa que produce, se fortalece también al objetivar en la materia aquello que no se puede verbalizar ni codificar de diferente modo.

Las particularidades del lenguaje pictórico abstracto hacen de este un medio idóneo para la proyección de atmósferas pues

*la obra no explica, no se dirige a la inteligencia sino a la sensibilidad*³⁰. LÉGER, Fernand. *Funciones de la Pintura*, p.78.

; así, además de aludir a la razón, la obra abstracta se dirige al inconsciente del espectador. Otro factor relevante en las obras abstractas es que como menciona Herber Read

*poseen una importancia algo más que decorativa, por el hecho de que repiten en materiales y escala apropiados ciertas proporciones y ritmos inherentes a la estructura del universo... Acorde con estos ritmos y proporciones el artista abstracto puede crear microcosmos que reflejan el macrocosmos, puede asir el mundo, si no en un grano de arena, en un pedazo de roca o en un conjunto de colores. No tiene necesidad de apariencias naturales, es decir, de las formas accidentales creadas por la violencia de la evolución del mundo, porque tiene acceso a las formas arquetípicas que constituyen el substrato de todas las variaciones casuales ofrecidas por el mundo natural*³¹. READ, Sir Herbert E. *Arte y sociedad*, p.186.

Es así que debido a sus características, la pintura abstracta se presenta como un medio idóneo para la creación de atmósferas a partir del lenguaje pictórico.

Para inducir una atmósfera por medio de la pintura abstracta la administración de estímulos pictóricos debe impactar al espectador, de tal modo que este se vea afectado por las condiciones espaciales que percibe sin requerir la codificación racional de un mensaje; de esta manera,

*si la percepción está relacionada con el contexto y con la experiencia previa del observador, resulta improbable que cualquier interrelación abstracta, que no tome en consideración el contexto y los factores personales que un individuo aporta a sus juicios, demuestre ser válida en una amplia escala de situaciones*³². CANTER, David V. *Psicología del diseño ambiental*, p.47.

, lo cual incluye, además de la obra como estímulo, un análisis y un empleo consciente del contexto como lo es el espacio expositivo, las predisposiciones culturales del público, etc.

Artistas como Mark Rothko, Paul Jenkins o Zao Wou-ki, desarrollaron en sus estilos obras capaces de sugerir al espectador modificaciones en la percepción de la atmósfera circundante a la pintura, cuyos efectos impactan el plano subjetivo emocional. En el caso del pintor abstracto Zao Wou-Ki, se evidencia en su producción cómo por medio de la mancha y el manejo de la luz logra conferir a sus obras un dinamismo que confronta sutileza e ímpetu en el color y la materia. Sus obras, que reflejan enérgicamente una amplia libertad gestual, son producto de una profunda reflexión y cautela. El resultado surge como consecuencia de un profundo conocimiento de la técnica que no evidencia un proceso largo de construcción pictórica, por el contrario muestra una espontaneidad que se exterioriza en un flujo de estímulos que en varios sentidos rebasan los límites del lienzo, presentando a este como una ventana a una atmósfera cuyo tamaño es capaz de sumergir al espectador y hacerlo parte de la misma.



10. Zao Wou-Ki, 18-3-85, óleo sobre tela, 162x150cm, 1985.

En pinturas como *18-3-85* se puede apreciar la fuerza dinámica en el estilo de Zao Wou-Ki, el gesto expresivo en cuanto a mancha y color invaden el lienzo a manera de un fluido que se desborda de su contenedor. En este caso la superficie pictórica no marca límites a las relaciones que se generan dentro y fuera del cuadro, solo se delimita una fracción visible de una escena que genera un constante flujo de relaciones.

Por otro lado Mark Rothko, pintor abstracto estadounidense, caracterizado por sus obras de gran formato y planos de color, realizó pinturas cuyos tratamientos emanan una presencia tal capaz de alterar la atmósfera de

un espacio; mediante una serie de recursos pictóricos y extra-pictóricos dota a sus obras de una presencia que se desborda espacialmente en la sala. Dentro de su búsqueda por materializar lo inaprensible a los medios ópticos, Rothko emplea espacios de color suspendidos en la superficie, delimitados por bordes difusos sobre grandes formatos que generan relaciones de espacio y vibraciones de color; el gran tamaño de las obras da la sensación de envolver o contener al espectador, lo cual convierte a la apreciación de la pintura en una experiencia espacial.

Los intereses espirituales, así como las emociones humanas más elementales, son el eje motivante del artista para generar una experiencia mística a partir sus obras; existe un apego a los ejes vertical y horizontal (elementales para la vida humana), que se visualiza en las superficies de color empleadas, así como relaciones de simetría estática que se asocian con la calma, el silencio, la espiritualidad o el acto de la meditación. Las obras de Rothko suelen inducir en el espectador sensaciones de inmensidad de un espacio inabarcable y atemporal, debido en parte a los formatos empleados que en general rebasan la escala humana, así como el contacto que el espectador tiene con la obra.

Como obra atmosférica, las consideraciones en cuanto a los elementos que la constituyen no se limitaban a la ejecución del lienzo, el último paso de la realización de la obra era el montaje, aspecto del cual el artista permaneció pendiente en cuanto a las exigencias de la presentación, llegando a solicitar requerimientos de montaje como no usar marcos como límites de la obra, colocar los lienzos lo más cercanos al suelo de tal modo que no se distanciaran de cómo fueron creados, demandaba en ocasiones una iluminación tenue en la sala y se negaba generalmente a exponer colectivamente, en el caso de acceder solicitaba tener una sala propia para sus obras. Rothko mencionaba:

*generalmente cuelgo los cuadros de mayor tamaño de manera que haya que observarlos desde una distancia muy corta, con el fin de que el espectador tenga la sensación de encontrarse él mismo inmerso en la imagen*³³. ELGER, Dietmar, *Arte abstracto*, p.74.

La importancia que confería al montaje de las obras muestra una preocupación por las relaciones espaciales, así como la manera en que la obra es recibida por el espectador; considera el espacio como un elemento más de la composición y la iluminación del lugar, en relación al impacto que tiene sobre el color o la luz de la pintura. Es evidente así que la búsqueda pictórica iba más allá de

plasmar sobre una superficie, sino que se pretendía generar una experiencia sensorial cuya intensidad y complejidad sobrepasara la pura impresión del evento visual.



11. Habitación Rothko, Phillips collection.

La habitación Rothko en la colección Phillips, por ejemplo, es un espacio destinado a albergar tres obras del artista, *Green and Maroon* (1953), *Green and Tangerine on Red* (1956) y *Orange and Red on Red* (1957). La habitación desde el inicio fue concebida como un espacio de meditación el cual el coleccionista Duncan Phillips visualizó incluso como una capilla; el montaje final se realizó con la colaboración de Rothko, quien dictó sus recomendaciones de montaje, las cuales fueron llevadas a cabo tal como él propuso. Esta habitación, de justas proporciones para la escala de las obras, se presenta como un espacio cuyo contacto entre obra-espectador pretende establecer una relación íntima y serena, de manera que la intención expresiva pueda ser recibida con mayor intensidad.

CAPÍTULO III

PRINCIPALES ELEMENTOS GENERADORES DE ATMÓSFERAS

- Color
- Textura
- Composición
- Formato y escala
- Espacio de exhibición

PRINCIPALES ELEMENTOS GENERADORES DE ATMÓSFERAS

En éste capítulo se estudian algunas de las cualidades expresivas de los elementos que pueden considerarse básicos en la conformación de la pintura atmosférica, entendiendo como tal a aquella que cambia la percepción de un ambiente o afecta la sensibilidad del espectador más allá de la visión. El análisis presentado aborda el aspecto atmosférico de los elementos centrado en un tratamiento abstracto; se busca señalar la relevancia que aportan a la delimitación de una atmósfera, y se ejemplifican soluciones pictóricas a manera de muestra sobre las posibilidades de cada elemento. No se pretende proponer un manual o modelo cerrado sobre la generación de atmósferas por medio de la pintura, pues se entiende que las posibilidades de ésta son múltiples y variables, asimismo, solo encuentran su delimitación en función del artista y de la acción pictórica.

La interacción entre los elementos que conforman a la pintura es la responsable de establecer las cualidades atmosféricas, estos elementos relacionados entre sí se pueden categorizar como signos pictóricos:

*La pintura presenta signos pictóricos diversos y en unidades de diferente dimensión (pinceladas, manchas, colores, formas, representaciones, pedazos de tela o de papel, el propio cuadro...), que pueden llamarse propiamente así, signos pictóricos, en la medida en que, de manera general, muestran que algo está en lugar de algo para alguien, siendo su parte material (expresión) capaz de evocar alguna otra cosa (contenido)*³⁴. CARRERE, Alberto. *Retórica de la pintura*, p.73.

Si se acepta que el arte posee intenciones comunicativas y se admite como un acto de lenguaje, es necesario asimilar el proceso de significación de la pintura, el cual aunque se puede apoyar en similitudes léxicas con el lenguaje verbal. Se debe diferenciar en tanto que los sistemas de significación verbal y visuales no son equivalentes, pues aún al intentar describir detalladamente la experiencia que produce la observación de la pintura, no es posible más que lograr una interpretación subjetiva y emocional que no transmite la totalidad de la experiencia que la obra visual proporciona; por tanto, el concepto de significación en este caso no debe entenderse como algo que pueda explicarse claramente en otro lenguaje, sino que significa a su manera.

Asimismo el concepto de signo pictórico no refiere al hecho físico (pincelada) como entidad fija, sino que funciona como una convención que provisionalmente relaciona expresión (pincelada) y contenido (cálida), es decir que se constituye en la visualización del estímulo y el significado asignado en el proceso perceptivo. El encargado de descifrar con qué planos de contenido se relacionan determinados planos de expresión es el código, el cual puede denominarse como blando o duro. *Código blando (en extremo) a aquel en el que el signo presenta una delimitación imprecisa de sus unidades expresivas, el contenido resulta vago y la relación entre ambos es inestable, dando lugar a altos niveles de polisemia y ambigüedad; la comunicación no es precisa, sino abierta a múltiples interpretaciones. Código duro (en extremo) es aquel en el que el signo presenta una segmentación precisa en sus unidades expresivas, el contenido resulta igualmente nítido y la relación entre ambos es estable, dando lugar a mayores certezas en la comunicación y ausencia de polisemia o múltiple interpretación*³⁵. *Ibidem* p.80. El código en la pintura se entiende en mayor medida como un código blando, siendo así que un estímulo no siempre significa lo mismo, depende del tipo de pintura que se observe.

Al mirar la representación de un automóvil rojo el espectador interpreta una serie de signos pictóricos de manera icónica, es decir, que la pintura refiere a un objeto del mundo visible, significa con base en la experiencia; por otro lado si la organización de los mismos estímulos como mancha, color, líneas o puntos se ordenan de tal forma que no se reconozca el automóvil, entonces la lectura del signo se vuelve plástica y la significación se centra en mayor medida en una proyección subjetiva donde los elementos básicos de la pintura impactan el plano subconsciente del individuo.

Se entiende así que la codificación de los signos pictóricos en la pintura abstracta es mayormente influenciada por la lectura del signo plástico, de igual modo que en la pintura figurativa predomina la lectura del signo icónico, que si bien puede imperar una lectura sobre otra, estas se encuentran en constante dinamismo a causa de la provisionalidad del signo, lo cual hace posible la lectura icónica de un cuadro abstracto (Rothko) o plástica en el caso de una pintura figurativa (Turner). Si bien es más común generar una significación icónica de una pintura abstracta, por el contrario la significación más intensa del signo plástico puede verse obstruida por el fuerte poder referencial del signo icónico.

El proceso de percepción de una atmósfera como se estudió en el primer capítulo es un proceso que involucra múltiples variables y se encuentra en constante flujo, estimula emociones, sensaciones, y se percibe incluso de manera inconsciente. Si se considera la codificación de los signos plásticos e icónicos como proceso de significación, así como las cualidades intrínsecas de la pintura abstracta en tanto a su carácter autónomo y la constante búsqueda de objetivar en la materia un algo sin forma, como equivalente pictórico, se llega a la conclusión de que además de la ventaja de no estar sujeto a una función representativa, su carácter significativo detona las capacidades expresivas codificadas en el inconsciente del espectador de los elementos básicos de la pintura como el punto, la línea, el

contorno, la dirección, el tono, el color, la textura, la dimensión, la escala y el movimiento; por lo anterior, el análisis que se hace de los elementos se aborda desde un tratamiento abstracto.

El análisis que se presenta es una selección de elementos pictóricos que por sus cualidades pueden considerarse esenciales en el proceso perceptivo de una pintura atmosférica. El estudio, que si bien pretende mostrar la manera en que pueden actuar estos estímulos, está sujeto a las variables que implica la percepción de una atmósfera; se ratifica también que el proceso de percepción atmosférica es más que una suma de estímulos, funciona como una red de vínculos entre sus elementos, la estructura de estímulos externos que le rodean y el espectador; no obstante, el entendimiento de cada elemento ayuda a clarificar el impacto atmosférico generado por una obra pictórica.

COLOR

El color es una de las más eficaces dimensiones de discriminación que posee el ser humano, su impacto se encuentra implícito en la vida diaria. Este produce efectos psicofisiológicos y estimula respuestas emocionales que afectan de manera espontánea la percepción de un individuo.

El color se encuentra tan arraigado a nuestra existencia que desde temprana edad se interiorizan experiencias visuales del color y se asocian a simbolismos y significados, los procesos vivenciales relativos al color se integran incluso en la codificación de sensaciones y emociones que se traducen por medio del lenguaje oral en expresiones asociativas. Se suele decir, por ejemplo, que alguien *lo ve todo de color rosa* cuando solo ve las cosas buenas o es demasiado optimista en cierto aspecto; *me quedé en blanco* cuando se olvida algo, *dar luz verde* como una aprobación o *se puso verde* de envidia o coraje. Este tipo de asociaciones emocionales y conceptuales se encuentran inmersas en todas las culturas con las particularidades de cada región, lo que es una constante es el hecho de que el color tiene una fuerte relación con el lenguaje y las emociones.

Sobre las asociación de significados en torno al color se puede argumentar que

*colores y sentimientos no se combinan de manera accidental, que sus asociaciones no son cuestiones de gusto, sino experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento*³⁶. HELLER, Eva, *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, p.17.

La relación que guarda un color como concepto de significación universal alude a experiencias comunes como el rojo y naranja al fuego, el azul al cielo o el verde a la vegetación y lo natural.

Sin embargo, cada sociedad vive de distinto modo los fenómenos cromáticos, en consecuencia la significación que se le asigna a un color cálido como el rojo no es igual en un habitante de un clima frío a otro que viva en una zona desértica; por otro lado, aprendizajes simbólicos del color, como la relación que guarda el rojo con las señales de peligro o precaución, se comparten en distintas culturas; no obstante, la significación asignada a estos resulta compleja de precisar por su carácter dinámico, ya que un color no se encuentra aislado, sino que interactúa con los colores contiguos y en condiciones cambiantes. El color se percibe según el contexto y su significación se encuentra sujeta a un trasfondo psicológico, esto es que la asignación de valor a un color involucra el simbolismo psicológico de vivencias universales, así como alude a una tradición cultural e individual.

Es amplia la evidencia acerca de la importancia del color en la vida diaria, así como la relación que mantienen los colores y los sentimientos. De manera consciente e inconsciente el ser humano se encuentra bajo los efectos constantes del color, siendo éste una de las experiencias perceptuales más penetrantes de la vida diaria se le debe atribuir un papel fundamental en la elaboración del discurso pictórico, pues a pesar de ser el más relativo de los medios que emplea el arte, su apreciación visual así como la intensidad expresiva del mismo se encuentra íntimamente ligada a experiencias universales profundamente interiorizadas.

En el rubro de las artes, el color ha sido usado como uno de los elementos expresivos más importantes con los que cuenta el hombre, desde las vibrantes figuras del arte rupestre, los murales egipcios, los mosaicos romanos, o la pintura abstracta. Las múltiples connotaciones que tienen los colores promueven modificaciones sensitivas en el espectador según el ambiente en el que son percibidos, y son también las asociaciones pseudo-sinestésicas del color las que aportan intensidad al fenómeno perceptivo. El empleo pictórico del color debe también considerar la imposibilidad

perceptiva del mismo de manera aislada, pues solo conceptualmente se puede disociar una tonalidad de los colores contiguos a él que encontramos en la vida diaria. En palabras del psicólogo Rudolf Arnheim

*la identidad de un color no reside en el color mismo, sino que se establece por relación*³⁷. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual Psicología del ojo creador*, p.397.

; ésta relatividad expresiva involucra a la dinámica del color, es decir la variación fisiológica de los colores en función de la relación tonal del contexto, así como la variación significativa del color según las asociaciones formadas en torno a los acordes cromáticos.

Las versatilidades del color en la pintura conllevan a la ausencia de leyes o fórmulas fijas que garanticen una precisa codificación como elemento expresivo, pues además de las variaciones significativas y de interacción visual el impacto se complementa mediante la sensibilidad subjetiva del espectador, así como con las implicaciones psicológico-simbólicas ya mencionadas. No obstante el conocimiento de su dinamismo como fenómeno perceptual, aunado al estudio de las asociaciones significativas más comunes, proveen al artista de elementos que ayudan a delimitar hasta cierto punto las respuestas emotivas del espectador, de tal manera que la articulación de los elementos cromáticos puede sustentarse con base al estudio de sus propiedades. Asimismo, un factor que el pintor puede utilizar a su favor es su propia sensibilidad, pues como individuo forma parte de una cultura y comparte con la sociedad un código significativo en torno al color; por ejemplo, en la cultura occidental es común asociar el color rojo con la pasión, la sangre o la violencia, se relaciona con experiencias universales por el color del fuego o la sangre; el color azul se suele relacionar con el cielo o el mar, las asociaciones que establece varían en gran medida por las cualidades de oscuridad o

luminosidad con que se presenta, pudiendo significar desde divinidad o armonía hasta tristeza o melancolía. El color amarillo presenta también cierta ambigüedad y su significado suele ser determinado en yuxtaposición con otros colores, se le relaciona con el sol, la luz o el oro y se asocia a la amabilidad, el placer, el optimismo o a la envidia los celos y el egoísmo. El color negro comúnmente connota muerte, mal, negación, etc., sin embargo, también se relaciona con la seriedad, la objetividad o la elegancia. El color blanco, en cambio, se relaciona con la pureza, la inocencia, la divinidad o el vacío, en general, carece de significaciones negativas y se relaciona con la luz.

La denotación y connotación de los colores es un fenómeno con muchas variables, las cuales rebasan los límites de esta investigación, sin embargo, se hace mención de esta cualidad pues naturalmente afectarán la percepción de la atmósfera, factor que se debe tener en cuenta al buscar delimitar un ambiente mediante el uso del color. Se reitera asimismo, que el contexto en que se presenten los colores y la forma en que lo hagan ayudará a delimitar las variaciones significativas aunque el proceso de significación sea subjetivo. Empero, aparte de las significaciones que es posible verbalizar como conceptos, las reacciones más profundas que puede producir el color permanecen inefables, pues forman parte la experimenta de cada individuo.

TEXTURA

La textura es una propiedad que se encuentra en todos los objetos que rodean la vida cotidiana, por medio de esta los seres humanos obtenemos información útil de nuestro medio ambiente, pues cada objeto posee una particular disposición estructural en la materia que lo conforma que se refleja en su textura. Es una propiedad que permite reconocer y diferenciar una piedra de la piel humana por ejemplo; es así que las sensaciones táctiles de reconocimiento son una forma de supervivencia para el ser humano, un modo de conocer el mundo e interpretar los estímulos que benefician o perjudican la vida.

Una textura representa las características de los materiales, la información que se recaba de ellas se obtiene principalmente de manera táctil, sin embargo, esta información puede percibirse también visualmente o incluso auditivamente. El lenguaje de la textura también produce y se asocia a estados de ánimo, que al ser interiorizado desde la infancia influye en las respuestas conductuales de un individuo de manera que produce reacciones tanto positivas como negativas.

Considerando lo anterior no se puede negar que el sentido del tacto y el aprendizaje interiorizado que recibimos a través de él tiene una importancia vital dentro del desarrollo humano; si bien las texturas se perciben también visualmente, el sentido de la vista no puede captar con tanta precisión las propiedades que el tacto percibe, es así que

cuando los dedos de las manos no alcanzan a tocar un objeto el cerebro pone en marcha una representación cinestésica del mismo, incluido la forma, la textura, cualidades espaciales y táctiles. Facilita la interrelación con este incluso si nunca se ha llegado a tocar de forma previa. Este

*mecanismo permite que al ver un tejido como le terciopelo puedas "sentir" su suavidad*³⁸. DEZCALLAR, Teresa Sáez. *Relación entre procesos mentales y sentido háptico: emociones y recuerdos mediante el análisis empírico de texturas: Tesis doctoral*, p.91.

De esta forma el sentido de la vista se complementa con el aprendizaje y las experiencias vivenciales del individuo, pues todas las texturas sugieren propiedades táctiles que se mezclan con las visuales. Al ver superficies como la madera, el metal, la lija, el vidrio, el papel, etc., surgen inconscientemente asociaciones relacionadas con emociones y sensaciones, de manera que como menciona Edward T Hall: *es la memoria de las experiencias táctiles la que nos permite apreciar las texturas*³⁹. HALL, Edward T. *La dimensión oculta*, p.82., y establecer así relaciones con propiedades como suavidad, dureza, calidez, confort, etc.

En la vida cotidiana se asignan palabras y conceptos para describir texturas en relación a aspectos táctiles, cromáticos, o por su aspecto superficial; por ejemplo, cuando visualmente una textura se liga a un color la unión de ambos estímulos puede modificar la valoración, siendo así que se puede calificar como texturas frescas, tibias, gélidas, o incluso ardientes, en función de su tonalidad.

*Los adjetivos que definen la textura según su tacto superficial sucesivo se sitúan en el gradiente que va de áspero a suave. Este último se asocia a connotaciones positivas y al término liso, sin altibajos, raso, fino, todos hacen referencia a una superficie continua. La palabra suave también es positiva para los sentidos de la vista, el gusto y el oído. En cambio el término áspero va asociado a algo negativo. Se utilizan también palabras como brusco, irregular, tosco, basto o burdo*⁴⁰. DEZCALLAR, Teresa Sáez. *Relación entre procesos mentales y sentido háptico: emociones y recuerdos mediante el análisis empírico de texturas: Tesis doctoral*, p.80.

La visualización de una textura que se percibe con relación al sentido del tacto se puede determinar según una escala que va de duro a blando, regularmente para las cosas suaves se usan adjetivos como el confort, la tranquilidad o la comodidad, siendo estos placenteros, por ejemplo, en la representación de la seda en una pintura. Por otro lado, se suele asociar a la dureza con fuerza o resistencia, de tal modo que el contexto también determina si dichas cualidades favorecen al agrado o desagrado que produce una textura.

Como elemento pictórico la textura tiene la capacidad de generar sensaciones de manera espontánea sin necesidad de racionalizar el estímulo, la relación intrínseca que guarda con los mecanismos de supervivencia del ser humano hace de esta un elemento con un gran potencial expresivo. Su tratamiento en pintura puede ir de lo puramente visual como el caso de la acuarela donde la materia no sobresale del soporte a la textura matérica en la cual se genera un volumen que se puede percibir por medio del tacto, este puede ser formado por la corporeidad de la pintura o bien por la inclusión de elementos extra pictóricos.

Una lectura menos inmediata de la textura puede incluir el simbolismo de los materiales representados o extra pictóricos, siendo así que la utilización de cada material añade simbolismos y significados que pueden ser tomados como elementos de lectura en cuanto al lenguaje de los materiales; por ejemplo, es muy diferente la aportación simbólica de la inclusión de una textura que asemeje al moho a otra que asemeje al metal, de igual modo el impacto difiere entre representación de la textura y la adición del material, estos factores inciden en las respuestas del espectador en cuanto a la apreciación de la obra, este hecho es importante a considerar pues una atmósfera se delimita también en función de este componente. Si bien el uso de los materiales y técnicas son

ilimitados se debe tener en cuenta la capacidad de la textura y el material como componentes expresivos que deben ser valorados y seleccionados en función de la búsqueda atmosférica.

Un artista que hace de la textura matérica un elemento fundamental de la expresión en su trabajo y logra con ésta efectos atmosféricos es Bosco Sodi, cuyas obras que destacan elementos volumétricos de la superficie del lienzo interactúan en su condición de materia con la luz y el tacto. Las obras de Sodi se caracterizan por ser superficies monocromas de gran formato que presentan gran variedad de



12. Bosco Sodi, Vista de instalación en el Museo del Bronx.

valores lumínicos debido a la textura, la exploración de lo orgánico mediante la inclusión de fibras naturales, maderas, aserrín, pigmentos, entre otros materiales, que convierten a la obra en una expresión donde textura y color se fusionan de tal modo que las cualidades texturales intensifican la riqueza de matices y acentúan el carácter emotivo de las obras. El método de trabajo de Bosco Sodi mantiene un vínculo con el *action painting*, pues espontaneidad, intuición y acción corporal forman una parte relevante en la realización de la obra. Sobre las intenciones del artista en la inclusión de la

materia menciona: *quise darle a la obra espiritualidad e ir más allá de la pintura plana y adentrarme en ese ser que percibo en la materia*⁴¹. GARCÍA, María Margarita, *Texturas de identidad*, www.boscosodi.com/notasprensa/revista%20diners.jpg, es así que el manejo de elementos en conjunto con el tamaño de la obra modifica el espacio y genera evocaciones sensoriales en el espectador.

COMPOSICIÓN

La composición es la disposición de los elementos que conforman una obra, los cuales se estructuran según los requerimientos expresivos de la misma. La importancia de la composición radica en que es el orden de los elementos el que determina de cierta forma la relevancia y el impacto sensorial que estos proyectan al espectador. Ya que todos los elementos pictóricos se interrelacionan de manera activa, su disposición en cuanto a tamaño, posición, peso, semejanza, etc., influyen en su fuerza expresiva como fracciones y en sus relaciones como unidad compositiva, la disposición elegida puede determinar por ejemplo, puntos de atención, tensión en el cuadro, movimiento, etc.

Si se asume que la disposición de los elementos se encuentra en función de infinidad de búsquedas pictóricas ligadas a culturas, ideologías y necesidades diferentes, no es posible establecer reglas que determinen como se debe componer correctamente, sino posibilidades infinitas de adecuación en cuanto a la estructuración de la obra, no obstante, el hombre a través de la historia y de acuerdo a su cultura ha establecido tendencias compositivas ligadas a ideales o teorías estéticas. Los murales egipcios, por ejemplo, fungían como representaciones permanentes de conceptos más que de escenas, se representaban estereotipos como registro de acontecimientos siendo necesario el uso de una composición que distinguiera, entre otras cosas, la relevancia de los personajes incorporados; es así que de acuerdo a los requerimientos de la cultura, los pintores egipcios hicieron uso de una composición ordenada en bandas de lectura sucesiva sobre un muro que se recorría de arriba abajo, cuyos personajes se diferencian en relevancia por el tamaño en el que fueron plasmados. El arte griego por otro lado, muestra en sus cerámicas y esculturas representaciones del ser humano con movimientos más naturales y realistas, el dominio de la técnica, el conocimiento de la anatomía, así

como sus ideales estéticos resultaron en el establecimiento de un canon cuyas composiciones enfatizan la elegancia y la belleza ideal del cuerpo humano. En contraste, el artista del islam inmerso en una cultura donde los teólogos musulmanes prohibían la representación figurativa, optó por composiciones de una complejidad geométrica sin igual; en culturas como china o japonesa la tradición compositiva se caracteriza por formas planas y sintéticas con un dominio absoluto de la línea.

En el siglo XX ya asimiladas en cierta medida las influencias del impresionismo en cuanto al uso de la experiencia y la sensibilidad del artista en vez de a normas preestablecidas, la renovación de la visión compositiva en cuanto al empleo del color y los nuevos tipos de encuadre influenciados por la fotografía permitieron al artista mayor libertad para la innovación, el planteamiento de nuevas soluciones pictóricas y mayor libertad compositiva. Las nuevas propuestas que devinieron en vanguardias como el cubismo, el futurismo o el suprematismo, ingresaron nuevamente cambios en la manera de componer el cuadro; más tarde el arte abstracto con una expresión puramente pictórica liberada de su función representativa exhibió combinaciones en las cuales las formas y los colores protagonizaban la obra con el interés subjetivo del artista como motivante y basado en *la percepción de las cualidades del color, de la armonía de la línea, en el equilibrio de las masas, sin atender a las normas del dibujo y el coloreado tradicionales*⁴². VIGUÉ, Jordi. *El gran libro de la composición*, p.51., el arte llegó a la cúspide de la libertad compositiva.

Al observar una obra, el espectador naturalmente admira el color la textura y demás propiedades de la pintura, pero no siempre es consciente de la composición como elemento, sino que percibe los efectos de esta, así al observar una obra como unidad se ponen en marcha fuerzas psicofísicas que

inconscientemente evocan experiencias compartidas del entorno o de la vida diaria, de esta forma una composición puede generar sensaciones de desequilibrio o estabilidad si visualmente los elementos son dispuestos de manera que se establezca una asociación visual con fenómenos perceptuales de la vida diaria. Se puede lograr generar en el espectador una sensación de movimiento por ejemplo, mediante una obra estática al emplear de manera favorable dichas relaciones visuales que impliquen formas o elementos asociados naturalmente con dicho fenómeno.

Una composición puede mostrar un desequilibrio cuando establece una asociación con la caída de una forma o pesos que se contraponen inequitativamente, son aquellas relaciones con sensaciones universales. En el caso de equilibrio en cuanto al establecimiento y búsqueda natural de los ejes vertical y horizontal, los seres humanos los utilizamos para ubicarnos y desplazarnos en el entorno, son los responsables de producir las sensaciones visuales cuya base se origina en la relación que tienen con los fenómenos de la vida diaria, pues en el caso del equilibrio, el ser humano requiere de la asignación de ejes que marquen la estabilidad de cuerpo mismo para su supervivencia.

En cuanto al tratamiento compositivo de una obra que pretende modificar la atmósfera en un espacio es importante mencionar que la disposición de los elementos es responsable de asignar los valores de relevancia en el impacto sensorial que estos producen en el espectador, de igual modo que como toda manifestación artística la composición debe ajustar los elementos en función de los requerimientos expresivos, las posibilidades en cuanto a la disposición de éstos sobre un lienzo son tan bastas que es posible encontrar diversidad de soluciones a cada requerimiento. En el caso de la delimitación de una atmósfera el resultado se ajusta de acuerdo a la particular sensibilidad del autor, su intuición y el criterio del mismo.

Una obra cuya búsqueda sea la delimitación de una atmósfera puede hacer uso de la composición para asignar propiedades de equilibrio, dinamismo, estática, y demás sensaciones al impacto que genera sobre un espacio; es posible distinguir también entre obras de carácter hermético cuyas consideraciones compositivas toman en cuenta solo la interacción de sus elementos de obras atmosféricas que mantienen un dialogo abierto y consciente con el espacio e incluso incorporan en su composición una relación con el mismo, como el caso del mural, por ejemplo, los de José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas.



13. José Clemente Orozco, *hombre en llamas*, cúpula en el Hospicio Cabañas.

La obra atmosférica inevitablemente se percibe dentro de un entorno, se relacionan elementos internos y el contexto en el cual se sitúa, la consideración de los ámbitos externos en su factura es útil en la potenciación del discurso plástico, así como el impacto atmosférico de la obra.

El espectador en el acto de contemplación o percepción completa de una obra percibe la obra a la par de las características del espacio donde esta se encuentra, las cualidades arquitectónicas, el prestigio del lugar, su función, etc. Conociendo este hecho, el artista dedicado a la construcción de una obra atmosférica puede articular su propuesta haciendo uso de las relaciones existentes implicadas en la obra y el contexto que la contiene. Wucius Wong comenta

La estructura por regla general impone orden y predetermina las relaciones internas de las formas de un diseño... la estructura está siempre presente cuando hay una organización⁴³. WONG, Wucius. Fundamentos del diseño bi y tri dimensional, p27.

, a lo cual habría que poner especial atención, pues en una obra de composición abierta al ambiente, a diferencia de una obra tradicional de composición hermética, no se parte de un espacio neutro, sino que las características estructurales del ambiente aportan una serie de relaciones perceptuales, las cuales al ser tomadas en cuenta y aprovechadas pueden enriquecer el discurso pictórico.

FORMATO Y ESCALA

Toda obra pictórica ocupa un lugar en el espacio, los límites físicos, es decir el espacio donde la superficie pictórica comienza o termina se encuentra delimitado en primer instancia por el formato y la escala que la obra presenta, son éstas las propiedades que interactúan directamente con el espacio circundante, es así que parte del impacto sensorial más inmediato que la obra proyecta en el espacio se encuentra ligado al formato y la escala de la obra como objeto o estímulo.

Si se considera que una obra atmosférica se percibe como un conjunto de estímulos y que de igual modo una atmósfera o ambiente se determina en la interacción de los elementos circundantes como unidad, se debe considerar la relevancia que implica la proyección de las propiedades físicas de la obra en el espacio, así como el impacto que tales características producen en el espectador, pues como objeto toda obra posee una presencia particular que transfiere según sus características modificaciones al ambiente en el cual se sitúa. Es así que este tipo de obras debe tener un impacto en el ambiente, modificar o delimitar la forma en que el espectador percibe el espacio, la presencia de la obra debe tener consecuencias en el espectador y el ambiente para cumplir un propósito atmosférico.

La escala de una obra actúa sobre la sensibilidad del espectador en la medida en que se relaciona con conductas cotidianas del ser humano, es así que de forma natural al observar un objeto y su tamaño, fácilmente se establecen distinciones sobre los modos en que uno puede interactuar con ellos. Al observar una montaña, por ejemplo, el tamaño que supera ampliamente la escala humana se concibe como inamovible, estático o incluso eterno; por otro lado, al observar el hombre un objeto pequeño como una manzana, inmediatamente se asume que tal objeto puede manipularse con las manos,

examinarse desde distintos ángulos sin la necesidad de rodearlo, sino asiendo el objeto y girándolo para apreciar todos sus lados, el peso se puede calcular por medio de la experiencia, pues su tamaño permite establecer relaciones con otros objetos similares. En una obra pictórica el impacto que genera la escala funciona de manera similar, si bien aunque en la mayoría de las obras no se permite establecer contacto táctil, sin importar el formato de estas, fácilmente se establecen asociaciones similares en cuanto a pesos, formas de interacción o conceptos; la modificación de este aspecto marca una amplia diferencia en cuanto a la recepción de la obra, siendo así que aun conservando un mismo orden de los elementos un cambio sustancial en tamaño puede conferir un cambio radical en la presencia espacial que la obra proyecta. En obras de gran formato, por ejemplo, en ocasiones no es posible abarcar la totalidad de la obra dentro del campo óptico, es necesario desplazar la mirada o el cuerpo entero para recorrer la totalidad de la obra, esta visión seccionada puede encontrarse en



14. Mark Rothko, *Rothko chapel*.

función de la posición del espectador y afecta las sensaciones espaciales percibidas, es posible entonces relacionar tales impresiones con sensaciones de inmersión del espectador dentro de la obra, el enfrentamiento a un espacio inabarcable, inmensidad o sensaciones que sobrepasan al ser humano en cuanto a relaciones físicas, espiritualidad por ejemplo. Por el contrario, una obra cuya escala sea menor o próxima a la escala humana se asimila de distinto modo, pues las proyecciones que produce como experiencia espacial se relacionan con impresiones sensoriales de distinto orden. El tipo de obras que busquen un impacto atmosférico cuya escala no abarque una gran superficie deben considerar en mayor medida la interacción que tienen con el espacio expositivo, pues en un contexto con estímulos similares pueden pasar desapercibidas anulando o minimizando el potencial atmosférico y las cualidades espaciales que pueden conferir al ambiente, sin embargo, si el montaje y la selección de los elementos compositivos logran una configuración que capte la atención del espectador y potencie la presencia física de la obra el impacto atmosférico, se puede intensificar considerablemente.

Formato y la escala son los límites físicos de la obra, se encuentran ligados directamente al contexto expositivo y son la primer interacción espacial de la pintura, la escala se relaciona con la corporeidad humana, el formato por su parte actúa como un contorno que dicta la forma que delimita al cuadro, los formatos más clásicos utilizan figuras básicas como cuadrado, triángulo equilátero y círculo. En el caso del rectángulo se han establecido formatos en base a cánones como el número de oro por ejemplo, que responden a teorías estéticas. Los formatos al actuar como límites de la obra expresan direcciones visuales básicas, éstas direcciones poseen fuertes significados asociativos que usados de manera adecuada pueden ayudar a concretar las intenciones expresivas de la obra; las direcciones visuales dictaminadas por el formato indican también la apreciación de la obra favoreciendo el

movimiento ocular del espectador hacia ciertas direcciones: de arriba a abajo en formatos verticales o de izquierda a derecha en formatos horizontales. Un formato como el cuadrado marca la horizontal y la vertical esenciales para la estabilidad visual, el rectángulo por su parte extiende alguna de éstas direcciones a conveniencia de la obra, el triángulo marca direcciones diagonales convirtiéndose en un formato dinámico y provocador, el círculo, por otro lado, puede mostrarse como radial, concéntrico y dinámico, aunque con menor estabilidad que los demás formatos, puede aludir a la repetición o al ciclo.

Como todo elemento que conforma una obra pictórica, la forma que adopta la superficie responde a las intenciones expresivas que se quieran proyectar, se puede hacer uso entonces de formatos irregulares que favorezcan a la obra; así mismo, cuando existe una búsqueda de unión con el entorno como es el caso del mural se puede adaptar el formato y la escala a un espacio determinado presentando formas establecidas por el espacio expositivo, es así que este tipo de obras establece una íntima relación con el ambiente del lugar y solo funciona en el contexto para el cual fueron creadas.

Una obra puede usar la escala y el formato como elementos potenciadores de las cualidades atmosféricas de la pintura, el adecuado uso de estos elementos en conjunto con consideraciones sobre el espacio expositivo puede fortalecer la presencia que irradia la obra, lo cual amplía el impacto que tiene en el espectador, de tal modo que la pintura aporta elementos que ayudan a concretar un ambiente específico.

ESPACIO DE EXHIBICIÓN

Toda obra de arte requiere de un espacio para ser exhibida, la obra es mostrada al público principalmente en espacios físicos, llámese museo, galería, templo, etc., no obstante, también hay la tendencia en la actualidad de la reproducción de la imagen a la muestra de la obra en espacios virtuales, como internet, donde los usuarios pueden ver una representación virtual de la pieza. Los espacios físicos que albergan a la obra de arte pueden ser muy variados; la naturaleza, por ejemplo, ha funcionado como un soporte de piezas que dialogan con su entorno desde el arte rupestre al *land art*.

El espacio de exhibición de una obra juega un papel relevante en la percepción de la misma, pues este genera un contexto que delimita las piezas de manera física e ideológica, se genera así un dialogo entre el espacio y las obras que alberga. En el caso de la pintura, que salvo excepciones requiere de un muro para ser colgada, se busca un adecuado uso de la iluminación, la temperatura, o la ventilación como elementos para preservar y apreciar la obra; existe una interacción entre la pintura y el espacio que va desde lo visual-espacial como las relaciones analógicas de la estructura del cuadro y la forma del muro, a lo conceptual como la sacralización que una institución puede ejercer sobre la obra. Aquellas contribuciones ajenas a la obra aportan elementos de lectura que pueden llegar incluso a formar una unidad indisoluble.

La construcción de una obra pictórica a lo largo de la historia del arte ha buscado en general crear un mundo aparte del espacio circundante, delimitarse en su formato por medio del marco y relacionare únicamente con los elementos que la componen formando un hermetismo cuyo objetivo es generar una realidad aparte sin conferir mayor importancia al espacio donde se encuentra, la

exhibición de este tipo se beneficia en los espacios neutros donde el dialogo entre la obra y el ambiente es mínimo.

Cuando en la construcción de la pintura se considera en cierta medida el ambiente donde se mostrará, como la posible iluminación, el color ambiental u otros elementos, se genera un leve dialogo entre ésta y el espacio, caracterizado por una apertura en la aportación de los elementos del espacio y el aprovechamiento de esta condición. Se puede tomar como ejemplo de este tipo de obras a Mark Rothko cuyos requerimientos de exhibición buscaban aprovechar un dialogo entre el vacío y su obra al momento de exhibirla.

La obra que considera en su factura el dialogo con elementos externos de un espacio en específico se interrelaciona a tal medida con el entorno que aprovecha con intensidad el contexto específico del espacio para el cual fue concebida, se conforma así una unidad funcional indisoluble, este es el caso de muchas pinturas murales, cuya composición, formato y demás elementos han considerado la fusión con el ambiente arquitectónico aprovechando las cualidades de cada espacio. Un ejemplo de este tipo de obra son los murales que Rothko pintó en la capilla que lleva su nombre.

Los espacios tradicionales de exhibición como los museos o las galerías son lugares artificiales creados por el hombre, espacios delimitados por sus condiciones físicas o el enfoque expositivo del lugar, en el caso de espacios dedicados exclusivamente cierto tipo de arte. Cada lugar busca en su medida las mejores condiciones expositivas para la presentación de la obra de arte, funciona a manera de contenedor que idealmente busca proveer de espacios a la medida de los requerimientos de la obra. En el caso de un museo se cuenta generalmente con amplias dimensiones o arquitectura

adecuada a la exhibición de obra, son los museos los recintos tradicionales más privilegiados en materia de prestigio.

En muchas ocasiones los espacios destinados a la exposición de obras no fueron concebidos en su factura con tal fin, son construcciones que han sido transformadas en salas de exhibición con adaptaciones de distintos grados, siendo así que la arquitectura en muchas ocasiones conserva gran parte del carácter simbólico con que fue creado, aquellas particularidades en los recintos además del prestigio de la institución envuelven a la obra con elementos que afectan la percepción de la misma.

Considerar las características del espacio que pueden beneficiar o perjudicar la percepción de la obra cobra relevancia en la obra atmosférica, pues, como se ha mencionado en capítulos anteriores, esta actúa como una unidad de estímulos y es capaz de impactar al espectador en la medida en que su percepción sea óptima; en el caso de la dinámica del color o los acordes cromáticos, una obra de tonos cálidos impacta de manera muy diferente si se sitúa en una habitación cuyas tonalidades sean frías, neutras o cálidas. Así mismo, si entre los elementos que componen al lugar se pierde la pintura en el espacio como un objeto más, no se logra explotar el potencial atmosférico, de manera que se limita a la obra a funcionar como una especie de ventana hacia una atmósfera, en vez de invadir y transformar la percepción del espacio a manera de evocación de sensaciones en el espectador.

CAPÍTULO IV

APLICACIONES PRÁCTICAS

- Aproximaciones a la pintura atmosférica
- Sobre las obras en general

APLICACIONES PRÁCTICAS

En este capítulo se presentan soluciones pictóricas como respuesta al problema de la pintura atmosférica, así como la descripción del proceso creativo que llevó al planteamiento de dichas soluciones. Se presentan obras cuya finalidad es incidir en la sensibilidad del espectador por medio de un impacto sensorial, dirigido en gran medida a ser percibido como parte del fenómeno atmosférico, a partir de la pintura abstracta. Las obras presentadas son soluciones pictóricas creadas con base en la conjunción de la investigación teórica e histórica realizada, el análisis de obras atmosféricas de distintos artistas en distintas disciplinas y la práctica pictórica.

Las propuestas presentadas son un tipo de solución al problema de la creación de atmósferas por medio de la pintura; es la respuesta de un individuo que empleó el conocimiento adquirido por medio de la investigación y materializó una propuesta en función de la sensibilidad subjetiva, así como de sus capacidades y limitaciones técnicas. Se entiende también, con base en la individualidad del ser humano, que pueden existir tantas propuestas de soluciones como artistas dedicados a resolver tal problema, sin embargo, un hecho relevante a considerar es que al ser la atmósfera un proceso tan complejo que involucra múltiples variables independientes a la obra, la valoración final de ésta se encuentra sujeta a la sensibilidad del espectador, por tanto, aun considerando el estudio y la aplicación de las predisposiciones culturales o universales en los procesos perceptivos como un medio de dirigir el impacto o las respuestas que se generan, las obras, así como las atmósferas que

connotan, son finalmente valoradas según el individuo que las aprecie en las condiciones en que lo haga. No por esto se debe entender que la recepción de la obra y la significación de la misma se den de un modo azaroso, sino que son procesos complejos que van más allá de lo inmediato y que en la obra pictórica se sustentan en la estructura oculta que impacta el plano subliminal del individuo de modo que éste la percibe como un todo a partir de lo sensorial y perceptual.

El proceso de investigación en torno al fenómeno atmosférico, las implicaciones psicológicas en el proceso de percepción, así como el análisis de distintos tratamientos relativos a la atmósfera en pintura a través de la historia sirvieron como apoyo en la búsqueda de las soluciones pictóricas presentadas. Para la creación de las obras, además de la investigación teórica presentada en los capítulos anteriores, se siguió en conjunto una línea de trabajo cuyo propósito era condensar en la práctica las ideas y teorías estudiadas, mediante al análisis de múltiples bocetos físicos como digitales en torno al color, estudios de composición, textura, etc., que fueron clarificando ideas y soluciones que más tarde se condensarían en las obras.

Se describe también en este capítulo, en conjunto con el proceso de creación de las piezas, las pretensiones pictóricas, así como los medios utilizados para aproximar al espectador a tal resultado; finalmente se presenta un análisis de las obras cuyo propósito es evidenciar los resultados alcanzados, así como el funcionamiento de las mismas como estímulos atmosféricos.

APROXIMACIONES A LA PINTURA ATMOSFÉRICA

A la par del estudio del fenómeno atmosférico, su relación con la pintura y los procesos cognitivos de percepción, se realizó una búsqueda cuyo objetivo fue formalizar en la práctica pictórica los conocimientos adquiridos con el fin de lograr la producción de pinturas atmosféricas. Se dio inicio a un proceso de búsqueda de soluciones pictóricas mediante la creación de bocetos y estudios, se trabajaron bocetos tanto físicos como digitales, se experimentó con distintas escalas y formatos, se hicieron pruebas de composición, de color, de textura etc., del mismo modo, mediante la práctica constante se ejercitó el dominio de la técnica como un medio para mejorar la calidad de las obras.

En el inicio de la práctica se desconocían respuestas concretas o soluciones prácticas en torno al planteamiento de la obra atmosférica, se partió con base en ideas y soluciones adquiridas en la experiencia previa de la pintura abstracta. El proceso que llevó a la resolución y concreción de resultados se dio mediante la práctica constante, gracias al análisis de resultados obtenidos en los bocetos, comparaciones entre estos, la evaluación de opiniones externas en torno a las propuestas generadas, así como los conocimientos teóricos de la investigación, lo que permitió asimilar los conceptos, concretarlos y así construir juicios de valor en relación al proyecto pictórico.

Los bocetos realizados durante la investigación se analizaron con la finalidad de distinguir las cualidades de estos que favorecían la obra atmosférica, de igual modo se buscó visualizar los elementos cuya aportación establecía límites perjudiciales en el impacto atmosférico del boceto; dicho análisis tuvo por objetivo identificar cualidades que ayudaran a conformar y enriquecer un lenguaje pictórico personal que posibilitara la realización de las obras finales.

El análisis de los bocetos implicó identificar cualidades en el tratamiento pictórico general, así como las posibles significaciones o evocaciones que produjera el empleo de los elementos; se estudió el posible funcionamiento del boceto en distintas escalas mediante montajes digitales en distintos espacios, y se buscó minimizar las ambigüedades o contradicciones para posteriormente exaltar las soluciones más convincentes en bocetos posteriores. Una vez conformado y fortalecido el lenguaje pictórico se realizaron múltiples variaciones en torno a los bocetos cuyas propiedades se aproximaran más a las pretensiones atmosféricas de las obras, de los cuales surgieron las piezas finales presentadas.

Mediante el estudio de los bocetos fue posible visualizar distintas posibilidades pictóricas como las relativas al impacto del color; se consideraron las predisposiciones culturales en cuanto a la asignación de valores significativos, así como las posibles asociaciones sensoriales y emocionales. El análisis de los bocetos y la práctica constante, en conjunto con la intuición en el proceso creativo, dirigieron la búsqueda de un equilibrio entre teoría y práctica, los resultados en un principio guiados por una relativa incertidumbre se concretaron en el transcurso de la investigación. En la práctica pictórica destacó la importancia del análisis, el gesto y la intuición, por otra parte, el estudio teórico enriqueció la pintura al clarificar el funcionamiento, la percepción y los distintos tratamientos del fenómeno atmosférico.

El proceso de creación de bocetos se puede dividir en tres etapas en consideración a la forma en que fueron trabajados, cada etapa difiere en cuanto a la claridad y el entendimiento del concepto de atmósfera, así como el tratamiento pictórico empleado. Las primeras aproximaciones en bocetos a la pintura atmosférica partieron de una idea preconcebida de la atmósfera en pintura. Las formas que



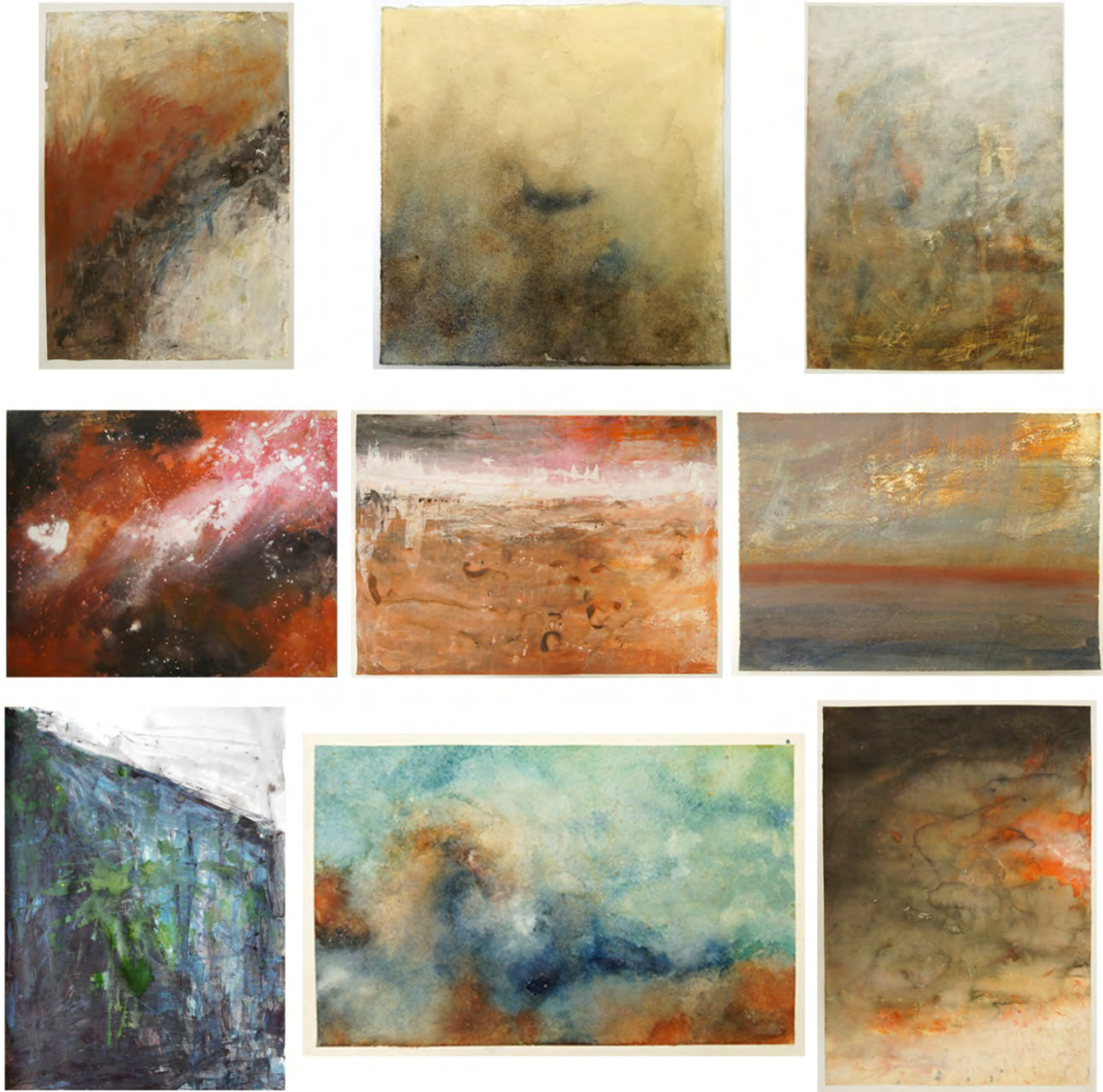
15. Ejemplos de la primera serie de bocetos.

se presentan aluden en general a lo orgánico y lo gaseoso, se muestran ambientes compuestos por nubosidades en una paleta amplia de colores luminosos, en general, se trabajó usando transparencias mediante el empleo del color diluido, principalmente acuarelas y gouache de pequeño formato. Esta primera etapa de bocetos comenzó a la par de la investigación teórica, por lo cual la incorporación del aprendizaje teórico y visual fue limitado; estos funcionaron como una primer exploración de posibilidades, cuyo aprendizaje y análisis reveló un primer conjunto de posibilidades pictóricas.

El análisis de los bocetos evidenció características desfavorables; por ejemplo, presentan cierta ambigüedad compositiva lo cual reduce en gran medida su impacto visual, algunos de estos sugieren encierro por la forma en que se tratan los límites del cuadro, se encuentra también monotonía en el tratamiento de las texturas, los tonos o los contrastes. Parte de estos aspectos se debieron a limitaciones en el conocimiento de la atmósfera, además de deficiencias técnicas para concretar las ideas en el papel, las cuales limitaron el desenvolvimiento o tratamiento de la misma. Otro obstáculo que se presentó en las primeras aproximaciones fue que en cierta medida se partió hacia lo desconocido, es decir, que al no tener en claro soluciones visuales concretas o un concepto amplio de la atmósfera los primeros bocetos sirvieron como una exploración de opciones. No obstante, gracias a la exploración de estos primeros bocetos se vislumbró un abanico de posibilidades de las cuales se retomaron algunas para el trabajo posterior; también se identificaron las limitaciones en cuanto al manejo de la técnica, como la rigidez del gesto o problemas de ejecución, como la monotonía de la pincelada o de la espátula. Si bien los primeros bocetos presentaron varias complicaciones, la identificación de tales limitantes ha sido a lo largo de la práctica pictórica un proceso de vital importancia, pues tal estudio amplió en gran medida las posibilidades de trabajo que ayudaron a potenciar los efectos atmosféricos.

De cada boceto se evaluaron también los aciertos de manera que se fueran integrando al lenguaje pictórico, este proceso ayudó a considerar, por ejemplo, el uso de los planos de color, las tramas compositivas, la expresividad de la mancha libre, la fluidez del gesto o técnicas como el goteado de pintura, etc.

Una vez distinguidos los aciertos y las limitaciones de los primeros bocetos se procedió a enfatizar los aciertos obtenidos, de igual modo que se trató de evitar las limitantes identificadas en el trabajo anterior. La segunda serie de bocetos se realizó también en pequeña escala (10cm x 15cm, hasta 30cm x 40cm), se partió de ideas más claras en cuanto a los resultados que se buscaban en la pintura y de un concepto fortalecido de la percepción atmosférica; en esta etapa se buscó hacer énfasis en la claridad estructural de las atmósferas para fortalecer su impacto inmediato, así como facilitar la identificación de los elementos evitando las ambigüedades o contradicciones en la totalidad de las obras. Se buscó también liberar al trabajo del tratamiento rígido de la mancha, la textura y del uso de transparencias como único método de integración de los colores; se redujo la gama tonal de cada boceto y se hizo uso también de manchas de color más nítidas cuya diferenciación cromática se acentuó más que en los primeros bocetos.



16. Ejemplos de la segunda serie de bocetos.

Estos bocetos muestran un cambio en el tratamiento de la composición, la cual busca ser en general más clara, en algunos se hizo uso de la horizontal y la diagonal en la estructuración con la intención de dotarlos de mayor equilibrio; en el caso de la horizontal y de dinamismo en el uso de diagonales, se buscó trabajar también en una escala mayor pues el estudio del proceso perceptivo de la atmósfera indujo la preocupación por la presencia física de las obras en relación al espacio y al cuerpo humano. Se realizaron así algunos bocetos en una escala aproximada de 70cm x 90cm que fueron trabajados con pintura acrílica, la ejecución buscó aplicar e integrar los colores enfatizando la importancia de la materia por medio de la brocha la mancha y la espátula.

Los resultados obtenidos presentan en efecto un mayor impacto visual ante la presencia física de los bocetos, el gesto en la aplicación de la pintura como el goteado, la aplicación con brocha o el uso de la espátula denotan fuerza y energía en dinamismo, misma que se encuentra ausente en los primeros estudios, no obstante la calidad de la aplicación en esta etapa del trabajo es aún deficiente debido en parte a la falta de práctica en este formato, la calidad de los materiales y la implementación de nuevos esquemas y objetivos, deficiencias que por medio de la práctica se han llegado a reducir en gran medida.

Una de las principales limitantes de esta serie de bocetos fue el hecho de que la preocupación se centró en lograr efectos atmosféricos por medio de la pintura, sin existir un contenido expresivo claro de por medio, lo cual se ve reflejado en la ambigüedad de los bocetos, que si bien pueden aludir a ciertas sensaciones y funcionan como una exploración de los elementos en la pintura, se mantienen al margen al carecer de una intención expresiva premeditada, aspecto por el cual las obras no son capaces de definir con intensidad una atmósfera.

La tercera sección de bocetos se realizó sobre bases más sólidas en cuanto al entendimiento de los fenómenos atmosféricos, lo referente a su percepción y al trabajo pictórico de distintos artistas, por ejemplo, por medio del aprendizaje en la investigación teórica fue posible clarificar y seleccionar una serie de características que se consideraron favorables para el trabajo pictórico, cuyas cualidades se buscó reflejar en los bocetos como lo son la claridad estructural de la composición o el impacto visual y espacial de las obras, también se consideraron las posibles asociaciones significativas del color y de las texturas. Por otro lado el estudio de obras de distintos artistas estimuló la exploración en los tratamientos pictóricos y ayudó a considerar distintas formas de trabajo, por ejemplo, la revisión de obras de Anselm Kiefer amplió la consideración de posibilidades en el uso del color, pues se había trabajado solo con colores luminosos y saturados, evitando las tonalidades grises, el oscurecimiento de los colores o el negro absoluto, el reconocimiento de su trabajo, así como la visualización de las atmósferas que denota su obra y en especial la paleta que fortalece las asociaciones con conceptos y sensaciones como la muerte, la nostalgia, o los ambientes desolados condujo a valorar el uso del negro, los colores agrisados y el empleo de la textura matérica como posibilidades en torno al contenido expresivo de las atmósferas realizadas.



17. Ejemplos de la tercera serie de bocetos.

El entendimiento de la importancia del formato y la escala en la lectura de la obra también adquirió importancia gracias al estudio de obras de artistas como Mark Rothko o Bosco Sodi, pues la consideración que hacen en cuanto al impacto que producen sus obras sobre la atmósfera de un lugar evidencia la importancia que tiene el fortalecer la presencia de la obra, la cual en el caso de Rothko involucra también factores externos como el montaje, la iluminación o el espacio de exhibición, es entonces como se buscó incrementar la fuerza visual de las obras, surgió una mayor preocupación por la presencia que irradian, se enfatizaron los contrastes y se privilegió el trabajo en formatos más grandes, la mayor parte de los bocetos de esta etapa mide aproximadamente 70cm x 100cm.



18. Ejemplos de la tercera serie de bocetos.

Uno de los principales cambios en el tratamiento se puede visualizar al considerar la primer etapa de bocetos, en los cuales se trabajó casi de manera exclusiva con referencias a ambientes gaseosos por medio de transparencias de color, se puede aseverar que existía cierta predisposición a ilustrar una noción de una atmósfera etérea luminosa y colorida, sin embargo en el curso de la investigación se hizo evidente que la atmósfera es un fenómeno que existe y se percibe en todo momento, el cual se constituye de una suma de estímulos que son percibidos por el ser humano, se entiende que distintas atmósferas se pueden percibir en la vida diaria, en distintos espacios, desde un museo hasta un elevador y cuyo tratamiento en la pintura no debe limitarse a la concepción de atmósfera empleada en la Meteorología, una vez asimilado esto se trabajó en esta etapa de bocetos con un enfoque dirigido a crear un estímulo visual cuyo impacto en un espacio y el espectador aporte o modifique la percepción de la atmósfera, no ya a generar una ilusión atmosférica, sino centrarse en un tratamiento o modificación de la atmósfera por medio de un estímulo en conjunto con las asociaciones sensoriales o respuestas evocativas que éste genere, asimismo se buscó consolidar obras atmosféricas



19. Ejemplos de la tercera serie de bocetos.

no solo con el objetivo de usar los elementos formales de la pintura para modificar una atmósfera, sino que se buscó incorporar un contenido expresivo a ésta de manera que se fortaleciera la propuesta pictórica a la vez que se estableciera una dirección y fuera posible concretar los elementos más favorables para lograr tales atmósferas.



20. Ejemplos de la tercera serie de bocetos.

DE LAS OBRAS EN GENERAL

Como resultado de la investigación teórica y la experiencia práctica adquirida se realizó la serie de pinturas *Sombras latentes* conformada por siete obras pictóricas, las cuales se encuentran orientadas a participar e impactar en la atmósfera que percibe el espectador, y se busca emplear los recursos pictóricos que influyen en la atmósfera como un medio para potenciar la intención expresiva de las mismas.

Las obras presentadas son consecuencia del aprendizaje adquirido durante la investigación teórica, además de complementarse con la técnica y conocimientos desarrollados durante la licenciatura en Artes Visuales y los talleres de pintura. Se busca manifestar el contenido expresivo mediante las cualidades plásticas de los elementos formales de la pintura y se fortalecen las obras mediante el empleo consciente de elementos que establecen asociaciones con fenómenos universales o que son producto de las predisposiciones culturales, los cuales al relacionarse con la actividad cotidiana del individuo incitan o evocan reacciones sensoriales de manera inconsciente sin requerir necesariamente de una codificación racional. Es importante mencionar que las obras son creadas con la intención de impactar en mayor medida el plano subjetivo emocional del individuo, por tanto sus cualidades expresivas se dirigen a la sensibilidad, no a la razón.

El contenido expresivo de las obras se centra en el ser humano y los aspectos latentes en torno a su vida, se trabajó con conceptos e ideas como sus aspiraciones, instintos o miedos a los cuales se suman experiencias, sensaciones y emociones. Se comienza así la serie de obras con la intención de materializar mediante la pintura una equivalencia sensorial que permita proyectar una experiencia en torno a aquello oculto, negado o instintivo que conforma al ser humano; se intenta también

transmitir el contenido expresivo de la pintura al ambiente en que se sitúe. Las obras son producto de la reflexión, el análisis y la planeación racional que se materializan en el lienzo mediante un proceso de construcción, deconstrucción y gestualidad intuitiva.

En general, las atmósferas buscadas tienden al dinamismo, se busca potenciar la expresividad por medio del gesto y la mancha libre, se abordan conceptos complementarios que se reflejan en el uso de los contrastes, la paleta, las texturas o la disposición de los elementos; se busca también obtener un equilibrio entre tales fuerzas visuales para establecer una unidad coherente y relacionada con el ser humano.

La ejecución de las obras se hizo en escalas entre 180x135cm a 150x200cm, con el objetivo de incrementar el impacto visual y espacial de la pintura; se procuró en este aspecto potenciar la presencia física de las obras, pues este factor se identificó como un valor significativo en la influencia atmosférica de las mismas. El tipo de acción pictórica realizada requirió trabajar de manera alternada en el suelo y en el caballete, pues se trabajó con color muy diluido, salpicaduras y movimientos enérgicos con brocha, espátula y pincel, esto con la intención de obtener un mayor control en los gestos y evitar en ocasiones que la fluidez de la pintura se dirigiera al inferior del plano pictórico por la acción de la gravedad. Asimismo, se trabajó con distintos formatos con la intención de explorar distintas posibilidades compositivas, se eligieron tales formatos considerando las características que se buscaba generar en la obra, así como las atmósferas que se buscaba proyectar.

Si bien la obra parte de algunos de los conceptos, sensaciones e ideas mencionados y busca apoyarse en asociaciones universales o culturales, el proceso subjetivo de percepción le otorga una relativa autonomía, es por esto que la obra adquiere significado y valor en relación a la sensibilidad del

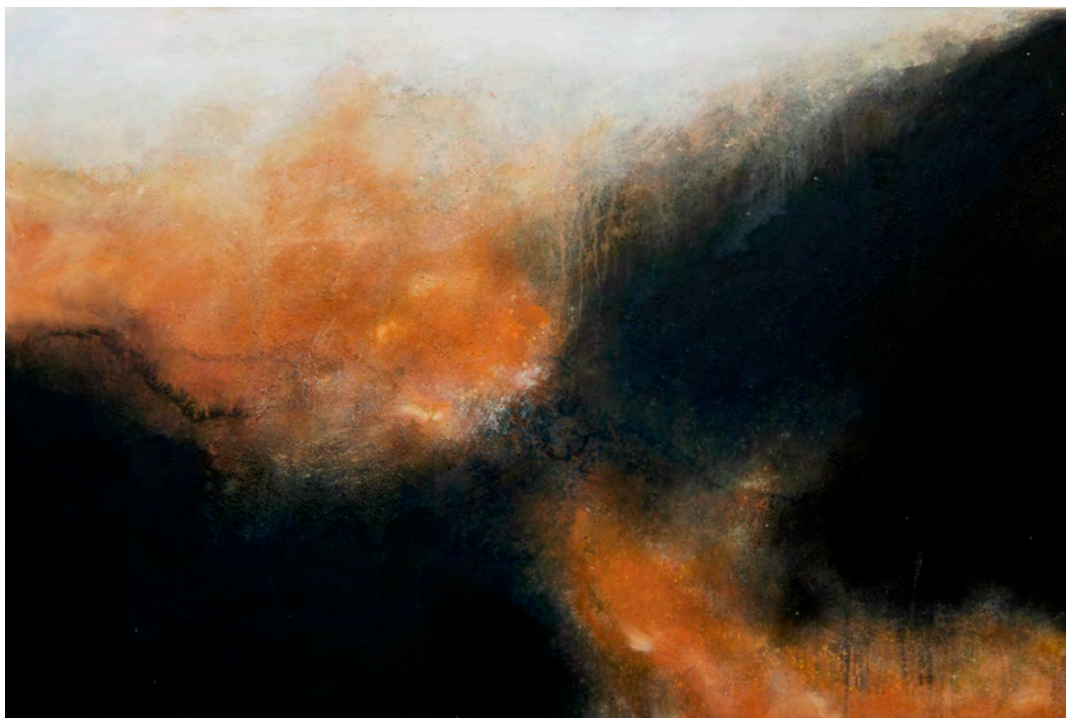
espectador, se reitera entonces que la intención de las obras no es representar conceptos, sino impactar el plano subjetivo emocional, por lo que el valor de la obra se centra en la experiencia que produce sobre la sensibilidad, se recomienda entonces, apreciar la pintura como una experiencia sensorial sin limitarse a una forzosa búsqueda de significado.

OBRA #1

Se dio inicio a la serie de pinturas *Sombras latentes* el 18 de marzo del 2013, con ésta obra, la cual se comenzó a la par de la última serie de bocetos. Su proceso de creación experimentó numerosos cambios por lo cual su finalización se extendió hasta el 2 de junio del 2013. Al ser la primera obra en ser realizada funcionó como aproximación inicial al planteamiento atmosférico mediante el empleo de los recursos pictóricos; la técnica que se usó para esta y la serie en general fue acrílico. En este caso, se hizo sobre un lienzo de 90 x 135cm, siendo así la obra de menor tamaño de la serie y la cual planteó la posibilidad de incrementar el impacto presencial de las obras al trabajar en escalas más grandes.

La obra toma como punto de partida el interés de impactar sobre la atmósfera por medio del color y la textura, busca explotar la intensidad expresiva del color mediante contrastes fuertes, la paleta se reduce a tonalidades naranjas, azul oscuro y blanco principalmente, de tal modo que estos convivan en amplias zonas dentro del lienzo sin llegar a mezclarse excesivamente, con la intención de conservar la identidad del color y la claridad del acorde cromático formado. Se plantea una composición simple que se estructura mediante diagonales dentro del lienzo a manera de proponer una lectura visual de ascenso-descenso, se dividen también las secciones de color para generar contraste entre las zonas claras y oscuras por un lado, así como incrementar la vibración de las tonalidades naranjas con la profundidad y el carácter más estático de las zonas oscuras y luminosas.

Esta obra plantea un dinamismo visual y una vibración de color que pretende motivar respuestas en el espectador en torno a la percepción atmosférica, recurre principalmente al énfasis de las cualidades expresivas del color y su carácter emotivo, busca generar también una relación con el ciclo solar, en especial con el alba y el ocaso como fenómenos esenciales en la naturaleza humana y parte de un culto universal.



21. Sin título, de la serie *Sombras latentes*, 90x135cm, Acrílico sobre lienzo, 2013

OBRA #2

La segunda obra de la serie en ser comenzada fue también la primera en terminarse; se realizó con pintura acrílica sobre un lienzo de 135 x 200cm y se concluyó el 25 de mayo del 2013. Previo a su ejecución, se hicieron diferentes bocetos de 60 x 100cm aproximadamente, los cuales se consideraron solo como referencias de partida ya que el cambio de la escala altera, entre otras cosas, las propiedades plásticas de la pintura y requiere de una composición propia. Por otro lado, la reproducción de alguno de los bocetos hubiera implicado limitar en gran medida la libertad de la obra en relación a las cualidades expresivas del gesto pictórico.

Las inquietudes plásticas vertidas en esta pintura toman como punto de partida sensaciones, ideas y conceptos, en torno a los impulsos más primitivos del ser humano, es decir, la parte instintiva o animal que forma parte de cada persona. Se inició la obra con una idea general sobre su temática, la cual se usa únicamente como pretexto, pues el objetivo primordial es transmitir o evocar sensaciones mediante los elementos plásticos cuyo impacto influya además en la percepción subjetiva de la atmosfera. Se evita la representación de un concepto y por el contrario se procura la presentación de un estímulo visual que incite respuestas relacionadas con tal concepto, para ello se recurre a la mancha, el gesto o la textura con intenciones dinámicas, sutiles, violentas o contrastantes.

La obra se fue consolidando mediante un proceso de construcción que involucró entre otras cosas la intuición, la reflexión y la improvisación. Se trabajó en un formato horizontal para establecer una relación con el paisaje, cuya naturaleza puede relacionarse con lo físico terrenal, salvaje o animal. El tamaño del lienzo busca incrementar el impacto de la obra y por otro lado permite aplicar la pintura mediante gestos corporales libres, enérgicos y dinámicos. Se trabajó mediante transparencias de color aplicadas con distintos calibres de brochas, espátulas, y pinceles. En la parte inferior muestra



22. Sin título, de la serie *Sombras latentes*, 135x200cm, Acrílico sobre lienzo, 2013.

manchas cálidas que se combinan suavemente cuyas tonalidades pretenden asemejarse y asociarse con la piel humana; los colores en esa sección conviven de manera armoniosa al contrario de la parte central donde se percibe un mayor movimiento, contraste, calidades texturales ásperas y trazos enérgicos de pincel, espátula y brocha. Esta parte funciona como el clímax de la obra, el cual unifica la parte inferior con la superior cuyo tratamiento es más estático y plano, donde además predomina el color negro que consume la atmósfera estableciendo asociaciones con la quietud o lo desconocido.

OBRA #3

La tercera obra de la serie se trabajó en un lienzo de 135 x 200cm, formato que busca proponer una apreciación del cuadro en un sentido horizontal. Esta aborda, al igual que la obra anterior, aspectos relacionados con los impulsos instintivos del ser humano que como pretexto temático parte de la realidad humana y se suma a la experiencia en relación con sensaciones, imágenes e ideas.

La obra toma también como referencia bocetos previos, los cuales se consideraron como un referente visual en el uso de la paleta y las texturas, se trabajó con una paleta cálida y se procuró exaltar los contrastes para añadir dramatismo a la composición; se emplean también diferentes calidades de texturas, desde lo visual a lo matérico, el uso de elementos en general busca producir una atmósfera dinámica, contrastada y expansiva.

Esta obra fue una de las que mayores cambios experimentó en el proceso pictórico, siendo también una de las últimas obras en ser concluida. Se trabajó mayormente sobre el suelo, aplicando la pintura con brocha en grandes manchas de color muy diluido.



23. Sin título, de la serie *Sombras latentes*, 135x200cm, Acrílico sobre lienzo, 2013.

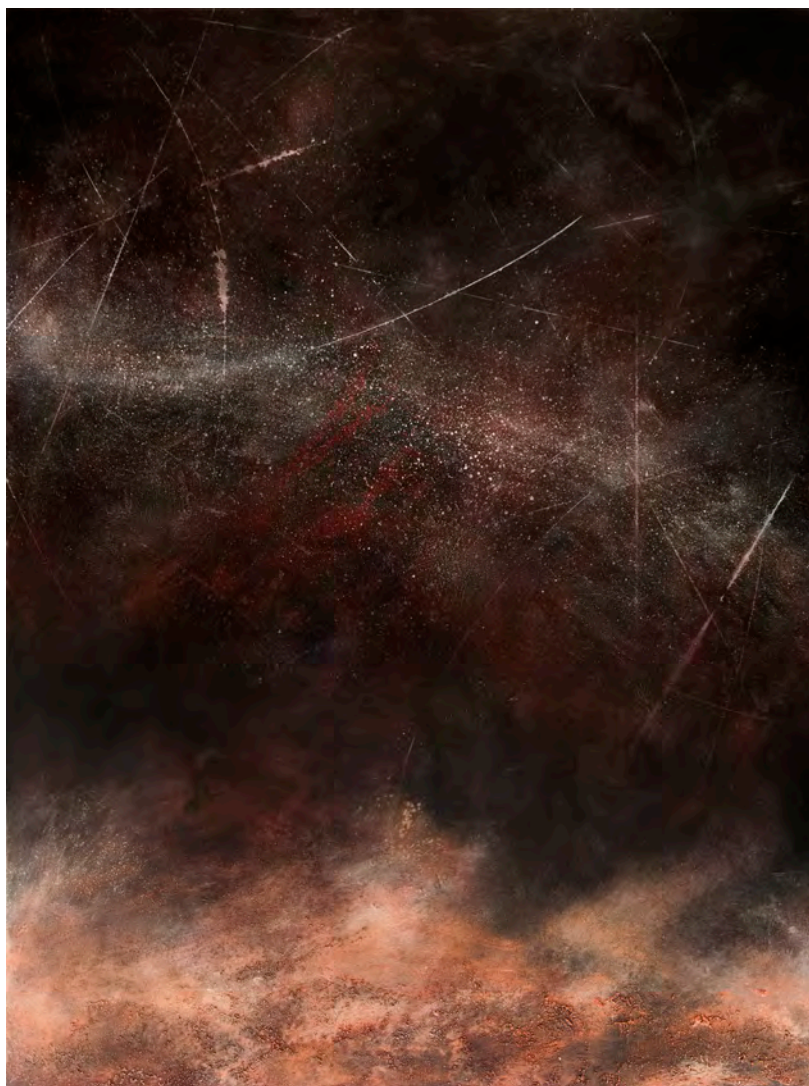
OBRA #4

De las obras presentadas, La obra #4 es la que más se apega a los bocetos previamente realizados, toma de ellos el empleo de trazos geométricos como las líneas rectas y curvas o la acumulación de puntos, y busca establecer direcciones visuales que se asocien con una continuidad hacia el infinito. El tratamiento del color privilegia los tonos oscuros y grises, y busca dotar a la obra de profundidad y proyectarse como una presencia estática.

La obra se trabajó en un formato vertical de 180 x 135cm con la intención de visualizar la superficie en direcciones ascendentes y descendentes; se parte de una idea general y sensaciones relativas a lo incognoscible o inalcanzable, se busca así aludir a la inmensidad, lo desconocido, o conceptos como lo eterno, lo intemporal, los espacios inabarcables, etc. Es así que por medio de recursos plásticos se busca generar en el lienzo y aportar a la atmósfera la impresión de que la obra continúa más allá de sus límites físicos.

Técnicamente esta obra se trabajó con diferentes calidades texturales tanto físicas como visuales, transparencias de color y trazos de espátula; la composición permaneció con mínimas alteraciones en todo el proceso, sin embargo, los tonos finales fueron producto de una constante búsqueda y transformación que culminó hasta lograr los resultados deseados.

Si bien se establece una referencia con el espacio cósmico, esta se emplea solo como un recurso que alude sin concretar una representación, pues la paleta, las líneas, los puntos y la textura empleados no corresponden con la experiencia visual del cielo estrellado.

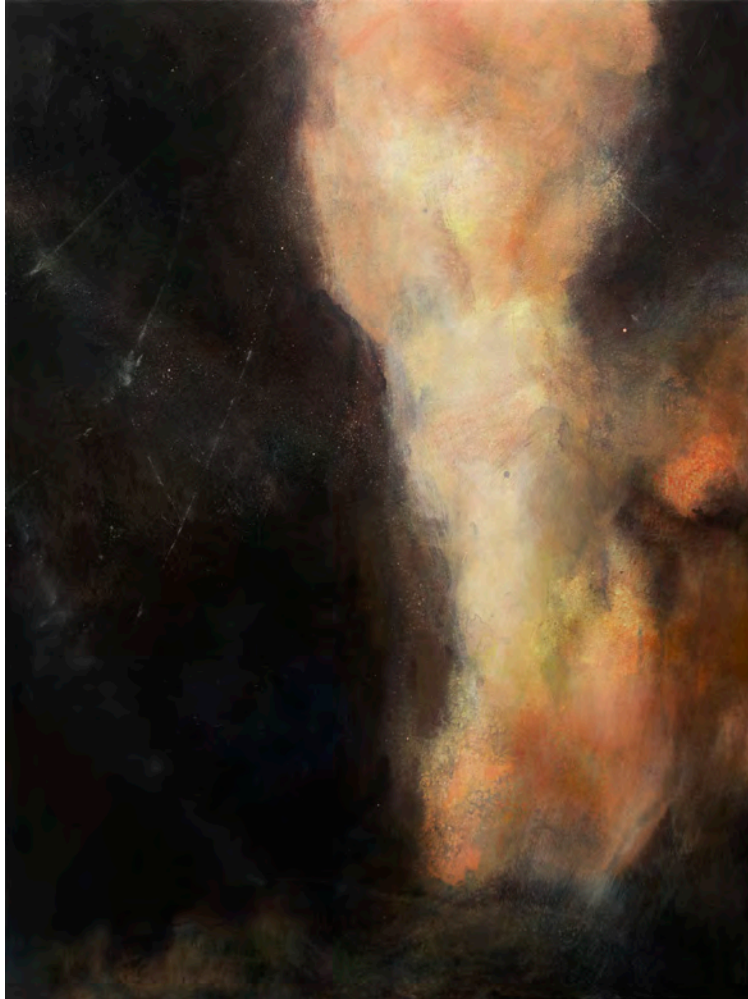


24. Sin título, de la serie *Sombras latentes*, 180x135cm, Acrílico sobre lienzo, 2013

OBRA #5

La quinta obra de la serie, al igual que la cuarta, se trabajó en un formato vertical de 180 x 135cm que busca proponer una lectura en una dirección vertical. Esta parte de ideas previas que fueron tratadas en bocetos y se relaciona con conceptos complementarios en torno al ser humano como lo etéreo, lo perdurable, la estabilidad, el movimiento, lo terrenal, lo cósmico, etc. Se busca lograr una atmósfera donde convivan estímulos contrastantes de manera complementaria.

En esta obra se emplearon, al igual que en la anterior, trazos geométricos como recurso para marcar direcciones visuales; la composición se puede dividir en zonas de tonalidades luminosas y oscuras, se hace presente la textura física en la parte superior del lienzo, mientras que en la parte inferior es sólo visual; se han empleado manchas de color muy diluidas con la intención de generar transparencias que buscan dotar de profundidad a la obra.



25. Sin título, de la serie *Sombras latentes*, 180x135cm, Acrílico sobre lienzo, 2013.

OBRA #6

La sexta obra en realizada fue también una de las que se ejecutó en el menor tiempo, se trabajó sobre un lienzo de 150 x 180cm, con una paleta limitada al blanco y negro con matices rojizos y azules. Con ella se busca generar una atmósfera fría alusiva al vacío, por tanto se optó por emplear la mínima cantidad de recursos, esta obra es también la que presenta las mayores zonas blancas, mostrando incluso partes del lienzo sin trabajar. Toma como punto de partida algunos bocetos previos en los que de igual modo predomina el color blanco y se presentan ambientes difusos, ya que era importante rescatar estas cualidades que no son tratadas en las demás obras. Por otro lado, las calidades texturales en esta obra destacan en la presencia de la pintura, pues la iluminación resalta los relieves generando un juego de luces y sombras que enriquecen su impacto.

Esta obra también toma como referentes los espacios nublados y los paisajes nevados que son a la vez difusos y busca aprovechar tales asociaciones para inducir una lectura relacionada con el sentido del tacto; la composición presenta a grandes rasgos una mancha principal oscura que se desvanece entre textura y luminosidad, si la pintura despierta sensaciones de profundidad estas son de lejanía,



26. Detalle con diferente iluminación.

la obra se inició con la aplicación de la textura que posteriormente se trabajó con transparencias de color y brocha seca.



27. Sin título, de la serie *Sombras latentes*, 150x180cm, Acrílico sobre lienzo, 2013.

OBRA #7

La obra 7 es la de mayor tamaño de la serie, se pintó en un lienzo de 150cm x 200cm, y parte nuevamente de sensaciones, ideas y conceptos, esta vez, en torno los aspectos ocultos de la personalidad humana: el miedo, la negación o lo desconocido en estos, a los cuales de igual modo se suman experiencias, sensaciones y emociones. En esta obra se busca relacionar lo desconocido inconsciente a la parte visible del ser humano, existe una relación visual con lo cósmico con la intención de generar un espacio visual amplio. En cuanto a la paleta empleada en la parte inferior y superior de la pintura, pretende relacionarse con la piel humana. La composición se inspira como en otras obras en el paisaje sin llegar a representar uno, se busca aludir también al macrocosmos y se presenta un espacio indefinido, amplio y envolvente.

En esta pintura destaca también la textura, la cual en condiciones adecuadas de iluminación natural vuelve dinámica a la pintura al acentuar mediante los relieves luces y sombras que en una iluminación estática no parecen relevantes; por otro lado plantea una composición que incita a visualizar un espacio envolvente y la profundidad que producen los tonos oscuros incrementa tal sensación. Se recurre y emplea en esta y las demás pinturas de la serie, al color por su carácter emotivo y las asociaciones que establece, a la textura como recurso de evocación sensorial; el formato y la composición buscan destacar el carácter envolvente de la pintura y finalmente la escala pretende incrementar la presencia de la pintura en el espacio y hacer un empleo favorable de los elementos previamente estudiados para ejercer una influencia significativa en la atmósfera y la sensibilidad del espectador.



28. Sin título, de la serie *Sombras latentes*, 150x200cm, Acrílico sobre lienzo, 2013.

CONCLUSIONES

La pintura abstracta como manifestación artística es accesible a cualquier ser humano, sin embargo, su contenido expresivo se devela no por medio de la razón o el entendimiento, sino que se muestra como una experiencia sensible relacionada con las sensaciones y emociones donde la asignación de valores se produce en mayor medida de manera inconsciente, lo cual permite eludir en cierta medida la lectura racional y dirigir su contenido expresivo a la sensibilidad subjetiva del espectador.

Son numerosos los factores subjetivos relacionados con la asignación de significados o las asociaciones inconscientes que produce la pintura abstracta, y muchos de estos permanecen aún inexplorados, no obstante la atmósfera también ejerce una influencia significativa sobre la percepción que se tiene de las obras, pues determina conductas, actitudes y predisposiciones. Como fenómeno la atmósfera o el ambiente es resultado de la percepción subjetiva de la totalidad de los estímulos del entorno; una revisión histórica del ser humano muestra la preocupación que este ha tenido por generar o delimitar la atmósferas a su beneficio y la forma en que le han afectado a lo largo de la historia, actualmente es posible apreciar dicha preocupación en numerosas disciplinas como la arquitectura, la psicología, la instalación, el diseño de interiores, etc., donde se valora el impacto que producen en el ser humano. En el terreno de la pintura es común valorar a las obras como si fuesen una ventana a una realidad aparte, lo cual en ocasiones merma la apreciación de las cualidades que posee como objeto, pues estas presentan propiedades espaciales determinadas, además de que forman parte de la realidad circundante y contribuyen a la percepción de la atmósfera inmediata en que se sitúa el espectador. En este sentido, las cualidades plásticas por medio de las

cuales la pintura abstracta busca transmitir su contenido expresivo muestran la viabilidad de su empleo como estímulo atmosférico, lo cual ha inspirado la presente investigación.

Debido a la importancia que tienen las atmósferas en la vida diaria, la relación que se encuentra con la pintura abstracta y la complejidad del fenómeno, la presente investigación funciona como una introducción que clarifica parte de los conceptos básicos en que se relacionan abstracción-atmósfera; entenderlos, así como a sus implicaciones puede incrementar su potencial expresivo, ya sea desde el estudio del ambiente donde se va colocar para seleccionar el lugar y las condiciones idóneas para su exposición, o dedicarse a construir la obra con la intención consciente de inducir una participación activa y notable en la atmósfera.

La pintura abstracta en conjunto con el fenómeno atmosférico puede establecer asociaciones inconscientes a los estímulos e inducir estados anímicos, sensaciones o evocaciones relacionadas con vivencias, la investigación teórica ha mostrado que la experiencia estética de la abstracción involucra numerosas variables, tanto internas como externas, siendo siempre la valoración final subjetiva y dinámica. Las atmósferas pictóricas se connotan mediante la percepción total de los estímulos, se involucran factores como el impacto visual, la acción corporal, el valor textural y cromático, entre otros elementos, en relación con los estímulos sensoriales. Por otro lado, depende también del contexto histórico-cultural, las vivencias del espectador, su educación visual, su estado anímico, etc., en el terreno de lo psicológico.

La pintura abstracta puede ejercer una influencia significativa sobre la atmósfera en las condiciones adecuadas, para esto entre otras cosas debe destacar en el ambiente en que se sitúe, ya sea mediante la escala, contrastes cromáticos, iluminación, etc., pues de su impacto presencial depende la

influencia que tenga como estímulo en la valoración de la atmósfera. Preocuparse por las condiciones atmosféricas y tomar en cuenta el impacto presencial de la obra resulta beneficioso para misma, pues estos factores contribuyen de manera favorable a la apreciación de la misma y por tanto colaboran en la transmisión del contenido expresivo. Asimismo el estudio y la comprensión de los elementos que se encuentran involucrados en la percepción de las atmósferas en relación con la pintura hacen posible articular obras con mayor coherencia en el discurso plástico; la presente investigación aborda el impacto del color, la textura, la composición, el formato, la escala y el espacio de exhibición, no obstante, la amplitud del fenómeno es de tal magnitud que solo se abarcan algunos de los factores que se encuentran involucrados.

En la práctica se ha logrado concretar soluciones plásticas al planteamiento, las cuales se incorporan como recursos en el discurso pictórico personal. Cada una de las obras realizadas es resultado de un largo proceso de construcción, reflexión, asimilación de conceptos y tratamientos; la experiencia, en este sentido, ha resultado en una mayor solidez técnica, así como un fortalecimiento en el discurso conceptual de la producción, así, al revalorar las cualidades matéricas de la pintura se dio paso a la experimentación con diferentes texturas, formatos o escalas. Se considera que en la pintura es necesario explorar aquellos medios que puedan favorecer la calidad de las obras en todo sentido, en este caso se describe el proceso de creación con la finalidad de registrar el proceso, así como compartir la experiencia que llevó a tales resultados, lo cual sirve como referencia en la metodología de trabajo y ejemplificación en cuanto a la forma de seleccionar recursos para su incorporación a la propuesta plástica personal.

Alcanzar una mayor consistencia en el entendimiento y uso de los elementos de la pintura en relación con la atmósfera ha sido uno de los factores más significativos de este trabajo, ya que al

comprender con mayor claridad el fenómeno atmosférico, emplear un punto de vista crítico y enriquecer los conocimientos tradicionales de la pintura con otras ramas del conocimiento se hace posible vislumbrar con mayor claridad posibilidades concretas útiles en la práctica pictórica; no obstante, se ratifica que los planteamientos o soluciones visuales concretas relativas a la pintura atmosférica pueden ser tan numerosas como los artistas dedicados a encontrarlas.

BIBLIOGRAFÍA

- ABADIE, Daniel.** *Zao Wou-Ki*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1989, 128 pp.
- ALBERS, Josef,** *Interacción del color*, Madrid, Alianza, 2010, 162 pp.
- ARASSE, Daniel,** *Anselm Kiefer*, London, Thames and Hudson, 2001, 327 pp.
- ARNHEIM, Rudolf,** *Arte y percepción visual Psicología del ojo creador*, España, Alianza, 1980, 553 pp.
- ARNHEIM, Rudolf,** *Hacia una psicología del arte; arte y entropía*, Madrid, Alianza, 1890, 393 pp.
- ARNHEIM, Rudolf,** *Nuevos ensayos sobre psicología del arte*, Alianza, 1989, España, 319 pp.
- AUGÉ, Marc** *Los “no lugares”, espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa, 1998, 125 pp.
- BACHELARD, Gaston** *La poética del espacio*. México, Fondo Cultura Económica, 1975, 281 pp.
- BLOCK, Cor,** *Historia del arte abstracto: 1900-1960*, Madrid, Cátedra, 2da ed, 302 pp.
- CANTER, David V.** *Psicología de lugar*, México, Concepto, 1977, 250 pp.
- CANTER, David V.** *Psicología del diseño ambiental*, México, Concepto, 1978, 173 pp.
- CARRERE, Alberto,** *Retórica de la pintura*, España, Cátedra, 2000, 504 pp.
- DONDIS, Doris A.,** *La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*, México, Gustavo Gill, 2008, 212 pp.
- DANTO, Arthur C.** *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, 152 pp.
- DÍAZ Padilla, Ramón.** *El dibujo del natural: en la época de la postacademia*, Madrid, Akal, 2007, 328 pp.
- EDWARDS, Betty,** *El color: Un método para dominar el arte de combinar los colores*, España, Urano, 2006, 204 pp.

- EHRENZWEIG, Anton**, *Psicoanálisis de la percepción artística*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, 328 pp.
- ELGER, Dietmar**, *Arte abstracto*, Madrid, Taschen, 2008, 96 pp.
- ELIASSON, Olafur**, *Leer es respirar, es devenir: Escritos de Olafur Eliasson*, España, Gustavo Gili, 2012, 180 pp.
- FRÈCHES, José**, *Zao Wou-Ki: obras, escritos y entrevistas*, España, Ediciones Polígrafa, 2007, 159 pp.
- GAGE, John**, *Color y cultura: la práctica del significado del color de la antigüedad a la abstracción*, España, Ciruela, 2001, 335 pp.
- GINZBURG, Silvia**, *Turner*, Madrid, Anaya, 1990, 98 pp.
- GOMBRICH, E.H.** *Arte e ilusión: Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 394 pp.
- GOMBRICH, E.H.** *Historia del Arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, 547pp.
- GÓMEZ, L. Jacinto** y otros, *Aplicaciones de la psicología social*, España, Miguel Gómez Ediciones, 1993, 271 pp.
- GREENBERG, Clement**, *Arte y cultura: ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 217 pp.
- GREGORY, Richard L.** *Ojo y cerebro, Psicología de la visión*, Ediciones Guadarrama, 1966, España
- GUASH, Anna Maria**, *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*, España, Alianza, 2001, 597 pp.
- HALL, Edward T.** *La dimensión oculta*, México, Siglo XXI, 1998, 273 pp.
- HALL, Edward T.** *Más allá de la cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, 253 pp.
- HARRISON Charles, Harris J.** y otros, *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Akal, 1999, 272 pp.

- HEARTWAY, Eleanor**, *Arte y hoy*, Barcelona, Phaidos, 2008, 404 pp.
- HELLER, Eva**, *Psicología del color: Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 309 pp.
- HOLAHAN, Charles J.** *Psicología ambiental: un enfoque general*, México, Limusa, 2011, 467 pp.
- JUNG, Carl Gustav**, *Lo inconsciente*, Buenos Aires, Colección, Aniversario2009, 169 pp.
- KANDINSKY, Wassily**, *de lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidos, 1996, 109 pp.
- KANIZSA, Gaetano**, *Gramática de la visión: Percepción y pensamiento*, México, Paidós, 1986, 358 pp.
- KEPES, Gyorgy**, *El lenguaje de la visión*. Buenos Aires, Infinito, 1969, 302 pp.
- KRAUSS, Rosalind**, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, 320 pp.
- KUSPIT, Donald B.** *Signos de psique en el arte moderno y posmoderno*, Madrid, Akal, 2003, 470 pp.
- LÉGER, Fernand**, *Funciones de la Pintura*. México, Paidós, 1990, 151 pp.
- MANLIU, Brusatin**, *Historia de los colores*, México, Paidos, 1987, 146 pp.
- PANERO, Julius**, *Dimensiones humanas en los espacios interiores: estándares antropométricos*, México, Gustavo Gili, 2002, 320 pp.
- PARCERISAS, Pilar**, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España 1964-1980*, España, Akal, 2007, 542 pp.
- PARIS, Jean**, *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus, 1967, 379 pp.
- PEREDA, Juan Carlos**, *Los murales de Tamayo*, México, Fundación Olga y Rufino Tamayo: Américo Arte, 1995, 215 pp.
- PERRY, Vicky**, *Abstract painting, concepts and techniques*, New York, Watson-Guptill, 2005, 160 pp.

- PORTER, Tom**, *Color ambiental: aplicaciones en la arquitectura*, México, Trillas, 1988, 128 pp.
- PUIG, Arnau**, *Sociología de las formas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, 251 pp.
- RAMÍREZ, J.A.** *Construcciones ilusorias: Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza, 1983, 261 pp.
- READ, Sir Herbert E.** *Educación por el arte*, Buenos Aires, Paidós, 1977, 298 pp.
- READ, Sir Herbert E.** *Arte y sociedad*, Barcelona, Península, 1977, 224 pp.
- REPOLLES, Llauradó Jaime**, *Genealogías del arte contemporáneo*, Madrid, Akal, 2011, 271 pp.
- TIBOL, Raquel**, compiladora, *Textos de Rufino Tamayo*. México, UNAM, 1987
- VIGUÉ, Jordi**, *El gran libro de la composición*, España, Parramón, 1993, 160 pp.
- VILLAFANE, Justo**, *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid, Pirámide, 1985, 230 pp.
- WALDMAN, Diane**, *Mark Rothko*, London, Thames and Hudson, 2000, 296 pp.
- WONG, Wucius**, *Fundamentos del diseño bi y tri dimensional*, España, Gustavo Gill, 7ª edición, 1991, 204 pp.
- YATES, Steve** *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012, 312 pp.
- ZUMTHOR, Peter**, *Atmósferas*, Gustavo Gill, España, 2007

TESIS CONSULTADAS

- DE JUAN AYALA, Octavio**, *La interrelación música pintura, un análisis comparativo actualizado de sus principales fundamentos técnicos y expresivos, tesis doctoral con mención europea*, España Universidad de Murcia, facultad de letras, departamento de Historia del Arte, 2010, 370 pp.
- DE LA FUENTE Suárez, Luis Alfonso**, *Arquitectura: el diseño de una experiencia: Tesis doctoral*, España, Universidad Politécnica De Cataluña, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2012, 472 pp.

DEZCALLAR Sáez, Teresa, *Relación entre procesos mentales y sentido háptico: emociones y recuerdos mediante el análisis empírico de texturas: Tesis doctoral*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Facultad de Psicología, 2012, 322 pp.

BAIRD Layden, Timothy, *Aportaciones teóricas y prácticas sobre la sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea: Tesis doctoral*, España, Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, 2004, 194 pp.

CALVILLO Cortés, Amparo Berenice, *Tesis Doctoral: "Luz y Emociones: Estudio sobre La Influencia de la Iluminación Urbana en las Emociones; tomando como base el Diseño Emocional"*, España, Universidad Politécnica De Cataluña, 2010, 182 pp.

VAKALIDIS, Panagiotis, *Tesis doctoral: Naturalización de la obra de arte contemporánea en los distintos espacios (diálogos psicoplásticos)*, España, Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 2009, 513 pp.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

Diccionario de la Lengua Española, Vigésima segunda edición, www.rae.es/rae.html

Psicología Ambiental: elementos Básicos, *Departamento de Psicología Social*, Universitat de Barcelona, <http://www.ub.edu/dpps/psicamb/default.htm>

Teoría de campo de Kurt Lewin, es.scribd.com/doc/42231621/Teoria-de-Campo-de-Kurt-Lewin

Glosario Psicología, Término Ambiente glosarios.servidoralicante.com/psicologia/ambiente

Página oficial de Olafur Eliasson, www.olafureliasson.net

Página oficial de Bosco Sodi, www.boscodi.com

