



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

MONOCROMÍA  
TESIS

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

Presenta. Ana Beatriz Parra Solis.

Director de Tesis. Doctor Ignacio Antonio Salazar  
Arroyo.

Ciudad de México. 2019.



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.



“Nada me embriaga más que la monocromía”  
-Yves Klein.

# Índice

6	Introducción
9	I. Breve historia de la monocromía
26	II. Negro y blanco
	28. Oscuridad
	33. Iluminación
	40. La suma de ambos
45	III. ¿Qué es la monocromía?
	61. La monocromía habitando la pintura
63	IV. <i>Objetos sin lugar</i> . Políptico monocromático
	67. Acerca del proceso pictórico
72	Conclusiones
74	Fuentes de consulta. Bibliografía y recursos en línea.



## Introducción.

El universo de la pintura se lee en colores; la historia de la pintura, más allá de fechas, lugares y contextos sociales, escribe de manera adyacente a ella una pequeña historia que con cada época vivida crece y adquiere mayor fuerza: la historia de los colores. Saber cómo se creó cada uno de los pigmentos usados en un cuadro, es tan importante como los relatos o conceptos que existen detrás de su creación.

Un suceso cromático pocas veces estudiado o considerado relevante para escribir la historia del arte, es la monocromía, el acto de usar un solo color para realizar un cuadro, tan simple como su descripción lo dice. La realidad de la monocromía es que ha existido en diferentes épocas del arte obteniendo diferentes acepciones para su entendimiento, lo que la convierte en un campo de estudio artístico y pictórico.

Mi práctica en la pintura me llevó a conocer pintores que usan la monocromía como el recurso más importante de su trabajo. De manera inmediata decidí que, en mi trabajo pictórico, la monocromía sería protagonista de todo cuadro que desde ese momento haría. La serie de pinturas explicada en el último capítulo, se realizó previamente a esta investigación escrita. Todas las ideas que dieron forma a este trabajo, surgieron en el proceso de creación de una serie de cuadros monocromáticos. Mientras pintaba, me di cuenta de lo basto e infinito que es el uso de un solo color en la pintura, de su riqueza plástica, lo que me hizo pensar en la pintura monocromática ya realizada y en sus creadores; encontré que muchos de ellos también habían sido impactados por los efectos alcanzados al pintar monocromías, tanto que, escribieron sus memorias en donde relatan su experiencia con el color. Después de leerlas y encontrar similitudes con lo que yo pensaba, decidí incorporar y utilizar estos textos como fundamento a las ideas que surgían en mi práctica.

Existen ciertas investigaciones previas acerca del tema como recopilaciones o catálogos de exposición, realizados en su mayoría, con el fin de mostrar los diferentes modos de inclusión del concepto dentro de las artes visuales; algunos son ensayos históricos y otros incluso, trabajan propuestas museográficas desde la monocromía. Estas investigaciones realizadas con anterioridad, son archivos de imágenes que sirvieron como referencia para entender, a través de la historia, los usos del concepto *monocromía* dentro de las artes. Otro hecho importante es que gracias a ellos resultó más sencillo reconocer los medios o disciplinas artísticas en las que el concepto es un elemento indispensable para la creación, en cada uno de ellos, complementa las piezas artísticas de manera muy específica. La idea principal que sostiene esta investigación deriva de este antecedente, y es enunciar que la pintura es el lugar idóneo para la monocromía, un espacio donde encuentra sus mayores posibilidades de expresión.

El primer capítulo, correspondiente a la historia del arte, enlista los ejemplos de pintura monocromática más relevantes previos a la aparición de una pieza importante dentro de la historia de la monocromía. Estos ejemplos previos son importantes porque a pesar de haber sido creados sin una intención monocromática, lo son, debido a las características dictadas en su época para la pintura. A mediados del siglo XIX, es cuando inicia un periodo importante de creación monocromática, movimiento conocido como *Color field painting*; y es en esta época donde inicia una reflexión más profunda por parte de los pintores acerca de las posibilidades pictóricas de un lenguaje cromático reducido. Estos autores son de suma importancia para los capítulos consecuentes de la investigación, gracias a sus escritos que fueron fundamentales para entender y conceptualizar el término monocromía.

Existe un antes y un después marcado muy claramente en la historia de la pintura monocromática, el cuadro *Blanco sobre blanco* que en 1918 pintó Kasimir Malevich, es el cuadro que delimita el inicio del entendimiento consciente de lo que implica realizar cuadros monocromos. Esta nueva visión en la pintura, compaginó con la historia de la abstracción, y es en esta etapa donde dos colores, específicamente, encontraron en la pintura el mejor sitio para existir, convirtiéndose en protagonistas de varios lienzos. El blanco y el negro son dos colores que, debido a sus particularidades contienen en su sustancia y esencia el efecto de la monocromía, incluso al mezclar ambos siguen predominando estas características. Esta es la razón que les otorgó un capítulo exclusivo dentro de esta investigación.

De esta fuerte relación entre abstracción y monocromía, surgen diferentes significados; algunos pintores aluden a su parte formal mientras que otros la consideran un elemento espiritual capaz de conmocionar el interior humano. Estos significados, fueron agrupados en un capítulo que intenta extender la reducida definición que el diccionario otorga al concepto en cuestión, respondiendo a la pregunta ¿qué es la monocromía?; la cual se respondió desde las diversas salidas que la práctica de la pintura monocromática permitió definir a través de la reflexión de ella misma. Las ideas de los pintores elegidos para esta parte de la investigación fueron el fundamento que me permitió redefinir y ampliar el significado de la monocromía. Los pintores mencionados en el segundo y tercer capítulo han sido mis referentes más importantes para estudiar la monocromía en la pintura y hacer de ella un camino a recorrer: Yves Klein, quien tanto su obra plástica como escrita creó el sendero más apasionado por la monocromía, Gerhard Richter a través de sus tan diversos métodos y series donde la pintura encuentra diferentes planteamientos, siendo sus pinturas grises las más estudiadas para esta investigación y por último Mark Tansey, quien crea dentro de su pintura un universo totalmente monocromático dándole a sus escenas una atmósfera de ambigüedad, a quien puedo considerar el pintor clave que fundó mi interés por la monocromía.

Mark Tansey siempre ha pintado monocromías de la manera más estricta posible, utilizando solo un color sobre la superficie blanca de sus cuadros; su práctica



pictórica es todo un suceso digno de estudiarse por lo cual fue elegido como parte del repertorio de pintores que trabajan con la monocromía. Existe una investigación completa muy completa realizada por Arthur C. Danto (1924 – 2013), crítico de arte de finales del siglo XX, donde analiza parte de la obra de Tansey como un cuestionamiento a la misma pintura, reconociendo en ella la representación de la historia de la pintura en las escenas que parecen cotidianas. Esta investigación previa también aportó datos al análisis de la monocromía para considerarla un proceso de pensamiento en la pintura.

La respuesta contenida en el tercer capítulo a la pregunta ¿qué es la monocromía?, se fundamenta en el análisis de estos pintores y de otros ensayos de la pintura, libros como el *Lo espiritual en el arte* de Wassily Kandinsky o *El arte del color* de Johannes Itten son algunos de los textos revisados para complementar las ideas que dan forma a la conceptualización del término monocromía.

Por último, nuestro planeta. Cubierto de escenarios monocromáticos formados de manera natural como tierras desérticas ocre que van de los amarillos a los rojos, los cambiantes azules de los océanos, los verdes en la vegetación de un bosque y cada espacio en nuestra tierra contenido en un tipo de atmosfera propia, me permitió entender que, de la misma manera, esta investigación encontró su forma inicial en una atmósfera única que se genera en la pintura. El cuarto y último capítulo, reúne las reflexiones y consideraciones que implicó la representación de un tema específico, encontrado de manera fortuita en la urbanización de sitios cercanos a una ciudad, en un cuadro completamente monocromático. Entendí la interacción de este tema con la monocromía recopilando parte de su historia en la pintura y reflexionando desde mi experiencia personal con la elección del mismo como elemento recurrente en mi pintura, en una producción pictórica que es el primer antecedente que marcó el inicio de esta investigación.

De este modo se componen los cuatro capítulos que forman esta tesis. Considero esta pequeña investigación como un texto de origen, que me permita con el tiempo indagar más en el tema y convertir a la monocromía en un tema importante de estudio dentro de las artes visuales.

## Breve historia de la monocromía.

Dibujar una línea del tiempo implica trazar cuidadosamente un relato único, avanzar estudiando memorias que consideramos importantes con el fin de entender el modo en que vivimos nuestro presente; ésta, es la manera en que se escribe la historia de la humanidad.

Escribir la historia del arte ha sido un reto debido a las circunstancias naturales que provoca el paso del tiempo. En varios casos la *interpretación* es la única herramienta con la que se cuenta; aun así, se logran precisar fechas de objetos muy antiguos creados por la humanidad y sus datos exactos como la ubicación de los hallazgos.

El arte de los milenios más antiguos llega a nosotros de manera misteriosa y así muchas preguntas surgen al encarar nuestro pasado. La que rige esta narración cuestiona el uso del color, busca una respuesta para escribir una nueva crónica basada en el uso cromático de la pintura, uno muy específico, el estado esencial del color en oposición al contraste visual cotidiano: la *monocromía*. El diccionario la define como el “arte de pintar no empleando más que un solo color”<sup>1</sup>; suena sencillo y claro de imaginar, pero a lo largo de la historia se han ido sumando características que completan y enriquecen la definición y que son las piezas del rompecabezas que construyen esta historia.

### EN EL ORIGEN

Hace 40 000 años aproximadamente la piel de la tierra recibió las primeras manifestaciones de la necesidad creadora de la humanidad: internándose hacia el punto más oscuro de las cuevas, nuestros antepasados dibujaron el mundo que los rodeaba y les pertenecían. La tecnología utilizada para conocer ese nuevo mundo pensada desde nuestra época puede parecer sencilla, crear todo con ayuda de las manos como herramienta principal es una tradición que nos fue heredada desde entonces y el acto pictórico no fue la excepción: para pintar, los dedos eran los pinceles, sus huellas eran los trazos y los colores eran los que la misma tierra les proveía.

Pintaban las paredes rocosas con materiales naturales “los pintores rupestres tomaban sus paletas del medio ambiente, no les faltaba destreza en el manejo de los toscos pigmentos de tierra de que disponían”<sup>2</sup>, esta paleta, estaba bien definida: ocre, amarillos, rojos, blancos y negros; a este conjunto de colores en la pintura

---

<sup>1</sup> Adeline, Jules. *Diccionario de términos técnicos en Bellas Artes*. Ciudad de México, 1944, p. 368.

<sup>2</sup> Ball, Philip. *La invención del color*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2003, p. 76-77.

coloquialmente se les conoce como *colores tierra*, nombre que por supuesto proviene de su origen material. El efecto monocromático de las manifestaciones rupestres se torna obvio si pensamos que los colores extraídos de la tierra para pintar figuras eran usados sobre la misma tierra; los cubrientes rojizos y los más oscuros tierras se integran a la tierra pálida de las cavernas.

Lograr manipular un material para impregnarlo a un soporte de cualidades y colores similares es lo que hace de la pintura rupestre un primer ejemplo de pintura monocromática.



*Cueva de las manos.* 7 350 a.C. Ubicada en la provincia de Santa Cruz, al sur de Argentina.

La tierra como polvo, suelo, piedra y mineral, es el elemento fundamental de las pinturas rupestres de las culturas de origen; de todas las representaciones hechas en aquellos años, las marcas de las manos son las más abstractas de todas: no sintetizan el mundo observado en trazos y contornos, son marcas directas de la humanidad, sellos de la conciencia humana en el pasado.

Dejando a un lado cualquier interpretación del porqué, me ubico en el escenario donde nació esta creación artística: el tipo de luz que utilizaron para pintar provenía del fuego, pintar a una sola luz les regaló un juego de sombras que se proyectaron en el escenario rocoso, en un momento así, pensar en colores contrastantes no era necesario. El resultado debió impresionarlos, los tonos de las mezclas que ensuciaron sus dedos complementaban los colores de la pared que se convertía en la superficie de lo que estaban creando.

La síntesis en la representación a partir de la realidad que se generó en estas primeras manifestaciones nunca más ha sido igualada, el hecho de tener una limitante en los colores fue quizá un punto importante de su atractiva austeridad; esto, sumado a una vida dura basada en satisfacer necesidades y sobrevivir como especie, hizo que estas creaciones fueran parte de su necesidad de existir y no una pretensión a subsistir al paso del tiempo. Lo que ellos no sabían es que sus grabados quedarían resguardados por años y trascenderían por milenios, siendo la causa futura, no solo de interpretaciones históricas, sino que también serían parte del estudio y apreciación de muchos pintores que al igual que ellos, cambiarían la historia del arte.

La representación figurativa en el arte comenzó a ser más rigurosa y a tener un propósito específico al sumarse los años. 4 000 años a. C., comenzó la adaptación al medio natural, los asentamientos humanos y la domesticación de plantas y animales dieron paso al nacimiento de las grandes sociedades antiguas; la *constante observación* de los espacios que habitaron, generó estos cambios en la sociedad antigua y su arte fue el reflejo de esta significativa transformación. Las culturas mesopotámicas que sostuvo el caudal del Tigris y el Éufrates, la grandeza egipcia que nació en el Nilo, la vida originaria de la América prehispanica y las dinastías orientales que protegió el Himalaya, apreciaron de manera muy consciente las riquezas que les otorgó la naturaleza, y en esa misma naturaleza fue donde encontraron los materiales más preciosos para materializar las manifestaciones más auténticas de su cultura, objetos que con el tiempo consideramos arte y que muestran la riqueza y el poder de la época.

La exuberancia de estos primeros imperios de la humanidad sin duda se encuentra en su arquitectura; en sus vestigios, es donde encontramos el resto de las artes, donde las nuevas aplicaciones de las materias primas fueron sofisticadas. El ejemplo más claro de ello, son los pigmentos, los cuales fueron aplicados en la pintura de los coloridos murales de sus edificaciones y en la cerámica de la época; gracias a esto, la paleta de colores de la pintura antigua, comparada con la de la época prehistórica, se amplificó.

Establecerse como sociedades sedentarias les permitió disponer de un nuevo conocimiento para satisfacer otros aspectos de su vida, por ejemplo, la cantidad de colores que utilizaban para pintar muros o pergaminos aumentó considerablemente: colorantes verdes y azules extraídos de piedras como la malaquita y el lapislázuli respectivamente, el rojo intenso de la cochinilla y los amarillos o anaranjados naturales de la tierra desértica. Aunque actualmente y debido al paso del tiempo la intensidad de cada color ha disminuido un poco, sigue siendo posible admirar la abundancia y el lujo en su pintura.

Dentro de este mundo donde inició la maravilla de la experimentación con los pigmentos, no es posible hablar de una intención monocromática al pintar un mural o artefactos para la vida diaria, su necesidad fue integrar todo aquello que lograron adquirir de su medio natural. Una posible interpretación monocromática de todo este arte, podría existir en los bajorrelieves de los frisos que se integran de manera natural a varios palacios y recintos, como las grecas en los muros del Palacio de Mitla en Oaxaca, ya que fueron ensambladas sobre la misma piedra, al igual que las tallas de los primeros signos que originaron la escritura, como el Código de Hammurabi en Babilonia; pero la monocromía es una característica propia de la escultura y que a pesar del paso del tiempo y la aplicación de nuevas tecnologías en la disciplina, siempre es posible encontrarla en piezas del mundo tridimensional.

Sin embargo, existe un mural egipcio pintado con la técnica pictórica de fresco y al estar pintado en un solo color entra como ejemplo a la historia de la pintura monocromática. Se trata de un fresco de las ruinas de un palacio dedicado a Akenatón, donde se representan a dos de sus hijas, “el único color presente es el rojo, que se utilizó tanto para los cuerpos desnudos como para el tapiz situado detrás, lo cual hace de estas imágenes pinturas monocromáticas, caso excepcional en el arte egipcio”<sup>3</sup>.



*Las hijas menores de Akhenatón.* 1360 a.C. Fragmento de una pintura mural del Templo de Amarna, situado en la ribera oriental del Río Nilo.

---

<sup>3</sup> Todorov, Tzvetan. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento.* Editorial Galaxia Gutenberg, 2006, p. 19.

La mínima utilización de color reducida a un tono rojizo asemeja este ejemplo con el pasado rupestre de la humanidad, un dibujo sobre los muros que no necesita de gran colorido para explicar un acontecimiento de la vida diaria, y si sumamos esto a las posturas no naturales del cuerpo humano que en muchos de sus frescos sugiere el arte egipcio, lo que observamos es un ejemplo de un nuevo objetivo para la pintura al perfeccionar la representación de la realidad.

La presencia de la monocromía no fue una característica en la pintura mural de las culturas en tierras mesoamericanas o mesopotámicas de la antigüedad, la ostentación de sus clases más altas debió representarse con la misma magnitud y extensión a través de los colores, o quizá el ambiente natural que los rodeaba determinó de algún modo los colores que debían utilizar. Siguiendo esta idea, puedo interpretar que, el modo de construcción de un dibujo de las culturas nacidas en el oriente del planeta, en parte es distinto comparado con las del resto del mundo, gracias a la observación, exploración y entendimiento de un sitio distinto, un lugar habitable que considerablemente pudo ser mucho más silencioso.

El rastreo monocromático del arte anónimo en el mundo antiguo, concluye con un ejemplo muy significativo para esta historia fuera de las concepciones occidentales, la pintura de las culturas del Este asiático, nació siendo monocromática por naturaleza. Coincidiendo con algunas fechas del apogeo cultural de las sociedades del resto del mundo, en el año 900 se desarrolló en China la técnica pictórica *sumi-e*, que con el avance del imperio chino se transmitió a las culturas coreana y japonesa.

Unificar la modulación necesaria de la obscuridad de la tinta en cada trazo con la complejidad del trabajo sutil del agua para depositarla en la extensión del papel. Esta es la técnica que representa el estilo de vida de la cultura oriental. En la ejecución de este arte “bastan unos brochazos insinuantes y enérgicos carentes de color para descubrir un mundo escondido en pocas líneas”<sup>4</sup>, este tipo de arte bordea el límite entre pintura y dibujo gracias a su característica monocromática, su importancia radica en la cualidad gráfica de los trazos, donde los diferentes degradados de tinta negra describen a través de tonalidades grises la esencia de los escenarios naturales distantes al artista y los elementos próximos que forman parte de ellos, un entorno asimilado a través de la observación paciente del ejecutante.

---

<sup>4</sup> Gutiérrez, Fernando. *Summa Artis. Historia General del Arte. Tomo XXI. El arte del Japón*, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2006, p. 284.





Hasegawa Tohaku. *Pinos*. Siglo XVI. 157 x 347 cm. Museo Nacional de Tokio.

Pintar un paisaje al natural implica asimilar las formas de manera rápida, lo que crea un espacio abstracto en el soporte intervenido; en este ejemplo, la sensación de un bosque que se pierde a la lejanía es visible gracias al espacio vacío entre los pinos que protagonizan la obra. La nula utilización del color, hacen que el arte *sumi-e* mantenga una misteriosa neutralidad, independiente a los temas que ilustra. Ese misterio está contenido dentro de toda obra monocromática, una rara esencia de toda realidad pictórica que utiliza un solo color.

Las primeras sociedades que fundaron la cultura más antigua de la civilización humana, crearon un arte completo por cualquier extremo desde donde este se admire. Si bien, su intención no fue crear piezas monocromáticas, algunos ejemplos de su arte salieron de las normas cromáticas de su época. Su aportación para la historia de la pintura monocromática está en la *utilización libre del dibujo* sobre murales pintados al fresco, en aquella época el dibujo y la pintura convivieron de manera natural. Esta relación dibujo-pintura, será un ingrediente clave para las siguientes etapas que vivió el arte plástico, separándolos o uniéndolos bajo distintas consideraciones según sea el caso. El dibujo, monocromático por naturaleza, será un elemento importante en la siguiente etapa en esta línea del tiempo, con la suficiente fuerza explicativa para entender el arte monocromo.

## EN EL RENACER DEL ARTE

La pintura cambia junto a las necesidades de la época, se impregna de los contenidos que rigen la vida cultural y social de grupos determinados. La cultura europea del siglo XV amplió sus fronteras geográficas al redescubrir nuevos territorios, conoció nuevas prácticas en la vida humana y el concepto de humanidad se modificó: la ciencia comenzó su historia de la mano de la religión con mayor alcance que hasta la fecha conocemos, el cristianismo, la Edad Media quedó atrás y llegaron los años del Renacimiento, un cambio significativo para el pensamiento humano.

A pesar de las nuevas implicaciones para la humanidad al descubrir nuevos territorios dándoles la posibilidad de expandir su presente, debido a razones políticas, la religión seguía siendo la encargada de educar a la población. A través de los libros que comenzaron a circular gracias a la invención de la imprenta, la cultura se difundió entre las mentes económicamente mejor acomodadas de la Europa renacentista; como el procedimiento de impresión resultó costoso para la época, no era posible distribuir al resto de la población los nuevos conocimientos grabados en los libros.

Las pinturas que se originaron en los gremios, fueron las encargadas de educar visualmente a la población menos beneficiada, a través de las historias que se pintaron en cada uno de los lienzos realizados por encargo de la Iglesia; pintados estos en su mayoría a base de pigmentos aglutinados con aceite, la técnica del óleo comenzó a ser la más utilizada por los pintores.

El entendimiento de la ciencia llevó a los pintores renacentistas a explicar a detalle su disciplina. Conocer a profundidad la materia prima con la que trabajaron, hizo que el dibujo y el color formaran una nueva área de conocimiento y así, regidos por las reglas inmutables de la perspectiva comenzaron los relatos bíblicos visuales que serían el tema dominante en los siglos subsecuentes.

La precisión de la ciencia explicando cada acontecimiento fue la piedra angular en la cultura del renacimiento de los siglos XV y XVI; la pintura, fue receptora del conocimiento de la geometría que le ayudó a retratar de manera minuciosa la realidad de su tiempo. La importancia del dibujo para la representación pictórica nace en esta época, un dibujo más estudiado y preparado previo a la utilización del color, el *dibujo académico*, en el que se estudian cualidades como proporción, simetría, escala y la interacción de luz y sombra.

Los dibujos preparatorios que realizaron los pintores renacentistas al estudiar la anatomía de una mano, la inclinación de un rostro que expresa resignación, la composición de los árboles en un bosque, el acomodo de personajes en una escena



y todo lo necesario para ensamblar una composición pictórica, contienen el estado primigenio de un cuadro.

Estos dibujos hechos sobre papeles pintados, trazados con tinta negra, grafito o sanguina y retocados con sutiles luces blancas, son un ejemplo más de pintura monocromática y que por varios años existirían como el recurso previo a la ejecución de un cuadro, tradición que actualmente es parte del proceso pictórico: el bocetaje.



- 1) Leonardo da Vinci. *Estudio de una tela*. 1478.
- 2) Leonardo da Vinci. *Cabeza humana gritando*. 1504.
- 3) Alberto Dürero. *Estudio de manos rezando*. 1508.

La naturaleza monocromática del dibujo otorga cualidades de inmediatez en los trazos y hace que conserve la intensidad primaria de la ejecución, estudiar los bocetos previos de la pintura renacentista significa una lección repleta de información valiosa si se observa con detenimiento: el detalle en cada elemento es necesario si se busca entender la totalidad de la realidad pictórica. Detalle no significa minuciosidad, significa dar la importancia que reclama y necesita cada elemento para funcionar con el resto de la composición; la pintura monocromática alcanza su totalidad cuando se controlan las luces y sombras de un solo color dentro del cuadro, los dibujos preparativos de la pintura en el Renacimiento son el ejemplo mejor logrado y más antiguo de este alcance.

Dentro de los gremios de la pintura comenzaron a reconocerse nombres y apellidos que pasarían a formar parte de la historia del arte, pintores que destacaron por su interés genuino en la *ciencia de la pintura*; entre tantas posibilidades pictóricas, se vieron en la necesidad de utilizar la palabra escrita para comprender mejor sus habilidades manuales, sofisticar lo ya conocido y dejar un conocimiento con la intención de ser estudiado en un futuro. Nacieron varios textos que, a manera de tratados, explican a detalle los procesos pictóricos de principio a fin; dentro de los *tratados de pintura* existe uno que entre sus páginas realizó explicaciones matemáticas acerca de la representación de la luz y la sombra en un cuadro: el Tratado de Pintura de Leonardo da Vinci.

Adjuntar una sombra a una luz crea el efecto del claroscuro, Leonardo da Vinci conocía la importancia del *claroscuro* para la creación pictórica y como parte de sus reflexiones iniciales en su tratado escribió: “sombra es privación de luz, paréceme las sombras ser de grandísima necesidad para la perspectiva, sin ellas los cuerpos opacos y sólidos serían entendidos malamente”<sup>5</sup>, la correcta colocación de luces y sombras de un espacio dibujado en perspectiva, permitió que la pintura renacentista hiciera de la realidad pictórica un espacio visualmente similar a la realidad tangible.

La utilización de la pintura al óleo comenzó a perfeccionarse, entre los nuevos resultados obtenidos sobre el lienzo apareció la *grisalla*, una técnica pictórica basada en generar tonalidades grises derivadas de la mezcla del blanco y el negro; el estudio inmerso en la ejecución de una grisalla es la representación de las luces y sombras de un objeto o un espacio, esa es la base del siguiente ejemplo como antecedente importante de la monocromía.

La geometría, básica en la creación de espacios arquitectónicos, llevó a los artistas a fascinarse con las ilusiones ópticas que se generan al aplicarla en la representación pictórica, no solo en la composición de escenas, también en la representación de objetos cotidianos. Pintar objetos directo de la realidad fue el

---

<sup>5</sup> Da Vinci, Leonardo. *Tratado de Pintura*, Akal, 2004, p. 163.

inicio de un género pictórico conocido como *naturaleza muerta*, el placer de admirar un objeto en su inmovilidad creó pinturas perfectamente detalladas, hasta crear una técnica que engañara la mirada al simular la realidad: el *trampantojo* definido como “una ilusión óptica espacial en pintura, de modo que parezca real lo que sólo es pintado”<sup>6</sup>; este es el primer acercamiento a la recreación virtual del mundo real.

La estructura compositiva de un *trampantojo*, precisa y exacta en todos sus detalles resulta un deleite visual que, al ser pintado con una *grisalla* produce la sensación de un relieve, recrea la apariencia visual de una talla en piedra u emula su naturaleza gris. La neutralidad que otorga un gris al campo visual suele ser muy sutil a la mirada, al igual que en la pintura donde se encarga de integrar el total de los colores utilizados en un cuadro; para esta dualidad, *grisalla - trampantojo*, nacen reflexiones que conjugan las disciplinas artísticas involucradas: la escultura y la pintura, “hay escultores que conocen lo que el pintor conoce, cuando el escultor conoce las tareas del pintor, él mismo es pintor. El pintor ha de conocer la escultura, la naturalidad del relieve, el cual engendra por sí mismo el claroscuro y el escorzo.”<sup>7</sup>



Campin Robert. *Los desposorios de la Virgen*. Óleo sobre madera de roble 1420-1430  
77x88 cm.

<sup>6</sup> Ocampo, Estela. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Icaria Editorial, Barcelona España, 1988, p. 235.

<sup>7</sup> Da Vinci, Op. cit. p. 80.

El juego de luces y sombras pintadas de manera tan delicada, hace de esta pieza un ejemplo importante en la historia de la monocromía. Es durante estos siglos cuando inicia el impacto de la pintura ante las miradas del espectador, su capacidad de ser una ventana donde el mundo real logra reproducirse; esta quizá comenzó a ser una de las cualidades más importantes de la pintura. Una grisalla pinta un mundo sin color donde, al igual que en la crudeza de una piedra, la naturalidad de las cosas que nos rodean obtiene un carácter sobrio y solemne: las grisallas renacentistas muestran la fuerza inherente de una pieza monocroma y declaran la naturaleza austera de un color que cobrará importancia en la creación pictórica, exteriorizando el significado de los temas representados, todo gracias a la neutralización propia del color gris.

Otro texto de esta época que enseñó entre sus páginas el arte de pintar fue *El libro del Arte*, un libro donde Cennino Cennini (Siena 1370 – Florencia 1440) dictó una gran cantidad de recetas para la aplicación de la pintura haciendo énfasis en la materialidad de la misma. La explicación de cómo obtener colores brillantes y como debían aplicarlos correctamente dependiendo el objeto a representar, se encuentra entre las páginas de este texto. Pero una parte más importante del arte de la pintura se encuentra resumida en sus primeros capítulos, la importancia del dibujo. Una disciplina por más relevante para ejecutar pinturas como el ejemplo mencionado anteriormente.

El dibujo se aprendía estudiando a los grandes maestros de la época, de lo cual Cennino advierte algo importante después de haber entendido esta actividad, “después dependerá de ti el que llegues a desarrollar un estilo propio, y este no puede ser sino bueno; porque estando tu intelecto habituado a cultivar flores, la mano no querrá recoger espinas”<sup>8</sup>. Estudiar el mismo arte a practicar es la mejor enseñanza que puede encontrarse, este es un saber milenario que se comparte en generaciones. Para el arte monocromático acompañado de la representación figurativa, el dibujo siempre será esencial, un elemento necesario para entender los diferentes dignificados de la monocromía.

#### TRANSFORMACIÓN VISUAL

Al continuar los siglos, se generó un alto conocimiento debido a la prioridad otorgada a la razón, un panorama pictórico donde las obras mostraban el liderazgo de la clase social más alta; traducir esto a un cuadro monocromático no hubiera permitido transmitir la imagen deseada. Hasta un punto en la historia cuando, el sentir humano

---

<sup>8</sup> Cennini, Cennino. *El libro del arte*, Akal Editorial, Madrid, España, 2000, p. 56

rebasó la frivolidad que en ciertas circunstancias desprende el intelecto, la pintura inició un cambio y se consideró en ella el uso de bajos valores tonales del color.

El impacto de la introducción maquinaria industrial a las actividades humanas implantó un nuevo orden en las prácticas sociales, la industrialización que inició en Europa a finales del siglo XVIII reconfiguró los espacios urbanos y la población se reacomodó en ellos, una transformación durante un siglo aproximadamente que culminaría con la adaptación y la necesidad de nuevas tecnologías en la vida diaria. Dentro de este entorno de artificios mecanizados, observar los paisajes naturales y entender la fragilidad de los seres humanos frente a la naturaleza, se convirtió en una necesidad destacada en el arte que se creaba. Esta idea fue clave en la pintura del Romanticismo, una etapa en la que “el sentimiento, y no la razón, es lo que dio impulso al arte”<sup>9</sup>; las imágenes pintadas eran una ventana al exterior, la importancia otorgada al paisaje favoreció el camino que la pintura inició hacia la modernidad.

La intimidad a la que condujo la detenida observación del medio natural, llevó a los pintores a crear escenarios de crudeza y realidad que provocaron un sentimiento único. Comparar la dimensión entre el hombre y la Naturaleza hizo del arte romántico una manifestación consciente de lo escasa que llega a ser la existencia humana, los sentimientos generados crearon una admiración fundada en el asombro y el miedo provocado por la inquietud del basto paisaje natural “pues en éste se haya siempre presente una doble faz, desconsoladora y desposeedora”<sup>10</sup>; esta descripción exacta, es la sensación que será heredada a lo que oficialmente en un futuro será nombrado *pintura monocroma*. La extrañeza por la imponente grandeza de un absoluto mayor frente a la humanidad.

Como parte de las representaciones paisajísticas más destacadas de esta etapa, la esencia de los trazos de William Turner (Reino Unido 1775 – 1851) fueron el resultado de aislar la representación mimética de la realidad: él no pintó solo los mares, pintó la atmósfera tempestuosa de un océano, la sensación de presenciar esa tormenta; “buscaba un equivalente pictórico para poder reproducir la naturaleza con los medios de arte”<sup>11</sup>, y a través de abundantes tonalidades condensadas en tenues cambios de color, fue creando ejemplos importantes para los antecedentes de la pintura monocromática, sin dejar de mencionar la relevancia que tuvo como el mejor referente para la futura pintura abstracta.

---

<sup>9</sup> Revista Algarabía. *Romanticismo*, pág, 68.

<sup>10</sup> Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Editorial Acantilado, Barcelona, 2006, p. 21.

<sup>11</sup> Krauße Anna-Carola. *Historia de la Pintura. Del Renacimiento a nuestros días*, Editorial Könnemann, Alemania, 2005, p. 63.



William Turner. *Amanecer con monstruos marinos*. Óleo sobre lienzo. 1845.

Si pensamos el mar y el cielo como un solo elemento y los aislamos de cualquier distractor visual, en nuestra mente se crea un espectro azul en su totalidad; ésta es la clave de la pintura de Turner: al salir a retratar exteriores, pintó, en algunos de sus cuadros, escenarios monocromáticos que en momentos específicos del día permite ver la luz natural; las manchas más oscuras de sus cuadros, que sugieren barcos o locomotoras, se integran al resto de los tonos que tiñen la luz de la atmósfera pintada. Alejarse del retrato exacto de un cielo para agregar colores distintos, fue el inicio de un nuevo pensamiento dentro de la pintura, enriquecer el cromatismo de un lienzo fue producto de la reflexión y observación de la realidad “como es propio de la mente romántica, no es la *mimesis*, sino la imaginación, el único conducto cognoscitivo para acceder a la verdad”<sup>12</sup>, una verdad que en la existencia del Romanticismo se tornó trágica pero realista, dando como resultado en la siguiente etapa de la pintura, el acceso a un peldaño cargado de mayor libertad, tanto temática como creativa.

Cada cambio que experimenta la humanidad afecta la concepción de la pintura, su práctica y recepción; finalizó el siglo XIX y la adaptación a los cambios tecnológicos era cada vez más clara, los beneficios sociales que obtuvo la población, originaron una nueva manera de ver el transcurso de los acontecimientos que, día a día, sucedían en las ciudades; ésta nueva *forma de ver* sería el motor primario del nuevo trayecto que inició la pintura: el Impresionismo.

---

<sup>12</sup> Argullol, Op. cit. p, 29.

La palabra impresionismo contiene en su morfología la característica principal de la pintura que encuadra: aunque en un cuadro impresionista es posible reconocer personajes, objetos y lugares, observar con detenimiento el espacio pictórico nos acerca al aporte visual de la pintura que, a partir de 1874<sup>13</sup> representó la luz como temática general en sus lienzos: la fragmentación de las pinceladas. “Los rasgos más importantes de la nueva pintura, la renuncia a la narración, el predominio de la impresión individual, el lugar de la toma y la dificultad de una observación directa”<sup>14</sup>, sumados a la impresión de la luz en cada rincón de su entorno; crearon una importante revolución pictórica que cuestionó la mirada de los espectadores.

La mirada comenzó a ser protagonista y los lienzos de la época experimentaron un proceso de transformación: “la mirada impresionista es, como cualquier fenómeno cultural, construida,”<sup>15</sup> un factor que ayudó a la construcción de esta nueva realidad fue el nacimiento de la fotografía; ella se encargó de retratar de manera exacta los escenarios o personajes que encaraba, proceso que con el tiempo lograría perfeccionarse y gracias a esto la pintura se despojó de la *mimesis* por completo.

La pasión por *captar la luz* llevó a la pintura a responder preguntas directas con el modo de ver la realidad y por el hecho de pintar los impactos de la luz se crearon cuadros de contrastes cromáticos enriquecedores: luces azules junto a sombras pintadas en tonos amarillos, o luces rosas en contraste a las variantes verdes de los paisajes pintados. La luz que inunda un lugar y las variantes tonales que proyecta sobre los objetos en su camino, fue el cambio que la mirada de los pintores encontró en los escenarios de la nueva sociedad.

De la pintura impresionista pueden enlistarse varios cuadros como ejemplo que, por el hecho de pintar la luz solar en un horario específico del día, dieron como resultado una atmósfera monocromática en la totalidad de la superficie pintada. A pesar de ellos, existe una serie que, por sus características de origen, se inserta mejor en la historia de la pintura monocromática. Aunque en una vista general parecen ser pintados con un solo color, la luz solar fue el motivo que llevó a Claude Monet (Francia 1840 – 1926) a pintar una serie de la Catedral de Rouen donde, la iluminación distinta en cada cambio de horario, produjo sobre la fachada una serie de contrastes que al ser traducidos al lenguaje pictórico, crearon piezas reducidas en color y enriquecidas con la basta cantidad de tonalidades utilizadas de un solo color.

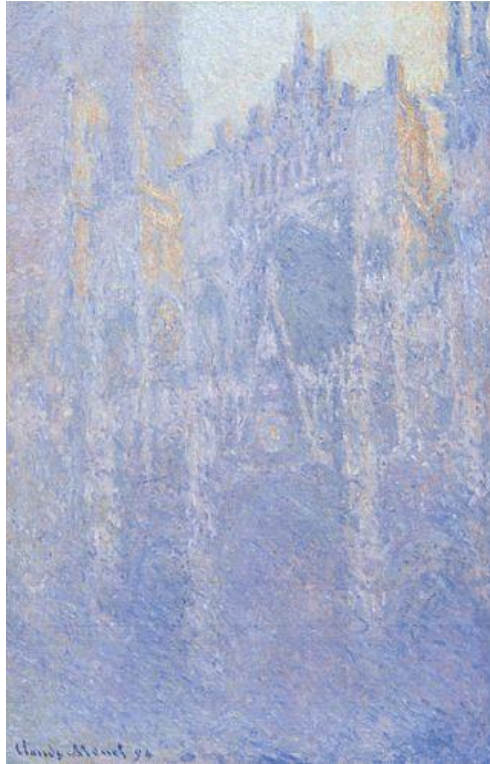
---

<sup>13</sup> Claude Monet presenta una de sus obras titulada *Impresión, salida del sol*, en el Salón Parisino de 1874, la primera exposición de un grupo de pintores que años más tarde serían nombrados impresionistas.

<sup>14</sup> Stoichita, Víctor. *Ver y no ver*, Editorial Siruela, 2005, p. 45

<sup>15</sup> *Ibid.* p. 12





Claude Monet. *El portal, niebla matutina (Catedral de Rouen)*. Óleo sobre lienzo. 1893.  
100 x 65 cm.

Los tonos azules esconden los relieves del recinto religioso en el amanecer de Francia: cada azul rebajado por un blanco más puro, ayuda a definir la estructura vertical de la construcción y las tenues luces amarillas que iluminan en la parte superior no modifican la percepción monocromática total de la pieza. En la vista general de la serie en conjunto, cada pieza luce como un cuadro monocromático, pero de manera estricta, es solo esta pieza la que puede considerarse como tal, ya que los tonos azules que delimitan el perímetro de la catedral se integran con el pequeño espacio azul que representa al cielo en la parte superior del cuadro, efecto que no genera ninguno de los otros cuadros de la serie que pintó Monet.

La importancia del Impresionismo en el arte significó una herencia para la pintura, liberó la representación de una temática específica e inició un nuevo sendero que protagonizó el análisis y la comprensión de elementos compositivos propios a la disciplina en general. Comprender que un cuadro impresionista se compone de pequeñas pinceladas yuxtapuestas, permite apreciar la sustancia material de la pintura; una cualidad importante que, al observarla, posibilitaría el momento histórico en que los pintores usaron por primera vez el término *pintura monocromática* para delimitar las características e intenciones sobre los cuadros que crearon y así, originar los primeros ejemplos de un tipo de pintura que renunció a la representación y profundizó en la abstracción.



## CONTEMPLACIÓN VISUAL

Las primeras líneas de formación en un combate son denominadas *vanguardia*; el arte que sucedió previo al conflicto bélico dirigido por los nazis a mediados del siglo XX, utilizó este término para avanzar entre los diferentes modos de representación que el delirio de un genocidio causó en los artistas de la época. Las vanguardias artísticas crearon sus propios lenguajes, derribaron los principios que les antecedían y declararon, cada una a su modo, sus ideales como únicos e irrefutables.

Las nuevas percepciones que generó el mundo a partir de 1900 fueron representadas bajo diversos análisis pictóricos, los elementos compositivos en un cuadro, desempeñaron el papel principal de la creación. La vanguardia cohesionó todas las artes para explotar la cultura de cada país y expandir el nuevo arte al resto del mundo.

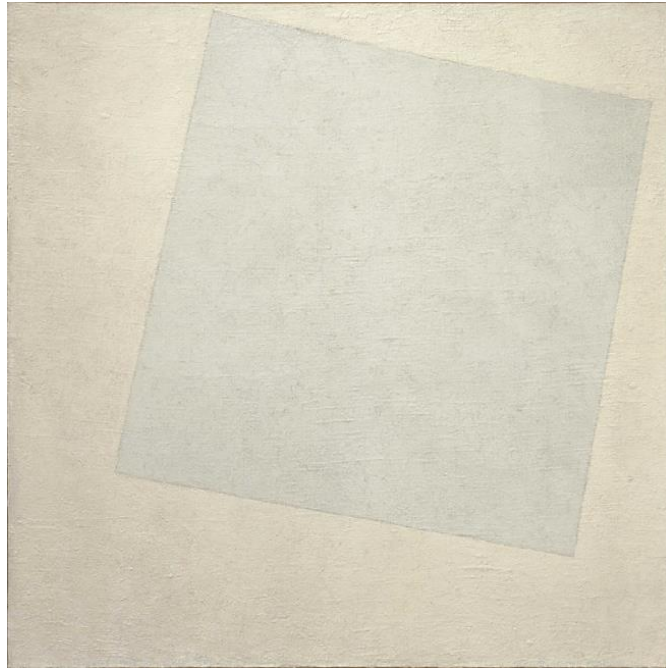
La vanguardia que permitió el inicio de un nuevo estudio monocromático dentro de la pintura y el uso consciente del término fue el *Suprematismo*, que nació dentro de las liberaciones políticas y cambios sociales que daban paso a la reciente Unión Soviética (1917); éste, convivió con los ideales que formaron el *Constructivismo*, corriente que para el arte visual, “llevó las tendencias abstractas hacia una pintura totalmente no figurativa que se distanciaba de una comparación con el mundo visual, al que ya no se deseaba copiar sino cambiar”<sup>16</sup>, considerar la abstracción como el camino para alcanzar los ideales de mejora en la sociedad, fue el reflejo de la necesidad de eliminar los residuos que mentalmente frenaron al mundo después de la guerra. A partir de entonces, los discursos pictóricos estarán basados en el análisis de líneas, trazos o paletas cromáticas; elementos que dictaron el camino al siguiente peldaño en la historia de la pintura monocromática.

Sensibilidad es el término clave para entender lo que Kazimir Malevich (Ucrania 1879 – Rusia 1935) modificaría para el arte en general al crear el Suprematismo desde sus piezas abstractas. El nombre de esta corriente artística define su planteamiento principal: *suprimir*, anular todo arte figurativo y objetivo de la realidad. Ya no hay más necesidad de retratar las flores que reciben el sol del atardecer, si la figura de una flor no contiene la sensación que un atardecer produce en el ser humano. Se trata de eliminar la forma reconocible de cualquier objeto en la realidad y dar paso a la utilización de formas simples y geométricas propias de la abstracción, quitar el todo y entrar a la nada, mostrar que somos perceptibles y podemos captar una sensación sin el apoyo de la copia exacta de nuestro entorno.

---

<sup>16</sup> Krauß, Op. cit. p. 96.

“Las sensaciones nacidas en el ser humano, son más fuertes que el mismo hombre. El éxtasis de la libertad no-objetiva me empujó al desierto donde no existe otra realidad que la sensibilidad.”<sup>17</sup>, ese desierto que Malevich encontró en su pintura fue representado por el formato que ha acompañado a la pintura desde tiempos milenarios: el cuadrado.



Kazimir Malevich. *Blanco sobre blanco*. Óleo sobre lienzo. 1918. 79.4 cm x 79.4 cm.

Apoyado en la forma básica de un lienzo, la representación de la sensibilidad rodeada de la nada y despojada de cualquier forma reconocible, se materializó en una pieza cuadrangular que contiene un cuadrado de escala menor, en un matiz blanco que lo integra a la superficie blanca total; obteniendo así, el absoluto de la percepción y el sentir visual deseado por la supremacía de la pintura de posguerra.

Este cuadro de Malevich, es el ejemplo previo a la aparición del término *pintura monocroma* en la abstracción que surgió a partir de 1950, principalmente entre los pintores norteamericanos. Marca un antes y un después en el arte pictórico, e indica el final de una recopilación de ejemplos monocromáticos que, en algunos casos, aún creados sin la intención de analizar la monocromía como concepto, forman parte relevante de este particular sendero dentro de la historia de la pintura. También, es el inicio del camino que abordarán en el futuro algunos pintores al considerar la pintura como el medio perfecto para utilizar un solo color, y hacer de la monocromía su lenguaje personal para expresar una suma de ideas universales.

---

<sup>17</sup> Malevich, Kazimir. *Manifiesto suprematista*. 1915.

## Negro y blanco.



*“Los monocromos hablan de la historia de la pintura desde su materia hasta sus significados.”<sup>18</sup>*

Imagino el interior de un cubo plagado de oscuridad en el cual incide un tenue rayo de sol, basta con esa pequeña cantidad de luz para reconocer el espacio en el que me encuentro. Toda materia es visible con la iluminación adecuada incluso en los lugares más sombríos; oscuridad e iluminación son los dos extremos necesarios para toda creación visual y si esta es monocromática, ambos deben encontrar un equilibrio compositivo.

La descripción visual más general que se atribuye al concepto *monocromía*, y que funciona para otras disciplinas no solo en el arte, considera solo dos elementos formales para aquello que explica: en la monocromía converge el uso del *blanco* con el *negro*; de manera idéntica a aquellos animales que por naturaleza lo son, cebras, pingüinos u osos panda. Como la fotografía en sus inicios que solo usaba blanco y negro o el contraste más común que la escritura genera con las palabras sobre el papel en blanco, existen espacios vacíos que nacen de la oposición y el juego entre ambos elementos, lo que los dota de cualidades únicas en cada uno de ellos.

La monocromía pictórica, no se reduce a su entendimiento técnico como el uso exclusivo del blanco y el negro o la suma de alguno de ellos para cambiar el matiz de un color. Sin embargo, ambos colores son relevantes en la creación de esta manifestación y su importancia va más allá de todo esto, tanto lo es que, varios pintores dedicaron largas temporadas o incluso su vida entera al estudio de estos dos componentes pictóricos. Los resultados de dichos estudios en su mayoría suscitan pensamientos introspectivos que son utilizados para dar significado a lo que representa el color por sí mismo, palabras que conforman e intentan dar respuesta a preguntas que relacionan lo abstracto de los conceptos universales con la realidad de un plano cromático sobre el lienzo.

Preguntas que intentan encontrar sentido y razón a la existencia humana surgieron con el término de la segunda guerra mundial; la duda por aquello que los seres humanos crean por naturaleza, instinto o necesidad estaba en conflicto debido a los horrores acontecidos previamente. Los pintores de la época, desbordaron sobre los lienzos toda aquella confusión e intentaron sobrevivir después de todo; sus piezas

---

<sup>18</sup> Texto de la exposición *Monocromos*. Centro Cultural Recolecta. Buenos Aires, Argentina. Julio/Agosto. 2010.

dieron paso al *expresionismo abstracto*, un arte que guarda todos los sentimientos que la historia los hizo presenciar, expresados con trazos enérgicos, policromías y composiciones libres. Toda esa fuerza necesitó de inmediato un complemento en el que encontrara oposición: la monocromía nació como un silencio visual que formó parte de la abstracción que se gestó entre los años 1950 y 1960 en el mundo de la pintura.

Diferentes pintores indagaron el significado de cubrir la totalidad del lienzo con planos de color. *Color field painting*, fue el término que comenzó a utilizarse para mencionar el enigma que residió dentro de sí en las pinturas monocromas de esa época. El origen de este acto, de cubrir con una sola tonalidad un cuadro, se remonta a 1921, con tres lienzos monocromáticos que el pintor Alexander Rodchenko (San Petersburgo, 1891) exhibió en Moscú, “reduje la pintura a su conclusión lógica y exhibí tres lienzos: rojo, azul y amarillo. Afirmé: se acabó. Colores básicos. Todo plano es un plano y ahí no existe representación.”<sup>19</sup> Las consecuencias de este acto recaerían en la incómoda idea que desde entonces existe, la *muerte de la pintura*.



*Pure red color, Pure yellow color, Pure blue color.* Alexander Rodchenko. 1921. Óleo sobre lienzo. 62.5 x 52.5 cm cada panel.

La conclusión que llevó a este pintor a realizar estos tres lienzos monocromos permitió que los críticos de arte en su época plantearan el final de este milenario arte; pero más allá de continuar este debate, el efecto que trajeron consigo las piezas de Rodchenko fue la existencia tal cuál del arte monocromo. Desde entonces se concibió posible la creación de un tipo de pintura cargada de silencio, la cual es capaz de exaltar el sentir más puro de la psique humana.

---

<sup>19</sup> *The death of painting* disponible en: [www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death\\_of\\_painting.html](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting.html)

Las monocromías pintadas después de la guerra transmitían en su mayoría todas estas sensaciones. El estudio y la crítica actual de la pintura de campos de color considera dos propósitos muy claros de este tipo de pintura: “el primero de ellos fue comunicar pureza espiritual, escogiendo un color, los artistas podían explorar la tranquilidad de la abstracción total”<sup>20</sup>, esta es la razón creativa que en su mayoría direccionó los pensamientos de los pintores monocromáticos y que sirven como fundamento a esta investigación. Y probablemente sea la misma que al observar todo cuadro monocromático se experimenta.

“El segundo propósito de la monocromía, fue reducir la pintura en su forma más simple para que el foco de la pieza esté en sus elementos físicos puros; color, forma, textura o la manera en que esta fue hecha.”<sup>21</sup> El objetivo era comprender la composición pictórica dejando los elementos que la componen a primera vista para mostrar su importancia.

Curiosamente, elegir el negro o el blanco para mostrar cualquiera de estos dos propósitos no fue la opción predilecta de la mayoría de los pintores monocromáticos, sin embargo, hubo algunos para quienes estos colores significaron todo aquello que la abstracción representa dentro del arte y fue solo a través del blanco o el negro que lograron significar su trabajo y materializar sus pensamientos.

## OSCURIDAD

Probablemente solo en el abismo del mar puede sentirse la pesadez de la oscuridad, el momento vívido del significado que se ha dado al color negro a través de diferentes saberes culturales transmitidos a lo largo del tiempo. Las profundidades oceánicas son el depósito de objetos ocultos que generan un misterio en torno a ello; este enigma se comparte con el sinfín de ideas y escenarios que el arte construyó al hacer del color negro protagonista de sus creaciones, y las palabras que lo definen encuentran eco en el mismo hecho creativo, lugar donde confluyen la inteligencia y sentimiento que el artista logra transmitir a través de su obra.

Tan antigua como la utilización del fuego es la existencia del color en cuestión; a la quema de una sustancia orgánica se obtuvo polvo negro que permitió la creación de las primeras vivencias de la humanidad plasmadas en la piedra, líneas que en el futuro serían llamadas arte. Pensar en el pigmento negro proveniente del carbón en la antigüedad es una idea que se asocia con el sentir más primitivo del hombre, incógnita que llevó a una serie de pintores a indagar en la oscuridad de un color.

Diferentes culturas han asociado el color negro con un significado negativo, lo cual es un parteaguas para que la pintura le encuentre un significado completamente

---

<sup>20</sup> *Monochrome* disponible en: [www.tate.org.uk/art/art-terms/mochrome](http://www.tate.org.uk/art/art-terms/mochrome)

<sup>21</sup> Ídem.

contrario. En 1960, Ad Reinhardt (Estados Unidos, 1913) creó una serie de lienzos cubiertos de color negro por completo; concretando así lo que él describió como “una superficie pintada que no refleja su entorno: una pintura pura, abstracta, no objetiva, intemporal, sin espacio, inmutable, sin relación, desinteresada, un objeto ideal, trascendente, consciente de nada más que del arte, absolutamente no anti-arte”<sup>22</sup>

Mencionar que los lienzos monocromos no tienen relación con el *anti-arte* es una idea clave que no debe olvidarse durante el estudio de la monocromía; la pintura monocromática significa una búsqueda dentro del mismo arte y no la negación del mismo. En este caso, la búsqueda de Reinhardt por crear un objeto con estas características lo llevó a descubrir un significado más allá de lo material para la pintura. “La negatividad ya no es una mala idea mientras que por una vez lo positivo parezca grande y lo negativo parezca terrible. Es la negatividad del negro, o la obscuridad particularmente en pintura lo que me interesa.”<sup>23</sup> Valorar la belleza existente en lugares donde no existe luz alguna y resignificar la oscuridad, representa la intensidad creativa que motivó esta serie de pinturas. Un valor que más adelante sería redescubierto y reinterpretado a través de otros materiales pictóricos o simplemente a través de nuevos métodos.

La creación pictórica permite hacer uso de diversas metáforas entre lo material y el significado del arte para explicar el sentir del autor. Pierre Soulages (Francia, 1919) fue un pintor para quien el color negro reveló una infinidad de sensaciones, tanto visibles como táctiles. Su serie de cuadros negros descargó en él una necesidad creadora que lo llevó, de pintar trazos negros dispersos sobre un papel, a lienzos de gran formato que reflejan una luz opaca, propia de la carga matérica de la pintura negra esparcida en grandes cantidades y de forma lisa sobre una tela; “en algún momento me di cuenta que ya no trabajaba con el negro, sino con el material del negro, las superficies del negro crearon una luz. Esta es una luz secreta que no es evidente, venía del negro y eso realmente me tocó.”<sup>24</sup>

El descubrimiento de la luz proveniente del negro, fue resultado de la constante observación a cada trazo que él dejó en el soporte. Observar el cuadro durante el proceso resulta indispensable para descubrir más allá de lo que previamente se planea. Esta luz negra refleja todos los significados que metafóricamente podemos atribuirle a un color y que hacen de la pintura el medio perfecto para hablar de la abstracción, no solo pictórica.

Abstraer pensamientos a conceptos generales, posibilita comparar diferentes tipos de conocimiento a pesar de lo distintos que estos puedan ser; por ejemplo, en el

---

<sup>22</sup> Rose, Barbara. *Art as art. The selected writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, 1991, p. 67, traducción libre.

<sup>23</sup> *Ibid.* pág. 87

<sup>24</sup> *Outrenoir*. Documental por Bárbara Anastacio (tráiler vídeo) 2015, disponible en: [www.nowness.com/story/pierre-soulages-outrenoir](http://www.nowness.com/story/pierre-soulages-outrenoir)

arte permite describir de una mejor manera lo que la utilización de un color significa, ya que da sentido a la motivación creativa inicial en relación a los resultados obtenidos durante el proceso creativo.

La pintora mexicana Beatriz Zamora (Ciudad de México, 1935) muestra en sus piezas un significado distinto del pigmento negro; explorando la textura de diferentes materiales encuentra no solo un color y su luz, también le da un sentido muy personal a la creación artística cuando menciona la existencia del negro en la vida de todos los seres humanos: “el negro somos nosotros también, somos lo mismo que el cosmos. Dentro de lo más profundo de nuestro ser está la oscuridad total.”<sup>25</sup> Sus palabras también aluden al papel tan importante que juega la oscuridad para que exista vida en la tierra, “el silencio es primordial para la evolución”<sup>26</sup>, al imaginar, por ejemplo, las primeras fases de vida de una planta, de como una semilla necesita del silencio de la oscuridad para iniciar su crecimiento.

Todas las palabras que describen la penetrante oscuridad de este color son acumuladas y silenciadas al presenciar un cuadro monocromático negro, más allá de buscar el vocabulario perfecto, invade la única sensación de sentir la negrura del lienzo que se encuentra frente a nosotros, su textura ya sea lisa o rugosa, polvo o dureza material. El color negro guarda una solemnidad única en su tipo.



Beatriz Zamora. 1) *El negro 1531*. Mixta con negro de humo. 120 x 100 cm. 1998. 2) *El negro 1671*. Carbón sobre madera. 150 x 103 x 20 cm. 1999.

---

<sup>25</sup> Vídeo, *Beatriz Zamora en el Milenio visto por el Arte*. Entrevista por Avelina Lésper, 25 de mayo 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUo4771MI0g&t=96s>

<sup>26</sup> Ídem.



La superficie sobre la cual suele iniciarse una pintura no necesariamente debe ser de color blanco, el efecto de utilizar un color negro como base para el cuadro da como conclusión la representación de la luz, cualquier trazo sobre una base negra corresponde a la poca o mucha luz existente en lo que se quiere representar. Pensando en la abstracción pictórica, donde no hay un modelo que representar y la creación surge con mayor fluidez y expresión, ¿qué relación existiría entre el blanco y el negro? La respuesta estaría en los elementos técnicos de la pintura; la cual permite hablar del segundo propósito que se le adjudica a la pintura monocromática, que es mostrar sus componentes físicos.

La serie de cuadros negros que pintó Frank Stella (Estados Unidos, 1936) entre 1958 y 1960 responden a este enfoque de la monocromía. Repetición de líneas negras, todas del mismo grosor aproximado de ocho a diez centímetros, paralelas y rectas, seguidas una de otra creando formas geométricas dentro de lienzos de gran formato; lo más importante es la separación entre ellas, la cual quizá sea de no más de seis milímetros; la razón, lograr un plano negro en la totalidad del cuadro que funcione solo de manera visual.



Frank Stella. *El matrimonio de la razón y la miseria II*. Esmalte sobre lienzo. 203.5 x 337.2 cm. 1959.

El futuro de la pintura, ese que actualmente vivimos, en gran parte es influenciado por la vasta obra que pintó Frank Stella a lo largo de sus años; estos cuadros monocromos marcan el inicio de su incesante investigación pictórica y pueden ser vistos como el origen de sus piezas futuras, aquellas donde se entrelazan los conceptos de bidimensión y tridimensión en un mismo objeto.



El contexto artístico que vio nacer las pinturas negras de Frank Stella fue detonante para generar el pensamiento de toda una generación de pintores abstractos, “un pequeño grupo de pintores crearon una pintura abstracta de una fuerza y poder igual que lo mejor del expresionismo abstracto; pero ésta fue muy diferente en carácter, su postura no es romántica, es metódica, no es improvisación, es una forma de arte más clásica, más controlada. En cierto sentido reacciona en contra a la acción del expresionismo.”<sup>27</sup> Quizá sea la rigidez con que son marcados los límites de la geometría lo que la hace tan atractiva a la vista de un espectador, quizá es este método que debe seguirse tan detallada y cuidadosamente lo que lleva a un pintor a indagar entre las cualidades que esta pintura ofrece; quizá es esto y la cualidad monocromática más la belleza del color negro, lo que hace de las piezas de Frank Stella un ejemplo notable dentro del arte de la monocromía.

Fue todo el conocimiento que adquirió en la práctica y la reflexión, lo que llevó a Frank Stella a mencionar respecto a esta serie la siguiente frase: *lo que ves es lo que ves*. La serie guarda dentro de sí el origen de otras tendencias artísticas que más tarde se manifestarían, una de ellas, el *minimalismo*, que reflexiona la creación artística desde ideas más simples y reducidas. No hay más que cuestionar, los colores seleccionados y organizados en el lienzo son la expresión del pintor, formas y elementos compositivos que evidencian un estado primitivo de la pintura al llevar todo al mínimo.

: : : : : :

Son dos las características que comparten los tres pintores y la pintora que se mencionan en esta parte de la investigación, la primera es la que de manera obvia se encuentra en todas sus creaciones: el color negro, objeto de este primer acercamiento a la monocromía. Y la segunda, que por desgracia no es apreciable en un texto ni en una conferencia o plática artística, se trata de la escala de los formatos utilizados. Todas las monocromías negras que crearon fueron hechas sobre bastidores de gran escala, una escala que sobrepasa la altura promedio de los seres humanos y que por lo tanto tiende a imponerse frente a cualquiera que la observe.

Un formato de gran escala, más el espesor de la obscuridad que compone cada partícula del pigmento negro, da como resultado solemnidad, precisión y determinación; características reales de la elección que hace un pintor al momento que decide utilizar el color negro en un buen porcentaje de un cuadro; el resultado será un silencio ante la elegancia que se obtiene, misterio al bajo reconocimiento de formas dentro de un espacio que utiliza el mínimo de luz y una experiencia única de creación al enfrentarse a la inmensidad de una superficie carente de color.

---

<sup>27</sup> Video. *Frank Stella*, 1972. Traducción libre, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=cN\\_rRCfRdmQ&t=61s](https://www.youtube.com/watch?v=cN_rRCfRdmQ&t=61s)

La descripción del *negro* no incluye el concepto color, ya que se considera color solo cuando existe recepción de luz. A pesar de esto, puede concluirse que, sin la existencia de la luz nos sería imposible detectar espacios negros; los brillos que esta provoca sobre él, son necesarios para contemplar la belleza de la oscuridad. Entonces, la luz siempre estará presente donde sea que exista oscuridad. Como elementos complementarios siempre se relacionan y dan significado uno al otro.

## ILUMINACIÓN

Los extremos del planeta que habitamos en su mayoría están cubiertos por volúmenes inmensurables de hielo y nieve, elementos naturales que al ser observados desde distancias considerablemente remotas nos conceden panorámicas de entornos naturales blancos en su mayoría, blancos hechos de múltiples matices, tenues y poco diferenciados entre sí. El color blanco que miramos en estos escenarios gélidos, se debe gracias a la buena recepción lumínica que absorben los cuerpos transparentes, cuerpos como el agua que en lugares así, la encontramos en su estado sólido; la claridad que refleja el hielo hace que percibamos planicies completamente blancas, una atmósfera inusual para los ecosistemas que acostumbramos habitar.

La luz que a diario recibimos del sol comúnmente la asemejamos con un tipo de luz amarilla, aunque en algunas situaciones, debido a las circunstancias del lugar, es aún más clara y la percibimos blanca. Esta luz blanca es la referencia que permite hacer la distinción entre colores cálidos y fríos, una clasificación muy básica pero que nos permite separar los colores de la gama cromática que conocemos; esta mención es pertinente porque ejemplifica mejor la idea de que el color blanco en realidad es luz no un color, lo que vemos en él es la máxima expresión de luminosidad.

Esta característica es la que, al igual que con el color negro, llevo a varios pintores a dedicar un estudio en torno a las posibilidades de la monocromía; en este caso, una monocromía blanca. Y así como los cuadros monocromáticos negros resultaron en diversas significaciones, los cuadros monocromáticos blancos contienen una suma igual de interesante en cuanto a sus razones de existir, ideas que llevaron a diferentes pintores a crear piezas enigmáticas.

Culturalmente asociado con planteamientos pacifistas o reflexiones de pureza, el color blanco encuentra un significado singular en el terreno de la pintura. La utilización de este color está presente desde los inicios de este arte, “es difícil imaginar la historia del arte sin el plomo blanco, pues las otras opciones primitivas - greda y hueso molido- no pueden dar esa opacidad marfileña que todo artista necesita”<sup>28</sup>, desde las pinturas rupestres hasta las escenas tenebristas del siglo de

---

<sup>28</sup> Ball, Op. cit. p. 90

oro, el blanco suele ser el color que nunca falta en las mezclas de los pintores; los brillos que dan forma las telas representadas en los cuadros o la luz que cae sobre un rostro siempre necesitarán de la pureza que solo el pigmento blanco posee.

Este es el verdadero significado de un color, encontrar su similitud en aquello que representa. Más allá de considerarlo un signo que recuerda algo en particular, como la paz mundial, el color es su estado puro es un medio que permite dar significado a diferentes representaciones. Los pintores del blanco lograron encontrar más que eso, encontraron el significado de la pintura, por decirlo de algún modo, desde su origen.

Pensar en el *origen* de algo nos remite a la idea de *la nada*. Pensar la nada resulta un acto un poco extraño e inimaginable, no existe como tal una imagen que represente la nada, ya que de haberla estaría contradiciendo la definición del concepto. No es el caso de la pintura, pensar en su origen material nos recuerda el lienzo en blanco; es esta idea la que originó la primera manifestación monocromática en la pintura consciente de ello, *Blanco sobre blanco* de Kasimir Malevich una pieza que sirvió de referencia a los pintores que continuaron trabajando con el color blanco. En 1951, Robert Rauschenberg (Estados Unidos, 1925) exhibió tres paneles completamente blancos realizados con pintura de látex sobre lienzo, a cerca de los cuales diría: “son largos lienzos blancos lidiando con el suspenso, la excitación y el cuerpo de un silencio orgánico, la alianza de restricción y libertad, la plenitud plástica de la nada, el punto en el que un círculo comienza y termina”<sup>29</sup>, la idea del todo que contiene la nada; las palabras del pintor hacen una descripción evocativa que crean poética alrededor de la serie de cuadros blancos. Considerar la integridad de la nada materializada en su forma plástica, muestra que es en el terreno de la pintura donde realmente encuentra su lugar la monocromía o donde, por lo menos, logra hacerse visible de una manera natural; un significado sobresaliente para el progreso de esta manifestación y claro, del arte visual en general. La referencia al silencio y al inicio y final de las cosas, son abstracciones que serán retomadas por otros artistas del blanco en futuras creaciones.

---

<sup>29</sup> Carta a Betty Parsons escrita por Robert Rauschenberg. Octubre 18, 1951. Publicada en *Robert Rauschenberg: The early 1950's*. 1991. (catálogo de exhibición)



Robert Rauschenberg. *White painting (tres paneles)*. Esmalte sobre lienzo. 1951.

El más genuino camino trazado hacia la pintura blanca monocromática lo experimentó Robert Ryman, (Nashville 1930 – New York, 2019) quien descubrió el poder del color blanco al considerar sus múltiples posibilidades. Contemporáneo a Rauschenberg, en la década de 1950, inició de un modo muy particular; cubrió la primera parte policromática de sus piezas con pinceladas blancas sobrepuestas, creando así, una nueva capa de pintura blanca. Este acto puede entenderse como un reinicio, como si fuera completamente necesario volver al blanco del soporte; pero sus intenciones quizá iban más allá de eso porque de manera natural, el proceso de sus cuadros quedó visible al término de ellos. La monocromía blanca comenzó a cobrar *sentido*.

El significado de estas primeras manifestaciones monocromáticas lo encontró usando como pilar el arte de la música, específicamente el jazz, el cuál practicó previamente a involucrarse en el mundo de la pintura; así, comenzó la definición de su práctica, él hizo una analogía directa con la forma de ejecutar este arte que le presidió; referente a ello dijo: “la música fue importante para la forma en que vi la pintura desde el principio, porque estaba involucrado en el jazz y, en el jazz, es donde improvisas, lo que tocas es realmente cosa de una vez. Tienes una estructura en la que estás trabajando, desde la que estás trabajando y es mucho como la pintura... cuando tocas o pintas, algo viene de ello”<sup>30</sup>, la métrica y las reglas que deben conocerse para crear una pieza musical fueron el camino que marcó la ruta de Rayman hacia la pintura para crear obras necesarias dentro del basto mundo pictórico, una propuesta que se convirtió en su estilo de vida y que mostró de manera clara una razón de existencia para la abstracción. Años atrás, Wassily Kandinsky había creado un método artístico basado en la música para pintar abstracción de manera ordenada, pero lo que Rayman regaló a la historia de la creación visual fue aún más satisfactorio: la relación entre música y arte plástico le

---

<sup>30</sup> Colaizzi, Vittorio. *Robert Ryman*. Phaidon Press, Nueva York, 2017, p. 30.

otorgó libertad creativa para elegir al más simple de los colores como sustancia elemental de la pintura.

La constante práctica y la consciencia de lo que creaba, dieron paso a un conocimiento pictórico que confluyó hasta llegar a la experimentación más pura de la monocromía; el uso exclusivo del color blanco en sus piezas fue un proceso paulatino, el cual, observó con detenimiento para profundizar más en cada nuevo cuadro. “Los blancos podían hacer cosas que otros colores no podían hacer. Si miro algunos paneles blancos en mi estudio, veo el blanco, pero no soy consciente de que sean blancos. Reaccionan con la madera, el color, la luz y con la pared misma. Se convierten en algo más que el color blanco, así es como lo pienso, permite que se hagan cosas que ordinariamente no se pueden ver.”<sup>31</sup>

Toda pintura reacciona al color del muro frente al que se encuentra colgada; esta observación que llamó la atención de Rayman dentro de su estudio, responde a un elemento más importante que cualquier color en un muro o en el entorno, responde a la luz. La luz que incide en las superficies blancas es el mejor conductor para reconocer las texturas del soporte, es el traductor más fino del sentido táctil, traduce a la memoria visual un espacio rugoso o una superficie lisa aún antes de poder sentirla.



Robert Ryman. *Sin título #17*. Óleo sobre lienzo de algodón tensado. 1958.

---

<sup>31</sup> Entrevista a Robert Ryman, *Color, Surface and seeing*, 2007, disponible en: <https://art21.org/read/robert-ryman-color-surface-and-seeing/>

Sus piezas blancas conservan marcas muy sutiles de color, tenues líneas que transgreden la densa materia blanca que permea la tela, líneas que aparecieron por causas accidentales o planeadas en su momento. La luz propia del pigmento blanco es lo que permite que estos rasgos mínimos de color sean perceptibles y sumen valor a la totalidad de la pintura, un recurso necesario para activar la neutralidad de un pigmento de esta naturaleza y que más allá de ser visto como un error que ensucia la pintura para considerarlo un acierto para la construcción y el entendimiento de algo tan complejo como la monocromía. Quizá a simple vista pareciera que una pieza monocroma es simple, pero, la complejidad existe en el desarrollo de la misma y de cómo los pintores llegan a esa conclusión.

Lo que llevó a Rayman a concluir con la monocromía absoluta en varias de sus piezas, fue la luz que se reflejó en ellas; el acto lumínico fue el que permitió la existencia de este arte, así, el sentido de estas piezas acromáticas se asocia con la importancia de la luz proveniente todos los espacios posibles y que se refleja en la pintura, “*Todo se activa con luz real*. Cuando habla de sus pinturas, Robert Ryman suele hacer alusión a algo que él llama *luz real*. La luz real es la forma en que la pintura refleja la luz natural o artificial de su entorno, así como también las formas en que la pintura absorbe y refracta la luz cuando se aplica a distintas superficies.”<sup>32</sup>

Como un juego de espejo, los monocromos blancos intentan ser algo más que pintura sobre tela; como todo espejo que nos regresa una imagen de nosotros mismos y de nuestro entorno más cercano, la monocromía que Robert Rayman materializó en sus cuadros blancos, tiene como uno de sus objetivos principales hacer visibles los detalles más sutiles que son parte de toda ejecución pictórica porque en un porcentaje importante, son estas incisiones ligeras de la pintura sobre la tela las que definen el espacio interno contenido en el bastidor, son ellas las que crean el espacio pictórico.

Esta práctica monocromática en la pintura, que cada vez era más constante y visible y que permaneció durante una década aproximadamente, dio paso a nuevas manifestaciones pictóricas que incluían partes del lienzo en un estado monocromático acompañado de otros recursos abstractos, como planos de un color distinto pero que no rompían del todo la monocromía percibida o la inclusión de elementos gráficos o geométricos. Este tipo de arte bidimensional, que compone con elementos en un plano de manera discreta, fue el inicio del *arte minimalista*, una corriente que sigue vive en la actualidad y que ha pasado las fronteras de la pintura para existir en la vida cotidiana de la mano del diseño.

El minimalismo que iniciaba entonces, cruzó sus límites con la monocromía pictórica por las similitudes que compartían. Diversos artistas redujeron sus trazos en el lienzo y fue así como algunos pintores iniciaron sus etapas monocromáticas. A partir de entonces, monocromía y minimalismo mantuvieron una estrecha relación, pero,

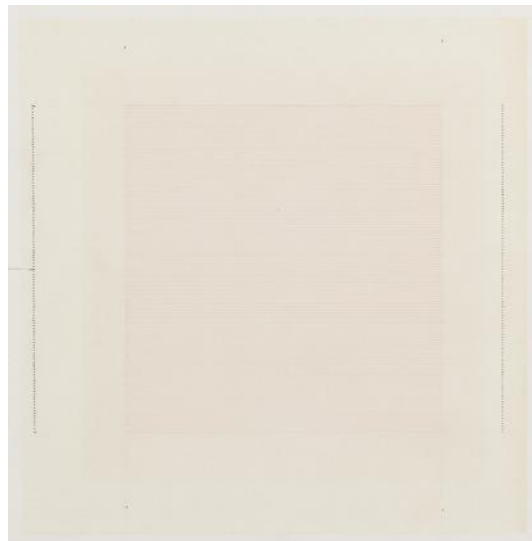
---

<sup>32</sup> Courtney J. Martin. *La luz de Robert Ryman*. En *Robert Ryman* catálogo de exposición. Museo Jumex, marzo – abril 2017, p. 7

como conceptos artísticos responden a diferentes manifestaciones por lo cual es conveniente no confundir aquello a lo que dan significado, ya que en el terreno de la pintura eventualmente se rompen esos límites.

Un ejemplo que quizá pocas veces es considerado como monocromía, pero si dentro del arte minimalista, son las piezas de la pintora Agnes Martin (Canadá, 1912 – Estados Unidos, 2004), quien es importante dentro de esta investigación debido a sus textos que oportunamente acompañaron sus obras, textos que dan significado a lo que hacía y que además de entender la creación de una manera compositiva y formal, dio significado a aquello que a simple vista parece simple y neutral.

Utilizar tonalidades bajas que sirvan como medios tonos en un cuadro resulta indispensable en el inicio del mismo, permanecer en tonalidades grises o matices muy cercanos al blanco permite percibir la composición de manera distinta, la deja al descubierto porque no utiliza el camuflaje del contraste policromático. La pintura silenciosa y discreta de Agnes Martin reprodujo esta idea en varias de sus piezas y ella fue muy consciente de lo que creó, formas geométricas dentro de formatos cuadrados que se distinguen de manera sutil, de las cuales ella escribió: “mis formatos son cuadrados, pero la cuadrícula nunca es absolutamente cuadrada, son rectángulos, haciendo una especie de contradicción, a pesar de que no me propuse hacerlo de esta manera, cuando cubro la superficie con rectángulos, aligera el peso del cuadrado, aligera su poder”<sup>33</sup>, la contradicción a la que hace referencia es un componente existente en toda pieza monocromática. Aunque la intención de la pintura no era hablar de la monocromía, resultó implícito por la naturaleza del color en sus pinturas.



Agnes Martin. *Red bird*. Pintura sintética de polímero y lápiz de color sobre lienzo. 180.5 x 180.5 cm. 1964.

---

<sup>33</sup> Shwarz, Dieter. *Agnes Martin: Writings/Schriften*. Edition Cantz. Alemania, 1988, p. 29.

La abstracción permite adentrarse en los pensamientos más sinceros de un pintor, o pintora en este caso; Agnes Martin afirmó que, *la pintura es más acerca de la composición y no del color*<sup>34</sup> como la mayoría de la gente lo piensa; a partir de esta idea valorizó lo que parece invisible al observar un cuadro, la ligereza o pesadez, la belleza, la sensibilidad o la perfección, principios que están insertados de manera natural en la creación artística. Valorar los aportes del minimalismo en el arte, enriquece la descripción del arte monocromático, sobre todo de aquel que ha sido ejecutado en los terrenos del color blanco, porque ambos, reducen composición u objetos al mínimo posible y conservan una atmósfera que oculta que preserva la necesidad de la neutralidad.

: : : : : : : :

La aparición de los monocromos blancos es sumamente relevante para la pintura en general. De los ejemplos elegidos, se liberan dos significados que, aunque de manera contradictoria, también pueden ser considerados como la raíz de existencia de la monocromía. En primer lugar, la luz es el motivo que inicia, continúa y finaliza los discursos protagonizados por todo tipo de pigmentación blanca, la luz en su forma física que, aunque no es tangible es revelada por las distintas superficies que soportan todo cuadro blanco y que actúa como revelador de texturas. La iluminación propia que se genera en estos cuadros es única y resulta ser un elemento único. Un cuadro blanco es una invitación a mirar el tiempo; la acción que realiza la luz sobre él, es el primer motivo para pensar en ello.

El segundo valor de los monocromos blancos se encuentra en su característica abstracta, son por excelencia la reiteración de la abstracción, la expresión más pura y directa de lo abstracto, lo que contradictoriamente, mejor lo representa. A través de una pintura blanca es posible observar el proceso de ejecución de un cuadro en un estado neutro, y la abstracción se fundamenta en su proceso de composición, dejando al descubierto el acto pictórico sin necesidad de explicación; la pureza de una monocromía en color blanco siempre permitirá observar esto con mayor claridad y su ambigüedad, lo mantendrá oculto como la ficción que perdura en todo arte pictórico.

---

<sup>34</sup> Ibid. p. 35



La existencia de una cosa se debe al modo en que su contrario lo complementa de manera equilibrada; es en la polaridad visual entre el blanco y el negro donde la monocromía encuentra su verdadera existencia y es en ellos donde surgen los significados que por excelencia la describen. A través de sus formatos de gran escala, potencializaron la viveza existente en un acto tan simple y complejo a la vez.

La creación de cuadros blancos o negros de manera abstracta representan dualidad, por lo tanto, los significados pueden duplicarse; y en un acto espejo, blanco y negro son el origen de toda monocromía porque estos pueden traducirse como luz y oscuridad, ambos, componentes indispensables para el arte visual. Radica en ellos la naturaleza extraordinaria de la monocromía, es en la pintura donde existe por primera vez una reflexión de la exclusión del color, y aún en la restricción es seguro encontrar posibilidades creativas.

Hay que anotar que esta primera revisión monocromática hace referencia únicamente a pinturas abstractas. Cuando se integra la representación a la monocromía nacen reflexiones con una intensión distinta, existe de igual manera una connotación espiritual, pero parece estar más oculta y los significados que se le da a los colores o a la monocromía, conlleva un análisis compuesto de otros temas en conjunto, como el siguiente ejemplo que suma armónicamente la representación y la monocromía pictórica.

### La suma de ambos

Su naturaleza es tan cambiante como la de un cúmulo de nubes que se forman previamente a una tormenta, de las que, a primera vista, es característica predominante: el color gris, un color que de forma progresiva se ha convertido en un hábito cotidiano. Dentro de las ciudades, es un color recurrente por la presencia abundante e inevitable del cemento, lo que causa un efecto en la atmósfera que vivimos día con día. Su origen se encuentra en la suma de elementos contrarios, sustancias opuestas que al mezclarse dan como resultado un elemento nuevo.

La luz de un pigmento blanco otorga pureza a la obscuridad inherente en la pesadez del pigmento negro y ambos suscitan el origen del *color gris*. Al pensar en la neutralidad obvia de este color podría creerse que su existencia se limita a una mezcla simple y sin mucha relevancia; pero dentro del arte pictórico todo tiende a ser creado de un modo muy particular, el gris suele ser el color más importante gracias a los matices que permite crear al mezclarse con otras tonalidades.

La tendencia de cualquier color hacia la luz o la oscuridad es denominada *matiz*, el color gris es un punto medio entre todos los matices cromáticos porque, visualizándolo en su estado más puro, como una mezcla de la misma cantidad de negro con blanco, resulta un color que no tiene coloración propia alguna. Esta neutralidad lo convierte en un elemento básico al hablar de monocromía.

Además de su definición de ser el arte de pintar con un solo color, la *monocromía* también es asociada con piezas hechas en blanco y negro, asociación que posiblemente es considerada desde el arte fotográfico, la técnica de crear imágenes gracias a la incidencia de la luz sobre una superficie. Hay que recordar que los orígenes de la fotografía son grafismos en blanco y negro, siendo las primeras fotografías efecto de la perspectiva y el claroscuro de la realidad retratada en alto contraste.

Esta característica monocroma que considera el uso del blanco y el negro para crear tonos medios, es parte de todas las artes gráficas: el grabado sobre superficies como el metal, la madera o la piedra y por supuesto el grabado que origina la luz sobre el papel. Todo arte gráfico tiene como base la técnica del dibujo, arte que, por tradición, desde sus inicios y por debido a su inmediatez, tiene la característica de ser *monocromático*. Un arte monocromo que puede denominarse como básico porque no hace uso del color y trabaja exclusivamente con luces y sombras.

Al traducir esto al lenguaje de la pintura, es posible crear *pinturas monocromas grises* sobre el espacio pictórico, un tipo de pintura que manipula estas fronteras distantes al buscar todas las posibilidades para encontrar la unión de sus puntos contrarios, el recorrido desde los grises más oscuros para pasar por el gris más neutro hasta llegar a los grises de los matices más bajos, para corresponder a la representación de la luz de un ambiente o una atmósfera.

Sin excepción alguna, hablar de pintura es hablar de color, incluso en las prácticas monocromáticas más estrictas que se limitan a la utilización de la escala de grises para pintar. Puede sonar contradictorio, pero la realidad es que, en el ejercicio de la pintura de forma natural, esta cantidad de valores grises que se forman entre el blanco y el negro, son solo el inicio de toda práctica que desemboca en una investigación. La pintura creó los grises cromáticos, tonos grises que nacen de la mezcla de colores oscuros o luminosos sin la necesidad de recurrir al blanco y al negro, mezclas que, por años, enriquecen los resultados sobre el lienzo. Estas mezclas son importantes para entender la creación de piezas monocromáticas grises.

Las pinturas grises son, casi de manera obligada, uno de los ejercicios a los que recurre un pintor en algún punto de su carrera pictórica para entender sus procesos y continuar desarrollándolos. Podría asegurarse que cada pintor y pintora tienen en su cronología un conjunto de cuadros grises, o por lo menos, uno o dos; incluso para algunos la pintura en grises ha sido la protagonista por una buena cantidad de tiempo en su quehacer artístico.

La pintura a escala de grises y la fotografía en blanco y negro fundamentan la práctica artística de Gerhard Richter (Alemania, 1932), pintor de la segunda mitad del siglo XX, quien concentró a través de sus múltiples trabajos la labor que a diario todo pintor realiza. La práctica artística se ejecuta a diario, cada estímulo del exterior afecta e interviene en los pensamientos e ideas que permiten la gestación de una

producción artística; para un pintor son de suma importancia las imágenes que rodean su entorno, estas imágenes son el archivo visual que a futuro será referente de la creación pictórica. Desde 1960, Richter comenzó a reunir todos y cada uno de sus referentes visuales en un mismo sitio, gran parte de ellos archivos fotográficos.

Los temas que ilustran sus archivos son tan variados que incluyen muchas categorías bien diferenciadas, animales, retratos, niños, actividades diarias, etc.; pero su importancia para la pintura monocromática va más allá de la representación de estos temas. Una parte de estos referentes son fotografías obtenidas de periódicos, los cuales, desde siempre acostumbran imprimir sus páginas en blanco y negro; la relación con la pintura de grises comienza a ser directa.



Gerhard Richter. *Newspaper photos (Atlas páginas 7 y 11)*. 1963. 51.5 x 66.7 cm.

Crear pintura a escala de grises, comienza como una especie de desafío poco usual entre las decisiones pictóricas, y en la medida en que su práctica se vuelve constante pasa a ser una clase de riesgo positivo que alimenta las series subsecuentes dentro del cuerpo de trabajo. El esfuerzo radica en leer la realidad policromática a la que nos acostumbramos durante toda la vida para traducirla a un lenguaje pictórico de pocos elementos. Al recordar sus primeras series de pinturas grises, Richter escribió: “Con el paso del tiempo observé diferencias cualitativas entre las superficies grises -y anularon toda motivación destructiva detrás de ellos. Los cuadros comenzaron a enseñarme. La destitución se convirtió en un principio constructivo, se convirtió en relativa perfección, belleza y por lo tanto pintura.”<sup>35</sup>

En su caso, la fotografía en blanco y negro facilitó esta traducción y potenció el resultado con cualidades propias del medio de la pintura, sus mismos archivos ya eran una serie de tonalidades grises, sin embargo, llevarlos al terreno de la pintura presentó una nueva lectura de ellos. El riesgo de un camino monocromático en la pintura siempre se transforma en nuevas posibilidades.

<sup>35</sup> Richter, Gerhard. *The daily practice of painting. Writings 1962 – 1993*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1988, p. 82. Traducción libre.

La representación pictórica que parte de la fotografía, al entrar en un lenguaje monocromático no intenta imitar la realidad, se vale de ella para entender las formas y espacios que la componen. *Representar* significa dar una nueva lectura, tomar la parte más esencial del referente para mostrarlo desde otro punto de vista. Las pinturas grises (Grey paintings) de Richter, descansan en un entramado que se forma de concepciones abstractas y de las más exactas intenciones de retratar la realidad tal cual es. Algunas pinturas grises son completamente abstractas y resulta complicado pensar que su referente es una imagen fotográfica, y otras de ellas, son una reinterpretación que permite apreciar lo que el referente dicta.



Gerhard Richter. 1) *Woman in garden swing*. Óleo sobre lienzo. 1968. 98 x 115 cm.  
2) *Hunting party*. Óleo sobre lienzo. 1963. 51.5 x 66.7 cm.

La reflexión escrita acompañó fielmente el trabajo de Richter en la pintura, dentro de esas palabras se encuentra un origen muy personal de la importancia del color gris en la monocromía, un pensamiento enraizado en el arte, en esa experiencia que constantemente le proporciona a quien lo ejecuta. Hacer pintura monocromática

es un detonante para observar y resignificar cada uno de los colores que se utilizan, obteniendo así pensamientos de una raíz plenamente artística, que radica y toma fuerza en las implicaciones del color.

“Gris. No forma principio de cualquier cosa, no evoca sentimientos o asociaciones, es realmente la nada visible o invisible, su discreción tiene la capacidad para mediar en una manera positivamente ilusionista, como una fotografía. Para mí, gris es la bienvenida y el único posible equivalente para la indiferencia, el no compromiso, la ausencia de opinión y de forma.”<sup>36</sup> Las palabras que describen a este color coinciden de manera precisa con su naturaleza, un color neutral y falto de pigmentación que, de manera metafórica, podría perder cualquier atribución.

A pesar de ello, de las reflexiones acerca del color gris se desprende un significado más para la monocromía pictórica en general. El color gris es la mezcla por excelencia para describir lo que la monocromía es. No es que sea la única posibilidad de hacer monocromía, pero si puede ser considerada como el primer escalón, siendo la menos complicada por su cantidad de valores tonales bien diferenciados. Esta cualidad permite que la monocromía navegue entre un resultado abstracto y realista dentro de la representación pictórica. Una nota más de Richter respecto a la monocromía complementa esta definición: “este género de pintura reduccionista me fascina en general, porque creo que es un intento cuidadoso y sumamente escrupuloso para alcanzar la precisión, o mejor dicho definición, en pintura, es decir perseguir una cualidad que tiende hacia lo válido y lo universal.”<sup>37</sup> La definición que nuestra visión alcanza a ver en un cuadro siempre será cuestionable, esta definición no es similar a la que un medio digital en la actualidad nos presenta, más bien está condicionada a la representación del medio, a los detalles, los contornos entre figuras, a las luces que se pierden en las sombras, a todo un conjunto compositivo que *recrea* la realidad.

**Monocromía es reducción.** La monocromía crea conjuntos complejos en el espacio pictórico limitando la representación cromática de la realidad. Los grises crean una representación alterna de cualquier realidad y, al no existir el color este no puede dar significado a las cosas, por lo tanto, todo objeto puede ser resignificado.

Todos los tonos habitables desde el blanco, el negro y los grises, pueden representar cualquier escena donde exista luz y oscuridad. Son carentes de color, *acromático* es adjetivo que los describe, por ello, pueden ser considerados la parte más abstracta de la monocromía, son las sustancias básicas que la componen. Son su manera más simple de existir.

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 83

<sup>37</sup> Ídem.

## ¿Qué es la monocromía?

*“Creo que, para el pintor,  
existe una materia sensible  
y coloreada que es intangible.”  
Yves Klein. 1958.*

Sabemos que el horizonte que divide el azul del cielo de las tonalidades oceánicas es virtual, a pesar de ello, nuestra mirada siempre intentará buscarlo, intentará encontrar un límite como lo busca en toda clase de conocimiento u objeto de aprendizaje. Los límites permiten dar un significado claro y específico a nuestros conceptos, y al reconocerlos se presenta de inmediato esa necesidad de trastocarlos, alterando su naturaleza y creando nuevas probabilidades.

La breve descripción que los diccionarios de arte dan al concepto *monocromía* no es suficiente para describir todo lo que puede significar dentro del terreno de la pintura, un espacio donde lo que parece simple siempre estará compuesto de un centenar de ideas previas, las que le dan origen y enriquecen el lenguaje que describe lo *pictórico*.

La lista de estos significados adicionales al concepto monocromía, se fundamenta en un par de estudios realizados por pintores europeos en la segunda mitad del siglo XX, escritos que nacen de su experimentación con el color. Estos significados propuestos complementan y describen a la monocromía como un elemento indispensable en la pintura e intentan ir más allá del límite descriptivo de un diccionario, integrando ideas y reflexiones que se surgen en el proceso de creación artística. La existencia de la monocromía responde a nociones abstractas, su significado no puede resumirse en un abreviado enunciado, su explicación es diversa como la pintura que le da forma.

:: :: :: ::

Así como el azul existente en la atmósfera o en la masa oceánica que nos rodea y nos contiene, no es coincidencia que el *color azul* esté presente en varias prácticas monocromáticas de la pintura; su amplia cantidad de tonos y matices lo ha convertido en el color que más invade las paletas monocromáticas de la pintura, quizá sea por su presencia constante en nuestra vida, o por la lejanía de no encontrarnos diariamente tan cerca de un océano, quizá es todo esto lo que hace del azul el color ideal para encontrar el significado pictórico de la *monocromía*.

En 1957 dentro de una galería en Milán, se expuso la primera sala completa de cuadros monocromos azules, Yves Klein (Niza 1928 – París 1962) intensificó y se apasionó con la riqueza del color azul sobre el lienzo, manifestó su frenesí al patentar un tono único de color azul con su nombre para más tarde exaltar las cualidades del color al unificar varias artes dentro de un performance. Todas sus creaciones futuras tienen su origen en esta primera exhibición de pinturas monocromáticas azules.

Desde luego y como era esperado, la monocromía no fue bien recibida entre los miembros de algunos salones de arte, pero el rechazo de su obra fue un impulso que le dio voz, o más bien palabra escrita, a sus piezas monocromas. Como una historia de una experiencia acontecida, un par de años más tarde escribió *Aventura monocroma* donde respondió al porqué de la creación monocromática, una visión muy personal de la cual se extrae una idea que generaliza el acto pictórico bajo cierta descripción. Respondiendo a la pregunta de qué representan sus cuadros monocromos, Yves Klein escribió, "...eso representa simplemente el azul en sí y el rojo en sí, o bien, es el paisaje del mundo del color amarillo, algo que no es del todo inexacto, pero lo que más importa, es que al pintar un solo color por sí mismo, logro salir del fenómeno del espectáculo que constituye un típico cuadro convencional de caballete".<sup>38</sup>

El resto de las manifestaciones pictóricas son las que él consideró convencionales, aquellas que cumplían con la estética que mejor era aceptada en su época; la riqueza de este enunciado es que puede ser atemporal. Aún en la actualidad un cuadro monocromo desprovisto de alguna representación podría cuestionar nuestra idea de arte y esperaríamos que nos ofreciera algo más que un cuadro cubierto de un solo color. Entonces, ¿qué representa el arte monocromo? Si representa todo lo que es un color en sí, se puede deducir que la monocromía es la esencia de la pintura. Explorar lo que es un color en sí, permite indagar en todos sus posibles significados y asociaciones con diferentes visiones del conocimiento humano.

Al elegir un color intentamos resignificarlo, el arte de la pintura responde a un hecho sensible, apela a los sentidos y recrea un inconsciente muy particular y representa imágenes que habitan en espacios invisibles, es ahí donde la monocromía se convierte en una posibilidad para hacer visible aquello que estaba oculto siendo el camuflaje adecuado para mantener la discreción de un enigma.

Sensibilidad es un concepto que, debido a la exigencia en la composición pictórica y el concepto detrás de ella, suele descuidarse y dejarse a un lado en el momento de trabajar un cuadro, pero, para la pintura monocroma es algo que siempre estará implícito en ella. Es una capacidad innata en la pintura abstracta monocroma y que

---

<sup>38</sup> Klein, Yves. *Material de consulta. Escritos de Yves Klein*. Fundación PROA. Buenos Aires. Argentina. 2017. p. 27. *La aventura monocroma*. 1959.

también puede extrapolarse a la pintura monocromática que utiliza un modelo natural para representar, en ambos casos, la sensibilidad está presente; pero ¿por qué la monocromía es sensibilidad?

“Es lo que existe más allá de nuestro ser y que sin embargo nos pertenece siempre. Mediante la sensibilidad es que la vida nos pertenece y la podemos alcanzar en su estado de materia primera. La imaginación es el vehículo de la sensibilidad, transportados por la imaginación logramos la vida, la propia vida, la vida que es el arte absoluto; en ese lugar, se materializa de pronto y aparece ante el mundo tangible el arte absoluto.”<sup>39</sup>

Hablando de la inmaterialidad que en su momento experimentó con su arte, Yves Klein, describió lo que significa la sensibilidad; una cualidad que se desató cuando inició su pasión por la creación de piezas monocromas. La *sensibilidad*, está presente en el acto contemplativo de cualquier pieza artística, cuando nuestra percepción y nuestros sentidos lo permiten, todo nuestro cuerpo se paraliza frente a dicho acto.

La sensibilidad que se presenta frente a una pintura monocroma está relacionada con un acto inmersivo. De manera ideal se puede pensar que la escala de una pieza que es mayor a la nuestra, invita a detenerse y observar. La intención de la creación artística es lo que permite sensibilizar al observador. Observar como un solo color cubre todo un lienzo o todo aquello que se encuentra en el plano pictórico, es un acto que crea nuevas sensaciones a través de nuestra mirada y las transporta al pensamiento. Lo que hace que la *monocromía sea plena y pura sensibilidad*, conectando los sentidos a través de la percepción ocasionando nuevos escenarios mentales.

Adentrándose en los significados más profundos y abstractos que describen a la pintura monocroma, podemos citar otro pensamiento de la mente de Yves Klein, cuando escribió del arte que se vuelve inmaterial; “siempre es necesario crear y recrear en una fluidez física constante, para recibir la gracia que hace posible una creatividad positiva del vacío.”<sup>40</sup> Parece que este enunciado fue extraído de las mentes creadoras de los pintores pineros de la pintura de campos de color. Al igual que ellos observaron sus pinturas y entendieron la riqueza del vacío en el espacio pictórico, los cuadros monocromos de Klein recrearon esa visión que aprecia el estado más simple de los objetos.

Al recordar todos los significados e ideas que se surgen de los cuadros acromáticos, blancos, negros o grises, y al adjuntar esta descripción de Klein cuando menciona que, “al rechazar la nada, descubrí el vacío. El significado de las zonas pictóricas

---

<sup>39</sup> Yves Klein. Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM. Editorial RM. 2017. p. 36.

Yves Klein. *La evolución del arte hacia lo inmaterial*. 1959

<sup>40</sup> Ibid. p.96. Yves Klein. *Manifiesto del Hotel Chelsea*. 1961.



inmateriales. Extraído de las profundidades del vacío que por entonces yo dominaba, era de naturaleza totalmente material,”<sup>41</sup> puede agregarse de manera concreta un significado más, la monocromía es silencio y neutralidad.

La pintura monocroma fue creada como un silencio al ruido visual que generó el expresionismo abstracto al que hizo contrapeso; estas primeras expresiones adjetivaron su pintura con ideas que fueron producto de la valoración del vacío. El espacio desprovisto de elementos evoca de manera directa al silencio e imaginarlo permite encontrar una atmósfera neutra y austera de color. La idea del silencio y el vacío son conceptos universales que significan al arte monocromo como un arte absoluto.

En el inicio de nuestra historia como humanidad, que está determinada e interpretada, las prácticas que se convierten en lo que ahora nombramos arte, vieron la luz como un conjunto que unía y que no diversifica o clasifica, una amalgama de creación pura proveniente del alma humana. Todas estas artes tomaron un rumbo distinto a través del tiempo, cada una de ellas encontró el mejor de los medios para existir y así es como llegaron a nuestros días, pero aquello que en el pasado las unificó, es lo que ahora buscamos en ellas con tanta urgencia: las necesidades humanas más instintivas, un elemento faltante en el arte de la actualidad.

El arte existe como una necesidad básica de la humanidad, la necesidad de utilizar los lenguajes que creamos, nace y se desborda en toda la existencia de cada individuo por igual. Todas las prácticas que denominamos arte, responden a una necesidad estética propia de cada época histórica de la humanidad; un análisis muy completo de ello lo realiza Elena Oliveras en su libro *Estética. La cuestión del arte*, donde al final del texto enlista tres características que permiten definir el arte, el juego, el símbolo y la fiesta. De ellos tres, el símbolo es el término que mejor complementa y ayuda a definir el carácter universal de la monocromía, considerando la obra de arte como símbolo o alegoría “en ambos casos ella tiene el poder de abrirse en una multiplicidad de significados posibles, para hacernos experimentar la totalidad del mundo experimentable en un determinado momento del devenir histórico.”<sup>42</sup>

Dentro de la tradición artística, la pintura contiene estos tres hallazgos que caracterizan toda práctica artística, lo cual le permite penetrar en los sentimientos y emociones de los seres humanos, desatar algunos de ellos y ser receptora de algunos otros. La pintura por medio de la visión llega directamente a la percepción humana y es ahí donde inicia su camino hacia el espíritu, crea momentos únicos a

---

<sup>41</sup> Ibid. pág. 100

<sup>42</sup> Oliveras, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Editorial Planeta/Ariel, Buenos Aires, Argentina, 2005, p. 362

través de sus formas y colores y suscita la sensibilidad en quién la mira; esta fuerza está presente en diferentes expresiones pictóricas pero, donde crece y encuentra mayor resistencia es dentro de la pintura monocromática, sus particularidades permiten afirmar que la *monocromía es la reflexión más espiritual de la pintura*, en ella es posible encontrar el elemento básico de creación que pertenecen a toda producción pictórica, una sustancia abstracta que la pintura perdió al responder a necesidades externas a ella, que la obligaron a mutar en favor de otros aspectos.

Como un impulso natural que brota desde el interior, ahí donde los pensamientos complejos, las sumas y conceptos rígidos se mezclan, se compactan y chocan con las ideas más simples, nobles y susceptibles al cambio, es ahí, dentro de ese caos donde también nace y vive el *espíritu* proveniente del alma humana; este espíritu es el motor que poco a poco deja de existir en la práctica pictórica actual.

Hablar del espíritu interno de las artes en el contexto actual parece poco necesario o falta de utilidad debido a las prediseñadas exigencias del medio donde se desarrolla, pero al tomar en cuenta las dinámicas y el movimiento natural que persiguen las artes al relacionarse con otras disciplinas, referir a sus elementos originarios que desde hace varios años le aportan viveza y generan reacciones positivas en su contexto, hablar del espíritu inherente del arte, particularmente de la pintura, se convierte en un ejercicio indispensable y necesariamente obligado. El rescate de las riquezas que solo la parte espiritual aporta a las artes permite replantear y significar una producción en sus diferentes etapas y también, permite encontrar la verdadera intensidad del motivo que impulsa a crear para reconocer el objetivo de la pintura en cada uno, si es que este existe.

En años pasados, cuando la pintura abstracta creó su fuerza inicial para concientizarse como un modo de creación genuino, surgieron escritos que la acompañaron; de ellos, nacieron las ideas de un pintor que en específico significó mucho para el desarrollo de la abstracción, sus pensamientos y palabras fueron una de las primeras voces del espíritu pictórico. Wassily Kandinsky (Moscú 1866 – Francia 1944) creó un primer eco con sus ensayos donde el personaje principal de su investigación fue el *espíritu* presente en las artes. La atemporalidad del texto *Sobre lo espiritual en el arte* no es cuestionable y sus palabras logran describir momentos que nuestro arte vive en la actualidad; su primera referencia a pie de página advierte del abuso y falta de importancia que existe al referirse a la parte emocional del arte, “...desgraciadamente se ha abusado mucho de la palabra que describe las inquietudes de un alma viva en lo que respecta al arte, llegando a ser objeto de burla.”<sup>43</sup> La resonancia de estas palabras viaja entre algunos discursos críticos del arte de nuestros días; la intensidad de recordarlo es dar paso a la reinsertión de conceptos que describan la emoción y el sentimiento que de manera natural provoca la pintura.

---

<sup>43</sup> Kandinsky, Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Colofón S.A., México, D.F., 2006, p. 9

La producción pictórica creada por Kandinsky estuvo fielmente ligada a una exploración musical, esto permitió que sus pensamientos describieran desde una experiencia doble cómo es que existe y funciona el espíritu dentro de las artes; el lenguaje abstracto que profesa su pintura, es un lenguaje donde las emociones humanas encuentran un terreno amplio para ser parte de lo que acontece y sucede en el acto creativo.

Una vez más, la monocromía comparte similitudes con la pintura abstracta; las emociones que brotan del espíritu humano en un lenguaje pictórico de líneas y puntos, de igual manera se encuentran en el entramado de muchas pinturas que reducen su paleta cromática a un solo color. El protagonista indiscutible de la monocromía siempre será el color y es a través de él que la pintura logra afectar de manera directa nuestro sentir cuando nada interviene entre la vista y el color. La gestualidad y lírica presente en la abstracción también logran llegar a nuestro espíritu y permanecer ahí para generar sensaciones nuevas que permiten la libre expresión. El efecto que los colores causan en la mente humana, permite una descripción más clara de la parte espiritual y humana presentes en la monocromía y de cómo hacen de ella una práctica pictórica con cualidades únicas.

Para iniciar a describir este terreno cromático de la pintura, Kandinsky mencionó algo que él llama el *principio de la necesidad interior*, principio que describe de un modo muy simple y fácil de entender: “La armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana”<sup>44</sup>. De las muchas teorías del color existentes, la mayoría acepta el hecho de que no es posible comprimir y limitar a reglas tan precisas algo tan cambiante como lo es el color, y que existe un campo donde el efecto de los colores es poco controlable; al final de cada una de estas teorías siempre se mencionan los diferentes significados que se pueden adjudicar a un color, tan distintos como a las muchas personas a las que un color puede afectar. Si bien, esta característica tan variable del color no permite formular una regla o norma relacionada a los efectos que provoca el color en la mente y espíritu humano, Kandinsky consideró esta variabilidad existente en los colores como materia prima del principio que le permitió hablar y teorizar acerca de ellos.

La armonía cromática está directamente relacionada con aquello que nos hace humanos, con el sentir que habita en cada individuo y que lo convierte en un potencial creador de las artes. Es el alma o espíritu lo que nos permite significar un color, nos da vocabulario para relacionar las palabras que describen nuestro sentir en diversas situaciones pasadas y a través de nuestra memoria lo insertamos en la descripción de un juego de colores específico. Si trasladamos esta idea a la pintura monocromática, lo mismo sucede al experimentar el sentir que provoca la experimentación de un solo color. Reducir y limitar colores para percibir de manera

---

<sup>44</sup> Ibid. p. 43

general uno solo, es un acto basado en la intuición de reconocer elementos que son similares entre sí.

La creación y la experiencia monocromática está plagada de un sentir espiritual que implica un estado mental de concentración que se asemeja a las prácticas espirituales que religiosamente crearon y persiguieron los seres humanos para calmar su existir en este mundo. En esta búsqueda los seres humanos adquirimos una mayor sensibilidad a los objetos y seres que nos rodean y con los cuales coexistimos. Al escribir de los colores y su impacto anímico en nosotros, Kandinsky escribió que “en un nivel de sensibilidad superior el efecto elemental de los colores trae consigo otro más profundo: una conmoción emocional”<sup>45</sup>. Es su naturaleza tan cambiante y su existencia tan variante lo que hace de los colores un universo lleno de experiencias relacionadas directamente con el espíritu humano y, al llevar esto al espacio pictórico, un lugar donde el color existe en su estado más puro, es susceptible de provocar emociones, conteniéndolas o desbordándolas dentro del alma humana.

Estas primeras definiciones que dan significado a la monocromía se fundamentan en una de las dos ideas generales que la explican: la monocromía como una consecuencia de la observación, contemplación y libertad en la pintura, que permite conectar nuestra percepción con nuestras emociones. La característica espiritual de la monocromía es importante por las consideraciones que esto conlleva. Todo aquello que se encuentra en el terreno del espíritu humano está compuesto de elementos infinitos lo cual lo convierte en una sustancia pura, y la pureza lleva dentro de sí una fuerza atemporal. La monocromía contiene el tercer elemento que Kandinsky describió en su *principio de la necesidad interior*. “Lo que es propio del arte es ajeno al espacio y al tiempo. Lo puro y eternamente artístico, tiene vida eterna. No pierde, sino que gana fuerza con el tiempo.”<sup>46</sup>

Esta fuerza pura y espiritual de la monocromía no podría existir sin los elementos formales que la doten de un cuerpo, la composición cromática como elemento clave que también otorga diferentes significados a la monocromía.

:: :: :: ::

Cada elemento es importante, la existencia de uno afecta directamente la de otro; el delgado límite que contornea una mancha tenuemente coloreada por algún fuerte tinte azul diluido en agua se mimetiza con un fondo azul claro de donde, diferentes

---

<sup>45</sup> Ibid. p. 40

<sup>46</sup> Ibid. p. 56–57.

calidades de líneas dibujan el surgimiento de un entramado que genera un cuerpo de un volumen irregular... las manchas de pintura que lo cubren sutilmente integran la totalidad... la descripción consiente de los elementos formales de un cuadro es capaz de dar significado a la representación.

Toda composición pictórica contiene elementos básicos que muchas veces quedan escondidos por las capas de color o el resto de la representación que funcionan como un juego que unifica el contenido en el cuadro, pero son estos elementos básicos los que cobran importancia al ser el génesis del resultado visual que brota desde la superficie de la pintura a nuestra vista. De todos ellos, *el color* es sin duda el elemento más etéreo e incontrolable del resto, su naturaleza física le permite expandirse más allá de la guía que marca un pincel al hacer uso de sus diferentes densidades; y si pensamos en las miles de tonalidades cromáticas existentes tendremos miles de posibilidades para describir las mezclas de colores dentro de un cuadro.

El conocimiento exhaustivo de los colores trae como consecuencia un mejor entendimiento de la pintura porque permite discernirlos hasta encontrar aquellos que se adaptan a los discursos que un tema encierra en el terreno pictórico. Dentro de este mundo de mezclas cromáticas, persiste una combinación poco solicitada, quizá por su simplicidad o su naturaleza sintética para ciertos fines: dentro del campo formal compositivo, *la monocromía es un recurso pictórico*, visto como una mezcla elemental cromática que reduce su existencia a un color; contiene en su esencia características que la convierten en un recurso vasto y singular para la pintura, características que poco a poco se irán desglosarán para sumar nuevos significados a la monocromía.

Definir la monocromía como un recurso pictórico es el significado más evidente que se le puede enunciar, resulta obvio nombrarla como un recurso dentro de una investigación pictórica. Esta definición suele despojarla de toda significación proveniente de la subjetividad y la coloca en el terreno donde la pintura se convierte en un arte objetivo, objetivo en cierto modo, solo porque se fundamenta en su naturaleza formal, dando valor a la *monocromía* como un elemento más de la composición pictórica.

Ser consciente desde un inicio que la monocromía debe considerarse solo y exclusivamente como un recurso, trabajar en ella hasta encontrar su límite con la representación de la realidad y crear a partir de ello nuevas reflexiones filosóficas que aporten un nuevo discurso pictórico fundado en la pintura misma y expandible a su frontera más cercana con la imagen, es el trabajo que con el uso de un solo color Mark Tansey (San José, California 1949) explora desde su pintura, pinturas que además de la monocromía utilizan recursos como el dibujo de detalles, texturas mínimas y manchas en un mismo color que dan vida a representaciones figurativas descritas minuciosamente en cada espacio del cuadro para recrear escenas muy particulares.

Los márgenes que en nuestro entendimiento dividen la objetividad de la subjetividad se desdibujan cuando entran al terreno de la monocromía, el acto de pintar con un solo color hace de su ejecución una acción premeditada y consiente de cada trazo y elemento seleccionado para la creación de la pieza, visto de otro modo, en la pintura monocromática los elementos formales se mimetizan y otorgan valor al concepto del cuadro. En todo proceso pictórico la preparación es relevante, pero al tratarse de un cuadro monocromático la importancia de estos primeros pasos resultan claves al momento de la ejecución. “Una pintura toma de unos días a algunas semanas, dependiendo de la complejidad del tema representado. El rápido e intenso proceso de pintar es usualmente un agradable antídoto que precede a los meses de preparación”<sup>47</sup>, el conocimiento de los materiales y la experimentación con otros requiere de un proceso constante de trabajo. Las herramientas que producen la pintura monocromática son las mismas para cualquier otro tipo de pintura, pero, en la monocromía es más sencillo apreciar la riqueza de cada pincelada o trazo, ¿a qué se debe? La suma de varios colores sobre el lienzo son un distractor al querer explorar y observar detenidamente cada punto, línea, mancha, rayón o marca que al unirse forman la mejor representación de algo que a simple vista reconocemos. Por lo tanto, la monocromía es un recurso cargado de significación que de manera inevitable se fusiona con los temas que representa y les da un valor agregado.

El correcto uso de los elementos básicos de la composición se conjuga con cualquier concepto que se agrupa a la pintura. El concepto que se agrega a la monocromía en las pinturas de Tansey es *el tiempo*, elemento que a pesar de ser medible no hemos logrado entender en su totalidad. El tiempo dentro de la pintura, en comparación con cualquier otra actividad humana, generalmente resulta ser más lento; pero también resulta impredecible, crear algo desde cero podría parecer un trabajo tardado, costoso y arduo, pero la creación de la pintura, el hecho de llevar la superficie plana de un lienzo a un trabajo plástico que recrea una realidad distinta, es un acto que con el menor sigilo provoca cambios bruscos en la creación.

Este es el elemento doble que Tansey encontró y experimenta de la mano del eje rector de esta investigación, *la monocromía*. Monocromía y tiempo tiene una estrecha relación; en sus palabras, él lo explica así: “Uno de los efectos más obvios de la monocromía es la producción de una aparente unidad. Las convenciones fotográficas establecen un encuadre factible de espacio-tiempo, encuadre que se convierte en el contenedor de cualquier coalición que pueda ocurrir dentro de él. Es cuestión de visualizar cuanta fuerza del contenido puede aprehenderse antes de que esta aparente unidad se rompa.”<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Danto, Arthur C. *Mark Tansey. Visions and revisions*. H.N. Abrams, New York, 1992, p. 127. Traducción libre.

<sup>48</sup> *Ibid.* p. 128



Mark Tansey. *Action painting*. Óleo sobre lienzo. 1981.

Contraponer fuerzas en la representación para contrarrestarlas con la unidad monocromática, esta podría ser la explicación resumida a un renglón de lo que significa la monocromía para Mark Tansey, pero siempre es bueno desmenuzar las ideas que llevan a la síntesis.

La monocromía explicada desde sus pinturas es una dualidad que resulta en una conclusión de ambas partes.

1. Es el recurso que tiene la característica de organizar y ordenar sus elementos hasta el punto de *unificarlos*.
2. Al estar contenida en el cuadro, se convierte en un objeto del *tiempo*, considerando desde el tiempo que se necesita para realizarla hasta el tiempo que existe en la escena representada.
3. Y estos dos elementos desembocan y existen en la pintura creando un *efecto de tensiones* que se logra gracias a la monocromía misma.

Respecto a los juegos de tiempo dentro de la monocromía Mark Tansey menciona que “el punto no es simplemente solemnizar la incoherencia o deleitarse con lo surrealista sino buscar las relaciones entre estructuras de tiempo y los límites de varios modos de representación.”<sup>49</sup> Es inevitable sentirse afectado positivamente frente a un cuadro que asemeja la representación fotográfica, una realidad a la que cada vez estamos más acostumbrados, una afectación que quizá no sea del todo buena porque nos aparta de nuestra propia mirada, pero es justo este efecto el que la monocromía inhibe dentro de la representación en la pintura y da paso a una mejor observación de la realidad.

---

<sup>49</sup> Ídem.

El espacio pictórico se beneficia de todo lo que conlleva utilizar la monocromía como un recurso más para su creación, recordar su carácter como recurso pictórico también la dota de significado y la mantiene como un elemento único y esencial permitiendo nuevas consideraciones para ella misma dentro de las artes.

Hablar de pintura es hablar de color, no hay duda de ello, incluso si se trata de la ausencia de él o si lo que se intenta es reducir su utilización, la monocromía es una reflexión en torno al color, este es otro significado que aparece de manera puntual al investigar sus cualidades. La monocromía ha estado implícita dentro de las teorías de color que a lo largo de la historia se han escrito, aparece oculta y de manera disimulada dando armonía a las ilustraciones que acompañan los complejos términos que describen y nombran las relaciones de colores intentando clasificarlas.

El año de 1960 es clave para la teoría del color que estudiaron los pintores de la época, Johannes Itten (Suiza 1888 – 1967), quien fue maestro de pintura dentro de la Bauhaus, escribió un libro titulado *El arte del color*, texto que a la fecha es indispensable en la enseñanza y la práctica de la pintura. En él, describió diferentes tipos de contraste de color dando forma a una teoría, la cual describió como “una enseñanza estética de los colores, nacida de la experiencia y de la intuición de un pintor... y de la cual advierte que,...si queremos liberarnos de la influencia subjetiva, el único medio está en la ciencia y en el conocimiento de las leyes fundamentales y objetivas.”<sup>50</sup> Esta advertencia se vuelve necesaria porque en esta parte de la investigación se consideran las características técnicas de la monocromía, las interacciones cromáticas que suceden en la pintura de manera física. La intención no es suprimir las contemplaciones subjetivas que implican hablar de arte, de hecho lo más natural que sucede, es que se termine concluyendo con una idea subjetiva; la cual en esta ocasión, deriva de un análisis objetivo del color.

Las enseñanzas de Itten, agrupadas en este libro, parten del análisis del color como pigmento, como materia que da coloración a todo lo que vemos y usamos en nuestra vida diaria. Los contrastes que se describen sirven para clasificar a los colores dependiendo de las cualidades que les son únicas. Creó con ello todo un juego entre los cientos o miles de tonos que alcanzan los colores básicos, insertándolos en figuras geométricas básicas para un entendimiento más claro.

La monocromía considerada recurso pictórico, funciona como una explicación del color a través de relaciones directas entre tonalidades que no distan demasiado entre sí; dentro de las relaciones que expone en sus letras *El Arte del Color*, describe tres contrastes de color donde existe la monocromía de manera obvia: el *contraste claro-oscuro*, *contraste cualitativo* y el *contraste de color caliente-frío*; cada uno de ellos refiere a un estudio estético de los colores, útil para la formación artística.

Transitar un color desde su tonalidad más clara, aquella que parece unificarse con el blanco más puro, hasta su tono más oscuro que con sutileza se acerca a la

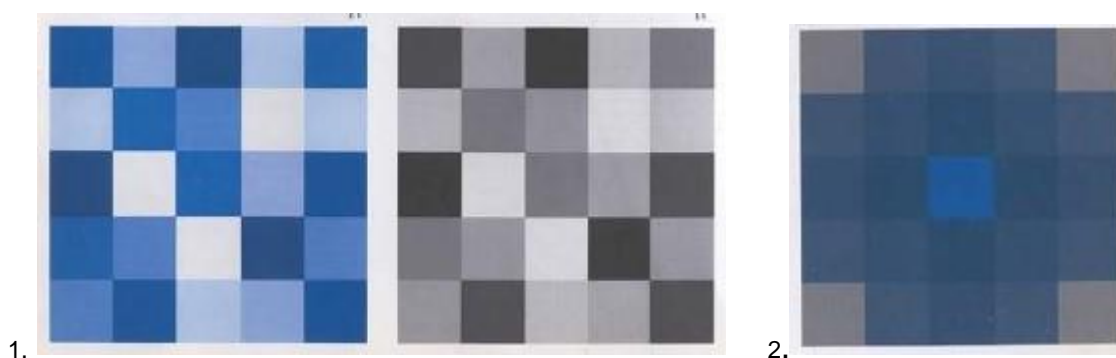
---

<sup>50</sup> Itten, Johannes. *El arte del color*. Bouret, Paris, 1975, p. 4



penumbra; así puede describirse el recorrido que forma el *contraste claro-oscuro*, este, sería un primer análisis monocromático del color. Como exigencia a la realización de este contraste, el autor describe que “los diferentes tonos de la gama deben presentar una superficie perfectamente unida y regular”<sup>51</sup> se trata de crear una unificación continua desde el blanco hasta el negro sumando a cada valor cualquier color puro. Este es el camino más sencillo para llegar a visualizar y percibir la monocromía, sin ningún obstáculo y de manera segura.

Cada una de estas tonalidades que alcanza un color, al ir de lo más claro a lo más oscuro, adquiere una *personalidad* única que surge cuando, el color en cuestión, pierde su pureza y se degrada; esta es la característica que define el *contraste cualitativo*, “los colores pueden ser rotos o apagados de diferentes maneras, reaccionan de distinto modo ante los varios medios de que se vale el artista para perturbarlos.”<sup>52</sup> El medio adecuado que se describe para restar viveza a un color, es agregar un color acromático, más específicamente, el gris. Los valores que otorga un gris neutro a cualquier color puro mantienen reducida la paleta de colores de un cuadro.



1.El contraste claro-oscuro indica la cantidad de luz o sombra de un tono. 2.En el contraste cualitativo se evidencia el carácter de cada tonalidad al mantenerse en tonalidades agrisadas.

La cualidad o el carácter que poseen las tonalidades de un color, son las que se insertan en el análisis de la monocromía. La cantidad de luminosidad u oscuridad en cada tono permite describir la sensación que provoca al mirarlo, le da una personalidad única y es así, como dentro de la monocromía existe contraste. Por supuesto, este contraste es reducido, genera unificación en la totalidad del cuadro lo que le brinda un carácter de extrañeza o quizá fuera de lo común.

De la mano de nuestra experiencia, otorgamos características descriptivas a cada color, cualidades que encontramos en nuestra vida diaria y en el entorno que habitamos. Así como el trópico y los glaciares coexisten en nuestro planeta, hemos encontrado en la gama cromática una división muy clara de temperaturas

<sup>51</sup> Ibid, p. 38

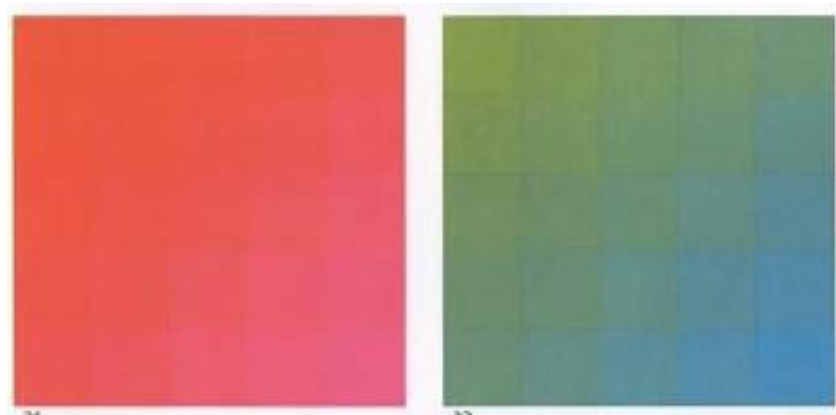
<sup>52</sup> Ibid, p. 55

contrastantes; de aquí surge el *contraste de color caliente-frío*. Siguiendo la lógica de su mismo nombre, este contraste no permite la inclusión de la monocromía; Itten, describe este contraste mencionando que: “la belleza de estas modulaciones requiere la eliminación del contraste claro-oscuro: entonces el color adquiere todo su *valor*”<sup>53</sup>. Este *valor* está relacionado con la intensidad del pigmento de un color, que de manera visual le otorga su luminosidad propia, la cual está ligada con un efecto de temperatura, siendo los azules los colores más fríos y los amarillos los más cálidos.

Al igual que en los climas fríos logramos ver atmósferas en tonalidades azules o verdosas, debido al poco alcance que tienen los rayos de luz solar; el efecto frío encuentra su mayor presencia en los colores azules, verdes y violetas. Contrario a él, el color de las arenas de los desiertos suele ser amarillento dando paso a una sensación de calor de manera intensa; así también la temperatura cálida de un color permanece en los colores rojos, naranjas y amarillos.

La sensación en el cambio de temperaturas, tanto climáticas como cromáticas, puede ser paulatina y encontrar un equilibrio entre dos contrastes tan diferenciados, es ahí donde se inserta la monocromía. El conocimiento del *valor* de cada color en sí mismo, se experimenta en la práctica monocromática de manera sutil, el cambio mínimo en el valor de un color se torna importante en una reducción general de color.

La inserción de colores con temperaturas distintas enriquece la unicidad de la monocromía; la suma mínima y bien dosificada de un color ajeno, complementa el trabajo de reducción cromática, otorga sensaciones y atmósferas específicas al conjunto de temas representados en la pintura.



3. Contraste de color cálido – frío aplicado en la transición de dos colores distintos donde también se observa una monocromía.

---

<sup>53</sup> Ibid, p. 46

El ejercicio descriptivo de colores que Itten realizó, impactaría de un modo positivo a la comunidad artística de su época, tanto que, años más tarde sería llevado a la práctica profesional por uno de sus alumnos, Josef Albers (Alemania 1888 – Estados Unidos 1976), quién con su obra creó un referente visual importante para la pintura monocromática; en 1963 su trabajo pictórico lo llevo a escribir *La interacción del color*, un libro en el que redacta su experiencia en la práctica y enseñanza del color.

De su experiencia en los salones de clases surgen diferentes afirmaciones relacionadas con el color, las que sirven como fundamento para entender desde otra perspectiva como se relaciona el color en este camino estrecho que alberga un campo extenso de posibilidades pictóricas, la monocromía.

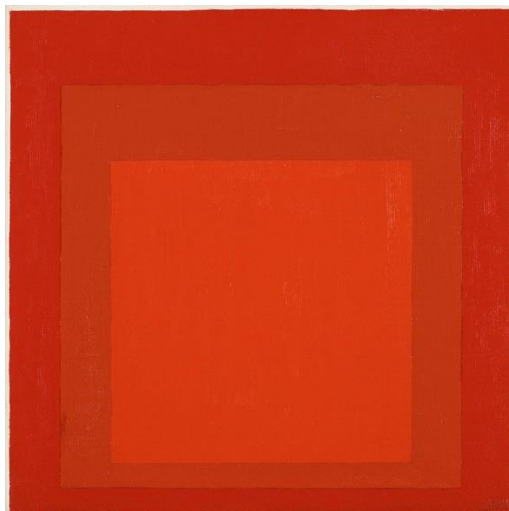
Para encontrar ese análisis monocromático, es necesario recordar una de las primeras consideraciones que Albers afirma en el inicio del texto: “los colores se nos presentan dentro de un flujo continuo, constantemente relacionados con sus contiguos y en condiciones cambiantes”<sup>54</sup>; este efecto que adquiere un color al cambiar dependiendo de lo que se encuentre a su alrededor es parte de su naturaleza, ningún color existe de manera aislada. En la realidad visible, un color siempre encontrará como mínimo un color más para complementarse y lograr una lectura diferente en cada situación; bajo esta advertencia opera cualquier contraste en la pintura y bajo este lineamiento es como la monocromía encuentra mayores posibilidades de creación.

El análisis cromático de contraste cálido-frío, es muy similar a lo que Joseph Albers nombra *substracción del color*, con esto, él se refiere a la tarea de hacer que dos colores diferentes parezcan iguales. Enuncio un resumen previo de esta investigación, el reto práctico de la monocromía es mantener varios matices dentro de un mismo color, lo que da su esencia. El suceso monocromático es explicable de manera visual, las palabras completan el círculo explicativo, pero no tiene el mismo peso que lo que percibimos de manera inmediata. Sin embargo, el ejemplo ayuda a visualizar el hecho, “al colocar seguidamente tres rojos sobre un fondo de otro rojo, sus diferencias que son de tonalidad y luminosidad, se harán más patentes”<sup>55</sup>; y así, crecen las posibilidades de la monocromía, degradando muy sutilmente un color, llevándolo a temperaturas frías o cálidas y usando bases de mismo color.

---

<sup>54</sup> Albers, Joseph, *Interacción del color. Edición revisada y ampliada*. Alianza Forma, Madrid, 2010, pág. 19.

<sup>55</sup> Ibid, pág. 33



Josef Albers. Homenaje al cuadrado. Óleo sobre lienzo. 40.64 x 40.64 cm. 1969.

La descripción detallada de un color siempre es subjetiva, cada palabra que describe sus cualidades está enlazada a la experiencia de quien ve o crea el color. Todas las teorías de color, analizan y clasifican las relaciones cromáticas al utilizar el lenguaje que les es familiar, llevando así un lenguaje totalmente visual, el de los colores, hacia a un lenguaje completamente abstracto, el de las palabras. Considerando esta idea podemos decir que, el estudio de los colores encuentra su origen en el terreno mental donde guardamos imágenes a partir de nuestra experiencia en el mundo, después, encuentra relación con el conocimiento adquirido y da paso a una descripción para encontrar un significado. El color es experiencia que se abstrae de la realidad, todo estudio y análisis que se origine de él tendrá un carácter único; por tanto, siendo estudio innato del color, la monocromía es un hecho del pensamiento abstracto, esta descripción permite considerar diferentes grados de representación en la pintura, desde la figuración hasta la abstracción.

Resulta complejo describir aquello que no podemos ver, aquellos conceptos que no encuentran una imagen clara en nuestro pensamiento, generalmente se trata de elementos universales, palabras que están adscritas en todos los lenguajes. La abstracción es parte de esta universalidad, es parte de toda expresión artística; visualizarla puede ser complicado pero su práctica es de lo más común.

“La abstracción se relaciona con la capacidad humana de considerar las cualidades y propiedades de un objeto como cosa separada y distinta de ese mismo objeto.”<sup>56</sup> La monocromía, es el resultado de una abstracción cromática de la realidad; haciendo mención de los contrastes de color descritos previamente, en cada uno de

---

<sup>56</sup> Faerna García-Bermejo, José Ma., *Conceptos fundamentales de Arte*. Alianza, Madrid, 2000, pág. 9

ellos la monocromía encuentra un lugar partiendo de la cualidad lumínica o tonal de los colores, de este modo es como se logra abstraer de la realidad cualquier color que pueda ser percibido.

La abstracción pictórica, por tradición, trata de la utilización de formas y trazos que se alejan cada vez más de la representación de objetos. Uno de los resultados que trae consigo el ejercicio monocromático, es llegar a la conclusión de que se trata de un caso único de abstracción pictórica, una abstracción que incluso no necesita de formas para crear. El color es el medio a través del cual la plástica logra una expresión, una atmósfera e incluso un significado en el cuadro. Una pintura figurativa puede mantener un grado de abstracción al ser pintada con un solo color, su referencia a la realidad será encapsulada dentro de una escala cromática reducida.

La lectura de una pintura monocromática incluye un análisis formal y compositivo que integra conceptos pictóricos o temáticos específicos, su significado siempre tendrá una relación intrínseca con el dominio del color, de donde se originan la mayoría de sus significados; significados que encontramos en nuestra experiencia diaria y directa con los colores. Es por esto que la monocromía es una asociación directa con nuestras sensaciones, percepciones que nos dotan de significado. En el campo de la pintura se experimentan en la práctica, en mezclas amplias de colores que den paso a una monocromía compuesta de mayores posibilidades para explorar el mundo del color.

#### LA MONOCROMÍA ES:

Una característica propia del arte visual, reconocida por tradición como un recurso pictórico que permite un análisis reflexivo en torno al color. Insertándola en la teoría del color es un trabajo de reducción, repetición y síntesis que genera unidad. Al tener una asociación directa con nuestra percepción es posible relacionarla con nuestras sensaciones, lo que la convierte en un acto de sensibilidad pura que se origina en el pensamiento abstracto; esto, la convierte en la reflexión más espiritual dentro de la pintura creando neutralidad y simplicidad en cuadros que evocan el silencio, la ambigüedad y la extrañeza.

## La monocromía habitando la pintura.

Culturalmente, cada color adquiere significados muy particulares que nacen de las historias de vida y experiencias colectivas. Los significados históricos del color, existieron en este proceso como una memoria latente que tuvo que ser silenciada para experimentar la monocromía. Cada pigmento unido a su aglutinante, encuentra un significado en la bidimensionalidad de la pintura.

El espacio pictórico no se delimita por sus cuatro bordes evidentes en su formato más tradicional, los cantos de un lienzo cuadrangular no son el límite de la representación. La composición dentro del cuadro, se expande para generar una profundidad que acerca elementos a través de diferentes distancias y direcciones hasta llegar a un plano que converge con la superficie del soporte, la piel de la pintura, la más cercana al espectador.

Toda pintura es una ventana creada a partir de la ilusión de recrear nuestro mundo natural, todo lo que reconocemos y que también creamos o las conexiones que experimentamos, producto de la interacción de los elementos existentes en nuestro espacio; esta reconstrucción se traduce en manchas, líneas y texturas que encuentran un orden en el nuevo medio que habitan, la pintura. Contenida en los elementos que rigen la composición, el ritmo, el equilibrio, la tensión, y la escala, la pintura tiene un lenguaje propio que narra su propia historia.

En este universo, la monocromía, entra sigilosamente a modificar la lectura habitual de la pintura. El ritmo de los elementos en la composición se vuelve más lento y los condensa al punto en que desaparece el movimiento; las situaciones resultantes dan la sensación de estar estáticas, por lo tanto, la tensión entre distancias puede ser más evidente al generar profundidades mayores debido al mínimo uso del color. Cuando residen más de dos colores en la composición, el juego de tensiones se acelera gradualmente provocando mayor actividad en el interior de una pintura. Al no existir distractores cromáticos, la monocromía evidencia cualquier falla mínima en el equilibrio de la composición, siendo ella una especie de cápsula que permite un sutil equilibrio entre todos los elementos pictóricos, donde se produce una sensación de simetría no necesariamente intencionada.

La sensación de quietud perceptible en la monocromía hace que todos los elementos existentes en ella se unifiquen, la sensación de tiempo cambia en la presencia de un solo color que invade el espacio. Si la pintura se conserva como un acto de lentitud frente al frenesí cotidiano, la pintura monocromática se encuentra por debajo de esos niveles de tiempo. El presentimiento de que es posible detener el tiempo, sucede aquí.

El mundo está hecho a nuestra medida, toda creación humana está hecha a nuestra proporción, cuando esta dinámica se rompe sucede lo inesperado. Las grandes escalas en la pintura transmiten la misma huella que la vida natural proyecta en los individuos. Lo majestuoso de las montañas, que al observarlas nos parecen inalcanzables, es el sentimiento compartido con los cuadros de grandes dimensiones. Las escalas más grandes en la pintura, magnifican las cualidades de la monocromía porque invaden el espacio dentro de una inmersión absoluta. Las dimensiones más pequeñas de la pintura, también contiene esta totalidad que provoca la monocromía, la riqueza de estos espacios se encuentra en los mínimos detalles. La monocromía existe con la misma fuerza pictórica, independiente de la escala en la que se encuentre.

Defiendo la idea de que cada tonalidad pura o matizada de un color es un elemento único, un color con identidad propia. De esta manera existiría una posibilidad infinita de monocromías, creando con cada tonalidad existente un cuadro monocromático. La monocromía es una práctica inagotable de interminables riquezas cromáticas.

## *Objetos sin lugar*

### Políptico monocromático

“Yo deambulo y me encuentro con estados de cosas agradables, un paisaje real o imaginario, un objeto, una persona, o simplemente una nube de una sensibilidad desconocida, un ambiente, con lo que me cruzo por azar...”

De esa conversación muda que se produce entre el estado de las cosas y yo, nace una afinidad impalpable, *indefinible*. Es ese momento poético inefable, el que quiero plasmar en mi tela, pues mi modo de ser, es hacer pintura. Sentir el alma sin explicarla, sin vocablo, y representar esa sensación... esa es creo yo, una de las razones que me ha llevado a la monocromía.”<sup>57</sup>

Hacer pintura monocromática implica un doble esfuerzo en la creación, por un lado, existe una limitante impuesta por la misma definición de la palabra, respetar las condiciones del uso del color que son necesarias para un resultado monocromo y, por otro lado, romper esa barrera que delimita el color elegido e incorporar más colores para enriquecer el resultado monocromo. Es un juego de equilibrio cromático para crear atmósferas específicas de un solo color.

Al conocer la riqueza visual que genera la monocromía, puede afirmarse que los temas que son parte del imaginario pictórico de la historia se ven afectados de manera radical al ser tratados con este recurso único: un retrato, la figura humana, los objetos o incluso alguna escena. Así como en la pintura abstracta donde un color puro encuentra valores absolutos que evocan la sensibilidad, una pieza monocroma figurativa adquiere nuevos significados para la representación, desata una lectura diferente en la pintura que modifica la descripción que el trabajo pictórico figurativo tiene por naturaleza.

La cita que inicia este capítulo es una memoria de Yves Klein, el pintor que encontró la energía pictórica en una basta exploración del color azul; en esta cita describe de manera exacta el modo en que un tema se integra a la práctica artística de un pintor. En el interés nato de percibir todo aquello que nos rodea de manera extra-ordinaria, los sucesos del día a día son el principal motivo que acoge la práctica artística; en la pintura estos temas se transforman y se resignifican, dejando de tras su calidad de imagen para convertirse en pintura.

De estos temas, los que Yves Klein enlista al recordar su encuentro azaroso en el deambular cotidiano, los objetos a diferencia del resto tienen una cualidad inigualable: son creaciones puramente humanas, diseños de ideas que se producen en nuestra mente y que hemos creado a beneficio de nuestras necesidades. Todos y cada uno de estos objetos guarda sus cualidades en la materialidad de su

---

<sup>57</sup> Klein, Op. cit., p.29. *Aventura monocroma*, 1959.



existencia, la materia orgánica que lo compone o la modificación industrial necesaria para su creación, la cual, con el paso del tiempo se permea de un cúmulo de historias que le dan un significado específico para cada época.

Fue nombrada bajo este término no antes del siglo XIX para entrar a la lista de géneros pictóricos, la *naturaleza muerta* históricamente es la encargada de retratar diferentes conjuntos de objetos, que, dependiendo de los intereses de cada época, estos son diferentes. A la par de la representación de alimentos, inicia dentro del género la representación de objetos sumada a un simbolismo, los enseres llevados a la pintura aluden directamente a su poseedor y por lo tanto otorgan una lectura distinta, no solo por estar dentro del plano pictórico sino porque el conjunto de objetos se convierte en una especie de código.

Saber que existe un final para todas las cosas o situaciones, pero no saber cuándo sucederá, es una realidad que dota de significado a la vida humana. Esta realidad, provoca un interés genuino por la representación de diferentes temas en el arte; caso único, es el de los objetos. En ellos es perceptible el desgaste inevitable que sucede por acción de los años, al mismo tiempo nos hablan de la permanencia y de un carácter necesario y de simplicidad en nuestras vidas.

Cuando la pintura se despoja de su carácter representativo de la realidad, ese que adoptó la fotografía gracias a su inmediatez, nos encontramos con un tipo de pintura que mercedamente puede llamarse *libre*, el tema central es la pintura misma; dentro de este momento histórico, el género de la naturaleza muerta comienza a exponer de un modo cada vez más crudo la esencia de los objetos.

Contrario a lo que podría pensarse y de manera sorpresiva, esta importancia que adquieren los objetos y que les otorga un valor distinto, hace que pasen de ser un tema a un concepto dentro de las artes. Este valor puede encontrarse incluso en los objetos más banales, aquellos que incluso son llamados vulgares; estos adjetivos son dados a los objetos que parecen ser simples a nuestra siempre exacerbada admiración por el entorno, caracterizada por colores y formas llamativas. Se trata de objetos que al desgastarse pierden su uso principal y con ello empiezan a perder sus capas externas, dejando al descubierto su materialidad física, objetos que exaltan sus grietas, surcos, desgarres, ondulaciones o acabados lustrosos, aquellas marcas originadas por el paso del tiempo, igualmente encontradas en la piel humana.

En la actualidad un objeto no pierde del todo su uso, nos hemos vistos obligados a reutilizar objetos como parte de una conciencia ambientalista; pero, por otro lado, la *reutilización* encuentra una razón más estética dentro del terreno de las artes visuales: la modificación o adaptación de objetos industriales o no industriales como materia prima del objeto artístico. Esta es la herencia del llamado *readymade* u objeto encontrado, nacido del ingenio de Marcel Duchamp en 1915, donde halló en los objetos más simples una vía de creación pura. El *objeto* denominado arte por convicción del artista, sirve como elemento para revalorizar la presencia y

representación de los objetos en el arte, encontrándoles un nuevo significado distinto al que le corresponde según la función para la cual fueron creados.

Las críticas que en su momento ocasionó la creación del *readymade* provocaron cuestionamientos al significado mismo del arte, los cuales quizá, continúan vigentes en las mentes menos perceptivas que juzgan la práctica artística. Sin embargo, su legado es aún más grande de lo que parece, no solo cuestionó nuestra relación con los objetos dándoles un valor agregado, también nos hizo más conscientes del uso que les damos.

La importancia del *objeto encontrado* en los procesos artísticos guarda una revalorización estética que parece estar oculta, el genuino interés de los artistas por los objetos restablece el significado de la naturaleza muerta para el arte visual y transforma la visión misma de estos, dando paso a la *instalación artística* como una disciplina independiente en las artes y permitiendo una experiencia más vivencial con el objeto dentro del arte.

Las transformaciones que los objetos han tenido en este recorrido dentro de las artes no deben leerse de modo lineal ni en ascendencia, a pesar de ser un proceso ligado a un contexto social y por lo tanto histórico, todas estas ideas en torno a la valorización de los objetos en el arte pueden considerarse un proceso cíclico. El arte contemporáneo permite la hibridación de sus disciplinas en la práctica; esto, afecta de manera positiva la representación de objetos en la producción pictórica y suma particularidades que surgen de un nuevo estudio, análisis y observación de los objetos desde otros puntos de vista.

Este nuevo análisis integra a la producción artística objetos que son propios de los ambientes ciudadanos; considera su carácter trivial y en algunas ocasiones insignificante y permite, a manera de elogio, la representación de estos objetos pertenecientes a las calles como producto de la actividad humana que, al estar en exceso desgastados, frecuentemente son considerados basura y son desechados, como parte de un mal hábito, en las calles de la ciudad. La vida en las periferias de las ciudades capital tiene sus peculiaridades, el hallazgo de estos objetos en las calles suele ser común, y generan una sensación de extrañeza y no pertenencia que en muchas ocasiones el arte ha canalizado en sus prácticas. En especial y como disciplina de esta investigación, la pintura ha sido el lugar donde mejor se representa la singularidad de un objeto cotidiano.

Este análisis más expandido de la naturaleza muerta como género pictórico, me permitió incluir sitios específicos de la ciudad donde se encuentran con mayor facilidad estos objetos, como lugares poco transitados, donde parece que el tiempo se ha detenido y una capa terrosa de color arena cubre la superficie del espacio. Sitios que enriquecen la representación pictórica que derivó en una reflexión que conjuga mis dos temas predilectos: objetos de la ciudad y la monocromía.

La riqueza de la representación pictórica en objetos tan pequeños de naturalezas muertas pintadas en el barroco, fue comparable con el desgaste que provoca la intemperie a los objetos que sirvieron como pretexto para realizar la serie que dio paso a esta investigación. A propósito de estas naturalezas muertas también llamadas *vanitas*, Gian Casper autor del libro *Naturaleza muerta*, menciona acerca de los temas que se representan en ellas que, “El interés se encuentra en los aspectos sustanciales de las cosas, que revelan su auténtico carácter, y en cuestiones relativas a la posibilidad de representación artística. No tanto la sencilla reproducción de los objetos es importante, sino más bien la transformación pictórica de su percepción visual.”<sup>58</sup>

La pintura fue la vía correcta para representar las sensaciones que provocan este tipo de objetos en mí, objetos como; huacales, llantas, cubetas usadas como macetas, sillones rotos o maderas desgastadas, comparten características al encontrarse en el mismo sitio, *ambigüedad* al perder su uso y convertirse en cuerpos despojados de la utilidad, la sensación de *olvido* tras el *abandono* por razones desconocidas producto de diferentes historias humanas y la *austeridad* que un objeto descuidado adquiere con el tiempo. La personalidad única de este tipo de objetos, unida a la síntesis única que crea la monocromía, suscita una extraña rareza cargada de simplicidad como resultado en el espacio pictórico.

Un último análisis que surge de la historia de los objetos dentro de las artes visuales, es la importancia dada a los objetos que ocasionó como herencia la corriente del *minimalismo*. Visto como una estética originada en las artes y esparcida hacia diferentes ámbitos de la vida como la moda o incluso la gastronomía, desde sus inicios está estrechamente ligado a la corriente donde la pintura monocromática también encuentra su origen, el *color field painting*. Nacido de la pintura, en el minimalismo se reducen los elementos formales como el color para crear nuevas propuestas que valoran la simplicidad de la forma hasta llegar a composiciones mínimas en el espacio dado.

En este campo *minimal*, se inserta la propuesta pictórica realizada, representando en un espacio pictórico pequeño un conjunto de objetos que se resignifican por medio de la monocromía, intentando llevar en cada uno de los cuadros que compone el políptico, la composición de los conjuntos de objetos a una estructura simple.

---

<sup>58</sup> Casper Bott, Gian. *Naturaleza muerta*, Taschen, Alemania, 2008, p. 12-13.

## ACERCA DEL PROCESO PICTÓRICO.

El proceso previo para llegar a la conclusión en el cuadro, inició con una serie de archivos fotográficos que fueron realizados de manera fortuita en los recorridos que realizaba en mi tránsito diario por la ciudad, a mayor número de archivos, las posibilidades para componer el conjunto final de cada cuadro también acrecentaban.

Hallar objetos dispuestos de manera azarosa en rincones o esquinas de las calles, fue el acto que mientras el proceso avanzaba, se convirtió en un objetivo. La dispersión de objetos en las calles que de manera natural se crea a partir de las actividades humanas o a la falta de ellas, fue importante en la traducción de la imagen hacia el dibujo, para posteriormente llegar a una conclusión pictórica. Al igual que en la naturaleza muerta, “la situación y la vista de los objetos varían y se sitúan en un equilibrio sutil entre sí”<sup>59</sup>, estos conjuntos crean composiciones ordenadas desde el caos de las cosas. Este caos fue ideal para componer desde un método más libre, incluir no solo elementos reconocibles a la vista, sino también hacer uso de elementos completamente formales como manchas, líneas o incluso formas geométricas.

Lo que sumó el uso de la monocromía a las composiciones de objetos fue más de la mitad del resultado esperado, reducir el color del cuadro a un solo color permitió una experimentación puramente pictórica. Al pintar, la mente suele perderse en la riqueza visual de la combinación de colores, en el juego de creación de una paleta de color aplicable a la composición; utilizar un solo color encapsula toda distracción y minimiza el cuadro a un solo elemento.

Reducir la inmensa cantidad de posibilidades cromáticas que la práctica pictórica ofrece, fue un trabajo necesario en el inicio de la serie para elegir una monocromía distinta a trabajar en cada cuadro del políptico. El libro *Psicología del color. Como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*, ofrece una división muy clara de los colores<sup>60</sup>, la cual fue de mucha ayuda para iniciar esta serie; otro elemento decisivo fue la división del círculo cromático. Sin seguir un orden específico dictado por alguno de estos dos modelos, realicé 10 cuadros. La primera monocromía ejecutada fue la de color azul, seguida del gris, naranja, amarillo, rojo, negro, blanco, verde y morado, sucesivamente, teniendo previamente como primer modelo un cuadro pintado con colores tierras que se integró a este trabajo monocromático.

En algunos casos, corresponden el color de los objetos representados con el color de la monocromía en el cuadro, como es el caso del cuadro naranja, en el cual se representan objetos de señalización vial o el cuadro blanco que representa costales usados para desperdicios de obras. La relación directa del color con el objeto

---

<sup>59</sup> Ídem.

<sup>60</sup> Eva Heller incluye en esta división el color oro y plata, los cuales eliminé en este primer acercamiento a la monocromía, ya que al ser colores metálicos requieren de una experimentación concentrada en su naturaleza misma.

representado, fue un objetivo que se perdió conforme avanzaba el proyecto. El uso del color sin referente funcionó mejor para mostrar la riqueza de la monocromía y perder paulatinamente un significado dictado por los objetos representados y encontrar uno por parte del color.

El puente que comunica la imagen con la pintura se recorre con el ejercicio del dibujo, llevar el archivo fotográfico hacia una conclusión en el espacio pictórico, necesita de la síntesis de la misma fotografía. El dibujo es el medio a través del cual la observación se materializa y, en mi caso, me permitió conocer los elementos que compondrían cada uno de mis cuadros en esta serie.

Con la primera observación en relación a la fotografía, no quería ser literal al momento de trasladar los objetos a la composición, eliminé elementos como el contexto que contenía a los objetos en el encuadre fotográfico y lo sustituí por color. El segundo elemento importante de la fotografía fue conservar las sombras que dictaba el momento en que los objetos fueron fotografiados, una sombra que no necesariamente corresponde a una única luz proyectada dentro del cuadro y que en ninguno de los cuadros esta luz es evidente.

La traducción del dibujo a la monocromía, corresponde a un ejercicio de composición un tanto libre, dictado por el equilibrio de elementos en el formato elegido. En estas pinturas, no hay una atmósfera o escenografía que demarque o indique un lugar específico donde se encuentran estos conjuntos de *naturalezas muertas urbanas*, la intención fue aislar el objeto de cualquier otra relación que le diera un significado más explícito e intentar, que encontrara su significado en la misma monocromía. Este fue el motivo que le dio título a la pieza, *objetos sin lugar*.

Esta serie nace de un interés muy personal por entender, conocer y ejecutar la pintura monocromática; los objetos urbanos fueron encontrando su lugar en ella de manera natural. Al ser conjuntos aislados de todo lo cotidiano y ya que existen solos en algún rincón de la ciudad, se complementaron de manera casi perfecta con todas las cualidades que hace de la pintura monocroma una práctica única.

La elección de este tema en la pintura, responde también a una inquietud personal, un interés genuino de observar con detenimiento este tipo de objetos cuando los encuentro en las calles. Lo que más llama mi atención de ellos son las características que los definen y clasifican fuera de los estándares de lo que se considera un objeto útil y funcional, tampoco son considerados del todo basura y esa es quizá otra razón importante de mi elección por ellos. Constantemente los encuentro en los rincones más solitarios y por alguna razón siempre se encuentran dispuestos de manera ordenada, por supuesto que eso se debe al azar y me gusta pensar en la idea de tiempo y orden que está implícita en ello.

De manera personal, valoro estos objetos porque los encuentro en mi camino de manera fortuita en mi andar diario por los lugares que suelo recorrer de la ciudad, es curioso pensar que, a pesar de la diversidad de una ciudad como la Ciudad de México, estos objetos son recurrentes en toda su extensión, lo que me acerca a la definición de una memoria. Por ahora no podría escribir a cerca de una memoria colectiva, soy consciente de que está implícita desde el momento en que elijo archivar este tipo de objetos porque reconozco el sitio que les da origen, pero al traducir este archivo al lenguaje pictórico, de manera inmediata integran una nueva memoria personal de mi vida.

Con esta serie, conocí y entendí el funcionamiento de cada color por separado en la monocromía, la teoría del color la apliqué posteriormente para conocer en que tipos de contraste se genera monocromía de manera directa. A pesar de ello puedo afirmar que no hay mejor conocimiento de la teoría del color que la práctica de la pintura. La mezcla de colores que en ella se aprende a aplicar, considerando la parte intuitiva de la pintura, comienza como un acto de ensayo y error, y acercándome al hecho de que la pintura también es un acto mental, en la misma práctica se entiende como opera el color y como resultado nace una consciencia de la pintura misma.

Mis memorias y recuerdos más importantes, aquellos que definen mi existencia, son archivados en fotografías y dibujos que en su mayoría se integran las composiciones que represento en mi pintura. Considero que en los objetos existe un carácter de soledad, abandono y silencio frente al paso del tiempo, el cual es reconocible desde otra perspectiva en ellos, y es en ello donde encuentro afinidad hacia su representación en la pintura.

Las escenas que se generan en la representación de objetos parecen estar pausadas y la ausencia de representación humana en ellas acentúa más esta característica, este es el motivo que compaginó con mayor fuerza con el uso de la monocromía en esta serie de pinturas y es sin duda el objetivo que me mantiene en el camino de creación de la pintura monocromática.



Azul. Acrílico y óleo. 40 x 60 cm.



Verde. Acrílico y óleo. 40 x 60 cm



Violeta. Acrílico y óleo. 40 x 60 cm.



Rojo. Acrílico y óleo. 40 x 60 cm.



Naranja. Acrílico y óleo. 40 x 60 cm.



Amarillo. Acrílico y óleo. 40 x 60 cm.





Tierras. Acrílico y óleo. 40 x 60 cm.



Grisés. Óleo. 40 x 60 cm.



Blanco. Mixta. 40 x 60 cm.



Negro. Acrílico y óleo. 40 x 60 cm.

“Las cosas tienen vida propia,  
todo es cuestión de despertarles el alma.”

-Melquiades.

*Cien años de soledad.*

Gabriel García Márquez.



## Conclusiones

La historia de la pintura está repleta de ejemplos monocromáticos, los que parecen estar ocultos a nuestra vista, conocimiento y apreciación; lo que realmente sucede con muchos de ellos, es que son estudiados bajo otros enfoques igual de válidos y enriquecedores para el mundo del arte con los que hemos escrito la historia más conocida del arte. Es posible rastrear estos ejemplos si recordamos la característica primordial de la pintura, *la idea de que la pintura es ante todo una técnica*<sup>61</sup>; sentencia escrita por Balthus (Francia 1908 – Suiza 2001) antes de fallecer que recuerda la práctica de esta disciplina; la monocromía vive inmersa en la pintura desde que esta misma apareció y desde entonces es posible enlistar obras que la ejemplifiquen, aunque su intención al ser creadas no haya sido el uso o la mención de la monocromía de manera explícita.

Al hablar de monocromía, esta es comprendida como un elemento abstracto o incluso un mero aspecto formal del arte, pero al conocer su historia y saber que su existencia estuvo presente en diferentes etapas de la pintura, demuestra que no es un asunto nuevo. Al conocer de su pasado de manera natural entendemos que es un concepto basto útil para la comprensión y el estudio del arte. La monocromía es una característica propiamente artística aplicable a toda actividad que necesite del color para ser realizada, lo que es innegable que su origen se encuentra en el arte de la pintura.

La pintura monocromática nace como un concepto susceptible a ser investigado desde dos caminos posibles discernidos por los pintores abstractos de los años 60: como elemento *formal* y como elemento *espiritual*. Reconocer ambos caminos es de suma importancia para continuar con el legado conceptual de la monocromía, logrado por el eco aún presente de las memorias escritas de estos pintores y, por otro lado, para encontrar nuevos significados que amplíen la descripción más simple que ofrecen los diccionarios artísticos para este término.

La práctica de la monocromía no se reduce estrictamente al uso de un solo color en el lienzo; es la práctica de la pintura la que permite conocer ampliamente el trabajo de color, sus contrastes y cambios más ligeros no solo al hacer mezclas, sino también al cambiar aglutinantes, lo cual modifica el acabado del color al aplicarlo y aumenta las posibilidades de integrar colores en una pintura monocromática. Este hecho físico me permite considerar el trabajo monocromático como una teoría del color, donde es posible estudiar cada tonalidad como un color con una identidad y un carácter único. Esta razón me lleva a concluir que, la monocromía es un ejercicio básico para quien practica la pintura, desde su primer acercamiento a ella e incluso en una etapa donde ya existe un cuerpo de trabajo más sólido, sirviendo como un aprendizaje continuo de investigación cromática.

---

<sup>61</sup> Balthus, *Memorias*, Lumen S.A., Barcelona, 2003, p. 35.

La monocromía siempre albergará cualquier motivo, tema o concepto que se inserte en el campo pictórico, ya sea de manera figurativa o abstracta. La abstracción fue quien dio paso a su existencia más pura; monocromía y abstracción serán conceptos ligados y relacionados de manera inmediata. Sin embargo, los grados de representación que exige la figuración al partir de modelos naturales, se ven afectados de maneras distintas al hacer uso de la monocromía. Los modelos provistos por la naturaleza en la que vivimos y que conocemos, al ser representados en una pintura monocromática, siempre tendrán un leve grado de lejanía con esa realidad a la que pertenecen; esto, hace que toda representación pictórica de nuestra realidad tangible contenga en su interior un halo de abstracción perceptible en la totalidad de la pieza, lo que la mantiene en un borde que cuestiona la imagen representada. Esta afirmación es experimentada únicamente con el ejercicio de la pintura monocromática, lo que hace de la monocromía un resultado extraño que parece contener enigmas ocultos a nuestro entendimiento.

“La pintura se basta a sí misma.  
Para alcanzarla, aunque sea solo un poco,  
es preciso percibirla ritualmente  
para llegar a lo esencial.”

Balthus.

## Fuentes de consulta.

### Bibliografía.

- ABBAGNANO Nicola. *Diccionario de Filosofía*. Fondo de Cultura Económica. México. 4ta edición. 2004. 1103 pp.
- ADELIN Jules. *Diccionario de términos técnicos en Bellas Artes*. Ciudad de México, 1944.
- ALBERS Josef, *Interacción del color. Edición revisada y ampliada*. Alianza Forma, Madrid, 2010, 160 pp.
- ARGULLOL Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Editorial Acantilado, Barcelona, 2006, 138 pp.
- BALL Philip. *La invención del color*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 2003, 460 pp.
- BALTHUS. *Memorias de Balthus*. Lumen S.A., Barcelona, 2002, 252 pp.
- BERGER John. *Modos de ver*. Gustavo Gili. México. 2013. 180 pp.
- BUCHLOH. Chevrier. Zweite. Rochlitz. *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter. Cuatro ensayos a propósito del Atlas*. Barcelona. 1999. 265 pp.
- CASIMIR Malevich. *Manifiesto Suprematista*. 1915
- CASPER Bott, Gian. *Naturaleza muerta*. Taschen, Alemania, 2008, 96 pp.
- COLAIZZI Vittorio. *Robert Ryman*. Phaidon Press, Nueva York, 2017.
- DA VINCI Leonardo. *Tratado de pintura*. Akal. 2004. 516 pp.
- DANTO Arthur C. *Mark Tansey: Visions and revisions*. Harry N. Abrahams, New York, 1992, 143 pp.
- FAENA García-Bermejo, José Ma., *Conceptos fundamentales de Arte*. Alianza, Madrid, 2000.

- GODFREY Tony, *La pintura hoy*. Phaidon Press, New York, 2010, 447 pp.
- GUTIERRÉZ Fernando. *Summa Artis. Historia general del Arte*. Tomo XXI. *El arte del Japón*, Editorial Esposa Calpe, Madrid, 2006.
- HELLER Eva, *Psicología del color. Como actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Gustavo Gilli, Barcelona, 2007, 309 pp.
- ITTEN Johannes, *Arte del color. Edición abreviada*. Editorial Bouret, Paris, 1975, 59 pp.
- KANDINSKY Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. Colofón S.A., México, 2006, 107 pp.
- KRAUßE Anna-Carola. *Historia de la Pintura. Del Renacimiento a nuestros días*, Editorial Könemann, Alemania, 2005, 128 pp.
- OLIVERAS, Elena. *Estética. La cuestión del arte*. Editorial Planeta/Ariel, Buenos Aires, Argentina, 2005, 395 pp.
- OCAMPO Estela. *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, Icaria Editorial, Barcelona España, 1988.
- RICHTER Gerhard. *The daily practice of painting. Writings 1962 – 1993*. The MIT Press. Cambridge. 1998. 288 pp.
- ROSE Barbara. *Art as art. The selected writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, USA, 1991.
- STOICHITA Victor. *Ver y no ver*. Ediciones Ciruela, Madrid, 2005, 48 pp.
- SHWARZ Dieter. *Agnes Martin: Writings/Schriften*. Edition Cantz. Alemania, 1988.
- TODOROV Tzvetan. *Elogio del individuo. Ensayo sobre la pintura flamenca del Renacimiento*. Editorial Galaxia Gutemberg, 2006.
- VARICHON Anne, *Colores. Historia de su significado y fabricación*. Gustavo Gili, Barcelona, 2018, 287 pp.

## Catálogos.

- *Escritos de Yves Klein. Material de consulta.* Fundación PROA. Buenos Aires. Argentina. 2017.
- *Yves Klein.* Museo Universitario Arte Contemporáneo. UNAM. Editorial RM. México, 2017.
- *Robert Ryman.* Catálogo de exposición. Museo Jumex, México, 2017.

## Fuentes Digitales.

- *Color, Surface and seeing.* Entrevista a Robert Ryman, 2007, disponible en: <https://art21.org/read/robert-ryman-color-surface-and-seeing/>
- *Monochrome* disponible en: [www.tate.org.uk/art/art-terms/mochrome](http://www.tate.org.uk/art/art-terms/mochrome)
- *The death of painting* disponible en: [www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death\\_of\\_painting.html](http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1998/rodchenko/texts/death_of_painting.html)
- Video. *Frank Stella*, 1972. Traducción libre, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=cN\\_rRCfRdmQ&t=61s](https://www.youtube.com/watch?v=cN_rRCfRdmQ&t=61s)
- Vídeo, *Beatriz Zamora en el Milenio visto por el Arte.* Entrevista por Avelina Lésper, 25 de mayo 2013. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUo4771MIOg&t=96s>
- Vídeo, *Outrenoir.* Documental por Bárbara Anastacio (tráiler vídeo) 2015, disponible en: [www.nowness.com/story/pierre-soulages-outrenoir](http://www.nowness.com/story/pierre-soulages-outrenoir)