



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

COLOR DISONANTE

Contraposición cromática como estrategia de producción artística
en el contexto contemporáneo

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA
EN ARTES VISUALES PRESENTA

REYNA ALBARRÁN CABALLERO

Directora de Tesis:

Dra. María Del Carmen López Rodríguez (FAD-UNAM)

SINODALES

Dr. Ignacio Antonio Salazar Arroyo (FAD-UNAM)

Dr. Fausto Renato Esquivel Romero (FAD-UNAM)

Dr. Arturo Miranda Videgaray (FAD-UNAM)

Dr. Francisco Soriano Fernández (FAD-UNAM)

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., Agosto 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, amigos y compañeros por su sólido y cálido apoyo. A la Dra. Carmen López Rodríguez por su paciencia y generosidad. Al Dr. Renato Esquivel por su lúcido apoyo, vaya un agradecimiento tardío desde los estudios de licenciatura.

A los Doctores Arturo Miranda, Ignacio Salazar, Francisco Soriano, Juan Bautista Peiró por su interés y consejo, al Mtro. Salvador Herrera por mostrarme uno de los caminos de la pintura y a la Universidad Nacional Autónoma por el apoyo para la conclusión de esta tesis.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. MARCO HISTÓRICO	9
1.1 Contexto actual	9
1.2 Breve revisión del panorama mexicano	16
2. DESCRIPCIÓN DE SISTEMAS CROMÁTICOS	21
2.1 Estructuras cromáticas	21
2.2 Modelado	24
2.2.1 El peso de la tradición	26
2.2.2 Estrategias de representación cromática	34
2.2.3 Referente cromático: Tiziano	40
2.3 Modulado	50
2.3.1 Definición	50
2.3.2 Modernidad: Nuevo modelo cromático	53
2.3.3 Variaciones formales	59
2.3.4 Representantes: Los Nabis (Profetas)	62

3. PROPUESTA : CONTRAPOSICIÓN CROMÁTICA COMO ARTIFICIO DE PRODUCCIÓN	
PICTÓRICA	62
3.1 Antecedentes del problema	66
3.1.1 Contraposición cromática	70
3.2 Fundamento estético	71
3.2.1 La obra como texto	71
3.2.2 Apropiación pictórica	74
3.2.3 Collage-montaje	78
3.3 Propuesta pictórica	79
3.3.1 Variaciones de un motivo	79
3.3.2 Collage cromático	84
3.3.3 Apropiación y color	89
CONCLUSIONES	101
FUENTES DE CONSULTA	119
ANEXOS	125

INTRODUCCIÓN

Las características del contexto contemporáneo han colocado a la pintura, al igual que otras disciplinas artísticas, en un complejo escenario de aparente permisibilidad total. Tal circunstancia obliga a una constante reflexión sobre lo que implica pintar hoy en día. En este escenario se desarrolló este proyecto. Su objetivo principal es fundamentar, desde lo formal y lo discursivo, el uso de la contraposición cromática como recurso pictórico en el panorama contemporáneo. Por consiguiente se requirió, primero identificar las características del entorno actual; esto ha implicado revisar conceptos como el de modernidad y posmodernidad. Considerando que la estructuración de color lleva consigo discursos institucionalizados, inherentes a estructuras de poder, era importante identificar algunos de los contrastes que se encuentran detrás de un entorno global y uno concreto, como lo es el caso de México. Esto será tratado en el primer capítulo.

Para la segunda parte se consideró importante delimitar el concepto que se manejará para sistema cromático, así como el enfoque metodológico que se pretende utilizar en la planeación de las piezas a realizar. Se optó por una revisión formal para identificar las características de cada sistema, además de una textual que permita reconocer algunos de los discursos que han hecho de cada estructuración una forma de institución desde la cual se han sustentado criterios de validación pictórica.

Determinado el enfoque, se pasó entonces a la revisión del concepto de modelado. Partimos desde el peso de la tradición, por lo cual se buscó describir lo que presupone su uso. La intención es describir cómo un principio de representación cromática rebasó los límites del cuadro, hasta convertirse en un precepto, bajo el cual fueron, y siguen siendo en algunos sectores valoradas las aportaciones de una obra pictórica.

Dado que el proyecto tiene un enfoque teórico-práctico, fue importante revisar las estrategias de fijación de los materiales asociadas al sistema tradicional, con el objeto de aplicarlas en la realización de las piezas. Para referenciar la descripción del modelado fue necesario un ejemplo histórico: Tiziano. No es la intención del proyecto analizar de forma extensiva su obra, sólo una breve revisión de las características generales que se han identificado en sus obras, así como un somero vistazo a las circunstancias que han hecho de su trabajo algo tan relevante.

Para definir lo que entenderemos como modulado, hemos establecido una delimitación desde lo formal con la intención de identificar sus características, ya que consideramos que el término se presta para numerosas ambigüedades. Al igual que en el modelado, el entorno también jugó un papel importante, ante el cambio de las resoluciones formales asociadas a este distinto modelo cromático. En este caso el referente pictórico fue el grupo de los Nabis. Al igual que en el caso de Tiziano la elección es un tanto arbitraria, mas, por ser un grupo pictórico algo ecléctico y desigual, permitió revisar diversas soluciones vinculadas al modulado.

Finalmente en el tercer capítulo se presenta la obra realizada. Ante la necesidad de dar un sustento, no solo formal, sino también estético, hemos incluido la revisión de tres constantes en la producción pictórica contemporánea que pueden esclarecer en cierta medida lo que implica la confrontación de sistemas: la obra como texto, el collage-montaje y la apropiación.

Cada metodología utilizada en el análisis de obras, detenta ventajas y desventajas. La utilidad estriba en que permita ver ciertos contenidos que no son apreciables desde otros enfoques. La revisión textual permite leer la pieza como una multiplicidad de referencias. Si los textos se insertan bajo la forma de collage-montaje permiten mostrar contenidos no visibles con otras estrategias. Finalmente, el estudio de la apropiación fue dirigido a identificar como puede y funciona la cita pictórica, más allá del homenaje, para mirarla como un recurso reflexivo que permite estimar las normatividades vinculadas a la valoración de la obra como tal. Si bien la estrategia de contaminación visual que se presenta, no es nueva, tiene antecedentes desde hace años, lo que consideramos una aportación es la revisión formal que se encuentra detrás de ella.

1. MARCO HISTÓRICO

La realidad es siempre realidad bajo una interpretación
Diego Bermejo¹

1.1 Contexto actual

Lo que se entiende por arte, depende del momento histórico en el que se hable. Es bien sabido que las diversas acepciones, terminan agotándose a lo largo del tiempo teniendo que adaptarse eventualmente a nuevos contextos. Consideramos adecuado, por lo tanto, observar el trabajo artístico como una forma de interacción con el entorno, partiendo de esta idea hemos tratado de perfilar la situación actual.

El escenario en el que nos encontramos es ciertamente complejo. El marco en el que se ubica la esfera de la pintura contemporánea es el resultado de una serie de ajustes que han sucedido a lo largo de varios siglos dando como resultado una condición esquivada y difícil de definir. Ante la imposibilidad de “nombrar” el momento histórico en el que nos encontramos nos atenderemos a la idea de lo contemporáneo como el momento actual. Así, la pintura que se realiza hoy en día puede denominarse contemporánea, esto implica que, a pesar de encontrar en una determinada pintura lineamientos estilísticos góticos, modernos y, o, medievales, si ha sido creada en el momento actual se considera contemporánea.

Teóricamente “hoy” todo está permitido, las tesis y antítesis modernas se han desdibujado, no existe contra que oponerse. Siendo esta una condición probable, entonces nos encontramos ante un panorama sin estructuras, comparado con el anterior, en donde los marcos de referencia parecían estar definidos. Aun cuando se encontraban en constante cambio, permitían establecer precisos criterios de creación plástica. Actualmente las convenciones que justifican la producción pictórica, con respecto a la vanguardia, se han

¹ Diego Bermejo, *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad* (Barcelona: Antropos, 2005), 154.

hecho nebulosas, de tal manera que no se tienen referentes ante los cuales establecer diálogos de oposición ya sean históricos o estilísticos. En ese sentido las jerarquías existentes han perdido autoridad para establecer la prevalencia o preponderancia de cualquiera de las diversas posturas, no hay punto de comparación, una cosa es tan buena como otra.

Una particularidad importante de la condición actual, es su heterogeneidad. Ejemplo de esto es el contexto mexicano. En la pintura contemporánea encontramos obras heredadas de la modernidad, pero también creadores que intentan rescatar las técnicas tradicionales de la pintura prehispánica, otras insertadas en la llamada posmodernidad, etc. Esto no es particular de México, puede hacerse extensivo a otros lugares. Al no haber pasado por un proceso de modernización completo puede considerarse, en términos generales, que un entorno así no está a la vanguardia, más bien estaríamos hablando de seguir más que guiar.

Lo relevante de esta circunstancia es la falta de visibilidad de algunas normativas pictóricas sobre las que no es usual hacer referencia. Algo que puede ser obviado, por ejemplo, es que esta investigación, se llevó a cabo desde una ubicación geográfica, que por circunstancia, se encuentra fuera de las esferas de mayor influencia artística. De igual manera, la producción pictórica realizada en entornos de la “periferia” muestra determinadas características, más allá de la elección temática o las manifestaciones locales. Es decir de manera general puede afirmarse que hay una búsqueda algo “naturalizada” de imitar las resoluciones, lineamientos y enfoques provenientes principalmente de Europa².

De todo lo que esto implica, nos hemos enfocado en los recursos cromáticos. Como pintores, recurrimos a determinados sistemas cromáticos con un cierto grado de naturalidad. Sin embargo estas estructuras no son naturales, si no convencionalismos. De ahí que resulta relevante identificar algunas de las normas detrás de la forma de articulación del color, así como reflexionar sobre lo que acarrea su uso. Para poner sobre la mesa de discusión tales puntos, revisaremos otras características relevantes de la condición actual.

Hemos establecido la dificultad de denominar el ámbito presente, sin embargo lo que sí podemos afirmar es que

2 El modelo de reproducción. Tiene su base en lo que podría llamarse la evidencia constitutiva de América Latina: su relación con Europa y su pertenencia al mundo hegemónico de occidente desde su integración a la historia mundial. Desde esta perspectiva el pensamiento y la cultura latinoamericanos se habrían visto forzados desde su origen colonial a reproducir el pensamiento y la cultura europea, a desarrollarse como periferia de ese otro “universo”, que a través de sucesivas conquistas se constituyó en una especie de sujeto de su historia. Bernardo Subercaseaux “La apropiación cultural en el pensamiento y en la cultura de América Latina” Estudios Públicos, N° 30 (1988) <https://www.cepchile.cl/la-apropiacion-cultural-en-el-pensamiento-y-la-cultura-de-america-latina/cep/2016-03-03/183817.html> (Fecha de consulta 20 de septiembre 2018).

nos encontramos más allá de la modernidad (pero aun en la modernidad), en nuestro caso, sin haberla transitado por completo; ahondaremos en el tema un poco más adelante. Para ello debemos tener en cuenta algunas consideraciones. La modernidad puede verse, como un fenómeno de desplazamiento de convenciones e ideas, en donde el cambio parecería inherente. Mantener principios inalterables por lapsos temporales largos es una ficción poco probable, por lo tanto, serán determinadas circunstancias las que harán visibles los ajustes en un particular momento. En el caso de la modernidad la agitación de ideas, puede rastrearse desde el Renacimiento. Para efectos de nuestro estudio nos hemos centrado en la última etapa que de manera oficial comprende el fin del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX. Fue en este período donde se hicieron visibles las consecuencias de la visión ilustrada.

En este punto es posible identificar algunos de los conceptos que determinarán los procesos de modernización, tales como el uso de la razón como instrumento para encontrar la verdad. El hecho de que la modernidad sentara sus postulados, principalmente en la Ilustración, tuvo implicaciones que fueron determinantes en la forma en que se concibió a partir de entonces el trabajo artístico y, por supuesto el pictórico. La ciencia se comenzó a formar como un modelo separado de otros campos del saber humano. Este alejamiento fue extensivo a otras áreas como la cultura. Así se llegó a la idea de la autonomía de la misma, que llevó eventualmente a la del arte. En este proceso de secularización, el arte habría de funcionar bajo su lógica interna. Esto, no solo implicó la distancia de la esfera religiosa, sino también de la moral. La autonomía del arte fue considerada una característica medular dentro de los procesos de modernización. Esta separación modificó las temáticas e hizo evidente el rechazo a la tradición pictórica, así como a las normas que ésta imponía. Abriéndose nuevas libertades creativas, un ejemplo de esto fue la aprobación de nuevos materiales, técnicas artísticas y por supuesto contenidos temáticos.

El rechazo a la tradición se fundamentó en un culto a lo nuevo. Lo cual llevaba en sí la noción de progreso, postulado fundamental del pensamiento ilustrado. El progreso se convirtió en el destino de la humanidad. El énfasis en lo nuevo como algo “mejor” derivará gradualmente en la idea de innovación.

Bajo esta “renovada” visión los científicos fueron considerados los poseedores de la verdad, la cual se sustentará en los márgenes de la ciencia. Si anteriormente el fundamento del poder era la tradición heredada, en la modernidad lo será, la posesión de la verdad. La ciencia se convirtió en el principal modelo de conocimiento y junto a la razón en la “única” vía de acceso al mundo. La razón se volvió autónoma, única y universal y por supuesto una posesión exclusivamente humana. Su carácter objetivo fue considerado una condición necesaria para llegar a una verdad “universal” válida para todos los hombres, condición que le permitiría trascender el tiempo y el espacio. La observación de la naturaleza bajo una óptica de objetividad requirió un enfoque aterrizado en el uso de

mediciones a través de datos, factibles de ser comprobados a partir de la repetición. Esta visión también se hizo patente en las estrategias de representación pictórica. Los pintores saldrían a “observar” la naturaleza bajo una lente “cientificista”. En el campo de la pintura se fue desarrollando la ciencia cromática. De las diversas teorías emergidas, cada una se enarbolará como la “verdadera”. Fue el momento en que aparecieron las denominadas vanguardias, cuyo elemento en común fue el rechazo a la tradición (aunque siguieron sustentándose en ella, paradójicamente). La innovación como requerimiento artístico comenzará a imponerse.

La vorágine de la modernidad abarcó todos los ámbitos, el cambio fue acelerándose cada vez más. Esta condición llevó a la desmesura, al exceso. Durante el denominado alto modernismo (1840 a 1945) comenzaron evidenciarse las contradicciones que implicaba el proyecto de la modernidad. El tiempo y el espacio se volvieron relativos, al igual que la verdad. La turbulencia moderna desestabilizó signos y códigos antes fijos, rebasó límites y eventualmente mostró su paradójico lado *irracional: Se puede decir que en este sentido la modernidad une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia*³.

Los contrasentidos fueron visibles bajo distintas formas; consecuencias sociales como la desigualdad económica, la injusticia, las guerras, la desmesura, hicieron que pensadores como Marx pusiera sobre la mesa de discusión el impacto de las condiciones económicas, a su vez Freud mostró las implicaciones de la psicología del individuo, etc. La fe en el progreso, la visión positivista de la realidad, mostró serios peligros: *El hecho de que al final del siglo XX y principios del siglo XXI nos enfrentamos a nuevas guerras y graves problemas sociales como la ola neoliberal, la revolución de las computadoras, los trastornos demográficos, el resurgimiento de nacionalismos y religiones fundamentalistas, significa que la más alta racionalidad tecnológica puede ir acompañada de formas de vida no racionales*⁴.

El resultado fue una visión desencantada del proyecto que había prometido la emancipación del individuo. El ideal de la modernidad será visto entonces como un fracaso del modelo racionalista europeo. El proyecto de emancipación social y el progreso como destino de la humanidad quedó en tela de juicio. Las numerosas críticas habrán de convertirse en el síntoma principal de la entrada a una nueva etapa. La posmodernidad

3 Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad* (Argentina: Siglo XXI, 1989), 1.

4 Samuel Arriarán, *Filosofía de la posmodernidad, Crítica a la modernidad desde América Latina* (México: Facultad de Filosofía y Letras y Dirección General de Asuntos del personal académico, UNAM, 1997), 26.

puede ser considerada como una actitud crítica frente al proyecto de modernización. Podemos ubicar que las críticas iniciaron con la Escuela de Frankfurt, siguiendo con el posestructuralismo francés. Se comienza a plantear el fin de los grandes relatos. Los metarrelatos, tienen como función, legitimar los discursos: *las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar*⁵.

Se caracterizan, además por buscar la universalidad y homogeneizar las diferencias con la intención de encontrar una sola verdad: *Son las verdades supuestamente universales, últimas o absolutas, empleadas para legitimar proyectos políticos o científicos. Así por ejemplo, la emancipación de la humanidad a través de la de los obreros (Marx), la creación de la riqueza (Adam Smith), la evolución de la vida (Darwin)*⁶. En *La posmodernidad explicada a los niños* (1986) Lyotard expone la caída de los principales metarrelatos de la sociedad occidental:

La emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alienado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conversión de las almas vía el relato crístico del amor mártir⁷.

El desgaste de los grandes relatos suscitó la aparición de una serie de microrrelatos quedando la verdad “universal” fragmentada en una multiplicidad de discursos. Al disminuir su poder hegemónico, el discurso se convirtió en interpretación, dejando de ser una “verdad”. Esta fragmentación favoreció el surgimiento de teorías que pretendían dar sentido a la multiplicidad de lecturas emergidas. Una de ellas es la lingüística. Introducido por los estructuralistas: *el «giro lingüístico» reemplazó las preguntas acerca de qué somos por cómo hablamos*⁸. Dos corrientes serán las más importantes, una que parte de la idea de estructuras de pensamiento inamovibles y otra que atiende a la apertura del texto. El estructuralismo propuso la existencia de estructuras de pensamiento, dentro de las cuales encontramos grados de significación. Esta corriente eventualmente se dividirá apareciendo el denominado postestructuralismo, versión más radical, que plantea la existencia de estructuras significantes que cambian y se deslizan incesantemente: *el postestructuralismo planteó por primera vez la idea de pérdida general*

5 Jean-Francois Lyotard, *La posmodernidad (Explicada a los niños)* (Barcelona: Editorial Gedisa) 1987, 29.

6 Vásquez Rocca, Adolfo “La posmodernidad nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y el fin de los metarrelatos” *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, no. 29 (2011.1) <https://webs.ucm.es/info/nomadas/29/avrocca.pdf>

7 Lyotard, *La posmodernidad*, 29.

8 Arthur C. Danto, *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Paidós Transiciones, 2007), 29.

*de sentido*⁹. Las corrientes posestructuralistas han sido mayormente asociadas a la denominada posmodernidad. Teniendo como puntos cruciales la crítica al logocentrismo, punto medular de la modernidad, así como la revisión de las estructuras de poder asociadas al proceso de modernización.

Uno de sus principales representantes y cuya influencia es patente fue Derrida. En su teoría de la diseminación, todo signo se refiere a otro signo, de manera que se inserta como en un entramado o tejido. Para Derrida el espectador dota a las representaciones de significados, y con ello enfatiza la pérdida de la idea del autor. Todo se convierte en interpretación. Con la caída de los grandes relatos se puso en entredicho la verdad universal. La homogeneización habría de ser sustituida por la multiplicidad de la diferencia. La posmodernidad es vista entonces, como una actitud de desencanto y declinación de los ideales modernos. La razón considerada el instrumento por excelencia para conocer el mundo, se convirtió en una ficción más: *La posmodernidad revela que la razón ha sido sólo una narrativa entre otras en la historia; una gran narrativa, sin duda, pero una de tantas*¹⁰.

En este contexto las estrategias de creación pictórica cambiaron, de ahí que los acercamientos a la obra denotaran diversos puntos de referencia. Cada enfoque permitió la revisión de las nuevas prácticas artísticas. Esto requirió el escrutinio de la historia, mas, para la contextualización social, política y económica, se recurrió al análisis marxista. Por otro lado el psicoanálisis dará acceso al estudio de la psique del individuo en singular y de la colectividad en general. Igualmente, el análisis semiótico fue utilizado ante el requerimiento de ahondar sobre la significación de las estructuras formales de las obras, así como de los marcos institucionales. El entorno se presentaba fragmentado, caótico, incrédulo ante las narrativas que dieron sentido a la idea de la modernidad. Nos encontramos frente a una heterogeneidad de lenguajes que solo se convierten en visiones fragmentadas:

Como características de lo que Foucault ha denominado la episteme posmoderna podrían mencionarse las siguientes: deconstrucción, descentración, diseminación, discontinuidad, dispersión. Estos términos expresan el rechazo del cogito que se había convertido en algo propio y característico de la filosofía occidental, con lo cual surge una “obsesión epistemológica” por los fragmentos¹¹.

Dentro de la multiplicidad aparece una pérdida de sentido que nos coloca al fin de la historia, como se entendía desde la modernidad y al inicio de las interpretaciones desde diversos lugares.

9 Arriarán, *Filosofía*, 25.

10 Vásquez “La posmodernidad” s/p.

11 *Ibidem*, s/p.

La historia vista como una sola versión ha llegado a ser sustituida por la historia narrada por las mujeres, los obreros, los vencidos, etc. La realidad ha terminado por estetizarse. Perdida la visión objetiva, la idea de una interpretación verdadera, se vuelve problemática. Disgregadas las verdades absolutas, la objetividad será sustituida por la subjetividad de la interpretación:

La estetización del conocimiento significa que la realidad no es algo dado, independientemente del conocimiento; sino producto del conocimiento, objeto de construcción. La realidad es siempre realidad bajo una interpretación, bajo un marco de referencia previo, bajo un modelo interpretativo, bajo una descripción o muchas. Existen tantos mundos como descripciones. La realidad es construcción, es producto ficcional¹².

El impacto de las discusiones en el campo artístico es evidente hasta nuestros días, abrió nuevos caminos para la plástica. Las estrategias de producción artística se adaptaron a la aparente desestructuración. Ya no se trata de afirmar o buscar un significado trascendental dentro de la obra, ahora la indagación artística se mueve sobre la incertidumbre, la contaminación de lenguajes, la obra abierta. Con la estetización del conocimiento apareció una multiplicidad de visiones que no solían ser reconocidas, evidenciando el estado marginal de diversos entornos. El trabajo artístico se abrió a la reflexión del significado del arte: *Joseph Kosuth afirmó que la única tarea para un artista de nuestro tiempo «era investigar la naturaleza misma del arte»*¹³.

En este sentido la pintura, actualmente, se encuentra inmersa en un escenario anárquico. Lo que tenemos es un panorama con falta de referentes que “permiten” a la producción pictórica hacer uso de una mezcla de estilos, convenciones, simbologías. El color puede usarse como elemento simbólico, como referente óptico, como color en sí mismo o como recurso de representación mimética. Las obras pictóricas pueden reflexionar sobre lo que es la pintura, sobre dónde se puede pintar, sobre la palabra pintura. Las estructuraciones geométricas, lógicas y coherentes de la tradición cedieron su espacio a la fragmentación, la inserción de materiales extrapictóricos, encontrándose obras que ya no requieren de una pureza estilística y que responden a su contexto: *«Elementos que son híbridos más que “puros”, comprometidos más que “claros”, “ambiguos” más que “articulados”, perversos y también “interesantes”»*. *Se podrían ordenar las obras de arte utilizando esta fórmula, y probablemente se obtendría una lista coherente y homogénea de obras posmodernas*¹⁴. La coherencia de la posmodernidad es su incoherencia. Sin parámetros definidos cualquier cosa puede ser una obra de arte.

12 Bermejo, *Posmodernidad*, 154.

13 Danto, *Después*, 35, 36.

14 *Ibidem*, 34.



José Juárez, *Adoración de los reyes*, 1655, óleo sobre tela, 165 x 207 cm, Museo Nacional de Arte, México.

1.2 Breve revisión del panorama mexicano

Ahora bien, todo lo antes descrito debe ubicarse en un contexto diferente al europeo que, como describe Samuel Arriarán opera bajo distintas circunstancias. Las sociedades latinoamericanas tienen un desarrollo diferente a las europeas, lo que por consecuencia provoca una modernidad distinta. En éstas conviven entornos muy variados, sumado a esto, el proyecto de modernidad no parece un proyecto concluido. Esto hace que pervivan elementos de modernidad y posmodernidad, con usos y costumbres basados en tradiciones ancestrales. La realidad desde este lugar es diferente. La modernidad en países latinoamericanos se presenta como un proceso inconcluso. En sociedades como la nuestra, aún queda pendiente la posibilidad de observarnos como un referente y a partir de allí reflexionar sobre las diferencias que nos permitan resolver de una forma alterna condiciones de la modernidad que han mostrado ser peligrosas. Si bien es evidente, generalmente se obvia, que hablamos desde las periferias y esto nos aleja del centro de poder:

Hay otras formas de racionalidad basadas en los sentimientos y los mitos. Lo no racional no significa necesariamente lo irracional; es decir no se sitúa en relación a lo racional, sino que pone en pie una lógica distinta a la que ha venido prevaleciendo desde el siglo de las luces¹⁵.

México es un país que tuvo un incidente histórico que modificó su desarrollo. Con la llegada de otra cultura se produjo un choque del que somos resultado. Si hablamos de pintura, antes de la llegada de los españoles había una sólida práctica dentro del vasto territorio, que eventualmente será conocido como la Nueva España. El arte pictórico estaba conformado por diversas escuelas, técnicas y centros de formación. Al convertirse en colonia española, mucho del legado pictórico fue sustituido por un tipo de pintura perteneciente a la tradición barroca. Eventualmente el contexto interactuó con el modelo europeo creándose un mestizaje, no solo social, sino pictórico. Formalmente las obras producidas durante la época colonial obedecen al paradigma del modelado por claroscuro. En ellas es posible observar tonos terrosos y una técnica tradicional por capas. Lineamientos que se mantendrán presentes hasta entrado el siglo XVIII.

Con la instauración de la Academia de San Carlos, se estableció el modelo decimonónico de enseñanza artística por medio de la copia y bajo la idea del *buen gusto*. Ahora bien, a principios del siglo XX, algunos de los alumnos más destacados pudieron optar a la obtención de becas para viajar al extranjero.

¹⁵ Arriarán, *Filosofía*, 26.

En este punto es posible observar la influencia de las vanguardias europeas en la obra de algunos de ellos. Tal es el caso de Alfredo Ramos cuyo papel fue sin duda decisivo en la formación de las Escuelas al aire libre, en su trabajo es palpable el impacto de la pintura impresionista y post-impresionista, referentes básicos para identificar el cambio de modelo cromático, es decir el paso del modelado al modulado.



Baltasar de Echave Orio, *El martirio de San Ponciano*, 1612, óleo sobre panel 254 x 160 cm, Museo Nacional de arte, México.



Alfredo Ramos Martínez *Paisaje con niña y hortensias*, ca. 1916, Pastel sobre papel, 90 x 209 cm, Museo Nacional de Arte, México.

Durante el porfiriato los criterios artísticos a seguir, fueron de manera concreta, los europeos. Era un escenario de franca negación del entorno. Ésta circunstancia cambió con la llegada de la revolución mexicana. Al final de ésta, se buscó dotar a la sociedad con un nuevo rostro. Un claro ejemplo fue el fomento a la creación de obras murales que favorecieran el consumo de las grandes masas con fines educativos, fue la puesta en marcha del modelo ilustrado soportado por la modernidad: La educación como herramienta para lograr el progreso.



Armando García Nuñez, Paisaje, S/A, óleo sobre masonite, 26 cm Ø, Colección particular.

En la obra de Armando García Nuñez, es patente el cambio en la forma de articular el color.



Saturnino Herrán, Vendedoras de ollas, 1909 Óleo sobre tela, 101 x 101 cm, Colección INBA.

Las obras de los grandes muralistas, no solo exaltaban el glorioso pasado mexicano, también lograron advertir a una gran parte de la población que durante largo tiempo fue invisible al ojo de los grandes artistas. En estas mismas además, podemos contemplar las contradicciones asociadas a los excesos de la modernización: guerras, oligarquías opresoras, etc.

Hasta los años sesentas del siglo XX el muralismo permanecerá como una de las principales manifestaciones artísticas en México. Existen varias opiniones sobre el declive del movimiento muralista: desde la llamada ruptura estética hasta la presión externa encabezada por intereses estadounidenses. Independientemente de la causa, la realidad es que el entorno cambió y con ello las intencionalidades artísticas se transformaron. Durante los años sesenta, se desataron una serie de campañas contra la escuela mexicana. La actividad de difusión y crítica artística del denominado triunvirato Romero Brest-Gómez Sicre-Marta Traba¹⁶ ha sido vista como parte de las acciones externas, mayormente vinculadas a circunstancias políticas, que contribuyeron al cambio de orientación en el arte mexicano.

En los años sesentas contemplamos un ambiente de constante agitación. Ya era un escenario de abierto rechazo a las instituciones y a los excesos de la modernidad. Al paso del tiempo la individualidad creativa – propia de la modernidad – fue cuestionada con la aparición de numerosos colectivos artísticos, que reflexionaron sobre la creación individual. En los años setentas el trabajo de los colectivos continuó incorporando diversos enfoques de producción artística. En este contexto nos encontramos frente a un entorno que cuestionó los paradigmas de la modernidad; es un escenario en donde las obras muestran los signos de contaminación de códigos y disciplinas, en una evidente apertura hacia las nuevas estrategias de producción posmoderna.

Para los años ochenta se había llegado a la convivencia de obras insertadas en la modernidad y obras creadas bajo las denominadas corrientes posmodernas. Un ejemplo de esto es la aparición de microrrelatos en sustitución de los grandes metarrelatos que harán visibles las voces de sectores sociales antes marginados. Para Cuauhtémoc Medina el arte de los ochenta en México representa el despliegue de una multiplicidad de discursos sobre la identidad: la estética gay, feminista, así como las críticas poscolonialistas¹⁷.

¹⁶ Se sabe que Marta Traba, nacida en Argentina, fue discípula de Jorge Romero Brest quien, como dictador artístico virtual (era director del Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires y jefe de la fundación privada Instituto Torcuato Di Tella, sostenido por el coleccionista Di Tella, de 1960 a 1970), impuso un vanguardismo implacable a los artistas argentinos. Posteriormente, como protegida del director de la sección de artes visuales de la Unión Panamericana, José Gómez Sicre [...] Marta Traba se convirtió en influyente armadora del gusto en Latinoamérica como crítica y conferenciante. Shifra Goldman, Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio (México: Instituto Politécnico Nacional, 1989), 38.

En la década de los noventa el arte mexicano continuó reflexionando sobre los límites de su producción y el peso del pasado histórico que parecía confinarlo a un localismo que lo alejaba de las nuevas formas de producción artística. Una particularidad que influyó en el cambio de paradigmas fue el hecho de que varios artistas mexicanos tuvieron la posibilidad de trabajar fuera del país. Nuevamente se requirió salir de México para poder insertarse en las corrientes del arte internacional.

Como hemos visto estamos en un intrincado y confuso entorno. En años recientes se han escuchado reiteradas y tajantes afirmaciones sobre la muerte de la pintura. ¿Cuál es el papel de la pintura en un momento histórico tan complejo? Para Tony Godfrey la pintura posterior al arte conceptual se vio obligada a demostrar que no era una *lengua muerta*¹⁸. Por lo cual mantuvo una constante comunicación con su complejo entorno y consideró la importancia de la interdisciplina como estrategia de supervivencia. Otra de sus particularidades es el constante diálogo que mantiene con el pasado. Esta cualidad le permite insertarse en las corrientes de un cambiante entorno artístico que ha reconocido la importancia de las relecturas como recurso de activación en el imaginario colectivo.

De esta manera el panorama actual nos plantea una crisis de la pintura, que a su vez se encuentra pulsando entre la tradición (principalmente occidental) y un ininteligible momento histórico que permite a los artistas tener acceso a un extenso catálogo de arte occidental, así como a “fragmentos” de tradiciones artísticas otrora consideradas “exóticas”, y no sólo eso, también se encuentra disponible el inventario de los *mass media*. Con todo este material la pintura juega a la contaminación de lenguajes y disciplinas.

El color en la tradición pictórica occidental al estar asociado a la figuración se encontraba restringido a la noción del color local y el volumen, privilegiando la ilusión de la “realidad” y negando la bidimensionalidad del lienzo. Las constantes eran el uso de la perspectiva, el claroscuro, la modulación de luces y sombras proyectadas. Recursos convencionales desarrollados, principalmente, durante el Renacimiento. Por otro lado, si bien la pintura vinculada a la modernidad, también se ha vuelto tradición, pertenece a un pasado en donde los paradigmas artísticos cambiaron. Dejó de privilegiarse la representación figurativa siendo más importante la sintaxis de la obra. Así tenemos las variables que acabaron por determinar en mucho la representación de la pintura moderna: la aceptación de la bidimensionalidad del lienzo, la intencionalidad constructiva a través del color y la expresión subjetiva. La autonomía de la obra de arte se vuelve patente. El color se libera de la figuración y adquiere un papel predominante.

17 Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina “Genealogía de una exposición” en *La era de la discrepancia the age of discrepancies arte y cultura visual en México art and visual culture in Mexico 1968 - 1997* ed. Olivier Debroise, Cuauhtémoc Medina (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, Turner, 2014), 22.

18 Tony Godfrey, *La pintura hoy* (China: Phaidon, 2010), 411.

Estos dos paradigmas de representación pictórica fueron creados en épocas distintas. Aparentemente no los encontraremos conviviendo en una misma imagen, hasta la llegada de la época posmoderna. Entonces la “pureza” de enfoques comenzó a contaminarse. Los artistas rompieron los esquemas tradicionales y mezclaron elementos de distinta naturaleza, entre los que se encuentra por supuesto el color. Actualmente es común observar obras en donde se hace uso simultáneo del modelado y modulado de color. La pintura al incorporar elementos de la tradición occidental, moderna, local, ancestral, prehispánica, al abrirse a nuevas estrategias de producción, se ha mantenido vigente. Para Godfrey¹⁹ en esto radica su permanencia, en la posibilidad de abarcar de forma paralela pasado y presente.

2. DESCRIPCIÓN DE SISTEMAS CROMÁTICOS

Los materiales pictóricos son máquinas que permiten prestar atención

John Lundberg²⁰

Los colores son aventuras ideológicas de la historia material y cultural de occidente

Louis Marin²¹

2.1.1 Estructuras cromáticas

Al hablar de sistemas de construcción cromática nos estamos refiriendo a una forma de estructurar la imagen pictórica en función del color, es bien sabido lo complejo del tema, por tal razón estaremos dejando de lado, deliberadamente, las posibilidades expresivas, simbólicas, psicológicas, etc. para centrarnos en los tipos de estructuras dentro de las cuales estos elementos expresivos se encuentran. Nos colocaremos de momento dentro del campo de la sintaxis del color con el objeto de identificar las diferencias formales entre los dos sistemas a considerar: modelado-modulado.

La sintaxis del color como parte de la gramática visual estudia la forma en la que se coordina e integra el color dentro de determinadas estructuraciones. Tales disposiciones, en términos morfológicos, se sustentan en criterios de construcción cromática, como la fijación sobre el soporte, las mezclas, las combinaciones de pigmentos, etc. Una forma de identificar cómo se articula el color es tomar como referencia un esquema cromático. Si nos abocamos, por ejemplo al de Johannes Itten, podemos determinar en qué tipos de intervalos cromáticos se estructuran las obras: si son análogos, complementarios, alternos, etc. Sin embargo es de conocimiento general en el “gremio” pictórico que el uso del color va más allá de una receta que pretenda hacer resaltar determinados valores expresivos. Las más de las veces, durante la ejecución de las piezas, será la intuición quien tenga la palabra final. Es decir tendremos una mezcla de conocimiento de la ciencia cromática (la cual no puede negarse) trabajando al lado de la sagacidad producto de la práctica y por supuesto de la intencionalidad estética.

²⁰ John Lundberg es maestro en Artes Visuales por parte de la UNAM. Su trabajo se ha centrado en la revisión de la llamada posmodernidad. Imparte la cátedra de Arte e investigación en el Posgrado en Artes Visuales UNAM.

²¹ Marin Louis.1986. *Introducción a la historia de los colores*, de Manlio Brusatin. España: Ediciones Paidós, 1986.

Revisar las múltiples formas de estructuración cromática va más allá de las posibilidades de esta investigación, de tal manera que nos enfocaremos, de forma un tanto reduccionista, a la revisión de dos de las más importantes: el modelado y el modulado.

La intención es evidenciar las semejanzas que subyacen detrás de obras que han sido realizadas bajo uno u otro sistema. Este principio de generalización permite distinguir diferentes criterios armónicos. Por un lado tenemos obras construidas en función de la creación de volumen (forma) y cuya unidad está dada por las variaciones de luz, en su mayoría remiten a la llamada gran tradición.

Por otro lado, existen obras en donde el color destaca por encima de la forma. De éstas revisaremos aquellas que son articuladas bajo el uso de gamas y principalmente contrastes. Algunas de ellas se insertan dentro de la llamada modernidad. Esta clasificación, no es nueva, hay muchas referencias sobre tales distinciones en la pintura. Una de ellas se encuentra en el libro *El Tratado del paisaje* de André Lothe: *Los pintores pueden clasificarse en dos familias bien distintas: los que se expresan sobre todo con el auxilio del color, y aquellos a quienes bastan las variaciones de claro y oscuro en un tono dado una vez por todas. Por un lado, el arco iris; por otro, los tonos terrestres*²². Es decir hablamos de dos de las dimensiones del color: tono y matiz, enfatizadas por cada sistema.

Establecidas las diferencias veamos sus particularidades. En las obras realizadas por medio del modelado podemos observar una serie de gradaciones tonales que ocasionalmente llevan a una monocromía. Tradicionalmente, ésta se resolvía con colores de tierra, partiendo de bases de media luz, bases ligeras ocresienas o bases pardas más oscuras, todas eran usadas para el diseño por claroscuro. En ellas es patente la importancia de la forma a través del volumen. Otra característica a resaltar es la forma de fijación de los materiales. Solían realizarse por medio de grisallas y capas sucesivas de color.

Ahora bien, cuando hablamos de pinturas estructuradas a partir del modulado nos referimos a obras realizadas mayormente en un contexto moderno (por supuesto que hay diversas excepciones). En ellas se observa un rechazo hacia las convenciones y el control de la paleta, propias de la gran tradición. También es notable la renuncia a crear espacios tridimensionales, de ahí que el claroscuro pase a segundo término. Son obras que tienden a un color sin degradación y en donde es posible observar los múltiples enfoques de las teorías del color. De ahí que se estructuren a partir de contrastes por medio de yuxtaposición. Aun cuando

²² André Lothe, *Tratado del paisaje* (Argentina: Editorial Poseidón, 1970), 17.

podemos ver el uso de capas, principalmente han sido realizadas por medio de técnica directa.

En términos formales, tendremos dos puntos de vista: uno que apela a la armonía por medio de la tonalidad y otro que funciona a partir del contraste. El primero fue un sistema que prevaleció en la tradición pictórica durante varios siglos y el segundo fue construyéndose a lo largo de los años, hasta volverse una opción distinta que parecía ser una ruptura con la tradición. Aún más, nos atrevemos a pensar, que puede establecerse un antecedente para estos dos distintos enfoques. Es bien conocida la disputa durante el Renacimiento entre el color y el diseño, evidentemente los contextos son distintos, sin embargo en el modelado observamos una prioridad hacia la forma y en el modulado, hacia el color (lo cual no significa que sea una condición que excluya a uno u otro elemento, sin embargo la predominancia de alguno de los dos criterios es notoria).

Hasta aquí hemos hablado de la sintaxis del color, ahora bien, estas estructuraciones van más allá de lo formal por su significado. Es decir, no son *naturales*²³. Son construcciones históricas, sociales e ideológicas que se subordinan a distintas convenciones y normas. Podemos considerarlas una forma de institución. En su momento los criterios que regían a uno u otro sistema fueron determinantes para considerar que pinturas eran obras de arte y cuáles no. Una de las ideas sobre las que reflexionaremos es que aún en un entorno tan confuso como en el que nos encontramos, estos criterios están vigentes y siguen siendo determinantes para establecer la cualidad de una obra pictórica. De tal manera que continúan repercutiendo en el mercado y la distribución de las mismas.

Los colores forman parte de la ideología histórica de occidente. El color es resultado de las sociedades, y tiene en sí mismo una gran cantidad de connotaciones. Esto, se suma a los artificios desarrollados para mezclarlo, simbolizarlo, fijarlo, etc. Si tomamos en consideración el contexto tendremos una referencia de lo que ponemos en juego cuando recurrimos a determinados sistemas cromáticos. En otras palabras, una obra acarreará parte del contenido del tiempo en el que fue desarrollado.

Un estudio únicamente de los elementos morfológicos, no permite identificar algunas consideraciones del contexto en el que emergieron: *Al centrarse [...] en la solución formal de una pintura, a la que consideraba la posibilidad misma de la intencionalidad del artista y de la producción de significado, el formalismo morfológico ignoraba las implicaciones ideológicas y contextuales del arte*²⁴. Por tal motivo ampliaremos esta

23 Natural: adj. Dicho de una cosa: Que imita a la naturaleza con propiedad. Diccionario de la lengua española s. v. «Natural», última modificación el 3 de octubre de 2017, <http://dle.rae.es/?id=QHiso11>

revisión de manera que podamos vislumbrar el entorno en el que surgieron con la intención de advertir parte de los discursos que diseminan. Para ello nos apoyaremos en la noción de obra como texto. Bajo esta premisa, una pintura es un texto. Vista así es posible considerar toda una red de significados asociados a la articulación cromática. Al hablar de estructuras estamos incluyendo una serie de criterios o normativas bajo los cuales se articulan. Ahora bien no solo es la referencia del entorno en el que surgieron, sino también lo que significaban en su momento y cómo estas se reinsertan en el presente. Esta circunstancia implica, principalmente al espectador. A la luz de la nebulosa figura del autor, será el espectador el que arrastrará la lectura de obras en otras obras, a manera de textos, provocando un juego de relaciones intertextuales que activan referencias sin origen²⁵.

Las estructuraciones cromáticas vistas como un texto, traerán a la memoria parte de los discursos de obras precedentes, se vuelven obras derivadas de otras, como un palimpsesto. El término palimpsestos acude a explicar, de manera general, como un texto se superpone al otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia²⁶. Las *citas cromáticas*, las referencias, las apropiaciones, alusiones y otras de las recientes estrategias de producción pictórica se convierten en textos que “transparentan” referencias a otros tiempos y entornos. Dada esta circunstancia apelaremos a incluir la revisión de la pintura desde un punto de análisis sintáctico e incorporaremos una revisión de la misma como texto. Al intentar fundamentar un recurso de producción pictórica acorde con el entorno actual (el cual por cierto no es nuevo, solo la revisión sintáctica podría considerarse una aportación) la revisión de la pintura vista como texto permite enlazar las resoluciones visuales con su discurso historiográfico, además de las implicaciones institucionales vinculadas a ella.

2.2 Modelado

Podemos definirlo como el pasaje gradual de la luz al valor bajo de la sombra. El principal objetivo del sistema de construcción cromática por medio del modelado es crear la ilusión de volumen, así como la representación de un espacio tridimensional a partir del uso del claroscuro.

En este sistema constructivo dos conceptos son básicos: luz y sombra. Una pintura por medio del modelado da mayor importancia a la forma y al mismo tiempo modela el espacio creando una imagen armonizada a través de variaciones lumínicas. Con el modelado lo que se obtiene es una obra de tipo valorista. Entende-

24 Loredana Niculet “Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo” *Disturbis*, no. 11 (2012) <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Niculet.html> [Consulta: 05-08-16]

25 Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura* (España: Phaidós, 2009), 78.

26 Gérard Genette, *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (Madrid: Taurus, 1989), 495.

remos valor como el grado de oscuridad de un color, pudiéndose realizar por medio de escalas. Estas escalas pueden realizarse con acromáticos (blanco-negro) o por grises cromáticos, generados por las mezclas de colores complementarios. La función que cumplen dentro del sistema es armonizar a los dos elementos polares que sirven para construir un modelado. Otra forma de interpretarlas es bajo el concepto de tono. Ahora bien, el tono es un recurso visual que como elemento de enlace se adaptará a las convenciones de representación a lo largo del tiempo. Así como el negro y el blanco son diferentes dependiendo del contexto, el tono también lo será.

El color creado por medio del modelado es atemperado. El efecto que se obtiene es un color controlado sometido a variaciones lumínicas que suele encontrarse desaturado, ya que ha perdido su pureza por la mezcla con acromáticos. Esta característica provoca que tienda a la monocromía.

La paleta asociada al sistema por modelado es la denominada paleta tonal. Esta se caracteriza por relacionar la luz con la sombra y por supuesto el claroscuro. Aun cuando el esquema pareciera ser estático, en realidad tendrá diversas variaciones dependiendo del enfoque del pintor sobre la naturaleza.

Dentro de la pintura figurativa el esquema de la paleta tonal estará vinculado al color local o color de los objetos. Debido a que el modelado requiere escalas o gradientes de luz, las paletas debían estructurarse en función de la luminosidad. Cada pintor desarrollará sus propias escalas con tantas tonalidades como considerará necesarias. Es decir, la forma en que se colocan los pigmentos sobre las paletas no es un hecho arbitrario, obedece, también, a una serie de convenciones que evidencian la forma de conceptualizar el color. Desde el Renacimiento el trabajo en los talleres requirió normar la disposición de los pigmentos con la intención de facilitar el trabajo de los ayudantes. Una de las diversas referencias sobre la forma como se manejaban las paletas la encontramos en Vasari:

Lorenzo di Credi, [...] realizaba en sus paletas una gran cantidad de mezclas de colores logrando desde el tinte más claro al más oscuro, con exagerada meticulosidad [...] Hasta el punto de que a veces tenía 25 o 30 pigmentos en su paleta, y para cada uno utilizaba un pincel distinto²⁷.

27 John Gage, *Color y Cultura. La práctica y el significado del color: De la Antigüedad a la abstracción* (Singapore: Editorial Siruela, 1993), 177.

En esta cita se puede observar el rechazo que se tenía hacia la mezcla de colores, de ahí que por convención se deben mantener los colores aislados (claro que hay muchas excepciones, como por ejemplo el uso del agua porca en el fresco, sin embargo por norma se exigía no mezclar los colores en la paleta):

Las mezclas de colores “se van haciendo poco a poco mientras se trabaja, a medida que se van velando, más que cubriendo, aquellos detalles de la pintura que ya han sido perfilados”. El autor del manual G. B. Armenini, asume claramente que las mezclas se realizaban sobre la pintura para conseguir veladuras, y no de antemano sobre la paleta²⁸.

Evitar mezclar los pigmentos, prevenir el agrisamiento, la mezcla en la paleta era vista casi como una prohibición, dado que “degradaba” la luminosidad del color. No se debía mezclar blanco, salvo en las luces. Es evidente la forma como se concebía la sombra, como una plena ausencia de luz. El blanco debía restringirse a la luz o a capas inferiores y el “negro” a las sombras, que adquirirían una luminosidad deseada por medio de las veladuras. El modelado como recurso de estructuración cromática se fue sustentando en una serie de convenciones que eventualmente se naturalizaron. Estamos tan acostumbrados a ellas que solemos olvidar que son artificios convencionales que han variado a lo largo del tiempo y que al activarlos arrastran una serie de consideraciones estéticas, ideológicas, sociales, etc.

2.2.1 El peso de la tradición

En Occidente, el más poderoso aliado de la belleza fue siempre la luz

Tanizalki Junichiró²⁹

El modelado fue el sistema constructivo más importante en la pintura europea de los siglos XVI al XVIII (hemos acotado los años de referencia, aun cuando se presupone el uso del sistema de luz-sombra desde la Antigua Grecia³⁰). Sintácticamente presenta un contraste entre dos elementos: blanco-negro. El blanco

²⁸ Gage, *Color y Cultura*, 178.

²⁹ Junichiró Tanizalki, *El elogio de la sombra* (España: Ciruela, 1994), 2.

³⁰ El claroscuro parece haber surgido en la Grecia del siglo V a. de J.C., probablemente [...] en la pintura de los vasos cuando un trazo apoyado acusa la línea del contorno del lado de la sombra. Por una lenta evolución, diversas innovaciones en la expresión de los efectos de luz, sombra, reflejos, mezclas de tonos (innovaciones que se atribuyen tradicionalmente a Apolodoro, Zeuxis o Parrhasios) han intervenido con probabilidad en la gran pintura, desaparecida hoy en día, pero que, sin embargo, podemos evocar gracias a los testimonios de lo que sobrevive de la pintura romana. En los frescos de Pompeya y Her-

se vinculó a la luz, el negro a la sombra o ausencia de luz. La relación entre luz-sombra y las cargas ideológicas de uno u otro elemento contribuirán eventualmente al establecimiento del modelado como una forma de institución. Convirtiéndolo así en el recurso *más adecuado* para la representación de la *realidad*.

Comenzaremos la revisión de uno de sus elementos: la luz. Está ha sido asociada a una gran diversidad de connotaciones, una de ellas es bien conocida: la analogía entre luz y conocimiento. Podemos encontrar un ejemplo en la obra de uno de los autores más influyentes del pensamiento occidental: Platón. En el *Mito de la Caverna* se advierte como el hombre primitivo prisionero en la oscuridad, solo podrá alcanzar el conocimiento al volverse hacia el sol. La luz como elemento análogo del conocimiento *ilumina* la pintura y permite crear la ilusión de volumen, por consiguiente de tridimensionalidad. Dada su importancia en las sociedades en proceso de modernización, podría anticiparse su predominio sobre la sombra en los orígenes de los sistemas de representación. Sin embargo para autores como Víctor Stoichita es la sombra la que determinará la imitación de la realidad: *La relación con el origen (la relación con la sombra) marca la historia de la representación occidental*³¹. Esta referencia primigenia se encuentra descrita en la Historia Natural de Plinio el Viejo:

Se sabe muy poco acerca de los orígenes de la pintura [...] Pero una cosa es cierta; nació cuando, por primera vez, se cercó con líneas la sombra de un hombre [...] La pintura nace bajo el signo de una ausencia/presencia (en ausencia del cuerpo/presencia de su proyección) La dialéctica de este relación dicta la cadencia de la historia del arte³².

En términos de análisis formal, la sombra es un recurso que sirve para la creación de un espacio virtual. La gran importancia que tendrá en el sistema por modelado es contribuir a la realización de una pintura real. La representación de las sombras se convertirá en uno de los elementos constituyentes de un espacio *lógico* y *coherente*. Solo puede considerarse un espacio “verídico” si los objetos proyectan sombras.

La creación de las sombras fue una consecuencia del cambio en la concepción de los *objetos* pintados. Quienes alguna vez se han enfrentado al problema del dibujo de un volumen en un espacio virtual, saben que se requiere toda una estructuración “lógica” para lograr la ilusión de tridimensionalidad.

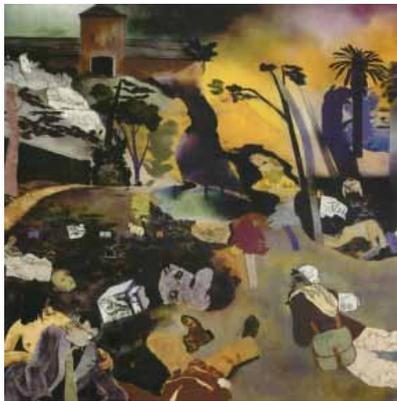
culano, lo que ha dado en llamarse monocromato, ha permitido la evocación de la tercera dimensión y las ilusiones ópticas originadas por la variación de un mismo color o de dos o tres tintes diferentes. Este procedimiento fue utilizado a menudo con virtuosismo, generando artificios visuales muy variados. Souriau, É. (1998). claroscuro. In: Diccionario Akal de Estética, 1st ed. Madrid: Ediciones Akal, 284.

31 Víctor Stoichita, *Breve historia de la sombra* (España: Ciruela, 1997), 10.

32 *Ibidem*, 9.



Julio Galán, Ya no, 1988, óleo y collage sobre lienzo, 160 x 190 cm, Colección particular.



R. B. Kitaj Si No, No (If Not, Not) 1976, óleo sobre lienzo, 152.4 x 152 cm, Galería Nacional Escocesa de Arte Moderno.

Representar un objeto con sombra implica tener un objeto sobre una superficie en donde se proyecte la sombra, una fuente de luz, una dirección de la fuente lumínica que permita identificar las direcciones de las proyecciones, etc. En resumen es pensar un objeto que tiene dos dimensiones como si fuera algo tangible.

Durante el Renacimiento el claroscuro se convirtió en algo más que un recurso técnico. Será descrito en el Tratado de la Pintura de Da Vinci, como uno de los criterios determinantes para legitimar la habilidad de un pintor (concepto vigente en la actualidad dentro de la opinión generalizada del gran público): *Todo aquel que ignorase el modo de sugerir las sombras no podría crear sino cuadros «desprovistos de ese relieve que constituye la importancia y el alma de la pintura»*³³.

Para proveer a las pinturas de alma se escribieron normas de aplicación que contribuyeran a desarrollar el dominio del manejo de la luz y sombra. En el modelado la composición, la unidad y la armonía dependían del esquema de gradientes lumínicos, en función de una unidad de contrarios. El metódico cuidado entre claridad y oscuridad es el principio de unidad pictórica que prevalecerá a lo largo de varios siglos. Cada tiempo inventa sus criterios. Hablar de armonía, no solo requiere precisar los principios bajo los cuales una pintura se considera “equilibrada”, también implica revisar las condiciones ideológicas que subyacen detrás de estos. La reacción ante la armonía de una obra puede ser considerada como resultado de la interacción de sus elementos, sin embargo también es consecuencia de la adaptación a los cánones creados en diversos momentos y que se mantienen activos bajo ciertos criterios de autoridad.

Durante la época en que el modelado fue el principal sistema cromático, el equilibrio entre la luz y la sombra se volvió un requisito primordial. Eventualmente se convertirá en una norma pictórica. De ahí que algunos artistas, como por ejemplo Julio Galán o R. B. Kitaj, insertados en la denominada pintura posmoderna usan los remanentes de este principio para dislocar la luz en sus obras y jugar con sombras y luces incoherentes.

Cabe mencionar que el cuestionamiento de la lógica de la iluminación puede encontrarse antes del Renacimiento, en la pintura gótica por ejemplo, e inclusive después en diversas obras dentro de las vanguardias del siglo XX. Esta circunstancia muestra que no es en realidad un avance, sino más bien una convención que obedece a un contexto particular.

La representación de la realidad en un espacio coherente, implicó además de un metódico criterio de armonía en función de la luz, la noción de *imitación*. El claroscuro estará asociado a esta forma de “copia” de la realidad. La imitación como mimesis fue desarrollándose desde la antigua Grecia con diversas variaciones,

33 Souriau, É. (1998). claroscuro. In: Diccionario Akal de Estética, 1st ed. Madrid: Ediciones Akal, 285.

la que prevaleció fue atribuida a Sócrates y eventualmente a Platón y Aristóteles, con lo que se consolidó como la definición de referencia en el mundo de las artes:

«Imitación» significó para ellos copiar la apariencia de las cosas. Este concepto de imitación se originó como el resultado de la reflexión que se hizo de la pintura y escultura [...] Sócrates se preguntaba en qué difieren estas artes de otras. Su respuesta fue la siguiente: su diferencia estriba en que se dedican a construir el parecido de las cosas; imitan lo que vemos [...] El hecho de que Platón y Aristóteles aceptaran esta teoría fue igualmente importante: gracias a ellos se convirtió durante siglos en la principal teoría de las artes³⁴.

Ahora bien, en el entorno Renacentista, el significado que adquirirá la mimesis no es como imitación sino como *reflejo*:

Narciso contempla la superficie de la fuente como un cuadro [...] Alberti propone una nueva concepción de la imagen pictórica [...] En *De Pictura*, El abrazo al espejo (*amplector/abbracciare*) se opone al cerco de la sombra (*circumscribere/circonscribere*) La pintura occidental será a partir del renacimiento, claramente, fruto del amor a lo idéntico³⁵.

La pintura como un reflejo de la realidad involucra la presencia de un sujeto, que elige y determina los aspectos a reflejar:

Si hasta ahora la pintura era una ventana abierta a la naturaleza, ahora es un espejo que la refleja [...] el espejo nos sitúa ante ella a su través, indirectamente, espejo-disegno que el sujeto ha construido para esa representación, en el que no ha podido evitar introducir su manera [...] la imagen-disegno elimina [...] todos aquellos rasgos que el disegno (mental) no recoge, que excluye. El factor decisivo en la configuración de la imagen es, entonces, el sujeto, no la naturaleza. Si desea verificar su creación, habrá de acudir a la naturaleza, pero siempre mediada por el

34 Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas* (Madrid: Editorial Tecnos, 2001), 302.

35 Stoichita, *Breve*, 42, 43.

disegno, que le permite verla en cuanto universal: es la universalidad mimetizada lo que el cuadro plasma³⁶.

El resultado que podemos observar es un espacio en calma, atemporal, aséptico y por supuesto ordenado. En este sentido, y en un contexto de modernización, la búsqueda del orden tendrá como resultado imágenes en donde la incertidumbre de lo fugaz, lo imprevisto, se han eliminado: *Quietud y limpieza impregnan la imagen de Narciso reflejado [...] convertidas en valores absolutos, expulsión de la temporalidad que cualquier movimiento implica, de lo irregular y accidental, eliminación también de la disparidad, que puede conducir a la perturbación de la calma*³⁷.

La *limpieza* como característica constructiva así como la exclusión de todo lo irregular, queda establecida de manera tácita e inclusive imperceptible. ¿Qué implica quitar lo sucio, irregular y accidental de una pintura? Al enarbolarse como “reflejo de la realidad, la noción de la mimesis necesitó validarse sobre presupuestos verdaderos. En este sentido la verdad no debe buscarse, ya viene implícita en el reflejo de la realidad:

La verdad de la mimesis se fundamenta [...] en la ausencia de intervención alguna [...] el agua en la que se refleja Narciso sólo deja ser a la figura, nada le aporta, sólo refleja lo que es y evidencia así su verdad. Una verdad que la fugacidad, la temporalidad, la suciedad, el movimiento impiden habitualmente contemplar [...] la garantía de la verdad de la mimesis radica en su propia naturaleza y en la naturalidad de ese dejar que las cosas sean y se ofrezcan siendo a nuestra contemplación³⁸.

La mimesis, en su acepción de reflejo especular, no requiere de una habilidad particular para representar la realidad, esta viene implícita. Verdad y arte han estado estrechamente vinculados a lo largo del tiempo, en este sentido una carga que arrastra la mimesis es la aseveración de ser la representación verdadera. El discurso de poder asociado a tal afirmación suele naturalizarse, de ahí que se ha vuelto “obvio” e invisible al mismo tiempo. Al estar en un contexto de modernización, no debemos olvidar que se busca la primacía de la objetividad en la fundamentación de la verdad.

36 Valeriano, Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas* (Madrid: La Balsa de la Medusa, 1987), 133, 135.

37 Bozal, *Mimesis* 154, 155.

38 *Ibidem*, 158.

La verdad puede dividirse en dos tipos: *objetiva y subjetiva*. La verdad que prevalecerá en el campo del arte a lo largo de varios siglos será la objetiva. Por lo tanto la mimesis se convirtió en *la verdad objetiva de la representación*. En ella la realidad no es alterada solo es reflejada, esta condición oculta la participación del sujeto quien determina los elementos a representar y a suprimir. El resultado es la concepción de un espacio aséptico, *limpio*. Este criterio de pulcritud, suele pasarse mucho por alto. En el modelado el color es controlado (aunque por supuesto hay excepciones, muchas) en general suele buscarse un color limpio, hacia el blanco para la luz, hacia el negro para sombra, pero sin mezclarlos. Desde los griegos puede advertirse un rechazo a la “mezcla”: Aristóteles llamó a la mezcla de colores “un morir”³⁹.

El color también se subordinará a la imitación de la realidad a partir de la idea del color local. El criterio mimético se volvió determinante para establecer la valoración de una pintura. Eventualmente la mimesis se asociará a la perspectiva, al claroscuro y se asentará como *la única forma* de representar la realidad. Comienza a volverse *universal*.

Crear una pintura por medio de un criterio mimético y bajo la concepción de un reflejo especular, implicaba *quitar* lo irregular, lo accidental, lo dispar, cualquier cosa que perturbara la calma. En este sentido el tratamiento temático mostraba las pautas bajo las que se realizaba esta selección. A los pintores se les sugería *mejorar* la naturaleza: *Representar la vida no como es, sino como debiera ser [...] puede ir directo a la naturaleza, y, seleccionando las partes más hermosas de cierto número de individuos, producir una figura más perfecta de lo que normalmente existe*⁴⁰.

Si partimos de las afirmaciones de Mondrian: *la representación según la naturaleza no es naturaleza y, por añadidura, el arte mismo no es naturaleza. La representación según la naturaleza es siempre mucho más débil que la naturaleza y, desde el punto de vista del arte, la naturaleza no expresa de modo determinado el equilibrio de las relaciones; y este es, justamente el objeto del arte*⁴¹. El artista selecciona, un rasgo de los procesos de modernización es el criterio de clasificación. Para hacer mejor la naturaleza debían clasificarse rasgos, objetos, temáticas y preferir aquello que llevará a la perfección. “Imitar a los hombres mejor de lo que son” requiere un criterio de exclusión. Lo humano por encima de todo, estamos ante la teoría humanística del arte. Ésta determinará el orden de importancia de las temáticas y como consecuencia, el de los pintores⁴².

39 Michel Foucault. *El orden del discurso* (Barcelona: Tusquets Editores, 1999), 38.

40 Lee W. Rensselaer, *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), 26.

41 Piet Mondrian, *Realidad natural y realidad abstracta* (Madrid: Editorial Debate, 1989), 36.

42 Hace algunos años al estudiar la licenciatura en artes visuales, era común escuchar comentarios peyorativos acerca de géneros como el paisajístico o de naturalezas muertas. Solían ser considerados anticuados, cursis e inclusive de mal gusto. Este podría ser un rastro, quién lo diría muchos años después, de la clasificación humanística de la pintura.

Así los pintores tenían una jerarquía que era establecida por la temática representada: *El rango inferior corresponde al pintor de naturalezas muertas, y de ahí se pasa por el pintor de paisajes, de animales [...] Y de retratos, hasta el grand peintre. Este, a imitación de Dios, cuya obra más perfecta es el hombre, pinta grupos de figuras humanas y escoge sus temas en la historia y la fábula*⁴³. La temática elegida daba un cierto estatus a los pintores y colocaba sus obras dentro de lo que era considerado *buen gusto*. Esta normatividad es usada también como un punto de referencia, en la pintura contemporánea que suele confrontar temáticas que apuntan hacia lo denominado noble y manierismos alusivos a la denominada “baja” cultura. Los protocolos determinaban no mezclar atmósferas: *El principio de distinción de los ethos [...] principio de unidad, a rechazar las mezclas de atmósferas efectivas tanto como las de los estilos: no se debe mezclar, por ejemplo, lo pintoresco con lo noble*⁴⁴. Aquí encontramos otro criterio de exclusión, o es uno o lo otro, pero nunca juntos.

La distancia que se tenía de la realidad al idealizarla, también se manifestó en la forma de observación, para Pierre Francastel la visión cúbica del Renacimiento implica una distancia, la naturaleza, el mundo se ve de lejos⁴⁵. Estructuralmente la ilusión de un espacio tridimensional se basaba en el uso del recurso técnico de la perspectiva que sumado a la cámara oscura servían para la construcción de un espacio *real*. Para Jonathan Crary la perspectiva renacentista se ubica dentro de la *búsqueda de un equivalente totalmente objetivo de la «visión natural*⁴⁶. Ésta responderá a la constante persecución de una verdad objetiva, circunstancia que favorecerá, a su vez, la presencia de la cámara oscura como instrumento capaz de garantizar la veracidad de la observación y de la exclusión de los elementos “desordenados”.

La cámara oscura formó parte del desarrollo de las ciencias de la observación en el siglo XVII en Europa. Responde a la necesidad del entorno moderno de alcanzar una representación más “exacta” de la realidad. Su empleo contribuirá al abandono paulatino de toda subjetividad, la imagen obtenida ya no dependía del pintor, sino de la “máquina” cuya certidumbre era incuestionable. Esta verdad obedece a un solo punto de vista, circunstancia primordial en el imaginario del hombre moderno. Este fue el costo de la búsqueda de un espacio unificado:

Para Jean-Francois Lyotard, la monocularidad es uno de los muchos códigos y procedimientos occidentales a través de los cuales la realidad es construida según constantes organizadas. Lyotard perfila un mundo visual que está sujeto a unos continuos

43 Rensselaer, *Ut pictura*, 38.

44 Souriau, É. (1998). clásico. In: Diccionario Akal de Estética, 1st ed. Madrid: Ediciones Akal, 288.

45 Pierre Francastel, *Pintura y sociedad* (Madrid: Cátedra, 1990), 104.

46 Jonathan Crary, *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX* (Murcia: Cendeac, 2008), 48.

«corrección», «aisamiento» y eliminación de irregularidades, con el fin de hacer emerger un espacio unificado⁴⁷.

Ahora bien, con respecto al color, encontramos también una correspondencia. El color estará controlado dentro de un espacio ordenado bajo un solo punto de vista. No se representarán elementos incidentales o accidentales que pudieran introducir la idea de la incertidumbre. Todos los elementos deberán someterse a una serie de convenciones. El color, en este tipo de sistema estará supeditado a la forma. Es un color atemperado que se encuentra “limitado” a la noción del concepto de color local, lo cual lo mantendrá dentro de las normas del *buen gusto*. El respetar el color local implicó una serie de convenciones y circunstancias que dieron como resultado un espacio pictórico *limpio*. Para poder captar un color aislado de toda interacción del entorno se requiere un momento temporal en el que la referencia se mantenga *inmóvil*. El tiempo en las obras que recurren al modelado, bajo estos criterios de limpieza formal, es un tiempo estático.

Cabe mencionar que el concepto de color local también varía de tiempo en tiempo. Veremos que para los siglos en los que nos enfocamos, enfatizamos nuevamente que apelaremos al recurso de la generalización, el color local será el que se observa en un objeto iluminado por una luz blanca, estable, sin variaciones cromáticas y en general con poca o nula correlación con el entorno. Aun cuando en algunos pintores pueden verse visos de interacción cromática lo que impera es en general, la unidad creada por las variantes luminosas.

Con el paso del tiempo estas convenciones seguirán siendo determinantes para reconocer la *calidad* de una pintura. La validación de la armonía en función de la unidad por modelado fue imponiéndose lentamente. A finales del siglo XVII, la medida en el manejo del color, así como los contrastes por claroscuro fueron los elementos más valorados en la pintura europea.

Para efectos de sustentar el uso del modelado dentro de la pintura contemporánea es necesario, reflexionar desde dónde ha sido establecido el concepto que dota de armonía a la obra pictórica realizada por medio del modelado. La convención dice: los fuertes contrastes *deben* evitarse. Para lugares como, México, caracterizados por su amor a los colores intensos, este tipo de normatividad parecería algo ciertamente “obligado”. Al discutir sobre el significado de la idea de armonía cromática, desde el análisis de las convenciones en la representación pictórica, aparecen una serie de argumentos que cuestionan la aparente objetividad que subyace detrás de esta.

47 Crary, *Las técnicas*, 76.

La pintura de la tradición ha sustentado su autoridad y validez en el respeto al pasado. Desde allí se impuso por varios siglos, hasta que se insertaron otras formas de relación entre el pintor y la esquiva y cambiante *realidad*. En este punto de la revisión sobre el modelado, son evidentes las numerosas convenciones que se esconden detrás de él. Algunas de ellas pueden visibilizarse bajo choques o contraposiciones con otros sistemas. Dado que el modelado se instaura sobre la idea de la inmovilidad, el rechazo al desorden y al caos, cualquier elemento que se mueva dentro de la incertidumbre evidenciará la calma que impera en las pinturas por modelado que suelen obedecer a estructuraciones sociales que se desarrollaron bajo la ficción de lo universal e idealizado y que rechazaban todo tipo de discontinuidad. Consideramos que la pintura contemporánea suele remitir aún, por oposición inclusive, a estos principios que imperaron en el campo de la pintura durante mucho tiempo, de tal manera que operan debajo de muchas de las obras más importantes en la actualidad.

2.2.2 Estrategias de representación cromática

Como hemos visto, los materiales, así como su fijación, son parte del texto de una obra pictórica. Una pintura realizada en acrílico tiene un determinado status, de la misma manera que una realizada con esmalte en “spray” tan solo por el uso del material. Cuando se trata de pintura de la gran tradición, es el óleo el material por excelencia. Desde su gradual aparición en el campo de la pintura, ha ido colocándose como una técnica que ha dominado sobre otras y no necesariamente por sus cualidades pictóricas. Una obra realizada por medio de óleo, en términos generales, puede ser más valorada por la simple carga histórica que arrastra el material.

Establecida esta condición revisaremos algunas de las posibilidades que da el uso del óleo como técnica. Una de las primeras ventajas es el hecho de que los colores mezclados al óleo no alteran su coloración con el secado. Esta condición lo colocó como la técnica más “adecuada” para representar la realidad. Por su naturaleza puede emplearse de diversas formas por medio de empastes, opaca o transparente por medio de veladuras.

Ahora bien antes de revisar las estrategias cromáticas a usar, describiremos brevemente las características que deberá tener el color, si se quiere apelar a usar reminiscencias a la tradición. Una de las preocupaciones que son

reiteradas es la conservación de la “pureza” del pigmento, debe evitarse a toda costa que su “virtud” se deteriore, esto sucede si suele mezclarse en la paleta y no sobre la pintura por medio de veladuras. En el caso de la sombra, debe partirse de la idea de ausencia de luz, razón por la cual no debe tener ningún rastro de “blanco”.

Para plasmarla en el lienzo tendríamos básicamente dos enfoques que parten del respeto al color local: uno es llevar el color hacia la sombra. Esto se realiza agregando negro al color. El otro es asignar un tono neutro oscuro para las sombras, manteniéndolo independiente de los objetos.

Si bien pareciera una sutileza, el resultado visual muestra evidentes diferencias. En términos formales cada procedimiento colocará al color en un lugar distinto. En la primera estrategia el color va saturándose a medida en que se acerca a la sombra, de tal manera que podemos encontrarlo cerca de la sombra. En la segunda queda subordinado a una tonalidad general.



Giovanni Bellini y taller, *Virgen con niño con Juan el Bautista y Santa Isabel*, principios del siglo XVI, óleo y temple sobre madera de álamo, 72 x 90 cm, Museo Städel, Alemania.

En esta obra de Bellini puede observarse el tipo de modelado en donde el color local se lleva hacia el blanco en la luz y hacia el negro en las sombras. Puede observarse el color saturado cerca de la sombra.



Francisco de Zurbarán, *San Francisco en meditación* 1635, óleo sobre lienzo, 152 x 99 cm, Galería Nacional Londres.

Aquí puede apreciarse el uso de una tonalidad neutra general a todo el cuadro. Las sombras de los objetos tienen una misma tonalidad, el color local queda subordinado a ella.

Ahora bien, en términos de fijación al soporte podemos identificar dos formas básicas: por medio de técnica directa o por capas. Para efectos del interés del proyecto nos centraremos en la técnica por capas. La razón radica en el resultado: es evidente la diferencia entre un modelado elaborado a través de una técnica directa y el que ha sido ejecutado a partir de un modo indirecto.

El simple procedimiento técnico trae incluido el discurso de la tradición: *Al superponer tonos cromáticos no se trata ya de luz reflejada superficialmente como en la pintura al óleo directa, sino de luz que va refractándose en las capas sucesivas, constituyendo así el efecto óptico del tono*⁴⁸.

La técnica por capas se caracteriza por dividir la ejecución de la obra en distintas etapas. Imperó a lo largo de varios siglos, de ahí que la separación de fases haya cambiado con el tiempo. En la primera fase se realiza el dibujo y se enfatiza el volumen (modelado). Los grandes maestros solían poner mayor cuidado en el dibujo y el relieve. El dibujo puede realizarse por medio de carboncillo, tratando de dar los mayores detalles. Sobre éste se continúa enfatizando el volumen a partir de la colocación de tonos diferenciados y luces. Este procedimiento puede realizarse por medio de una grisalla. La grisalla resurgió por la necesidad de creación de masas y volúmenes, fue abandonándose a partir del siglo XVIII por la prevalencia de la técnica directa.

Las luces y el modelado se resuelven en la primera fase (claroscuro). La creación del claroscuro por medio de la grisalla debe tomar en consideración las eventuales capas que llevará. De ahí que el contraste deberá ser intenso para potencializar el trabajo por medio de las veladuras. En este tipo de claroscuro tradicional puede partirse de un soporte con tono medio, generalmente terroso, que permitirá lograr una unidad tonal y producir gamas a partir de grises ópticos. Como puede obviarse las resoluciones al respecto dependerán del pintor. Los valores pueden fundirse o yuxtaponerse. En general las recomendaciones, en la etapa del claroscuro, están hechas en función del respeto al dibujo y el rechazo al uso del color para evitar confusiones. Como es posible advertir el claroscuro realizado en este procedimiento permite una constante corrección del dibujo.

Realizado el modelado se continúa el proceso por medio de veladuras con pigmento. Como hemos mencionado se presupone que la primera fase debe tener una alta luminosidad dado que la veladura oscurecerá *per se*. Si la base es oscura el velado queda apagado. Las veladuras deberán tener ciertas características: deben usarse con barnices o trementina. Otra cuestión a considerar es la forma de construcción de los tonos que puede realizarse por velados superficiales o velados generales, para llegar al color local.



Ambroise Dubois *Théagène reçoit le flambeau des mains de Charicleé* 1609-1610, Museo Louvre.



Ambrogio Bergognone, *Presentación en el templo*, Pintura del Cuatrocento, óleo sobre tela, 89 X 76 cm, Museo de Louvre.



Jean-Siméon Chardin, *La joven maestra h.* 1735-1736, óleo sobre lienzo, 61 x 66 cm, Galería Nacional, Londres.

Pieza realizada por medio de técnica por capas.



Lucien Freud, *Después de Chardin* 1999, óleo sobre tela, 52.7 x 61 cm, Colección privada.

Variación de la misma obra por medio de técnica directa.

La pintura por capas requiere *advertir* la pieza antes de estar terminada. Esta condición implica un estudio cuidadoso del esquema de luz y sombra. Sin embargo como veremos más adelante algunas escuelas (como la veneciana) mantenían cierta libertad de improvisación con respecto al dibujo. En este tipo de obras se elogia la exactitud, la limpieza del modelado y el color local. La pintura emblemática de la tradición ostenta una serie de valores que dan mayor importancia a la idea del reflejo de la naturaleza, no como es, sino como debería de ser.

En este fragmento es posible observar cómo las luces deben crearse en alto contraste, para preparar las veladuras finales.



Parmigiano 1527, Las bodas místicas de Santa Catalina 1527, óleo sobre tabla, 21 x 27 cm, Museo Louvre (Detalle)

Esta acepción tendrá como consecuencia la representación de un espacio ordenado, idealizado, racional en donde el color se presenta atemperado, controlado, bajo un evidente predominio de gamas terrosas. De esta forma los tonos terrosos adquieren una connotación de temporalidad y tradición.

Si bien las técnicas tradicionales, como el modelado por medio de grisalla no son de uso generalizado en la actualidad, es posible percatarse de cómo pintores importantes en el medio artístico (tanto local como internacional, Benjamín Domínguez, Corinne Wasmuht) siguen haciendo uso de ellas utilizando los discursos

asociados a ellas o bien dislocando y descentrando criterios de la tradición, a partir del color, insertándose con ello en el ámbito de la llamada posmodernidad.



Benjamín Domínguez, *Preparativos para fotografiar un fantasma* 1999, óleo sobre tela, 150 x 130 cm, Acervo patrimonial de la SHCP, México.



Corinne Wasmuht, *Brueckenstr*, 2008, óleo sobre madera, 227 x 519 cm, Colección particular

2.2.3 Referente cromático: Tiziano

Tiziano es un artista que ha sido revisado por pintores antiguos, modernos y contemporáneos (el Greco, Rubens, Velázquez, Rembrandt, Turner, etc.). Al indagar sobre referencias con respecto al modelado, Tiziano pareció una de las más adecuadas. Fuera de esta circunstancia es una elección ciertamente arbitraria. Además del destacado uso del color y la atmósfera, dos hechos contribuyeron a la trascendencia de su trabajo: el primero es que conocía los requerimientos que la sociedad del cinquecento exigía a los pintores y segundo, su familiarización con las tendencias y corrientes generales del arte italiano. Es considerado uno de los grandes representantes de la Escuela Veneciana.

Hemos visto que el modelado se realizaba bajo la estructuración de blanco-color-negro, a diferencia de otras escuelas, la veneciana cambió los valores por tonos locales. El negro del carbón del dibujo, rojo de fondo de la imprimatura, blanco, azul, blanco, verde, blanco, rosado, blanco etc⁴⁹. Este enfoque singular daba a sus obras un particular colorido que no se encontraba en otras escuelas. La imagen que hace Arentino de una laguna veneciana es considerada una de las mejores descripciones de cómo era percibida la

49 Doerner, *Los materiales*, 329.

técnica de Tiziano, técnica veneciana:

He aquí que yo, cual hombre que, aburrido de sí mismo, no sabe qué hacer ni con su mente ni con sus pensamientos, alzó los ojos al cielo, que, desde que Dios lo creó, nunca se había adornado con una pintura tan hermosa de sombras y luces. Su aire era tal como querrían representarlo quienes tienen envidia de vos por no poder ser vos. Ved, según os cuento, primero los edificios, que, aún siendo de piedra verdadera, parecían de materia artificiosa. Y después contemplar el aire, que en algunos puntos advertí puro y vivo, y en otros turbo y apagado [...] ¡Oh, con qué bellos trazos los pinceles naturales soplaban el aire, alejándolo de los palacios, tal como lo aleja Vecellio al hacer paisajes! Aparecieron algunos puntos un verde-azul y en otros un azul-verde, compuestos verdaderamente por capricho de la naturaleza, maestra de los maestros, ella, con claros y oscuros, alejaba y revelaba de tal manera lo que le parecía oportuno revelar o alejar⁵⁰.

Otro de los recursos técnicos frecuentes era el uso de numerosas capas con la intención de conseguir una complejidad de matices cromáticos. Sumado al uso de las veladuras, tendían a componer sobre la obra, no ponían tanto cuidado al dibujo previo, e inclusive en Tiziano son pocas las referencias que se tienen de dibujo previo. Esta singularidad en la ejecución de las obras se combinó con la incorporación del uso de lienzos en la escuela veneciana, antes que en otras. Más aún su ubicación geográfica la colocó en una posición privilegiada que le permitió el acceso a una amplia gama de tonos que no eran fáciles de conseguir como el azul ultramar y algunos verdes procedentes de piedras semipreciosas⁵¹.

La pintura veneciana se caracterizaba por un dibujo suelto y un rico cromatismo, producto de las numerosas capas en las que se refractaba la luz. Otra particularidad es la estructuración tonal⁵². Los tonos se unificaban sin renunciar a la riqueza cromática.

50 Fernando Checa Cremades (ed.), *Natura Potentior Ars: Tiziano en sus primeras fuentes* (España: Akal, 2015), 123.

51 Mora Sánchez, Elisa (2018, junio 11). "Restaurar a Tiziano. Su influencia técnica en los grandes maestros" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/restaurar-a-tiziano-su-influencia-tecnica-en-los/738af3d6-dfd7-c8f7-9874-2bca7729766a>

52 Pintura de tono: se trata de un realce progresivo del color y de la forma partiendo de un tono fundamental unitario. El efecto se obtiene, por ejemplo, por toques con tonos semicubrientes, en general pardos o verdes. A estos tonos se aplican en forma fluida los tonos medios en múltiples gradaciones, lo que forma una imagen rica y atractiva. Pero el tono fundamental influye en todos los demás y da al cuadro algo armónico unitario y concordante que se logra por la mezcla de todos los colores con el tono fundamental [...] la riqueza en valores escalonados le aporta un encanto especial reforzado por no existir efectos rudos ni colores violentos. Max, Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte* (Barcelona: Reverté, 1980), 183.

Tiziano era consciente del “diferente” modo de pintar veneciano. Solía entender el color como parte de la atmósfera que cruzaba por los cuerpos.



Detalle



Detalle



Baco y Ariadna 1520-1523, óleo sobre tela 176.5 × 191 cm, Galería Nacional, Londres.

Esta es una de las obras mas importantes de Tiziano en donde es evidente la riqueza cromática, característica de la pintura veneciana.

Antonio Brucioli escribió en sus *Dialoghi (1537)* un diálogo entre el arquitecto Sebastiano Serlio y Tiziano que muestra la reflexión en torno a la luz, el color y cómo atraviesan diversos medios:

Vos debéis saber, en primer lugar, que el color se hace de dos maneras. O bien por la mixtura de la primera cualidad, apareciendo perfectamente entremezclado en el cuerpo o en su superficie, o bien por la mixtura de la luz o de la iluminación o de los rayos con el opaco ácuo. A éste se le llama color metereológico porque se obtiene de la mixtura de las primeras cualidades, de las que se compone naturalmente la mezcla. Y el color metereológico se hace porque el rayo del sol o del cuerpo lúcido pasa por las exhalaciones férreas o por los vapores acuosos, o sea, nubes o calígine, que son cuerpos opacos y que no tienen luz⁵³.

Aun cuando la perspectiva imperaba como criterio de estructuración espacial, el trabajo de Tiziano se caracterizaba por articularse en función del color.

Bajo la idea de la mimesis como reflejo de la naturaleza, en Tiziano el color no está subordinado, sino que se encuentra por encima de su referencia al objeto. Técnicamente, no tenía en consideración un dibujo tan elaborado. De manera esquemática se presume que pintaba primero los fondos para posteriormente colocar las figuras. Así el color era puesto primero en la arquitectura y después en los personajes. Este procedimiento evidencia la importancia del color vista desde la ejecución. Establecida la composición, el trabajo continuaba con numerosas veladuras, en las cuales se advierten diferentes grados de molido, lo cual modifica la forma en la que la luz se filtraba a través de cada estrato de pigmento:

La estructura del color siempre es compuesta. Algunas capas especialmente finas se asemejan a veladuras en su aplicación, aunque siempre son opacas por haberse mezclado blanco de plomo. Con esto se forma una extraordinaria variedad de tonos de color que van desde las diversas mezclas de tamaños del grano hasta las complejas mezclas de valiosos pigmentos, como rejalgar, oropimente y ultramar natural, pasando por veladuras de resinas⁵⁴.

53 Checa, *Natura*, 67.

54 Doerner, *Los materiales*, 329.

Con el uso de diferente granulado conseguía obtener tonos intermedios y con el blanco en las veladuras una multiplicidad de tonos.



Tiziano Vecellio, Allégorie conjugale, dite à tort 1530, fragmento. Museo de Louvre.

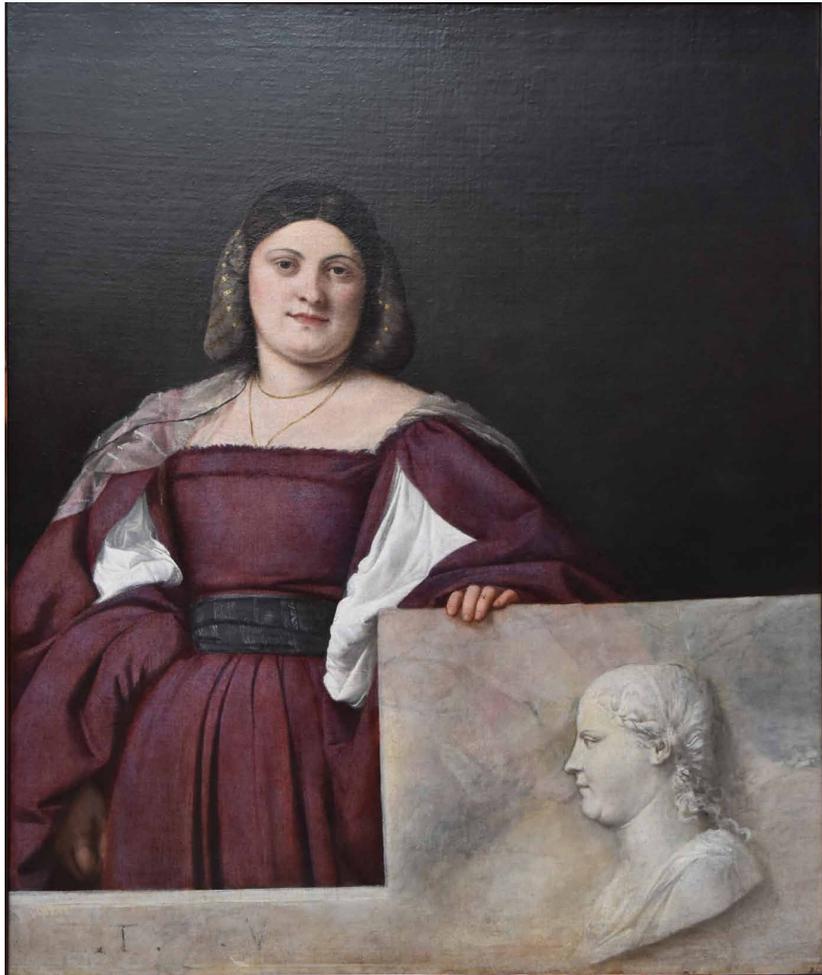
Detalles. En estos fragmentos puede observarse parte de las características de la técnica veneciana. En el primer fragmento las variantes de tonalidades de verdes que se conjugan en un detalle. En el segundo la forma en que el fondo imprimado se vuelve otro tono más.

Esto es algo llamativo, dado que la norma prevenía sobre el poner blanco en las veladuras, considerando el peligro de degradar el color. Sin embargo la habilidad técnica sumada a una intensidad, producto de la reflexión sobre el papel del color en la pintura, le permitieron utilizar estos recursos técnicos fuera de la norma. Su técnica fue variando a lo largo del tiempo.

En sus primeros años realizó obras con un dibujo muy cuidado y austero. Solía realizar bocetos con tiza, carboncillo, tinta y pluma, que posteriormente dejó de lado para pintar directamente sobre la tela. Sus primeras obras pueden verse de cerca y de lejos, a diferencia de las últimas. Sumando a esto, tienen otra particularidad, una transparencia que se advierte a través de las capas que incluso, permiten ver el entramado de la tela. Los fondos imprimados en pardos y naranjas solían dejarse ver como una tonalidad más, característica distintiva de la escuela veneciana⁵⁵.

55 Mora Sánchez, "Restaurar a Tiziano"

Sobre este fondo oscuro se intensificaba con blanco o gradaciones en blanco. Esta era la primera etapa de la pintura (grisalla). Un ejemplo lo podemos observar en la obra “*La Schiavona*”. Los bordes son definidos, aquí el color está asociado al objeto.



Titiano Vecellio, *La Schiavona* 1510-12, óleo sobre lienzo, 119.4 x 96.5 cm, Galería National, Londres.

En sus obras intermedias la concepción del color cambiará, de acuerdo a Panofsky⁵⁶ pasará de ser color-objeto a color-cuadro. La importancia de toda la obra adquirirá mayor énfasis.



El cambio en la concepción del color es notable sobre todo en la resolución de los bordes que se suman al fondo.



Tiziano Veccellio, *El dinero del tributo* 1540, óleo sobre lienzo, 112.2 X 103.2 cm, Galería National, Londres.

En sus obras finales el color pasará a ser algo que se encuentra entre los objetos y la atmósfera.



Tiziano Veccellio, *La muerte de Acteón* 1559-75, óleo sobre lienzo, 178.8 x 197.8 cm, Galería Nacional, Londres.

El resultado de esta visión será un color que se funde con la atmósfera y diluye los contornos, invade el espacio. Estamos frente a una pintura tonal: *En sus obras posteriores desarrolló su composición en una tonalidad de conjunto y con gran número de tonos claros y oscuros de esa única tonalidad. Se puede indicar como ejemplo La Coronación de espinas de la Pinacoteca de Múnich*⁵⁷.



Tiziano Veccellio, *La coronación de espinas* 1576, óleo sobre tela, 280 x 182 cm, Pinacoteca de Múnich.

La diferencia con una de sus obras finales es muy notable. En el “Entierro de Cristo de 1559” la atmósfera es muy evidente, de tal forma que los bordes se diluyen y el cromatismo va más allá del color local, este se supedita al tono general. Al comparar los detalles de dos drapeados del mismo autor se

⁵⁷ Johannes Itten. *El arte del color* (México: Noriega Editores, 1994), 10.

puede identificar como la construcción del claroscuro es distinta, el contraste ha disminuido y las veladuras muestran distintas tonalidades, hay un mayor cromatismo, sobre todo en la obra de 1572. En el cambio de planos del personaje de la segunda versión del *Entierro de Cristo* es más evidente cómo el color comienza a ganarle terreno al claroscuro. La atmósfera cromática se vuelve más evidente.



Detalle



Detalle

En estos dos detalles es clara la forma en la que el color será reconfigurado visualmente de acuerdo a la óptica. Las formas se diluyen en el color-espacio.

La aparición misma de esos conceptos de “manchas” y de “distantes” que no reflejan sólo una nueva manera de practicar la pintura -emborronando y frotando con los dedos, como hacía Tiziano, [...] reflejan también una nueva forma de mirar la pintura que tenía en cuenta por primera vez los descubrimientos que se estaban realizando en el campo de la física sobre las leyes de la óptica y el funcionamiento del ojo, capaz de recomponer y dar un sentido en la retina a esa suma de manchas y borrones en que se había convertido la pintura⁵⁸.



Tiziano, Vecellio di Gregorio, *Entierro de Cristo*, 1559 Óleo sobre lienzo 136 x 174,5 cm.



Tiziano, Vecellio di Gregorio, *Entierro de Cristo* 1572 Óleo sobre lienzo 130 x 168 cm.

58 Miguel, Morán Turina “Tiziano y los milagros de la pintura”, en Tiziano (Madrid, Rizzoli-Skira-El Mundo, 2005) ,16.

Al final de su vida su trabajo fue alejándose de los contornos definidos y se sumió en una serie de tonos atmosféricos. La carta que escribió Pietro Aretino a Tiziano en 1545 refleja el cambio que se observó en sus obras finales: *Por mucho que yo esté encolerizado con vos por haber tenido que recoger la máscara de la efigie del señor Giovanni sin haberla visto representada en pintura por vuestra mano y, junto a ella, mi retrato, más abocetado que acabado, ello no quita que vuestras cartas no hayan sido gratísimas*⁵⁹.

En palabras de Aretino el “retrato abocetado” muestra la forma en como cambio el estilo final de Tiziano. Es difícil establecer qué condiciones son determinantes para que algunos pintores sean más conocidos que otros. Existen una gran cantidad de anécdotas de artistas desconocidos que de pronto son revalorados. Al parecer no es el caso de Tiziano. Su obra es una referencia obligada para quienes entran en el mundo de la pintura, lo cual no pareciera ser una condición casual. Ahora bien, algunas de las razones que quizás contribuyeron a pensar en su trabajo como una referencia principal, se encuentran alejadas de sus grandes habilidades pictóricas: *Tiziano deleitó y asombro a los venecianos con la espectacularidad de sus nuevos estilos. Según la leyenda, el emperador Carlos V se detuvo a recoger un pincel que el maestro dejó caer mientras trabajaba en su taller: un gesto de humildad cuya significación hoy en día es difícil de comprender cabalmente*⁶⁰. Simbólicamente un representante del poder que se inclina ante Tiziano, es un punto de partida. Pintores igualmente conocidos como Rubens, fueron ávidos estudiosos de su trabajo. Fue conocido como un pintor capaz de dotar de nobleza a los objetos más “humildes”. Las implicaciones de “elevar” la condición de los temas representados y conferirles un status de grandeza conlleva un distanciamiento importante de la incertidumbre, del caos y lo poco noble de la realidad. Para algunos autores como Nietzsche ese es uno de los atributos del arte, su capacidad de cubrir la realidad con un “velo aparential”⁶¹.

2.3 Modulado

2.3.1 Definición

El cambio en la concepción del color será visible en la obra de algunos de los pintores más influyentes del siglo XIX. El trabajo de Delacroix, entre muchos otros, mostrará lo que implica esta variante de la conceptualización cromática. Algunos de sus estudios se enfocarán sobre uno de los puntos capitales del arte de la tradición: el color local. Este pasó de ser algo estático e inherente al objeto, a entenderse como una característica dinámica.

59 Checa, *Natura*, 136.

60 Phillip Ball. *La invención del color* (España: Fondo de Cultura Económica, 2003), 170.

61 Manuel, Canga Sosa, “Análisis textual de la obra de David Salle” (Tesis Doctoral Universidad Complutense de Madrid, 1999), 71.

Ahora el color se ubicará cerca de la luz. No hay que olvidar que en las concepciones de la tradición, el color se encuentra cercano a la sombra, no a la luz. Inclusive se advierte de no contaminarlo con blanco. El paradigma había cambiado. El resultado fue que la estructuración en las paletas operaba bajo principios muy diferentes. La novedad fue rechazada en un principio, sin embargo con el paso del tiempo fue asimilada e inclusive se volvió uno de los criterios estilísticos más apreciados por los coleccionistas.

De esta relación entre luz y sombra, resultado de los estudios de óptica y de la física de color, surgieron corrientes pictóricas que apelaban a pintar la “verdadera realidad”. De ellas tomaremos un concepto que puede ser común: la modulación de color.

El modulado es un término confuso, tiene varias acepciones y en términos generales, el modelado es una forma de modulado. En Delacroix encontramos algunas referencias que parten de las observaciones del trabajo de Constable quien descomponía el color variando su valor y temperatura: *Constable no empleaba el verde como color uniforme sino que lo descomponía en sutiles matices, desde el claro al oscuro, desde el caliente al frío, desde el luminoso al apagado*⁶².



Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con sopera* 1877, óleo sobre tela. Museo de Orsay.

En este fragmento de la obra de Cezanne podemos ver un ejemplo de como se realiza la modulación de tonos

62 Itten, *El arte*, 19.

Existen diferencias entre pintar con un color uniforme y pintar con un color saturado con el blanco y el negro, sumado a esto se añaden las diferencias de temperatura con la cual se alcanza una particular vibración. En este orden de ideas, si el color no puede modelarse, lo que hacemos al modular es cambiar a tintas planas. Otra referencia la encontramos en Cézanne, quien por modulación entenderá una serie de variaciones de color en tonos calientes y fríos, claros y oscuros, luminosos y apagados.

El término modulación se refiere a varios aspectos. Se puede modular realizando gradaciones de un color o no color neutros. Así tendremos varios tipos de modulación: acromática, como su nombre lo indica no tiene croma, monocromática la cual se realiza a partir de un color intenso. Si tomamos dos colores complementarios se produce una modulación diamétrica: *Debe distinguirse por su tinte y por su tono [...] Para realizar la modulación se mezclan complementarios, a esto agregamos blanco progresivamente: el resultado será una modulación compuesta por diferentes valores tonales de grises cromáticos, que van de oscuros a claros*⁶³.

Es necesario recordar que al ir añadiendo blanco a la mezcla se obtendrá un gris desaturado, el color no se modifica, lo que cambia es su valor tonal. Finalmente al manejar más de un tono estamos en la construcción de una modulación policromática, para su realización es importante considerar la mezcla de colores análogos en cantidades semejantes.

Al trabajar el color por modulación se requiere una gran cantidad de luz, que en términos prácticos se traduce en el uso del pigmento blanco. Cuando adicionamos blanco al color obtendremos una serie de tonalidades desaturadas, los llamados colores “pastel”. Estos se componen de un color puro más blanco, condición que apaga su luminosidad y tiende a agrisarlos. Estamos hablando entonces de tintas. El modulado reemplaza el claroscuro por tintas planas. Dado que se trabajan tintas planas se usa el recurso de la yuxtaposición y el contraste, la luz estará sugerida por la yuxtaposición de tonos complementarios. En este sentido se vuelven relevantes las teorías sobre la armonía del color que ahora se fundamentaba sobre el contraste simultáneo. Al trabajar con tintas, valores agrisados y grises cromáticos, el gris pasará a ser considerado como un elemento principal.

Hemos establecido la importancia que tiene en los sistemas de representación occidental el uso de la sombra y su definición como ausencia de luz. En el sistema por modulado el impacto que tendrá el conceptualizar a la sombra como *otra forma de luz*, se traducirá en un cambio en la cromaticidad de la misma.

63 Manuel Guzmán Galarza, *Teoría y práctica del color* (Ecuador: Editorial Cuenca S. E., 2011), 36, 37.

La sombra tendrá un colorido que estará determinado por el color complementario del objeto que la proyecta, al igual que por el color de la luz representada. Por otro lado la influencia de la pintura al aire libre, también modificará la apreciación del color. En la estructuración por modulado el color se presupone dinámico.

De esta forma parte de la siguiente estructuración. El color se articula desde la paleta, ya sea a partir de gamas o contrastes de color, que pueden ser complementarios. El pigmento se coloca por técnica directa lo que presupone la intención de liberarlo y dejar espacio para la improvisación o el cambio dependiendo del modelo y del pintor. El resultado visual es ciertamente diferente al modelado característico de la tradición. Hoy en día su influencia es patente en el mundo de la publicidad. Una gran cantidad de carteles están realizados con una resolución cromática heredera del modulado.

2.3.2. Modernidad: Nuevo modelo cromático

Recordemos que un cuadro —antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota— es esencialmente una superficie recubierta de colores combinados en un cierto orden.

Maurice Denis⁶⁴

Con respecto al nuevo modelo cromático aparecido en la pintura a principios del siglo XX, es conocida la versión de un rompimiento drástico con la tradición pictórica del modelado y el claroscuro. Sin embargo en el trabajo de pintores anteriores a la ruptura, pueden verse indicios de un cambio en las convenciones y conceptualizaciones cromáticas. Tal es el caso del trabajo de Diego Velázquez y Francisco de Goya.

Richard Muther (1860-1900) [...] crítico del diario liberal de Múnich [...] En 1893 publicó una historia de la pintura en el siglo XIX donde plantea el papel histórico de Goya [...] Convencido de que el estilo artístico no es la expresión de un pueblo sino de una época, reivindicaba a Goya como el único artista plástico que había participado en el proceso revolucionario de los literatos y poetas del que surgió la modernidad [...]

64 Ángel, González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Madrid: Akal 2009), 23.



Eugene Delacroix, *El rapto de Rebeca* 1846, óleo sobre lienzo, 100.3 x 81.9 cm, Fondo Wolfe



Gustave Courbet, *¡Buenos días, señor Courbet!* 1854, óleo sobre lienzo, 132 x 150 cm, Museo Fabre.

exaltaba a Goya como nihilista y por ende de espíritu moderno, ya que, a su juicio era este nihilismo lo que le había permitido penetrar la transformación del arte español no desde la arrogancia y la violencia, sino desde la duda⁶⁵.

La duda como elemento de la modernidad, sumado a sus resoluciones formales, hacen del trabajo de Goya un precedente importante, más aún, algunos de sus recursos plásticos, como su técnica y encuadres, son considerados antecedentes del trabajo de artistas emblemáticos del cambio cromático. La vinculación del color a las incidencias de la naturaleza es en sí un desplazamiento conceptual: *Max von Boehn [...] publicaba [...] un artículo en el que reconocía a Goya -y a Velázquez- como el padre de la pintura moderna por su utilización expresiva del color, expresividad que Von Boehn entiende como el percibir y traducir las manifestaciones externas de la naturaleza – la luz, el aire y el movimiento – a través del color* ⁶⁶.

Visto de esta manera las transformaciones que aparecieron a principios del siglo XIX son una forma de retorno, pero que a la luz de las nuevas teorías adquieren un mayor sentido. Así que quizás podríamos aventurarnos a hablar de una recuperación de enfoques ya existentes que se conectaron a otro contexto. Hay referencias de la práctica de la pintura al aire libre. Un ejemplo es Charles Daubigny (1817-1878) quien trabajaba al aire libre, un poco antes que los pintores impresionistas. En su trabajo es patente el efecto de ver la naturaleza y pintarla de forma directa. Otro de los referentes más importantes será Gustave Courbet.

Para investigadores como Jonathan Crary⁶⁷, la ruptura con los modelos clásicos de la visión a principios del siglo XIX, no surgió de forma drástica, sino que obedeció a una reorganización del conocimiento y de las prácticas sociales que modificaron las capacidades productivas y cognitivas del sujeto. Condición que se volverá evidente en el trabajo de Delaroche, Meissonier, Millais, Gérôme, Delacroix entre otros.

En nuestra revisión partiremos de la idea de un cambio gradual hacia un distinto paradigma cromático. Hemos visto cómo diversos pintores ya presentaban en su trabajo, trazas de un cambio en el uso del color. Dentro de esta larga lista destaca la figura de Eugène Delacroix en cuyo trabajo es notoria la presencia de la pincelada y el rompimiento con el color como algo inmóvil. En su obra puede verse lo dinámico del color y la aparición de interacción con la atmósfera, así como un uso más enfático de la complementariedad del color.

⁶⁵ Miguel Cabañas Bravo (coord.) *El arte español fuera de España* (Madrid: CYAN, Proyectos y producciones Editoriales, S. A., 2003) 549, 550.

⁶⁶ Cabañas, *El arte español*, 552.

⁶⁷ Crary, *Las técnicas*, 42.

Para autores como Itten, será Delacroix quien dirigirá su forma de pintar sobre principios racionales:

Delacroix había instalado sobre una de las paredes de su taller un círculo cromático acompañando cada color de todas las combinaciones posibles. Los impresionistas Cézanne, Van Gogh, Signac, Seurat y muchos otros consideraban a Delacroix como un gran maestro del color [...] es el fundador de esta orientación de la pintura moderna que se esfuerza en construir sus obras sobre principios objetivos, comprensibles desde un punto de vista lógico, y en introducir en sus cuadros más orden y más verdad ⁶⁸.

Al igual que los impresionistas en su obra hay una búsqueda de la luz. Su estudio sistemático de la obra de Rubens es visible sobre todo en el uso de la yuxtaposición de tonos. Turner fue otra de las influencias determinantes. Su búsqueda obsesiva de la luz lo coloca cercano a los enfoques modernos. Al igual que otros artistas de su tiempo estará interesado en los estudios sobre color de Chevreul. Finalmente otra referencia relevante será la obra de Corot: *¡Ah, Corot, Corot cuántos crímenes se cometen en tu nombre! Tú eres el que pusiste de moda esa factura suelta, esas veladuras, esas salpicaduras, ante las que el espectador se ha alborotado durante 30 años* ⁶⁹. Su trabajo contribuirá al aclaramiento de la paleta. Bajo la consigna de plasmar la realidad tan verazmente como le fuera posible modificará su enfoque dando mayor importancia a la tonalidad general, utilizando una mayor gradación de tonos. La Escuela de Barbizón será quien reunirá las condiciones para concretar la transformación:

Basándose en un análisis de la luz y en la práctica del trabajo al aire libre, la nueva escuela destruyó rápidamente la tradición del espacio escenográfico con planos selectivos y la visión monocular de los conjuntos para sustituir todo ello por una representación del espacio a través del detalle significativo, una representación que supone el análisis científico e irrespetuoso de la vida de todos los días ⁷⁰.

Las obras ya no contaban historias, no exaltaban actitudes. Si en el Renacimiento la visión era lejana, ahora se volcará sobre el detalle, se hará cercana. Dejaron de lado el largo proceso de creación, para sustituirlo por una relación directa con la naturaleza. Este cambio permitió la representación del tiempo, traducido por las variaciones de luz en los motivos pictóricos. Al salir al exterior e intentar pintar la verdad los artistas se encontraron ante la necesidad de modificar los pigmentos de su paleta. La ampliación del arcoíris vino de la mano de la tecnología.

68 Itten, *El arte*, 32.

69 Diego Gómez Sánchez, *Sombra iluminada* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009), 70, 71.

70 Francastel, *Pintura*, 106.

La industria del color facilitó la aparición de nuevos matices que se incorporaron rápidamente a las paletas de los pintores:

De los 20 pigmentos principales que se han identificado en los cuadros impresionistas, dos eran nuevos pigmentos sintéticos: amarillo limón (cromato de bario) amarillo de cromo, amarillo de cadmio, naranja de cromo, verde de Scheele, verde Esmeralda, verde viridían, verde cromo, azul cerúleo, azul cobalto, ultramar artificial y blanco de cinc⁷¹.

En el discurso del material se encuentra parte del contexto. Por ejemplo en las paletas contemporáneas se ha hecho extensivo el uso de colores fluorescentes. Este proceso de industrialización del color permitió el acceso a tonos estandarizados, dejando de lado los procesos artesanales basados en prácticas secretas, modificando la relación entre el pintor y sus materiales. No hay que olvidar que el contexto de modernización llevaba implícito el modelo de producción industrial relacionado con la fabricación en serie.

La verdad del color ahora se encontrará fuera del estudio, en la naturaleza y en los elementos incidentales que en ella se encuentran. La mirada del pintor apelará a comprobar las “verdades” establecidas desde los estudios de la óptica. Para lo cual podían adherirse a una de las muchas líneas de investigación.

Ahora bien en la práctica, fue el trabajo de Chevreul quien suministró el fundamento teórico para el nuevo concepto de armonía cromática. Su trabajo consistió en recopilar y organizar las observaciones empíricas bajo un orden racional. “*Sobre la ley del contraste simultáneo de los colores*” 1839 se convirtió en un manual primordial para los pintores. Sus *Cercles chromatiques* fueron considerados la base teórica de los impresionistas y divisionistas⁷². Cabe mencionar que el contraste complementario no era desconocido. Puede observarse un antecedente en la representación de telas a partir de los colores tornasolados (fig. 15) (cangianti, changeant, cambiantes o trocatintes). Su naturaleza implicaba el uso de dos tonos diferenciados: *El tornasol es un efecto de oscilación cromática que se produce en las telas [...] su superficie adopta un color u otro en función del ángulo de incidencia de la luz*⁷³.

71 Ball, *La invención*, 232.

72 Brusatin, *Historia*, 29.

73 Gómez, *Sombra*, 85, 86.



Detalle



Detalle

Los ejemplos de cangiati pueden encontrarse a lo largo de la historia de la pintura



Detalle



Lorenzo Monaco, *La coronación de la Virgen*
1407-9, temple sobre madera 220.5 x 115.2 cm



Giovanni Battista di Jacopo dit Rosso Fiorentino,
Pietá 1530-1540



Francesco de' Rossi, *La incredulidad de Santo Tomas*, óleo sobre tela, 275 x 234 cm, Museo de Louvre

El uso de dos matices evidentemente diferenciados, sin que en ellos mediara el modelado por claroscuro era una particularidad, no tan común, pero sí conocida. Esta sobre posición de tonos por pares tendía a una cuasi-complementariedad rojo-verde, rojo-azul, amarillo-azul, amarillo-violeta. A partir de estas observaciones el concepto que armonizaría una obra pictórica sería el contraste complementario. Aparecerá entonces la paleta cromática en sustitución de la tonal. Esta se estructura en función de los contrastes y gamas. Visto así los impresionistas siguieron un método de naturaleza lumínica que alteró la relación entre luz y sombra, los cuales ya no estarán en polos opuestos. El efecto que tuvo el uso del color complementario también impactó en otro de los artificios básicos del espacio tradicional: la sombra. Anteriormente se la representaba llevando el color local del objeto hacia el negro, al percibirla como otro tipo de luz, y en consecuencia con las nuevas teorías cromáticas, será representada por medio de su color complementario.

Las paletas dejaron de ser terrosas y oscuras, para convertirse en claras y brillantes. El negro cederá su lugar al blanco. Las mezclas en la paleta se realizarán por medio de los colores primarios más blanco. Estas modificaciones son resultado, en parte del programa impresionista que trabajaba sobre la idea de un color local dinámico y sujeto a la interacción de reflejos. El color será modulado y descompuesto con la intención de aumentar su luminosidad. Estas gradaciones de color pueden ser identificadas también en el trabajo de Cézanne: *modula, cada vez que anota el valor de los colores degradados en un objeto, tal como el impresionismo de la primera época lo había definido*⁷⁴.

Otra de las nuevas normativas implicaba la supresión en la paleta del negro, los sienas y pigmentos ocre. En este criterio es posible advertir el peso que los tonos terrosos arrastraban de la tradición. Otra circunstancia relevante en este cambio fue la noción de la mirada subjetiva, herencia de los estudios de Goethe en oposición a la mirada objetiva. El color ya no está en los objetos, se encuentra en el sujeto que observa, es decir en el color fisiológico. Cismada la normatividad y las convenciones, y si ahora el color también queda determinado por quien lo mira, la elección que refleje la realidad presupondrá una nueva problemática: *Si los árboles pueden ser azules, los cielos rosados, los rostros amarillos, ¿Con qué criterio deben escogerse los colores? Sin un referente del “natural” – las reglas matemáticas de la armonía musical, con los matices de la naturaleza –, ¿Cómo escapar de la incoherencia con que nos amenaza la infinidad de elecciones posibles? ¿Qué nuevo sistema nos permitirá asignar colores “con fidelidad”?*⁷⁵.

74 Francastel, *Pintura*, 111.

75 Ball, *La invención*, 40.

El color local ya había dejado de ser entendido como algo aislado, ahora perdía su posición de elemento central ante la libertad que suponía su renuncia. El uso del color desligado de su motivo llevará consigo la semilla del arte abstracto.

Con la finalidad de recurrir a las resoluciones del modulado en aras de hacer un choque de discursos debe recordarse que en muchas de las obras de los artistas impresionistas se encuentra una necesidad de observar el detalle. Esto conduce a la creación de imágenes con primeros planos que en algunas ocasiones pierden las referencias temporales. La balanza Forma-Contenido, se cargará hacia la forma, el contenido pasará a segundo plano. En el modernismo el arte iniciará un proceso de ensimismamiento, al centrarse en los elementos formales se volverá al estudio de sí mismo. En este sentido la visión del presente y el rechazo a la tradición acentuará la búsqueda de una constante innovación: *Desde entonces, la señal distintiva de las obras que se encuentran como modernas es “lo nuevo”, que será superado y quedará obsoleto cuando aparezca la novedad del estilo siguiente*⁷⁶.

2.3.3. Variaciones formales

Dado el rechazo a la tradición, al igual que el apogeo de la pintura al aire libre, vamos a encontrar en las obras modernas cambios en la fijación de los materiales. Hemos establecido que la técnica principal de la pintura por modelado, asociada a la tradición, se realizaba por capas. Para el caso de la pintura moderna encontraremos la prevalencia de la técnica directa. Este procedimiento resuelve simultáneamente forma y color.

Como resultado del cambio de fijación, la paleta también sufrirá modificaciones. La tonal fue cambiada por la cromática y el uso de la mezcla, tan rechazada antaño, se convertirá en un recurso común.

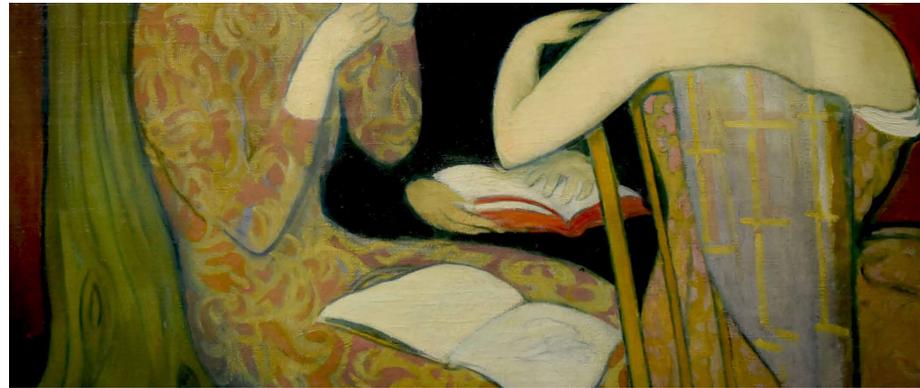
En la pintura tradicional la pintura se crea sobre el lienzo, por medio de la alternancia de capas y pigmentos. En la pintura moderna la pintura se crea desde la paleta. Los tonos que servirán para construirla deben desglosarse en secuencias tonales para evaluar mejor el valor de cada uno de ellos y compararlo con los restantes. El gris como elemento estructural adquirirá mayor importancia.

76 Hal Foster, *La posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 2008), 21.

En este fragmento de la obra de Maurice Denis, podemos ver el cambio visual que se ha gestado. La predominancia de tonos terciarios sirve de soporte a la estructura cromática. Bajo este tipo de disposición el gris será el elemento más importante. Cuando el claroscuro dejó de ser el sistema principal fue sustituido por el modelo por contrastes.



Pierre Bonnard, La tarde burguesa 1900, óleo sobre tela 139 x 212 cm, Museo de Orsay



Detalle

El gris óptico se usaba en la pintura por capas (por ejemplo alternando capas de rojo y verde), el gris moderno es intrincado obedece a mezclas de diversas tonalidades ensambladas por medio del contraste complementario que activan la tensión entre los tonos que los conforman. El gris moderno es más dinámico, debido a las mezclas: *cada color terciario está desequilibrado, es decir, que consiste en un color dominante y en uno subordinado, y ese desequilibrio crea una fuerte tensión, un "deseo" dinámico de complementación o de separación*⁷⁷.

El contraste como criterio estructural comenzó a imponerse. Las paletas pasaron a ser cromáticas articuladas en función del contraste y la luz. La modulación requiere una particular atención en el valor cromático, de manera que al desglosar el tono puedan cotejarse las gamas resultantes. Un ejemplo de esto es la concepción del uso de colores cálidos y fríos y la incompatibilidad que veía en su uso simultáneo el pintor nabi Paul Sérusier: *veo paletas diferentes para cada conjunto cromático*⁷⁸.

⁷⁷ Augusto Garau, *Las Armonías del color* (Barcelona: Paidós, 1986), 9.

⁷⁸ Gage, *Color*, 188.

En términos formales, dentro del modulado, lo que se controla es la saturación. En los artistas que suelen utilizar una paleta por modulado podremos encontrar manejos cromáticos que varían desde el uso de colores quebrados, hasta pintores que recurren a colores muy saturados. Al manejar paletas por modulado puede tenerse en consideración que la saturación de tonalidades se convierte en un recurso para impregnar dramatismo a la obra.



Paul Sérusier, *Círculo cromático*, óleo sobre madera, Museo de Orsay



Paul Sérusier, *Disonancia cálida, disonancia fría*, óleo sobre madera, Museo de Orsay

En el círculo cromático de Paul Sérusier puede observarse la forma en que se “quebran” los tonos, por el otro lado en su *Disonancia cálida y fría*, es posible advertir la importancia que tiene el juego de contrastes en cálido y frío dentro de la pintura por modulación

Al intentar pintar la naturaleza de forma “directa” los artistas tenían que mediar entre lo que veían y lo que podían obtener por medio de sus materiales. El abanico de colores que el pintor percibía en la naturaleza puso de nuevo un viejo problema en escena: la fidelidad a la naturaleza o la fidelidad a los materiales. En la práctica pictórica se encuentra con relativa frecuencia una distancia entre el color que se quiere obtener y el color que se obtiene. El auge industrial y tecnológico, fomentó la aparición de pigmentos sintéticos aparentemente novedosos, que intentarán cubrir lo que el ojo del pintor distinguía y comparaba a partir también de las nuevas teorías del color. El aumento de materiales en palabras de Phillip Ball pudo ser abrumador y alteró los criterios de selección⁷⁹. El aumento de tonalidades siempre implica una modificación sobre su manejo y su estabilidad.

79 Ball, *La invención*, 194.

Al ser materiales de nueva inserción, estaban sujetos a las pruebas del tiempo:

En 1891 el pintor francés Jean-Georges Vibert recomendaba una lista de pigmentos que el artista podía confiar en que “preservaría su brillantez y su frescura”. Entre ellos estaba el blanco de cinc, el amarillo cadmio, el amarillo de cromato de estroncio, el azul cobalto, el verde de óxido de cromo (no el verde viridían, sino su versión opaca no hidratada), el verde cobalto, el violeta cobalto y el violeta manganeso [...] Estas recomendaciones se basaban en los estudios de una nueva estirpe de tecnólogos del color⁸⁰.

Los nuevos productos sintéticos con el paso de algunos años, mostraron cierto grado de inestabilidad química. Condición que fue advertida por los pintores de oficio que mostraron desconfianza ante su uso. La consecuencia sobre los rumores de una probable pérdida de intensidad provocó que algunos artistas aumentaran la saturación de los pigmentos con la expectativa de que conservarán por más tiempo su brillantez. En este punto cabe mencionar que la producción industrial de colores, contribuyó a un cierto grado de estandarización en el uso de pigmentos o mezclas.

Los cambios formales que implicó el nuevo modelo cromático tendrán influencia sobre una de las vertientes de trabajo más importantes de los últimos años: la abstracción. En ese sentido el uso del valor espacial del color será muy relevante. La observación del color desde otra óptica permitió ver que el color en sí mismo es capaz de crear espacialidad. Los colores pueden “alejarse” o “acercarse”. El azul se aleja, en general los fríos y los cálidos se acercan: *Se puede construir un espacio complejo por la mera yuxtaposición de manchas de color*⁸¹.

2.3.3. Representantes: Los Nabis (Profetas)

La referencia visual para identificar el uso del modulado que tomaremos serán los Nabis o Profetas. Grupo caracterizado por su falta de unidad estilística, condición que facilita la revisión de algunas variantes en el uso del color por modulado. Los Nabis se insertan dentro de las llamadas vanguardias, surgidas bajo una vorágine de soluciones artísticas a principios del siglo XIX. Su duración fue un tanto efímera, pero al igual que otras corrientes de vanguardia se oponían a las referencias de la pintura de la tradición, en un contexto caracterizado por una crisis en los modelos de representación.

80 Ball, *La invención*, 207, 208.

81 Francastel, *Pintura*, 115.

Su desarrollo como grupo atiende a muchas de las características de un entorno desestabilizado, enfrentado a nuevos modelos de visión cromática. La incertidumbre en las líneas de trabajo del grupo es un reflejo del contexto, que no atendía a una, sino a diversas directrices con un alto nivel de experimentación.

Los nabis son herederos de los preceptos impresionistas. Históricamente suelen ser clasificados dentro del llamado postimpresionismo. Sin embargo los intereses y fundamentos del grupo también los colocan dentro del movimiento simbolista. Algo que es importante destacar es que en los grupos postimpresionistas se encuentran una variedad de estilos y posturas, propios de un ambiente de ruptura.

Ahora bien, en su trabajo, en términos formales, es evidente que se permea parte del programa impresionista: el rompimiento de la forma, la renuncia al enfoque valorista, sustituido por este desdoblamiento del color en tonalidades cromáticas. Aun con las diferencias de estilo, es posible advertir el uso de pinceladas yuxtapuestas, colores claros, tintas planas y contrastes de tonos. El grupo se sumará al rechazo del modelo renacentista caracterizado por realizarse bajo una concepción del espacio “numérica, escenográfica y estática” siendo sustituido por un idea del espacio abierto, dinámico y cualitativo⁸².



Édouard Vuillard, *Autorretrato octogonal* 1890, óleo sobre cartón 36 x 28 cm, Museo de Orsay



George Lancombe *Azul marino efecto de onda* 1893, temple sobre lienzo 43 x 64.2 cm, Museo de Orsay



Félix Vallotton, *Mujer peinándose* 1900, óleo sobre cartón 60.8 x 80.3 cm, Museo de Orsay



Pierre Bonnard, *Autorretrato* 1923, óleo sobre tela 54 x 74.3 cm, Museo de Orsay

Como artistas de transición carecen de un programa unificado. Sus trabajos son un conjunto de visiones artísticas individuales que se agrupan alrededor de un manifiesto y una visión, en la cual no todos sus integrantes estaban de acuerdo. Además del movimiento impresionista tendrán dos influencias directas: Paul Cézanne y Gauguin. Será el trabajo en particular de Gauguin el que dará cierto grado de cohesión a partir del uso del denominado sincretismo entendido como una unidad artística, composición armoniosa, unidad interna de concepción, la comprensión de las formas y los colores⁸³.

82 Ángel, González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz, *Escritos*, 17.

83 Ball, *La invención*, 254.



Paul Sérusier, *El Talismán* 1888, óleo sobre madera, 27 x 21.5 cm, Museo de Orsay

Bajo la tutela de Gauguin Sérusier realizará una de las piezas que pasaría a formar parte del manifiesto artístico del grupo: “El Talismán”. La pintura fue realizada sobre una caja de puros. De entrada el soporte es una afrenta contra la tradición. En ella también es posible observar el desapego del color local y la conciencia de que el color puede ser usado como vehículo para expresar pensamientos y sensaciones.

Además de las resoluciones formales, su trabajo se distinguía por una búsqueda del carácter sagrado que alcanzaban a “intuir” en la pintura. Parte de sus obras girarán alrededor de conceptos relacionados a la teosofía, influencia insertada en el grupo por Paul Sérusier quien intentó vincular sus ideas sobre color, música y símbolos a textos esotéricos. Detrás de esta filosofía subyacía una intención de “rechazar” a la civilización occidental que comenzaba a mostrar sus contradicciones internas. La razón debía ceder ante la intuición. Los Nabis se percibían como “iluminados”. La visión subjetiva, el individualismo prevalecía como visión artística. En este sentido podemos identificar cómo la idea del artista como alguien “elegido” y habilitado para descubrir el misterio de lo que no era posible entender desde la ciencia, se convertirá en una continuación romántica del pintor como alguien “único”.

La búsqueda de sentidos místicos a través de la pintura los colocará dentro de la corriente de la llamada pintura simbolista. Como hemos mencionado sus postulados no ubicaban las obras dentro de límites estilísticos, en realidad se buscaba una visión que los pusiera en una línea de un determinado sujeto pictórico capaz de encontrar sentidos en la realidad en términos espirituales. Esta actitud desliga aún más al pintor de la imitación de la realidad. La visión simbolista, al vincular elementos formales a conceptos “abstractos” sentó las bases para la representación poética desvinculada de los preceptos tradicionales como el color “local”. La noción del arte puro y absoluto se convierte en algo patente. La pintura queda así, desvinculada de la realidad, por medio de la subjetividad. El color, ya obedecía al estado anímico del pintor (subjetividad) y ahora se sumaba a la posibilidad de traducir pensamientos. El modelo al natural terminará por perder importancia.

En una época que demandaba la difusión de manifiestos que sustentaran las cuantiosas corrientes que surgieron, los Nabis tuvieron como teórico a Maurice Denis. Al igual que Sérusier tenía una visión espiritual del papel del arte que contrastaba con una visión objetual de la pintura. La afirmación “el cuadro es esencialmente una superficie recubierta de colores” permite identificar el cambio que se gestó con los procesos de modernización. El énfasis en la objetualidad de la pintura denota la conciencia de la ilusión que precedió al momento de la modernidad. El rechazo a la tradición era generalizado, en el caso de los Nabis, partiendo de su manifiesto. Es patente como evidencian el montaje que es posible advertir en la pintura académica: *¡Qué procedimientos infalibles, de rigurosa exactitud, se han querido fabricar en las academias!*⁸⁴.

84 González, *Escritos*, 24,25.

Otra característica del grupo es una visión espontánea de la realidad versus la exactitud. También es destacable la consideración del temperamento del pintor que representa la naturaleza.

No todos los artistas del grupo se adhirieron a la visión esotérica de Sérusier. El escepticismo de Bonnard y Vuillard hizo que se distanciaron de las ideas espirituales de los miembros fundadores. En Bonnard es muy destacable el manejo de las atmósferas que se traducen en velos que abren las formas y producen espacios dinámicos invadidos de sutiles variaciones de matices. En el caso de Vuillard podremos encontrar un espacio vibrátil asociado a una visión musical.

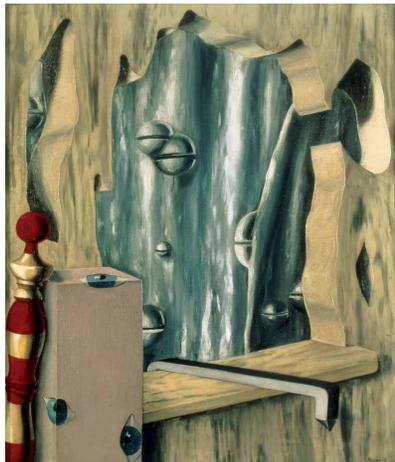
El trabajo del grupo de los Nabis puede caracterizarse por una actitud de experimentación que marcó diversos usos del color. Así podemos acceder a la revisión de un espacio modulado por medio de la atmósfera a partir de “velos” que requieren un acercamiento al objeto. Por otro lado encontramos resoluciones espaciales a través de planos que se cierran sobre sí mismos, pero que en términos de modulación pueden ser un referente para identificar como se “modela” un plano. Aunado a esto, el uso muy extensivo de los tonos quebrados y las tensiones que de ellos emergen son un muestrario de las posibilidades cromáticas del modulado.

El trabajo de los nabis duró hasta 1900. Si bien fue un periodo corto, es considerado un antecedente del trabajo de otros de los grupos artísticos caracterizados por privilegiar el papel del color sobre la forma: los fauves. En el caso de la pintura fauvista puede considerarse que llega a un extremo del uso de las tintas planas usadas en el modulado.

3. PROPUESTA: CONTRAPOSICIÓN CROMÁTICA COMO ARTIFICIO DE PRODUCCIÓN PICTÓRICA



Salvador Dalí, *Composición con tres figuras. "Academia neocubista"* (El marinero. Academia neocubista) 1926, óleo sobre tela, 190 x 200 cm, Museo de Montserrat, Barcelona



René Magritte, *El abismo plateado* 1926, óleo sobre tela, 75 x 65 cm, Museo Berardo, Lisboa

3.1.1 Antecedentes del problema

La contraposición cromática es un recurso extendido dentro de la pintura contemporánea, resultado del abandono de la pureza del estilo. En un inicio el collage-montaje permitió la introducción de materiales extra-pictóricos que eventualmente llevaron a la representación de fragmentos cromáticos de distinta naturaleza. Estamos hablando entonces de collages pintados. Estos a diferencia de los "Papier collé" son fragmentos pintados cuya particularidad es la inserción de elementos de distinta naturaleza. Para Max Ernst este es una aportación de la pintura surrealista: *No olvidemos otra conquista del collage: la pintura surrealista... (Pienso por ejemplo en Magritte, cuyos cuadros son como collages enteramente pintados por la mano, y en Dalí)*⁸⁵.

Algunos de los antecedentes de estos fragmentos pintados son las obras llamadas trampantojo. Un ejemplo es la obra de Cornelis Norbertus Gysbrechts, pintor que yuxtapone "objetos" con la intención de crear una "sensación de realidad". La diferencia entre este antecedente y el collage pintado es el uso de la estructura de color. En Cornelis la resolución de todos los objetos se realiza por medio del modelado, no existe una alteración de la armonía cromática.

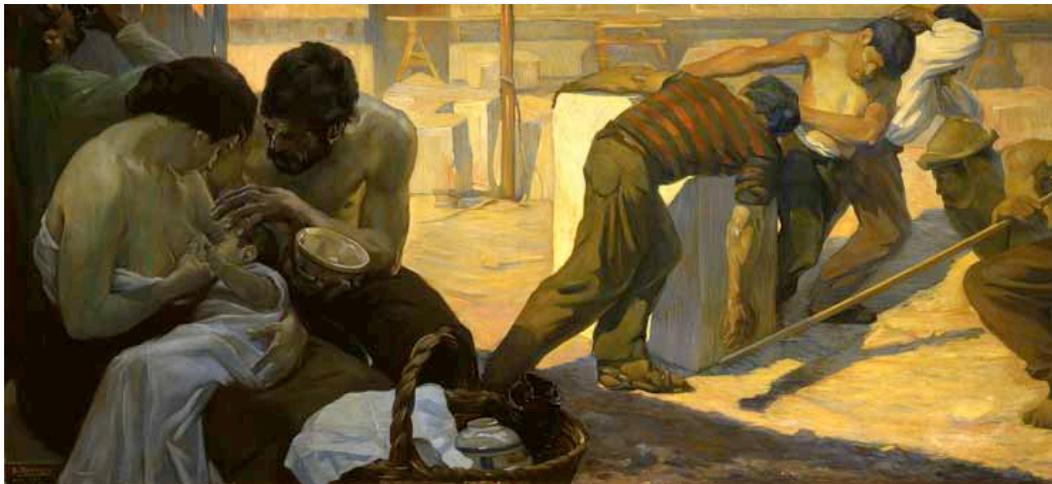


Cornelis Norbertus Gysbrechts, *Tablero con carta, estante y libro de música* 1668, óleo sobre lienzo, 123.5 x 107 cm, Galleria Nacional de Dinamarca

⁸⁵ Max Ernst, *Escrituras* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1983), 208.

En México podemos identificar cómo se fueron conjuntando los dos sistemas en algunas de las obras de pintores pertenecientes a la academia como Saturnino Herrán. Su trabajo muestra influencias del modernismo, es decir de las estructuraciones modernas (modulado) pero en algunas de sus obras es posible advertir mezclas de los dos sistemas (condición común en diversos pintores).

El diseño de esta pieza es particularmente llamativo: la escena está dividida por un espacio en diagonal, por un lado la sombra (trabajada bajo los esquemas del claroscuro, modelado) y la luz realizada por medio del modulado. Las sombras coloreadas que se proyectan en el área iluminada, contrastan con las gamas terrosas usadas en la sombra. El cambio cromático es también apreciable en otros pintores como Montenegro, Velasco, etc.



Saturnino Herrán *Labor*, 1909 , Óleo sobre tela, 200 x 70 cm, Colección Museo de Aguascalientes.

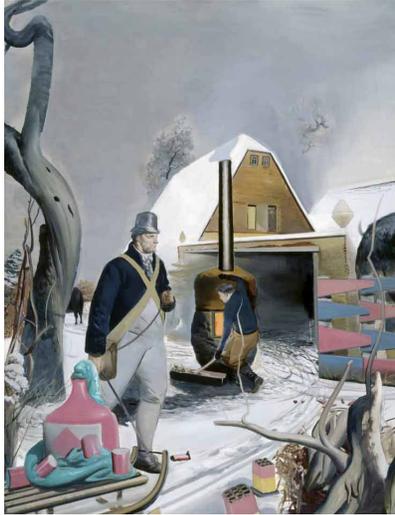
En términos formales, el collage pintado, podría no ser considerado un “collage” como tal, al no añadir material distinto al soporte, sin embargo la estructuración cromática es usada deliberadamente para crear fisuras en la lectura. Los rompimientos se presentan bajo la alteración de los conceptos de armonía y unidad cromática, puntos centrales en obras pictóricas de la tradición. Cada fragmento pintado rompe con recursos de representación medulares. Tal es el caso de la perspectiva que suele ser trastocada de manera deliberada al alterar las dimensiones de los personajes y escenarios. Por otro lado los esquemas de luz también se ven afectados al modificar las fuentes lumínicas y la ubicación de las sombras proyectadas (hemos visto su importancia en la construcción



Roberto Montenegro, *Pescador de Mallorca*, ca. 1915, Óleo sobre tela, 100 x 99.7 cm, Museo Nacional de Arte, México.



José María Velasco, *Valle de México desde el cerro de Santa Isabel* 1877, Óleo sobre tela 137.5 x 226 cm, Museo Nacional de Arte, México



Neo Rauch, *Año nuevo* 2005, óleo sobre lienzo, 270 x 210 cm

En el caso de David Salle es evidente el uso extensivo de la cita pictórica y el cruce de referencias del arte académico y la cultura de masas. Esto se "fragmenta" por el uso de modelado y tintas planas.

del discurso de un espacio coherente) o en su caso hasta la ausencia de las mismas. Sumado a esto la forma de articular el color muestra las diferencias conceptuales, espaciales e ideológicas que cada sistema detenta.

El fragmento pintado se integra por medio de la cita. Las relecturas que se buscan desatar están en función de lo que una pintura debería ser. La presunción es que el arte de la tradición queda bajo sospecha de ahí que se busqué su deconstrucción. Esto supone una actitud irrespetuosa frente al material compilado por la historia del arte (son todos los que están, pero no están todos los que son) que al ser comparado permite atisbar indicios de las normatividades detrás de ésta. Cada fragmento ha sido creado en un tiempo diferente, lo que facilita la vista simultánea de pinturas de Ingres conviviendo con obras renacentistas e imágenes publicitarias asociadas al arte pop. En un diálogo simultáneo entre pasado y presente.



David Salle, *Máquina de viento* 1997, acrílico, óleo, lino fotosensibilizado sobre tela, 182.8 x 365.7 cm

Otro ejemplo del uso de la cita pictórica se encuentra en el trabajo del Equipo Crónica. Mediante un enfoque paródico citan y confrontan la obra de pintores de la tradición por medio de gamas terrosas, y referencias de los mass media de quienes toman el uso de tintas planas, que como hemos visto son un extremo del uso del modulado.



Apropiación, collage-montaje y cita pictórica se conjugan en la obra del Equipo Crónica

Equipo Crónica, *Las estructuras cambian, las esencias permanecen*, 1968, Serie La recuperación, Acrílico sobre lienzo, 130 x 160 cm, Colección Guillermo Caballero de Luján, Valencia.

En este sentido con la contraposición de sistemas que se logra a partir del fragmento pintado ya no tenemos colores actuando de manera simultánea, sino lo que tenemos son sistemas cromáticos que interactúan evidenciando el rompimiento armónico. Esta circunstancia solo puede darse en un contexto como el actual, en esta era posthistórica⁸⁶ que de acuerdo a Danto nos coloca en una posición en la cual vale todo. Mezclar atmósferas, contaminar colores, romper los sistemas de representación miméticos y fracturar el espacio pictórico son condiciones comunes.

86 Danto, *Después del fin*, 69.

3.1.2. Contraposición cromática

Porque es ley que el empleo de los contrastes de valores implica la renuncia a los contrastes de color

Andre Lothe⁸⁷

Contraposición⁸⁸. Utilizaremos este término en el contexto de la denominada contaminación visual. La idea de la contraposición como una forma de contaminación, busca cuestionar uno de los conceptos básicos de la tradición: la “pureza” del color. Si bien, al hablar de pintura y sistemas cromáticos, seguimos dentro de los márgenes de la pintura, el uso en una sola imagen de formas de estructuración diferentes, implica un cierto grado de contaminación, que en términos formales no se le ha dado tanto énfasis.

Una gran variedad de pintores en la actualidad recurren a ella, de tal manera que bien vale la pena hacer una revisión también de la parte formal implicada.

El término contraponer implica comparar o cotejar algo con una cosa contraria. De acuerdo a la definición y caracterización de los términos modelado (vinculado a la creación de volumen) y modulado (vinculado a la noción de plano), es pertinente establecer el término de contraposición para hablar de dos sistemas cromáticos que apelan a diferencias de intención en cuanto a la estructuración de los espacios que representan. Al usar el modelado-modulado estamos jugando en términos formales con la dualidad volumen-plano, una contraposición visual a través del color, pero no solo eso, también quedan incrustados en cada sistema las ideas, conceptos y formas de interacción del artista con su tiempo, así que se convierte, de igual manera, en una contraposición de la tradición-modernidad.

Es pertinente hablar de formas de estructurar el color que se opongan y que a su vez traigan dentro de sí una serie de connotaciones que sean susceptibles de ser utilizadas como parte de un discurso artístico que apele a visualizar muchos de esos significados que no son evidentes.

87 Lothe, *Tratado*, 20.

88 La palabra “contraposición” está formada por raíces latinas y significa “acción y efecto de colocar una cosa contra otras”. Sus componentes léxicos son: el prefijo contra-(opuestos), positus (puesto), más el sufijo-si- (acción de poner). “Etimologías.dechile.net” Consultada 20 diciembre 2016, <http://etimologias.dechile.net/?contraponer>

La idea de que una pintura esté regida por determinadas convenciones implica criterios de exclusión y aceptación de determinados elementos, textualidades y discursos.

En ese sentido, también se vuelve relevante reparar en la participación de los aparatos a través de los que el artista observa la realidad: *Se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad*⁸⁹. De ahí que al identificar la “colocación virtual” del espectador podemos aportar al análisis referencias que ubiquen, contextualicen a “quién mira”, “cómo mira” y desde “dónde mira”: *Es el descubrimiento de que la actividad del espectador (la visión, la mirada, el vistazo, las prácticas de observación, vigilancia y placer visual) puede constituir un problema tan profundo como las varias formas de lectura (desciframiento, decodificación, interpretación, etc.)*⁹⁰.

La cultura visual opera con normas no escritas que pueden funcionar como discursos de poder, de ahí que se requiera reflexionar sobre la aparente naturalidad con la que se consideran. Históricamente han servido para determinados fines, razón por la cual las estrategias artísticas como la contraposición sirven para mostrar algunos de estos y reflexionar sobre la reproducción de modelos ideológicos que se asocian al uso del color.

La armonía es una idea que depende de determinados conceptos que se han vuelto convencionales y que se modifican dependiendo del contexto. Sería ciertamente ingenuo pensar que han permanecido al margen de la legitimación de paradigmas culturales. En ese sentido la invisibilidad o denostación de “otros” modelos o conceptos de armonía cromática que han surgido de entornos descentrados, y que no será posible observar en la historia del arte “oficial” son un ejemplo del poder que las pinturas acarrearán en función del color que utilizan.

3.2 Fundamento estético

3.2.1 La obra como texto⁹¹

Son varios los métodos con los que se ha abordado el análisis pictórico. Cada metodología ha mostrado distintos aspectos. Desde la crítica psicoanalítica es posible identificar los efectos subjetivos de la obra de arte, por otro lado las líneas de análisis desde la historia social muestran los efectos del entorno político y económico. Con la

89 W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen: ensayos sobre la representación visual y verbal* (Madrid: Akal/Estudios Visuales, 2009), 23.

90 Mitchell, *Teoría*, 23.

91 Tomaremos como referencia el trabajo de Roland Barthes.

llegada de las corrientes estructuralistas pueden considerarse los factores que implican su realización hasta parte de su significación. De estas, la corriente posestructuralista contribuye a visibilizar el marco institucional desde donde una pieza puede o no ser considerada una obra de arte.

Si bien cada línea de aproximación permite ver determinados aspectos, tenderá a ocultar otros. Ésta es una de las múltiples razones por las cuales hemos recurrido a la creación de la pintura desde la idea de la textualidad. Esta la sitúa dentro de un contexto en donde es posible advertir los marcos bajo los que puede considerarse una obra de arte, circunstancia que también permite identificar los discursos de poder que subyacen detrás de estos.

Partimos de un contexto global, complejo. Es importante establecer que la pintura que forma parte de esta investigación ha sido realizada desde un lugar en donde la modernidad se considera un proceso inconcluso. Ahora bien, al enmarcar a la pintura en los límites del texto, paradójicamente la abre a multiplicidad de lenguajes que pueden convivir en un mismo espacio. En particular se vuelve un recurso muy útil para quienes, como la que escribe, han elegido una formación pictórica desde la modernidad y que en un intento por adecuar su discurso pictórico al entorno han recurrido a la contaminación pictórica como artificio creativo. Esto conlleva el análisis de otro tipo de estrategias que vistas desde la modernidad “denigran” el valor de una obra pictórica.

Si bien la investigación parte del análisis formal del color, nos interesa también mostrar que más allá de este hay una serie de elementos discursivos que han hecho de los sistemas cromáticos un recurso de validación sobre cómo debe ser una pintura. En el caso de las estructuras cromáticas, el tema de la armonía es muy relevante, desde lo formal, mezclar sistemas supone alterar determinados criterios cromáticos. Ya hemos visto es un sistema u otro, pero no juntos. Esta condición coloca a la contaminación cromática como un recurso particular. Sin embargo, vista desde la textualidad, abre la obra a lecturas inesperadas y puede desatar reflexiones acerca de las distintas formas en las que se ha pintado a lo largo del tiempo, esto denota evidentemente un entorno particular.

La falta de consideración del contexto ideológico es una limitante del análisis formal que debe considerarse ante un acercamiento a la obra pictórica desde la sintaxis. En este sentido es importante hacer notar que la historia del arte, como disciplina de análisis y clasificación del quehacer pictórico, ha sido determinante en la validación de ciertas obras y corrientes pictóricas. Es decir, ha sido organizada bajo determinadas condiciones ideológicas, que se ocultan detrás de una aparente neutralidad, la cual debe cuestionarse en aras de identificar parte de la textualidad ideológica que arrastra. Esta aparente imparcialidad suele encubrir omisiones y marginaciones de entornos artísticos, obras y pintores que no encuadran con los lineamientos que el historiador ha determinado. Ello se justifica a la luz de un marco de análisis que se presa de ser objetivo, pero que, como hemos visto desde

el posestructuralismo, opera bajo una determinada ideología, lo que anula la ficción de imparcialidad.

Otra ventaja del análisis textual es que permite reparar en prácticas tradicionales desde otra óptica. Un ejemplo, es el uso de las referencias pictóricas. La copia y revisión del trabajo de otros artistas es una práctica común en el quehacer pictórico, e inclusive el realizar piezas bajo la “influencia” de determinados autores “carga” de cierto status a la obra y de paso al autor. La mención del trabajo de “otros” puede realizarse por diferentes vías. Una muy recurrida en la actualidad es la fragmentación en forma de citas.

La cita pictórica se ha vuelto un recurso frecuente, y en ocasiones va de la mano con las prácticas apropiacionistas. Las citas como fragmentos aluden a otro tiempo y espacio, pueden ser vistas como textos que desatan el juego de la interpretación. Un texto se relacionará con otros textos precedentes, a su vez estos con otros y así en un juego de referencias a manera de una trama sin origen. Este tejido que se desata bajo una libertad de interpretación ya no reconoce en el autor su verdad, la abre al espectador. Este es el énfasis en lo epistemológico del análisis posestructuralista. El lector se convierte en una figura que conjunta en su lectura una serie de referencias. Estamos frente a un tipo de lectura relacional. En este sentido es posible advertir un cierto poder político en la discursividad pictórica. Una obra ya no tendrá un solo significado, críptico, solo accesible a determinados públicos. Ahora puede extenderse a cualquier lectura sin que ninguna tenga privilegio sobre otra, dado que todas son interpretaciones realizadas desde distintos marcos de referencia.

Al enfatizar la importancia del lector, el análisis textual, renuncia a la idea tradicional del autor como creador de obras únicas e irrepetibles: *Barthes desmitifica [...] el acto creativo único, original e irrepetible, al señalar que un texto es constituido de un tejido polisémico de signos donde lo más importante no es el momento de la inspiración, sino las acciones menos grandilocuentes de seleccionar, escoger y combinar*⁹². La pintura, vista desde la modernidad requiere un autor que dé origen, la pintura vista como texto no. El autor se ha vuelto más bien un invitado que reúne diversos elementos para que la obra se inserte en la realidad.

Sin un significado oculto por encontrar, la pintura se abre a la diseminación de sentidos que se articulan como capas que se ensamblan una sobre otra (a manera de palimpsestos). Su significado se enlaza en un continuo juego de conexiones: *debajo de cada imagen hay siempre otra imagen*⁹³. El marco textual implica extender los significados como una forma de anular un discurso “oficial” salido de la mano de expertos.

92 Niculet “Posestructuralismo”, s/p.

93 Brian Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos entorno a la representación* (España: Akal, 1996), 195.

3.2.2. Apropiación pictórica

En mi opinión, la principal contribución artística de la década fue la aparición de la imagen «apropiada», o sea, el «apropiarse» de imágenes con significado e identidad establecidos y otorgarles nueva significación e identidad

Arthur C. Danto⁹⁴.

Hoy en día se considera, desde algunas posturas, la innovación artística como un principio de creación plástica. Sin embargo bajo la crítica posmoderna, la innovación terminará siendo un metarrelato visto con escepticismo. Si el autor ahora es alguien que recopila y combina, entonces el relato de innovación, puede ser sustituido por otro de compilación. Los pintores no parten de la nada, es decir toman ideas, modelos, conceptos de su entorno: *el contexto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido [...] sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es original: el texto es un tejido de citas provenientes de los miles de focos de la cultura⁹⁵.*

Desde la posmodernidad se contempla a la innovación como una narrativa desgastada. En realidad se ha hecho uso de los recursos visuales del pasado como una práctica común, pero que implicaba, bajo ciertos marcos, el ocultamiento del referente o la ficción de algo no visto: *Estas cuatro últimas nociones (significación, originalidad, unidad, creación) han [...] dominado la historia tradicional de las ideas, donde, de común acuerdo, se buscaba el punto de la creación, la unidad de la obra, de una época o de un tema, la marca de la originalidad individual y el tesoro indefinido de las significaciones dispersas⁹⁶.*

Actualmente se plantea que de una manera deliberada puede hacerse uso de la enorme biblioteca del arte sin ocultarlo o colocarlo bajo la etiqueta de innovación (en realidad podría plantearse la idea de retornos, más que novedades). En este marco de referencia apropiarse de la obra de otros, ya no es considerado un acto cuestionable: *En el discurso de la modernidad, con su culto a la originalidad, la copia adquiere tintes peyorativos⁹⁷.* La apropiación puede ser vista como una condición común, que fue adquiriendo connotaciones “negativas” producto de requerimientos económicos.

94 Danto, *Después del fin del arte*, 37.

95 Barthes, *El susurro*, 70.

96 Foucault, *El orden*, 34.

97 Alberto Gálvez Giménez, *Cita de la pintura: estrategias autorreferenciales de la pintura* (Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2004), 20.

La figura del autor ha sido, lo es aún hoy en día, una “autoridad” que concentró el significado “oculto” de la obra. Esta “facultad” denotaba cierta condición de poder que requería la participación de alguien versado en el lenguaje artístico, un “experto” que pudiera descifrar el sentido y significado trascendente de la obra materializado en la figura del crítico artístico.

La práctica apropiacionista juega en el marco de la denominada muerte del autor, cuya mayor bondad es cuestionar, más que el objeto artístico, los fenómenos sociales que determinan su producción y recepción. Las estrategias de apropiación tendrán un impacto muy relevante sobre uno de los puntos esenciales de la modernidad, la originalidad.

Una pintura puede ser valorada desde distintos criterios, sin embargo uno de los más importantes está ligado a la figura del autor y a la ficción de unicidad. Las obras de arte tienen un valor cultural innegable, sin embargo, en una época dominada por el concepto de mercancía, también adquieren un valor económico. En ese sentido cuando un artista se apropia de una pieza de forma “atrevida”, y la firma como “suya” viola los derechos de autor. Pone en tela de juicio las condiciones bajo las cuales una pintura puede ser considerada importante. Esto está íntimamente relacionado con la producción pictórica, más que con la pintura en sí. Que una pintura requiera ser asignada a un autor, original y deba ser protegida de cualquier actividad que atente contra su *integridad artística*, denota una serie de condiciones que muestran como el arte se fue convirtiendo en una forma de institución.

Cuando se toman “piezas” o fragmentos de la historia del arte es posible reparar en los distintos criterios que han validado las propuestas pictóricas. Asimismo este fenómeno de comparación cuestiona la ausencia de discursos que no terminaron por encuadrar en los criterios históricos tradicionales: *La teoría de la postmodernidad estética es, pues, la denuncia del potencial políticamente activo que reside en toda representación, como garantía mantenedora de todo sistema de poder, de toda estrategia de exclusión*⁹⁸. Los discursos excluyentes funcionan con criterios que favorecen ciertas condiciones de representación y que encubren, en la idea de la veracidad, a quienes han privilegiado. Un ejemplo son los adjetivos peyorativos usados para describir rasgos estilísticos en obras que han sido creadas fuera de la tradición artística europea, tal como el término “grotesco” cuyo uso es común, en algunos historiadores, al hacer referencia al arte prehispánico⁹⁹.

98 Juan Martín Prada, *La apropiación posmoderna* (España: Fundamentos Colección de arte, 2001), 25.

99 Véase Paul Gendrop, *Arte prehispánico en Mesoamérica* (México: Trillas, 1970), 80.

La apropiación artística ha mostrado cómo las instituciones culturales y la historia del arte se han convertido en instrumentos de poder. Un ejemplo de lo que esto implica, es la tradición de la “belleza del dominador sobre el dominado”.

Para Adorno la estética tradicional [...] Alabó la armonía de la belleza natural porque proyectaba la satisfacción personal del dominador sobre lo dominado [...] El empleo de conceptos como “armonía” o “belleza” por las clases dominantes de todas las épocas como atributos ontológicos del arte y como expresión material de una sociedad jerarquizada, tendrá que verse, sin embargo, finalmente enfrentado con el espíritu revolucionario y con la toma de conciencia popular que acaba “identificando el arte y la belleza con la opresión”¹⁰⁰.

En ciertos sectores sociales es común escuchar afirmaciones categóricas sobre la *naturaleza elitista* del trabajo artístico. Con la apropiación como estrategia, la pintura deja de ser “original”, en términos modernos, y se vuelve autorreflexiva en términos posmodernos: la pintura pinta a la pintura y aparece en las obras una visión desencantada, materializada en el uso del pastiche, la mezcla estilística, la copia. Otro aspecto a resaltar es la posibilidad de advertir las nociones de verdad asociadas a cada artificio de creación, develando su aparente naturalidad. La toma premeditada de referencias distintivas de la tradición artística, tiene como propósito dislocar discursos que al paso del tiempo se habían transformado en verdades incuestionables. En sí, la acción misma de copiarlas conlleva intenciones que cuestionan la ficción de la autoridad histórica.

En términos generales tendremos dos tipos de apropiacionismo: uno crítico y otro conservador. La apropiación conservadora puede ser solo la toma de elementos sin mayor intención. La crítica conlleva una radicalización de la cita, la alusión y el plagio. Los artistas más radicales suelen enfrentarse a la hostilidad de un sistema que requiere la ficción del autor como condición de validación económica de la obra de arte. De ahí que suelen tener considerables conflictos con las legislaciones que se fundan en la idea de proteger algo que “no existía” previamente y que le “pertenece” a determinando autor. Cuando una artista “copia” una obra, esta se convierte en algo extraño, se desata un cierto grado de inco-

100 Prada, *La apropiación*, 17.

modidad al estar frente a algo que no es suficientemente original. Aparece un componente de incertidumbre: *la experiencia de la intranquilidad*¹⁰¹. Esta es una estrategia de re-contextualización. Más allá de la toma de lenguajes del otro, como un simple acto de copia se trata de fisurar la lectura que se puede tener de una obra que ha sido “tomada” de otro contexto. Crear a partir de un recurso de apropiación es hacer uso de elementos citacionales. Toda apropiación se convierte en una relectura, que cita, alude, copia, plagia, etc. Al citar el pintor dialoga con otro tiempo. Sea de forma deliberada o inconsciente, la cita se encuentra presente en las obras. Al usarla intencionalmente hay que tomar en consideración, algunos de los modos en los que opera dentro de la pintura.

La cita en pintura debe consistir por tanto en la inserción en un cuadro de una copia (imagen, reproducción) íntegra o parcial de un cuadro anterior, cuya obra ofrece, según Genette, una manifestación indirecta [...] La inserción de la cita puede aparecer adoptando diferentes funciones, como elemento de una colección, o bien como homenaje, como clave de la interpretación, como elemento de cultura, o porque no, como autocita¹⁰².

La cita moviliza los significados. Al ser un texto se inserta dentro de las estrategias alegóricas posmodernas: *En la estructura alegórica un texto es leído a través de otro, estableciéndose conexiones fragmentarias. Según Owens el paradigma del trabajo alegórico es el palimpsesto, la alegoría no tiene por qué restaurar el significado original que puede ser oscuro o se haya perdido. La alegoría añade un nuevo significado a la imagen*¹⁰³.

Otra particularidad vinculada a la apropiación y el uso de referencias, versa sobre la “amplitud” con la que se puede elegir el repertorio. No solo es el “almacén” de la historia del arte, sino también el de los mass media. Este recurso permite el choque de los ethos: lo académico versus la cultura de masas. El collage-montaje ha ido de la mano con las prácticas apropiacionistas.

101 Prada, *La apropiación*, 53.

102 Gálvez, *Cita de la pintura*, 18.

103 *Íbidem*, 27.

3.2.3 Collage-montaje

El paradigma de lo contemporáneo es el collage
Arthur Danto¹⁰⁴.

La tranquilidad del espacio renacentista, se perdió ante la incrédula mirada posmoderna. En este estado que se percibe decadente, el fragmento se asocia la ruina, a la pérdida de la unidad. “Perder el respeto al todo” se ha vuelto una especie de principio desde el cual se lleva a cabo la labor pictórica hoy en día. Como hemos visto, con la conciencia de las convenciones de representación, los pintores se han dado a la tarea de actualizar conceptos dogmáticos que presuponen la desarticulación de las ficciones sobre las que se validaba una obra pictórica. En ese escenario el collage-montaje adquiere un papel predominante.

Es un concepto compuesto por dos elementos: el collage que implica de inicio la elección del fragmento y el montaje que es la recontextualización del mismo. Con esta estrategia emergen trabajos con espacios heterogéneos que responden a la nueva realidad caracterizada por la idea de la fragmentación. Si bien se toman porciones de algo unitario, se requiere mantener una referencia de lugar donde se ha realizado el préstamo, no debe quitarse por completo. El mantenimiento de la referencia le permite al espectador recomponer a partir de la lectura. Realizado el corte se pasa a su recontextualización. El montaje disemina nuevos sentidos al vincularse a los nuevos entornos. Despega el significado y deja fluctuando las lecturas. Esta condición coloca al collage-montaje en el campo del lenguaje alegórico: *En la estructura alegórica un texto es leído a través de otro, estableciéndose conexiones fragmentarias. Según Owens el paradigma del trabajo alegórico es el palimpsesto, la alegoría no tiene por qué restaurar el significado original que puede ser oscuro o se haya perdido*¹⁰⁵. El resultado del montaje suele contener una fuerte carga de incertidumbre.

En un inicio el collage-montaje implica la colocación literal de material ajeno a la pintura (papier collé) sin embargo, como hemos visto, existe otra exploración sobre su uso por parte de algunos artistas surrealistas en particular Marx Ernst, en donde puede advertirse el uso de fragmentos de distinta naturaleza, sin necesariamente ser material ajeno al pictórico: *Creo que debe rendirse homenaje por ello Max Ernst, al menos por lo que respecta las formas de collage más alejadas del principio del papier collé : el collage fotográfico y el collage de ilustraciones*¹⁰⁶. Actualmente se presenta como una de las prácticas más importantes. No solo es su sintonía con el contexto, también se advierte la magnitud que su uso tiene como artificio creativo.

104 Danto, *Después del fin del arte*, 29.

105 Gálvez, *Cita de la pintura*, 27.

106 Max Ernst, *Escrituras* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1983), 197.

3.3 Propuesta pictórica

3.3.1 Variaciones de un motivo

Repetida, la misma línea ya no es exactamente la misma línea, el anillo ya no tiene el mismo centro, el origen ha actuado.

Derrida¹⁰⁷

La obra que he realizado en los últimos años ha estado centrada en el estudio del color. En particular en el de la luz. Esta línea de trabajo implicó la exploración de aspectos psicológicos, espaciales, poéticos, etc. siempre bajo los márgenes de una formación pictórica que apelaba a la *limpieza del tono*, la atención a la composición, etc. en suma un cuidado en la elaboración de cada pieza.



Reyna Albarrán, *Espacio*, Gráfica digital, 40 x 24 cm, 2015



Reyna Albarrán, *Fruta*, Gráfica digital, 40 x 24 cm, 2015

Lo cual implicaba tener en mente conceptos “tan modernos” como buscar constantemente la “innovación”. Este fue el punto de partida. Bajo tal marco de modernidad, la investigación inicialmente buscaría la representación de un espacio a través de la atmósfera.

107 Foster, *La posmodernidad*, 139.



Imagen de referencia, impresión a blanco y negro

Por un lado estaría la representación de un espacio sacralizado por medio del modelado y uno desacralizado por medio del modulado. Esto tomando como referencia a Mircea Eliade¹⁰⁸. Cada propuesta implicaría la variación de paletas en función de los dos sistemas de construcción cromática: modelado-modulado.

Dentro de la revisión de lo que significa la investigación en el campo artístico, suele ser una constante la variación de enfoques que se presentan a lo largo del desarrollo del proyecto. Nos sumaremos a la estadística. Al iniciar parecía clara la intención de investigar los elementos sintácticos vinculados a la atmósfera pictórica y su representación a través de dos sistemas cromáticos con los que se tenía cierto grado de familiaridad.

Las tres primeras piezas fueron enfocadas hacia la búsqueda de esta materialización simbólica de la sacralidad y secularidad espacial. Deliberadamente se buscaron motivos con ciertas cargas religiosas. La elección se redujo a edificios antiguos, iglesias, monasterios, etc. El motivo elegido fue el patio de una antigua iglesia con reminiscencias góticas. La imagen de referencia es en blanco y negro, la razón era que se buscaba la completa libertad en el manejo del color.

En la primera se utilizó óleo a través de técnica directa. En términos formales aún era muy nebulosa la forma en que se aterrizaría el color. La paleta utilizada es una mezcla de pigmentos, aun sin diferenciar: blanco de titanio, amarillo de Nápoles, carmín, azul ftalo.

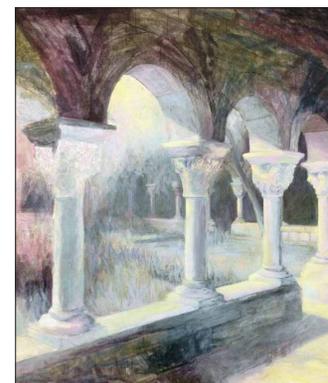
Las tonalidades resultantes muestran una paleta de tonos fríos. La atmósfera invade el espacio y le da un aspecto etéreo. Sin embargo en ella se muestran ambos sistemas: modelado y modulado. El contraste es evidente y se suma a la modulación de la luz y las tintas planas.



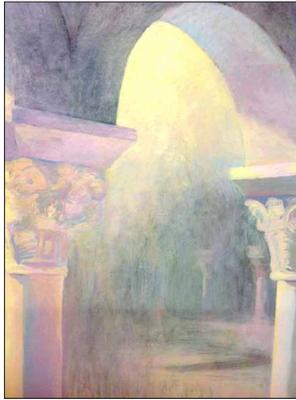
Dibujo a carboncillo, registro de proceso.



Registro de proceso.



108 Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano* (Guadarrama: Punto Omega, 1981.)



Registro de proceso.

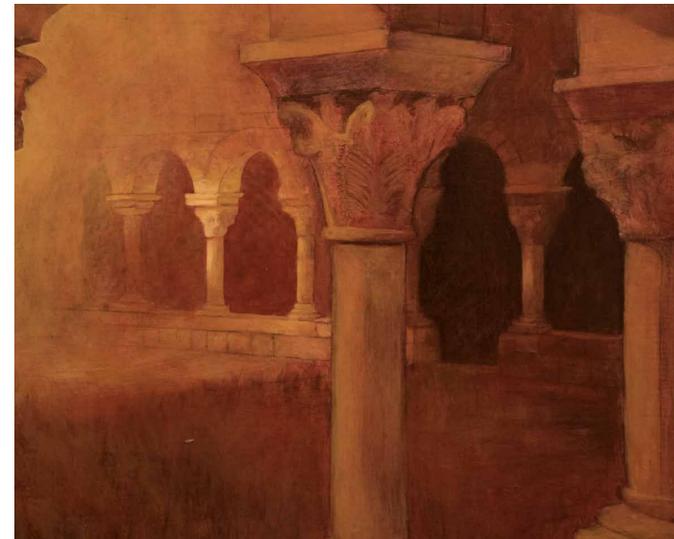
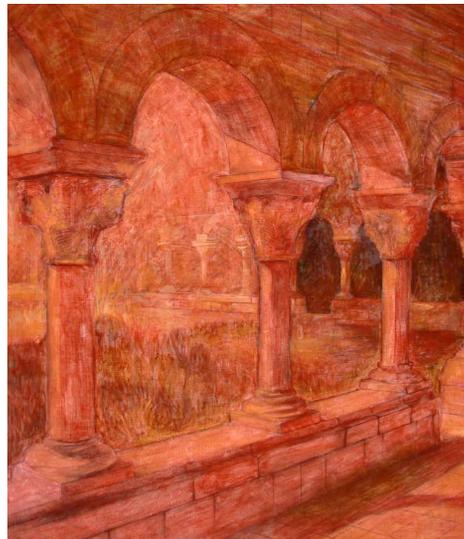
El siguiente paso fue realizar el mismo motivo, pero con la intención de separar los sistemas de forma evidente. En este punto la investigación permitió identificar algunas características de la técnica veneciana. La paleta utilizada fue rojo indio de base, blanco, amarillo de Nápoles, amarillo ocre, verde savia. Para esta pieza la carga de carboncillo fue mayor ya que se buscaba desde el dibujo generar el claroscuro de la primera fase.



Registro de proceso.

Aun cuando se tenía cierto grado de familiarización con la técnica por capas, no fue suficiente para acelerar el proceso de creación de la pieza. Lograr las luces y sombras llevando la luz hacia el amarillo fue ciertamente complicado. Sin embargo se logró el objetivo de establecer una diferencia a partir del color y su estructuración. Dado que aún se buscaba la representación de un espacio sacro (por modelado) se estructuró compositivamente en función de los planos diferenciados tradicionales en la pintura del renacimiento: un plano oscuro, uno medio y uno claro. De acuerdo a Mircea Eliade¹⁰⁹ existen ciertos elementos simbólicos que se asocian a las manifestaciones de la divinidad, denominadas hierofanías. En este caso es el pilar iluminado que anticipa un probable “evento divino”.

Para esta pieza se inició la revisión del trabajo de Tiziano, identificándose en algunas de sus obras la división del espacio en planos bien delimitados. Esta sucesión de planos crea la ilusión de profundidad. Para mantenerlos bien establecidos los diferencia a partir de la tonalidad o a la luminosidad. Un primer plano medio, un central oscuro y uno profundo claro. Cada plano tiene una luz que solo pertenece a este y no se comunica con la de los otros. Partiendo de este estudio se optó por dividir el espacio en tres planos separados por un tono y luz distinta: el primer plano medio-tono verdoso, el segundo oscuro-tono rojizo y el último claro-tono amarillo. La atmósfera se construyó por medio de capas sucesivas buscando que envolvieran los dos últimos planos. La pieza funciona dentro de la línea del modelado.



Registro de proceso.

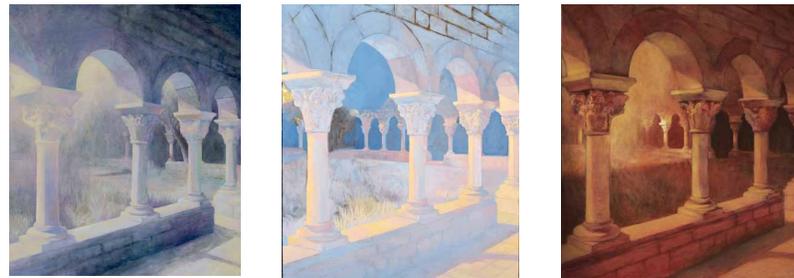
109 Véase Anexo

El siguiente paso consistió en realizar una tercera pieza realizada a partir del modulado. Teniendo el precedente de la primera se tuvo cuidado en trabajar con una paleta de valor alto, con la intención de disminuir el contraste. La paleta elegida fue: amarillo de cadmio, carmín, azul ftalo, blanco de titanio. Para esta pieza se buscaba conseguir un espacio desacralizado. Se tuvo más cuidado con el objetivo de lograr una modulación más concreta. Los colores están llevados hacia los tonos pasteles. Se buscó disminuir el contraste de claroscuro para llevarlo a un contraste por tonalidad a partir de la gama: amarillo de Nápoles, carmín y azul ftalo. El resultado visual es cercano a la estética de los carteles, lo cual es trasladado por las tintas planas. El objetivo también era distanciarlo del color asociado a la tradición pictórica.



Registro de proceso.

Este es el montaje de las tres piezas que forman este primer tríptico. Cada pieza busca ser un trozo temporal de un sistema de construcción cromática.



Reyna Albarrán, Tríptico: Tres tiempos, óleo sobre tabla, 180 x 70 cm, 2016

Como es posible advertir al inicio solo se permean las intenciones formales, el contenido estaba asociado a espacios sacralizados. Aún no era posible advertir las implicaciones que generaba el cambio de estructuración cromática.

3.3.2 Collage cromático

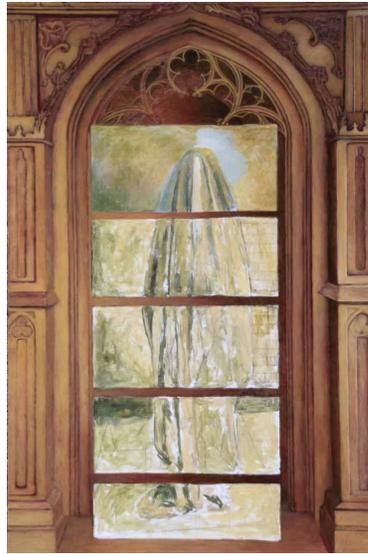
Una noción arrastrada de la pintura de la tradición y la pintura moderna es la separación en una obra de las formas de estructuración, se elige el color o el tono, no se pueden usar ambos: *La oscuridad y las sombras son alejadas de los colores como algo contrario a ellos mismos*¹¹⁰.

De acuerdo a la producción de las piezas se podría pretender tener un conocimiento y control total sobre ellas, pero la realidad dista mucho de ser así. En la serie anterior establecimos que como parte de los procesos pictóricos y como resultado de la investigación los contenidos de las piezas fueron modificándose. Inicialmente la intención era realizar piezas que exploraran dos tipos de espacio: uno sacro y otro profano, bajo el concepto de hierofanía. La diferencia espacial estaría establecida por variaciones formales: modelado-modulado. En este punto de la investigación hubo un quiebre y las referencias se volvieron vagas. La intencionalidad se volvió nebulosa. Enfatizamos nuevamente, que el trabajo realizado a lo largo de varios años se había desarrollado dentro de los marcos de la modernidad, en un sentido bastante conservador.

Como resultado de la reflexión teórica, se abandonó gradualmente la intención de crear estos espacios. En su lugar se comenzó a explorar, aun dentro de un marco formal, una particularidad de los dos sistemas: la diferencia del enfoque retínico.

Sobre esta línea de trabajo, se realizó la primera pieza. El proceso creativo implicó la toma fotográfica de un modelo que hiciera alusión a imágenes de personajes religiosos, pero sin serlo, más bien se buscaba la evocación. Posteriormente, a partir del uso de un ordenador, se modificó la luz en las fotografías con la intención de obtener mayor contraste. Se eliminó la información de color, dejando la imagen solo en blanco y negro. La intención es desligar el objeto del color local, partiendo de los principios de la pintura moderna. Hecha la foto en blanco y negro fue colocado un filtro digital azul y por medio de un ordenador se ensambló por collage-montaje en un fondo arquitectónico con alusiones al estilo gótico.

110 Manlio Brusatin, *Historia de los colores* (España: Ediciones Paidós, 1986), 38.



Registro de proceso.

Boceto digital

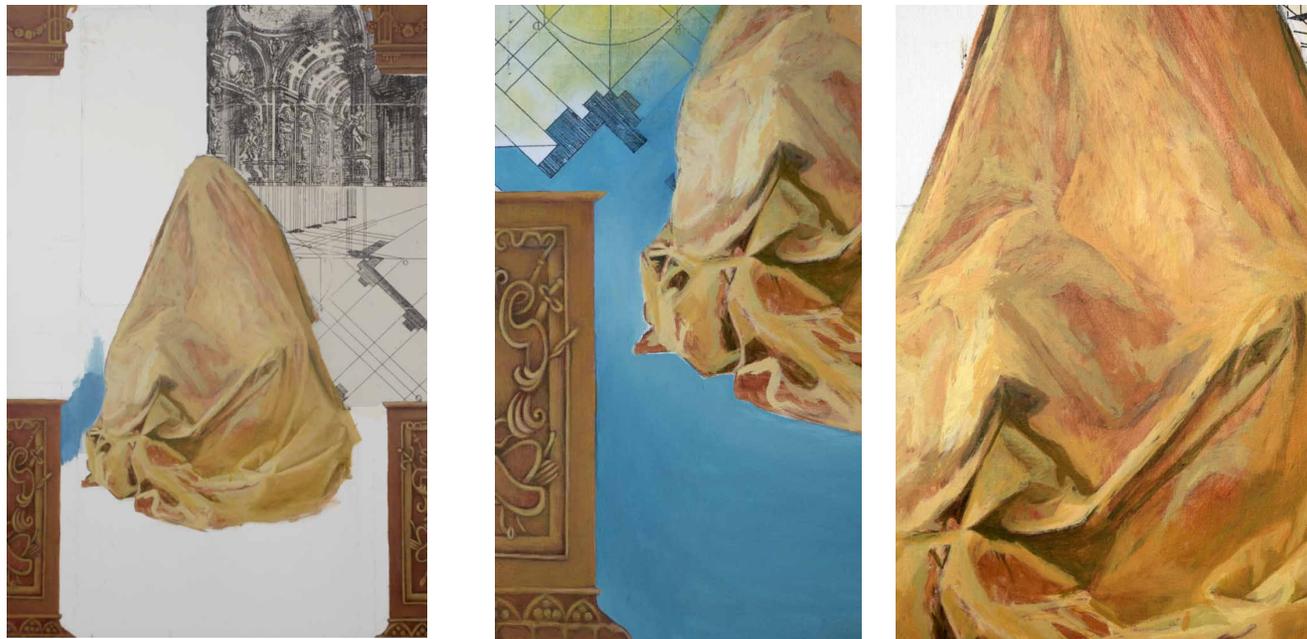
El motivo central fue realizado por técnica directa tomando en consideración los principios de la pintura moderna: desligar el color local, renunciar al claroscuro y modular el color, con el uso del blanco. Una consecuencia del primer enfoque de la investigación fue la búsqueda por representar espacios pictóricos que aludieran a la desacralización moderna. Consideramos que en esta pieza se alcanza a permear esta intención, de tal manera que la figura central está fragmentada en recuadros horizontales. Como una imagen vista en un ordenador donde hay un constante parpadeo que es más visible cuando se observa a través de otro dispositivo electrónico. Es como reflexionar sobre el papel de los medios masivos de comunicación y como los referentes espirituales se van escondiendo detrás de las imágenes de comunicación masiva. Por otro lado el marco arquitectónico está modelado por un claroscuro en donde se pretendía aplicar una versión de técnica veneciana. Sin embargo, el modelado por medio de tonos puros y amarillo para obtener las luces (el avance teórico de la técnica estaba apenas asimilándose) fue ciertamente tortuoso. No solo se enfrentó lo laborioso de la técnica, comenzaron a experimentarse molestias físicas con la pintura, la razón: la diferencia del enfoque retínico de cada sistema. Aquí es donde puede considerarse que iniciaron los efectos sensibles e ideológicos de la investigación. Las primeras piezas se realizaron por separado, el montaje fue posterior a su realización, de tal manera que no se tuvo esta problemática.

El uso de dos formas de estructuración del color en una sola pieza es una forma de contaminación que rompe la continuidad de la lectura. En este sentido podría pensarse que solo está relacionado con cuestiones formales, sin embargo al parecer va más allá de lo formal, como ya lo hemos visto. Aquí se evidenció que la idea de espacio armónico a partir del color (fue un conocimiento que llegó por la praxis) es una idea que funciona bajo determinadas convenciones. Evidentemente, por lo menos en el caso de quien escribe, no era un tema que hubiera sido cuestionado desde lo ideológico, desde lo formal sí, es fácil aislarlo, pero desde la significación no.

La ejecución de las piezas tuvo efectos fisiológicos y provocó el cuestionamiento de los criterios de apreciación aplicados a lo largo del tiempo. Esto implicó el replanteamiento del sentido de armonía aprendido. Modificar una conceptualización aprendida por mucho tiempo es una condición harto complicada, pero que al final es lo común del quehacer pictórico.

Esta pieza provocó un fuerte quiebre, que eventualmente fue asimilado. El resultado es un collage-montaje de dos sistemas en una sola pieza. Por el uso del color las tensiones cromáticas son algo considerables. Aun con intenciones de representación de espacios sacralizados, temática que comenzó a volverse problemática, conforme se asimilaban las implicaciones de cada sistema. Formalmente se rompe la armonía, ya que se “brinca” de un sistema a otro.

La siguiente pieza puede ser considerada el resultado del reajuste de conceptos debido a la vaguedad de intencionalidades pictóricas. Renunciar a la pureza de color, el cuidado de la técnica y abrirse a la contaminación de lenguajes, en un tiempo corto, provocó una inestabilidad de los límites sobre los que se estaba trabajando ¿En qué punto la pieza funciona o no? ¿Cómo romper la visión previa? ¿Desde dónde? Este contexto creó una condición de desestabilización. Con este telón de fondo fue realizada la pieza, que tenía la intención de ser parte de un díptico junto con la anterior. La fragmentación de los motivos arquitectónicos es casi ornamental. El uso de transfer como recurso de contaminación disciplinaria, no termina por funcionar ya que se siguen respetando los espacios de la composición. Los fragmentos por modelado muestran los problemas agravados con la técnica veneciana y el modulado del elemento central es algo tibio. No se obtuvo ese brinco retórico como en la pieza anterior. Aquí se perdió el sentido, por lo que el resultado es muy ambiguo.



Registro de proceso.

La siguiente pieza fue realizada durante una estancia de movilidad en Valencia, España. Los problemas del reajuste comenzados con las anteriores se intensificaron a la luz del cambio de contexto. Al llegar a un entorno diferente y ver la impresionante tradición pictórica de España, la pregunta fue ¿Desde dónde se podría insertar el trabajo? En una de las clases impartidas en la Universidad Politécnica, en palabras de un conocido curador, lo que debería quitarse de la producción artística, si se aspiraba a insertarse en la posmodernidad eran las referencias localistas¹¹¹. Es interesante a manera de reflexión como se pueden entender o asimilar algunas de las referencias a estructuras de poder, cuando se cambia el contexto cultural. Una condición algo reiterativa en esta experiencia, pictóricamente muy nutritiva, es la autoridad con la que se afirman los criterios artísticos y como estos, a veces parecieran no considerar “relevantes” algunas prácticas o enfoques, que no han surgido de su entorno.

¹¹¹ Master de Producción Universitat Politècnica de Valencia. Semana de profesores invitados. Seminario: Ser contemporáneo. Cinco propuestas. José Ángel Artetxe (Crítico de arte y comisario de exposiciones), Universitat Politècnica de Valencia.

Esto quizás no es evidente, ni siquiera identificable, pero al parecer la pauta sigue siendo marcada, no desde aquí, sino desde fuera. Ahora bien, perdida la brújula, como coloquialmente suele decirse, aparecieron multiplicidad de posibilidades. Para este trabajo nuevamente se recurrió al transfer y sobre este se pintó. El resultado visual es “problemático”. Resultado de un tono contaminado con toner de la imagen de referencia (nótese la problemática con la constante lucha por obtener un tono armonioso, producto de un sentido de armonía muy introyectado). La intención fue tomar una imagen, en este caso a partir de un dispositivo móvil, aleatoria de un motivo cualquiera (con lo que esto pueda significar, siempre se termina por elegir algo). Por medio de un ordenador se quitó la información de color. La idea es jugar a la ficción que crean los colores en el mismo espacio y provocar la pregunta ¿Cuál es el color real? En sí es evidenciar la convención detrás de cómo se articula una pintura. La obra está formada por tres piezas individuales unidas por medio del montaje.



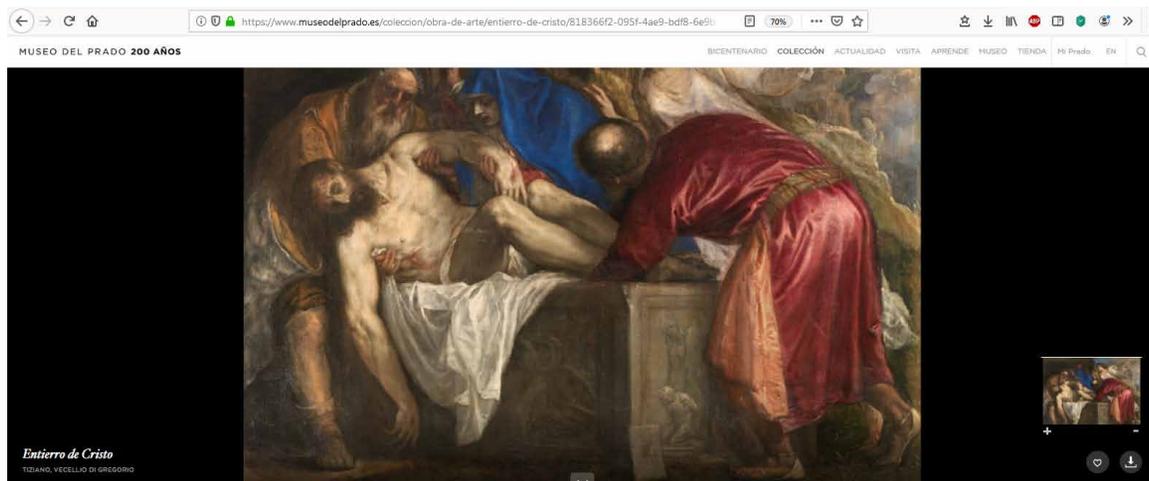
Reyna Albarrán
Tríptico. Sin título 2016
Toner, acrílico y transfer sobre tela,
66 x 30 cm

3.3.3 Apropiación y color

Hemos agrupado las siguientes piezas, ya que se emplea la contraposición cromática, el collage-montaje y la apropiación. En ellas hicimos uso del collage pintado. Ahora bien la apropiación facilita acarrear las diferencias de enfoques al utilizar citas a diferentes autores. Al “copiar” fragmentos de las piezas no se busca homenajear al autor, la intención es hacer un pastiche que implique la pregunta ¿En que se relaciona esto?

En el proceso se fue observando que los fragmentos empezaron a desatar lecturas paródicas. El contraste de color en sí mismo saturado, provocó un efecto casi festivo, que choca con lo solemne de los fragmentos tomados y con la asociación evidente del autor de quien se ha hecho la apropiación de obras en este caso Tiziano.

La primera pieza fue trabajada a partir de imágenes digitales. Si la historia del arte es un gran almacén, el internet podría ser la llave de acceso para tomar las piezas. La obra elegida fue “El entierro de Cristo”. Inicialmente parecía una selección algo aleatoria, eventualmente tomó cierto sentido, ya que el autor hizo varias piezas sobre el tema y además es importante considerar la fuerte carga de solemnidad, tanto por el tratamiento como por el tema. La página de internet del Museo del Prado fue el lugar de donde se tomó la referencia así que la reinterpretación cromática esta mediada por lo digital y eventualmente por la impresión a tinta.



Página del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/tiziano-vecellio-di-gregorio/d5a82a70-aa3f-4355-b733-97c04d9690ab?searchMeta=tiziano>. 23 abril 2016

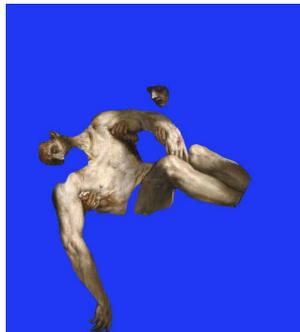
Con los archivos digitales se realizaron una gran cantidad de pruebas. El ordenador como recurso de bocetaje permite crear numerosas variantes en corto tiempo. Los bocetos fueron impresos y de la impresión a tinta se realizó la pieza. En el caso de los sellos elegidos fueron digitalizados y posteriormente fue realizada una matriz para reproducir los motivos del fondo.

Para esta pieza el proceso de fijación al óleo por capas fue un poco más fluido. Para lograr que fuera lo suficientemente contrapuesta, era necesario conservar la “limpieza” del color, dado que se buscaba mantener la solemnidad de la figura en función de las convenciones que son requeridas para el modelado. Se continuó con un acercamiento a la técnica veneciana, de la que se fueron identificando cada vez más elementos usados en su aplicación. Si bien hemos revisado que al parecer Tiziano no dibujaba el motivo previamente, hemos optado por realizar un dibujo al carboncillo, lo más detallado posible. Después de haberlo fijado previamente, se colocó una capa de rojo indio. Partiendo de esta base rojiza de medio tono se fueron obteniendo las luces con blanco para obtener el modelado del cuerpo. Se ha tenido cuidado en mantener las variantes cromáticas entre capas con pigmentos verdes y rojizos, alternadas, con blanco, para crear grises ópticos. Ahora bien, también se colocaron dos referencias más alrededor del cuerpo central, pero estas se trabajaron por medio del modulado. Para esto se recurrió al uso de una paleta sintética. Amarillo de cadmio, verde de cadmio, naranja de cadmio, e inclusive un tono denominado “rosa mexicano”. El resultado es una vibración cromática en un inicio, fuerte, pero que adquiere un sentido de contaminación ciertamente buscado.

Para el fondo se recurrió a un plano de color contrastante, saturado y plano, alusión directa al modulado. Sobre este se ha decidido colocar una serie de sellos tomados del almacén del arte prehispánico. Para ello se ha utilizado el esténcil como técnica de transferencia. El color de los sellos es deliberadamente descontrolado, saturado condición ciertamente demeritada y que contrasta con la estructuración atemperada de las carnaciones del personaje central. Los colores brillantes y saturados arrastran una connotación de cierta “alegría” que contamina los ethos de la imagen. Con cierto tiempo de reflexión pudo ser posible identificar la referencia detrás del color: el arte popular.

La contaminación proviene, en este caso de la mezcla de los ethos, que están detrás del modelado: lo pintoresco con lo noble. El choque de ambas atmósferas exacerba las diferencias. Manteniendo los lineamientos del collage, el corte de la figura central permite arrastrar la referencia, que ciertamente es lo suficientemente fuerte para vincularla a la pieza original. Otro efecto que se produjo fue la alteración de la tranquilidad que debe “tener”, como proceso de idealización, el personaje apropiado. El color altera la aparente serenidad de su “actitud”.

La toma deliberada de un fragmento de una de las obras representativas de Tiziano, es en sí visto desde la práctica de la apropiación, como una estrategia que cuestiona, como hemos visto, la originalidad de la pieza. En este sentido cabe mencionar que durante su ejecución, esta circunstancia fue particularmente de difícil manejo, reiteramos que el punto de partida que se tiene es desde la modernidad, de ahí que asimilar la toma “atrevida” del fragmento conllevó mucha incomodidad. Condición que denota el peso de la ideología y los conceptos que se permean en la creación de una obra plástica y que subyacen en cualquiera de quienes nos hemos dedicado a esta disciplina. Ahora bien, esta circunstancia fue considerada un problema de inicio asociado a cuestiones personales, eventualmente adquirió una significación ideológica, de la que se fue adquiriendo conciencia y que a su vez se identificó que forma parte también del proceso de investigación. Y no solo eso, responde al diálogo con la pintura, una la ejecuta pero en la ejecución, la obra cambia al ejecutante. Esto fue particularmente evidente en esta circunstancia.



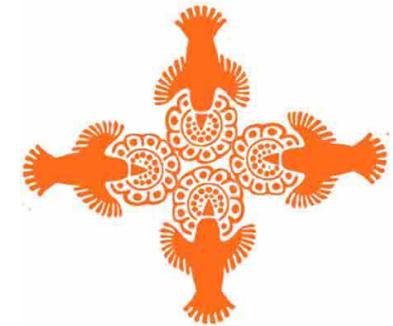
Bocetos digitales



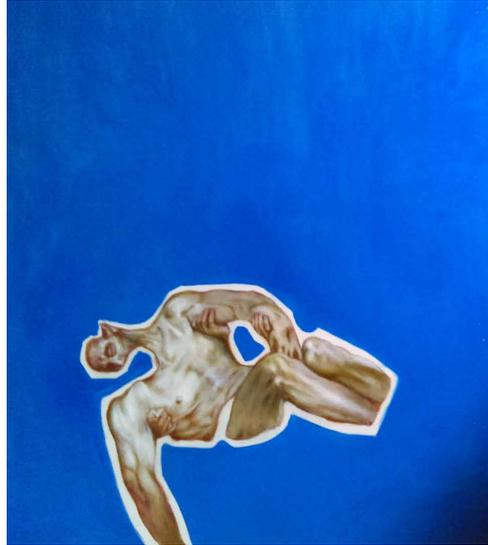
Registro de proceso



Sellos prehispanicos



Sellos prehispanicos



Registro de proceso

El siguiente trabajo parte nuevamente de la idea de la fragmentación. Tomando como referencia la misma pieza de Tiziano, se optó por realizar el corte en las vestiduras de los personajes centrales. Nuevamente el proceso partió de bocetos digitales. De las diversas variaciones se trató de mantener la “copia” de los ropajes tratando de modificar lo menos posible el color de la imagen de referencia. La cita, aquí se realizó por medio de la imitación, al igual que la anterior, es un pastiche¹¹².

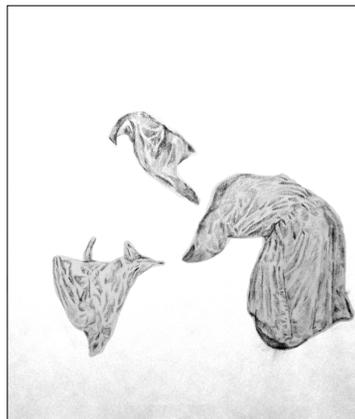
Elegidos los bocetos se pasaron por medio de carboncillo y se utilizó una base de rojo indio, sobre un fondo plano con un color saturado. Nuevamente se recurrió al grabado. Los sellos prehispánicos que se utilizaron en el fondo fueron colocados por medio de esténcil, primero en blanco y posteriormente a color. La paleta usada es sintética, con tonos saturados. Los sellos adquirieron, por el uso del color y la colocación, una cierta referencia al papel picado, tan usado en México en las celebraciones del día de los muertos.

112 La diferencia fundamental que se establece entre las prácticas de derivación conjunción de transformación y las de imitación, es una cuestión clave para interpretar sus manifestaciones pictóricas. Entre las primeras se encuentra la parodia, que es una transformación de una obra singular con carácter lúdico. Entre las segundas prácticas está el pastiche, ya que éste procede por imitación de estilos además no tiene un carácter satírico sino más bien “neutro”. El pastiche no se imita una obra concreta sino un estilo, un periodo, una serie. Alberto Gálvez Giménez, Cita de la pintura: estrategias autorreferenciales de la pintura (Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2004), 11

La mezcla de atmósferas, noble y pintoresca, se produce en esta pieza más por asociación que por el fragmento. La lectura de solemnidad de los ropajes puede producirse si se asocia a la obra completa y al entierro de Cristo. El color saturado, hemos visto que se vuelve “festivo” y en este caso, la festividad de todos los muertos, de manera general, es vista con cierto marco animado. Otra lectura que se buscaba era insertar una referencia visual que brindará información desde dónde se estaba creando la pieza, sin hacer esto tan evidente.



Boceto digital



Registro de proceso



Sellos prehistóricos



Sellos prehistóricos

En las siguientes piezas fue insertado un nuevo elemento: la fotografía de nota roja. Una de las características de la apropiación como estrategia artística es que es capaz de reunir dos discursos excluyentes: el del arte académico y el de la cultura de masas. La nota roja es un género periodístico masivo. Con esta intención se ha tomado el trabajo de un fotógrafo: Enrique Metinides.

Nuevamente se parte de archivos digitales, no hay modelos físicos, solo referencias obtenidas de internet. Estas imágenes fueron impresas y después recortadas.

La primera fotografía es una obra muy conocida: La anécdota cuenta que una mujer de escasos recursos vio morir a su pequeña hija. Incapaz de comprar un ataúd, salió a pedir ayuda. Después de conseguirla, camino varios kilómetros, ataúd en mano para llegar a su destino. El fotógrafo que vio la escena no solo saco una, sino varias fotografías en donde es posible ver a la mujer caminando. Una imagen sobrecogedora en blanco y negro.

La fotografía se volvió emblemática del trabajo de Metinides. En sí denota la pobreza del entorno social, en términos psicológicos, el dolor de una pérdida de ese nivel que se ha vuelto pública. Además del descontrol de llevar cargando un objeto, como lo es un ataúd, fuera de las convenciones rituales asociadas a la muerte. La condición en la que se encuentra es casi desgarradoramente ordinaria. Si comparamos la escena con un montaje idealizado como la presencia de la madre que llora a su hijo en la obra de Tiziano, el contraste se vuelve más evidente. La escenificación que implican ciertas estructuras cromáticas sumadas a los criterios de representación, una mujer completamente serena ante la muerte de su hijo, chocan con una imagen, que si bien no cotidiana fue tomada sin una orquestación visual, casi de manera espontánea: una mujer que muestra un cierto grado de descontrol y sopor al optar caminar por las calles con su doloroso cargamento. Otra circunstancia que podría reconocerse es la cuestión de la pobreza, la clase social. El ojo agudo del fotógrafo toma a la mujer al lado de gente “con traje” que muestra su indiferencia ante tan insólita circunstancia.

El proceso creativo fue semejante al de las piezas anteriores. Con las imágenes impresas se procedió al recorte manual, con intención de enfatizar la idea del fragmento, aprovechando los bordes irregulares. Posteriormente los fragmentos fueron escaneados, para regresarlos al formato digital y realizar el ensamblaje.

En el caso de la obra de Tiziano la cita que se hace de la obra aludía solo al personaje central. Razón por la cual se realizó el corte alrededor de la figura de Cristo, inicialmente no se tomaría el rostro de la madre, eventualmente se cortó el rostro del personaje y se dejó el de la madre. En el caso de la fotografía de Metinides se cortaron los elementos contextuales y se delimitó la figura de la mujer, lo que enfatiza un acercamiento, planteamiento moderno, a los detalles de su andar. Solo se citará un fragmento de la mujer y un transeúnte.

Evidentemente, el tratamiento dado al fragmento de Tiziano, es el modelado. Se ha continuado con una ver-

sión de técnica veneciana. Ahora bien, para el caso de la fotografía se recurrió a la paleta por modulación. La intención nuevamente es el choque de atmósferas. Los colores apastelados alteran lo desolador de la imagen de referencia. Atenúan la temática, deliberadamente se mantuvo una paleta con valor alto, con la intención de atenuar el dramatismo de la escena. En este sentido se realiza un palimpsesto. Sobre una imagen se coloca una estructura de color que ha sido francamente aceptada por el gran público y a veces criticada por alejarse de las circunstancias sociales del contexto¹¹³. Esta afirmación es conocida cuando se alude a la pintura impresionista, por el efecto del color vibrante.

Al utilizar una paleta cromática, asociada a la pintura como manifestación de la llamada “alta cultura” y aplicarla sobre una imagen perteneciente a la “cultura de masas” como lo es una fotografía de nota roja, estamos recurriendo a un discurso paródico.

En esta al igual que en las anteriores piezas los fragmentos no son una referencia hacia un autor, o tema. En realidad cada fragmento está pensado como un sistema de representación por medio del color que denota y acarrea una serie de cargas por la elección del manejo de la paleta. Aquí el contraste que se tiene no es a partir del color, es a partir de la textualidad del fragmento que hace evidente la referencia temporal de donde ha sido tomado. Se vuelve un collage. Por un lado, la tradición que se sustenta en narrativas visuales humanísticas y un espacio racional, por modelado, color atemperado. Que bajo normativas convencionales, representa al ser humano, no como es sino, como debería ser (*Ut pictura poesis*). Esto se encuentra al lado de un fragmento que remite al arte por el arte, en donde lo formal adquiere mayor importancia que la condición temática (evidenciar el lienzo, la pincelada y lo plano). El color es utilizado en términos estructurales y espaciales. El anaranjado al lado del azul hace que uno avance y el otro retroceda, hay un movimiento virtual. El color amarillo de la escena que requiere luces violáceas para intensificar el efecto cromático por medio de la complementariedad. El efecto del instante. A saber si es el caso, se ha podido identificar que el “peso” de la pintura por modelado es tal que invade el espacio, lo veremos en otra pieza de la misma serie. De ahí que el espacio que toma la pieza por modulado debe ser cuantitativamente mayor para compensar el peso del modelado. Razón por la cual también se decidió en la yuxtaposición de los fragmentos colocar el realizado por modulado “encima” del modelado.

Estos no son fragmentos que intenten construir un discurso estilístico, están tomados con la intención de comparar dos sistemas que operan desde distintas formas de entender la representación de la realidad, y que al juntarse evidencian las normativas y convenciones que subyacen detrás de ellas y que pueden en determinado momento provocar el cuestionar cuál de los dos sistemas es más importante. En ese sentido aparecen los criterios de validación e institucionalización que suelen ocultarse debajo de una aparente neutralidad cromática.

113 Nos referimos al arte por el arte, el color en la pintura impresionista.



Recortes impresos



Recortes impresos

En este punto esto es lo que se alcanza a percibir de la intencionalidad en la realización de la pieza, sin embargo, al ser vista como un texto, la diseminación de contenidos, ocasionalmente se obvia. Ejemplo de esta circunstancia es la referencia a la muerte simbólica de Cristo, las fotografías tomadas de la nota roja, aunque cabe mencionar que el tipo de trabajo de Metinides, no es muy común dentro de este género periodístico. Su mirada ocasionalmente enmascara lo dramático del evento. En ambos fragmentos se vuelve evidente parte de la visión de Nietzsche que considera que la labor de la cultura occidental ha sido tapan ese trasfondo dionisiaco, lo real, mediante el socorro de las formas y los argumentos de la representación¹¹⁴.



Registro de proceso



Registro de proceso

114 Friedrich Nietzsche, *La genealogía de la moral, El crepúsculo de los ídolos, El anticristo, Primeros opúsculos* (Madrid: Gredos, 2014), 239.

Como resultado de la estrategia del collage-montaje es posible ver en una sola escena, conviviendo a la obra de Tiziano y Metinides, creadores que realizaban su trabajo desde polos totalmente opuestos.

Es muy difícil sustraerse al entorno de violencia circundante. Como creativos, la sensibilidad está abierta a constantes interacciones. La siguiente pieza versa precisamente sobre la violencia. Consideramos que pudo ir surgiendo por influencia de la obra de uno de los profesores en el taller de pintura, el Dr. Francisco Soriano, cuyo trabajo en ese momento estaba realizado alrededor de las ejecuciones por narcotráfico.

Siendo honestos, la inserción temática fue un tanto inconsciente, eventualmente se volvió clara. Aun cuando pudo partir de un contexto actual, los motivos fueron tomados de referencias del pasado. Nuevamente el trabajo de Metinides. La fotografía que se eligió tiene una particularidad, aun cuando el tema es muy violento, el personaje principal aparenta una cierta actitud de ingenuidad. Si pudiéramos poner una nota a pie podría ser “Miren lo que encontré”.

A diferencia de las otras piezas, aquí si existió una búsqueda deliberada de una imagen semejante de Tiziano, encontrándose varias. Se resolvió tomar una de las versiones de Salomé.

Al igual que las otras piezas se partió de bocetos digitales. De manera, insistimos un tanto inconsciente, se estructuró el cuadro recurriendo a la repetición de los motivos alternados, casi como cuadros de una película que se repite desde un pasado remoto, un pasado cercano y la referencia, no representada, pero que se presiente, de un presente violento.

La cita se realizó solo a partir de las manos y la cabeza de Juan el Bautista sobre la charola en un acercamiento del motivo. En el caso de la fotografía se tomó al personaje central de la cintura hacia arriba sosteniendo la cabeza encontrada. No se buscó un acercamiento, la vista es algo alejada. Consideramos que la temática asociada es en sí altamente violenta, de ahí que se recurrió a un recurso que podría abrir las lecturas de los motivos: la censura por medio del ocultamiento de los focos de atención central. Ambas imágenes de referencia pertenecen al pasado y son muy conocidas, de ahí que el presente queda abierto al espectador. Es de esperarse que dado el contexto, la imaginación o experiencia del lector pueda llegar a mayores niveles de dramatismo superando lo que la imagen explícita puede lograr.

Formalmente cada cuadro alternado permitió la prueba de varias formas de modelado. Se mantuvo la referencia a la técnica veneciana con el cromatismo que la caracteriza y se probó otra de las formas de modelado a partir de la pintura tonal. Ambos motivos están representados en los dos sistemas cromáticos.



Francisco Soriano, *Cabeza I, composición en gris y blanco*, Óleo sobre tela, 160 x 160 cm, Colección del autor, México.



Boceto digital



Registro de proceso



Registro de proceso

Finalmente, dentro de esta línea de trabajo, y continuando con la violencia de fondo, se realizó una pieza más. Para esta, se cita el trabajo de otro fotógrafo, Manuel Álvarez Bravo y otra versión de Salomé de Tiziano. En los bocetos digitales se cortó solo un recuadro de la parte inferior de la pintura de Salomé. De la fotografía se realizó un acercamiento al torso del joven muerto y se invirtió de forma especular. Ambas se ensamblaron a partir de recuadros. Para el caso de Tiziano se mantuvo la referencia cromática de la imagen a manera de pastiche. En el caso de la fotografía se recurrió, al igual que en piezas anteriores a una paleta con colores apastelados y baja saturación.



Registro de proceso



Boceto digital



Registro de proceso



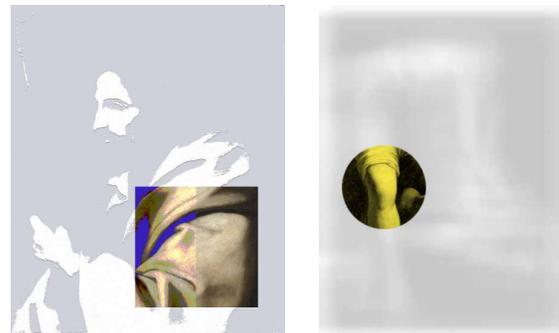
El juego de los dos fragmentos pone en evidencia las diferencias en el enfoque cromático, dado el tema de representación de figura humana. Uno mantiene el color local y el otro hace uso de un color alejado del objeto. El resultado, enfatizado por el encuadre y el fragmento geométrico, es fuerte, muy cortado. Aquí la imagen es explícita y la lectura por asociación puede conectarse al presente ámbito de violencia. Formalmente las diferencias son muy marcadas, pero a la vez subyace una extraña semejanza.

Las siguientes piezas fueron resultado de una deliberada intención de contaminar disciplinas: grabado-pintura. Ya se había explorado en las piezas anteriores. Aquí se recurrió a la siligrafía. La intención es enfatizar el efecto de seriación de la pieza. El motivo es el mismo un fragmento de la figura central del entierro de Cristo, plasmada en tela con referencias fotomecánicas. La siligrafía fue resultado de una impresión digital trasladada a la tela. Sobre esta se pintaron fondos planos de color saturado.



Registro de proceso

De la misma forma en las siguientes piezas se combina las técnicas del estencil, la distorsión digital (borrosidad) y la pintura. Estas piezas fueron realizadas en pequeño formato, forman parte del proceso de exploración de contaminación de lenguajes desde las disciplinas. La intención que subyace es la referencia de autores europeos, las citas aquí fueron a Caravaggio y Ribera, ambos representantes de la pintura por modelado. Se utilizó el recurso de desdibujar la imagen de referencia para solo dejar un fragmento que hace alusión al color, como si fuera una película en la que se han olvidado los referentes y solo se ha conservado un fragmento que muestra diversas variantes cromáticas.



Bocetos digitales

CONCLUSIONES

Hoy en día no hay una directriz que marque el rumbo de la pintura, como existió durante tanto tiempo. Tal circunstancia nos coloca como pintores en una posición de libertad para elegir lo que sea. La pintura actual, pareciera ya no requerir, necesariamente de un conocimiento técnico especializado (asumimos como resultado de la investigación que el conocimiento de la técnica pictórica sigue siendo pertinente aun hoy en día). Cuando la pintura, al igual que el arte, se volvió autorreflexiva, la técnica asociada al oficio pasó a segundo plano. Basta ver los criterios aplicados en la selección de piezas en algunas de las convocatorias de pintura contemporánea



Luisa Pastor *Deconstrucción en Blanco*,
Pintura sobre lienzo ensamblado 90 ×
130 cm.



Saskia Rodríguez *Pintura ni en
pintura*, Impresión digital sobre
papel 150 × 150 cm



Misha Bies Golas *Políptico de
sabores*, hierro, chapa y esmalte
sintético, 100x50x55 cm.

Sin embargo los ejemplos, citados arriba provienen de un entorno más cerca del centro¹¹⁵.

Ahora bien si tomamos como referencia el entorno local, la Bienal Rufino Tamayo de 2017, la diferencia es algo contrastante: las obras seleccionadas siguen siendo pinturas en el sentido de creación del objeto. En ambos ejemplos el contexto, la cercanía, lejanía del “centro” muestran las diferencias de enfoques.

¹¹⁵ Al denominarlo centro, estamos apelando a un lugar de poder cultural y económico. Es bien sabido que determinados espacios geográficos están colocados en lugares de privilegio artístico.

Esto solo es un ejemplo de como un entorno que ha pasado por un proceso de modernización distinto sigue lineamientos que cuestionan lo que es una pintura. En el caso nuestro, un entorno con un proceso de modernización inconcluso, se sigue buscando, crear el objeto. Esta primera observación solo es para mostrar las particularidades del entorno y contextualizar cómo se percibe la práctica pictórica en dos lugares distintos.



Edgar Cano, *No hay nadie*, 2016, Óleo sobre lino, 200 x 150 cm



Oscar Rafael Soto, *Montañas de ceniza*, De la serie Muerte y Transfiguración, 2015, Óleo, acrílico, enamel y carbón sobre panel entelado 120 x 170 cm



Salvador Sánchez García, *Aproximación a la pintura desde la ficción*, 2016, Óleo y acrílico sobre tela 70 x 100 cm

Ahora bien si revisamos las piezas seleccionadas en la Bienal Tamayo, es posible observar en las dos últimas cómo recurren a la contaminación pictórica y, si bien fueron seleccionadas, la que ganó en este año fue la primera. Resulta llamativo cómo esta pieza, en términos de estructura cromática está realizada en un modelado, no tan “puro”, pero sí identificable. La pieza pareciera utilizar el contraste de los ethos: por un lado el motivo es un lugar de alta marginación que es representado por medio de una paleta atemperada, por modelado. Es decir tenemos un motivo “asociado a las clases bajas”, pero elevado a cierta “nobleza” vía el uso de la estructuración cromática, el modelado. Sería demasiado aventurado considerar que está es una de las razones por la que fue elegida, sin embargo creemos que es un elemento a tomar en consideración.

Al finalizar la revisión de lo que implica, en un inicio, un recurso formal como la estructuración cromática, hemos llegado a las siguientes conclusiones. La intención del proyecto consistía en fundamentar desde la revisión de lo formal, lo que implica utilizar determinados criterios de construcción cromática. En la ejecución de las piezas se fue identificando que el ajuste requerido para pasar de la producción pictórica con un marco formal a otro de contaminación pictórica, implica un cuestionamiento constante de lo que la pintura “debe ser”. Aquí es donde se hace necesario reflexionar sobre la naturalización que permea el uso del color en términos de estructura cromática. Al “construir” una pintura estamos siguiendo convenciones que arrastran significados que diseminan

discursos que favorecen a ciertas estructuras de poder y exclusión. E inclusive que invisibilizan otras formas de articulación cromática. Reiteramos el punto de partida del proyecto, desde un “lugar” sustentado con las ideas de la modernidad, pero que al paso de la revisión de los elementos formales y el contexto de donde fueron conceptualizados estos dos paradigmas: modelado, modulado, se ha modificado.

La reflexión contextualizada del lugar desde donde se pinta, además de la ubicación de los recursos plásticos como producto de una interacción espacial, temporal, filosófica, ideológica, etc., puede convertirse en un medio que permite acceder a un análisis pictórico capaz de observar otros factores. En ese proceso adquiere vital importancia el cuestionarse la postura frente a la obra. La experiencia adquirida como parte del proyecto, mostró que, aún en épocas como la actual, la revisión, por demás conservadora de la sintaxis de la pintura, puede aportar herramientas de producción que fortalecen la intencionalidad pictórica con miras a responder a los tiempos actuales.

Ahora bien en términos de proceso creativo, el estudio de la articulación del color producto de un contexto determinado, permitió valorar nuevas líneas de investigación. Una de ellas es el análisis de los matices en la forma en que se articula la cita pictórica, en función del color. El choque entre sistemas, producto de la toma de obras puede realizarse en distintos grados, el uso de la parodia puede matizarse y generar un efecto de dislocación de sentido, desde lo sutil hasta lo evidente. Las posibilidades del “travestismo” de los fragmentos y las relecturas producto de la contextualización se advierten como una fuente inagotable de análisis reflexivo.

Hoy en día es difícil creer aún en la neutralidad de la representación pictórica. Hemos visto que cada sistema detenta valores que se diseminan y “pesan” en la actualidad aun cuando han sido ideados desde hace varios siglos. Partimos de un entorno en el que reconocemos el peligro que conlleva el seguir manteniendo valores de unicidad en las obras pictóricas, en la creación del objeto, y en cómo fortalecen un pernicioso modelo mercantil. Sin embargo también consideramos que los tiempos históricos no son lineales, que la historia del arte, bajo la narrativa de la objetividad, ha sido un mecanismo de inclusión y exclusión de diversos entornos. Que el discurso que tácitamente se permea de evolución artística, es solo una narrativa más. Un ejemplo de esto fue formulándose, a lo largo de la investigación ¿Qué estructuraciones cromáticas aparte de las europeas pueden identificarse? David Batchelor¹¹⁶ habla sobre la cromofobia que existe en el mundo occidental, el rechazo por los colores puros y brillantes. Quizás esa afirmación pueda ser aplicable a entornos de algunos países europeos, en donde el color, inclusive de sus ropajes, es atemperado. A saber si es producto del control de la razón, que de la mano con los procesos de modernización han llegado a la ficción del control que puede ejercerse sobre diversas áreas de la vida humana.

En general los colores que se pueden observar en un vistazo rápido son mezclas de colores complementarios que tienden a agrisarse y que se asocian con ciertos conceptos de “elegancia”, “control”, etc., pero que no ne-

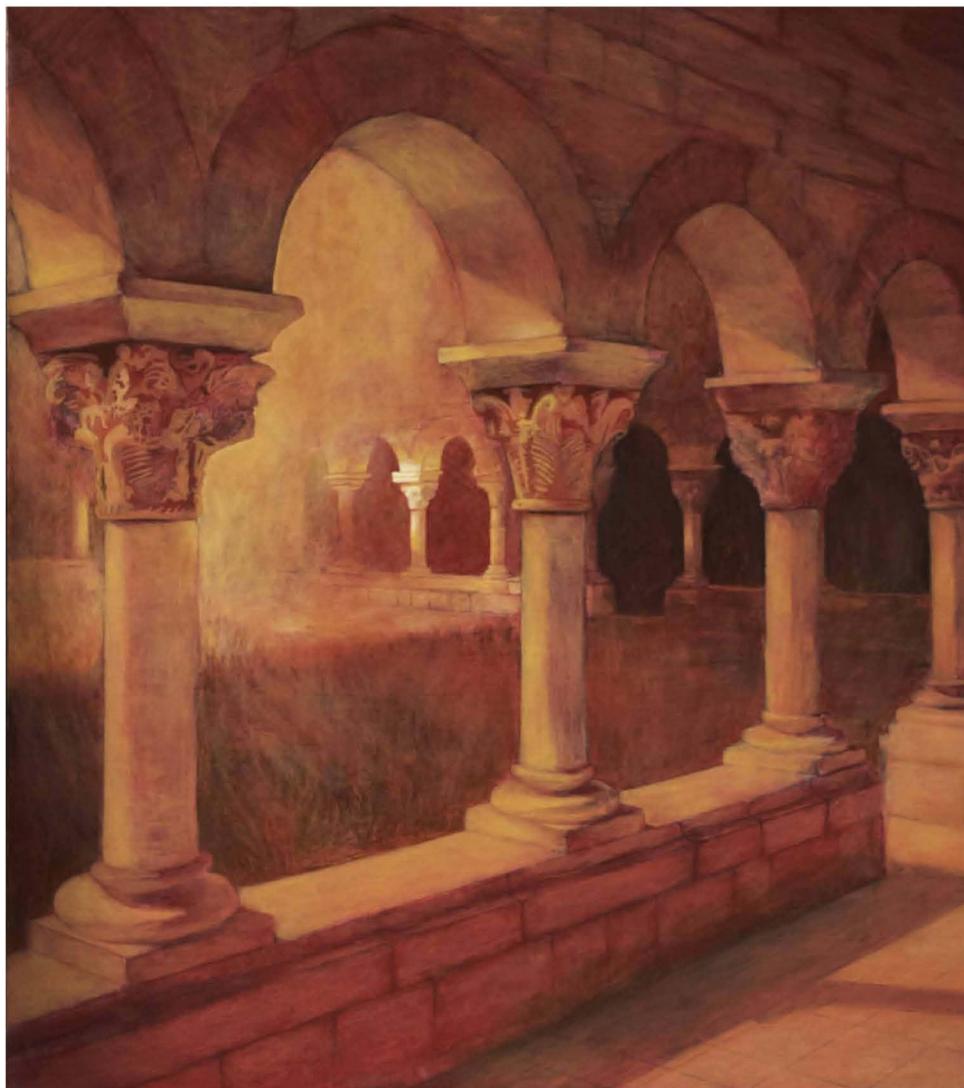
116 David, Batchelor, *Chromophobia* (Reaktion Books: London, 2000)

cesariamente es el caso de México. En nuestro entorno el color es vibrante, en algunas localidades las ropas están diseñadas con colores saturados e intensos. ¿Qué tanto algunas de estas afirmaciones solo contemplan determinados escenarios?

La revisión de las estructuras cromáticas desde lo formal, sumado a lo contextual, abre un área de reflexión plástica que posibilita la apertura de la pintura a lenguajes cromáticos diversos. Si esto se vincula a la revisión de la fijación de los materiales, entonces puede tenerse una integración de elementos de trabajo que permitan, para quienes así lo deseen, continuar con la materialidad de las obras pictóricas. En este sentido asumimos el gusto que aún provee el contacto con el óleo, los pinceles, en si la práctica tradicional de la pintura que no necesariamente debe estar peleada con el cuidado técnico. Es más, si se realiza una revisión de algunos de los pintores más influyentes en la actualidad, es posible observar en algunos de ellos lo depurado de su técnica y la sólida formación pictórica. En su trabajo se puede ver la aplicación de grisallas, entonaciones, uso de colores quebrados y un dibujo muy sólido que muestra que, si partimos de que todo es ficción e interpretación, pues entonces aún podemos contarnos un “cuento” en donde la pintura puede vincularse a este entorno tan caótico y contribuir desde un entorno “no privilegiado” a mostrar el lado irracional y alienado de este “ordinario” mundo actual.



Reyna Albarrán, *Aire 1*, Óleo sobre tabla, 60 x 70 cm, 2016. Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Aire 2*, Óleo sobre tabla, 60 x 70 cm, 2016. Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Aire 3*, Óleo sobre tabla, 60 x 70 cm, 2016. Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Fragmentación*, Óleo sobre tabla, 80 x 120 cm, 2016. Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Fragmentación 2* Óleo sobre tabla, 80 x 120 cm, 2016. Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Ficciones temporales*, acrílico sobre tela e impresión digital, 66 x 30 cm, 2016. Colección de la autora, México.



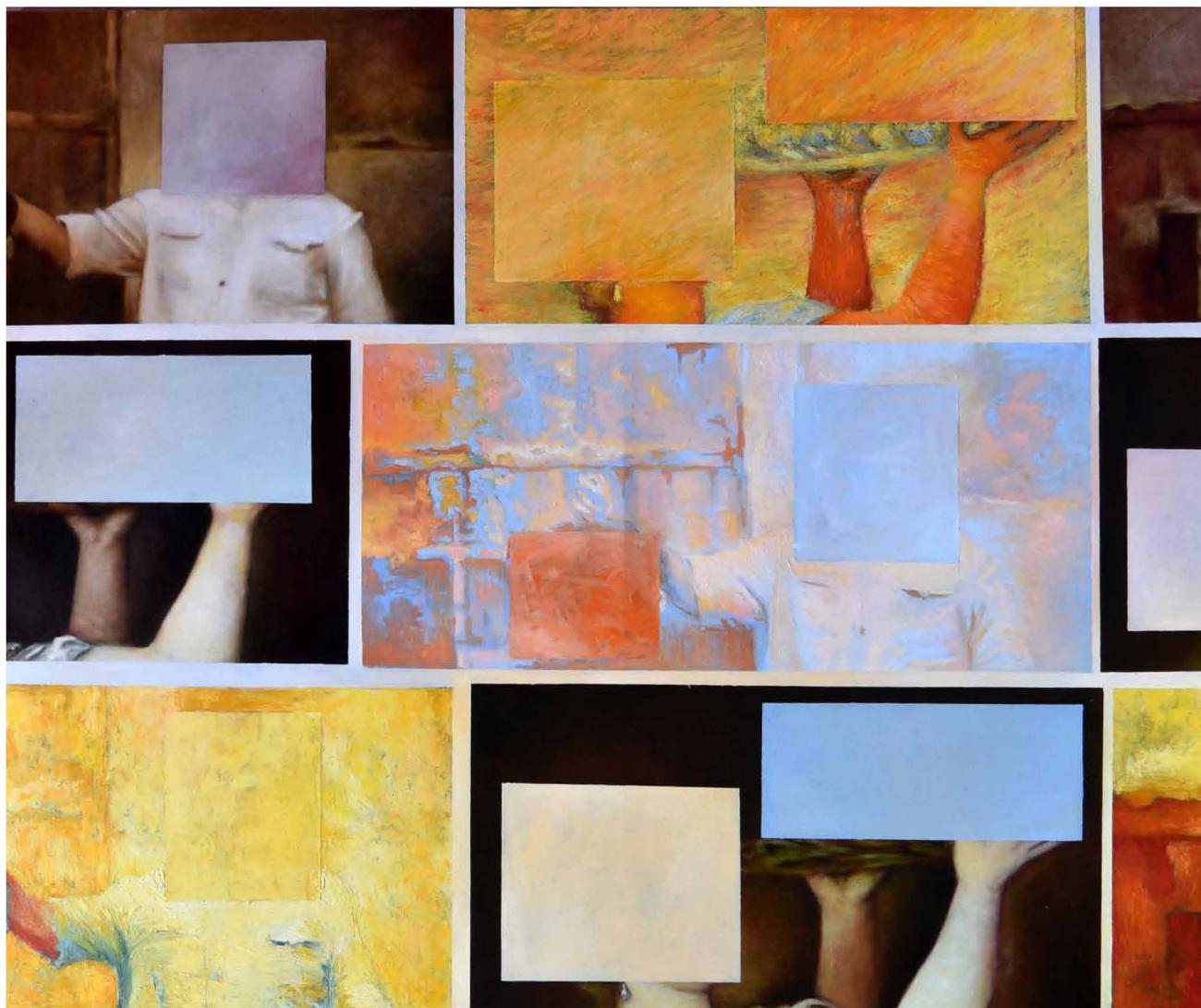
Reyna Albarrán, *Número de catálogo P440, sigillo preispanico*, Óleo y stencil sobre tela, 80 x 60 cm, 2016, Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Telas sobre papel*, Óleo sobre tela, 60 x 50 cm 2018, Colección de la autora, México.



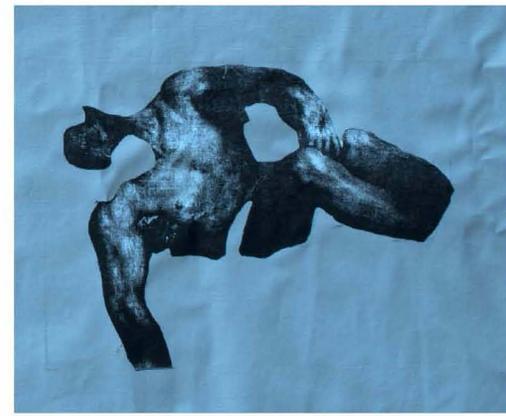
Reyna Albarrán, *Número de catálogo P440, Blanco, negro, historia, madre, ataúd, niño, hijo, camina...*, Óleo sobre tela, 120 x 100 cm 2018, Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Después de Tiziano, después de Metinides, despues...*, Óleo sobre tela, 120 x 100 cm 2018, Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *FC517, Worker on strike killed*, Óleo sobre tela, 100 x 80 cm 2017, Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Secuencia*, Óleo sobre tela, 90 x 60 cm 2017, Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Sin título*, mixta sobre tela, 50 x 60 cm 2017, Colección de la autora, México.



Reyna Albarrán, *Sin título*, mixta sobre tela, 50 x 60 cm 2017, Colección de la autora, México.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración” en *La era de la discrepancia the age of discrepancies arte y cultura visual en México art and visual culture in México 1968 - 1997* ed. Olivier Debrouse, Cuauhtémoc Medina (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC, Turner, 2014)

Argan, Giulio Carlo. *El Arte Moderno: Del Iluminismo a los Movimientos Contemporáneos*. Madrid: Akal, 1988.

Arias Serrano, Laura. *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2012.

Arriarrán, Samuel. *Filosofía de la posmodernidad, Crítica a la modernidad desde América Latina*. México: Facultad de Filosofía y Letras y Dirección General de Asuntos del personal académico, UNAM, 1997.

Baal-Teshuva, Jacob. *Mark Rothko 1903-1970. Cuadros como dramas*. Colonia, Taschen, 2003.

Ball, Phillip. *La invención del color*. España: Fondo de Cultura Económica, 2003.

Barroso Villar, Julia. *Tema, iconografía y formas en las vanguardias artísticas*. Asturias: Editorial Castrillón, 2005.

Bartra, Roger. *Antropología del cerebro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Argentina: Siglo XXI, 1989.

Bermejo, Diego. *Posmodernidad: pluralidad y transversalidad*. Barcelona: Antropos, 2005.

Bozal, Valeriano ed. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas Volumen I* Madrid:

La Balsa de la Medusa, 2000.

------. *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1987.

Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. España: Ediciones Paidós, 1986.

Buchloh, Benjamin H. D. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

Cabañas Bravo, Miguel (coord.) *El arte español fuera de España*. Madrid: CYAN, Proyectos y producciones Editoriales, S. A., 2003.

Caivano, José Luis, Mabel A. comp. *Argencolor 2004: Color: ciencia, artes, proyecto y enseñanza. Actas*, 213. Buenos Aires: Grupo Argentino del color, 2006.

Carmiña, Navia Velasco. *La poesía y el lenguaje religioso*. Cali: Editorial Facultad de Humanidades, 1995.

Checa Cremades, Fernando (ed.). *Natura Potentior Ars: Tiziano en sus primeras fuentes*. España: Akal, 2015.

Cheng, Francois. *Vacío y plenitud*. Madrid: Siruela, 1993.

Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador: Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós Transiciones, 2007.

Doerner, Max. *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1980

Duch, Ll., M. Lavaniegos, G. Muzzio, A. Ortiz-Osés, B. Solares, M. Steenbock, A. Yáñez. *Mito y Romanticismo*. México: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2012.

Ernst Max, *Escrituras*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1983.

Focault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores, 1999.

Foster, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2008.

Francastel, Pierre. *Pintura y sociedad*. Madrid: Cátedra, 1990.

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

Gálvez Giménez, Alberto, *Cita de la pintura: estrategias autorreferenciales de la pintura*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim-Diputació de València, 2004.

Garau, Augusto, *Las Armonías del color*. Barcelona: Paidós, 1986.

Genette, Gérard. *Palimpsestos : La literatura en segundo grado* . Madrid : Taurus, 1989.

Gillam Scott, Robert. *Fundamentos del diseño*. Argentina: Editorial Víctor Leru, 1975.

Godfrey, Tony, *La pintura hoy*. China: Phaidon, 2010.

Goldman, Shifra. *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1989.

Gombrich, Ernst. *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Gómez Sánchez, Diego. *Sombra iluminada* .Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* .Madrid: Akal 2009.

Guzmán Galarza, Manuel .*Teoría y práctica del color*. Ecuador: Editorial Cuenca S. E., 2011.

Heinrich, Christoph. *Claude Monet 1840-1926* . Chile: Taschen, 2011

Ingo, F. Walther ed., *Arte del siglo XX, vol. I*. India: Taschen 2005.

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

Jung, Carl. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. España: Paidós, 1970.

Liessmann, Konrad Paul. *Filosofía del arte moderno*. Barcelona: Herder, 2006.

López Chuhurra, Osvaldo. *Estética de los Elementos Plásticos*. Barcelona: Editorial Labor, 1971.

Lothe, André, *Tratado del paisaje* .Argentina: Editorial Poseidón, 1970.

Liotard Jean-Francois. *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

Mircea, Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama: Punto Omega, 1981.

Mitchell W. J. T., *Teoría de la imagen: ensayos sobre la representación visual y verbal*. Madrid: Akal/Estudios Visuales, 2009.

Mondrian Piet, *Realidad natural y realidad abstracta*, Madrid: Editorial Debate, 1989.

Nietzsche Friedrich, *La genealogía de la moral, El crepúsculo de los ídolos, El anticristo, Primeros opúsculos*. Madrid: Gredos, 2014.

Panofsky, Erwin, Tiziano: *Problemas De Iconografía* .Madrid: Akal, 2003.

- Paz, Octavio. *La llama doble: Amor y erotismo*. México: Seix Barral, 1994.
- Picó, Josep. *Cultura y modernidad, seducciones y desengaños de la cultura moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Rensselaer, Lee W. *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.
- Sebrelli, Juan José. *Las Aventuras de la vanguardia el arte moderno contra la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002.
- Stoichita, Víctor. *Breve historia de la sombra*. España: Ciruela, 1997.
- Sureda, Joan, Ana María, Guash, *La trama de lo moderno*. México: Akal, 1993.
- Tanizaki, Junichiró. *El elogio de la sombra*. España: Ciruela, 1994.
- Tasende Grabowski, Mercedes, *Palimpsesto y subvención: un estudio intertextual del ruedo ibérico*. España: Huelga y Fierro Editores, 1994.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Madrid: Editorial Tecnos, 2001.
- Truan Laka, Mercedes *Introducción a la pintura a través del color*. Bilbao: Universidad del País Vasco Servicio Editorial, 2013.
- Turina, Miguel Morán. *Tiziano*, Madrid, Rizzoli-Skira-El Mundo, 2005.
- Villafañe, Justo, Norberto Mínguez, *Principios de teoría general de la imagen*. España: Editorial Pirámide, 2002.
- Westheim Paul. *Arte, religión y sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

TESIS

- Alonso Muñoz, Fernando “Metodologías y usos de la imagen en la pintura figurativa contemporánea: fragmentación, borrosidad y estética digital”. Tesis de Doctorado. Universidad Complutense, Madrid) 2015.
- Canga Sosa, Manuel “Análisis textual de la obra de David Salle”. Tesis Doctoral .Universidad Complutense de Madrid.1999.
- Esquivel, Renato “La pintura digital” .Tesis de Doctorado. UNAM, México 2016.
- Herrera, Salvador “La pintura tonal: una apreciación teórico-práctica” .Tesis de Maestría. UNAM, México 1997.
- Lameiras Zavala, Emilio. “El lenguaje modulado de la pintura como tejido complejo”, tesis de maestría, UNAM, 2014, 19

ARTÍCULOS

Ciafardo M., Cuomo C., De Santo E. (s. f.) Modelado del color, Breviario técnico de términos de uso del color , última modificación 10 de mayo 2015 [https://arte2015.wikispaces.com/file/view/ CIAFARDO-CUOMO-DESANTOS+-+Breviario-Tecnico-de-Terminos-de-Uso-Del Color+%5Bart%5D.pdf](https://arte2015.wikispaces.com/file/view/CIAFARDO-CUOMO-DESANTOS+-+Breviario-Tecnico-de-Terminos-de-Uso-Del+Color+%5Bart%5D.pdf)

Fernández, Justino. Composiciones barrocas de pinturas coloniales. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, [S.l.], p. pp. 5-24, July 2012. ISSN 1870-3062. Disponible en: <<http://www.analesie.unam.mx/index.php/analesie/article/view/665>>. Fecha de acceso: 28 feb. 2017 doi:<http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.1959.28.665>. p. 6

Gutiérrez Haces, Juana. ¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes. An. Inst. Investig. Estét [online]. 2002, vol.24, n.80 [cited 2018-01-28], pp.47-99. Available from: <http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762002000100002&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0185-1276. p. 53

Niculet, Loredana “Posestructuralismo y estética: fundamentos y metáforas de la crítica del arte contemporáneo” *Disturbis*, núm. 11 (2012) <http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Niculet.html> [Consulta: 05-08-16]

Vásquez Rocca, Adolfo “La posmodernidad nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y el fin de los meta-relatos” *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, no. 29 (2011.1) <https://webs.ucm.es/info/nomadas/29/avrocca.pdf>

Werle, Marco Aurélio, Restrepo, Carlos Enrique “La cuestión del colorido en la pintura: Hegel frente a Goethe y Diderot” *Estudios de Filosofía*, no. 45 (2012): 123,148, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379837148007>

Subercaseaux, Bernardo “La apropiación cultural en el pensamiento y en la cultura de América Latina” *Estudios Públicos*, Nº 30 (1988) <https://www.cepchile.cl/la-apropiacion-cultural-en-el-pensamiento-y-la-cultura-de-america-latina/cep/2016-03-03/183817.html> (Fecha de consulta 20 de septiembre 2018)

VIDEOS

Mora Sánchez, Elisa (2018, junio 11). "Restaurar a Tiziano. Su influencia técnica en los grandes maestros" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/restaurar-a-tiziano-su-influencia-tecnica-en-los/738af3d6-dfd7-c8f7-9874-2bca7729766a>

ANEXOS

El aire como atmósfera pictórica

El término atmósfera proviene del griego atmós que significa vapor, aire y sphaîra que significa esfera. Si queremos establecer una definición para el vocablo tenemos las siguientes determinaciones: Capa gaseosa que rodea la Tierra y otros cuerpos celestes, aire contenido en una habitación u otro recinto y espacio a que se extienden las influencias de alguien o algo, o ambiente que los rodea¹¹⁷. Aquí tenemos tres enunciaciones que nos servirán para obtener una descripción de lo que es la atmósfera pictórica. Las dos primeras hacen alusión a algo físico. Capa gaseosa que rodea a los cuerpos, la cual bajo ciertas circunstancias se vuelve visible, la tercera nos hace alusión a algo abstracto, psicológico.

A partir de estas enunciaciones estableceremos dos tipos de atmósfera: una visual y otra psicológica. Ambas pueden encontrarse en la pintura. La atmósfera psicológica proviene de la visual y es el resultado de la interacción de todos los elementos plásticos. Ahora, para establecer un análisis de la atmósfera y sus posibilidades retóricas, nos centraremos en la visual, y dejaremos de lado la psicológica, partiendo del hecho de que esta es una consecuencia de la visual.

Así la atmósfera visual será la representación del “aire contenido en el espacio” que se vuelve visible. Proviene de un fenómeno físico que se percibe por la interacción de la luz solar través de las partículas suspendidas en el aire. En la pintura este efecto físico ha sido utilizado como parte del espacio figurativo y eventualmente también del abstracto. Invariablemente se encuentra presente, es algo intangible y difícilmente encontraremos estudios específicos de ella aislada, se la da por hecho y se utiliza como un recurso expresivo para denotar uno de los

117 Definición extraída de la edición online del Diccionario de la Real Academia Española: <<http://lema.rae.es/drae/?val=atmosfera>>, 20/12/2015.

aspectos de profundidad en el espacio real. Al representarla debe tomarse en consideración el tipo de espacio. De manera muy general tenemos dos formas de representación espacial: una que se apega al plano del soporte, bidimensional y otra que lo niega, tridimensional. Dentro de estas dos formas de representación nos enfocaremos en la tridimensional dado que ella admite la existencia de cuerpos con volumen y por consecuencia de aire rodeando a los mismos. En un espacio tridimensional hay elementos morfológicos de la imagen que están íntimamente vinculados a la atmósfera. Estos son la luz, el color y la textura. Ciertamente hay más elementos implicados, pero solo consideramos los que a nuestro parecer son los más importantes.

El primero de ellos es la luz. Esta tiene una cercana relación con el espacio. Viaja a través del mismo y se ve dispersada en las partículas que están suspendidas en el aire, este fenómeno permite visualizar a la atmósfera. La luz puede ser acromática (sin matiz) de ahí que estaremos hablando de una atmósfera creada a partir de gradientes tonales que oscilarán entre el blanco, gris y negro. También tenemos luz cromática (con matiz) es en esta donde la vinculación entre color y atmósfera es más evidente. La luz cromática permite explorar las posibilidades atmosféricas a partir de las dimensiones del color. De manera que estaríamos en la posibilidad de crear atmósferas enfatizando el valor, el matiz o la saturación. La textura visual. Esta permite distinguir las calidades superficiales de los objetos representados y visualmente el simple manejo de distintas calidades texturales puede crear la noción de un espacio inundado de aire. La textura, señala Villafañe: *Parece prolongar la superficie del objeto más allá de sus propios límites, mientras que las superficies tratadas homogéneamente refuerzan el efecto plástico de los contornos al interrumpir, bruscamente, la superficie de los objetos*¹¹⁸.

Añadiremos a estos elementos los llamados indicadores de profundidad espacial. Estos son la transparencia, la agudeza visual y distancia, la perspectiva atmosférica y los tonos que avanzan y retroceden¹¹⁹. La transparencia puede aplicarse a partir de la forma y el tono, suele producir diversas posiciones en el espacio¹²⁰. Adquiere una particular importancia cuando se trata de visualizar los *velos atmosféricos*. La nitidez está vinculada con la agudeza visual y la distancia¹²¹. Como recurso retórico nos permite *colocar* al artista con respecto al objeto representado, al igual que al espectador. Las capas de aire modifican la nitidez de los objetos. Esta se pierde a aumentar la distancia en la que se encuentran los objetos. La perspectiva atmosférica está vinculada al manejo del color. Villafañe nos dice que es: *Un cierto tono azulado de las superficies muy alejadas, debido a la absorción*

118 Justo, Villafañe, Norberto Mínguez, *Principios de teoría general de la imagen* (España: Editorial Pirámide, 2002),177.

119 Gillam, *Fundamentos*, 129.

120 *Íbidem*, 126.

121 *Íbid*, 127

y dispersión de las longitudes de onda más cortas por las partículas de polvo y humedad que flotan en el aire¹²². Como recurso de indicación espacial los colores se ven afectados y tenderán a enfriarse e inclusive disminuirán de contraste. Todos estos recursos visuales contribuyen a generar la ilusión de un espacio atmosférico. De ahí la importancia de tomarlos en consideración al describir y analizar la atmósfera en la pintura.

Veamos ahora un ejemplo de obra pictórica que tiene a la atmósfera como protagonista principal: *Untitled, Dubbed Houses of Parliament, London [one version]* 1900-1901 de Claude Monet. Esta pieza es parte de la serie sobre el Parlamento de Londres realizada entre 1900 y 1904. Si bien el estudio de su trabajo plástico versa principalmente sobre los efectos luminosos, es la atmósfera el recurso plástico que acentúa la expresión de la luz, además de que muestra una característica de la pintura moderna: la disolución de la forma.

Está realizada desde el balcón de la habitación del hotel Savoy en el que Monet se hospedaba¹²³. Por la descripción de la serie, la imagen debe representar un edificio: el Parlamento de Londres, sin embargo esto se deduce a través de la ilusión de un espacio tridimensional cubierto de una espesa bruma. Lo que a primera vista se observa es una imagen con una forma *diluida*, en la que los contornos son indefinibles, la figura y fondo casi parecen integrarse. Esta indefinición de la forma está lograda a través de varios de los recursos mencionados: la transparencia a través de velos atmosféricos materializados por la bruma que favorecen la evocación. Así el espectador terminará por *construir* la forma del Parlamento. Además de la pérdida de la nitidez por la distancia entre el objeto representado y el artista. Los detalles de la imagen son mínimos esto denota una distancia considerable entre el observador y el edificio.

La textura es otro de los recursos que mejor recrean el espacio. Monet maneja tres tipos de textura a partir de la pincelada. Para el agua (podemos establecer que es agua a partir de los reflejos) la pincelada tiene una dirección horizontal, el resultado textural es suave, con esto establece un primer plano. La pincelada del edificio tiene una orientación vertical y es más rugosa que la del agua. Con la dirección de la pincelada da un tratamiento diferente al objeto más sólido que es el edificio. El cielo presenta la textura más rugosa. La pincelada es la más dinámica, predominan las direcciones diagonales, los ritmos nos sugieren un espacio amplio, ligero y con mayor movimiento. Podemos observar que los planos visuales están contruidos mayormente por la textura. Los velos atmosféricos están casi materializados.

122 Villafañe, *Principios*, 76.

123 Heinrich, Christoph. *Claude Monet 1840-1926* (Chile: Taschen, 2011), 66.

La luz junto al color crean el espacio. La paleta es una paleta reducida, en la que los tonos están llevados hacia el azul, principalmente. La construcción cromática parte del modulado de color. No construye los planos a partir del claroscuro, sino a partir de diferencias de saturación. Desdobra el tono a partir de la luz y además recurre al avance y retroceso de tonos. En el primer plano se perciben unos ligeros tonos anaranjados, que al ser cálidos avanzan y contrastan con todo el espacio azul, el cual contribuye a acentuar la ilusión de distancia. Esta obra es un ejemplo de cómo puede construirse un espacio en donde la atmósfera deja de ser un elemento secundario y se convierte en un elemento principal.

En la historia de la pintura existen referentes antiguos de los fenómenos visuales vinculados con la atmósfera. Desde el cambio de coloración a la distancia (perspectiva atmosférica), hasta las variaciones de nitidez de los objetos conforme se alejan. Sin embargo para encontrar los orígenes de la atmósfera como elemento protagónico deberemos remitirnos hasta la pintura de Watteau. En su obra las formas adquieren un movimiento que sugiere la conciencia de un aire a su alrededor. Más allá de la representación de los fenómenos visuales, de acuerdo a Chuhurrua¹²⁴ el espacio se vuelve atmosférico. Sin embargo aún se encuentra en un papel secundario dentro del discurso plástico. Será en la pintura de paisaje donde los pintores encontraran un vasto campo para explorar las posibilidades expresivas de los fenómenos atmosféricos. Eventualmente podremos encontrarlos visualizados como metáforas de la condición humana. El paisaje romántico fue quien explotó las posibilidades de la atmósfera vinculándola a la noción de lo sublime. Ejemplo de esto son los sorprendentes espacios atmosféricos de Turner. Su obra tiene como motivo central el paisaje. Sus primeros trabajos recreaban escenas pintorescas que muestran el uso de la perspectiva, tanto lineal como aérea. En ellas la atmósfera sigue siendo un elemento inerte. Al paso del tiempo esta se convierte en una energía que invade el espacio y ante la cual las formas comienzan a reaccionar, así se torna en un elemento capaz de expresar una amplia gama de variantes de las emociones humanas. Ejemplo de esto es su Aníbal recorriendo los Alpes, el cual muestra una atmósfera materializada a partir de la tormenta como una metáfora de la fuerza de la naturaleza, representación de lo sublime: belleza y estremecimiento en un mismo elemento. Toda su obra nos brinda una gran cantidad de ejemplos, sobre todo sus trabajos finales, en donde el espacio se convierte prácticamente en luz que se mueve a través de la atmósfera. Mención aparte merece la pintura china. En ella la atmósfera visual tuvo un papel preponderante muchos años antes que en occidente. Participa poderosamente en la dialéctica de lo vacío-lleño, envuelve el espacio y es un elemento dinámico dentro de la imagen¹²⁵.

124 López, *Estética*, 82.

125 Francois Cheng, Francois, *Vacío y plenitud* (Madrid: Siruela, 1993), 70.

Atmósfera pictórica y hierofanía

La atmosfera visual sirvió mucho tiempo como recurso para crear un espacio figurativo, pero también podemos encontrar referentes pictóricos no figurativos. Un caso concreto es el de Rothko. Sus cuadros presentan una serie de espacios planos que crean una atmosfera sin recurrir a la figuración. En la obra de este artista el espectador queda inmerso en el espacio, siendo sumergido en un espacio interno. Sus creaciones advierten una noción trágica del hombre moderno. En palabras de Rothko:

No me interesa la relación entre color y forma ni nada por el estilo. Sólo me interesa expresar las emociones humanas más elementales. La tragedia, el éxtasis, la fatalidad del destino y cosas así [...] La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted, tal como ha dicho, sólo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo¹²⁶.

La atmósfera ha sido un medio para expresar lo sublime, así como diversas variantes de las emociones humanas, pero no solo eso también es susceptible de comunicar ideas, dentro de las cuales podemos encontrar la noción de lo divino. La relación entre arte y religión es bien conocida. Desde tiempos antiguos el ser humano ha recurrido a las expresiones artísticas para establecer una conexión con la divinidad o visibilizarla¹²⁷. El tema de la experiencia religiosa, la simbolización del entorno y lo sagrado es muy amplio, razón por la cual delimitaremos nuestro análisis al concepto acuñado por Mircea Eliade denominado hierofanía.

Este término hace alusión a la manifestación de lo sagrado¹²⁸. Sagrado viene del lat. *Sacrātus*, digno de veneración por su carácter divino o por estar relacionado con la divinidad. La hierofanía no establece ninguna precisión o vinculación hacia algún tipo de religión, solo hace alusión a lo divino. De ahí la ventaja del concepto. Para realizar una lectura de la pintura a partir de la hierofanía, es imprescindible mencionar la teoría del inconsciente colectivo, ya que los elementos simbólicos que identificaremos en la imagen han sido usados a lo largo de la historia, sin importar el lugar o el tiempo. En la actualidad, en palabras de Eliade, siguen apareciendo de manera involuntaria. Para Freud es el lugar de reunión de contenidos olvidados y reprimidos¹²⁹ que subyacen en la mente de un individuo, de ahí que se le denomine inconsciente personal. Debajo de este subyace otro más profundo, que en

126 Jacob, Baal-Teshuva, *Mark Rothko 1903-1970. Cuadros como dramas* (Colonia, Taschen, 2003), 57.

127 Paul, Westheim, *Arte, religión y sociedad* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 13.

128 Mircea, Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Guadarrama: Punto Omega, 1981), 9.

129 Carl, Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo* (España: Paidós, 1970), 10.

términos de Jung¹³⁰ es innato y al cual denomina inconsciente colectivo. Lo define como un inconsciente universal el cual tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos, es un fundamento anímico de naturaleza supra-personal existente en todo hombre.

Si de acuerdo a Jung existen una serie de contenidos en todos los individuos, los artistas no estarían exentos de ello. La simbolización del espacio en términos de sacro y profano, operaría desde el uso de una serie de objetos en donde se manifiesta lo sagrado. En otras palabras la identificación de estos elementos simbólicos en el contexto de la pintura, permite reconocer esas estructuras inconscientes que aún intentan establecer una comunicación con la divinidad y que evocan en el espectador su otrora sentido de existencia.

Cuando leemos una pintura, aun si nos encontremos en otro tiempo y espacio, las obras comunican algo que se presiente importante. Una revisión sobre la construcción espacial y la atmósfera, vinculada al concepto de hierofanía puede llevarnos a entender cómo se produce ese impacto desde el conocimiento de lo simbólico.

Para tal efecto revisaremos la pintura de Caspar David Friedrich *The Monk by the Sea*¹³¹. La obra está considerada como una de las piezas que muestra mucho del pensamiento romántico. Un ejemplo de ello es el sentido de lo trágico de la existencia humana. La pintura tiene una atmósfera espacial en un papel protagónico, la pieza es espacio y atmósfera. Tomando de Elidade los conceptos de sacro y profano, revisaremos como está dispuesto el espacio en la obra a partir de los elementos identificados en la manifestación de lo sagrado.

La imagen que Friedrich presenta esta desprovista de elementos cotidianos, es un espacio escindido, diferente al ordinario. Compositivamente muestra en primer plano, a un personaje parado frente al mar. Su postura rompe con la dirección del formato apaisado: es vertical. Esta colocación denota la posición de un punto de referencia, que puede ser armónico, un centro del espacio. Es como un pilar. Simbólicamente este personaje es un referente del centro del espacio *Axis Mundi*: *La comunicación con el Cielo se expresa indiferentemente por cierto número de imágenes relativas en su totalidad al Axis mundi: pilar [...] alrededor de este eje cósmico se extiende el «Mundo» (= «nuestro mundo»); por consiguiente, el eje se encuentra en el «medio», en el «ombligo de la Tierra», es el Centro del Mundo*¹³². El espacio sacralizado requiere de una columna en donde se funde el lugar, para dar sentido y orientación, de esta forma lo sagrado puede manifestarse. Si bien el personaje no se encuentra en el centro de la imagen, la interacción de los elementos plásticos sugieren que es el centro de ese espacio, revisemos el contexto. Si observamos los ritmos de la textura de la arena, veremos que tienen un desplazamiento virtual de izquierda a derecha, la movilidad esta determinada por la línea.

130 Jung, *Arquetipos*, 10.

131 *The Monk by the Sea*, 1808 or 1810, oil on canvas, 171.5 x 110 cm.

132 Mircea, *Lo sagrado*, 23.

Por otro lado las nubes en el cielo parecieran girar en torno a este pilar. Los ritmos de la pincelada privilegian las direcciones en diagonal, el color denota el peso visual, nubes con tonos oscuros que al ascenderse se aclaran, de manera que acentúan la noción de elevación, el efecto de es de agitación. El horizonte nos da otra referencia, tiende a ser curvo, lo que exacerba el movimiento virtual de la imagen alrededor del personaje.

Todo el entorno atmosférico pareciera girar y ascender, nos lleva hacia una ruptura en lo alto. La atmosfera es sonora, el agua, las nubes, el aire todo esta en movimiento, tiene un efecto casi sinestésico. Al igual que lo observamos en Monet, cada elemento posee una pincelada distinta. En la arena predomina la dirección horizontal al igual que en el agua, la textura es suave a diferencia del cielo en donde podemos identificar un mayor entramado, lo cual favorece la profundidad de la imagen.

Simbólicamente tenemos un espacio en donde lo sagrado puede manifestarse: la ruptura del espacio cotidiano, un pilar que sirve para orientar, la noción de lo alto y también el agua como una referencia a las hierofanías acuáticas que suelen asociarse al caos del origen. Que el personaje sea un monje nos alude aun más hacia la relación con la divinidad.

Hasta aquí podríamos estar frente a una representación de lo que aparentemente sería un espacio sacralizado en los términos simbólicos de Mircea Eliade. Sin embargo por referencias de especialistas sabemos que la pintura ha sido vinculada con la expresión de la pequeñez, indigencia e insignificancia humana ante la visión de infinitud del Universo¹³³. Y ante esto tiene ciertamente un sentido trágico, expresión asociada a algunos pintores románticos.

En la obra lo que tenemos es el pensamiento areligioso oculto bajo una simbolización aparente. Aquí es donde el pensamiento de Eliade puede hacerse más importante para comprender el efecto trágico de la imagen. Plantea que el hombre moderno ha ido progresivamente perdiendo su vinculación con lo divino, se ha vuelto areligioso. Sin embargo la necesidad humana de simbolizar el mundo en el que vive permanece encubierta. De tal modo que estas reminiscencias de la manifestación de lo sagrado perviven de forma inconsciente.

Tratemos ahora de encontrar lo profano de la imagen. La obra tiene un formato horizontal que tiende a favorecer la temporalidad¹³⁴. Tenemos por lo tanto *un tiempo largo*, si bien podría representar solo un instante, la sensación de duración temporal prolongada es perceptible. Tiempo y espacio son continuos, no existe

133 Duch, Ll., M. Lavaniegos, G. Muzzio, A. Ortiz-Osés, B. Solares, M. Steenbock, A. Yáñez. *Mito y Romanticismo* (México: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 2012), 187.

134 Justo, Villafañe, Norberto Mínguez, *Principios de teoría general de la imagen* (España: Editorial Pirámide, 2002), 132.

referencia de los confines del mar o de la playa, la escena presenta un espacio abierto (elemento también característico de la pintura romántica). Es una parte de un espacio mayor, que continua *fuera* del cuadro. No existen referencias visuales que contengan este tiempo, no es algo que tenga límites, ni idas, ni regresos, solo continua, existe y es infinito. No es un intervalo, es un continuo, es un tiempo desacralizado. Para Eliade el hombre moderno continua simbolizando su espacio de manera inconsciente pero ha perdido el sentido del simbolismo. El tiempo sacro tiene razones para existir. Es un tiempo reversible, con un inicio y un fin, es cíclico. Se renueva con los rituales que le permiten al ser humano vivir en una serie de eternidades¹³⁵. Estos eternos retornos le dan sentido a su existencia al intuir la presencia de la divinidad en cada rito. Así tiene un sentido al vincularse con algo supremo¹³⁶.

Sin embargo para el hombre areligioso este tiempo cíclico se convierte en algo que es continuo, infinito, desvinculado de la divinidad, esto de acuerdo a Eliade genera una sensación terrorífica de un vacío existencial. Si prestamos atención además a la colocación del personaje con respecto al espectador denota la posibilidad de la toma de conciencia. Tomaremos la definición de Roger Bartra:

Entiendo conciencia como una serie de actos humanos individuales en el contexto de un foro social y que implican una relación de reconocimiento y apropiación de hechos e ideas de las cuales el yo es responsable. La manera en que Locke ve a la conciencia se acerca más a las raíces etimológicas de la palabra: conciencia quiere decir conocer con otros. Se trata de un conocimiento compartido socialmente¹³⁷.

El personaje sabe el lugar que tiene en el mundo, pero desde la racionalidad. La construcción simbólica del espacio desencadena el recuerdo del simbolismo religioso, pero visto con los ojos de un hombre areligioso y eso lo hace particularmente trágico, existe una noción de pérdida. Es paradójico como los espacios atmosféricos nos permiten ver lo invisible. De esta manera entramos al mundo de la poesía. De acuerdo a Octavio Paz: *El testimonio poético nos revela otro mundo dentro de este mundo, el mundo otro que es este mundo. Los sentidos, sin perder sus poderes, se convierten en servidores de la imaginación y nos hacen oír lo inaudito y ver lo imperceptible*¹³⁸.

135 Eliade, *Lo sagrado*, 64.

136 *Ibidem*, 65

137 Bartra, Roger. *Antropología del cerebro* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 13.

138 Paz, Octavio. *La llama doble: Amor y erotismo* (México: Seix Barral, 1994), 9.



Caspar David Friedrich (1774–1840), *The Monk by the Sea* (1808-1810), Óleo sobre tela, 171.5 cm, x 110 cm, Alte Nationalgalerie, Berlín.



Claude Monet, *Untitled, Dubbed Houses of Parliament, London* [one version] 1900-1901. Oleo sobre tela, 81 × 92 cm, Ubicación: Art Institute of Chicago