



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

**“LAS TRES DIMENSIONES COMO SISTEMA CONSTRUCTIVO DEL COLOR Y SU
APLICACIÓN EN LA PINTURA”**

TESINA

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN ARTES VISUALES.

PRESENTA:

EDUARDO ALEJANDRO MEJÍA RAMOS

DIRECTOR DE TESINA:

MAESTRO EN ARTES VISUALES SALVADOR HERRERA TAPIA

MÉXICO, D.F. 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

“Las tres dimensiones como sistema constructivo del color y su aplicación en la
pintura”

Tesina

Para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta:

Eduardo Alejandro Mejía Ramos.

Director de tesina:

Maestro en Artes Visuales Salvador Herrera Tapia

México, D.F. 2010

Al Dios del cielo, que siempre hace todo nuevo,
a mi familia, padres y hermanos;
a mis amigos, maestros,
a México y a mi Universidad.

Índice.

| | |
|---|----|
| Introducción..... | 4 |
| Capitulo I. Antecedentes: Las dimensiones del color..... | 6 |
| Capitulo II. La monocromía como aplicación de las dimensiones del color..... | 15 |
| Capitulo III. El paisaje como pretexto y las tres dimensiones del color como intención de mi trabajo pictórico..... | 27 |
| Capitulo IV. La Obra..... | 45 |
| Conclusión..... | 55 |
| Bibliografía..... | 58 |

INTRODUCCIÓN

Cuando se reflexiona sobre el tema del color, podemos afirmar con absoluta certeza que nos acercamos a un terreno de realidad polifacética, llena de múltiples posibilidades de apreciaciones y discernimientos subjetivos y objetivos en distintos campos del conocimiento. Por ejemplo, citando a John Gage: miramos “*el arte como la manifestación más llamativa que poseemos del conjunto de actitudes hacia el color que se expresan en la forma visual*”¹; en la ciencia Philip Ball explica que “*el color se debe siempre a la especie ó especies de rayos que conforman la luz*”; “*la frecuencia de las vibraciones electromagnéticas determinan el color de la luz*”.² Hasta la fecha, la ciencia y el arte han interpretado al color muchas veces, complementándose unas y contradiciéndose otras.

El arte es un producto de la práctica y la actividad humana del saber hacer, en la que se presenta una idea propia del mundo. Tarea en la que el pintor trabaja, ve con otros ojos y manifiesta artísticamente la realidad; es decir, refleja su propia visión del mundo que una vez que conforma plásticamente transmite a otros.

En este estudio, intentaré definir, por medio de un enfoque personal, tres conceptos históricamente conocidos como las tres dimensiones del color (3DC), aspectos que por su papel en la historia han sido guía para conocer y entender las características de dicho concepto. Pretendo dar un enfoque desde la teoría y la práctica por medio de mi obra plástica, en una búsqueda de dilucidar de estos tres conceptos; la intención de explorar esta teoría, es contar con una experiencia pictórica con el cromatismo. A través de las tres dimensiones del color, pretendo validar la construcción de éste y su presentación de una manera autónoma, es decir, no pretendo pintar el color local de las cosas, mi interés es el color-color. El color lo veo en la realidad pero a través de una idea, de una necesidad interna, lo transformo, modifico en un esquema y presento la misma realidad pero de una manera pictórica. Quiero decir que me sirvo de la naturaleza, en particular del paisaje, como un

¹ Gage, John, *Color y cultura*, Trad. Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martin, Ed. Siruela, 1993. p. 7

² Ball, Philip, *La invención del color*, España, 2003, p.46-47

“pretexto” que me mueve y me sugiere una estructura para aplicar las 3DC y así tener un resultado pictórico.

Naturaleza \longrightarrow 3DC \longrightarrow color-color.

En el camino plástico de esta propuesta pictórica, recurrí al uso de varios pigmentos para la realización de una obra, anteriormente había realizado varios cuadros hasta que, en la parte de mi investigación histórica, tuve un encuentro con el concepto de la monocromía y, al hacer un análisis, consideré que en esta técnica encontraba de manera clara y evidente el uso formal de la teoría de las tres dimensiones del color. Con esto no quiero decir que pintores de antaño utilizaran esta teoría para una construcción cromática, más bien creo que de alguna manera, por tratarse de ideas pictóricas que devienen de mucho tiempo atrás, ellos utilizaron dichos conceptos en la solución de sus problemas pictóricos. En esta técnica de la monocromía, podemos encontrar fácilmente el valor, el tono y el matiz, y es por eso que consideré a la monocromía como un paso en el proceso de mi pintura, este tema lo abordaré en el capítulo 2.

Capítulo I.

Antecedentes: Las dimensiones del color.

Los siglos XVII y XVIII fueron de gran importancia en el desarrollo de estudios acerca del color, ya que convergieron diferentes enfoques que trataban de entenderlo y utilizarlo de una manera más eficaz y controlada.

Este periodo del siglo XVIII, es conocido como el siglo de las luces, debido al surgimiento de un movimiento intelectual llamado *ilustración*, que llevó a la ciencia y al arte a un muy notable desarrollo. Este movimiento de la ilustración se caracteriza por la afirmación del carácter universal de la razón humana frente a la fe y la superstición. Dice Paul Hazard en su libro *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, que este siglo “no sólo se contentó con la reforma religiosa, sino que quiso borrar la idea de comunicación de Dios con el hombre, poniendo por delante la nueva tentativa del materialismo científico donde toda la vida se entiende por la materia y en la que la ciencia sería la de la naturaleza”.¹ En este contexto, el método de conocimiento de la historia natural sería puesto en el primer lugar de las ciencias pues se entendía que solo a través del seguimiento del instinto que la naturaleza había puesto en nosotros podríamos distinguir lo verdadero de lo falso. En este episodio histórico encontramos el reinado de Newton, modelo del hombre ilustrado, pues en sus trabajos no partía de axiomas ó abstracciones sino que había sacado de la naturaleza las leyes de la naturaleza. El siglo XVIII es testigo de muchos cambios en la vida del hombre como el inicio de la Revolución Industrial. Antoine Lavoisier funda la química moderna y se inician expediciones naturistas por todo el mundo dando inicio al naturalismo moderno. Se desarrollan las teorías científicas sobre el surgimiento de las especies, se funda la biología moderna; Edwar Jénner desarrolla la primera vacuna contra la viruela. La medicina comienza a aplicar preceptos científicos. En este contexto deviene el debilitamiento político de la iglesia Católica: separación de iglesia y estado, invasión de los estados papales por parte de Francia, descredito de la inquisición. La sociedad, a partir de la ilustración y el enciclopedismo

3. Paul Hazrd. El pensamiento europeo en el siglo XVIII. Trad. Julian Macías. Alianza editorial. España.

muestra su confianza en la razón y la idea de progreso de la sociedad a través de ellas. Kant escribe la *Critica de la Razón Pura*. En el arte llega a su fase final el Barroco y el Clasicismo heredados del siglo XVII, surge el Rococó como evolución del Barroco y el Neoclásico como reacción racionalista contra el Rococó, surge el Prerromanticismo. “*La cultura europea experimentó notables cambios en esta época, cambios en las diferentes esferas de desarrollo que han extendido su influencia hasta la actualidad*”⁴

En medio de todo este movimiento cultural del siglo XVIII, como mencionamos al inicio, deviene igualmente un desarrollo importante en cuestión de dilucidar conceptual con respecto al cromatismo. Martin Kemp, en su libro *La ciencia del arte*, narra de manera muy concreta que durante este periodo “*tuvo lugar una clarificación progresiva de lo que podemos llamar las tres dimensiones del color*”.⁵ Esta nueva teoría del color sería desarrollada de manera importante en los siglos posteriores. En este tiempo, la antigua tradición aristotélica en cuestión teórica sobre el color continuaba teniendo bastante vigencia tanto en la construcción de esquemas de color (fig.1) como en la práctica para los pintores (fig.2). Esta teoría de conceptos aristotélicos da a entender que el color existe como

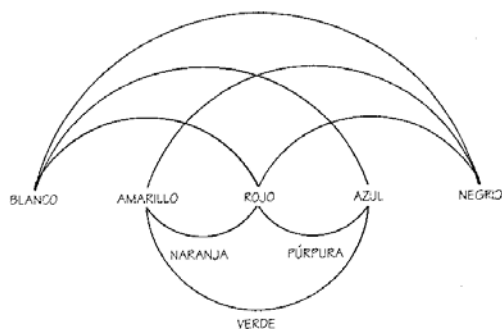


Fig.1. Esquema del año 1613. Colores simples y compuestos de la obra *Óptica* de Francois d' Aguilon.



Fig.2. Rubens 1612-14 The four Quarters of the Globe

4.- Henry Kamen. *La sociedad europea 1500-1700*. Trad. Ma. Luisa Balseiro. Alianza editorial. España. 1984

5.-Kemp, Martin, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, AKAL arte y estética, p.279

propiedad real de las superficies y del medio entorno; es decir, que no existe separado de los objetos, además dice que los colores fundamentales -el amarillo y el azul- se manifestaban con la baja de potencia o el agregado de luz, el amarillo tendiendo al blanco y el azul al negro, todos los demás colores eran de la mezcla en diferentes proporciones del blanco y el negro.

Esta teoría de las tres dimensiones ciertamente parece ser, como menciona Kemp, una clarificación progresiva; es decir, al investigar y no lograr encontrar quién en este tiempo argumentase concretamente sobre esta teoría, deduzco que es el resultado de una recopilación de aspectos pictóricos, visuales y conceptuales que se fueron dando históricamente en el arte pictórico en el que un concepto precedía a otro, aunque no necesariamente cronológica o geográficamente, dando lugar a esta aclaración conceptual que fue dando autonomía al color.

Kemp plantea que la primera referencia de un estudio sobre las tres dimensiones del color se encuentra en el ensayo del matemático británico Brook Taylor (1685-1731), el cual lleva por título *Nueva teoría de las mezclas de colores tomada de la óptica de Sir Isaac Newton*. Estudio que tal vez Taylor realizaría inquietado por la afirmación de Newton en su estudio sobre colores pigmentos en el que notaba que “*las mezclas [de pigmentos] tenderían a producir un efecto apagado*”⁶. Tal vez estas afirmaciones serían lo que llevaría a Taylor a un estudio más completo de la manera en que los colores pigmento se comportarían en una situación de mezclas complejas. En el estudio de Taylor se distinguen dos características cromáticas primarias: *el color*, así como “*la intensidad de la luz y la sombra, ó luminosidad, que se refiere a su relación con la escala de valor desde el blanco al negro*”. Además, tomando como primarios los siete rayos del espectro cromático, notaría diversos grados de perfección o imperfección en la naturaleza de éstos, cualidades que Kemp denomina como “*intensidad*”⁷.

6.- Kemp, Martin, La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat, p. 279-305

7.-Ibid.Pag.27

Posterior a Taylor devendría un tiempo de constante generación de esquemas cromáticos. Pasando por los estudios de Louis Bertrand Castel (1688-1757) y sus estudios en relación con la música, Tobías Mayer (1723-1762) (fig.3), Moses Harris y finalmente Johann Heinrich Lambert (1728-1777), quien plantearía una pirámide de color en donde la base triangular tenía un espacio dividido en cuarenta y cinco módulos que ascendía en ocho bloques hasta el blanco (fig.4) y una segunda pirámide descendía análogamente hasta el negro.

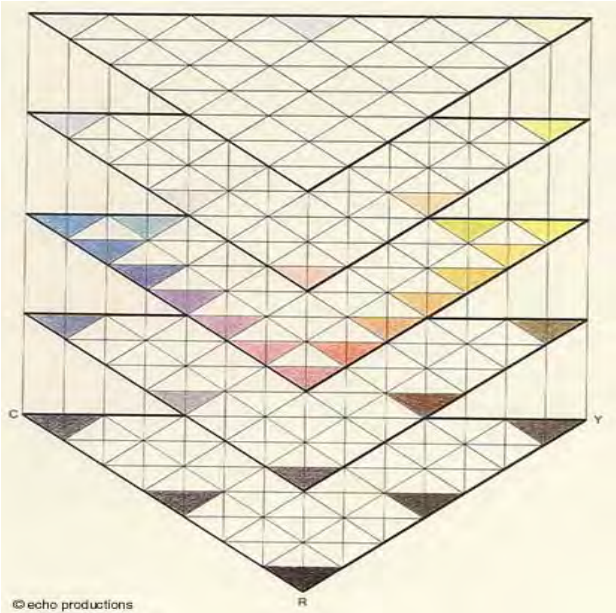


Fig.3. Esquema de color de Tobias Mayer. 1758

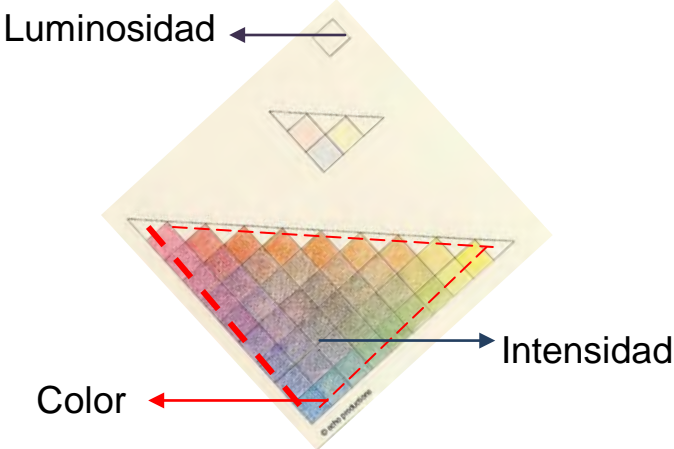
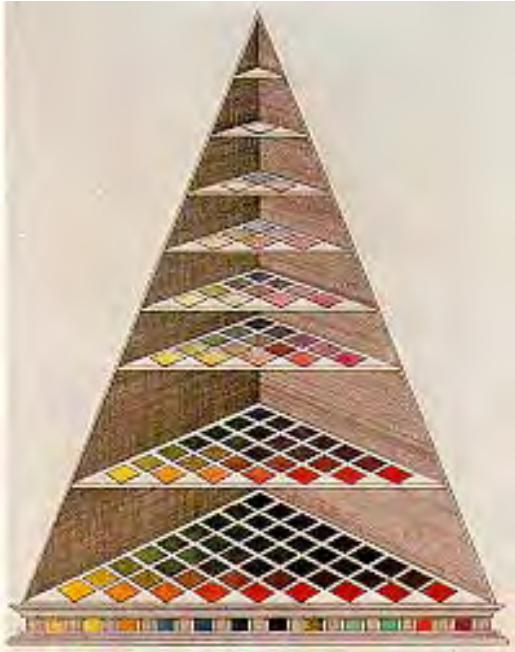


Fig.4. Esquema de color de J. H. Lambert. 1772

Con “*la pirámide de Lambert se resume la base del tricromatismo elemental*” y se convierte en un modelo que aparecería posteriormente como esquema referente para los subsiguientes modelos colorimétricos, “*desde la <esfera mística> de Otto Runge*” (1777-1810) hasta el “*romboedro de Hard Küpers*”⁸ en el año de 1958. Dicha pirámide contiene, como podemos ver en la figura 4, la característica de “luminosidad” o mezclas del color con blanco y negro, el “color” que aparece puro en los contornos y la “intensidad”, en mezclas contiguas de color.

Desde principios del siglo XVIII con Brook Taylor, y la diferencia que marca entre luminosidad, intensidad y color, hasta la pirámide de Lambert, podemos notar cómo a partir de teorías y esquemas se va dando una dilucidación del color en sus modos de presentación visual; es decir, estos esquemas en los que se presentan estas tres cualidades que descomponen al color en diferentes categorías, nos llevan a una mejor comprensión de las posibilidades cualitativas y cuantitativas de la presentación cromática.

Ahora la pregunta que debemos hacernos es por qué razón se consideró descomponer al color y presentarlo en tres dimensiones por medio de estos esquemas. Sabemos que antes de estas teorías cromáticas, la práctica pictórica se realizaba a partir de paletas, no se inventaron estos esquemas para los pintores; aun más, conocemos que en la relación de estas nuevas teorías con la práctica artística la mayoría de las veces se generaba una situación incómoda, particularmente entre la ciencia newtoniana y la práctica pictórica. Los artistas profesionales del siglo XVIII no estaban inmersos en el argüir de las complejidades matemáticas y físicas de los dichos de Newton, y aunque posteriormente, como hemos visto en ejemplos anteriores, algunos teóricos, en su mayoría científicos, pondrían al alcance de los pintores un aspecto importante de la ciencia del color newtoniana, no se solucionarían satisfactoriamente tanto los problemas cruciales de la relación entre las luces de color con los

8. Brusatin, Manlio, *La historia de los colores*, Paidós, España, 1987, p.94

pigmentos de color como el problema del número de colores primarios de la teoría de Newton con las de los pintores.

Estos esquemas de color, desde la demostración de la teoría científica de Newton, se fundaban, ya sea directa ó indirectamente, en la premisa de que las relaciones de color podían expresarse en términos de una figura geométrica cerrada. Este esquema de Newton y sus posteriores ajustes y complementos científicos servían para establecer sobre el nuevo principio cromático un análisis y una medida controlada a un múltiple e inconstante problema como la emisión de la luz y esta nueva teoría cromática, en el que “*los colores ya no son figura de la producción pictórica sino una transmisión de la luz*”, sería considerada como “*superior a la teoría aristotélica*”⁹

Manlio Brusatin, en relación con este aspecto de esquemas colorimétricos, en su *Historia de los colores* dice:

La técnica de medida y de graduación de los colores respecto a la intensidad de emisión de un cuerpo luminoso está en relación con un color bien definido. Por eso en el siglo XVIII, siglo de la metrología y de los modelos, se construyen los primeros emblemas de la colorimetría. La revelación de una luz continua y producible ya no confirma la cromaticidad ocasional y sus efectos secundarios, sino el protagonismo de la fuente respecto a una emisión constante que a través de modelos y escalas cromáticas fija métricamente el claro, sus tonalidades, y el oscuro. El siglo XVIII marca por cierto el fin del universo antiguo de los colores. Ésta será la manera diferente de ver y percibir los colores porque es diferente la manera de producirlos.¹⁰

El color en sí mismo es un asunto muy complejo, pero estos esquemas y la presentación en sus dimensiones le dan cierto orden. Entiendo que éstos nacieron con el único fin de, a partir de un concepto científico, interpretar y representar al color-color y que posteriormente, diversas disciplinas los adoptaron para su uso particular.

9. Ibid. p.95

10. Ibid p.96

En ese tiempo, los pintores no veían estos conceptos de manera clara ó práctica, quiero decir que no los utilizaban tal como lo explicaban estas teorías; sin embargo, como ya he mencionado anteriormente, en cuestión del proceso progresivo en la dilucidación de las tres dimensiones, los pintores ya habían tenido experiencias visuales con estas cualidades del cromatismo, con el valor, el tono y el matiz.

Inmediatamente mostraré algunos ejemplos de obra pictórica del tiempo en que se generaron estas teorías métricas del color. Aunque estos pintores no hayan utilizado estas teorías de manera directa, yo percibo que en estos cuadros están el tono, el valor y el matiz. Los teóricos que plantearon estos esquemas de color no eran pintores, pero los pintores ya entendían los conceptos, ellos pintaban con paletas clásicas, pero analizando sus obras identifico estos conceptos.

1.-Luminosidad ó valor.



Jean Auguste Dominique Ingres. Edipo y la esfinge. Óleo sobre tela 188 x 144cms. 1808.

2.-Intensidad ó tono.



Jaques-Louis David. Adromaca sobre el cuerpo de Héctor. 275 x 203cms. 1783

3.-Matiz ó color.



J. M. W. Turner. The Drak Rigi. Acuarela sobre papel. 30.5 x 45.5cms. 1842



Jean Honore Fragonard. La lectora. Óleo sobre tela. 82 x 65cms. 1772

Capítulo II.

La monocromía como aplicación de las dimensiones del color.

La monocromía es la técnica en la que yo pienso puedo encontrar de manera clara la aplicación constructiva de la teoría de las tres dimensiones del color.

Existen antecedentes donde se demuestra que la práctica del monocromo venía manifestándose desde siglos atrás al contexto histórico en el cual me aboco; sin embargo, no puedo asegurar que aquellos pintores trabajaran de manera consciente el concepto del color a través de la técnica de la monocromía en sus obras, aunque sí sé que en su pintura se está hablando de las dimensiones del color, pues un monocromo tiene valor, tono y matiz y, a partir de esta técnica pictórica resolvían plásticamente el cuadro.

Muchos artistas adoptaron esta técnica como un procedimiento natural dentro de la realización de un cuadro, al principio esta técnica se empleaba como esbozo preparatorio para la realización de decorados, cuadros monocromos ó tapicerías. Este uso fue uno de los medios de expresión favoritos de los pintores italianos de la segunda mitad del siglo XVI ya que les ofrecía la posibilidad de visualizar los equilibrios cromáticos que su obra mostraría al final. Las escuelas de Florencia ó Venecia y Milán se dedicaron al esbozo pintado hasta llevar a la monocromía, en un procedimiento pictórico, a una técnica de construcción de la pintura.

Andrea del Sarto (1486-1531) fue uno de los pocos pintores florentinos que utilizó esta técnica de manera formal en la construcción de su obra pictórica (Fig.12). Trabajó desde de 1514 en los frescos del claustro dello Scalzo; en este fresco representa historias de la vida de San Juan Bautista, trabajo en donde la luz y la sombra contribuyen a resaltar aspectos plásticos de la atmósfera por medio de la monocromía. Posteriormente, a principios del siglo XVII Giovanni Baglione (1566-1643) realiza uno de los cuadros más comentados de la pintura italiana: “La Resurrección” (Fig13). En este cuadro observamos la importancia que se le da al aspecto monocromo en la construcción pictórica, la forma en el claroscuro así como

en las masas de luz y sombra que construyen una perspectiva por la dimensión espacial y la ubicación de las figuras.



Fig. 12. Andrea del Sarto. El Bautismo de Cristo, Florencia. (1511-1526)



Fig.13. La Resurrección de Cristo. Giovanni Baglione, (1566-1643)

Los pintores nórdicos, en particular la pintura holandesa, fueron importantes herederos y creadores de esta pintura monocromática.

El pintor Esaias van de Velde (1590-1630), en su época madura muestra un interés por esta idea de reducción cromática en su paleta. En *Vista de Zierikzee* de 1618, unifica los distintos planos del paisaje por medio de sutiles transiciones de valores desde la franja de la tierra y el agua hasta el fondo de la ciudad que se recorta sobre el cielo luminoso. Aunque sería el pintor Jan Porcellis (1584-1632) “*quien marcaría la transición entre la fase realista temprana y la fase tonal*”¹¹ (fig.14) de este periodo de la pintura holandesa.

11. Rosemberg Jakob. Arte y arquitectura en Holanda. 1600-1800. Cátedra. Madrid 1981. Paj. 294

Caracteriza la obra de este pintor, la representación casi exclusiva de la pintura de marinas, aunque en su obra los barcos nunca desempeñarían un papel muy importante sino que su principal interés está en la atmósfera, los cielos cubiertos y los mares picados.



Fig.14. Veleros en la tormenta. Jan Porcellis 1630

Porcellis sería considerado por sus contemporáneos como el más grande pintor de marinas de su tiempo. Este artista marcaría una influencia importante en otro pintor del cual tomaremos su obra para discurrir en el tema de las tres dimensiones del color. Dicho pintor llamado Jan van Goyen (1596-1656), (Fig.15 y 16) junto con otros de sus contemporáneos, descubrió la manera de sugerir la atmósfera como el elemento de mayor animación.

En su pintura el cuadro se aparta de la vivacidad del color en los diferentes elementos pintorescos hacia *“una entonación general que amortigua los colores locales y da expresión a la vida atmosférica”*¹² por medio de la alternancia de partes claras y oscuras. Su paleta se volvió monocromática por la necesidad plástica de resolver el problema de lo atmosférico. En la década de 1630 se convirtió en el maestro más importante de esta etapa de la pintura holandesa.



Fig.15. The Thunderstorm. Jan van Goyen. 1641

12. Ibid p.25



Fig.15. Vista de Dordrecht, Jan van Goyen. 1644

En la ilustración de la figura 17 podemos ubicar de manera esquemática la construcción formal de un cuadro a partir de la teoría de las tres dimensiones del color, aunque como anteriormente mencioné, creo que estos pintores, en particular van Goyen, no estaban pintando deliberadamente el concepto de lo cromático a partir de esta técnica, sí considero que es aquí donde se ve la manifestación de estas tres cualidades del croma.

En este esquema ubicamos la cualidad cromática de la luminosidad, que se entiende plásticamente como el modelado del color con pigmentos blanco y negro y que se usa para producir las cualidades de luz y sombra, la intensidad del color ó el tono es un juego de movimientos del croma por mezcla, mostrando un color más intenso ó más apagado y finalmente el matiz ó la saturación.

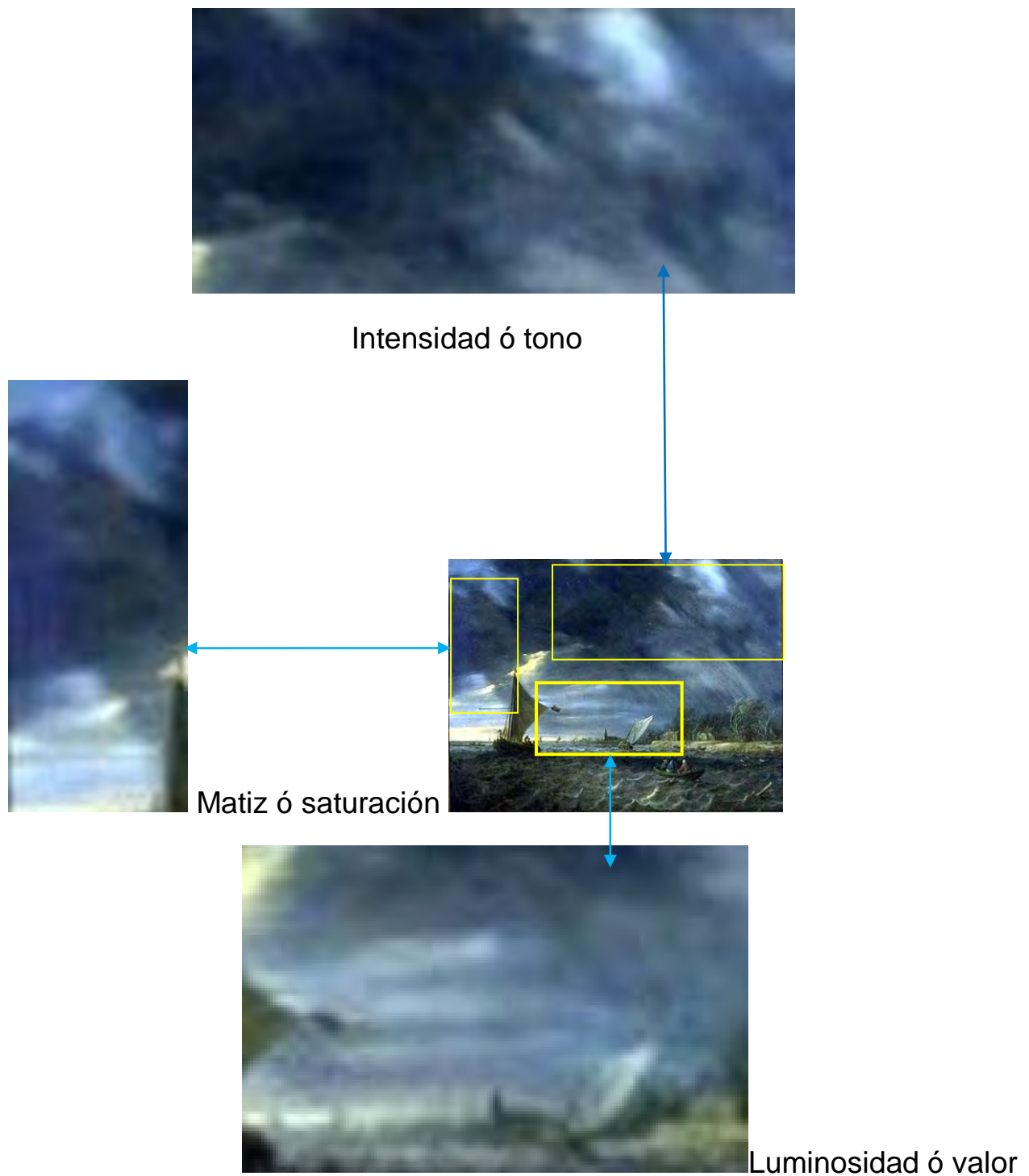


Fig.17. The Thunderstorm Jan van Goyen.1641 (Esquema de las tres dimensiones del color)

En los siglos posteriores se seguirá dando esta separación al uso original que se le daba al monocromo, es decir la función preparatoria del esbozo en el cuadro, y pasará a ser una técnica de empleo para la construcción formal de una obra pictórica. Reconozco esta técnica en la obra del pintor francés Jacques Gamelin (1738-1803) (Fig.18) en la representación de escenas de batallas como en el “Combate de Cavalerie”. En el siglo XIX Eugene Carriere (1849-1906) (Fig. 19) presenta una obra basada en armonías pardas y grises en las que igualmente toma la monocromía como técnica de construcción.



Fig. 18 Combate de Cavalerie. Gamelin Jacques.



Fig.19. Maternidad. Eugene Carriere.

Es en el siglo XIX cuando los artistas liberan al color de conceptos tales como la línea, la forma ó la luz y *“comienzan a valorar la significación autónoma del color, su poder de determinar por sí mismo los diferentes planos del espacio pictórico”*¹³.

Igualmente, a mediados del siglo XX los artistas cinéticos cuestionan el binomio forma-color que ha sido una tradición estética desde la antigüedad y algunos de ellos como Albers, Diez Cruz, Tomasello ó Le Parc buscan desvincularse de esta tradición para crear una situación donde el color expresado de manera autónoma diera su máximo rendimiento. En las obras plásticas de esta búsqueda cinética por el encuentro con el color descubrimos la manifestación de cualidades cromáticas que nos llevan, una vez más, al encuentro con las tres dimensiones.

En este recorrido histórico no he podido encontrar algún artista que a partir de estas tres dimensiones arguya sobre esta teoría ó construya una pieza artística; sin embargo advierto, como ya hemos visto, que de una manera implícita en las obras de varios autores, este juego constructivo de las tres dimensiones se manifiesta dando un sentido artístico, plástico y estético a la obra de arte.

En este episodio del arte cinético encontramos en la obra llamada *Homenaje al cuadrado* de Josef Albers estas características primarias del croma. En esta obra se crea un espacio ambiguo por medio de la exclusiva acción del color, en donde los colores son “servidos” en tres o cuatro planos cuadrados superpuestos. El plano de en medio se asemeja o contrasta con los planos de los extremos en su relación cromática. El artista no habla meramente de esta teoría; sin embargo, podemos reconocer la calidad del valor, el matiz y el tono en este juego dinámico formal de su composición (Fig.20).

13. Elena de Bertola. El arte cinético. Ediciones nueva visión. Buenos Aires 1973 p.43

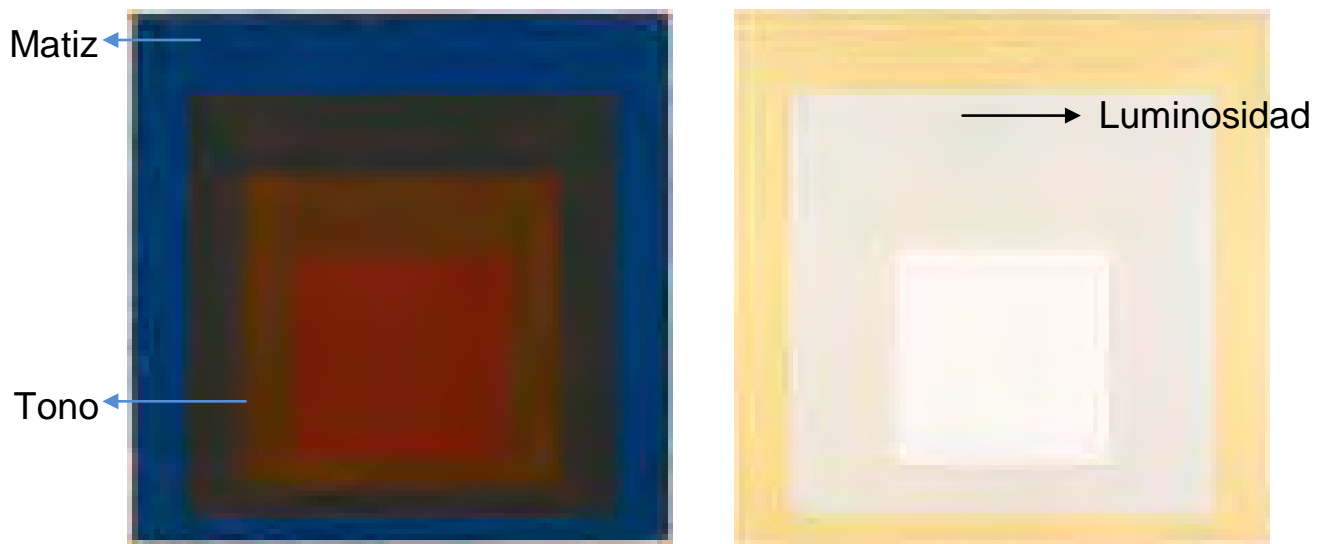


Fig. 20. Estudios de homenaje al cuadrado. Josef Albers. 1972.

Tomasello construye una obra escultórica llamada *Atmósferas cromoplásticas*, este término se debe al efecto atmosférico producido por los efectos de la luz, en donde, a partir de relieves hexagonales refleja sus colores en una superficie blanca que le sirve de fondo. Los reflejos cromáticos cambiarán según sea la intensidad y el ángulo de incidencia de la luz. A estos medios cinéticos se agrega el cambio de color y sombras en reflexión por desplazamiento del espectador dejando de manifiesto las cualidades intrínsecas del color. En las *Atmósferas Cromoplásticas* es la forma la que produce el color según la intensidad, incidencia y tipo de luz.

Finalmente Cruz Diez “*propone el color autónomo, sin anécdotas, desprovisto de simbología*”. En sus *fisicromías* plantea la construcción y la destrucción de la forma por el color. Para Cruz Diez “*el color es el soporte fundamental en la construcción del lenguaje visual y a partir de él busca construir y manifestar una realidad cromática*”¹⁴. (Fig.21)

14. Shara Julio Cesar. Carlos Cruz Diez y el arte cinético. México. DF Conaculta 2001

Análisis de las tres dimensiones en la obra de Carlos Diez

 Intensidad

 Luminosidad

 Matiz

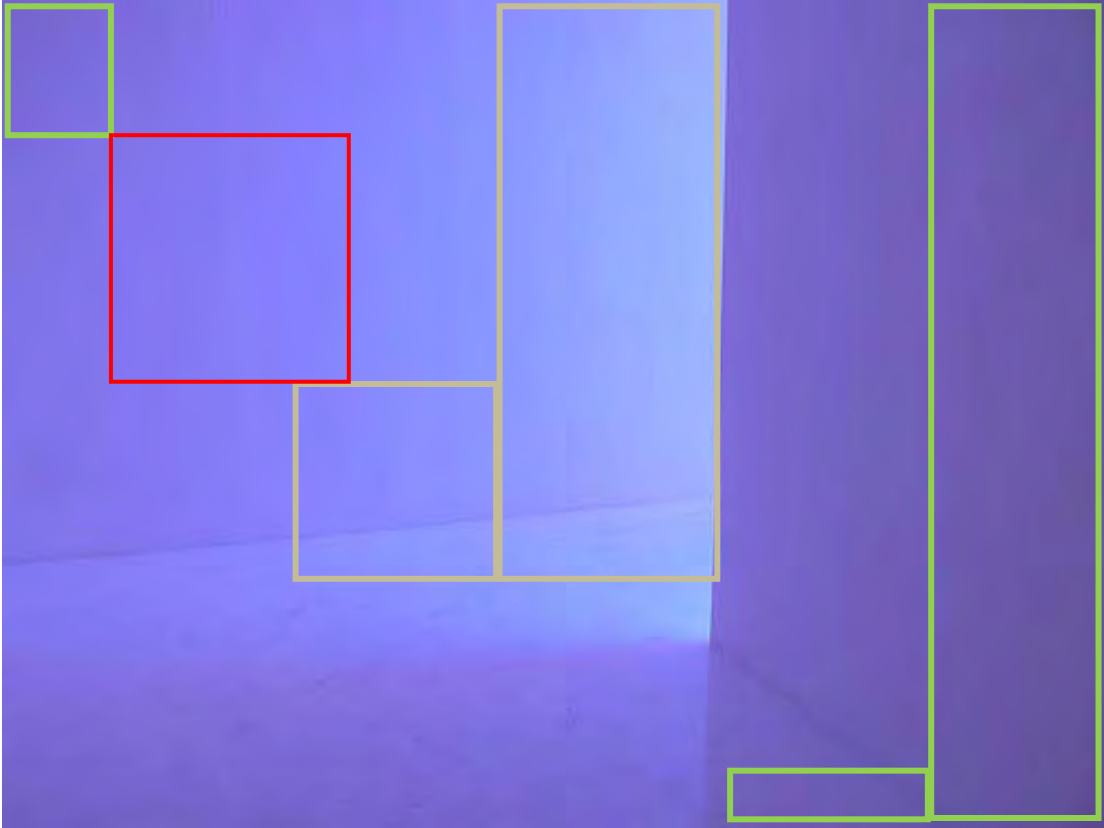


Figura 22. Esquema de las tres dimensiones en la obra de Carlos Diez.

Capítulo III.

El paisaje como pretexto y las tres dimensiones del color como intención de mi trabajo pictórico.

El croma es un concepto que me ha cautivado sobremanera desde los inicios de mis experiencias plásticas. Cuando cursaba la licenciatura de Artes Visuales me interesaba razonar al color. Pasé por varios enfoques de estudio y diferentes motivos en donde trataba de entender este concepto en convergencias y divergencias de mezclas cromáticas, contrastes y armonías, en motivos naturales y abstractos, con la intención de que el color cobrara un sentido presencial lejos de la forma o de la figura. Todas estas experiencias fueron buenas e importantes en mi proceso pictórico, aunque considero que aun eran ambiguas en el sentido de un planteamiento pictórico formal. Después empecé a descubrir los horizontes del paisaje, los cuales me llamaron poderosamente la atención, por la manera en que existía en ese gran espacio el color, la luz y la forma. Consideré al paisaje como un testigo silencioso, algo ó alguien que siempre había estado ahí atento a todo cuanto acontecía. Así, la naturaleza y posteriormente el paisaje fueron un motivo de reflexión personal, tanto plástico como espiritual. Quise continuar mi experiencia abordando al paisaje como pretexto de la construcción cromática a través de las 3DC, ahí fue donde comenzó este camino pictórico que presento en esta tesina.

En este estudio del color, no me interesa la forma ó el tono local de las cosas, sino descubrir el croma y construirlo de manera autónoma a los conceptos con los que históricamente se le ha relacionado; lo que me interesa es tener una experiencia con el color-color. En este aspecto, el paisaje me sirvió como pretexto ya que en él, ó mejor dicho en una estructura que él me sugiere y que yo interpreto, resolvería, a través de elementos plásticos, el conjunto ambiental por medio de los elementos del color. Plantearía un ambiente cromático estableciendo afirmaciones que versan sobre mi manera particular de ver la realidad y la vida.

A continuación plantearé un esquema personal de la manera en la que yo entiendo este concepto de las tres dimensiones del color, según teorías del siglo XVIII, y la manera en la que he utilizado esta teoría en mi construcción pictórica.

La figura 23 presenta la manera en que he esquematizado las tres dimensiones para su uso en mi aplicación plástica.

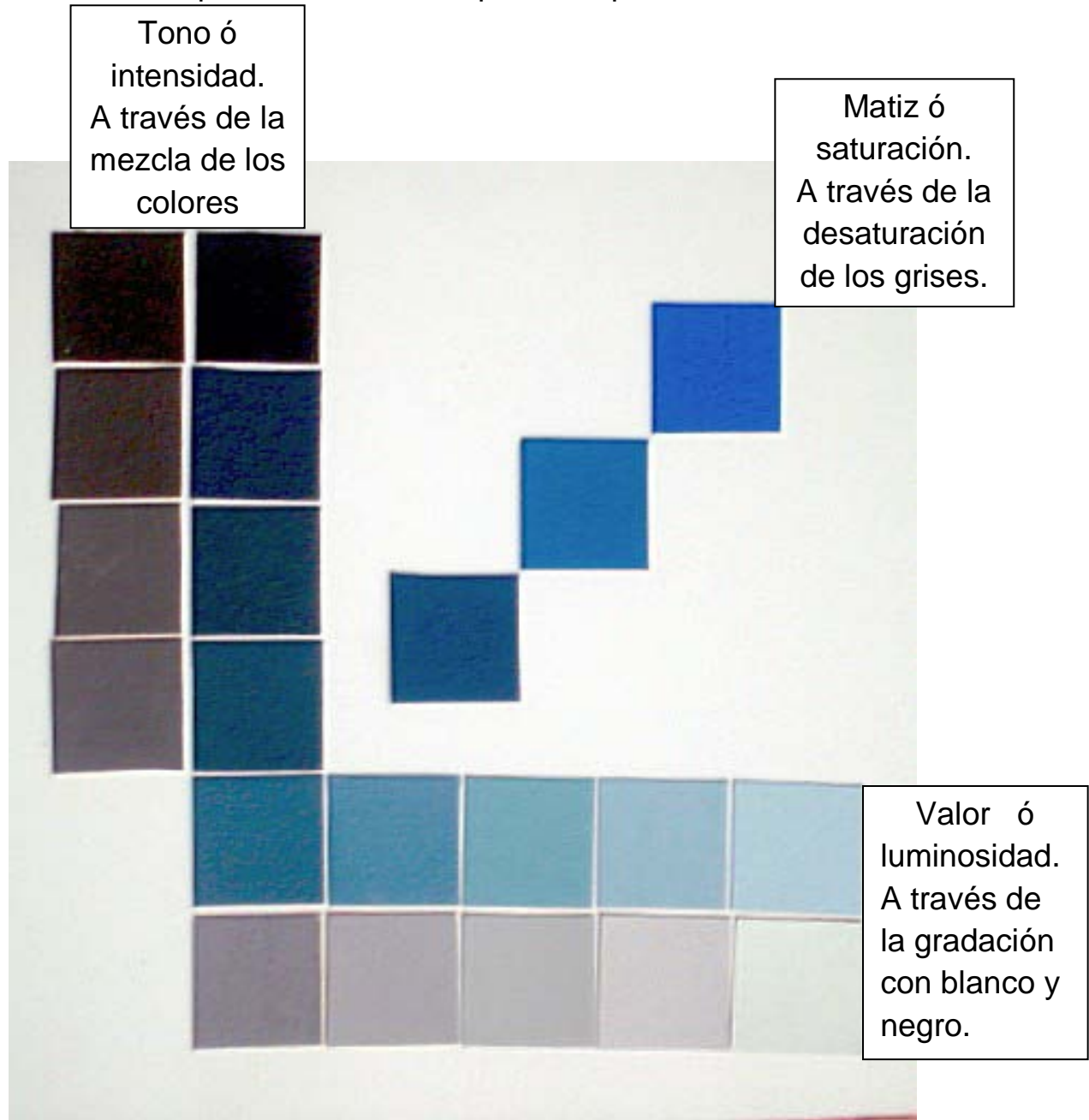


Fig.23. Paleta constructiva del color

En el inicio de mi proceso plástico en la aplicación de esta teoría cromática para la construcción color-color, realicé cuadros en más de un croma, posteriormente descubrí, de manera histórica, cómo en la monocromía se aprecia de manera muy clara, casi esquemática, la aplicación de estos tres conceptos para su uso en la construcción pictórica, como he mostrado en el Capítulo 2. Así, en el cuadro 20, realicé una pintura monocromática en la que, a partir de esquemas métricos, resolví plásticamente un ambiente cromático sobre la superficie del pretexto del paisaje.

A continuación describiré el proceso de construcción de mi obra, así como el anexo de imágenes que describen dicho proceso.

En los cuadros con más de un color, entendí el tono como la mezcla de colores, en donde un color mantenía la jerarquía sobre los otros. Recurrí al uso de las teorías de secundarios, terciarios y cuaternarios para tener un control en este aspecto.

En la figura 24 vemos una escala de mezclas, desde la parte media, donde conviven los matices, hasta la parte inferior donde, por la cualidad de la mezcla pigmentaria, oscurece hasta casi hasta el negro.

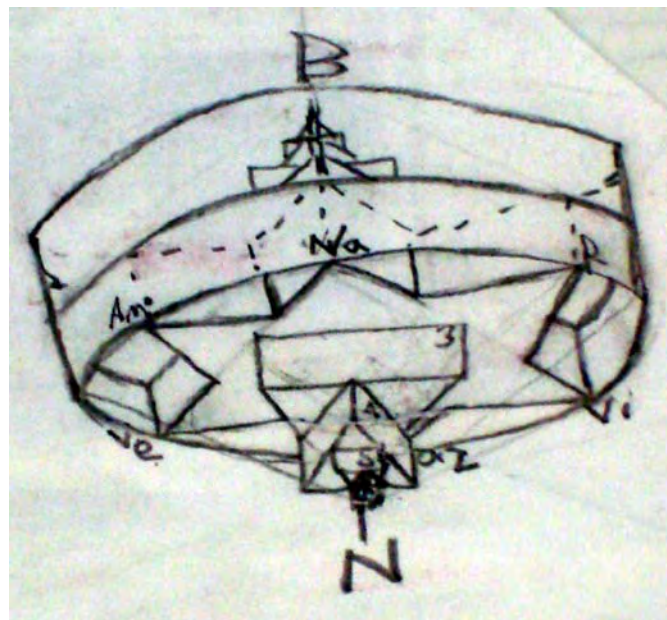


Fig. 24

Este esquema en un orden métrico se presenta de esta manera:

Tabla 1 de mezcla de colores. (Primarios, Secundarios e intermedios) donde los números representan las diferentes porciones de colores de la mezcla pigmentaria.

| | Am. | Az. | Roj. |
|---------|-----|-----|------|
| Am. | 3 | 0 | 0 |
| Naranja | 2 | 0 | 2 |
| Roj-az. | 0 | 1 | 3 |
| Vi | 0 | 3 | 3 |
| Az-Roj | 0 | 3 | 1 |
| Az | 0 | 3 | 0 |
| Az-Am | 1 | 3 | 0 |
| Ve. | 2 | 2 | 0 |
| Am-az. | 3 | 1 | 0 |

Tabla 2 de mezcla de colores (Terciarios)

| | Am. | Az. | Roj. |
|-----------------------------|-----|-----|------|
| Ve + Na Amarillo tostado | 2 | 1 | 1 |
| N + Vi Rojo Cereza | 1 | 1 | 2 |
| Vi + Ve. Azul Pizarra | 1 | 2 | 1 |

Tabla 3 de mezcla de colores (Cuaternarios)

| | Am. | Az. | Roj. |
|-------------------------------|-----|-----|------|
| Am. t. + Az. p. Verde 4 | 3 | 3 | 2 |
| Am. t. + Roj. c. Naranja 4 | 3 | 2 | 3 |
| Roj. c. + Az. p. Violeta 4 | 2 | 3 | 3 |

Tabla 4 de mezcla de colores.

| | Am. | Az. | Roj. |
|-------------------|-----|-----|------|
| Ve4 + Na4 Am5 | 6 | 5 | 5 |
| Ve4 + Vi4 Az5 | 5 | 6 | 5 |
| Na4 + Vi4 Roj5 | 5 | 5 | 6 |

Tabla 5 de mezcla de colores.

| | Am. | Az. | Roj. |
|--------------------|-----|-----|------|
| Am5 + Az5 (Ve.6) | 11 | 11 | 10 |
| Az5 + Roj5 (Vi 6) | 10 | 11 | 11 |
| Am5 +Roj5 (Na6) | 11 | 10 | 11 |

La luminosidad ó valor se lograría por la añadidura de blanco a las mezclas (Fig.25) y la consecuente degradación de estas, el negro lo sustituí por una mezcla de los tres colores primarios llevándola a lo mas oscuro posible.

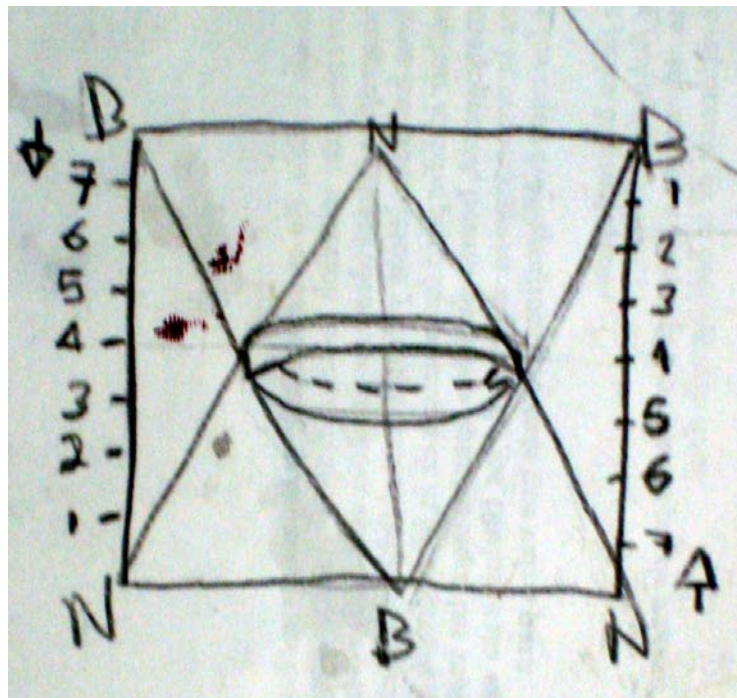


Fig. 25

Y finalmente el matiz lo consideré en la parte media de este esquema (Fig. 26)

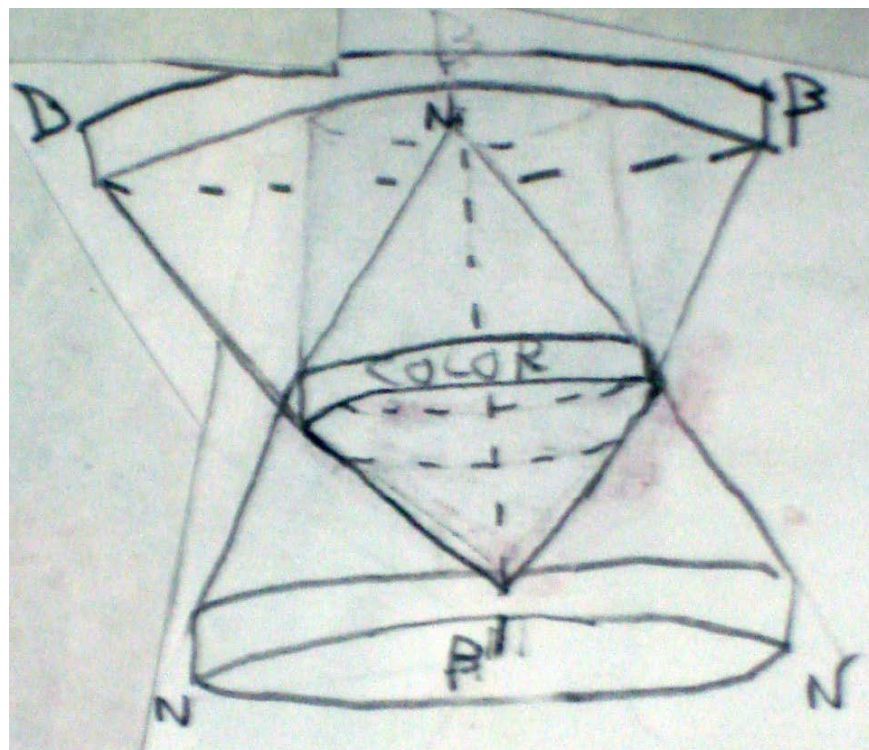
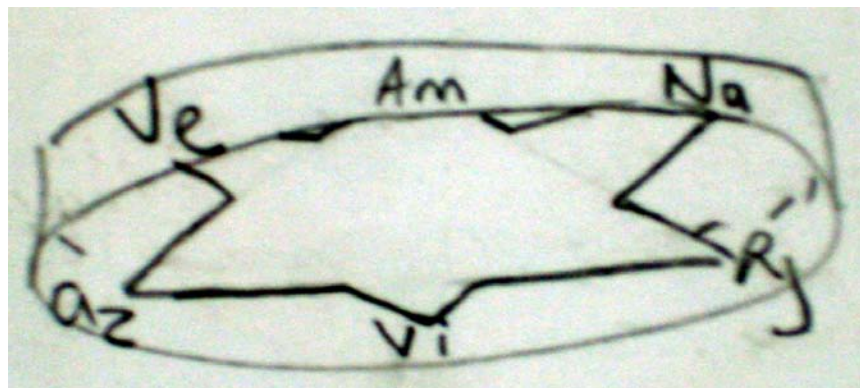
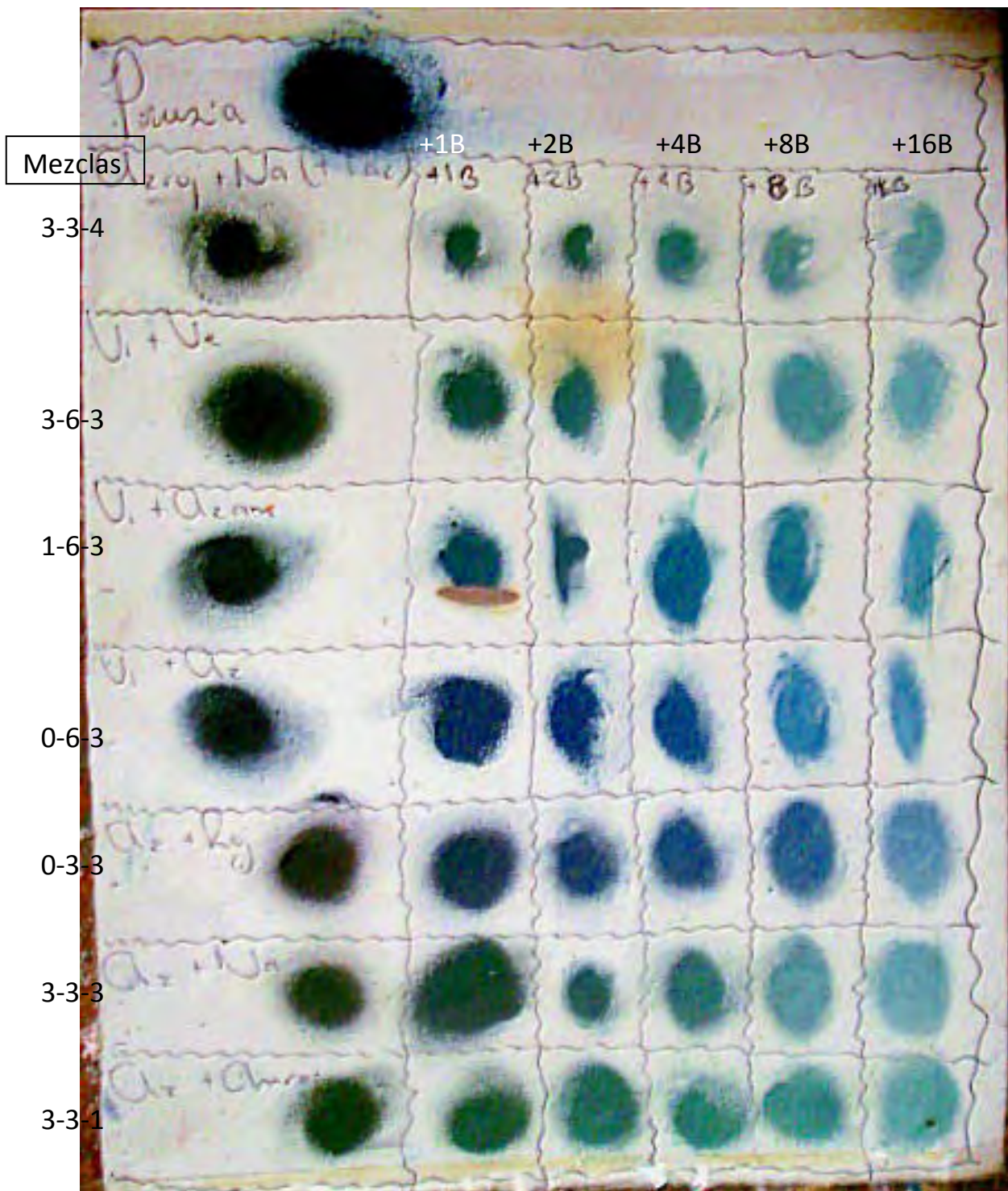


Fig. 26

A continuación presento esquemas y pasos en el proceso de mi obra.

Cuadro numero 7

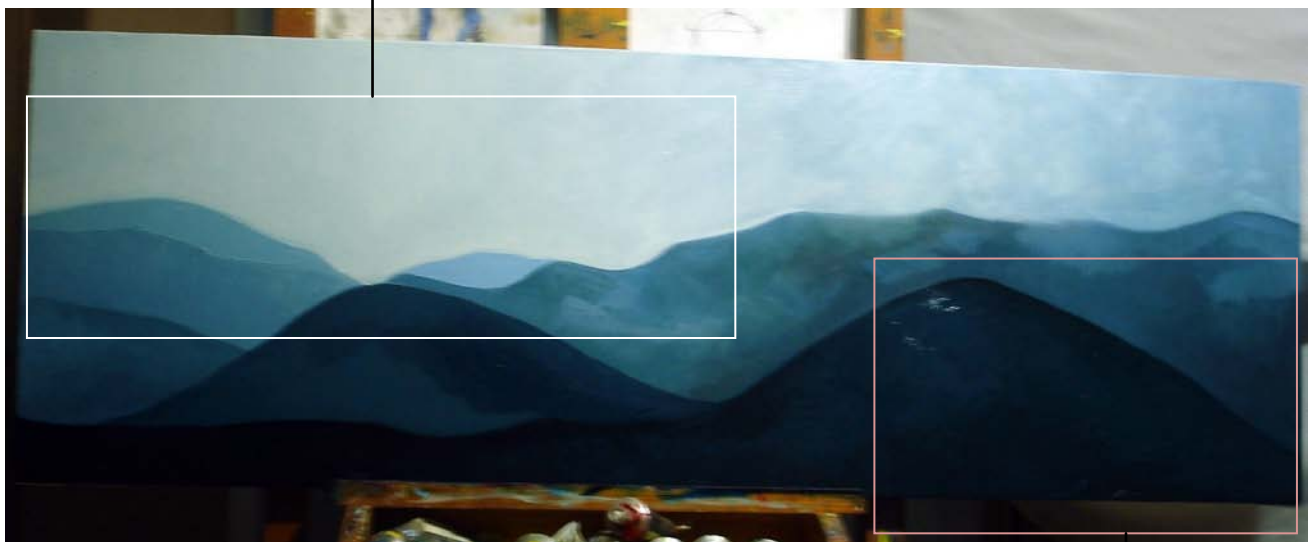


Valor ó luminosidad

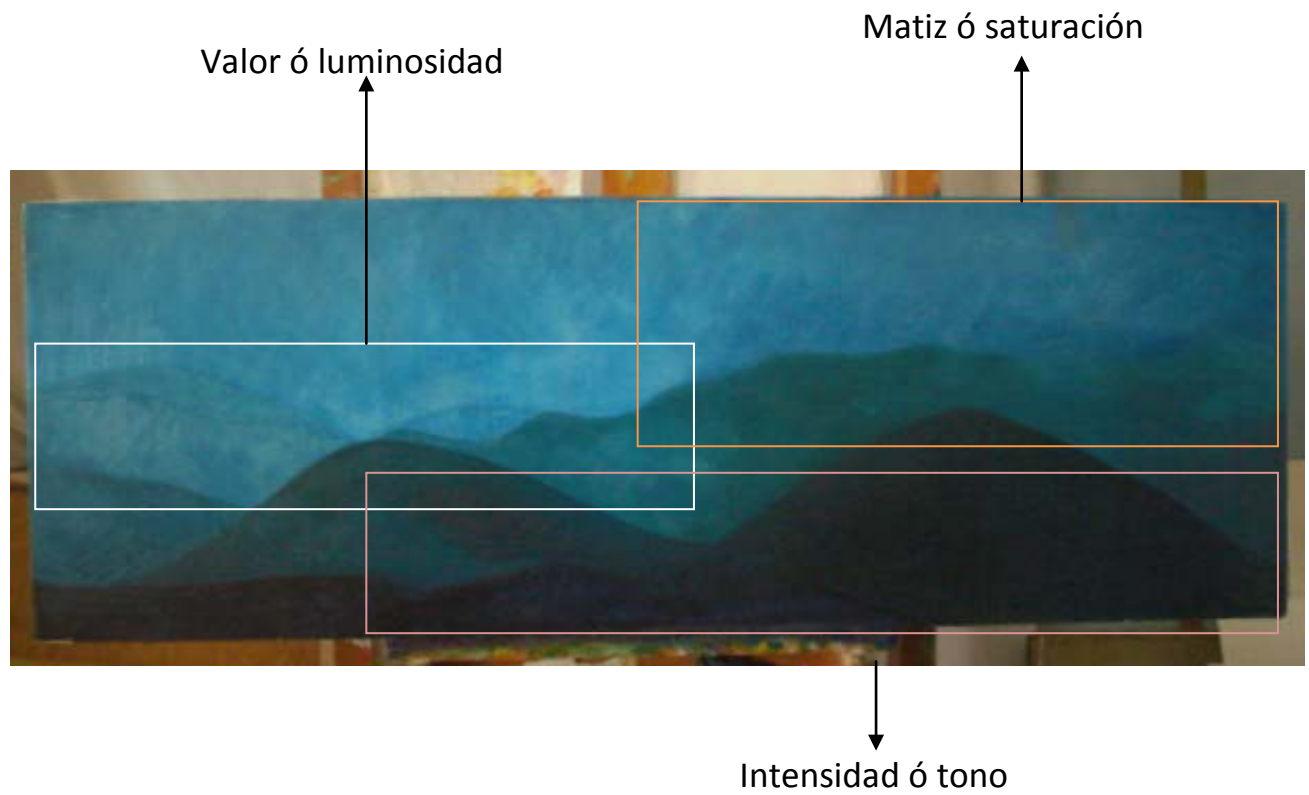


Tono ó intensidad

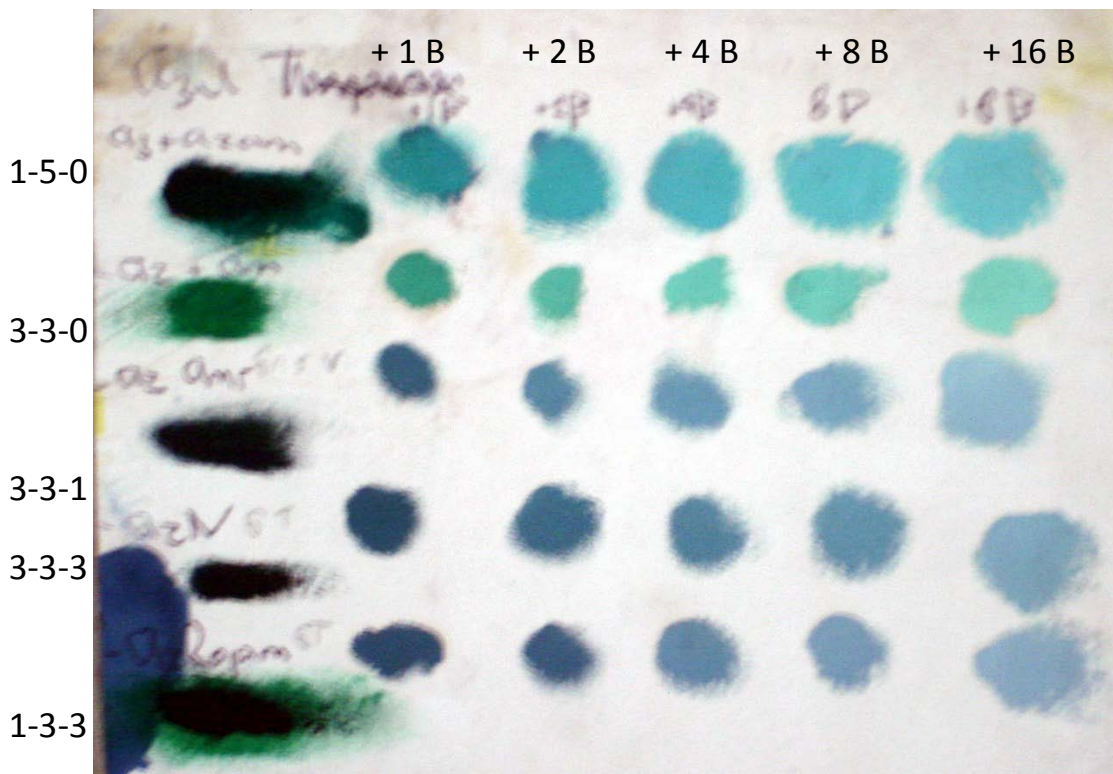
Valor ó luminosidad

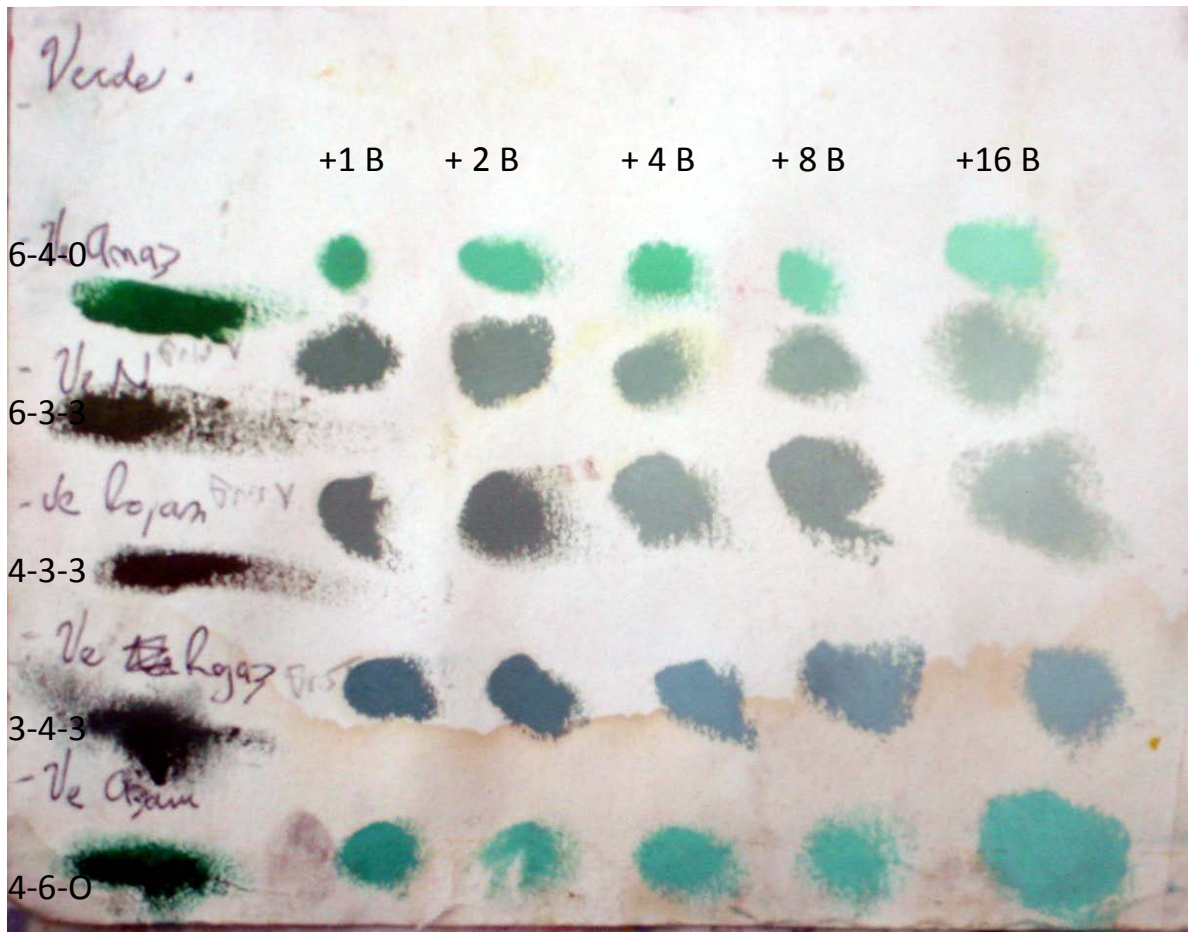


Tono ó intensidad



CUADRO 9

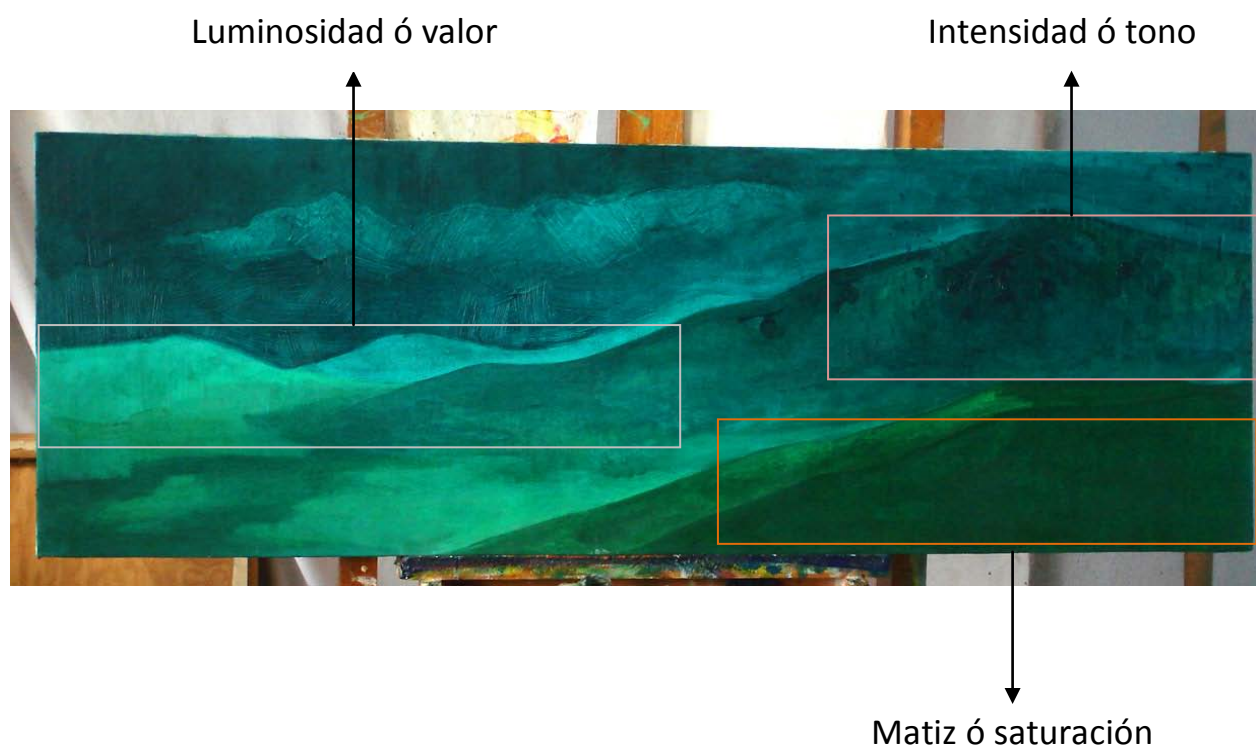
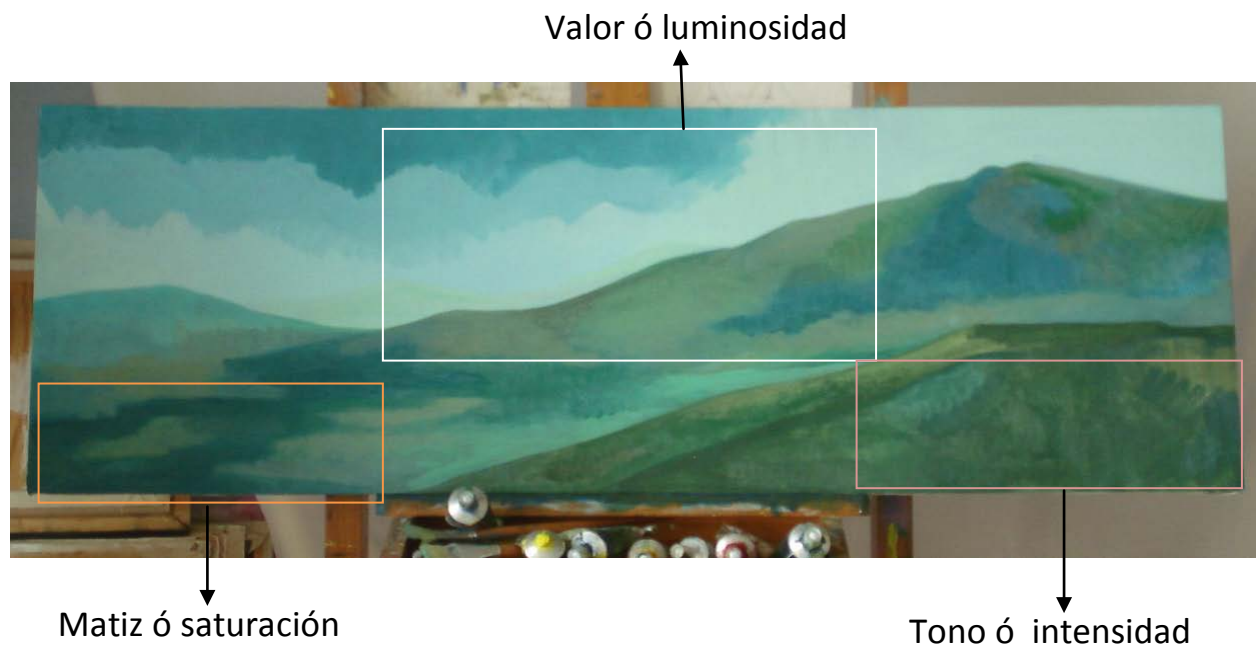




Valor ó luminosidad



Tono ó intensidad



CUADRO 19

Mezclas

+2B

+4B

+8B

+16B

2-1-1

6-0-3

6-1-3

6-3-1

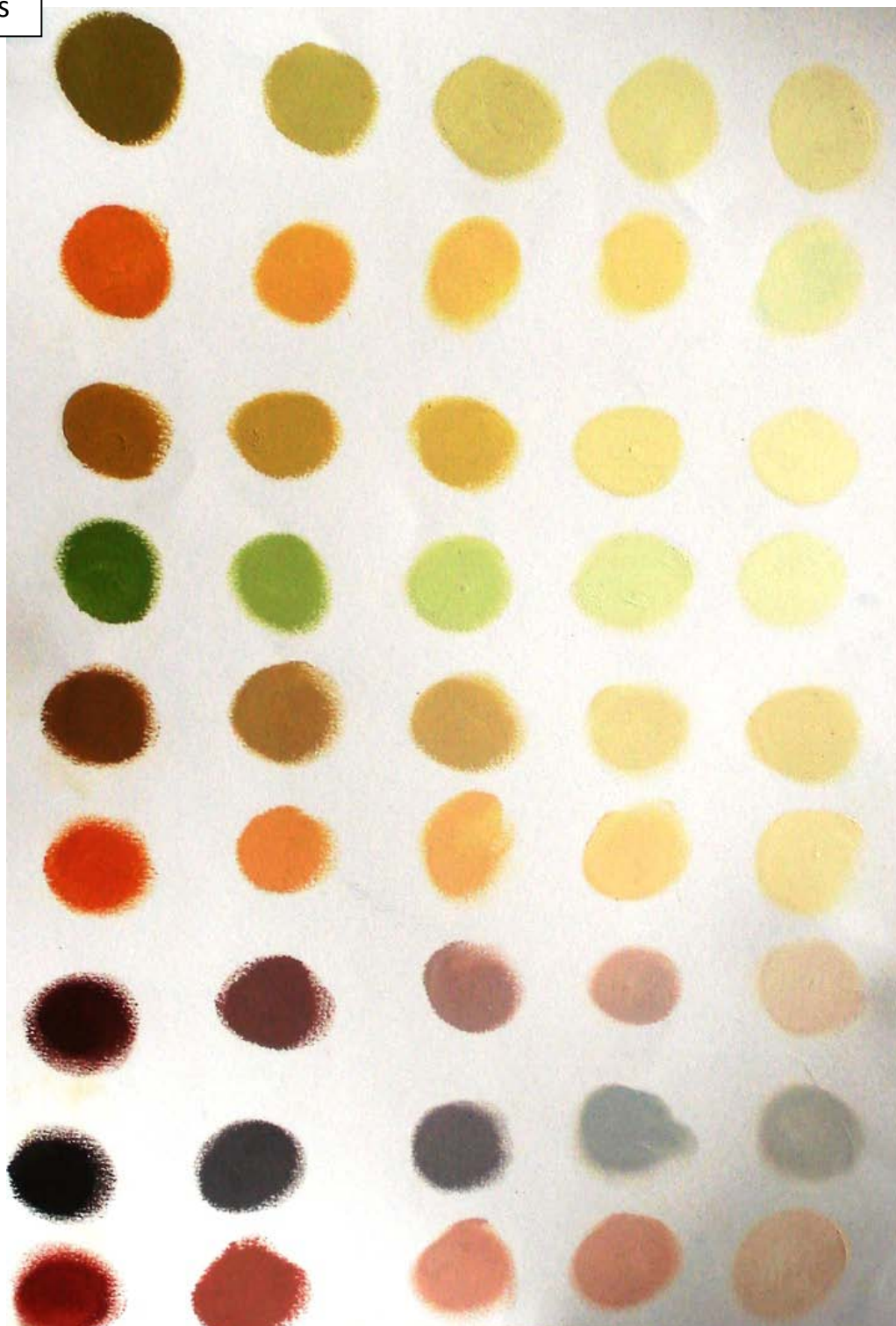
3-1-3


































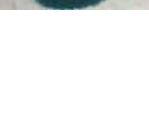


3-0-3

1-1-2

3-3-4

3-1-6



| Mezclas | +2B | +4B | +8B | +16B |
|---------|---|---|---|---|
| 1-2-4 |  |  |  |  |
| 0-1-3 |  |  |  |  |
| 3-0-6 |  |  |  |  |
| 1-2-1 |  |  |  |  |
| 1-6-3 |  |  |  |  |
| 0-6-3 |  |  |  |  |
| 0-3-3 |  |  |  |  |
| 2-3-4 |  |  |  |  |
| 2-4-4 |  |  |  |  |

Tono



Saturación ó matiz

Luminosidad ó valor



Intensidad ó tono.



Luminosidad o valor

Saturación ó matiz



Intensidad ó tono

Cuadro20

+2B

+4B

+8B

+16B



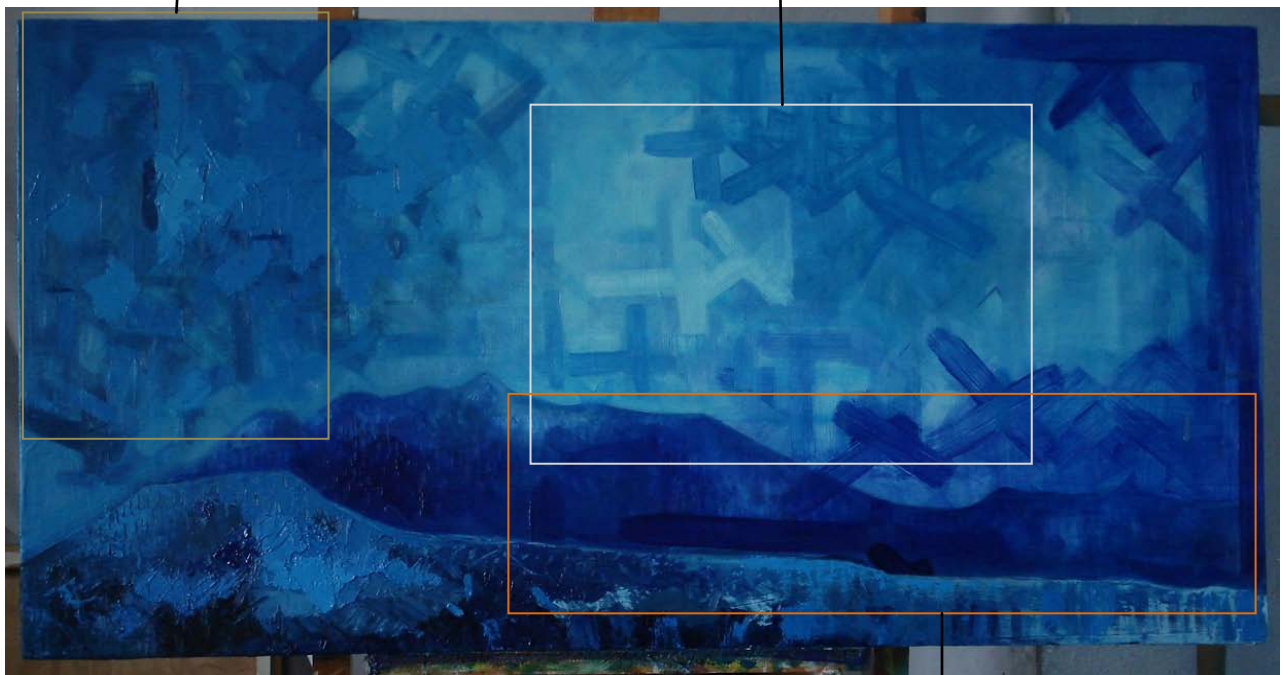
Intensidad y tono

Luminosidad ó valor



Intensidad o tono

Luminosidad ó valor



Matiz ó saturación

Capitulo IV.
La obra

Alejandro Mejía



Lugar de ver
Óleo sobre tela
40 x 120 cm
2007



Planos
Óleo sobre tela
40 x 120 cm
2007

Alejandro Mejía



Amarillo profundo

Óleo sobre tela

40 x 120 cm

2008



Polvo

Óleo sobre tela

40 x 120 cm

2008

Alejandro Mejía



Azul. Estar de azul

Óleo sobre tela

40 x 120 cm

2008



Azul. Vuelo en lluvia

Óleo sobre tela

40 x 120

2008

Alejandro Mejía



Azul. Lejos
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2008



Camino de cumbres
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2008

Alejandro Mejía



Piedrecita de turquesa
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120
2008



Verde y naranja
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2008

Alejandro Mejía



Cielo rojo
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2008



Amarillo cielo
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2008

Alejandro Mejía



Cuadro 13
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2008



Cuadro 14
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2008

Alejandro Mejía



Cuadro 16

Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2009



De noche

Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2009

Alejandro Mejía



Pixki
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2009



Isaki
Óleo y encausto sobre tela
40 x 120 cm
2009

Alejandro Mejía



Estudio cromoplástico. Te vi

Óleo y encausto sobre tela

40 x 120 cm

2009



Monocromo. Vuelo de cien aves

Óleo y encausto sobre tela

70 x 120 cm

2009

Conclusión

Mencioné en la introducción, que desde mi inicio plástico tuve una inclinación profunda por el color, pero me reservé mencionar que para mí lo importante en esta búsqueda era el poder entender este concepto, sobre la idea de que México se caracteriza por su color, desde la llamada raza de bronce hasta hoy, todo el legado artístico del concepto mexicano del cromatismo era para mí algo inquietante. Ahí empieza mi búsqueda. No sabía a qué se refería este decir y quise investigar y pintar, claro que considero que esto aún no lo entiendo ampliamente, pienso que debo y quiero, seguir investigando y pintando. Sin embargo, ahora sostengo que la respuesta a esta cuestión podría estar en la obra misma, en el acto pictórico donde convergen color y espectador.

En mi camino de investigación recurrí constantemente a la naturaleza en una búsqueda del color y, en una comunión sensible y racional con ella, encontré las experiencias que me llevaron a abordar de manera formal mi proceso plástico. Encuentro en ella lo cromático pero lo veo en una manifestación caótica, en un movimiento de muchas cosas, donde el pintor observa y por medio de la reflexión y el análisis abstrae y construye, por caminos plásticos, el mundo ó la realidad presentándola siempre de una manera artística. Además, creo que el artista es un cronista de su tiempo, impregnado de la información del mundo que traduce y presenta estéticamente. Quiero regresar al mundo una reflexión de la realidad a través del color, concepto ambiguo en el “ver” de una sociedad posmoderna. Pienso que éste es un tiempo en que el hombre esta ajeno a las experiencias de descubrimiento y de asombro en su relación con la Naturaleza. Goethe menciona que el movimiento natural determina todo cuanto ocurre y ha de ocurrir en los espacios y en los tiempos, y que “la naturaleza se revela a través del color al hombre por el sentido de la vista”¹⁵; es decir, que el color es un canal creado por el cual podemos comunicarnos y relacionamos, dialogar con el universo. Lejos a una

15. J. W. V. Goethe, *Farbenlehre (Teoría del color)*, Berlín , 1810. Edición Colección TRATADOS Dir. Javier López Albaladejo, Introducción Javier Arnaldo, Madrid 1999. p.57-65

actitud poética ó espiritual, pienso que ahora se entiende al color en presentaciones con intenciones mediáticas, superficiales ó cotidianas. La búsqueda en mi investigación plástica, es tener un encuentro con el concepto del croma y, a partir de un camino artístico, desarrollar un discurso anímico que propicie en el espectador una posterior contemplación reflexiva en lo cotidiano, mostrar al color de la manera que no se encuentra en lo cotidiano posmoderno y provocar un ver anímico, estético y analítico. En la antigua pintura china hay un principio que dice que “el espíritu debe aprenderse de la realidad de las cosas” y “los principios de la creación artística sobresalen por su inapreciable sutileza”... “siendo grande se transmite, transmitiéndose se vuelve remoto; habiéndose vuelto remoto, retorna.”¹⁶

Tomar los horizontes, en particular al paisaje, como pretexto para la aplicación de esta investigación plástica-pictórica, resultó en un juego dual de discursos visuales y anímicos, pues creo que el mirar al paisaje ó al horizonte siempre ha sido en el hombre motivo de reflexión. Bachelard dice que “la vista del cielo profundo es la más próxima a un sentimiento” que “para el espíritu es la inmensidad, pero puede decirse que los ojos se sienten capaces de ver más allá, y presienten vagamente que no hay resistencia”¹⁷. Este trabajo plástico lo presento satisfecho, tanto por la aplicación de la técnica como por el producto artístico.

Me encontré con esta teoría de las tres dimensiones y en el interés e inquietud por desarrollarla anduve por varios caminos, hasta que pude, de manera muy concreta, concluir el análisis y la práctica a través de la técnica de la monocromía, apoyándome en las obras holandesas del siglo XVII. Como he ejemplificado en el Capítulo 2, pude entender cómo en la monocromía, las tres dimensiones del color encuentran una estructura donde pueden descubrirse claramente. Tomando la obra holandesa como antecedente, intuí que ella evidencia la manifestación constructiva de las tres dimensiones del color. Terminé mi serie pictórica recurriendo a la

16. George Rowley. Principios de la pintura china. Alianza editorial.

17. Gaston Bachelard . El aire y los sueños. Fondo de Cultura Económica. México 1997. p. 206-207

monocromía y, de alguna manera, en mi trabajo con el color logré esquematizar estos conceptos, y sentí así que puedo tener cierto control para plantear, manifestar y construir puramente con el color-color, medio sutil, profundo y eficaz que transmite conocimiento.

Esta breve investigación y presentación de obra pictórica es un homenaje al esfuerzo de profesores, artistas plásticos y a cada uno de las personas que a través de una posición reflexiva mantienen una actitud artística en el tiempo presente.

BIBLIOGRAFIA.

- ❖ Adrian Mostraedi. Paisajismo nuevo diseño en entornos urbanos. Instituto Monsa de Ediciones S.A. Barcelona España

- ❖ Art Book, *Turner y Costable*, Sociedad Editorial Electa España, Madrid,2000.

- ❖ Ball, Philip, *La invención del color*, España, 2003.

- ❖ Brusatin, Manlio, *La historia de los colores*, Paidos, España, 1987.

- ❖ Elena de Bertola. El arte cinético. Ediciones nueva visión Buenos Aires 1973

- ❖ Enciclopedia LAS BELLAS ARTES, trad. Del ingles J. Matz Lacalle, Vol.2 El Arte Italiano Hasta 1850, 7ma. Impresión, 1974, Grolier Incorporated

- ❖ Gage, John, *Color y cultura*, Trad. Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martin, Ed. Siruela, 1993.

- ❖ George Rowley. Principios de la pintura china. Alianza editorial.

- ❖ Gaston Bachelard . El aire y los sueños. Fondo de Cultura Económica. México 1997.

- ❖ Gonzales, José y Fernández Blanca, *Introducción al color*, AKAL Bellas Artes, 2005.

- ❖ Henry Kamen. La sociedad europea 1500-1700. Trad. Ma. Luisa Balseiro. Alianza editorial. España. 1984

- ❖ Herrera Tapia Salvador. *Apreciación de color Una visión desde la pintura tonal*. Universidad Autónoma de Nuevo León. México 2006.

- ❖ Kemp, Martin, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, AKAL arte y estética.

- ❖ J. W. V. Goethe, *Farbenlehre (Teoría del color)*, Berlín , 1810. Edición Colección TRATADOS Dir. Javier López Albaladejo, Introducción Javier Arnaldo, Madrid 1999.

- ❖ Paul Hazard. El pensamiento europeo en el siglo XVIII. Trad. Julian Macias. Alianza editorial. España.

- ❖ Rosenberg Jakob. *Arte y arquitectura en Holanda. 1600-1800*. Cátedra. Madrid 1981.

- ❖ Shara , Julio Cesar. *Carlos Diez y el arte cinético*. Conaculta. México DF.2001.