UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

FACULTAD DE ARTES VISUALES

Centro de Investigación y Posgrado



CUERPO INSOMNE. HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN COMO OBJETO ARTÍSTICO A PARTIR DE SUS PROCESOS Y MATERIALES

Por

HÉCTOR MANUEL MORALES ORONA

Como requisito parcial para obtener el grado de

MAESTRÍA EN ARTES

MONTERREY, N.L. A 12 DE MAYO, 2022

FACULTAD DE ARTES VISUALES
CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Acta de aprobación de producto integrador del aprendizaje

CUERPO INSOMNE. HACIA UNA INTERPRETACIÓN DE LA IMAGEN COMO OBJETO ARTÍSTICO A PARTIR DE SUS PROCESOS Y MATERIALES

Comité de evaluación del Producto Integrador de Aprendizaje:

Asesor: Dra. Verónica Lizett Delgado Cantú

_____

Secretario: M. A. Abigaíl Eugenia Guzmán Flores

_____

Vocal: Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca

_____

Monterrey, N.L. a 12 de Mayo del 2022
"ALERE FLAMMAM VERITATIS"

_____

Dr. Jesús Eduardo Oliva Abarca
Subdirector de Posgrado

Declaración de autenticidad

Declaro solemnemente que el documento que enseguida presento es fruto de mi propio trabajo, y hasta donde estoy enterado no contiene material previamente publicado o escrito por otra persona, excepto aquellos materiales o ideas que por ser de otras personas les he dado el debido reconocimiento y los he citado debidamente en la bibliografía o referencias.

Declaro además que tampoco contiene material que haya sido aceptado para el otorgamiento de cualquier otro grado o diploma de alguna universidad o institución.

Nombre: Héctor Manuel Morales Orona

Firma: _____

Fecha: Mayo, 2022

AGRADECIMIENTOS

A la generosidad de la Maestra Luz García. Sus observaciones y su conocimiento de la pintura y los materiales fueron elementos determinantes para mi propia comprensión y práctica de la pintura.

La consideración de la imagen pictórica como materia rasgó una barrera nebulosa y abrió otros entendimientos que hicieron más profundo mi conocimiento de la pintura.

Al Dr. Giampiero Bucci (†), por el gran aporte teórico y descubrimiento filosófico que significaron sus charlas. Su amistad continuada fuera del aula nutrió de conocimiento a mis propios desarrollos teóricos. Gracias por la mirada que arrojó sobre mi obra.

Al Dr. Eduardo Oliva, por sus lecturas y sus comentarios de enorme alcance analítico. Por saber entender mis inquietudes y por su amistad.

A la Dra. Verónica Delgado, su intervención vital y su propuesta de resolución, fueron decisivos en la conclusión de la tesis. Gracias por el gran apoyo brindado.

A la Maestra Ana Guzmán, por su amistad y empuje para llegar hasta el final de este largo proceso.

Gracias a quienes directa o indirectamente tuvieron siempre hacia mí un mensaje o un pensamiento positivo.

DEDICATORIA

A mis padres Esperanza y Héctor, por haberme dado la dicha de provenir de dos almas sencillas, de cuyo recuerdo encuentro la sabiduría y el aliento de continuar siempre.

A mis hermanos por su amor.

A Dios por hacerme ver la belleza.

Resumen

El trabajo aborda las consideraciones históricas de la imagen occidental, desde Platón y la mímesis, Plinio y Alberti, hasta fundirse con las imágenes producidas en América con el arte tequitqui, el método Best Maugard y algunas imágenes latinoamericanas del siglo XX. También se analiza el tema del estilo y el sistema de representación de la figura humana, la luz y el color desde el punto de vista científico y psicológico y de qué manera estos afectan a la percepción de una imagen.

El diseño de la investigación se basó en aspectos como el análisis del cuerpo, el color y la materia en una serie de imágenes denominada *Cuerpo Insomne*, donde el autor realiza una autorreflexión de sus propios procedimientos de creación artística, a partir de las formas del cuerpo, la atmósfera creada a través de la luz y el color y el análisis de los materiales empleados.

El análisis formal de la obra ayudó a comprender mejor los procesos de creación por los que pasa un artista en el desarrollo de sus procesos mentales y prácticos al plasmar sus ideas en cualquier tipo de soporte.

Palabras clave: imagen, materiales, pintura, procesos de creación.

Tabla de contenido

RESUMEN ..... **I**

TABLA DE CONTENIDO ..... **II**

ÍNDICE DE TABLAS ..... **III**

ÍNDICE DE FIGURAS ..... **IV**

INTRODUCCIÓN ..... **V**

CAPÍTULO 1. LA IMAGEN PICTÓRICA Y SUS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS **1**

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN EN EL ARTE 1
EUROPA: 5
AMÉRICA: 16

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO **25**

EL ESTILO Y EL SISTEMA DE REPRESENTACIÓN DE LA FIGURA HUMANA 25
PRINCIPIOS DE UN SISTEMA DE REPRESENTACIÓN 33
LUZ Y COLOR, FUNDAMENTOS TÉCNICOS Y CONCEPTUALES 35
ANÁLISIS DE LA LUZ 36
ANÁLISIS DEL COLOR 37

CAPÍTULO 3. MÉTODOLOGÍA **50**

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN 50
TIPO DE INVESTIGACIÓN 50
PROCESO CREATIVO DE LA OBRA 61

CAPITULO 4. ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA **65**

PROCESOS DE LA CREACIÓN EN LA DOCUMENTACIÓN TÉCNICA Y EL ANÁLISIS INTERPRETATIVO 65
LA IMAGEN ARTÍSTICA 67
ANÁLISIS DE LA LUZ EN LA OBRA 69
ANÁLISIS DEL COLOR EN LA OBRA 70
ANÁLISIS DE LOS MATERIALES 78
ANÁLISIS DE LA TÉCNICA 87

2. CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES **95**

APORTES TEÓRICOS Y PRÁCTICOS DEL ANÁLISIS DEL PROCESO 95

REFERENCIAS **101**

Índice de tablas

Tabla 3.1 _____ *60*
Tabla 3.2 _____ *77*
Tabla 3.3 _____ *89*

Índice de figuras

Figura 1.1. ____ *3*
Figura 1.2. ____ *22*
Figura 1.3. ____ *23*
Figura 2.1 ____ *35*
Figura 2.2. ____ *43*
Figura 2.3. ____ *46*
Figura 2.4. ____ *47*
Figura 3.1. ____ *52*
Figura 3.2. ____ *53*
Figura 3.3. ____ *54*
Figura 3.4. ____ *55*
Figura 3.5. ____ *56*
Figura 3.6. ____ *57*
Figura 3.7. ____ *58*
Figura 3.8. ____ *59*
Figura 3.9. ____ *62*
Figura 3.10. ____ *64*
Figura 4.1. ____ *69*
Figura 4.2. ____ *73*
Figura 4.3. ____ *75*
Figura 4.4. ____ *86*
Figura 4.5. ____ *87*
Figura 4.6. ____ *94*

Introducción

En el libro *La importancia de la imagen en la enseñanza del arte*, Ana Mae Barbosa (2001) se pregunta ¿de dónde vienen mis imágenes?, como una clara confrontación a los procesos de enseñanza y aprendizaje en el *hacer arte* desde el ámbito de la educación institucional que provee un estado. Esta misma pregunta sigue confrontando, cuando uno trata de responderla llevándola al plano de la práctica profesional artística fuera del ámbito de la enseñanza.

Las imágenes son aprendidas porque uno aprende a verlas y, por tanto, tal aprendizaje es mediado por una serie de circunstancias. Las circunstancias en el aprendizaje de ver o producir imágenes no serán el centro del análisis, sin embargo, sí son importantes de señalar, puesto que de estos señalamientos se derivan tácticas que viran hacia el lado opuesto.

En un principio, diremos que el aprendizaje es una actividad cognoscitiva que forma parte de los procesos de alfabetización del pensamiento icónico. Ulteriormente, las imágenes aprendidas formarán parte del acervo del cual echar mano en la formación profesional. No obstante, como partícipes en la fabricación de esas imágenes -que habrán de circular a través de diferentes medios o circuitos-, la pertinencia de la pregunta con que iniciamos es insoslayable. No preguntarse por la naturaleza de las imágenes que como artistas producimos, es no tomar en cuenta procesos de interpretación, de contextualización y de lectura cuando menos.

La responsabilidad de un artista ante su propio trabajo es la de mantener un sentido crítico. Hay que reconocer que el tema de las imágenes que se construyen desde la práctica del arte es quizás el más complejo. Siempre es difícil de abordar, pero al mismo tiempo constituye un motivo para investigar. Perseguir las imágenes, escudriñar en el contexto, implica también horadar en lo profundo de sí mismo para llegar al descubrimiento, a los encuentros, a las sorpresas.

A la pregunta *¿de dónde provienen mis imágenes?,* se le pueden añadir otras que vayan desentrañando -por lo menos parcialmente- el trabajo creativo. En principio hay dos problemáticas que recorren los problemas al momento de resolver los pormenores de la representación artística, y estos dos problemas son: *¿qué se representa? y ¿cómo se representa*? La primera situación tiene que ver con lo pre pictórico y la conceptualización del tema. La segunda, abarca las habilidades técnicas junto al lenguaje formal, medio por el cual se expresa el objeto artístico. De maneras particulares ambas problematizaciones se van entretejiendo dando por resultado -idealmente- un objeto con ciertas complejidades discursivas en cualquiera de sus fases.

Estas dos problemáticas tienen que ver con la toma de decisiones al momento de entrar en materia y precisa en ocasiones de períodos largos de tiempo, se trata de madurar ideas. Y es aquí donde se inicia la reflexión sobre la procedencia de *mis* imágenes. Para reflexionarlo procedemos a elaborar los siguientes cuestionamientos, ¿cómo saber de dónde vienen esas imágenes que aletean el pensamiento? (procedimientos a seguir), ¿qué las anima a convivir en el imaginario?, ¿cómo operan en el pensamiento icónico?, y, por último, ¿*cómo* se representan? (el lenguaje formal de la imagen).

Estas preguntas planteadas desde el punto de vista de la producción -creación de la imagen plástica-, van orientadas a guiar una parte del proceso del trabajo creativo cuyo fin primero no está en la culminación de una obra de arte –y sí-, sino en el ejercicio mismo: la pintura se investiga pintando y el dibujo se investiga dibujando. Las preguntas abordan un *qué* y un *cómo* de las imágenes y con esto se pretende abrir un horizonte investigativo acerca de la elaboración de la imagen artística.

Para tal caso, esta investigación comienza con la contextualización de la imagen en el arte, ligada a algunos procesos históricos con el propósito de hacer presente (de forma tangencial, por no ser el propósito de este trabajo), el aprendizaje artístico. No hay que olvidar que, la pintura como parte de una gran tradición es enseñada y practicada. Con esta finalidad, se traza una ruta a grandes saltos desde las primeras teorizaciones de representación occidentales. En un gran salto, se encuentra el sincretismo con el elemento colonial de por medio, hasta, en otro, los esfuerzos educativos por apropiarse de la producción de la imagen artística. Esta "ruta de la imagen", se ha pensado desde el lado de la tradición, ya que sugiere argumentos o contra argumentos para ejercer la pintura desde la investigación. De ahí, que se va concatenando la cuestión sobre la procedencia de *mis* imágenes y con ello una gran parte del *qué* se está abordando.

También se abordará un marco referencial, sobre los elementos que conforman un sistema de representación, para más adelante entrar a un análisis profundo de la serie *Cuerpo Insomne*, resaltando la importancia de los materiales en la configuración de una imagen artística. En este caso, basándome en mi propio trabajo como artista plástico, reflexiono sobre mis procedimientos y los interpreto, en otras palabras, la tesis se orienta a una reflexión sobre la génesis de mis imágenes en una práctica artística propia, explicándose en el doble sentido de lo perceptual o fenomenológico, y en un sentido cognitivo o epistemológico, se trata de un trabajo autorreflexivo

para precisar, desde la propia práctica, las condiciones de producción de sentido a través de imágenes. La comprensión de la significación formal de la obra de arte, de acuerdo con Amador Bech (2017), quedaría incompleta sin el estudio específico de los elementos básicos y sus funciones dentro de la estructura visual. Es aquí donde se explica más ampliamente el *¿qué? y el ¿cómo*? se hace la representación de *mis* imágenes.

Además de los elementos formales de la obra artística, se hará énfasis en el aspecto material, más allá de la estructura visual, interesa sobre todo el edificio físico que constituye una pintura, ya que el material utilizado en ella, es condición indispensable para su comprensión y quizás sea la más importante, pues como menciona Jacques Aumont (1992), la condición material de la imagen es "doble realidad" de la misma, ya que consiste en el hecho de que es bidimensional, pero permite ver dentro de ella espacios *tridimensionales.* Lograr esta doble realidad no es casual.

Cada plano, cada capa pictórica, desde el soporte, es valorada como *unidad de análisis*. Se tratan los materiales categorizándolos con minucia. Como material de apoyo se muestra una serie de dibujos con técnica mixta, que corresponden al cuerpo de obra y algunos avances desde la exploración de un material en particular. Se observa que el material sostiene el discurso de la obra, sin el cual la obra es solo imagen sin cuerpo. Con ello nos aproximamos al *cómo*.

CAPÍTULO 1. LA IMAGEN PICTÓRICA Y SUS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN EN EL ARTE

Desde siempre la pintura ha acompañado las actividades del ser humano, en los albores de la antigüedad suministraba a partir de la producción de la imagen simbólica, las formas de la cosmovisión de los pueblos. No obstante, a la par del desarrollo de la escritura, el hombre se vería tentado a dar orden a las ideas y al conocimiento que se iba adquiriendo y la producción artística formaba parte de ese conjunto; entonces se empezó a escribir sobre pintura.

Para el investigador Norman Bryson, hay tres coyunturas en el tiempo donde la pintura ha sido descrita desde una visión evolutiva: un paso de invierno a primavera. Estas coyunturas son, según Bryson, la antigüedad, por Plinio; el Renacimiento, por Vasari; y nuestra época, por Gombrich. Basándonos casi completamente sobre esta idea proponemos, sin embargo, una apreciación distinta, sustituyendo algunos de los personajes y cambiando el sentido evolutivo asociado a la idea progresista de la pintura, por otro que nos ayude a explicar los saltos que la imagen pictórica ha dado hasta llegar a formar parte de nuestro bagaje cultural y académico, en tanto que la pintura, traspasada y practicada fuera de Europa, implica fases de reconocimiento de la tradición occidental.

¿En torno a qué giraba la pintura en occidente? De manera sucinta se propone el desarrollo de la pintura occidental como un recorrido que involucra a tres personajes cuyos escritos abarcan aspectos que son fundacionales del arte representacional: Platón, Plinio y Alberti. Los conceptos que nos interesan de cada uno son la *mimesis* en Platón, el mito del *origen de la pintura* en Plinio, y finalmente Alberti y la idea de una imagen o *pintura científica-moderna*. Sus ideas nos expondrán algunos aspectos que han puesto a girar una problemática alrededor de la pintura, desde que se empieza a escribir sobre esta.

Abrir esta panorámica, nos podrá situar en perspectiva respecto a una práctica de pintura figurativa europea. Si se intenta saber en torno a qué giraba la pintura en occidente, sería sólo para especular sobre la problemática en este lado del mundo y en este momento, ya que como artistas

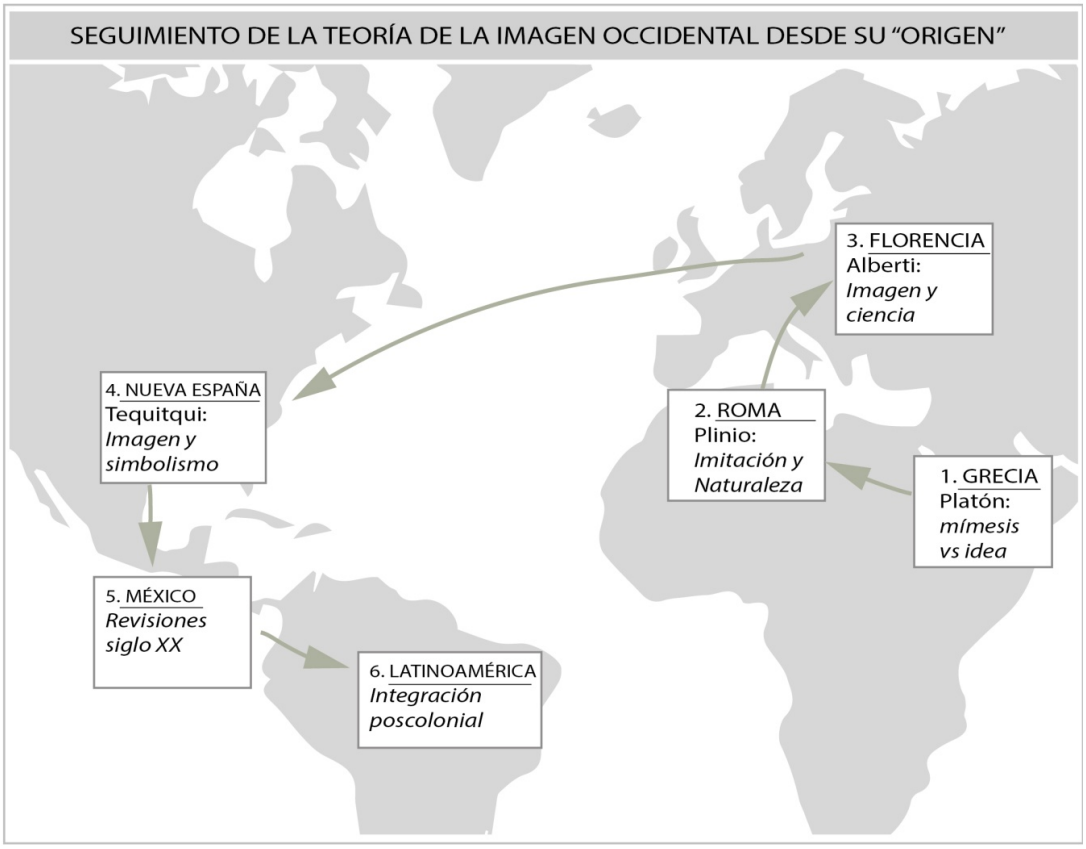
hemos sido alimentados de las imágenes producidas en el seno de una tradición artística hegemónica, lo cual se infiere el lugar que ocupamos ante esta panorámica del arte general; la de un "segundo plano latinoamericano" [1]. No obstante, ante tal situación no se propone un "desmontaje" de la imagen pictórica tradicional como una forma de desmitificarla,[2] menos el rechazarla. Se intentará, en todo caso, elaborar un breve antecedente que permita dibujar un mapa de la imagen pictórica: su origen en Europa, su cruce hacia América, y los primeros resultados del contacto con otra cosmovisión.

¿Se puede considerar que hay elementos en la pintura que intervengan activamente en el transcurso histórico de la imagen y en el pensamiento? ¿Cuál ha sido el cambio en la pintura moderna de occidente al entrar en contacto con el Nuevo Mundo? ¿Existen consecuencias de este trenzado de cosmovisiones Europa-América en las prácticas actuales del arte fuera de la producción de artesanías? ¿Cómo se entiende un emplazamiento? ¿Puede pensarse que el material que interviene en la construcción de una imagen forma parte de un emplazamiento?

Primero se sugiere un "rastreo" muy somero de la imagen pictórica desde su origen como teoría, es decir desde que se empieza a pensar y a escribir sobre ella, quién es su primer "teórico" que opinaba y con qué ideas la asociaba. Se sugieren conceptos coyunturales en el desenvolvimiento de la práctica de la pintura en Europa y la fase en la que ésta se encuentra al entrar en contacto con el Nuevo Mundo (ver Figura 1.1).

[1] El pintor chileno Joaquín Cociña, al reflexionar sobre su obra habla sobre las imágenes de segunda que produce un artista latinoamericano al recibir la educación formal con las imágenes provenientes de Europa.
[2] El desmontaje es una práctica usual en la crítica del posmodernismo, en este caso no se pretende llevar a cabo tal práctica, ya que consideramos el posmodernismo como una crítica al modernismo europeo y por tanto inmerso en Europa y no en las regiones periféricas.

Figura 1.1. *Mapa que muestra los saltos que ha dado la imagen desde su concepción teórica hasta nuestros días en que se continúa con teorías en centros académicos.*



Fuente: *Elaboración propia a partir de la literatura revisada.*

Platón 487-347 a.C. *Primer teórico de la pintura ejerciendo una crítica desfavorable a los pintores basada en la mímesis. Pues la imagen pictórica queda a tres grados de distancia con respecto a la idea del absoluto.*
Plinio 23-79 d.C. *En su* Historia Natural *ofrece una visión diferente a la mímesis platónica, privilegia el esfuerzo de los pintores que tienen gran capacidad de emular con precisión un aspecto del mundo natural. A él le debemos el* mito del origen de la pintura*. Probablemente sus conceptos sean los que inauguran una concepción de la imagen más occidentalizada.*
Alberti 1404-1472. *Iniciador de la perspectiva cónica, establece una vista matematizada del plano pictórico en* Della Pittura*. Es quien rompe definitivamente con el Medioevo e inicia la idea de una pintura moderna Renacentista por métodos científicos. El resultado es una vista a través de una "ventana", es decir una* realidad visible*.*
Nueva España siglo XVI. *El arte* tequitqui *es la primera manifestación artística del encuentro de dos cosmovisiones, la imagen de los europeos es reinterpretada por los habitantes de esta región. El fruto de este encuentro fue un arte decorativo y altamente simbólico que dejó de ser indígena pero tampoco fue español.*
México siglo XX. *A inicios del siglo XX en México se reflexiona sobre el arte que se produce en el país. A raíz de estallido de la Revolución de 1910, sobrevienen una serie de movimientos en el ámbito cultural e intelectual del país. La Nación se reconstruye y este es el contexto en el que surge el Método Best Maugard.*

El nuevo curso en el que entra la pintura – las manifestaciones artísticas en general- y el puente cultural que resultó del choque de dos cosmovisiones generarían formas nuevas. Se propone el arte *tequitqui*[3] como el primer resultado del contacto de Europa y América. La construcción de las nuevas imágenes con características precortesianas, fueron surgiendo aún antes de la consolidación de la colonia como un proceso de evangelización, las manos y las mentes que las creaban serían las de los indígenas guiados por los primeros frailes.

Mucho después de su desaparición y con las bases ya muy asentadas de un arte plenamente europeo, brotan inquietudes estéticas que intentan romper con el tradicionalismo académico que seguía viendo a Europa como fuente de inspiración y conocimiento. Probablemente se trate del único esfuerzo colectivo de un arte mexicano "genuino" el cual debe ser entendido por la circunstancia política e ideológica postrevolucionaria. Producto de esta época es el método Best Maugard, que con fundamentos teóricos y basado en la producción simbólica de la artesanía y en dibujos de objetos antropológicos[4] pretendía educar a la población infantil. Lo que siguió a esto, fue un intento de arte nacional con bases de revolución social que se cristaliza muy entrado el siglo XX con El Muralismo Mexicano. Hasta este punto se tiene un panorama escueto, pero a la vez integrador en el sentido que ayudará a fijar los antecedentes en la historia de la imagen, su "nacimiento en Europa", su cruce a América y sus encuentros y desencuentros con otras miradas. Dilucidaremos pues, sobre las estrategias que se han llevado a cabo para configurar una tradición de la pintura de este lado del mundo. Estrategias que más adelante llamaremos emplazamientos.

[3] Actualmente el término *tequitqui* acuñado por José Moreno Villa en 1942 es substituido por el de *indocristiano* propuesto por Constantino Reyes Valerio. Preferimos usar el término *tequitqui* por evocar el significado náhuatl del arte indígena tributario del europeo, además que como lo indica Silvia Fernández Hernández, refleja un arte realizado en comunidad y que aún prevalece en la población indígena.

[4] Adolfo Best Maugard, trabajó por seis meses contratado por Franz Boas haciendo más de dos mil dibujos de cerámica mexicana, y es aquí donde empieza a concebir su teoría de los siete elementos primitivos del arte mexicano (Cordero,1985).

Europa:

Platón y la *mímesis*

La imagen imitadora

"Platón nunca expuso una teoría sobre las artes visuales, si bien, quizá, ningún filósofo en la historia ha tenido una influencia decisiva sobre el pensamiento artístico. Fue Platón quien estableció como base el concepto de imitación para cualquier discusión sobre las artes", (Barasch, 2001, p.19). Refiriéndose a la imitación, dice el investigador Wilamowitz, Platón lanza una palabra funesta. Imitación (*mimesis*), es un término fundacional y de largo aliento en la interpretación del arte que, aún hoy en día sigue sin agotarse. Siendo tan variadas las posiciones de donde se puede abordar el concepto de *mimesis*, nos centraremos, sin embargo, en los breves comentarios vertidos en el libro X de la *República*, pues aquí es muy clara la postura de Platón respecto a las artes que considera imitativas

Es sabido que Platón desdeñaba y condenaba a los pintores y poetas por practicar las artes imitadoras. Para él, la imagen pictórica no es más que una imitación de la apariencia y trae por consecuencia un engaño. Los pintores eran magos, ilusionistas, charlatanes, engañadores y la condena consistía en que no formaban parte de la utopía de la República. Las imágenes imitadoras eran excesivamente complacientes para la parte insensata del alma, creaban el desorden de un Estado que debía ser gobernado por leyes sabias; "luego tenemos suficientes motivos para rehusar la entrada al Estado" (Barasch, 2001)

La concepción platónica de la realidad es jerárquica, la realidad material es una aproximación a la idea y por consiguiente es sólo su imagen (Barasch, 2001, p.18). La formulación clásica de este punto de vista se encuentra en el siguiente ejemplo: existe una multitud de camas, sin embargo, estos muebles están comprendidos bajo la idea de cama. La cama que hace el carpintero es un artefacto particular que no es la cama que está en la naturaleza, no es la esencia misma de la idea, pero representa lo que existe en la realidad. La cama que hace el pintor es una cama en cierta manera, sólo que lo hace desde su apariencia, por tanto, está más alejado de la verdad. Jerárquicamente, están dispuestos los puntos de distancia que hay entre una cosa y la otra, a saber que "hay tres clases de cama, la que está en la naturaleza cuyo autor es el dios, la segunda, es la que hace el carpintero y la tercera, la que es obra del pintor" (Platón, 2006, p.347). Corresponde pues, para cada nivel, una función específica que termina por acentuar los tres grados

de distancia entre el pintor y la naturaleza: el creador es el dios, el artífice es el carpintero, y finalmente el imitador, que es el pintor.

La imitación de la idea

No obstante, lo dicho, la palabra mímesis tiene una acepción diferente en el propio Platón. En *Timeo,* el acto de la creación es visto como un acto artístico. Cuando el creador es el dios, este es un artista divino. "Imitando al mundo de las Ideas, el artista divino configura el mundo real. El término para este artista divino es el Demiurgo", (Barasch, 2001, p.20) quien de hecho realiza el acto de creación como un pintor: pintándolo o delineándolo. Hay descripciones detalladas en el proceso de producción de un cuadro que describe Platón. Uno se da cuenta que no es en absoluto ajeno a la complejidad en la realización de una pintura. De entrada, reconoce tres fases: la preparación de una superficie limpia y blanqueada, el dibujo del contorno y por último, el coloreado. Por el contexto y las técnicas que se empleaban pudiera ser que se tratara de *temple* sobre una tablilla o un muro.

Se trata pues de una actitud distinta con respecto a la primera; mientras en la *República* hay una condena a la imitación, en *Timeo*, el acto creador del demiurgo configura el cosmos como una mímesis de mundo de las Ideas. "El demiurgo, con su arte, hizo una imagen (*eikôn*) del ser vivo perfecto… de tal modo que todo cuanto hay en él es imitación (*mimêmata*) de las cosas siempre existentes, las ideas" (Barasch, 2001, p.20).

¿Podríamos fijar con estas breves observaciones a las dos posturas de Platón, es decir, la abierta condena y la fascinación medio mística del arte mimético, que el problema que envuelve al origen de la imagen es su correspondencia con respecto a un fragmento de la realidad? Si esto fuera una posibilidad, aunque sea en un menor grado, podríamos decir que la insatisfacción de Platón hacia la imagen pictórica también puede basarse en soluciones técnicas.

Fantasía y poiesis

No sabemos con claridad cuál de las imágenes con las que él convivía, estaba más cerca de la verdad para Platón. Preguntar por un aspecto técnico en la construcción de la imagen tiene sentido cuando nos enteramos de que según una antigua tradición, el propio Platón estudió pintura. "Sobre

si estudió pintura o no, se ha aclarado recientemente que, en efecto, utilizó el lenguaje de los pintores y el vocabulario técnico de los talleres con diligencia y un entendimiento profesional" (Barasch, 2001). Impresiona la familiaridad con que Platón habla de la pintura, conoce al detalle los procesos -como se ha señalado anteriormente-, y conoce de estilos, habla por ejemplo de la "imitación fantástica" provista de ilusiones perspectivistas. "Alargar las partes superiores para lograr una correcta apariencia es imitación fantástica" (Barasch, 2001). Otro comentario es acerca de los poderosos efectos de la luz; un tipo de pintura impresionista que al apreciarla a distancia, tiene como resultado la combinación óptica adecuada.

Pintores poiéticos

> Dentro del terreno específico de la pintura, Platón distingue entre el artista que depende por completo de las impresiones sensoriales y los pintores poiéticos, que no están totalmente sumergidos en el mundo de los objetos físicos y las apariencias ópticas, sino que conservan una cierta dependencia… El pintor poiético está, quizá, dotado de la habilidad de crear imágenes de figuras ejemplares, en el sentido de parecidas y análogas al ideal inalcanzable (Barasch, 2001).

Aunque Platón concediera al artista cierta libertad creativa, esta sólo estaría en función de imitar un ideal inalcanzable; las figuras logradas tendrían que ser entonces ejemplares. Parece que la referencia de un artista poiético para Platón, es Fidias, lo admiraba como "un excelente y buen artesano" (Barasch, 2001). Sus obras más célebres fueron la estatua de la diosa Atenea y la estatua de Zeus en Olimpia, ambas de madera revestida con fragmentos de oro y marfil, que se convirtieron en modelos de perfección de la representación de divinidades.

Existen dos anécdotas sobre la estatua que Pausanias escribe siglos después de la muerte de Fidias. La primera es, cuando Fidias termina la estatua le pide a Zeus una señal de agrado y en ese momento un rayo penetró en el techo del templo (Pausanias V,11,9). La segunda, es una inscripción en la estatua con la siguiente frase: *Fidias, hijo de Cármides, ateniense, me hizo.* Esto nos puede dar una idea de la vehemencia con que el artista poiético ponía en práctica sus habilidades para encontrar la analogía material a un ideal absoluto.

Plinio y el origen de la pintura

Si con Platón se condena la imitación visual, con Plinio se revierte el concepto al punto de ser una celebración. Para Platón, la naturaleza era el ideal absoluto e inalcanzable, para Plinio, la naturaleza es la división de las categorías y para su representación "requiere de muchos pintores, una comunidad de especialistas" (Bryson, 2010), que contribuyan con sus habilidades al conocimiento. El concepto latente es su obra *Historia natural*, una obra monumental y la primera enciclopedia de la historia. La imagen abandonaba la búsqueda platónica del ideal, para ser un instrumento del conocimiento. El problema para el pintor será a partir de ahora el sometimiento de sus destrezas al servicio de la representación más perfecta del mundo objetivo.

Dos son los aspectos que se resaltan de los pasajes más conocidos de la obra de Plinio, uno es el origen de la pintura, con el relato de la hija del alfarero Butades y el otro, es el pasaje de Zeuxis y Apolodoro. En ambos, queda de manifiesto la concepción que Plinio tenía de la pintura y preconizan un tipo de entendimiento de la pintura figurativa y progresista que sigue sustentando una historia universal del arte, según Bryson (2010), este modelo de progreso lo imitan y refuerzan Vasari y aún en nuestra época, Gombrich.

El origen comienza con el retrato, un dibujo de contornos de sombras que tiene de referencia a una persona que se representa. Poco se sabe del origen de la pintura, decía Plinio, pero una cosa es cierta:

> …todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre… Así fue, de hecho, su primera etapa; la segunda empleaba sólo un color cada vez y se llama monocroma; después se inventó una más compleja y esa es la etapa que perdura hasta hoy. [...]. La primera obra de este tipo (plástica) la hizo en arcilla el alfarero Butades de Sición, en Corinto, sobre una idea de su hija; enamorada de un joven que iba a dejar la ciudad: la muchacha fijó con líneas los contornos del perfil de su amante sobre la pared a la luz de una vela. Su padre aplicó después arcilla sobre el dibujo al que dotó de relieve (Plinio, 2001).

El carácter primitivo de la primera operación de representación alude a la síntesis platónica: la imagen del mundo hecha por el dios creador (la persona retratada), la sombra de la persona proyectada como copia de la imagen, y el contorno hecho por el artista, que resulta ser copia en tercer término. Pero con Plinio, tenemos que a partir de este hecho la pintura se vuelve una especie de superación de un primer estadio de sombra hasta lograr convertirse, a través de la argucia

técnica, en imagen de perfección que es la naturaleza misma. El dibujo del contorno, es la calca plana sin la complejidad del escorzo, sin embargo, esta fase sólo perdurará hasta que la habilidad del alfarero Butades la transfiera a una imagen volumétrica y la saque también por fin de las sombras, "finalmente el arte salió de su monotonía, descubrió la luz…" (Plinio, 2019).

Zeuxis y Apolodoro

> Esto, dicen, que competía con Zeuxis. Este trajo las uvas pintadas con tanta verdad, que las aves llegaron a picotear, El otro trajo una cortina tan natural representada, que Zeuxis, orgulloso de la adjudicación por las aves, pidió que retirase el telón de una vez, para ver la imagen. A continuación, reconociendo su ilusión, admitió la derrota con hidalguía, ya que él había engañado a los pájaros, pero Parrasio había engañado a un artista como fue Zeuxis (Plinio, 2019, p.93).

En el relato se narra una competencia en Olimpia de pintores divinamente dotados, en esta competencia desfilan los mejores pinceles y cada nombre contribuía al progreso de la pintura, así está, quien pintó a la primera mujer con ropas brillantes, quien pintó un rostro con la boca abierta dejando ver los dientes, el primero que pintó la elegancia del pelo, la finura de las ropas, la línea más delgada, etc. "Todos estos artistas ya son dignos de elogio, pero no lo suficiente para hacernos detener en nuestro progreso hacia los que eran las luces de la técnica. Entre estas brillaba Apolodoro.". (Plinio, 2019). Apolodoro es la primera luminaria del arte, él abrió las puertas a Zeuxis, quien culminaría lo que él inició.

Bryson (2010), comenta que el éxito de Zeuxis es medido por la anécdota entorno a la cual gira la estética occidental, y es el hecho de que las uvas fueron pintadas tan vívidamente, que engañaron a los pájaros y descendieron a picotear en la viña de Zeuxis. Se puede observar cómo la imitación se ha llevado a niveles olímpicos de competencia, más adelante en el relato, se menciona que Zeuxis había pintado un niño, pero admitía que las uvas estaban mejor pintadas "si lo hubiera hecho tan bien (al niño), el pájaro hubiera tenido miedo" Bryson (2010). Las dos formulaciones de la imagen, tanto de Platón como de Plinio, tienen en común la imitación, pero con finales diferentes, con Platón el pintor era rechazado a pertenecer a la República y con Plinio obtenía la gloria olímpica.

Alberti y la imagen científica

Pirámide visual

La concepción científica del arte, comienza con León Battista Alberti. Él es el primero, menciona Hausser (2007), en considerar a las matemáticas como un cuerpo común del arte y de las ciencias. Con Alberti, llegamos a la edad de la imagen "madura" o en términos de Bryson a la *primavera* de la pintura. El tratado *Della Pittura* es el primer tratado moderno sobre la teoría de la pintura, una "pintura nueva". El propio Alberti a diferencia de Plinio, decía no interesarse por saber quién fue el primer pintor, pues se estaba construyendo un nuevo arte de la pintura acerca del cual, nada se había escrito hasta entonces. Arribamos pues a un momento inaugural en la historia de la imagen occidental del mundo, los nuevos inventos de la perspectiva visual de Alberti basados en el trabajo de Giotto y los pintores de la época, traerían consigo en verdad nuevas maneras de representar: el plano pictórico funcionaría ahora como una ventana por la cual mirar.

Para Hauser, el hecho de que las pinturas hechas en las paredes de los templos hayan sido gradualmente sustituidas por las tablas, está en relación directa con el tipo de producción en pequeño que comenzó a darse. Los artistas ya no trabajaban en el edificio mismo, la producción artística de la logia pasaba a los talleres del maestro, "las pequeñas proporciones y el material más manejable invitan a realizar innovaciones y favorecen la evolución" (Hauser, 2007, p. 298). El cambio de las pinturas a menores formatos y la facilidad de los materiales más livianos, desembocaría en la novedad de que un cuadro tenía el tamaño de una ventana y por él se tendría que configurar la nueva experiencia con la pintura, una experiencia que tiene que ver con la racionalización de la realidad.

La preocupación de Alberti por definir el plano, era la de ubicar la figura del hombre en ese espacio -probablemente como consecuencia del *horror vacui*-. El hombre sólo tenía que utilizar las matemáticas para sentir que tenía el control de la naturaleza. Una vista al horizonte era para Alberti un espacio cuantificable, medible, el ojo aparentemente registra cantidades. La manera en que resolvía el espacio matemático era a través de la construcción de la perspectiva.

> Al utilizar una red reticulada, el pintor puede ubicar los objetos en el espacio y descubrir la relación entre ellos en términos de planos… En la visión monocular que propone Alberti los rayos visuales que van del ojo al objeto visto, toman la forma de una pirámide, equidistante del plano observado y a una distancia determinada y fija respecto al ojo" (Spencer, 1998, p.22).

La vista conforma una pirámide, es decir, percibimos una unidad de visión, un solo cuerpo piramidal cuyo centro está identificado por un punto monocular, en la base de la pirámide están sujetas todas las líneas que se dirigen a este punto en una recta. La base es el plano entero que se abre ante los ojos del espectador como un "espejo vivo", los rayos visuales determinan la altura, el ancho y el alto de los objetos. La descripción incluye el lugar que ocuparía el espectador, así los rayos lo alcanzan dejando ver que la pintura es *sólo* una extensión del horizonte y que él mismo –el observador del cuadro- está relacionado con los objetos pintados, de esta manera se configura la *realidad visible*.[5] Alberti explica que algunos de estos rayos tocan los extremos del cuerpo de la pirámide y esos son llamados externos, otros van desde la superficie del plano llenando la base piramidal, a éstos llamará medios y finalmente uno central que el que irradiará en el dibujo todas las líneas proyectadas.

Los rayos visuales que cruzan el espacio en línea recta cortando el delgado y transparente aire, no sólo determinan la posición de los objetos en el plano pictórico, forman ángulos que informan sobre las dimensiones de altura, anchura y profundidad y cualquier otra medida que se realice por medio de la vista. Los ángulos resultantes de esta especie de irradiación configuran una compleja red de triángulos:

> Por esta razón se dice que la vista conforma un triángulo. La base de este triángulo es la dimensión observada y los lados son los rayos que van desde la dimensión hasta el ojo. Por lo tanto, es muy cierto que ninguna dimensión puede verse si no es con un triángulo. Los, los rayos determinan ángulos, éstos a su vez en su línea que cruza el espacio piramidal va con los rayos extremos se miden las cantidades (Spencer 1998, p.52).

Cualquier superficie de cualquier objeto se vuelve plano y por tanto una dimensión medible, no hay nada que escape a una red entretejida de líneas proyectadas desde un centro, la imagen medieval que apenas había quedado atrás, terminaba por perder todo su poder simbólico, pues el nuevo arte la tocaba en todos sus puntos. El escrito anterior del de Alberti, corresponde a Cennino Cennini que aún contenía la práctica de la pintura del Medievo. La obra de Alberti rompe con la

---

[5] Alberti asocia *realidad visible* al concepto de *la piú grassa minerva*, tomada de Cicerón, para referirse a emplear un "juicio más sensato" para que un objeto sea visto. Es decir, pintarlo tal como se ve, lo que implica situarlo en el espacio y en la luz.

teoría vieja, *Della pittura "*allanó el camino para el arte, el artista y los patrocinadores del Renacimiento… lo que hizo que fuera imposible retornar a la Edad Media" (Spencer, 1998).

*El colo*r

Para Alberti existen sólo cuatro colores verdaderos como los cuatro elementos de la naturaleza: el rojo es el fuego, el azul del aire, el verde del agua. Estos colores conforman cuatro géneros y los otros son sus derivados, un jaspe o un pórfido, por ejemplo, sólo será resultado de la mezcla de los principales, a estas mezclas derivadas sólo se les va agregando la sombra o la luz. Sin embargo, el color en Alberti amplía y refuerza la idea de una imagen científica y la nueva teoría de la pirámide visual. Alberti entendía el comportamiento de la luz también como un rayo que incide sobre los objetos y que "lleva consigo el color que encuentra sobre el plano" y así cada plano contendrá su propia pirámide de colores. Un plano por ejemplo que pertenezca a la superficie de un objeto será coloreada según su posición en el espacio, de manera que los colores pueden desvanecerse o resaltarse,

> …vemos verdes frondas que poco a poco pierden su verdor hasta que por fin se vuelven descoloridas. De manera parecida… un vapor blancuzco en el aire cerca del horizonte, el cual se desvanece poco a poco (conforme uno sube la vista hacia el cenit). Vemos algunas rosas que son bastante rojas, otras como las mejillas de las jóvenes, otras como el marfil… Éstos van unidos a la naturaleza de las formas visibles (Spencer, 1998, p.21).

Así mismo, cuando el color pertenecía a la naturaleza de un objeto, el plano visible de este objeto, era pintado con el color local y sobre éste se aplicaban las sombras con colores más oscuros y gradualmente más claros, conforme se acercaban a las zonas iluminadas. Alberti dejó de hablar del color como lo hicieran en los talleres medievales, con bases alquímicas y aplicaciones simbólicas, hizo a un lado la materia misma de la pintura para hablar desde la forma visual que construye la pirámide.

Alberti en su segundo libro, da importancia al color desde el logro técnico como el volumen, es decir, el color como resultado de las variaciones que presentan los planos lisos o cóncavos, donde estos últimos adquieren otras características que hacen variar la luz. Establece que son el

blanco y el negro, los medios que debe tener el pintor inteligente para lograr los efectos de la luz y además, provocar el sentido del relieve. Ciertamente, Alberti está de acuerdo con la gran cantidad de colores que forman parte del disfrute y de la fama de la pintura, pero es preferible para él que la base del color sea un conocimiento asentado sobre la utilización del negro y el blanco. Posiblemente este modelado de la pintura venga de sus observaciones de las obras de Masaccio.

En cuanto a la variedad de los otros colores, menciona la gracia y la armonía que sería juntar un color rosa, por ejemplo, al lado de un verde, en armonía con el azul del cielo. Los colores, en algunas combinaciones son adecuados para los estados emocionales, así, el blanco junto al amarillo da alegría, los colores oscuros, junto a los claros, producen una imagen más digna. Parece entonces que la comprensión albertiana de los colores (Spencer, 1998), es la primera que trata sobre los efectos psicológicos del color, pues en esta parte del segundo libro, el color alude a provocarle emociones al espectador. Algo digno de señalarse, es que el dorado, muy usado en los íconos y en toda la pintura italiana anterior, es abandonado en la paleta de Alberti, algunas ocasiones, dice, no prueba la majestuosidad, y en otras, afecta a que de pronto un color oscuro se vea claro y viceversa.

Por otro lado, deja ya de interesarse por las fuentes de extracción de los colores y de su preparación. "El color, ahora va de acuerdo con el gesto, el comentador y la construcción perspectiva, para crear un sentido de identificación entre el observador y la pintura" (Spencer, 1998 p. 113, nota 83).

La istoria

La *istoria* es el tema que domina la obra, es el contenido dramático que encierra la composición. "El término *istoria*, para el cual en la actualidad no existe un equivalente verbal, lo introduce Alberti hacia la parte media del libro segundo; el concepto de *istoria* domina todo el tratado y se desarrolla en extenso en la última mitad de la obra" (Spencer, 1998, p.26).

Los temas provenían de la literatura antigua, a través del ejercicio pictórico, los pintores convertirían un relato mítico en un aleccionador tema de emociones, "las figuras habrán de estar en un orden tal, que su emoción se proyectará hacia el espectador" (Spencer, 1998, p.26). En el apartado anterior, se vio cómo el color se vinculaba al concepto de la perspectiva, ahora, para generar la unidad visual, espacial y temporal, también se precisa del tema, y los cuerpos (las

figuras) forman parte del mismo. Alberti va explicando el vínculo *istoria*, cuerpo, plano y perspectiva de la siguiente manera:

> La *istoria* le da mayor reconocimiento al pensamiento que cualquiera pintura colosal. Los cuerpos forman parte de la *istoria,* los miembros forman parte de los cuerpos, y los planos son parte de los miembros. Por lo tanto, las partes principales de la pintura son los planos. Esa gracia de los cuerpos a la que llamamos belleza, nace de la composición de los planos. El ojo percibe entonces las distancias en los elementos representados a través de esos rayos visuales y deja ver los planos de un cuerpo en sus tres dimensiones, largo, ancho y grosor (Spencer, 1998, p.92).

El cuerpo se vuelve una cosa central, "la *istoria* sacudirá el alma del observador cuando cada persona representada allí muestre claramente la agitación de su propia alma… Estas emociones del alma se traducen en expresiones del cuerpo" (Spencer, 1998, p.100). Un cuerpo es, por tanto, un contenedor de las emociones, las cuales se adhieren a las proporciones del mismo esperando con ello la realización de una buena pintura. Que cada miembro realice bien su función –apunta Alberti-, quien represente bien a un muerto –por ejemplo- será un buen pintor, los miembros deberán estar flácidos, todo cayendo pesadamente. En las personas vivas en cambio, todo debe parecer tener vida, gracia y movimiento, como aquellos que se realizan en el aire, que son los de más movimiento y gracia. Todos los miembros del cuerpo deben corresponder a las características adecuadas, el color incluso de una cara blanca y sonrosada, no podría pertenecer a un cuerpo de miembros feos y sucios. En la composición los miembros deben respetar el tamaño, función, clase y color, de esta forma todo tiene dignidad.

Menciona Spencer (1998), que los temas de la antigüedad que propone Alberti son novedosos para la época, ya que los temas religiosos habían sido bien asentados en la Edad Media. Los ropajes, el movimiento, los cuerpos, las afecciones, los rizos del cabello, la dignidad, etcétera; correspondían al repertorio variado de emociones de los personajes históricos o mitológicos, la istoria debe captar el interés y motivar el alma. La variedad y abundancia animan el alma, una pintura debe contener variedad y cantidad de cosas, una convivencia pintoresca de personas de diferentes edades, animales, construcciones y paisaje, sin embargo, tanta variedad debe estar moderada con belleza y dignidad, culpo a aquellos pintores –dice Alberti- que queriendo parecer abundantes, no dejan un sólo espacio vacío, es por eso que un número adecuado de figuras deben dar una dignidad. Lo que difunden, no es composición sino una confusión desordenada, a criterio

de Alberti más de nueve figuras pueden causar confusión y desagrado. Cada figura deberá estar desarrollando una acción propia y en posturas variadas, pudiendo haber un cuerpo desnudo, y otros cuerpos con partes desnudas y otras con ropas, "pero que siempre se haga uso de la vergüenza y la modestia" (Spencer, 1998, p. 99), de tal modo, que las partes que puedan ser desagradables o bien que causen placer, se cubran con ropaje, plantas o las manos.

Toda esta variedad de posturas corporales dentro del cuadro, deben obedecer a una orden, a algo que está pasando y ha tomado la escena, pareciera que las figuras representadas son actores, y la pirámide visual un escenario teatral, una especie de caja italiana.[6] La pintura ahora está comprometida con hacer un comentario de la realidad a partir de las representaciones afectadas del cuerpo, las emociones son capturadas por él y éste a su vez ocupa un lugar en el espacio de la pintura. Emoción y espacio, son llevados por los miembros proporcionados de las figuras, a tomar todas las direcciones del plano pictórico:

> Nosotros los pintores que queremos mostrar las emociones del alma por medio de movimientos del cuerpo estamos interesados solamente por el movimiento de cambio de lugar. Cualquier cosa que cambia de lugar lo puede hacer de siete maneras: hacia arriba la primera; hacia abajo la segunda; hacia la derecha la tercera; hacia la izquierda la cuarta; acercándose desde atrás y luego retirándose; y la séptima girando (Spencer, 1998, p.103).

El cuadro era ventana abierta por el que se podía mirar la calidad y cantidad del mundo observable. El ojo aparentemente registra cantidades. En el Tratado de Pintura, Según John R. Spencer (1998), Leon Battista Alberti dio la primera exposición sistemática de las reglas de la perspectiva del pintor, fue el primero también, en elaborar una teoría de la pintura basada en un orden para la imagen, a partir de la representación geométrica, trasladándola al terreno de la experiencia visual. Se alcanzó con Alberti, la consumación de la imagen occidental, no sólo para la pintura, sino para el arte en general, basta recordar que en el momento en el que se escribió el Tratado de Pintura, se gestaba uno de los movimientos culturales que más dejarían marcas en la evolución del pensamiento occidental: el Renacimiento.

---

[6] Espacio escénico convencional comprendido por tres paredes y una cuarta pared abierta al espectador. En su desarrollo, la caja italiana ha ido integrando decorados en perspectiva que supone que el ojo del receptor es el centro del universo significativo.

Los tratados y las comprobaciones que vinieron después con Leonardo Da Vinci y Piero de la Francesca, no harían sino acrecentar el tratamiento de la experiencia visual, como si fuera una ventana en la que aparecen las tres dimensiones. La confianza que esta apuesta geométrica generaba, tenía conexión con el humanismo -del cual Alberti mismo era un representante-, pues era la misma confianza que se depositaba en el conocimiento que acumulaba la humanidad. Gracias también a la revisión muy vitalizada de la Antigüedad Clásica, se devuelve la fe al hombre nuevo y los paradigmas religiosos se empiezan a modificar. Esta manera de mirar el mundo y de construir las imágenes llega posteriormente a América.

América:

El arte tequitqui

El término "tequitqui", fue acuñado por José Moreno Villa en 1942, para definir una manifestación artística que se dio durante casi todo el primer siglo después de la conquista española. La palabra es de origen náhuatl y responde a las voces *tequit*, tributo e *iquit*, sufijo que señala es el sujeto que realiza la acción, tributario. Es por tanto, una manifestación artística indígena tributaria del arte europeo, del cual Moreno Villa (1986) escribe al respecto:

> Si repasamos detenidamente las obras arquitectónicas que nacieron en México durante el siglo XVI, al ponerse en contacto el español y el indígena, cada uno con su tradición y su modo de sentir, veremos que aparece el mismo fenómeno que en España, un mudejarismo peculiar [vasallo y tributario] [...] yo propongo [para denominarle] la antigua voz mexica *tequitqui,* o sea, tributario.

Si bien los ejemplos más numerosos del arte tequitqui provienen de las tallas escultóricas en las fachadas de conventos y capillas, también en la pintura de los muros conventuales del siglo XVI se pone de manifiesto esta fuerza creadora y visual. Con las manifestaciones tequitqui, vemos el primer intento de interpretación creativa de una cosmovisión a otra. Recordemos que el siglo XVI, fue época de grandes transformaciones, un sinfín de reacomodos hasta que se consolida el dominio español. Una de estas transformaciones en la cual giraba un cambio de la cosmovisión, fue la llegada del cristianismo y la instauración del concepto de salvación. Tal hecho presupone un enfrentamiento, ya que según Fernández Hernández (2007), existían profundas diferencias en

el pensamiento, esto es, el desarrollo cultural del mundo prehispánico era más cercano a Oriente que a Occidente y el desarrollo cultural de los frailes europeos, quienes fueron los primeros operadores de este cambio, corresponde al mundo renacentista. "Concepciones religiosas opuestas en el que domina una teocracia animista mesoamericana y de parte de los frailes europeos el predominio del pensamiento humanista cristiano" (Fernández, 2007, p. 9).

Las estrategias evangelizadoras como es de suponerse, incluyen el uso de las imágenes, por lo que éstas empiezan a surgir de las manos de los mismos indígenas con instrucciones de los frailes. Es importante subrayar, que este primer período de producción artística se desarrolla antes de que se instalaran los talleres de los pintores europeos en América, "entre 1525 y 1540, sólo unos cuantos canteros y albañiles españoles estuvieron aquí, los artistas connotados aún no llegaban" (Romano, 1995), por tanto, es un período de fecunda originalidad. Un espacio de creación irrepetible y de gran fuerza simbólica, que sin discriminación permite toda clase de elementos de sensibilidad indígena en combinación con modelos europeos. El sincretismo del arte tequitqui se da a partir de una labor interpretativa de parte de los indígenas mexicas. Es evidente, menciona la investigadora Fernández Hernández (2007), que el indio interpretó una realidad por medio de imágenes mostradas por los frailes, mismas que iban siendo transportadas a sus parámetros estéticos, ¿qué era lo occidental para ellos?, pregunta la investigadora, "el dominio militar y los libros con imágenes, ya que nunca conocieron el esplendor europeo de tal cultura, por eso interpretan".

La interpretación tiene como condición indispensable, la existencia de material de origen del cual extraer un material nuevo. Hay indicios de que este proceso de interpretación fue forzado, doloroso y cobró muchas víctimas indígenas, no obstante, lo que aquí nos interesa apuntar como antecedente valioso, es la aparición de los nuevos esquemas visuales, un arte que no era totalmente español ni totalmente indígena. El florecimiento de este momento se da en parte -como ya se dijo-, por la ausencia todavía de los talleres de los maestros europeos, el ejecutante indígena, siguiendo sólo los mandatos de los evangelizadores "daba rienda suelta a su arcaica cosmovisión" de la mano de una estilización "planiforme" que se encuentra en pinturas y códices (Moreno, 1986). A finales del siglo XVI, este momento de florecimiento interpretativo y de libre creación se ve obstaculizado, según Romano Rodríguez (1995), "por cuanto que se comienza a reglamentar el sistema de aprendizaje de los oficios, con lo que los talleres conventuales pasarán a segundo

término al no otorgar el "imprescindible título oficial, cuya expedición se reservaba a los maestros del gremio".

Características del tequitqui

¿Cuáles eran las imágenes que proporcionaron los frailes a los indígenas mexicas y cuál fue la manifestación producto de este mestizaje? Más que anteponer el hecho de la pintura tequitqui, se toma el hecho en general sea cual fuere el soporte de la misma -talla, escultura y pintura-, para señalar aspectos generales que nos indican el momento de sincretismo e interpretación, que "sufrió" la imagen en este "recorrido" originado en Europa y finalmente su "llegada" a América. Varios autores como Romano Rodríguez (1995) y Fernández Hernández (2007), afirman como característica propia del tequitqui, la amalgama de estilos, es decir, formas hibridas del gótico, románico, plateresco, mudéjar y renacentista. Resulta significativo pues, que aunque la imagen albertiana renacentista de la realidad visible ya se ha liberado para ese entonces, ésta seguía siendo nueva y por tanto aún se convivía con las viejas formas de concepción medievales. Romano Rodríguez (1995) explica esta singularidad diciendo que "los modelos que los frailes dan a copiar a los indígenas, tienden a responder a estilos antiguos antes que a os renacentistas, por cuanto los primeros son sus raíces y, como tales, sumamente apreciadas". Los modelos a copiar eran grabados de libros que traían los frailes. En relación a esto, quizás habría que mencionar como un hecho tangencial la todavía cercana invención de la imprenta moderna, hipotéticamente podríamos decir que las imágenes que se empiezan a popularizar en los libros, son esas que precisamente eran las más apreciadas. El resultado que se produce de estas "copias" es una modalidad ornamental que responde a "añejas tradiciones y experiencias artísticas" de ambos lados (Romano, 1995). Una forzosa asociación de dos culturas que produce una obra original.

Algunos elementos del arte tequitqui extraídos de los artículos de Romano Rodríguez (1995) y Fernández Hernández (2007), nos servirán para apoyarnos en la idea de que la imagen artística de este lado del mundo, era sobre todo simbólica en el sentido esquemático de la representación. No era una imagen que tendiera al análisis de la realidad visible, era en todo caso, una realidad mezclada con el símbolo. Probablemente esto explique también -en parte- por qué los frailes, más que preferir la imagen renacentista, eligieron lo románico, gótico o mudéjar, pues estos estilos, además de mostrar sus raíces estaban más cercanos al lenguaje simbólico: si el objetivo era la evangelización, era más práctico hacerlo desde un símbolo a otro, o desde una cosmovisión a otra.

Representación planiforme y los motivos indígenas

De manera generalizada y tomando sólo lo que ayuda a fijar antecedentes, se expondrán algunas formas en que se construyeron las imágenes artísticas del tequitqui del siglo XVI novohispano. En primer lugar, observamos que conforme a la apreciación que los investigadores han hecho y, para marcar una distancia con la imagen antropocéntrica renacentista, la imagen tequitqui no aborda el problema del espacio como un *trompe l'oeil* pliniano o como la *realidad visible* albertiana. Autores como Elisa Vargas (citada en Romano, 1995) observan que la representación (del espacio) tiene que ver "con un tipo de estilización planiforme, simplista y convencional que se encuentra en las obras prehispánicas, sobre todo en las pinturas y códices". Aquí insistiremos en que lejos de ser una mala copia tosca o planiforme, el trabajo realizado por los indígenas que participaron en la realización de murales y tallas fue de interpretación. Por tanto, estamos de acuerdo con Fernández Hernández (2007) en que la calificación de planiforme es injusta:

> …se debe considerar que los modelos a copiar fueron grabados provenientes de los libros que traían consigo los frailes, así es que copiar de un grabado, —técnica que se encuentra en su inicio—, da por resultado una forma en bajo relieve. Tomando en cuenta estos factores que de ninguna manera son secundarios, resultan injustas las calificaciones de Kubler de un arte tosco o "planiforme" como lo denominó Moreno Villa.

Dentro del repertorio de motivos indígenas se encuentran los elementos vegetales, humanos y animales (Romano, 1995), que con estilos europeizantes crean una modalidad ornamental adosada a la arquitectura conventual, tanto en talla como en pintura. En todo momento están presentes las referencias a los diseños prehispánicos de los códices, como los árboles de la vida con sus tentáculos fuera del tronco, la presentación de la vírgula de la palabra de uso común en época precortesiana. Con formas sincréticas, aparecen las plumas de los ángeles, que son copia de las talladas en coyotes y serpientes mexicas:

> …las vírgenes con las manos a la manera de la Coatlicue… San Miguel con cascabeles en su vestido según la usanza prehispánica; la sustitución del símbolo del águila guerrera con la figura de ángeles; la perla isabelina por el chalchihuite para simbolizar lo precioso; la flora occidental por la local…

> el agua de la pila bautismal por el agua sagrada que brota de las cuevas; la corona de espinas de Cristo con la forma anudada de la serpiente Quetzalcóatl; el sacrificio humano por el sacrificio de Cristo… escenas de guerreros prehispánicos en las famosas pinturas del convento de Ixmiquilpan, Hidalgo.

Los indígenas conocían las técnicas del tallado en piedra y el uso de los pigmentos para las técnicas del mural, lo que tuvieron que aprender de las técnicas europeas y el uso de otras herramientas, lo hicieron con gran habilidad y rapidez, por tanto, al copiar los modelos occidentales no faltó capacidad –como hemos visto- para traspasar los límites y colocar las simbologías en estas nuevas imágenes. En cuanto al uso simbólico del color en el arte tequitqui, hay poca o nula información, los datos que existen provienen sobre todo de la época prehispánica, sin embargo, es posible que se aplicaran de manera muy parecida. Tenemos, por ejemplo, que el negro y el rojo simbolizaban la oscuridad y la luz y en yuxtaposición estos colores evocaban la idea del saber más elevado. Mención aparte merece el "azul maya", presente en todas las culturas mesoamericanas, incluso en las pinturas conventuales del siglo XVI. En la pintura precortesiana, lo usaban para escenas de sacrificios, tenía que ver con el centro el lugar del corazón y donde está el origen, principio y fin (Reyes-Valerio, 1993). En los murales de los conventos acompañaba a la decoración y era parte de la representación del cielo. Según Reyes Valerio (1993), al morir los indígenas del siglo XVI muere la técnica y repentinamente deja de haber azul maya en las iglesias. No hay en todo el siglo XVII, una iglesia en la que esté presente el azul maya. Por décadas fue un misterio su extracción, es en años recientes que se ha conseguido información para su obtención y se han hecho intentos para producir uno parecido, pero no igual.

"El arte tequitqui es una expresión coyuntural, de un momento histórico muy significativo para los indígenas mexicanos" (Fernández, 2007). Dejó de producirse cuando se consolida la colonia, pero persiste mientras siga habiendo las formas de vida indígena y su cosmovisión fuera de la occidental. Continua probablemente a través de la producción simbólica de sus artesanías, en palabras de Romano Rodríguez (1995), es "una llamarada de ese fuego anterior que se niega a desaparecer".

El método Best Maugard

Pero ese fuego anterior quedaría subsumido en la época de la Colonia y mucho tiempo después. La manera europeizada de producir arte estaba concretada y los indígenas no volvieron a tomar parte en la configuración del nuevo mundo. Los artistas traídos de España ya estaban instalados con sus talleres y escuelas y fue cuestión de tiempo para que se fundara, a solicitud de ellos mismos, una academia de artes semejante a la que existía en Madrid. Así se funda bajo el nombre de la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, en el año de 1781 por el entonces Rey de España, Carlos III. La enseñanza del dibujo hasta inicios del siglo XX siempre tuvo un aspecto ideologizante y colonizador. En la época de la Reforma, la meta era educar a todos los niveles con el método científico, fuera de dogmas y fanatismos, sin embargo, no es hasta los movimientos sociales, que se gestaron en el porfirismo e hicieron estallar la Revolución, que el campo de la educación artística se benefició de diversas iniciativas culturales, las cuales culminarían con el movimiento muralista.

En pleno estallido de la Revolución, se produce una huelga en la Academia de San Carlos, como protesta por los métodos de enseñanza tradicionalistas, es decir europeos, que impedían la enseñanza artística desde una realidad mexicana. En este marco surgen las escuelas de pintura al aire libre, las escuelas de talla directa, centros populares de pintura y se pone en marcha el método de dibujo Best Maugard (González, 1987). Gómez Molina (2001), al hablar de una experiencia mexicana en el dibujo refiere lo siguiente:

> Acostumbrados como estamos a hablar en términos universales de modernidad, olvidamos frecuentemente aspectos que se producen desde la periferia de la cultura europea… El deseo de fomentar un programa de dibujo… se unía la certeza de que el modelo de belleza, impuesto en la época colonial, representaba una continuidad de dependencia con la metrópoli, llevó a indagar en las raíces "nacionales", en el repertorio "indigenista" … El Método Best quiso servir como base de sustentación masiva del movimiento artístico nacional… Best intentó el resurgimiento de la herencia artística popular, del potencial expresivo de las "artes aborígenes". Encontró en la tradición prehispánica el componente ideal para conformar un gran arte colectivo, como el de la antigüedad griega o china.

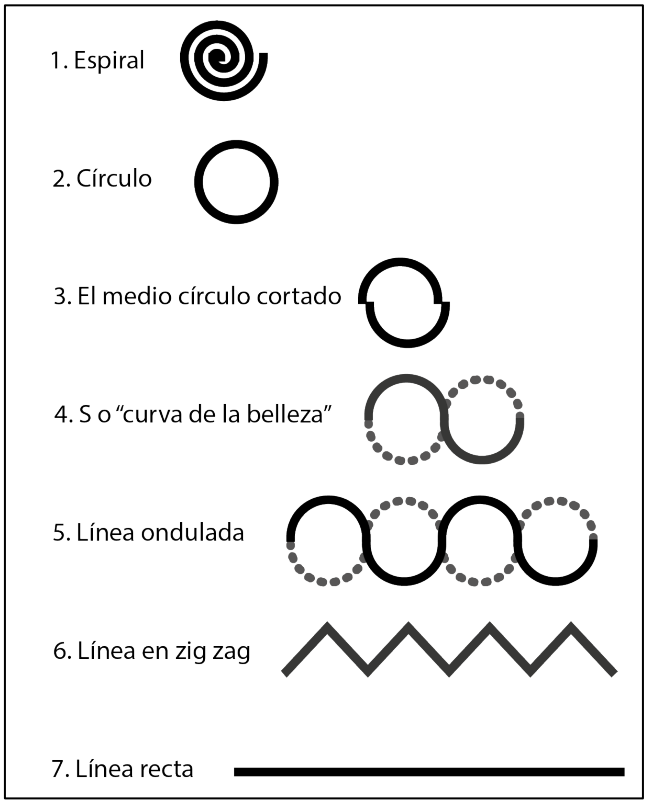
Best Maugard fue educado en Europa, así que tenía conocimiento de las tendencias vanguardistas y de las influencias que éstos tenían del arte "primitivo". Posiblemente intentaba

hacer lo mismo desde una posición de arte de vanguardia como lo señala Gómez Molina (2001). El sentido "nacional" de la apuesta educativa tenía que ver con formas extraídas del arte prehispánico y popular mexicano. Best Maugard, concluye las formas ornamentales relacionando las lacas de los estados de Jalisco, Michoacán y Guerrero, con lo prehispánico como una visión sintética del alma del pueblo. Las ideas que inspiran estas relaciones, según Karen Cordero (1991), tienen que ver con los folkloristas europeos del siglo XIX, quienes revaloran las expresiones populares desde un nacionalismo romántico y de evolucionismo cultural.

Lo cierto es que la importancia del método y su implantación sólo es posible por las circunstancias que confluyen en ese momento en la vida del país. Por un lado, las corrientes filosóficas que movilizan el ambiente intelectual y por otro lado la realidad política después de la Revolución.

Con siete formas ornamentales se intentaba crear un alfabeto visual para la educación infantil y se esperaba con ello que el alumno desarrollara su sensibilidad artística y "genuinamente mexicana" (ver Figura 1.2).

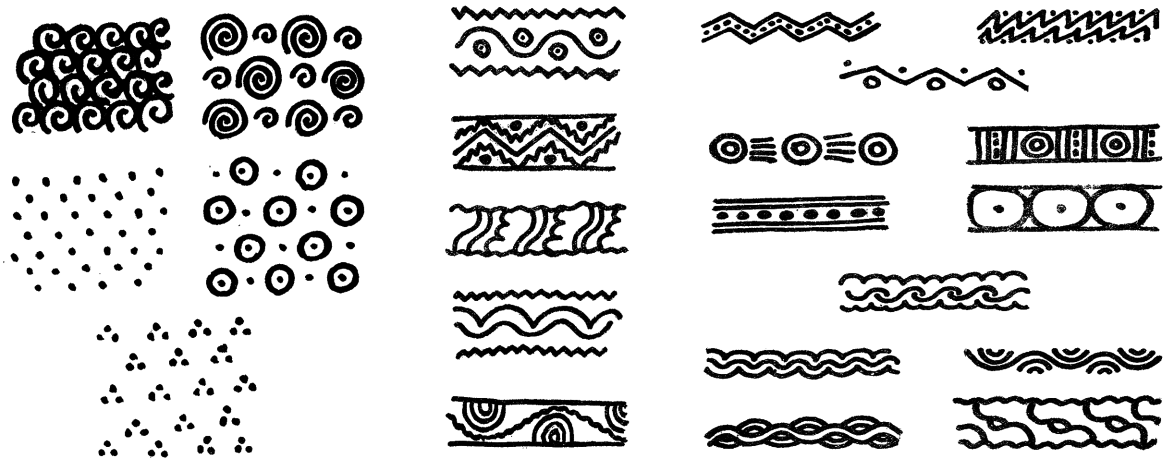
Figura 1.2. *Los siete elementos del arte mexicano según Best Maugard.*



Fuente: Elaboración propia a partir de Best Maugard, 1923.

Estos elementos presentados primero aislados y después combinados entre sí, producen estados armoniosos (ver Figura 1.3).

Figura 1.3. *Los siete elementos combinados según el método Best Maugard.*



Fuente: Best Maugard, 1923.

Las formas aluden sencillamente al sentido estético y se deja a un lado la parte simbólica. Esta primera fase de conocimiento y dominio del alfabeto visual, liberaría y reformaría los conceptos del arte desde la infancia. Best Maugard no propone fórmulas de combinación, "considera que el arte es pura emoción intuitiva" desde el que debe surgir como necesidad natural, presuponiendo que el niño poco a poco iría encontrando ideas propias pero genuinas (Gómez, 2001). Sin embargo, este afán positivista de encontrar patrones universales y la valoración del espontaneísmo infantil son, entre otras, las principales críticas a su método.

El método fue implementado en escuelas primarias, normales y escuelas industriales, 70,000 alumnos fueron capacitados bajo esta idea (Cordero, 1985). Estuvo vigente poco tiempo, entre los años 1921 y 1924, su funcionamiento en la institución educativa dependía de una administración política y de posiciones ideológicas, cuando se disuelve el equipo de intelectuales y políticos que lo sostenían, el método terminó por suprimirse definitivamente. Sus resultados se publican en boletines de la Secretaría de Educación, un ejemplo de cómo lo evaluaban es el siguiente:

> ... Se enseña primeramente a los alumnos lo que pudiera llamarse el alfabeto del arte mexicano, o… los elementos con los cuales se puede desarrollar cualquier dibujo de carácter mexicano… La aplicación inmediata de estos elementos engendra lo que constituye el motivo más saliente de las decoraciones genuinamente mexicanas, es decir, las grecas… de tal modo que, empezando por combinaciones enteramente simples de líneas rectas, se llegan a formar cenefas… Cuando los alumnos puedan ya ejecutar de una manera clara estas primeras manifestaciones artísticas, se utilizan las mismas grecas en la formación, entre otras cosas, de flores. Posteriormente vienen otros motivos que, aun cuando están engendrados por las mismas grecas, ya pertenecen a un orden más elevado de conocimientos… Con objeto de que los alumnos no descuiden ni por un momento el ejercicio de la formación de grecas, se les obliga a encerrar cada una de sus pequeñas composiciones dentro de un marco hecho con ellas" (Secretaría de Educación Pública, 1922).

Para 1925 el método había sido suplantado definitivamente. No obstante, las críticas –no se pude devolver la inocencia a la nación-, el método Best Maugard de dibujo representa un esfuerzo de interpretación de la cultura. Surge, como se ha visto, en un momento en que el país se reinventaba, después de la producción del arte tequitqui, hay por lo menos tres siglos de sequía de una meditación artística enraizada en la cultura mexicana, o en lo que en las circunstancias se entendiera como "mexicano". La implantación férrea en las escuelas tuvo un tipo de resultado de pocas consecuencias. La idea estilística que Best fomentó, sin embargo, rindió fruto en otro nivel:

> El estilo que Best Maugard promovió persiste hasta cierto punto en la plástica mexicana de los años siguientes… su impacto más duradero fue a un nivel más sutil, en la concepción general de una plástica inspirada formal y expresivamente en el arte popular, la cual ha sido elaborada con particular fuerza en la obra de Manuel Rodríguez Lozano y Rufino Tamayo, ambos discípulos de Best Maugard en los años veinte (Cordero, 1985)

CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

Después de hacer un recorrido histórico de la imagen pictórica, con este capítulo, se pretende proveer de un marco referencial basado en literatura seleccionada sobre los temas principales de esta investigación, como por ejemplo, los principios que conforman un sistema de representación, así como los componentes del proceso de creación.

Se propone presentar primero la conceptualización de los temas para posteriormente, describir la metodología que se llevará a cabo para el desarrollo del análisis del proceso creativo que se siguió para la creación de la serie *Cuerpo Insomne*, que es la parte medular de este proyecto.

El estilo y el sistema de representación de la figura humana

En el Diccionario de Símbolos, de J. Eduardo Cirlot (2006), la única definición que se ofrece sobre *cuerpo* es aquella que lo liga a un trastorno; así, el cuerpo es "sede de un apetito insaciable de enfermedad y muerte" (p. 164). Un *cuerpo insomne* evoca efectivamente al trastorno de sueño, o bien a otras posibles enfermedades, en todo caso es un cuerpo sometido a una situación anormal. De esta manera el cuerpo insomne es representado bajo este "sometimiento" de fuerzas dolientes a las que se abandona o resiste.

El concepto de *torsión* se vincula con diferentes momentos en el proceso creativo por lo tanto volveremos a ello en repetidas ocasiones, por ahora, diremos que forma parte de una toma de conciencia en un sentido estético, "la percepción acoge siempre significación" (Gadamer, 1997 p. 133). El insomnio es la experiencia de no conciliar el sueño y esta es la experiencia que origina el proceso; de la mente pasó al cuerpo y de ahí a la observación del mismo. ¿Qué le sucede a un cuerpo que no duerme?, ¿cómo enferma, y, en definitiva, cómo es ese cuerpo? Este momento significó el alertar de la conciencia, impelía tomar la determinación de utilizar la situación vivida en primera persona como un tema, y el cuerpo como el principal motivo, tenía toda la coherencia.

Algo es un motivo, "por el hecho de que posee unidad de manera convincente y de que el artista la ha llevado a cabo como unidad de un sentido" (Gadamer, 1997, p. 133).

A continuación, se explicarán algunas definiciones de conceptos, para su mejor comprensión.

- *Vivencia*: experiencias significativas con cierta permanencia a los efectos efímeros de vivir. "Cuando algo es calificado o valorado como vivencia, se lo piensa como vinculado por su significación a la unidad de un todo de sentido. Lo que vale como vivencia es algo que se destaca y delimita tanto frente a otras vivencias –en las que se viven otras cosas- como frente al resto del decurso vital –en el que no se vive nada. Lo que vale como vivencia no es algo que fluya o desaparezca en la corriente de la vida de la conciencia: es algo pensado como unidad y que con ello gana una nueva manera de ser uno" (Gadamer, 1997, p. 103).

- *Conciencia estética*: la conciencia estética es una forma particular del reflejo sensible, figurativo de la realidad formado históricamente por efecto de las necesidades de la práctica social. Es una forma particular de la relación entre el ser humano y el mundo externo sobre la base del conocimiento, la selección y la valoración de sus propiedades objetivas y su transformación en una imagen sensible de acuerdo con el ideal (Infante-Miranda, Salazar, Suzel, & Pupo-Pupo, 2016). Se trata de la recomposición de la experiencia real, abstrayéndola y direccionándola hacia la obra de arte. Este decurso precisa de una posición en perspectiva, o bien, de un alejarse con la finalidad de dar estructura a una proyección. Operan en este momento el conocimiento, la formación y todo lo que es vigente en el individuo.

- *Momentos no estéticos:* Es la vivencia en tanto que supone el planteamiento de posibilidades hacia la elaboración de una estructura conceptual y formal de la obra de arte. La vivencia es abstraída de la realidad, sacada de su contexto para incardinarla con los medios que se proyectan para la construcción de una obra, o bien para trabajarla como una nueva realidad bajo la episteme de una valoración artística. Se piensa en la vivencia en términos abstractos e instrumentales.

- *Obra:* Desde aquí, se le puede definir como una pieza estructurada artísticamente, de formas y modos de ser fijos. También como el resultado material de los procesos implementados. Sin embargo, las piezas como resultado del proceso no son concluyentes, no se agotan en los contenidos de las vivencias, constituyen en todo caso, significados y su rendimiento se sostiene en que, como obra, se vuelve a proyectar en la conciencia estética de un nuevo observador.

Estilo

Amador Bech (2017), brinda una primera definición de estilo que refiere a sistemas formales y conceptuales de la creación artística ligadas a la cultura material.

> Estilo, entendido como el conjunto de formas, elementos, cualidades y expresión constantes del arte de un individuo, de un grupo o de una sociedad. Detrás del sistema de forma, cualidad y expresión se encuentra la personalidad del artista y la forma de pensar y sentir, definiendo un estilo particular… El estilo dota de unidad y coherencia a una cultura por un período de tiempo determinado (p. 96).

No obstante, las acepciones culturales e históricas que atraviesan los estilos, tal definición permite entrever algo de un trabajo individual en la medida que están en la esfera de la cualidad, la expresión y personalidad de un sólo individuo. Otros autores como Gadamer (1997), refieren el estilo a la vigencia del gusto de una sociedad, lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad forma parte de un conjunto de la unidad. Estas acepciones de estilo, son comprensibles cuando se tienen dentro de su estudio, las perspectivas de sociedades y épocas. Dos elementos que salpican los procesos de creación pero que, por ahora, dejaremos a un lado para concentrarnos en la preocupación individual, es decir en la búsqueda solitaria, donde se libran las batallas del artista enfrentado a un proyecto que le impele echar mano de los recursos con los que cuenta. Probablemente así nos encontremos con una definición más ceñida a este momento que corresponde a la esfera personal, por ahora se irá construyendo.

Nos referimos sobre todo a los recursos profesionalizantes, a aquella formación cuya significancia repercute en la forma de llevar a cabo cualquier empresa. De esta manera, nos acercamos a cuáles podrían ser aquellos recursos en la búsqueda del estilo.

Tenemos que el teatro como recurso profesionalizante, nutre esta parte que involucra la organicidad de un cuerpo somatizado por el insomnio. La representación o mímesis es el hilo conductor que atraviesa y se comprende casi de la misma forma en el teatro, como en el arte mimético de pintura. La cuestión es saber cómo es un cuerpo, y un cuerpo en situación de, es así que hablamos de la representación. En cuanto la relación a la mímesis, encontramos en Gadamer (1997) este concepto:

> La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no sólo el que lo representado esté ahí, sino que también haya llegado al ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia. En cuanto que no son mera repetición sino verdadero "poner de relieve", hay en ellas al mismo tiempo una referencia al espectador. Contienen en sí una referencia a todo aquél para quien pueda darse la representación (p. 159).

Una vez establecida esta relación clara entre el teatro y la pintura, se propone concretar, cuál es el tipo de relación con el dibujo propiamente. La relación, se encontró en unas imágenes en el teatro, dichas imágenes, ilustraban un principio de oposición que investigadores del ISTA (International Schools Theatre Association) establecen como forma de mantener el dinamismo en el cuerpo del actor bajo una situación de representación.

El principio de oposición (Barba & Savarese, 2009), es un movimiento corporal en que un actor se dirige al lado contrario del que desea ir, para finalmente cerrar en la dirección buscada, acentuando con ello un trazo amplificado. Al crear oposiciones, el actor crea resistencias, haciendo que la postura de su cuerpo dibuje una figura memorable. Para entender mejor este aspecto de las posturas corporales los autores mencionan una "prueba de sombras" como lo haría un caricaturista:

> …la resistencia a la que se enfrenta hace que cada movimiento realizado se vea amplificado en densidad, mayor intensidad energética y aumento del *tonus* muscular. Pero también se produce una ampliación en el espacio: a través de esta dilatación espacial la atención del espectador es dirigida y precisada, y la acción dinámica ejecutada por el actor se hace al mismo tiempo comprensible.

> Existe una prueba óptima para este dinamismo: el actor puede aplicar la prueba de la sombra, una de las reglas más conocidas por los dibujantes de historietas y películas animadas para conferir inteligibilidad e inmediatez a las figuras bidimensionales (Barba & Savarese, 1988, p.49).

En este estudio, se recogen una serie de imágenes muy diversas de producciones simbólicas ligadas a las tradiciones de grupos sociales de varias culturas y épocas. Todas las imágenes tienen como común denominador, el uso distintivo de la línea curveada y flexible, cuyo cierre dibuja un contorno dinámico. Esto nos llevó a fijar algunos principios que sirvieran en el desempeño de la representación a partir del uso del cuerpo. El concepto de antropología teatral no se refiere a los fenómenos performativos, cuyo estudio es parte de la tradición antropológica y lo realizan los antropólogos, sino que más bien, "la antropología teatral, estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación" (Barba, 1983), y es este aspecto, el de la representación, el que interesa subrayar.

La prueba de sombras, es una manera conceptual de proceder ante un trabajo imaginativo, es ante todo, la idea mantenida durante todo el proceso, de la importancia de la capacidad del cuerpo para representar un estado emotivo. Las sombras son lo que se hace citable del dibujo y sólo a partir del contorno, es que se puede construir el volumen, incluso a partir de tener asegurada una figura cerrada se le puede ir diluyendo. Para hacerlas citables, las posturas no deberán ser naturales, el ingrediente de lo no natural es una condición en la búsqueda del estilo. Se puede hablar de un "naturalismo" en el sentido de una "impresión visual" de la manera en que se ven los dibujos de las cuevas del paleolítico donde el aspecto de la magia era los que los regía. Arnold Hauser dice al respecto:

> La característica más peculiar de los dibujos naturalistas del paleolítico es que ofrecen la impresión visual de una manera directa y pura, tan libre de añadidos y restricciones intelectuales. En este arte prehistórico descubrimos estudios de movimientos que no volveremos a encontrar hasta las pinturas de un Degas o un Toulouse-Lautrec. Los pintores del paleolítico eran capaces todavía de ver, simplemente con los ojos (1978, p.14).

Y sobre la razón de su arte, comenta:

> Sabemos que este arte es un arte de cazadores primitivos, en un nivel económico parasitario, en una fase de vida puramente práctica. Todos los indicios aluden a que este arte servía de medio a una técnica mágica y como tal tenía una función enteramente pragmática. Era una técnica sin misterio, un mero ejercicio, un simple empleo de medios y procedimientos; eran la trampa en la que la caza tendría que caer, o mejor, eran la trampa con el animal capturado ya, pues la pintura era al mismo tiempo la representación y la cosa representada. El pintor cazador paleolítico, pensaba que con el retrato del objeto había adquirido poder sobre el objeto; creía que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado (Hauser, 1978, p.16).

De aquí rescatamos el sentido que tenía la magia, es decir, explicada como la posibilidad técnica de representar el movimiento. No obstante, más que movimiento como tal, nos interesa su culminación, su retrato o su prueba de sombra, en otras palabras, la base postural en que recae un movimiento corporeizado. "Los movimientos parecen ser indispensables en la existencia fenoménica del cuerpo; y la postura probablemente sólo se experimenta en la fase terminal del movimiento" (Arnheim, 1997, p.446). Este punto fue trabajado con la conciencia de un bailarín, que construye su propia obra a través de la sensación de tensión y relajación; lo que el bailarín crea sobre la base de su sentido muscular y las imágenes de su cuerpo vistas por el público (Arnheim, 1997). Lo que ve el público son las instantáneas del gesto del cuerpo, es decir, sus sombras proyectadas en la memoria.

La recreación material de la prueba de sombra consta de tres elementos básicos, una fuente de luz, un cuerpo sólido y un lienzo donde proyectar la sombra. Si sacamos de cuadro las primeras dos, nos quedamos con el resultado, es decir la proyección de un contorno sobre un plano bidimensional. Recordemos la anécdota del origen de la pintura que nos cuenta Plinio el Viejo (2001), cuando dice que la hija de un alfarero al temer perder la imagen de su enamorado cuando éste tiene que partir, dibuja el contorno alrededor de su sombra, a partir de esta línea, su padre modela la figura en arcilla. Esta anécdota del escritor latino del primer siglo toda completa, sirve para acercar el asunto del estilo a al plano bidimensional y este, a su vez, al sistema de representación por el cual se optó para la elaboración del dibujo de la figura humana

Para definir un sistema de representación, las observaciones que hace Erwin Panofsky a la obra de Miguel Ángel serán necesarias, ya que nos ayudarán a identificar con precisión los aspectos relevantes en la búsqueda de un estilo y, sobre todo, se podrán encontrar los aspectos que se involucran al trasladar un cuerpo volumétrico, hacia un plano bidimensional; es decir, qué es lo

que se toma en cuenta para elaborar su estructura, para luego sistematizarlo en un estilo. Sobre la figura de Miguel Ángel sólo se mencionará que fue hijo de su tiempo, y que, por tanto, estuvo inserto en un ambiente de cultura, sin embargo, también fue poseedor un fuerte espíritu individual, que lo llevó a dialogar de una forma muy particular con su arte. No obstante, Hausser (1978) dice que él inaugura la idea del artista que llega hasta nuestros días.

Adentrándonos a lo que se refiere al estilo de Miguel Ángel, Panofsky ofrece observaciones puntuales en cuanto al uso del volumen, primero hace alusión al volumen en la concepciones renacentista, manierista y barroca, atribuyendo a la obra de Miguel Ángel nociones un tanto distintas que lo hacen único. El autor, presta especial interés en aspectos que concurren en la era de Miguel Ángel, los paradigmas artísticos que aún estaban vigentes, es por eso, que se observarán los estilos, renacentistas, manieristas y barrocos, para terminar con Miguel Ángel. De la concepción de la figura con relación al espacio que se tenía en el Renacimiento, Panofsky (1994) comenta:

> Las figuras son construidas alrededor de un eje central que sirve de pivote para un movimiento libre y sin embargo equilibrado, de la cabeza, hombros, pelvis y extremidades. Su libertad, sin embargo, está restringida según lo que Adolf Hildebrand ha llamado el principio de *Reliefanschauung*, norma especial aplicable al arte clásico y clasicista: el volumen es despojado de su «cualidad tortuosa» de manera que el espectador, incluso cuando se encuentre ante una estatua acabada en todas sus partes, se le evite la impresión de ser conducido alrededor de un objeto tridimensional (p.242).

La estructura es la armonía de curvas, la simetría, la moderación de ángulos, la oposición a la rigidez de líneas rectas. Estéticamente podemos decir que el Renacimiento, más que una concepción del objeto redondo, era una combinación de relieves. Todo lo opuesto al manierismo, un estilo de "visión giratoria", es decir, donde cada punto de vista es igualmente interesante, como incompleto. Sobre el manierismo Panofsky (1994) apunta lo siguiente:

> La figura serpentinata manierista, por el contrario, no solo no evita, sino que se deleita, en lo que Hildebrand ha llamado *Das Quälende des Kubische*n «lo atormentador de lo cúbico». Las contorsiones y escorzos de las figuras manieristas serían inexplicables si no fueran complementadas por la imaginación del espectador. Consecuentemente una estatua manierista, lejos de permitir que

> el ojo del espectador descanse sobre el punto de vista predominante y satisfactorio, «parece girar gradualmente como para presentar no una vista, sino cien o más» para citar a Benvenuto Cellini, uno de los principales representantes de este estilo (p.243).

El Barroco en cambio, nos dice Panofsky (1994), recupera el valor del punto de vista único, pero a favor de la composición, la luz y la expresión. La imagen barroca es más coherente con la imagen retiniana, esto puede significar que por ejemplo, el pintor hizo más uso de la fisiología del ojo para captar la atmósfera y los efectos de la luz, sobre las composiciones más audaces. En un cuadro de Tiziano, habla Gombrich (1999) de una inesperada composición cuya principal razón reside en el uso que Tiziano hizo de la luz, el aire y los colores para unificar la escena (p. 332). En el caso de las estatuas barrocas ya no nos llevan a rodearlas "porque se han fundido con el espacio en torno en una imagen visual coherente que es bidimensional, solo en el mismo sentido, y hasta el mismo punto que la imagen de nuestra retina. Por tanto, la composición es plana solo en tanto en cuanto responde a nuestra experiencia visual subjetiva; pero no es plana como diseño objetivo. Su aspecto es comparable al del escenario de un teatro, más bien que al de un relieve" (Panofsky, 1994, p. 243).

Nos centraremos ahora en los comentarios de la obra de Miguel Ángel, sobre la estructura bidimensional, es decir, lo que se contempla desde un punto de vista fijo, Panofsky (1994) apunta a directrices básicas del espacio, que no es otra cosa que la serie de líneas que atraviesan el plano (punto de vista fijo) para lograr una distribución, tanto en el plano pictórico, como en el tridimensional. Las características compositivas de Miguel Ángel, eran las unidades, figuras o grupos que forman una masa compacta aislada de los espacios que la rodean, sin embargo, distribuida en el mismo de la siguiente manera:

> Las líneas oblicuas tienden a ser remplazadas por horizontales o verticales, así como los planos frontales y ortogonales se acentúan por el hecho de que sirven a menudo como *loci* para dos o más puntos significativos de la figura. El resultado es la distribución como un todo, parece estar determinada por un sistema interno de coordenadas. La rigidez de este sistema rectangular opera, sin embargo, como un principio dinámico no estático. Al tiempo que se eliminan algunos motivos oblicuos, se mantienen otros y ganan en énfasis por un agudo contraste con las líneas básicas. Añádase a esto que la simetría a veces deja libre a una antítesis entre dos partes, una "cerrada" y

> rígida, y la otra "abierta" y móvil. Además, las líneas rectas y superficiales planas son compensadas, por decirlo así, por convexidades salientes (Panofsky, 1994, p. 241).

En el estilo maduro de Miguel Ángel, Panofsky (1994) explica que sus figuras se concentran en un punto de vista predominante, resultando por ello una frontalización objetiva. Busca el volumen por encima de la estructura bidimensional armoniosa y en eso consiste su "tortura" es decir hace detenerse al espectador ante los volúmenes "que parecen estar encadenados a un plano, o medio aprisionados en un nicho poco profundo, cuya forma expresa una lucha mortal y silenciosa de fuerzas entrelazadas perpetuamente" (p. 245). Había en el ambiente de esa época según Panofsky, una malaise cultural que era la incompatibilidad del cristianismo medieval y el clasicismo. En parte de ahí procede -además del sufrimiento humano del propio Miguel Ángel-, esta idea de representación, es decir, las figuras dispuestas a la frontalización combinado con un sistema volumétrico creando "la impresión de un conflicto interior perpetuo".

> Y es este conflicto interior es lo que se expresa en las "distorsiones brutales, proporciones exageradas y composición discordante". Los movimientos de sus figuras parecen paralizados y sus contorsiones espantosas y tensiones musculares no parecen conducir nunca a una acción efectiva, y mucho menos a un desplazamiento. El reposo completo, por otra parte, está tan ausente del mundo de Miguel Ángel como la acción perfecta. Las actitudes reflexivas no comportan una tranquilidad pacífica sino un agotamiento absoluto, la turbación mortal, o una agitada somnolencia"
>
> Por tanto, las figuras de Miguel Ángel no están concebidas en relación a un eje orgánico, sino en relación con las superficies de un bloque rectangular. Están confinadas al volumen plástico en lugar de mezclarse con el espacio; y sus energías se consumen en un conflicto interno de fuerzas que se estimulan y se paralizan mutuamente. Todos estos principios estilísticos y hábitos técnicos tienen un significado que va más allá de lo formal: son síntomas de la esencia misma de la personalidad de Miguel Ángel (Panofsky, 1994, p. 246).

Principios de un sistema de representación

A partir de la teoría que enmarca el tema del cuerpo y la figura humana, se pueden ofrecer algunos lineamientos estilísticos a los que también llamaremos principios si se intenta hablar de un s*istema de representación*, en tanto que este representa un conjunto de procedimientos con cierto rigor, bajo los cuales, la práctica del dibujo y el color se ven influidos y cuyo primer resultado, es una

selección de piezas con características formales consistentes. Se proponen entonces, los siguientes principios:

i. **Torsión**, cuando la forma es puesta en relación a la fuerza. Las formas anchas y cortas del torso y extremidades hacen que cualquier giro resulte en una suerte de fuerza aplicada y con ello aumente el tono muscular. La fuerza proviene de la búsqueda de una *danza* de movimientos citables y cuya orientación es la incomodidad. "*Le mime esí a Faise dans le malaise,* el mimo se encuentra cómodo en la incomodidad", dice Decroux (citado en Barba, 2007, p.17), y su máxima encuentra una serie de ecos entre los maestros de todas las tradiciones".

ii. **Frontalidad,** hay un principio de frontalidad que está dado a partir de la idea de la prueba de sombra, esto es poniendo en perfiles las actitudes corporales. Básicamente lo que más denota actitud es la gestualidad del cuerpo, cuyo giro del tronco y caderas por mínimo que sea, culmina en un movimiento de aspaviento hecho con las manos. Michotte ha observado que 'los movimientos parecen ser indispensables en la existencia fenoménica del cuerpo; y la postura probablemente sólo se experimenta en la fase terminal del movimiento" (citado en Barba, 2009, p. 135). La otra forma entendida de frontalidad es la relación que hay de la sombra en tanto contorno proyectado al plano finito bidimensional.

iii. **No naturalismo**, se da por dos vías, la primera se refiere a las posturas extracotidianas del cuerpo del modelo dibujado. El cuerpo es representado en una situación sustancialmente distinta a la cotidiana, es decir, al modelo/actor se le sugiere un gasto máximo de energía en cada postura, en relación directa con las técnicas extracotidianas actorales. La segunda vía del **no naturalismo** se da por la deformación del cuerpo. Se trata de cuerpos anatómicamente provistos de masa muscular y estructura, pero no de proporción. Se ensanchan y se acortan los miembros y se aumenta y se particularizan los detalles de manos y pies, la cabeza en cambio tiende a disminuir.

iv. **Particularidades anatómicas (manos y pies)**, es la determinación de no representar la totalidad de los elementos con un mismo nivel de importancia. Técnicamente es un recurso

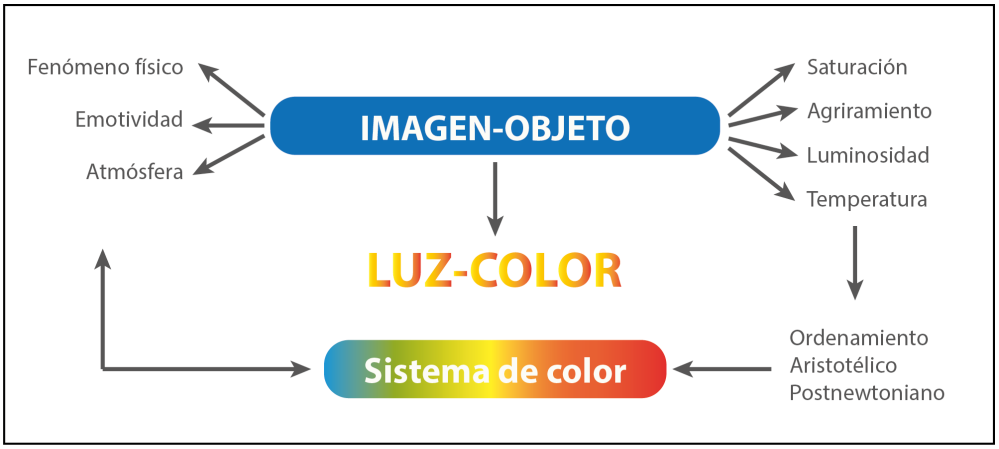
que consiste en detallar algo y desvanecer lo que está contiguo o rodeando. Este recurso está dirigido a ganar expresividad, ya que a la vez que se detallan elementos también se desproporcionan, "la intensa emotividad en el dibujo permite desproporcionar y acentuar particulares anatómicos con fuertes rasgos expresionistas".

v. **Unificación de la escena**, este motivo está directamente relacionado al uso de la iluminación de la escena y por ende de los cuerpos, ya que en ello reside la emotividad del cuadro. El lenguaje técnico de la luz es muy amplio, por lo que se tratará particularmente en el siguiente apartado.

vi. **Técnica**, "el estilo también es concebido como la constancia en el uso de unos mismos medios artísticos" (Bech, 2008).

Luz y color, fundamentos técnicos y conceptuales

Figura 2.1. *Luz y color, fundamentos técnicos y conceptuales*



Fuente: *Elaboración propia a partir de la literatura revisada*

Análisis de la luz

Lo primero es establecer que la luz es un fenómeno complejo que tiene varias acepciones, la propiamente técnica y la expresiva. No obstante, como proceso que acompaña a la elaboración de los cuadros, se piensa en ella como funcionalidad expresiva. Se tiene por principio una idea intuitiva de luz-horario, como si de ritmos circadianos se tratara, vinculados a cambios físicos, mentales y emocionales que responden, principalmente, a la luz y oscuridad en el ambiente de un organismo vivo. Por la naturaleza de la investigación del proyecto, es importante el sentido sensorial con que se analiza la luz, como experiencia inmediata ligada al color y la emotividad. Partimos pues de una aproximación fenoménica de la experiencia, luz-horario / emotividad-color.

La luz-horario es un elemento del tiempo de la pintura, ¿cuándo sucede?, ¿qué colores le corresponden a un ambiente nocturno? Se interpreta entonces como una progresión de colores ascendentes y descendentes enmarcados en un horario, el nocturno, donde se ubican los sueños y las pesadillas. Se procede a elegir ese color como un fenómeno envolvente y esta primera decisión un tanto subjetiva, es la que va a fundamentar todo lo que viene después, todo lo que ya no es subjetivo en el color. Es decir, lo subjetivo es lo arbitrario intuitivo, es una elección a partir de la cual se designan los valores con carácter objetivo: la luz/color con su "matemática" de espacio y temperaturas, aunado a la composición pigmentosa de la técnica, esto es, el color luz en todos sus valores posibles.

Como vemos experiencia sensorial del color, va más allá de los datos de la física y de la fisiología, sin embargo, podría ser conveniente tener algunas definiciones elementales de la luz y de su propagación:

> En física se define la luz como una forma de energía consistente en vibraciones electromagnéticas que, a partir de su origen, se propagan en línea recta con movimientos ondulantes en todas las direcciones. De todo el vastísimo espectro electromagnético, solamente las ondas comprendidas que van de 400 a 700 nm tienen la propiedad de estimular la retina de nuestro ojo provocando el fenómeno llamado *sensación luminosa*, esto es, luz (González, Fernández, & Cuevas, 2005, p. 25-26).

Pigmentos y tintes

Las sustancias que se agregan a los materiales para producir colores se denominan colorantes. Los tintes son sustancias solubles o sustancias que son solubles durante una etapa de un proceso de teñido. Ciertas clases de tintes se vuelven insolubles mediante un proceso químico después de que han penetrado en el material que se está coloreando. A diferencia de los tintes, los pigmentos son sustancias insolubles, cuyas partículas se encuentran dispersas en pinturas, lacas, tintas, papel, plásticos, caucho, entre otros (Agoston, 1987).

Cuerpos opacos y transparentes

Sobre la propagación e incidencia de la luz, nos interesa conocer qué efectos tiene la luz en dos tipos de cuerpos, transparentes y opacos, pues son también pistas que siempre se persiguen al momento de querer distribuir la materia pigmentosa cubriente o en forma de veladuras.

La radiación emitida por un iluminante se modifica cuando atraviesa un medio físico, y la luz experimenta cambios de velocidad, difusión y dirección que deben a la presencia de partículas gaseosas, sólidas o líquidas que están suspendidas en el aire. Así, se puede observar que ciertas radiaciones son absorbidas por la atmósfera.

La mayoría de los objetos que vemos son opacos. Parte de la luz incidente se refleja sin entrar en la superficie (reflexión de la superficie). La composición de la longitud de onda de la luz reflejada en la superficie prácticamente no cambia con la pintura; es casi idéntico al de la luz incidente (Agoston, 1987). En cambio, un objeto es transparente cuando su reflexión es insignificante, es decir, la luz es transmitida a través del material. La transmisión parcial de las radiaciones en un cuerpo transparente, nos permite verlo de un color.

La sensación que se experimenta en las diferentes atmósferas "gaseosas" es la primera consideración para ubicar la selección de color. Con estos puntos que conforman el análisis de la luz, se intenta proponer que sea la atmósfera en su cualidad de un gas envolvente, la condición principal para situar un estado emotivo del cuadro. Dentro de este ambiente envolvente se encuentran las cosas sólidas del cuadro.

Análisis del color

Respecto al color, todo concierne a la luz y a sus efectos, pasa de la síntesis aditiva, o sea, aquella que se compone por haces de luz, a una síntesis sustractiva, es decir, el color como absorción. Al

referirnos al color como materia pigmentada, hablamos del fenómeno relacionado a la absorción de las radiaciones que realizan esta materia pimentada en su densidad de partícula. En materia de pintura, Gilles Deleuze, menciona que para que haya un régimen de color tiene que haber una cierta determinación del fondo (2007, p. 248). Con esta observación volvemos al punto inicial, esta determinación de fondo no es otra cosa que la transcripción de la primera experiencia cromática con la imagen que se va a representar. El fondo (lo primero), es el resultado del análisis de la luz ya comentado. Al analizar la luz obtendremos una primera idea de color-fondo. Teóricamente se puede formular como un *régimen*. Veremos más adelante que llevado a la práctica, la teoría es ajustable a los medios para producir el color.

El color es, entre otras cosas, una entidad abstracta que requiere de valores y vocabulario para poder contenerla en nuestro entendimiento. Para tal comprensión acudiremos a varios sentidos, ofrecemos una primera definición técnica de la cual se van a desprender otras:

> El color en el método sustractivo se vuelve pigmento, estrictamente hablando el color es una cualidad sensorial y la propiedad fundamental de los pigmentos consiste en absorber, transmitir o reflejar radiaciones visuales que, interceptando la luz, producen a continuación esa cualidad cromática. A partir de tres colores primarios se ponen de manifiesto las posibilidades y los límites de las síntesis de pintura cubriente (González, Fernández, & Cuevas, 2005).

Como forma de ir construyendo este vocabulario, revisemos las características del color pigmento que se han tomado en cuenta como recursos para un control adecuado o por lo menos los que se consideró como recursos técnicos del color para hacer uso del mismo. Todos estos términos se dan a partir de su semejanza del color-pigmento con el color-luz. Se trata pues del pigmento que imita a la luz y por tanto su base es práctica.

Saturación: La saturación es un atributo del color percibido según el cual juzgamos la cantidad relativa del componente de tono en el color. Si tuviéramos dos haces de luz aislados, uno rojo y otro rosado. Los rayos son tales que cada uno evoca la misma percepción de matiz y brillo. El rosa tiene la saturación más baja porque la cantidad relativa (concentración) del componente rojo es menor. La saturación es la fracción o porcentaje de tono en un color y se considera una medida cuantitativa de la saturación percibida (Agoston, 1987). Se puede decir que un color saturado,

adquiere su máximo nivel de "personalidad" entre más saturado sea, de manera que no hay posibilidad de confundirlos al momento de señalarlos.

Brillo: un color es brillante por que se expresa con su cualidad de viveza. El brillo es un atributo de la iluminación en la que se ve un objeto no aislado, el cual, comúnmente aumenta cuando aumenta la intensidad de la iluminación. Puede referirse al color percibido de un objeto solo cuando el objeto está aislado y la luz llega al ojo desde el objeto y desde ningún otro lugar (Agoston, 1987).

La saturación se refiere a la cantidad relativa (concentración) del componente de tono percibido en un color. La saturación puede variar de cero a casi el 100%, mientras que el brillo, por otro lado, se refiere a la cantidad absoluta de gris o de gris negativo presente, cada uno de los cuales depende del entorno.

Agrisamiento: Se refiere al grado de mezcla de un color con su par complementario, es la acción contraria a la saturación. Teóricamente se dice que la mezcla de dos colores complementarios (los que están diametralmente opuestos en el círculo cromático), por ejemplo, el rojo y el verde da por resultado un negro por el efecto de absorción de luz. En la práctica este resultado "negro" es un color pardo, es un tipo de gris, de ahí el término "agrisar el color."

Se le conoce en otros ambientes como colores "quebrados". Agrisar sería lo opuesto a saturar, habíamos dicho que en una escala de valor y so los colores en su máxima saturación les corresponde el número 1, de acuerdo a esta valoración, los colores agrisados seguirían en la escala numérica ascendente, entre más agrisado sea un color, mayor será su valor numérico. En la lógica de esta teoría, los de mayor valor de agrisamiento son todos ellos "negros". Son utilizados para marcar distancias en el plano pictórico, entre más distancia, mayor agrisamiento.

Luminosidad: Es la cantidad de luz o bien, la cantidad de blanco en un color. Para efectos prácticos, el blanco no es considerado color ya que no altera la presencia del mismo, no altera los planos de distancias, en todo caso lo "diluye". Piénsese en el concentrado de una sustancia y el ingrediente que lo dispersa. No es color como temperatura, es una claridad que hace ver el volumen de las formas aún en un ambiente nocturno en que la baja luminosidad es casi nula. Al respecto, una cita de un cuento de Balzac puede ejemplificar la acción de blanco como luminosidad:

> He esbozado mi figura en un tono claro, con un empaste ligero y nutrido, pues la sombra no es más que un accidente. Después, utilizando medias tintas y veladuras, cuya transparencia disminuía cada vez más, he obtenido las sombras más vigorosas y hasta los negros más profundos; pues las sombras de los pintores mediocres son de distinta naturaleza que sus tonos iluminados; es madera, es bronce, es todo lo que quieran, excepto carne en la sombra. ¡He evitado este defecto, en el que han caído muchos de los más ilustres y, en mi caso, la blancura se manifiesta bajo la opacidad de la sombra más persistente! (Balzac, 2005).

Esta blancura, como todos los aspectos de color, es teórica, ya que, si bien tiene que ver con la presencia del blanco, también entra en esta mezcla el color presente en la "atmósfera" ya sea como un color dispersado o bien en forma de veladuras.

Temperatura: Es la posición de un color junto a otro y que sirve para designar las luces y sombras, siendo las primeras "cálidas" y las segundas "frías". La base de la temperatura es física y se fundamenta en la existencia de los cuerpos negros metálico los cuales al estar fríos aparentan ser negros, pero al aplicarles calor brillan inicialmente con un color pálido y progresivamente van variando los tonos hasta llegar al blanco. Esta explicación queda más desarrollada más adelante con la exposición de la tabla de los colores. Por lo pronto, la utilidad del concepto de la noción de temperatura se fija en el hecho de observar cómo transcurre la luz sobre los cuerpos, y cómo se traducen estos en colores. Desde la perspectiva del uso que se da a los colores, es que van obligadamente unidos al comportamiento de los rayos de luz que, al incidir sobre los objetos, transmite, refleja y absorbe fracciones según sea su composición de éstos. Digamos que un color, no es un color *en sí*, si no va unido a todas estas condiciones.

La temperatura en la pintura es también es sinónimo de ambientación, nos sirve para a asociar un cuadro "azul" por ejemplo, a una "temperatura emocional" y esto va dirigido al espectador que se acerca a la obra y acepta las convenciones que el cuadro le ofrezca o le demande. Es verdad que un cuadro puede tener en términos generales más de una temperatura, estaríamos hablando de áreas de cuadro, en que quizá exista una principal, una especie de "voz" y otras áreas secundarias que justamente, secunden a la idea envolvente. Sobre esta asociación psicológica de la temperatura y el color, también se analiza más adelante.

Ordenación de los colores

Usualmente un artista es más susceptible a las experiencias cromáticas que una persona común, y un para un pintor es indispensable el uso y reconocimientos de diversos sistemas del color para poder introducirlo dentro de sus inquietudes plásticas. Por lo general, iniciamos con poner en práctica el color casi instintivamente, pues no se requiere toda la información para introducir la materia pictórica en una superficie. No obstante que quien lo hace ya lleva consigo un bagaje informativo que forma parte de sus propias deducciones en el encuentro, primero, con su contexto cotidiano y después con el encuentro de planteamientos artísticos del color en la pintura, de manera que, dependiendo de sus inquietudes al respecto, lo pueden llevar adoptar procedimientos más fundamentados.

Un sistema de color es un conjunto de colores ordenandos según una lógica y teniendo en las dimensiones o atributos que lo describen (González, Fernández, & Cuevas, 2005), en este caso, las dimensiones las hemos descrito como saturación, agrisamiento, luminosidad y temperatura. Un sistema de color es una manera de razonar su uso, incluso el lado expresivo de los colores, involucra un cálculo, de no preocuparse por ello, se corre el riesgo de ser avasallados por sus personalidades tan atractivas y protagónicas. Hasta un cuadro colorista, debe estar planeado para que el artista sea el que controle la expresividad de sus colores, y no al contrario.

Consideraciones históricas del color con respecto al orden

Una vez que se entiende un sistema de color para ponerlo en práctica, conviene saber sobre los principios en que está fundamentado, o bien, si no hay la suficiente teoría, es preciso reflexionar en ello dentro de las limitantes de un marco conceptual con el objetivo de ofrecer o acrecentar un tipo de conocimiento teórico. A continuación, se expresan algunos apuntes históricos sobre sistemas de color que han sido paradigmáticos. Se seleccionaron estos sistemas, porque son los que tienen correspondencias, como veremos más adelante, con el sistema que emplearemos para explicar el color.

Concepción aristotélica del color

Desde la época de Aristóteles, se llevan a cabo reflexiones del color en torno a un sistema, aunque no se tiene demasiada claridad desde que punto articulaba sus apreciaciones de por ejemplo, la pintura. “El elemento distintivo de la pintura es el color… pero los colores más bellos valen menos

que un boceto nítido" (Barasch, 2001, p. 24). Tenemos que la virtud, el orden y la belleza eran los elementos que jugaban a favor de un estilo lineal y que este era superior al color, por tanto la brevedad en colores y la pureza de los mismo estaban más cerca a lo lineal. Sin embargo, aún con estas contradicciones, proporciona una teoría del color basada en las transparencias, según sea la transparencia de cada objeto, es el color que se percibe, el blanco es la máxima transparencia y el negro sería lo opuesto. Los otros colores son el resultado de estas dos polaridades de transparencias entre el blanco y el negro.

Quizá la referencia de la transparencia en los objetos, era tomada del ojo, ya que Aristóteles observaba que el ojo era un elemento acuoso, a diferencia de Platón que lo relacionaba al fuego. Esta propiedad acuosa del ojo, es también transparente, y en ello reside ver los colores de los objetos. "Aristóteles propone una teoría de siete colores que encuentran apoyo en las siete notas musicales pero que vienen de la observación del fenómeno del paso del día a la noche; blanco, amarillo, rojo, violeta, verde, azul profundo y negro" (Aristóteles, 1980).

En el período llamado prenewtoniano se mantiene esta creencia de que el color resultaba de las mezclas en diferentes proporciones de las propiedades contrastantes del lo blanco y lo negro (González et al., 2005, p. 219). Y sobre estos conceptos antagónicos entre la luz y la oscuridad, se incorporaba el simbolismo cromático del cristianismo. La búsqueda de nuevos colorantes produce información técnica de fórmulas alquimistas, que se recopilaban en los recetarios desde los siglos X y XI, encontrados siglos más tarde. Es por esta poca del medievo, que la luz encuentra una nueva forma de experiencia y es a través de los vitrales. La luz al servicio del color, iluminaba los espacios de las catedrales abonando a la dimensión mística, sin duda una estrategia de simbolización que acercaba lo divino a la vida humana (González et al., 2005, p. 212).

En el siglo XV, el color se sujeta a los nuevos inventos que se dan en la geometría y la perspectiva, la tradición platónica y aristotélica seguían dándole supremacía a la forma y la luz, la cual era el elemento principal en la pintura por encima del color. No obstante que tenemos en Leonardo una revaloración de la oscuridad mediante la escala tonal del sfumato, en general, el color seguía representando elementos naturales (amarillo-tierra, verde-agua, azul-aire, rojo-fuego y blanco-sol) y se replegaba más bien a la condición de máximo relieve, haciendo las formas emerger de un fondo oscurecido. Un siglo después la pintura veneciana empezaba a tener sus aportaciones cromáticas atmosféricas, pero no es hasta Newton (1704) que descubre el sistema de descomposición de un haz luminoso, que el color empieza a ser tratado como ciencia.

Período newtoniano

Newton presenta en un círculo cromático, el acomodo de los colores aduciendo a la ciencia, a la vez que en el mismo sistema se visualizaban los complementarios. El descubrimiento de la descomposición de la luz a través de un prisma (ver Figura 2.2), deja de lado la idea sobre los colores con relación a los elementos o combinación de cualidades espirituales de objetos.

Figura 2.2. *Experimento de Newton con el prisma.*



Fuente: *González, 2019*

Sus experimentos consistían en proyectar diversos colores que sin importar los elementos externos siempre eran los mismos. Existen pues según Newton, dos tipos de colores, originales y simples y los colores creados de la mezcla de los anteriores, los originales son rojo, amarillo, verde, azul y violeta juntos con naranja e índigo. Algunos de estos colores pueden ser obtenidos de la mezcla de otros como el verde que se obtiene al mezclar la luz azul con la luz amarilla. Deduce que si mezclas dos colores que no se encuentran lejos entre sí en el espectro entonces producen un color intermedio como rojo y amarillo producen naranja, pero si mezclas dos colores que están muy separados entre sí en el espectro no obtienes el color intermedio por ejemplo naranja y azul no producen verde (Newton, 2010). Pero lo más sorprendente era por supuesto el blanco que se formaba de la composición de todos los colores primarios mezclados en las proporciones adecuadas. Eso explica que la luz es blanca y que a través del prisma al dar con un ángulo determinado se descomponía en la luz que refractaba ese ángulo particular.

Período posnewtoniano

Después de Newton se descubrió la óptica y el color vinculado a las vibraciones de las ondas electromagnéticas en las células foto receptoras de la retina, dando paso a la teoría Young-Helmholtz de la visión del color tricromática. Años más tarde se descubrieron dos tipos de células, las que vibran y nos permiten ver los colores y las que no tienen variación y nos dejan ver en la oscuridad. La visión cientificista estuvo presente en un largo período en la pintura, pero es hasta las recuperaciones que hace el Romanticismo, en uno de sus más destacados personajes, Goethe, que revive el simbolismo del color. De hecho, muchas de las maneras en las que aprendemos o de las que hablamos del color actualmente en las escuelas, se derivan de la revisión del Romanticismo, que posteriormente llevarían a su estudio Kandinsky y los gestálticos.

La nueva teoría moral del color, consistió en sustituir el concepto antagónico luz-oscuridad por el de positivo-negativo, asociado a las polaridades del temperamento romántico. Al atribuirles valores morales a los colores, Goethe aseguraba que sincronizarían con el espíritu humano, produciendo un efecto decidido en el ánimo (Agoston, 1987). Así, tenemos los cuatro temperamentos tradicionales que eran los que ejercía la mente: optimista, melancólico, flemático y colérico, los efectos positivos producen sentimientos rápidos y vitales y los negativos, angustia e inquietud. Del polo positivo, el amarillo es el líder y se asocia a la acción, la fuerza y la luz, en cambio, el polo negativo es el azul, el cual es un color mayormente reprobable, es la sombra, lo tétrico y la debilidad. En medio de estas dos polaridades se combinan o bien se contaminan los colores en una suerte de triángulos en que se explican los efectos anímicos.

A partir de esto se derivan más asociaciones para interpretar el color, de las cuales sólo mencionaremos la relación que se hace de lo colores cálidos y fríos (Wong, 1992). El calor no es la radiación sino una *relación de sensaciones*, es decir, se alude a la cinestesia para decir que, por ejemplo, la sensación de fuego tiene que ver a un tono asociado bajo las influencias del rojo y el amarillo, por oposición, los tonos bajo la influencia del azul expresará frialdad. Sin embargo, la calidez o frialdad son relativas por comparación, en este esquema se piensa que un color cuanto más rojo tenga es más cálido y del mismo modo, mientras más azul esté presente más frío parecerá.

Ludwing Wittgenstein (2014), habla del orden de los colores, en esta estructura lógica de ubicar un color en correspondencia con otro encontraba una jerarquía. Sus reflexiones sobre este tema parten de darse cuenta de que hay diferentes sentidos en los que de hecho decimos que un color es básico u otro es derivado. Por ejemplo, cuando decimos del verde que es un color básico,

puede ser que no estemos sino reportando una regularidad en el uso de nuestro término verde y su relación con otros términos similares, en particular, con los términos "azul", y "amarillo" (junto con sus variaciones "azulado", "verdoso", "amarillento", etc.). Puede ser que no estemos sino reportando el hecho lingüístico, de que existen en nuestro vocabulario las expresiones "verde amarillento", "verde azulado", "amarillo verdoso", etc., pero no "azul amarillento" ni "amarillo azulado". En otras palabras, la palabra "verde" es básica en nuestro vocabulario de colores.

Esta observación, al hablar del color, revela el hecho de que ordenamos lingüísticamente todo cuanto percibimos. Probablemente en aras de una "seguridad psicológica" lo cual da como resultado una serie de formas o vicios que pueblan nuestro vocabulario sobre el color. No obstante, como dice el autor, no hacemos otra cosa que reportar nuestras propias introspecciones sobre nuestras experiencias de color. Veremos que el vocabulario que aquí se propone es justo para reportar experiencias y por tanto constituye un sistema de color entre tantos que puede haber con su propia lógica.

Wittgenstein (2014) elabora juicios para nombrar un color "básico", utilizando también "mezcla" para señalar derivados, por ejemplo, el hecho de que un verde esté entre el amarillo y el azul por mezcla de ambos lo vuelve un color entre dos colores como derivado de ellos, esto nos hace preguntarnos si el verde básico. No ocurre con los colores de la luz. A pesar de que la teoría de Wittgenstein, está enfocada a las funciones gramaticales, la verdad es que, tendríamos que identificar como experiencias de sentidos a un color que a), no provenga complejidad lingüística de dos o más términos b), que no sea resultado de mezcla de pigmentos o luces y c), que no se detecte otro color al reflexionar sobre nuestra experiencia con dicho color. De esta manera, podríamos adentrarnos a la experiencia unívoca del color atmósfera. Tener una experiencia primaria con cualquier color, siempre único, nombrarlo como color "básico" y a partir de ello, edificar el sistema, o si se quiere un campo semántico, con su propia lógica.

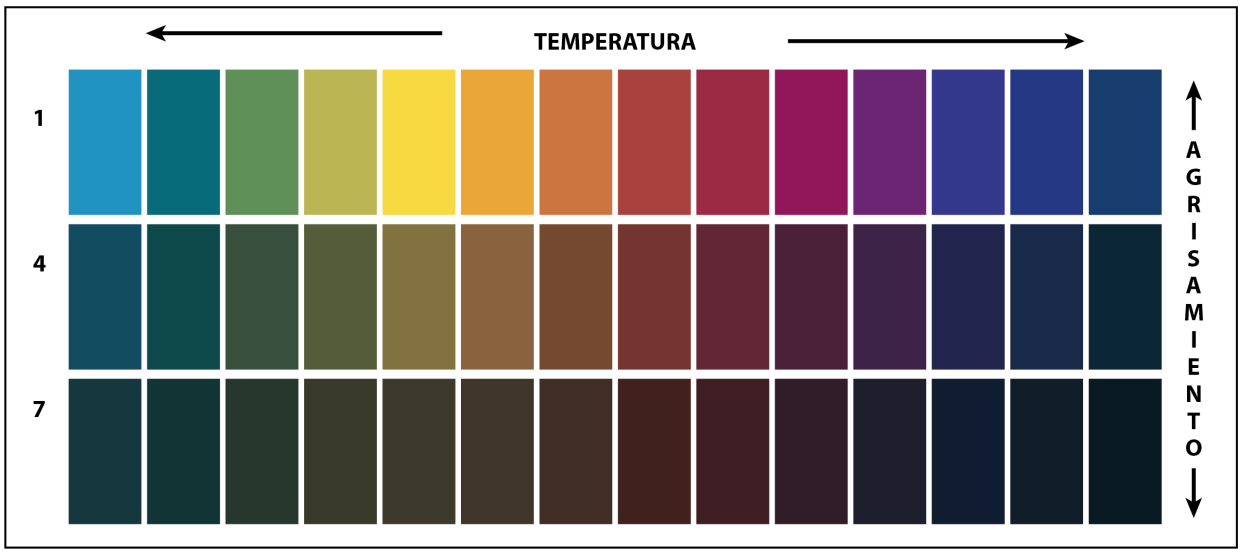
Esquemas de color

De acuerdo a Wong (1992), un esquema de color se forma por una selección de tonos que muestran ciertas relaciones, pueden ser tonos análogos o complementarios.

El esquema de color ttamayo (ver fig. 2.3) es una figura cuadrangular de 42 colores distribuidos en 3 filas. La tabla, por uno de sus extremos, incorpora sólo 3 valores numéricos para con ello, inferir -ad infinitum- niveles de colores agrisados, lo cual la vuelve práctica. La

practicidad del esquema ttamayo reside también en que se ajusta a los pigmentos, es decir la reproducción de los colores materialmente es factible en un alto porcentaje.

Figura 2.3. *Esquema de color Ttamayo*



Fuente. *Elaboración propia a partir de imagen obtenida en ttamayo.com*

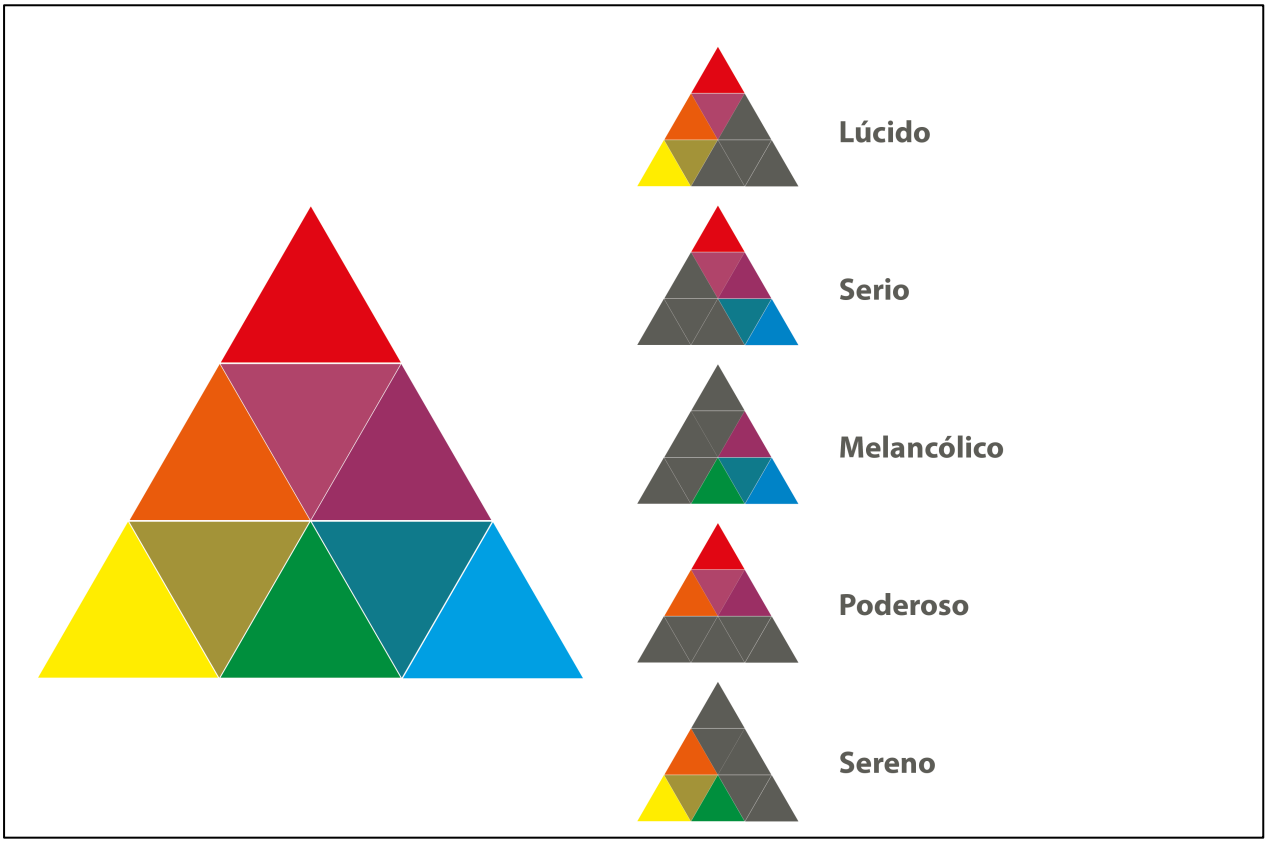
La representación del modelo en el plano rectangular de la tabla, funciona para explicar los elementos o atributos del color en dos ejes, horizontal y vertical. El primero, es para designar la temperatura y el segundo para indicar los niveles de agrisamientos. Estos dos conceptos que se desprenden del esquema, son importantes en la configuración de la imagen artística. Cada uno de ellos se aborda de manera más extendida poniéndolos en relación con otra información técnica, así como con otros fundamentos o concepciones del color que ayudan a comprender sus usos desde el punto más amplio.

Temperatura física

Los descubrimientos científicos del siglo XVII, hicieron que el color ganara protagonismo, impactando los modos de expresión pictoricista. Muchos artistas, a raíz del hecho de tener una óptima visualización de los colores a través del modelo circular newtoniano, intentaron una teoría del color, uniendo conocimiento sistemático con intuición poética (González et al., 2005). El orden de los colores en la tabla es claramente una idealización de la teoría que es útil para la aplicación artística.

Otro aspecto que se desprende del uso artístico del color como temperatura es el que se relaciona con la subjetividad asociada a la psicología. Los antecedentes de subjetividad lo podemos encontrar desde el concepto aristotélico del color, sin embargo, es Goethe en 1810, quien, al asumir una posición contraria a las concepciones newtonianas, suplanta la concepción del color entre la luz y la oscuridad del modelo aristotélico, por la polaridad positivo-negativo, como efectos que actuaban en la mente (ver Figura 2.4). Los efectos positivos producían sentimientos rápidos y vitales, mientras que los negativos provocaban angustia e inquietud. Esta idea aún circunda en la actualidad, beben, dicen González et al. (2005), de la recuperación del Romanticismo alemán. Posterior a Goethe, Kandinsky y los gestálticos, "revivirán el simbolismo del color, pero en este caso con un matiz más psicológico, como nueva moralidad, como símbolo de lo interno".

Figura 2.4. *Triángulo de Goethe*



Fuente: *Elaboración propia a partir de (González, 2019).*

El color con este matiz psicológico puede tener relación con la misma selección de un color, adjudicando a la imagen una lectura simbólica, quizá en términos más junguianos[7]. La base inconsciente o soterrada podríamos encontrarla antes del despertar de la conciencia artística, es decir, la situación previa del sueño que, mezclado con la realidad, desemboca en procesos anímicos.

El agrisamiento y la configuración del espacio por color

La conversión al agrisamiento de un color saturado, sucede cuando éste se mezcla con su complementario. De los colores saturados se derivan los valores de agrisamiento, es decir añadidos de su complementario por porcentajes, hasta lograr que perceptivamente se degradan hacia abajo. Esto significa que, para un color, mientras más grande sea la mezcla de su contrario, éste se irá oscureciendo más. Mientras los valores de 1 son la máxima saturación (pureza), en la progresión hacia colores oscuros, los valores son del 4, 7 y 9. Se infiere que hay valores cromáticos intermedios. La práctica de este sistema precisa de un máximo cuidado en las mezclas, un color *bien agrisado* dará un buen comienzo al cuadro. La función de un color agrisado es la ubicación en planos de distancias, de modo que así se calcula la profundidad del espacio pictórico, empezando por plantear la distancia desde el plano último avanzando hacia el frente. Los colores agrisados se alinean a la determinación de un fondo coloreado.

El régimen del gris, el origen del color y la idea del espacio.

Otra cualidad del color agrisado, además de plantear la idea del espacio pictórico, es la de producir tanto los planos de distancia, como la construcción del volumen. Es decir, estos dos componentes de la imagen, distancia y volumen se resuelven desde en un registro bajo del color. Y es en este registro –bajo-, donde se cimienta la imagen que se quiere construir, son capas de material pictórico aún sin la mayor expresión cromática. Mencionar un "gris" o "agrisado", se refiere a la concentración de un color previamente mezclado, o disuelto en su vehículo, para producir un fondo. Deleuze (2007) escribe sobre un sentido de fondo, asociándolo a un régimen de color. Lo

[7] Que forma parte de la corriente psicoanalítica iniciada por Carl Gustav Jung, que se caracteriza por considerar la libido como energía vital, y propone la existencia de un inconsciente colectivo, manifiesto en arquetipos.

que interpretamos, es que en este gris aparente ya existe el régimen para dar origen a los colores en una gama ascendente (p.34).

Otra frase que hace referencia al gris en el texto de Deleuze (2007), es la adjudicada a Delacroix, "…uno no es pintor en tanto no ha pintado un gris. El enemigo de toda la pintura es el gris" (p.35), frase que quiere decir, que puede haber un gris en que el color no ascienda, sin embargo, hay un gris de la hoguera, un gris donde los colores brotan. Este es el gris que da origen al color, un color agrisado es por definición la mezcla de sus complementarios, pensemos en el caso del rojo y el verde, en esta pareja de complementarios los colores brotan, ya que están contenidos en la mezcla, es un color que puede ir hacia los rojos o hacia los verdes, o bien hacia las sensaciones de los rojos o verdes.

Un color de fondo es una concentración de un color previamente agrisado con cierta cantidad de blancura y de esta primera forma de darle tratamiento al color, dependerán todos los demás; así es como se puede razonar un régimen de color. De acuerdo a la tabla mostrada en la Figura 2.2, un régimen de color podría estar expresado aproximadamente en las filas que se forman verticalmente, ya que podemos ver que estos colores se derivan exclusivamente de las mezclas progresivas de un color dominante con su complementario. Un gris que no asciende sería probablemente la combinación de negro con blanco, es un gris que no tiene movimiento, internamente no hay sensaciones que lo movilicen, no en la manera en que la mezcla de complementarios lo logra.

Podríamos decir que la tabla de color (Figura 2.3), contiene dos sistemas: el primero que se refiere al color que se puede modelar con valores tonales, dentro de su régimen de color, donde el movimiento es principalmente vertical, ascendente y descendente, combinando los planos de distancias y sensaciones de volumen, y el segundo, donde se tiene un color en su vertiente de temperatura, donde se manifiestan de forma horizontal, las condiciones de luces y sombras.

CAPÍTULO 3. MÉTODOLOGÍA

Después de hacer una revisión sobre los aspectos conceptuales, este trabajo propone el análisis de una serie de dibujos titulada *Cuerpo Insomne*, la cual se compone de 11 dibujos realizados con la técnica mixta denominada gis pastel y carboncillo, sobre papel encolado. El estudio explora el proceso de creación de la obra, desde la conceptualización, la atmósfera, el color y la elección y preparación de los materiales.

En los siguientes párrafos, se presentan aspectos importantes sobre la forma en que se llevará a cabo el análisis, así como el detalle de la obra en sí.

Diseño de la investigación

De acuerdo con Hernández Sampieri et al. (2010) "el término diseño se refiere al plan o estrategia concebida para obtener la información que se desea". En este sentido, el presente trabajo de investigación es un estudio cualitativo de investigación en arte.

De acuerdo con Patricia Ávila (2009), la investigación en arte, normalmente se liga a la historia, a las técnicas de restauración, a las ciencias de la percepción o a la estética. Los artistas tienen conceptos, premisas de trabajo, modelos de orden, llegan a resultados, cumplen objetivos, etcétera. Pero dentro de ese espacio que es el obrar en arte, se enuncia y se practica de un modo diferente al del investigador en ciencia, investigar implica acceder no sólo a métodos, sino a formas de pensar y expresar el pensamiento.

Tipo de investigación

Se realizará un análisis profundo de la serie *Cuerpo Insomne*, resaltando la importancia de los materiales en la configuración de una imagen artística. Se hará una reflexión del trabajo como artista plástico, de los procedimientos y su interpretación. Se explicará ampliamente el *qué y el cómo* se hace la representación de las imágenes que conforman la serie.

Además de los elementos formales de la obra artística, se hará énfasis en el aspecto material, más allá de la estructura visual, interesa sobre todo el edificio físico que constituye una pintura, ya que el material utilizado en ella es condición indispensable para su comprensión y quizás sea la más importante. Cada plano, cada capa pictórica, desde el soporte, es valorada como *unidad de análisis*.

Se tratarán los materiales categorizándolos con cuidado, al mismo tiempo que se observa que el material sostiene el discurso de la obra. Con ello nos aproximaremos al cómo.

La colección *Cuerpo Insomne*, contiene rasgos estilísticos muy precisos. Para su ejecución se utilizaron técnicas mixtas denominadas antiguas, ya que sus combinaciones forman parte de un sistema casero de producción, más que de un sistema industrial, emulando los recetarios de talleres los antiguos artistas. Las técnicas mayormente empleadas, son: el carboncillo, el gis pastel sobre papel encolado y el temple sobre tela.

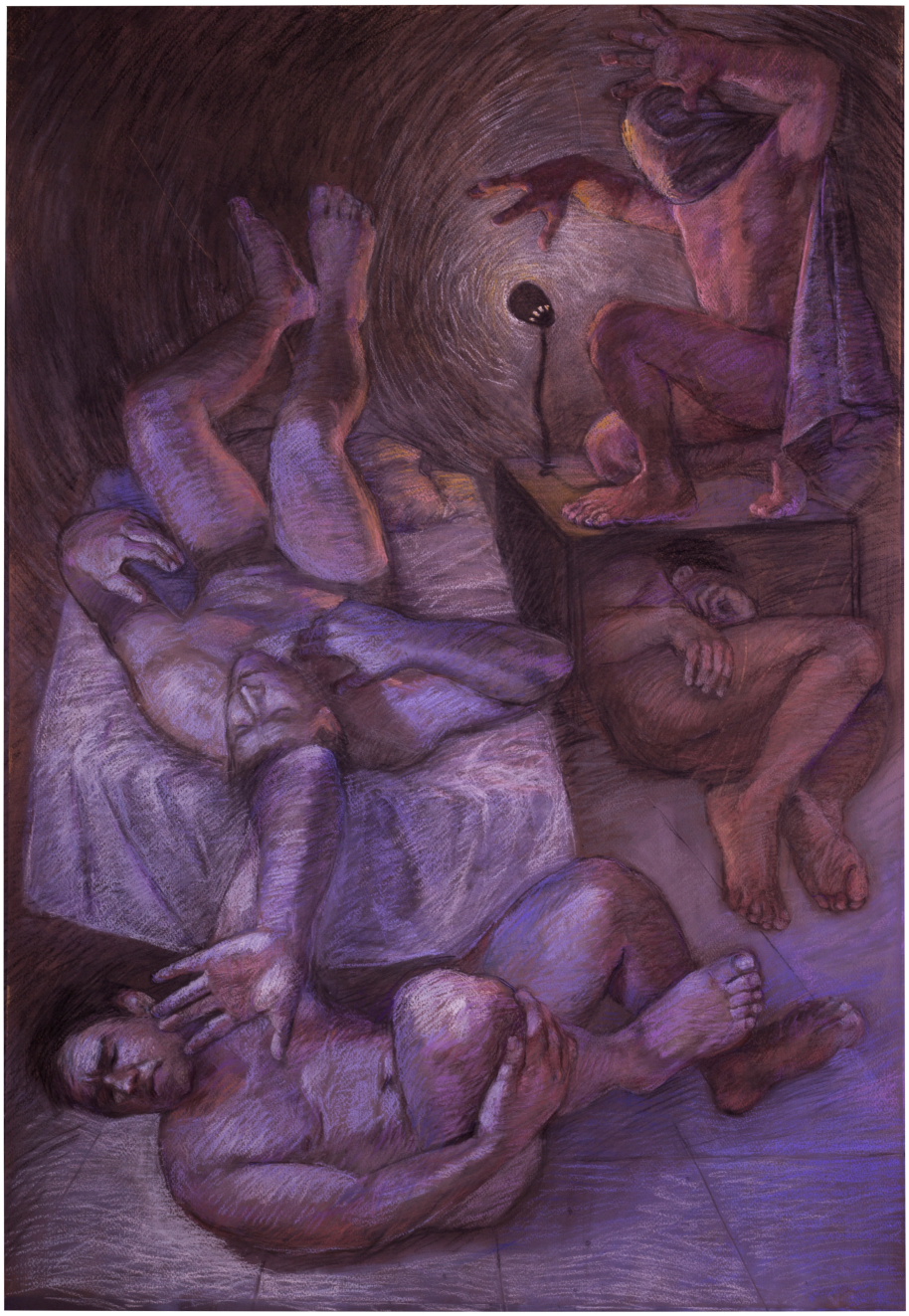
Otro rasgo de estilo, es el derivado de observaciones de los dibujos de antiguos maestros de la tradición occidental de la pintura, y justamente va de la mano con el uso de los materiales, pues éstos se manipulan tomando en cuenta su propia naturaleza, la densidad, la opacidad, las transparencias etcétera. La aplicación es más contrastada haciendo las mezclas más ópticas, es una técnica que se aprecia mejor a distancia, incluso desde el momento de la ejecución.

Figura 3.1. *Pintura 1 de la Serie Cuerpo Insomne*



Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Figura 3.2. *Pintura 2 de la Serie Cuerpo Insomne*



Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Figura 3.3. *Pintura 3 de la Serie Cuerpo Insomne*



Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Figura 3.4. *Pintura 4 de la Serie Cuerpo Insomne*



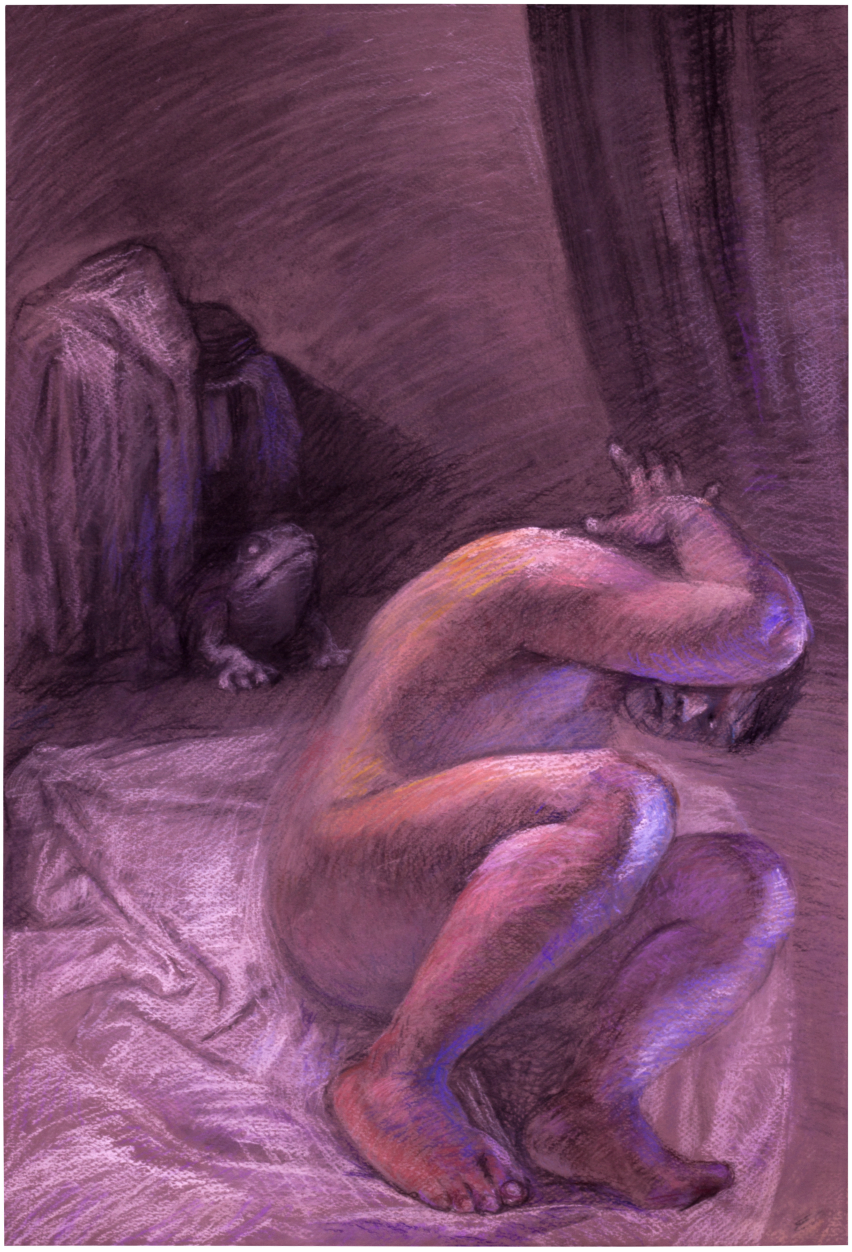
Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Figura 3.5. *Pintura 5 de la Serie Cuerpo Insomne*



Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Figura 3.6. *Pintura 6 de la Serie Cuerpo Insomne*



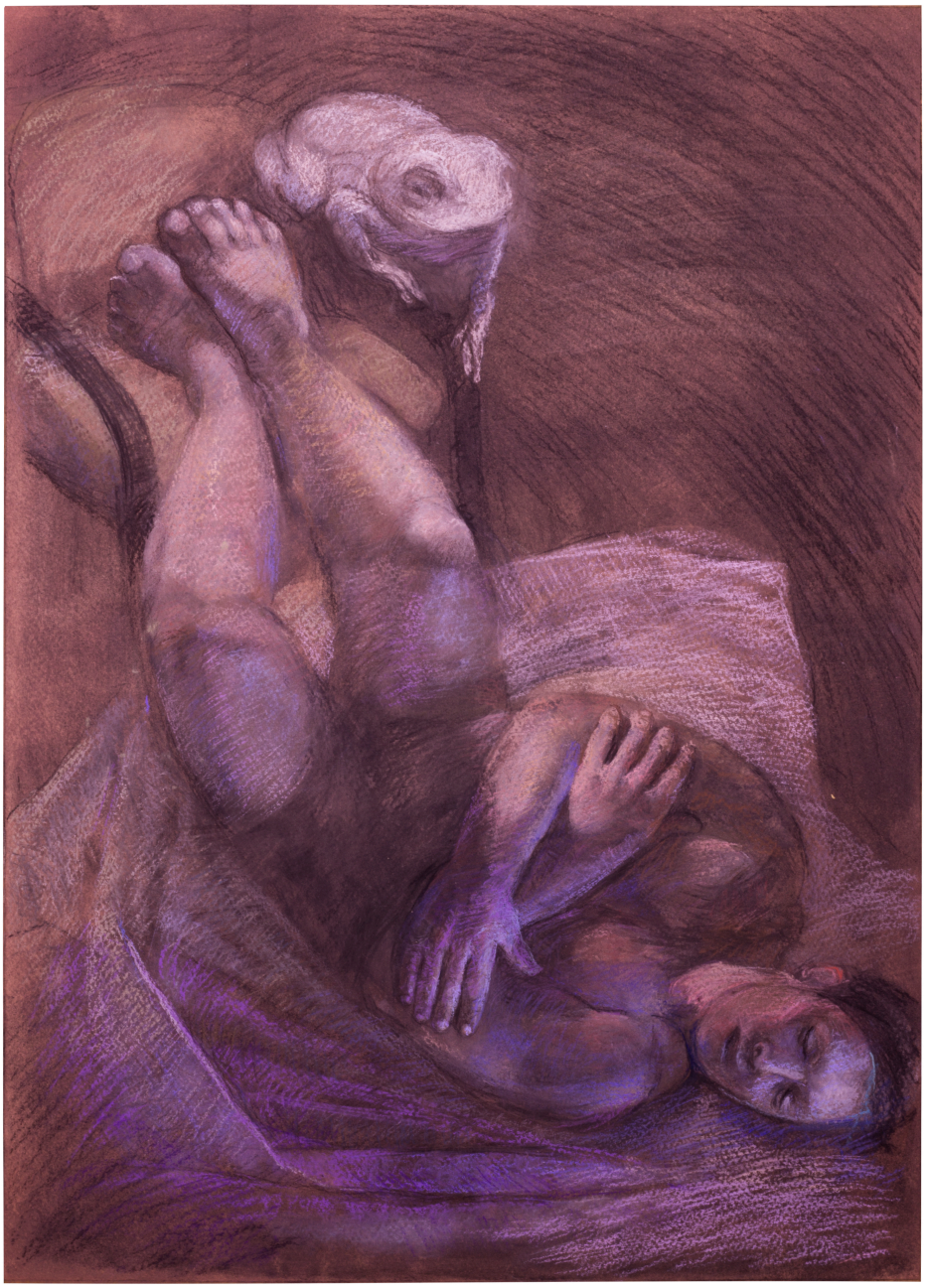
Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Figura 3.7. *Pintura 7 de la Serie Cuerpo Insomne*



Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Figura 3.8. *Pintura 8 de la Serie Cuerpo Insomne*



Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Para poder abordar los procedimientos técnicos y analizarlos de forma interpretativa, se procederá metodológicamente tomando "muestras" de cada elemento, capa, y porción para abundar en ellos y proponer resultados interpretativos. Como hemos insistido, la manera en que se abordan las imágenes es por su lado matérico, corpóreo y sensible, de acuerdo con lo que dice Fugielle (1988) sobre que, la materialidad de los objetos es pensarlos desde su existencia concreta, que abre puertas, pero también y como cosa importante, pone límites a la interpretación. Esta concepción nos ayudará a diseñar una herramienta metódica, a cada elemento o porción lo llamaremos "unidades de análisis".

La siguiente tabla 3.1, engloba los momentos procedimentales y de análisis. En la parte central de la gráfica, se ven los tres tiempos en los que los que se dividió el proceso tomando como referencia las fases en que estuvo dividido el trabajo en el taller.

Tabla 3.1

PROCEDIMIENTO TÉCNICO	UNIDAD DE ANÁLISIS	CONCEPTUALIZACIÓN
Modelo a escala (maqueta) ▪ Ensayo con lámparas ▪ Sesiones fotográficas	**Luz** ▪ Definiciones ▪ Comportamiento de la luz física	▪ Cuerpo sólido ▪ Luz-horario
Ordenamiento del color ▪ Selección del color ▪ Mezclas ▪ Aplicación por agrisados, temperaturas y densidades	**Color** ▪ Color pigmento ▪ Agrisamiento ▪ Saturación ▪ Temperatura ▪ Luminosidad	▪ Régimen de color ▪ Modelos históricos ▪ Emotividad ▪ Espacio por color
Preparación de materiales ▪ Soporte ▪ Aguacola ▪ Aglutinante (goma de tragacanto) ▪ Gises	**Materiales de la pintura** ▪ Presentación de los materiales ▪ Sobre las técnicas	▪ Pintura matérica ▪ Fondo-fluido. ▪ Espacio por modelado

Fuente. *Elaboración propia basada en la metodología de análisis de la obra.*

Proceso creativo de la obra

Abordar el proceso creativo, implicó una combinación de procedimientos y saberes, entre ellos el bocetaje tanto de dibujos, como de conceptos, que se fueron depurando a medida que se avanzaba. Gadamer (1997) nos dice que la conciencia estética representa una suerte de accesos a la interpretación de la obra, sin embargo, también forma parte de la conciencia del autor, pues activada, permite introducirse en un universo de saberes, gustos y prácticas que al final son herramientas de las que poner en práctica. En ese sentido vale reconocer el uso del concepto de *conciencia estética* el cual se trató anteriormente en el marco conceptual.

Se activaron varios aspectos relacionados a la práctica del dibujo de la figura humana. Es importante para la realización de la investigación, partir de un *gusto* en particular que estuviera supeditado más al uso de los sentidos en forma de habilidades y destrezas, que a la construcción *a priori* del discurso que vendría después.

Identificado pues el principal tema de estos ejercicios dibujísticos, como es la figura humana, lo siguiente fue ir en la búsqueda; una vez teniendo la vivencia como se acaba de describir, ¿qué conocimientos hay de la figura humana y cómo se habría de representar?

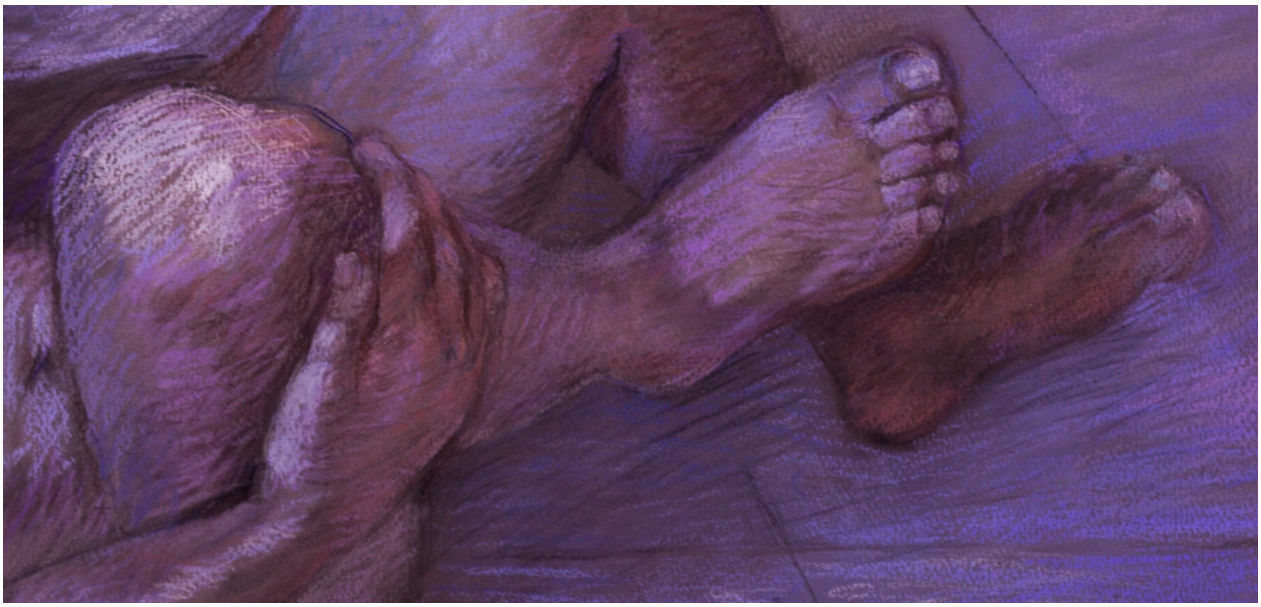
Los conocimientos sobre el dibujo de la figura humana son los elementos para la representación, esto es, proporciones y dibujo anatómico. Técnicamente, existe también un conocimiento previo en el empleo de los materiales y un exhaustivo y prolongado estudio sobre los dibujos antiguos, mismos que proporcionaron formación e información concreta de algunos secretos artísticos. A partir de la puesta en práctica de tales elementos, el estilo del dibujo fue cobrando importancia. Por tanto, se aboradará el tema de la categoría de estilo, ya que como veremos, se propone la sistematización de las formas para representar la figura humana.

Técnicamente, es la importancia que se le da a los perfiles de la figura humana en la composición, de manera miguelangelesca que supedita la figura en primer lugar, al punto de vista dominante, y en segundo lugar, al cuadrángulo de la superficie del papel. De hecho, es la frontalidad, el principio de composición, ya que dependerá de este para relacionar elementos dentro del espacio pictórico.

Estos particulares anatómicos se pueden observar en algunas protuberancias de la corporeidad de los personajes, pero sobre todo en el tratamiento detallado de manos y pies,

visiblemente desproporcionados lo que hace que el dibujo sea en realidad expresivo (Ver Figura 3.8).

Figura 3.9. *Detalle de una pintura de la Serie Cuerpo Insomne*



Fuente. *Serie Cuerpo Insomne de Héctor Morales Orona, 2015*

Respecto a las características estilísticas, es la representación de la figura humana dentro de una atmósfera nocturna, es decir, del cuerpo en el umbral del sueño o la pesadilla, donde además hay otros habitantes. Y aquí me encuentro en un terreno de búsqueda personal, al mismo tiempo que también hay algo de un *cuatlicuismo* inconsciente. Cada imagen es la interpretación del drama humano individual, sin embargo, es una individualidad literalmente desnuda y expuesta a potencias que bien pudieran corresponder a otros órdenes, quizá totémicos por la presencia del animal-espíritu y guía. En todo caso es la noche, la atmósfera unificadora son los colores en su régimen de temperaturas frías apuntando acentos cálidos. Para lograrlo se recurrió sistemáticamente a dos fuentes de iluminación, luz azul y ámbar y en medio de éstas se despliega el espectro de los colores con sus temperaturas, bañando a los cuerpos.

La colección *Cuerpo Insomne* contiene rasgos estilísticos muy precisos. Se trata de técnicas mixtas denominadas *antiguas*, ya que las combinaciones con las cuales está hecha cada técnica, forman parte de un sistema casero de producción, más que de un sistema industrial, emulando los

recetarios de los talleres pertenecientes a los antiguos artistas. La técnica más utilizada es el carboncillo y el gis pastel, sobre papel encolado y el temple sobre tela.

Otro rasgo de estilo es el derivado de las observaciones de los dibujos de los antiguos maestros de la tradición occidental de la pintura, y justamente va de la mano con el uso de los materiales, pues éstos se manipulan tomando en cuenta su propia naturaleza, la densidad, opacidad, transparencias etc. La aplicación es más contrastada haciendo las mezclas más ópticas, es una técnica que se aprecia mejor a la distancia, incluso desde el momento de la ejecución.

Finalmente, se apunta hacia un aspecto que se fue trenzando con todos los demás, durante el desarrollo de *Cuerpo Insomne*. Este aspecto más que un concepto acabado, es una inquietud, y es el hecho de que los dibujos fueron concebidos dentro de un registro (*pathos*) emocional particular y fue esto lo que me llevó a querer trasladarlo al registro de la técnica.

Queriendo aproximarme a una idea entre *pathos* y *estilo*, pienso en el trabajo de José Clemente Orozco, pues es quien indaga mediante su obra en la complejidad de un sentir que es propio. La representación de un miedo, por ejemplo, no será igual entre dos sujetos de diversas latitudes, y tratar de trasladarlo al dibujo y concretamente a la figura humana, atrajo cuestionamientos acerca del empleo de una u otra estética. Al igual que Miguel Ángel, Orozco fue pintor del drama anidado en el cuerpo y en la sangre de personajes de su pueblo. También recurrió a los contrastes, a los escorzos violentos y a las composiciones dinámicas, pero alejado de Europa, al dejar de lado la imitación o supeditación al arte europeo, al concentrarse en lo propio, dio con la cantera decisiva. Desde esta perspectiva, se puede hablar de la obra de alguien como Orozco, que al mismo tiempo que practicaba la pintura como forma occidental, siempre lo hizo desde su singularidad, fuera de renacimientos y folclorismos, indagando en la tradición *precortesiana*, en lo vigente, en lo no extranjerizante.

Figura 3.10. *Mural de José Clemente Orozco "Omnisciencia" hecho en 1925.*



Fuente. *Sitio web de la Ciudad de México (Orozco, 2021)*

Hay una idea que rescato del texto de Cardoza y Aragón (2005), sobre Orozco y el coatlicuismo, en tanto que sirve para conectar con ese pathos de las escenas representadas en *Cuerpo Insomne*, ya que penetran de alguna manera en las subcapas de aquello que no corresponde al orden natural:

> En la tradición lo vi hace años como hermano de los talladores de Coatlicue Diosa de la Tierra y de la Muerte. Mi juicio pareció expresionismo crítico hasta que se advirtió la ubicuidad oscura y soterrada que aflora en la conciencia de México en el altar barroco, en el alarido de una canción, en el juguete macabro de azúcar, en la obra del maestro. El espíritu de la representación de Orozco, ligado a lo precortesiano, matriz de su expresionismo mexicanísimo, sorbiendo lo tremendo de ayer en apoyo a la representación de lo tremendo de hoy. Pintó con esa sombría y mal contenida impetuosidad. Su expresión suele adolecer de insistencia y abultamiento. En el exceso, en la desmesura o medida propia de Orozco, se origina su *cuatlicuismo*. De la tradición precolombina y de la tradición más realista y vinculada a la vida del pueblo, la de José Guadalupe Posada, J. Clente Orozco, va enriqueciendo y depurando lo propio a la luz del afán de recoger la realidad escondida, nocturna de México. Orozco es coatlicuesco y esta chispa de pedernal profundo engendra su llamarada de hoy y su ya visible resplandor futuro (p. 132).

CAPITULO 4. ANÁLISIS FORMAL DE LA OBRA

En este apartado se observan los resultados obtenidos del análisis formal de la serie *Cuerpo Insomne*. Para su mejor comprensión, el análisis se hizo en dos partes. Se comenzó por la contextualización de la imagen en el arte, ligada a algunos procesos históricos con el propósito de hacer presente el aprendizaje artístico. De ahí, que se va concatenando la cuestión sobre la procedencia de las imágenes de la serie, y con ello una gran parte del *qué* se está abordando.

También se abordó un marco referencial, sobre los elementos que conforman un sistema de representación, para en este capítulo, realizar el análisis profundo de la serie *Cuerpo Insomne*, resaltando la importancia de los materiales en la configuración de una imagen artística. Es aquí donde se explica más ampliamente el ¿qué? y el ¿cómo? se hace la representación de las imágenes.

Procesos de la creación en la documentación técnica y el análisis interpretativo

Escribir sobre los procesos de creación, implica, detenerse en los procedimientos derivados de estos procesos. Los procedimientos son unidades menores de tiempo en las que se hace operativo el proceso de la creación. Son los métodos bajo los cuales se lleva a cabo la construcción de las imágenes. Observando estos métodos, encuentro que existe una parte técnica importante pero también un lado interpretativo de esa fase técnica. Es decir, la imagen conlleva los conocimientos de una "ciencia mecánica" -como se le nombra en los antiguos tratados y entendida como técnica, y el análisis que se derivaría de estos métodos científicos. Para el caso que nos ocupa, apuntamos a un análisis que brinde categorías en tanto que éstas permiten tener nociones más amplias del acto de la creación. Tomando en cuenta lo dicho, evitaremos los lugares comunes y las imprecisiones de las que usualmente se hace uso al hablar de pintura, e intentaremos, en cambio, introducir un vocabulario de las precisiones terminológicas que consideremos necesarias, en la comprensión de las diferentes fases en que se ve envuelta la construcción de la imagen plástica.

> Los principios verdaderos y científicos de la pintura determinan, en primera instancia, que debe ser un cuerpo que posee sombra y qué debe ser sombra primitiva y, qué sombra derivada, y qué debe ser luz: oscuridad, luz, color, figura, cuerpo, distancia, posición, cercanía, reposo y movimiento.

> Cosas que se pueden comprender con la mente sin necesidad de tarea manual. Todas componen la ciencia de la pintura, que reside en las mentes de sus contempladores, y de las que más tarde nace la implementación manual, más digna, en cierto grado, que la contemplación o ciencia precedente (Da Vinci, 2007).

Esta cita del Tratado de Pintura de Leonardo refleja, por un lado, el afán reivindicativo de que el arte como ciencia le confiere dignidad a sus hacedores. Sabemos que, como hombre renacentista, Leonardo tenía un apego a las ciencias y recurriendo al sentido científico, trataba de explicar que el pintor podía estructurar la realidad de *aquello que ve*. En el esfuerzo por conocer la estructura de la realidad para llevarla a la correcta representación, y siguiendo esta idea, el pintor debería ser también un científico y por consecuencia, una persona digna. También vemos que a finales del siglo XlV, alrededor de un siglo antes del Tratado de Pintura de Leonardo, ya quedaba latente esta reivindicación de la dignidad de las artes cuando, al comienzo del libro nos recuerda canónicamente en línea descendente, desde la génesis del mundo a la pintura: la creación del cielo y de la tierra, del pecado original y de la aparición del trabajo y los oficios. De los oficios de nuestros progenitores, dice Cennini (1988), se derivan artes útiles y entre éstas la más digna es la ciencia, la pintura es una ciencia aplicada.

Esta explicación canónica, enmarcada en una usanza medieval, refleja, por un lado, la dignidad que se le adjudicaba al oficio de la pintura y por otro, se validaba el ejercicio pictórico como herramienta del conocimiento de lo que se entendía como ciencia. El trabajo artístico actual, tiene poco que ver con las preocupaciones de Cennini y Da Vinci, un pintor ya no se percibe así mismo como portador de una *summae* o tratados de pintura. No obstante, sigue siendo preocupación para algunos, el acercamiento de la práctica artística al rigor metodológico, tanto en los procedimientos como en el conocimiento teórico que se pueda extraer de ellos. Es por eso que, a partir de la descripción de hábitos técnicos y a la documentación de procesos analíticos, se intenta complementar el conocimiento y la comprensión de la práctica del dibujo y la pintura, a la vez que se amplían los términos de un lenguaje visual.

La imagen artística

Por principio diremos que la acepción que tenemos de imagen como imagen artística tiene la misma validez que la de un objeto artístico. Es decir, imagen es lo mismo que objeto, en la medida en que los elementos que incurren para su construcción la proveen de un cuerpo material aún en el plano bidimensional. ¿Hay en algún grado compatibilidad con el plano tridimensional?, sí, aunque no es el mismo lenguaje que, por ejemplo, la escultura. Lo tridimensional en el dibujo o pintura se sujeta necesariamente a las percepciones de distancia y volumen dentro de las claves del lenguaje bidimensional, y estas percepciones a su vez, son logradas por los *trucos*, o sea la manipulación del material que conforma el modelado de la imagen. Lo que hace a la imagen un objeto es el sentir sobre ella, ya que sostenemos que la materialidad de la imagen, es decir, este orden de los elementos palpables llega primero por los sentidos. Y es aquí, que ponemos especial atención en la importancia de los materiales y su uso plástico, no para estructurar una correcta representación de la realidad, pero sí para representar estructuras de *lo real*. Los materiales buscan la mímesis de una experiencia y para ello, está claro que precisamos de la técnica.

La referencia en tono renacentista de Leonardo sobre el cuerpo y la pintura como ciencia de la realidad, nos servirá, no en su sentido cientificista original, pero sí, en un sentido metafórico de acceder a la comprensión de la realidad dentro de la pintura y el dibujo a través de las coordenadas: cuerpo, materia, y color como partes inherentes del objeto artístico.

Ingrid Fugellie (2008), al proponerse a analizar una selección de obras, nos habla sobre la preocupación de pensar los objetos en su condición de arte:

> …cómo enfrentar a estos objetos, de qué manera pensarlos, sin descuidar el hecho de que, en su condición de arte, no pueden ser reducidos completamente en discurso. La materialidad de los objetos que analizo y que me hacen pensar su cualidad de existencia concreta, ha sido condición para investigarlos; para buscar el sentido que arrojan al espacio compartido con nuestra sensibilidad corpórea. Estas *cosas* que nos interrogan, nos revelan otros sentidos. La imagen fija, registra y da cuenta de una serie de operaciones, intervenciones y acciones efímeras de una subjetividad que actúa y deja su huella en el objeto, para indicar en ella su presencia material, la del artista, la del gesto de su mano. Y esta materialidad que la obra fija, constituye tanto un límite como una apertura a la interpretación.

Como experiencia personal, la pintura no se manifestó como un misterio a descifrar hasta que empecé a practicarla con técnicas antiguas. La imposibilidad de manipular los materiales que parecían inofensivos, me hizo repensar el ejercicio pictórico dentro de la meditación filosófica de la mímesis en esta situación de engaño-verdad. El grado de impostura que se requería para alcanzar ciertos grados de veracidad, vino a elevar el nivel mimético de la práctica. La pintura se había ampliado con el estudio de las técnicas antiguas, pasaba de ser sólo una imagen mentalizada a una que precisaba otra clase de conocimiento, en que a veces la mente no era la principal fuente de información, sino la materia misma, era el componente que estimulaba a la mente y la inspiración. Esta concepción sobre la materialidad en la obra, es el eje que se ha adoptado y alrededor del cual se hace el análisis de las imágenes artísticas.

Sobre el sentido mimético que recorre todo el análisis de los procesos:

> La relación mímica original que estamos considerando contiene, pues, no sólo el que lo representado esté ahí, sino que también haya llegado ahí de manera más auténtica. La imitación y la representación no son sólo repetir copiando, sino que son conocimiento de la esencia, En cuanto que no son una mera repetición, sino verdadero "poner en relieve", hay en ellas al mismo tiempo una referencia a todo aquel para quien pueda darse la representación (Gadamer, 1997).

La mímesis no es pues, copia vulgar de un fragmento de la realidad, sino la representación de la esencia de la experiencia, que si bien, es originada por un sujeto, no es éste el propietario, sino el medio por el cual se ha de manifestar en el seno de su conciencia estética.

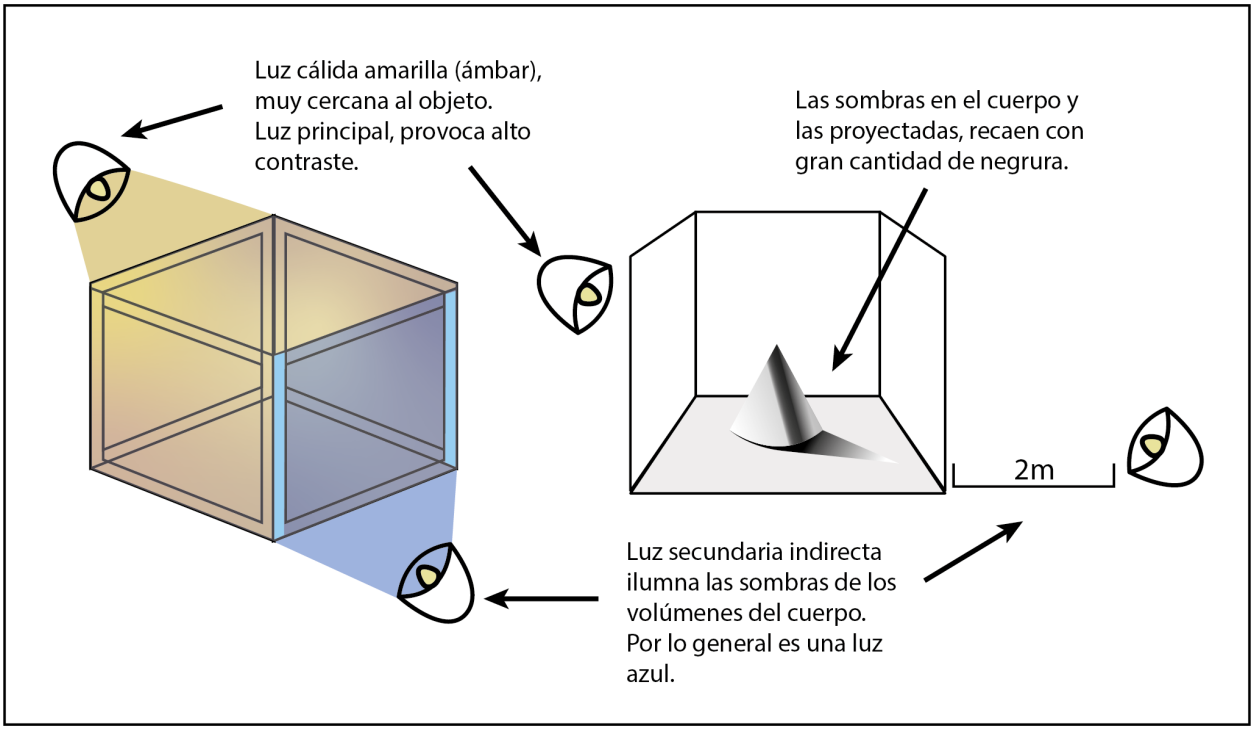
El segundo estadio es la representación, la mímesis se desenvuelve a través de los medios y materiales. La mímesis está presente como concepto inagotable, es el cómo es una imagen, cómo ha sido construida, cómo son los materiales que la constituyen y cuál es el conocimiento que de estos procesos se pueden obtener. Las posibilidades de interpretarlos.

Análisis de la luz en la obra

De acuerdo con lo que se abordó anteriormente en el apartado de marco conceptual, sobre las leyes de reflexión, sólo diremos que en la serie *Cuerpo Insomne*, es la reflexión difusa la que nos permite visualizar los rebotes de luz y los cambios de temperaturas sobre los cuerpos sólidos. Con esta síntesis, nos daremos una idea de aquello que se toma en cuenta para decidir sobre el aspecto luminoso y de color que va a tener un cuadro.

Dada la complejidad del comportamiento de la luz, se optó por elaborar una maqueta como única forma de evaluar las incidencias de las luces principales sobre objetos opacos y sólidos (ver Figura 4.1).

Figura 4.1. *Sistema de iluminación para la obra Cuerpo Insomne.*



Fuente: *Elaboración propia.*

Fueron dos fuentes lumínicas controladas las que se utilizaron. Una luz ámbar (longitud de onda larga en el que se suma el blanco) en el fondo, que tuviera efectos de baño en los objetos, y una luz azul (longitud de onda corta) secundaria, que iluminara frontalmente. Y aquí tenemos un tercer aspecto que es la contraluz. La iluminación frontal a los cuerpos sólidos se logra a raíz de que existe un cuerpo que, bloqueando la luz más dominante, permita ser iluminado con una luz secundaria y así, modulando las intensidades de estas dos luces, fue que se empezaron a tomar decisiones para el desarrollo de la obra.

Se pensó en un horario de día, tal como los artistas del impresionismo ubicaban la emoción de sus cuadros. Concretamente una luz de crepúsculo que diera la idea de lo que se quería realizar. Los amarillos cercanos al naranja y éstos a los rojizos, fue la gama seleccionada.

Con los elementos reunidos que fueron las fuentes de iluminación, un escenario en pequeña escala y algunos objetos opacos, se ensayaron algunos movimientos, lo que sirvió para pasar a la segunda etapa de la maqueta, la cual constó en ampliar las dimensiones a las reales, y se sustituyeron los objetos por el cuerpo del actor (modelo).

La pintura como lenguaje analógico, tiene tres dimensiones: (1) los planos, la conexión o la unión de planos (y primeramente del plano vertical y del plano horizontal), que reemplazan a la perspectiva; (2) el color, la modulación del color, que tiende a suprimir las relaciones de valor, el claro-oscuro y el contraste de la sombra y de la luz; (3) el cuerpo, la masa y la declinación del cuerpo, que desbordan el organismo y destituyen la relación forma-fondo.

Análisis del color en la obra

Después de dedicarme unos años al diseño gráfico y a intervenir temporalmente en la pintura artística, mi campo en la práctica del color iba desde unas marcas de óleo comerciales, al número del *pantone*[8] en las tintas, por tanto, el uso de color que yo hacía, iba más en función de la brillantez de algunos colores, por el lado artístico, o bien, por el lado del diseño, el color estaba en función

[8] El sistema *Pantone* es una guía de colores que están identificados con un código. La primera se publicó en 1963, con el objetivo de crear un lenguaje cromático universal que permita a las marcas y productores tomar decisiones críticas relativas al color en todas las fases del flujo de trabajo.

de comunicar un producto. El conocimiento de la complejidad de las mezclas era poco, o bien, había quedado en la teoría. Sin embargo, al hacer un replanteamiento a mis objetivos profesionales decidí detenerme a estudiar el hacer artístico desde el punto de vista metodológico.

La pintura fue uno de estos estudios llevado a cabo con cierto rigor metodológico. Así es como entré al conocimiento del color desde la pintura y con una fuente renovada de información. Más allá de la teoría tricromática de los colores primarios, empecé a considerar la pintura como un problema espacial. Fuera de la perspectiva lineal o de representaciones figurativas, el color es un elemento que denota intrínsecamente espacio y junto con ello emotividad. Estos dos aspectos, espacio y emotividad, vendrían siendo los nuevos derroteros para continuar en la práctica de la pintura, pero también, nuevos retos que a la fecha sigo intentando dominar.

El color se convierte en un asunto de manipulación de porcentajes y sensaciones ópticas. Empecé a tener otro trato con la materia pictórica que nunca había vivenciado antes, el reconocimiento de la materia, sólo viene a enriquecer mis propios conocimientos y el manejo del color para elaborar también otros posibles sistemas.

Como experiencia didáctica, hace años, tuve la oportunidad de conocer a la maestra Luz García, cuyo aporte al entendimiento del color fue definitivo. Su apuesta de la enseñanza fue el examen acucioso de la luz, para poder representarla utilizando la memoria y la reflexión, más en el sentido de la intelectualización, con el fin de darle a la imagen bidimensional la realidad del espacio tridimensional. El tema que la maestra propuso a seguir en cada una de sus clases, fue "la atmósfera en el cuadro", y el esquema fue la tabla de color ttamayo (ver Figura 2.3), explicada en el capítulo 2, y que ayudó a la configuración emotiva de los cuadros.

Aludiendo un poco a esta idea de la tabla, quisiera referirme a la "aparición del color", a través de un evento cuantificable que se basa en las leyes de la radiación de calor de ciertos cuerpos. Esto tiene que ver directamente con el orden de los colores que se presentan en la tabla.

Horizontalmente son desplegados los colores en su mayor saturación (colores 1) recreando, no el espectro visible de acuerdo con la descomposición de la luz, sino la temperatura física que se le aplica a un cuerpo negro o un carbón incandescente. La explicación de un cuerpo negro es que se trata de un sistema físico idealizado para el estudio de la emisión de radiación electromagnética, siendo la radiación emitida más intensa cuanto más elevada es la temperatura, y es esta la llamada temperatura de color, exclusiva de los cuerpos negros. Las aproximaciones a

este fenómeno son los metales oscuros, el filamento de las bombillas incandescentes, incluso el carbón vegetal que en estado frío aparentan ser negros, pero al infundirles calor pasan de un rojo pálido a los naranjas, amarillos, etc., en progresión al blanco.

El color acompaña a las imágenes proveyéndolas de atmósferas emocionales. Debido al poder atmosférico de los colores, se calcula artísticamente en el tono en que va a estar imbuida la escena del cuadro, acto seguido se señala y se nombra sintetizándolo en grupos, como los azules, los rojos, los naranjas, entre otros. La relación a un horario del día nos permite pensar en las escenas técnicamente iluminadas de lo diurno a lo nocturno o bien, dentro de un mismo cuadro, planear intervalos atmosféricos.

Claramente podríamos hablar de más de una atmósfera dentro del cuadro, esto dependerá del sentido del tema. Sobre estas configuraciones de mundos diurnos o nocturnos, escribe Jung a propósito de los cuadros aún figurativos de Picasso,

> …se expresa ciertamente en las formas y figuras del mundo diurno, pero remite a un sentido oculto y por ello reviste un carácter simbólico. Así comienza Picasso con los cuadros aún figurativos en azul, el azul de la noche, del reflejo lunar y del agua… La vida diurna se aferra a él, y una mujer se la acerca con su hijo. Si el día es para él, también la noche, lo que psicológicamente se denomina el alma clara y el alma oscura (anima) (Jung, 2014).

Los colores en este tiempo de la pintura son grisallas, es decir, el color asciende sólo hasta un punto en que sabemos que luego vendrá una capa superior más colorida a terminar por hacerlos pasar.

El espacio en el cuadro

Sobre el espacio en un cuadro, existe en la antigua tradición métodos para llevarlo a cabo. En toda la época medieval y aún en los albores de la tradición moderna, siglo XV, el empleo del color era ejecutado con sus variantes conceptuales como escala entre dos ideas antagónicas de la luz y la oscuridad, en el mosaico bizantino era esta progresión del color hacia la luz. Posiblemente la introducción del color como idea atmosférica la tenemos en los vitrales, cuya posibilidad inmaterial de colorear un espacio le da una nueva dimensión mística.

El color en el Renacimiento se supeditaba a la estructura del diseño y el espacio se resolvía con el dibujo de la perspectiva y el resultado era una suerte de pintura tonal "Para Alberti le es más útil identificar a los colores con la naturaleza y emplear el blanco y el negro como moduladores" (González, Fernández, & Cuevas, 2005, p. 213). No es sino hasta la pintura Veneciana, que el color como espacio se libera de los rayos de la perspectiva y la atmósfera como idea se hace evidente.

En la serie se habla de una atmósfera cálida y dorada (ver Figura 4.2).

Figura 4.2. *Detalle que muestra la atmósfera cálida y dorada en la obra Cuerpo Insomne.*



Fuente: *Elaboración propia.*

Si los pintores de la Italia central consiguieron armonizar los cuadros mediante la perfección del diseño, dice Gombrich (1999), los pintores de Venecia siguieron otra orientación, la de Giovanni Bellini, que lograba conjuntar la escena mediante la luz y el aire, lo mismo sucede con Tiziano, y los que siguieron. En la pintura del siglo XX, encontramos el sistema de Kandinsky para posicionar los colores en un plano. Él llama avanzantes a los colores que se sitúan en el primer plano de la superficie, según este sistema, el amarillo reúne paradigmáticamente estas características. Luego se sitúan en los planos medios con el color rojo y finalmente, los retrocedientes como el azul, para representar la profundidad del fondo.

Los colores pigmento y la técnica

Mezclas físicas y ópticas de color.

Un color será visto a partir de ahora más como un cambio de temperatura, que como un color agrisado. Aunque, la operación de los colores agrisados nunca deja de estar presente, si hay un cambio perceptivo del régimen de agrisados al régimen de temperatura. Entendemos como los colores temperatura a las variaciones tonales que van desde los cálidos, hasta a los fríos, es decir, la cualidad tonal que nos permite clasificarlos como colores rojos, naranjas, amarillos, verdes o azules y que a su vez nos permite la representación de las sombras y las luces. No hay que olvidar que los colores se seguirán ajustando a un régimen, pero a medida que se avanza, se van trabajando con grados más altos de pureza. Esta progresión va aunada a la cantidad generosa de materia en cada movimiento de descarga de la barra de pigmento. Un sistema parecido al que describe Deleuze (2007): "Delacroix conserva los colores terrosos y les extrae lo vivo, los lleva hasta lo vivo por el procedimiento de los plumeados".

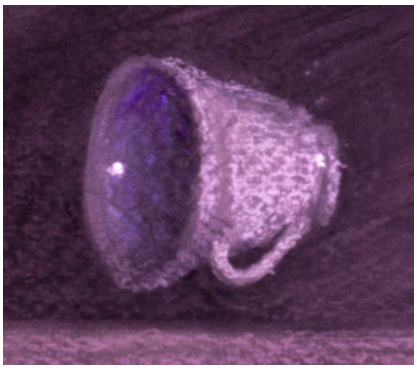
Lo que vamos a representar es perceptivamente las luces y las sombras. Los colores, como vemos, no aparecen de la nada, son extraídos –arrancados- de los colores terrosos y agrisados, por tanto, siempre están sujetos a un programa que recorre a todo el actuar de la técnica. Los programas son los tiempos en que se desarrollan los conceptos del cuadro a partir de los materiales, una grisalla, por ejemplo, es un programa que involucra la materia pigmentosa de cierta valoración y con ello se resuelve un gran porcentaje del cuadro. Queda resolver otros conceptos y estos son las temperaturas, las sombras y las luces de los objetos que aparecen en la imagen.

Hay objetos de distinta naturaleza en el cuadro, no obstante, lo que nos interesa es la representación de la figura humana y su condición de desnudez, por tanto carne y piel expuesta. Podemos tener una idea más o menos estable de la cualidad del color carne, pero las luces parecen cambiar la apariencia de lo que es un color de este tipo. La condición de luminosidad que suscita el tema –la atmósfera nocturna-, nos conduce a pensar la carne en la sombra o bien bajo una luz artificial. Hay una deformación evidente en el cuerpo a favor de una relación de fuerzas y de una narrativa. La carne lleva a manera de lienzo la narrativa del momento, en ella se reflejan las tensiones y el color nocturno de una pesadilla. Pocos pintores se han resistido a pintar pedazos de carne, "un pedazo de carne es formidable para un pintor, hay una matriz de colores" (Deleuze, 2007).

El procedimiento

El carbón del primer boceto se fue debilitando en la medida en que se le fueron añadiendo los blancos de los empastes, pero fueron reforzados con los colores de las sombras. Los reflejos que da la luz ámbar en las zonas de penumbras arrojan calor en algunas zonas de los cuerpos, éstos son de coloraciones naranjas, rojizas, cafés y llegan hasta los violetas. Todos estos colores, excepto los cafés obscuros, llevan porciones menores de blanco (ver Figura 4.3). "La blancura –se lee en el cuento de la obra de arte desconocida de Balzac (2005)-, se manifiesta bajo la opacidad de la sombra más persistente".

Figura 4.3. *Detalle de la obra Cuerpo Insomne.*



Fuente: *Fragmento de la obra Cuerpo Insomne.*

Los colores en su mayoría rojizos para las sombras reproducen también los colores internos de la carne situados por debajo de los colores superficiales de la piel. En las zonas de las luces, hay una persistente luz azul blanca, cálida, que al enfriar deja ver tonos rosas, son los colores de la piel. La luz más alta que llega a ser muy cálida se torna en un azul muy vibrante y en algunas partes se logra pasar a un amarillo hacia el blanco.

La manera de ir construyendo los colores fue a partir del principio de la mezcla óptica del color, es decir, parte de la mezcla del color se hizo en físico pero la otra mezcla se dio por la yuxtaposición o sobre-posición de los colores. Al ir aplicándolos por capas, las primeras son las que más se mezclan entre sí frotándolas, pero a medida que va avanzando en capas, las mezclas físicas van siendo cada vez menores y se procura que la capa que se aplica deje entre ver los colores de abajo.

El otro sistema del color aplicado en la superficie fue la mezcla óptica:

> Los colores interactúan y cambian de apariencia según las circunstancias en que se dan… los colores se modifican en el sentido de oposición, y en otro de asimilación y de mezcla óptica cuando unos colores distintos están muy próximos en el espacio o sobrepasan la capacidad de discriminación de la retina… Cuando los colores yuxtapuestos se alternan muy próximos, los diferenciamos mal y surge la asimilación, volviéndose el conjunto en un color intermedio… Los colores complementarios dan por asimilación un conjunto algo agrisado, pero, al diferenciarse más el efecto es de vibración… Cuando no llegan a ser complementarios, la mezcla óptica imperfecta produce un color intermedio entre ellos… También pequeños toques de un color algo distinto sobre otro de parecida tonalidad provocan efectos de rica inestabilidad y vibración tendiente a la mezcla óptica imperfecta…. El efecto resultante es el de un color vibrante y saturado, cosa que no ocurre si se mezcla matéricamente, donde el color obtenido resulta más apagado" (González, Fernández, & Cuevas, 2005).

En muchas ocasiones, la práctica antecede a la información. Esta información sobre el color que considera la variedad de mezclas entre ellos, físicas y ópticas, las primeras –color pigmento- dadas por las síntesis sustractivas, y las segundas –el color óptico- originado en las síntesis aditivas, fue obtenida después de observar en la práctica como se iban dando algunos resultados. En algunos casos la práctica es la comprobación de la teoría, pero en otras ocasiones como ahora, la teoría reafirma procedimientos técnicos. Y es aquí, que el color deja de ser sólo teoría y se materializa a través de la materia coloreada, los materiales utilizados repercuten en el manejo que se hizo del color pigmento.

Enseguida, se hace una descripción general de los pigmentos que se utilizaron para la serie. En esta descripción, se toman algunos datos de referencia en el libro materiales y técnicas del arte de Ralph Mayer (1993), los cuales incluyen tipo, clase, química y tipo de aglutinante (fuerza) necesaria para cada pigmento y breves datos de procedencia histórica.

En cuanto a la información de cantidades de pigmento y aglutinante, no existen cantidades exactas, ya que se dieron muchas variantes en la en la práctica, sin embargo, se puede hacer un estimado muy generalizado. Para tener una relación proporcional, se ha usado información para la fabricación de cualquier tipo de masilla donde haya un polvo y agua. Esto se traduciría en un recetario de artista como, un volumen de aglutinante por cada 4-5 volúmenes de pigmento. Es

decir, el líquido aglutinante es de un 20%, con relación al polvo. A partir de lo cual las variantes del aglutinante dependerán del poder de absorción de cada pigmento, en la tabla aparece como débil, media y fuerte.

Tabla 3.2

PIGMENTO	TIPO/ CLASE QUÍMICA	TIPO DE AGLUTINANTE	OTROS DATOS
Azul ultramar	Sintético inorgánico Silicato	Media-fuerte	Semitransparente. Inestable con otras sustancias. Se produce en Francia desde 1828
Azul cerúleo	Sintético inorgánico Compuesto de óxido y metal.	Media	Estable. Pureza y brillantez. Introducido al arte en Inglaterra en 1870.
Siena natural	Inorgánico Óxido de hierro	Muy débil	Permanente. Resistente. Color similar al ocre oscuro, pero más delicado y menos opaco. Proviene de Italia.
Sombra natural	Inorgánico Óxido de hierro	Muy débil	Pardo, oscuro, tonos verdosos, amarillentos o violetas. Proviene de Italia y Chipre.
Verde de cromo	Sintético inorgánico Compuesto de óxido metálico.	Media	Tono opaco y pálido, con agradable matiz. Pigmento pesado y permanente. Conocido desde 1809, introducido para artistas en 1862.
Verde viridián	Sintético inorgánico Cromo	Muy débil	Verde esmeralda, brillante y claro. Permanente. Introducido para artistas desde 1859.
Rojo inglés-rojo marte	Sintético inorgánico Óxido de hierro	Media	Opacos, cubriente y resistente.
Rojo de cadmio	Sintético inorgánico Cadmio	Media	Brillantes opacos y permanentes. Introducido en Alemania en 1907
Blanco de zinc	Sintético inorgánico Blanco opaco	Media	Permanente y opaco. Francia finales del siglo XVIII
Blanco de titanio	Sintético inorgánico Blanco opaco.	Media	Mayor grado de opacidad. Poder de tinción. Alto índice refractario. Altamente cubriente. Permanente. Se conoce desde 1870
Amarillo de cadmio	Sintético inorgánico Cadmio	Media	Puro, brillante. Se puede oscurecer si no se protege con el aglutinante. Francia, Alemania, 1829
Ocre amarillo	Inorgánico. Óxido de hierro coloreado.	Débil	Opaco, estable y resistente. Bajo poder de tinción. Utilización desde la prehistoria.
Negro marfil	Sintético inorgánico Negro carbono	Media- débil	Matiz parduzco Permanente.

Negro de óxido	Inorgánico, sintético inorgánico. Óxido de hierro	Media-fuerte	Denso, opaco, pardusco. Pesado. Permanente. Siglo XX

Fuente. *Elaboración propia.*

La goma de tragacanto

La goma, es la sabia endurecida segregada de arbustos o ciertos árboles. Mezclada con agua adquiere una consistencia gelosa. Es el ingrediente que aglutina al pastel y a las tizas, y ésta es su principal aplicación para las técnicas artísticas. Proviene de un arbusto del Asia Menor y comercialmente se consigue como un molido amarillento. Se pone en remojo 24 horas para que el grano se hinche y se debe batir rompiendo los grupúsculos granulados hasta obtener una sustancia viscosa y homogénea.

Análisis de los materiales

Como se presentan los materiales en la obra

Sea cual sea la técnica que se emplee para realizar un cuadro, son cuatro los componentes que la constituyen, estos son: *el soporte, la imprimatura, la capa pigmentosa* y, se añade uno más en el caso de así se requiera que es *la capa de protección*. No me limitaré a sólo describirlos, me interesa también, conocer qué rendimiento de significado tienen en la experiencia; el mero hecho de escribir sobre ellos ya requiere de una reflexión distinta. El abordaje será entonces, considerando el rol que juega cada uno en la confección de la imagen, es decir, sus implicaciones de significado, las propiedades que cada material tiene, y los procedimientos técnicos tanto para la elaboración, como para su ejecución

La experiencia desde siempre con los materiales artísticos es que, incluso algo tan elemental como un lápiz y papel, precisan de cierto dominio para hacer aparecer en el simple trazo, ese algo que andábamos buscando. La rebeldía que tienen los materiales para su manipulación es una realidad, y para lograr producir arte con estos materiales, necesitaremos dedicarle más, que el tiempo que dedica la gente común, esto con la finalidad de poder manipularlos, comprenderlos y entendernos con y a través de ellos.

Así como un bailarín requiere disciplinar su cuerpo para poder bailar, un actor requiere de entrenar su cuerpo y su voz, para poder actuar, así un dibujante precisa de sus manos y de la observación más atenta. Cuando esto no ocurre, cuando no se da el control de los materiales artísticos, es muy fácil que desistamos. Pero si somos algo tercos e insumisos ante aquello que queremos dominar, en algún momento, guiados por los intentos y sin ninguna magia de por medio, se nos revelará un goce por hacerlo. Más aún, si somos atentos a sus propiedades veremos el alcance de sus aplicaciones.

> La expresión ideal de la obra de arte no puede flotar en el aire, sino que tiene que asentarse en algo permanente y material. Todas las obras de arte están hechas de eso que se llama la materia prima y ésta tiene que extraerse de la naturaleza. Todos los materiales por medio del arte, llegan a revela su identidad antes oculta. Es cierto que el útil está hecho también de materia, pero esta desaparece ante lo único que cuenta, que es el servicio… Puede prescindirse tal vez del sentido metafísico de esta profunda observación, lo que queda tiene, a mi juicio, el valor de rehabilitar la participación esencial de la materia en la obra de arte, subestimada por el idealismo estético, para el cual la obra de arte está ya completa en el espíritu como "estado mental" o como "intuición", siendo su materialización objetiva un hecho accesorio (Ramos, 1963, p. 143-160)

La cita sobre Heidegger nos ubica en la obra fundada en el material, sin el cual ésta es sólo metafísica. Nos es útil también para ir introduciéndonos en el campo concreto del material, otear qué problemas se presentan en la actualidad y cómo se puede justificar contemplando la importancia de los materiales en diversos registros de comprensión, tanto del material como la situación técnica y sus posibles significados.

En la pintura contemporánea hay una marcada despreocupación sobre los materiales, la creencia generalizada de que el arte puede hacerse de cualquier cosa, ha liberado al artista de la curiosidad de saber de qué está hecha la materia pictórica, ya que probablemente el artista obtiene el material al abrir simplemente un tubo de óleo. La preparación de los materiales se les ha dejado a los especialistas, bien que con ello se ha ganado tiempo en planificación y ejecución de la obra, pero, se ha prescindido de una parte del oficio que tiene que ver con la sensibilidad hacia la materia.

El primer efecto que esto tuvo en las técnicas pictóricas fue acabar con la necesidad de que el artista aprendiera a prepararse sus materiales. Los estudiantes ya no recibían ninguna instrucción

sobre los principios básicos. Este aspecto en que se había insistido en el pasado, quedó completamente relegado.

De esta actitud no había más que un paso a la convicción de que un exceso de preocupación por los principios técnicos no servía más que para interferir y limitar la libre expresión. El grueso de la obre producida con esta creencia es muy deficiente desde el punto de vista técnico.

En la actualidad, posiblemente no se hable de una interferencia a una libre expresión con intenciones artísticas, pero en cambio, se ha dado más relevancia al discurso de una obra, antes que a sus valores concretamente artísticos.

Casi todos los que han escrito sobre la tecnología de la pintura, han denunciado la falacia de que un exceso de atención a los detalles técnicos del oficio interfiere con la libre expresión del artista; basado en esta creencia, existen artistas que consideran que el desprecio de estas cuestiones, favorecen sus esfuerzos creativos.

No cabe duda de que el abandono del estudio racional de los materiales durante el siglo pasado tuvo un gran efecto en el desarrollo de las técnicas artísticas, aplicar la pintura con ciertos efectos nuevos que se utilizaban para sostener nuevas tendencias artísticas o estéticas, sin embargo, gran parte de las obras producidas en estas circunstancias están consideradas como de poco mérito.

La conciencia de la materia con la que se trabaja abre un campo expresivo importante, y si no, por lo menos, abre un campo de conocimiento que eventualmente encontrará rendimientos en otros discursos que van más allá de un área meramente técnica. Nos acerca a las preguntas sobre la tradición, sobre el pensamiento y es una herramienta importante de interpretación. Sobre todo, nos hace detenernos en algo que casi nunca reparamos cuando hablamos de procesos de creación.

Los materiales nos ponen en contacto (más que a la grandilocuencia de los procesos), con los procedimientos, que son los pasos más cortos, es una actividad individual en la cual el artista entra en contacto con sus propios significados y sus propias conclusiones. Históricamente, uno de los procesos más completos en el arte de la pintura, se dio cuando el artista del antiguo taller era dueño de los procesos de producción y no el mercado. Los detalles técnicos que ahora tendemos a considerar, permitiéndole expresar sus intenciones con exactitud como innecesarios o un excedente dentro de la enseñanza de acuerdo con una subvaloración del oficio como arte, fueron indispensables para el artista del pasado.

Una y otra vez se ha demostrado que las obras de los grandes maestros del pasado se pintaron bajo las más elevadas condiciones de profesionalidad; los artistas del Renacimiento apenas hacían distinción entre su labor artesanal y sus intenciones artísticas, y demostraban poco aprecio por una estética enteramente desprovista de oficio; que el conocimiento técnico basado en la experiencia, es una enorme ayuda para el pintor.

No obstante, este abandono por el estudio de los materiales era necesario para encontrar nuevo métodos, nuevas figuras y nuevas estéticas, cuyas teorías aún se siguen; por tanto la relación entre métodos antiguos y práctica moderna no debe hacerse desde la visión de un anticuario, debe hacerse desde un interés renovado intentando vías de aproximación, rehabilitando criterios y buscando rendimientos teóricos para la investigación. En otras palabras, lo que nos interesa de las técnicas tradicionales es aprenderlas para adaptarlas a nuestros propios fines.

El papel

El papel tiene la función de ser el soporte principal de la imagen, en otras palabras, se selecciona el papel, dependiendo del carácter de la imagen. Para el caso de la serie *Cuerpo Insomne*, se optó por un papel trapo[9] de 300 grs., puesto que el carácter de la imagen debía ser de trazos energéticos.

Por tanto, se seleccionó un papel que soportara un tratamiento un tanto violento, y que fuera lo suficientemente resistente, incluso al ser punzado con alguna punta metálica. "Existen papeles especiales con distintos tipos de grano, el grano debe ser de naturaleza tal, que raspe las partículas del pastel reteniendo el color. El papel de dibujo normal, del tipo fibroso es el más adecuado para los trabajo libres, enérgicos y texturados" (Mayer, 1993, p. 366).

La preparación del papel debe entonces pensarse para resistir los embates o temperamentos a la hora de recrear las imágenes. Para este procedimiento, se protege con una imprimatura de cola de conejo, a la cual se le añade pigmento y carbonato de calcio. La decisión de añadir materia pigmentosa o carga a la cola, se debe a una idea espacial dentro del cuadro. La cola de conejo pigmentada representa una distancia alejada, pero con el añadido de carbonato de calcio, la densidad de la cola se vuelve espesa y cubriente, esto representará un acercamiento del plano. Las

[9] Papel trapo se refiere concretamente a papeles hechos con restos textiles de algodón, los cuales poseen fibras más largas.

densidades de los materiales se estarán midiendo desde la primera sustancia que entre en contacto con el papel hasta el último trazo de gis pastel.

El fondo/fluido

La cuestión del fondo implica, además de la cualidad del soporte (por ejemplo, en este caso el papel), definiciones como el comienzo del color. En su composición, está fundamentado en la calidad del espacio, así como en la modulación general de la luz y la resolución operada desde los materiales, que tienen como primer carácter un grado máximo de dilución, sea por un deslavado, o sea por añadidos de blanco.

Se había mencionado, que se piensa con precisión en un color para hacer la mezcla (con su complementario) y obtener una mezcla agrisada *hacia* un color dominante. Ahora veamos algunos de los caracteres con respecto a la determinación de fondo que plantea Deleuze en los cuales se expone una cuestión con el color:

> ¿Cómo es que podríamos definir un régimen-color?, un régimen color no quiere decir, todos los colores, quiere decir un cierto tratamiento del color. ¿Cuál sería la coherencia de un tratamiento que nos haría decir: Ah sí ahí hay un régimen de color ¿Qué serían estos regímenes de color?, bien: digo que para que haya un régimen-color, tiene que haber una cierta determinación del fondo… Digo entonces que la idea de fondo que es evidentemente fundamental en la pintura, va a ser la primera exigencia que debe satisfacer un régimen color (Deleuze, 2007).

En esta parte, se habla de una recomposición de la luz, a partir de que se le ha analizado, por lo que convendría tener en cuenta algunos criterios de índole cientificista, a saber, que la luz como haz blanco complejo, se le suma un haz monocromático, es decir, el color diluido en blanco. Deleuze más adelante en el texto hace una proposición de colorimetría para tener en cuenta, ya que representa una reconstitución de la luz por los pigmentos y los demás materiales presentes:

> Una primera proposición de la colorimetría nos dice que todo haz completo o todo flujo complejo puede ser en principio conducido a un haz blanco sumado a un haz monocromática. De allí que la fórmula: f = f(T) / f(d) + f(w). ¿Qué quiere decir la fórmula? Muy simple: f es el flujo luminoso complejo de un color dado; f(w) es "flujo de luz blanca, -la w remitiendo al inglés-; más f(d), que es el flujo monocromático, cuya longitud de onda será llamada l(d), a saber: "longitud de onda

> dominante". En última instancia, llaman l a la longitud de onda del haz f, y tiene la fórmula: f(l) = f(w) + f((l(d)). Han reemplazado vuestro haz complejo por un haz de luz blanca sumado a un haz monocromático de longitud de onda diferente del haz de partida. Eso es el método llamado "de longitud de onda dominante" (Deleuze, 2007).

Lo que tendríamos que entender es que la luz f(w) para representarla con pigmentos, se analiza primero y a partir de ello, se obtiene cierta información como: cuál es el tinte l(d) que va a dominar el último plano secundario (el primero en colocarse). Todo esto implica la reconstitución de la luz abordada en esa fórmula. Es importante partir de esta base muy teórica o cuasi científica del color y de la luminosidad, debido a que plantea el problema técnico de reproducir el fondo de un cuadro.

Materiales utilizados

A continuación, se enlistan los materiales con los que vamos a proceder:

- Aguacola
- Carbonato de calcio / caolín (materiales inertes)
- Pigmentos (óxidos ferrosos)
- Carboncillo
- Blancos (zinc)

Con estos primeros compuestos se logra una sustancia fluida, un medio continuo formado por las partículas minúsculas y sólidas de los pigmentos y el carboncillo, rodeadas y unidas por el aglutinante que en este caso, es el aguacola.

Compositivamente, un fondo también es una variante de un plano secundario, una señal del espacio donde transcurrirá la escena. Esta primera condición del plano se aplica con su carácter fluido y se extiende en todo el papel, por eso se le ha nombrado *plano-fluido*. Un *plano-fluido*, es entonces, el primer momento del cuadro, es una determinación del fondo que lleva una coloración dominante *l(d)*, que se da en dos posibilidades: claro/diluido, que corresponde al medio tono de la luz. Se entiende esta dilución con la presencia de agua o bien, con la presencia de blancos añadidos. La otra posibilidad, es oscuro/diluido correspondiendo al medio tono de las sombras, también con presencia de blancos.

La otra característica de este plano-fluido es la extensión en todo el soporte.

El soporte: Recordemos que en la serie a la cual estamos enfocados el soporte es el papel trapo de 300 gr. y es el primer componente en esta fábrica de dibujos. El papel es el soporte flexible, se trata de fibras vegetales maceradas y prensadas con un 50% de algodón. Debido a esta composición, las fibras absorben humedad, lo que origina un movimiento y una deformación ondulante al momento de aplicar sustancias líquidas. El papel se tensa sobre una tabla para que, una vez que se evapore la mayor cantidad de agua, éste vuelva a su acomodo lo más parecido a su estado original.

El aglutinante: Es un medio que sirve para cohesionar micro partículas sólidas como pigmentos y otras materias y las mantiene fijadas al soporte. Es el elemento que sirve para cohesionar pigmentos. En este caso el aglutinante es una cola de conejo. La cola de conejo comercial es un producto molido como arena, que se hincha al entrar en contacto con el agua y al calentarse a baño maría, se disuelve. El aguacola propiamente es una preparación de 75 gramos de cola seca por 900 cc de agua. El contacto con el agua debe darse hasta que todas las partes de cola se hayan hinchado convenientemente, esto sucede en un período no menor de 12 horas. A continuación, se calienta hasta que se disuelva. Al producto resultante se le añaden los demás ingredientes en seco, como los pigmentos y otros añadidos. La propiedad es la movilidad y fluidez.

Añadidos: Los añadidos son los ingredientes que hacen que la mezcla no se rompa y funciona como preparación de la superficie. Son materiales inertes como el carbonato de calcio, que es un pigmento de considerable masa que, al contacto con la sustancia acuosa se hace translúcido, pero al secar blanquea con una luminosidad apagada. Funciona también como fuerza aglutinante, ya que puede llegar a tener una capacidad cementante. El caolín es otro de estos materiales, se trata de una arcilla blanca que se usa igualmente para dar corporeidad a la mezcla. Tiene una masa considerablemente menor que el carbonato de calcio y con mayor capacidad transparente.

El blanco de zinc es propiamente un pigmento (óxido de zinc puro), pero en esta parte de la construcción del cuadro, representa el haz blanco (w) que sirve para diluir la porción concentrada de color l(d). A diferencia del carbonato y del caolín, el blanco de zinc tiene la capacidad de

conferir el color blanco a las otras sustancias, ya que no es translúcido y tiene una capacidad semi-opaca.

El pigmento: Un pigmento es una sustancia coloreada y finamente repartida, que le confiere su color a otro material. Cuando un pigmento se muele y se mezcla con un vehículo líquido para formar una pintura, no se disuelve, sino que queda disperso o suspendido en el líquido. El requisito para que un pigmento se pueda utilizar artísticamente, es que debe ser un polvo fino y suave, insoluble en el medio, con resistencia a la luz del sol, químicamente inerte y no sufrir alteraciones al mezclarse ni al exponerse a la atmósfera.

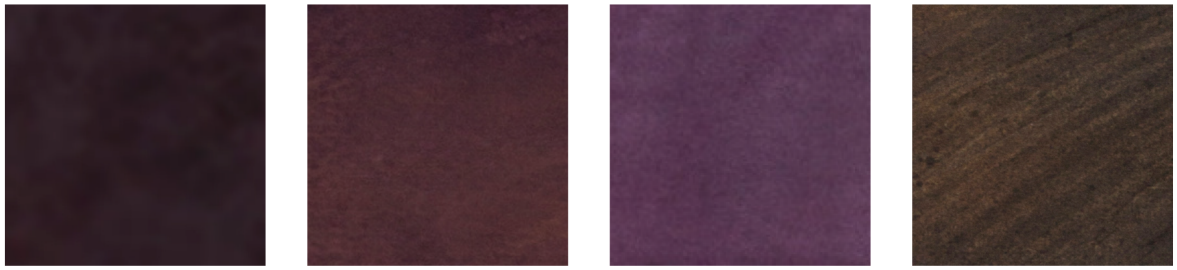
Los pigmentos se suelen clasificar por su origen en orgánicos e inorgánicos. Los minerales pertenecen a la clasificación de pigmentos inorgánicos, donde se encuentran el grupo de tierras naturales y calcinadas y los colores minerales de preparación artificial, como los óxidos. En la preparación de la coloración del papel de la serie, se usaron óxidos como el zinc, el verde marte, rojo y café oscuro. Por otra parte, en la clasificación de pigmentos orgánicos, se encuentran los de origen vegetal, animal y orgánicos sintéticos. En la preparación del papel, se utilizó el negro vegetal proveniente del carbón de mezquite finamente molido.

Una vez descrita la propiedad de los materiales que se emplearon en la preparación de color inicial, procederemos a calcular los porcentajes de color, para aproximarnos a representar atmósferas nocturnas o semi nocturnas, que corresponden a la tercera parte (cuadrante c) de los colores en la tabla (ver Figura 2.3) con valores de agrisamiento alrededor del 8 y un valor de luminosidad de un 40%. Técnicamente esta selección de color tendría que ver con el tono medio de las sombras. Si hiciéramos el ejercicio de desplegar estos valores en una ecuación probablemente se expresaría de la siguiente forma:

$$\text{Plano fluido } F = \text{C}/9\text{-}10\ (ld) + 8/40\ (w)$$

Con esta ecuación sólo se quiere representar el hecho de lo importante que es la selección de color del inicio como ya se había explicado. Debido a que no se precisaron los instrumentos de medición, las cantidades en porcentajes son empíricas. Las variaciones que se presentan tienen este mismo criterio de colores, con estos niveles más o menos agrisados, más o menos fríos como lo muestran las siguientes combinaciones (ver Figura 4.4):

Figura 4.4. *Detalles que muestran los fondos de la obra Cuerpo Insomne.*



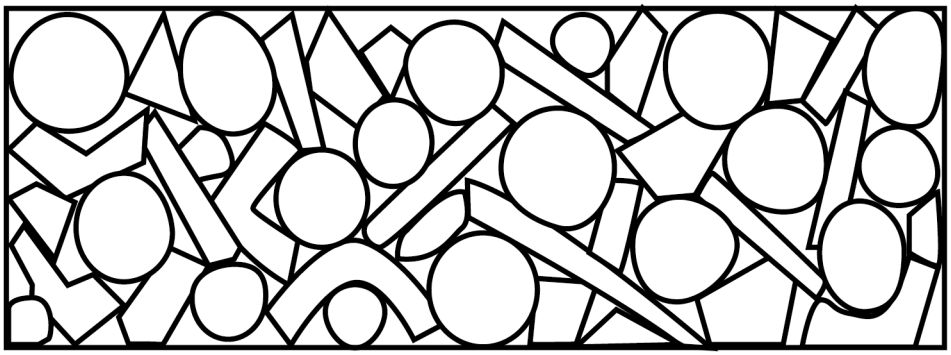
Fuente: *Elaboración propia a partir de los fondos de la serie Cuerpo Insomne.*

La configuración hecha con los materiales que toman el rol de plano-fluido, materialmente son partículas de pigmento aglutinadas con una solución de cola de conejo aplicadas con una brocha o pincel para lograr un plano de fondo. La densidad con la que se aplica esta masa de color depende del plano. Las variaciones van desde los niveles 7 a 9 de agrisamientos, aumentando la delgadez, entre mayor sea el número de nivel agrisado. Como se mostró en la ecuación, estas variaciones girarán alrededor de esos valores extraídos de la tabla.

Materialmente se presentan algunos cambios en la sustancia en la presencia o no de agua, y también ocurren cambios si se añaden los materiales cementantes, como el carbonato y el caolín. Sobre estos hay que decir que aportan densidad e invisibilidad a la preparación del color, aportan también un nivel de cercanía o presencia de plano y sirven de imprimatura al papel. Se muestra enseguida, una idea graficada de esta capa hecha con cola de conejo, hay que añadir que, si bien el poder de adherencia de la cola es fuerte, se quedan aglutinados, pero no encerrados en una capa de nivel continuo, dando por resultado una superficie porosa. La resistencia que pueda tener contra los ataques externos se debe a la propia naturaleza inerte de los pigmentos. En lenguaje tecnológico se llamarían cementantes y no peliculantes.

En este gráfico del libro *Materiales y técnicas del arte*, se muestra un acomodo de las partículas de pigmento atrapadas en un aglutinado de cola (ver Figura 4.5).

Figura 4.5. *Partículas de pigmento atrapadas en un aglutinado de cola*



Fuente: *Elaboración propia a partir de Mayer, 1993.*

Mayer menciona que las soluciones sencillas de goma, cola caseína, etc., son adhesivos más potentes que los aceites y resinas; aglutinan las partículas de pigmento en una masa y se adhieren a la base, pero no forman películas muy duraderas. Cuando estas pinturas se rebajan para aplicarlas con el pincel, los pigmentos quedan aglutinados, pero no encerrados en una película de nivel continuo, por lo que la superficie no será brillante (Mayer, 1993, p. 4).

Análisis de la técnica

En este apartado se analizarán los materiales que se utilizaron para construir cada una de las pinturas que forman la serie. A la técnica para elaborarla, la hemos llamado gis pastel y carboncillo sobre papel encolado, que es en realidad una técnica mixta. Hay material en forma de tinte que entra dispersado en sustancias líquidas y por otro lado la técnica seca del gis pastel.

Existen ocasiones en que se le denomina "pintura" a una técnica seca como el gis pastel, esto es porque, si tomamos la definición de pintura de un manual de técnicas, sería la mezcla de pigmentos (colores en polvo) con un líquido que sirve como vehículo para el color. Esta sugerencia de la pintura con base líquida dejaría fuera el gis pastel, pero si atendemos a dos de las principales características de la pintura en los sistemas de coloración que es el opaco y las veladuras, podemos encontrar una definición más cercana a una "pintura al gis pastel".

El primer sistema opaco consiste en emplear capas relativamente densas de color, obteniendo tonos claros por adición de pigmentos blancos, y el segundo sistema de los colores transparentes, se puede lograr con la base de mezcla óptica, esto es, haciendo un velo con cantidades menores de partículas sólidas en pequeñas concentraciones repartidas, creando huecos y dejando ver la capa de abajo.

La técnica del gis pastel es una técnica pictórica, que se encuentra entre el dibujo y la pintura. Se trata de una técnica pictórica también, porque usa pigmentos cubrientes y se puede trabajar en capas. Para ahondar en definiciones de la técnica citaremos a Mayer (1993).

> El arte de pintar al pastel tiene unos doscientos años; pero si incluimos los dibujos con tizas, puede decirse que la técnica es de origen prehistórico. En nuestro actual sentido del término, sin embargo, la historia del pastel comienza en el siglo XVIII, cuando se empezó a usar este medio para pintar retratos… En lo relacionado con los materiales y las características químicas de los resultados, el proceso es uno de los más simples y puros, sin medios… Las desventajas del pastel son su relativa fragilidad al desgaste mecánico, pero recibiendo los cuidados de toda obra de arte, han llegado hasta nosotros retratos pintados hacia 1750, que se conservan frescos y brillantes como el día que se pintaron.

Aunque la pintura al pastel está libre de las complicaciones de un medio o vehículo fluido, ya que el medio aglutinante empleado para amasar los pigmentos en barritas es una solución muy débil, apenas suficiente para mantenerlas aglutinadas, no es del todo correcto decir que este aglutinante no tiene efecto sobre las pinturas.

Uno de los encantos de la obra terminada es su textura; las manipulaciones de las barras producen un efecto variado, fino o espeso, liso o rugoso, nivelado o empastado, y si no existiera el aglutinante, las partículas de pigmento no tendrían por si solas la cohesión necesaria para lograr esta versatilidad. Es por eso, que también es importante el equilibrio de las propiedades del aglutinante; las barritas deben ser lo suficientemente fuertes para resistir un manejo razonable sin romperse o desmenuzarse con demasiada facilidad, pero tienen que ser lo suficientemente blandas para depositar en el papel la pintura necesaria para el efecto deseado.

En cuanto a los materiales para lograr la técnica del gis pastel, existen mucho en el mercado, pero para el manejo de una paleta propia, es común que haya colores que no se ajusten a las

necesidades del artista, y con frecuencia hay que adaptarse a los gises comprados. Ese aspecto del fabricante ajeno al trabajo artístico queda superado con la preparación propia de los gises.

Tabla 3.3

Materiales para la fabricación del gis pastel	
Materiales	**Solución**
Mortero de vidrio o porcelana	10 grs. Goma tragacanto
Paleta de vidrio	473 ml. Agua destilada
Goma de tragacanto	
Espátula	
Creta precipitada	
Pigmentos	
Conservante y anti moho	

Fuente. *Elaboración propia.*

Para su preparación se deben dejar remojando 24 horas, procurando que la goma quede inmersa en el agua, después debe añadirse una solución de 2.5 ml de formol como anti-moho.

Para elaborar la barra de gis pastel es necesario suficiente pigmento en polvo y mezclar con la solución, hasta lograr una pasta que no se pegue a los dedos. Se hace la valoración del color humectando los polvos primero y mezclándolos en cantidades pequeñas, hasta lograr el color buscado. Una vez valoradas las cantidades, se van incorporando cantidades más grandes de manera proporcionada a la goma líquida.

Estos materiales van formando una masilla que se va amalgamando al extraer el aire, arrojándola contra la base de vidrio hasta obtener la consistencia adecuada.

Cada pigmento tiene un peso molecular distinto y necesita una solución de aglutinante que se ajuste para que las barritas tengan el grado adecuado de blandura. Para los más suaves, es necesario agregarles una mayor cantidad de agua, haciendo el aglutinante a veces fuerte o débil, y esto también dependerá del peso molecular del pigmento, tal y como se señala en la tabla de pigmentos.

El dibujo y el carboncillo

> Las imágenes llevan ya un tiempo en la mente, algunas se han logrado construir dentro de una visión, pienso en la imagen papel, en la imagen tela, la superficie donde finalmente se harán

> realizables…El plano fluido ha quedado resuelto, una mancha de color que empieza con una ecuación, como un ruido al cual se le adjudican notas… Las líneas ya han atravesado el plano, cada vez se añaden más segmentos de líneas. Un orden comienza también a surgir, un torso, una mano, un pie, un músculo, todo va cayendo en la red de líneas. En la vaguedad hay una determinación, busco hacer aparecer la tensión en todo el cuadro (Morales, 2015).

Rescato esta cita de un diario que estuve llevando porque señala el procedimiento al que se va encaminado el proyecto del cuadro. El motivo central del dibujo es la figura humana como se puede leer, y ya que el ejercicio plástico del dibujo se ha abordado conceptualmente en el capítulo de marco conceptual, voy a procurar centrarme en las consideraciones técnicas; comenzando por el hecho de que, para los primeros trazos, se empleó carbón proveniente de madera calcinada de mezquite. El mezquite por ser una madera dura y de segundo orden, produce calidades de negros que no llegan a ser tan obscuros, esta característica permite valoraciones tonales en un registro más bien pálido. Estos registros pálidos, permiten que el color agrisado, previamente aplicado con cola, se integre bastante bien a la mancha gris. Algo que no pasa, por ejemplo, con el negro de otras maderas como el sauce o la vid, que registran muy bien las calidades de negro, pero, producen un efecto cortante del fondo, es decir, no lo llegan a integrarse del todo y esta capacidad de integración con el fondo, cumple con la teoría del régimen del color.

El carboncillo además le imprime velocidad y expresividad al trazo, ganando la mayor plasticidad, ideal para los estudios de la figura humana, el carbón de mezquite en particular presenta características inestables en el trazado de líneas. Al ser la madera compacta y porosa al mismo tiempo, hace que la línea no sea continua, casi siempre la línea es interrumpida por huecos o astilladuras. Más aún, produce rasguños y un cierto desgaste a la capa de imprimatura. Esto podría calificarse como deleznable y descalificarlo para su uso, sin embargo, para los fines de mis dibujos ha resultado en todo lo contrario.

Dubuffet (1967) anteponiendo la expresión sobre las formas correctas del dibujo decía que los trazos dan la impresión de un descuido que de pronto puede desconcertar. La madera de mezquite calcinada ofrecía cambiar de dirección en los movimientos manuales de manera casi azarosa. Esta forma de proceder con el material contribuyó al establecimiento de nuevas experiencias con el carbón que se he han ido integrado a mis dibujos.

Aunque el dibujo en carboncillo, a medida que avanza la obra va desapareciendo, es importante la primera valoración que se hace con este material. El sombreado, por ejemplo, acusa las formas volumétricas, pero también el estilo del dibujo. En este punto en que se utiliza el carboncillo, se resuelven aspectos generales de luces y sombras, se evita llegar al detalle. Podríamos decir que se estructura un dibujo a base de manchas, las líneas existen para encuadrar formas a esquemas geométricos elementales, líneas que recorren el plano donde se van encajando partes de la anatomía.

Blancos y luces

Una vez resueltas las sombras generales, se procede a colocar las luces con los blancos. Este "blanco" (*w*) es en realidad un color (*ld*) muy "diluido", no hay que olvidar que estamos siguiendo el régimen del color, con una porción importante de blanco y otra más de carbonato de calcio. El efecto corpóreo de los materiales es muy evidente, el volumen es real, es decir ya no sólo es representado con carbón sino con materia. Con los blancos se busca *modelar* el dibujo como si se tratara (guardando las distancias) de un alto relieve. El concepto de modelado en dibujo o pintura sugiere la tridimensionalidad dentro de la bidimensionalidad. Y efectivamente, podemos hablar de que esta sugerencia también se da por los niveles de densidades en la materia. El color, más las porciones de blanco y carbonato, reúne una cualidad pastosa cuando es aplicada con un medio líquido. Cuando es aplicado en seco, necesita de un fijador o bien estar aglutinado, por una goma como lo es el tragacanto. En todo caso, lo que hay que poner de relieve de momento es la idea tridimensional del dibujo.

En esta fase se logra trabajar en la representación del cuerpo, la solidez, las protuberancias de la anatomía, las bolsas de la piel, etc. Como vemos, no sólo se trata del modelado de las sombras que hacen visibles, tanto las áreas de penumbras y contornos, como las luminosas, sino que se trata de avanzar más allá de eso. Es la materia misma con sus capacidades cubrientes de los pigmentos inertes, que le dan opacidad y densidad a la imagen. Se consigue con ello, plantear las proximidades y lejanías del espacio del cuadro, al mismo tiempo que se dota a la imagen de un sentido expresivo. El concepto, por ejemplo, de torsión, de fuerza o solidez, la impresión terrible del misterio, de lo insólito, no se consiguen sin la materia manipulada.

Esta manera de usar los blancos (que es en realidad el color muy pálido), como si se tratara de un empastado, tiene su relación con los antiguos dibujos. He revisado con insistencia numerosos dibujos de los antiguos maestros, pues creo ver en ellos las anotaciones hechas al natural, para un posterior trabajo pictórico dentro del taller y con un grado máximo de control. Hay que recordar que los dibujos en el pasado, no se consideraban obras terminadas, así que en estos apuntes ya estaban valorados los colores de toda la imagen. Hay pues en mis formas procedimentales esta relación con la tradición del dibujo como un preparativo a la materia pictórica. Si observamos el trayecto histórico de la técnica de la pintura, podemos ver que se han fundado diferentes regímenes (para seguir utilizando el término deleuziano). Me interesan aquellos en los que veo claramente la lógica de un sistema del manejo en los colores y en la materia. En este punto de la imagen, podemos encontrar algunas coincidencias en la tradición pictórica con esta manera de empastar la pintura y el dibujo, concretamente a partir de lo que se hizo en el siglo XVI.

> El bosquejo va a tender ser reemplazado por el *trabajo en plena pasta*. Es el método de los arrepentimientos del pintor… Un trabajo en plena pasta donde de ser necesario, el pintor va a retocar todo. Y es principalmente en Tiziano, que asistimos a cosas tan conmovedoras… La evolución del Renacimiento, técnicamente va a estar enmarcada por tres cosas: espesor cada vez mayor, coloración de fondo y sustitución del método del bosquejo por el método de los arrepentimientos.

No hay un bosquejo definido y limpio, hay un bosquejo en cierto sentido indefinido pero estructurado con el sentido de las luces y sombras, muy alejado de ser limpio y definido. Lo que sigue es empastar el dibujo, exaltando las luces, al mismo tiempo que conformando con la misma materia, la tridimensionalidad de lo que, en este punto del cuadro, todavía es un dibujo. Ciertamente hay mucho de arrepentimiento, hay una corrección perpetua en poner y quitar material, raspar y volver a poner. Arrancarle los colores al dibujo viene después, si no está resuelta esta preparación de modelar los volúmenes con la materia, es muy posible que los colores fracasen.

El color agrisado con sus modulaciones de luminosidad que han quedado en un plano secundario (fondo) y las luces arrancadas desde este color de fondo, también llamado plano secundario, es lo que llamaremos grisalla. Este concepto de la grisalla es técnicamente entendido como los colores al gris, que perteneciendo a un régimen de color modulan la luminosidad y modelan los volúmenes.

La base de la pintura, es decir la infra pintura es concebida desde esta posición tanto con los colores como con la materia. Los colores que aquí se emplean son, por tanto, los derivados de procesos de agrisamientos, esto permite tres cosas:

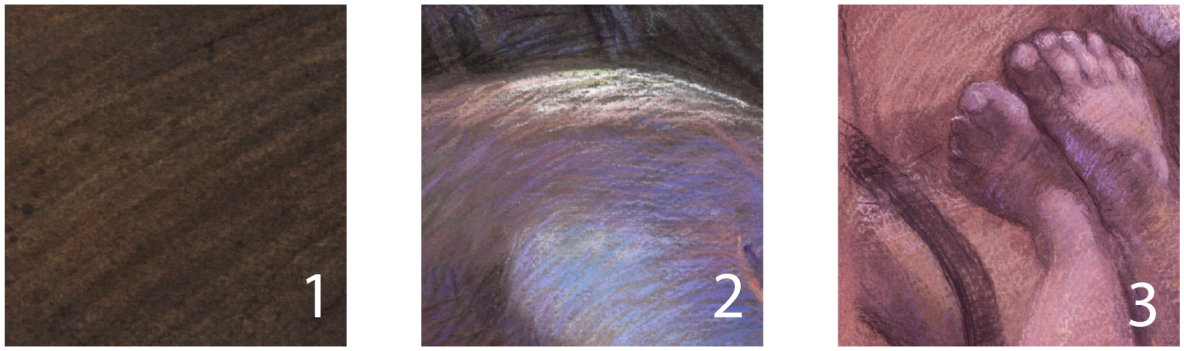
1.Ubicar el espacio en el cuadro al plantear un fondo o plano secundario teniendo el color agrisado inicial como el plano "más alejado".

2.Establece un registro o régimen de color el cual ubica la escena a representar en una atmósfera que se da a partir del análisis de la luz (se explica con anterioridad cómo se hace el análisis).

3.Modelado de las formas, es decir con el empastado se logra exaltar los volúmenes de los cuerpos, trabajando el concepto de solidez o en su contrario, delgadez en las densidades del empastado.

Con esto queda planteado el exhaustivo análisis de agrisamiento por color y como se resuelve por materia. Enseguida se muestran ciertos fragmentos de la obra, dónde se puede identificar este proceso en algunos de los dibujos de la serie (ver Figura 4.6).

Figura 4.6. *Detalles de la obra Cuerpo Insomne.*



Fuente: *Elaboración propia a partir de la obra Cuerpo Insomne.*

Con esto se da por terminado el análisis del proceso de creación de la serie *Cuerpo Insomne*, donde se observaron aspectos importantes de su concepción, abordados desde el cuerpo, la forma y la materia, así como la luz y el color, detallando los materiales con que fue creada. Se espera haber cubierto un análisis profundo que pueda ayudar a otros artistas, a comprender mejor un proceso creativo particular, que desarrolla una técnica y plasma una imagen determinada. Así mismo, se pretende también colaborar al mejoramiento de los procesos artísticos, vistos desde la perspectiva didáctica o de educación en el arte.

CAPÍTULO 5. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En este apartado se revisan los hallazgos del proceso utilizado para la investigación, el cumplimiento de los objetivos, además de que se hace una reflexión sobre los temas abordados en la serie *Cuerpo Insomne*.

También se discuten los aportes teóricos y prácticos, que se ponen al servicio de la comunidad artística, los docentes en el área de arte y pintura, y la gente interesada en el tema.

Aportes teóricos y prácticos del análisis del proceso

Este trabajo de investigación en el arte aborda mis procesos de creación y el análisis de los procedimientos que fui desarrollando, mientras conformaba la serie denominada *Cuerpo Insomne*.

Cada proceso tiene su propio planteamiento, y cuando inicié esta tarea de identificar los elementos que quería proponer para el proceso de creación, fueron apareciendo interrogantes, a partir de las cuales se fueron abriendo círculos de investigación, que detonaban nuevas preguntas y nuevos temas de abordaje.

Una de las primeras líneas de investigación, que fue la que dio origen a este trabajo, fue averiguar ¿de dónde surge mi inclinación por la pintura?, esta interrogante hizo que realizara una introspección hacia el inicio de mi historia personal, con el fin de identificar cuál sería mi punto de partida, y esto implicó el reconocerme a mí, más que como artista, como persona. Este viaje hacia mi interior hizo que me planteara de dónde venía mi forma de percibir el mundo, por ejemplo, el cómo utilizo mis manos para pintar y para dibujar, y cómo se conectan mis manos con los demás sentidos. Todo esto me hizo preguntarme de dónde venían estas primeras imágenes que tenía en la mente para comenzar un proceso de creación. Estos primeros cuestionamientos, me hicieron reafirmar mi personalidad como artista.

Cuando un ser humano dibuja o pinta, involucra todo su ser, ya que es una experiencia sensorial donde se utilizan los ojos, las manos, el olfato, etcétera, pero ¿por qué pintura, por qué dibujo? Y al comenzar a indagar en mi mismo, encontré que estas disciplinas están dentro de una

gran tradición de occidente, lo cual me hizo reflexionar sobre mi postura en torno a esa tradición, de la cual formo parte, me guste o no.

Es ahí donde comencé a plantear un contexto histórico de la imagen, descubriendo cómo fue dándose el encuentro de la imagen de occidente, al llegar a estas tierras y cómo se fue configurando la imagen en América, específicamente en el México antiguo, y cómo se encuentran las imágenes europeas, con las que tenían los nativos, y cómo se va generando un nuevo tipo de imagen. Cabe mencionar que los antiguos mexicanos, no le llamaban pintura a las imágenes que generaban, es decir, sus códices no eran considerados pinturas desde el punto de vista de la tradición occidental.

Ahora bien, al situarme en esta región geográfica surgió también la pregunta de ¿cuál es mi postura al respecto? ¿cómo esa tradición occidental ha influido en mis procesos creativos?, ¿cómo me fui apropiando de ella?, y ¿cuáles son los elementos con los que me quedaría?, para comprenderlos mejor y hacer una diferencia o formarme un estilo a partir de ellos.

A partir de estos nuevos cuestionamientos, se revisaron imágenes para el proceso de creación de la serie *Cuerpo Insomne*, que fue la obra que se usó para este trabajo de investigación. Se indagó sobre las imágenes como los murales de Cacaxtla, de los cuales analicé las formas de los cuerpos, por ejemplo, que rompían totalmente con la tradición occidental, pero al mismo a tiempo, había que tratar de no salirse de ella. Pude trabajar ideas nuevas, a partir de estos encuentros, tratando de recomponer mis propios procesos de creación, obteniendo información de distintas fuentes, para finalmente, poder aterrizarlos en las imágenes que componen la serie.

Se construyó una línea de tiempo con el fin de explicar cómo la imagen que venía desde Europa fue modificándose al llegar a América, y cómo fue mutando a medida que se iba fusionando con otros símbolos, esto fue formando un sincretismo que se logra con las imágenes europeas en combinación con las imágenes de los indígenas de aquí. Luego comencé a adentrarme en el estudio del arte tequitqui, que en náhuatl significa tributo, en otras palabras, lo que se hacía era un arte tributario, del arte europeo. Por lo que los frailes o primeros misioneros, antes de que llegaran los artistas europeos a estas tierras, fueron los primeros que hacían grabados para enseñar a los indígenas, quienes posteriormente fueron reproduciéndolos apropiándose de las imágenes, pero añadiendo sus propios símbolos y figuras.

Este proceso histórico, se asemeja a lo que yo implemento en mi proceso creativo, donde me apropio de los elementos que ofrece la tradición, para generar mis propias intenciones de creación

que a su vez sirven de estímulo para mi mente creativa y es por eso que las imágenes descritas, me acompañaron durante el desarrollo de la serie.

Se analizaron, además, algunas fórmulas puestas en práctica con anterioridad, como por ejemplo, el método Best Maugard de dibujo, el cual tenía como cometido, desarrollar un sistema con base en las líneas que se encontraban en la artesanía tradicional, para categorizar las líneas y trazos, este método fue implementado por la Secretaría de Educación el siglo pasado, impactando a varias generaciones de niños.

Y sobre los clásicos occidentales, se tomó como referente la obra y el estilo de pintura de Miguel Ángel, como parte de la gran tradición, su manejo de la representación del cuerpo y el volumen. Otro referente más cercano fue el mexicano José Clemente Orozco, de quien también observé los contrastes y composiciones dinámicas. Poco a poco se fue dando una apropiación de todas esas imágenes para más adelante proyectar estas visiones que tuve, plasmándolas en el dibujo y la pintura propia.

El proceso se llevó su tiempo, primero, para ir estableciendo los temas para el desarrollo de una primera fase de análisis histórico de la imagen, y a partir de ahí, comenzar con el análisis profundo del proceso creativo, con todo lo que implica.

Cabe destacar, que la serie fue realizada con base en vivencias personales que fueron dándole forma, esto derivado de un estado mental incómodo, que me hizo salir de mi zona de confort y para dar lugar a las primeras visiones que detonaron el proceso de creación.

Al pasar por una situación de insomnio, condición que no permite conciliar el sueño profundo, el individuo comúnmente da vueltas en su cama, y al pasar personalmente por una situación así, comencé a pensarlo como una danza, donde el cuerpo iba produciendo momentos estéticos, que automáticamente mi mente llevó a un plano creativo, generando numerosas ideas a partir de esos ratos de cansancio y desesperación.

Fui realizando un ejercicio de asociación con la danza, marcando movimientos dancísticos a partir de un cuerpo que padecía el insomnio. Al irse generando imágenes en mi mente, pensé en la idea de explorar esos momentos particulares, concatenando varias situaciones, y dando lugar a la creación de una primera imagen. Fue el momento en el que decidí realizar una serie con esta temática, involucrando el cuerpo y los sentidos, realizando un planteamiento sobre mi búsqueda, convirtiéndome en el director de mis propias ideas.

Una vez que tuve claro el tema del que quería partir, contraté los servicios de un actor, alguien que pudiera interpretar mis ideas y volverlas más reales, alguien a quien yo pudiera marcarle los movimientos imaginados, para que los desarrollara. Posteriormente realicé una sesión fotográfica de mis visiones y pensando en que la atmósfera tenía que ser nocturna, para lograrlo, desarrollé un exhaustivo análisis de la luz, de esta luz nocturna que yo quería que envolviera a la obra, el escenario lo pensé de manera muy teatral, me interesaba el cuerpo que yo visualizaba, que era muy fuerte, como los cuerpos de Miguel Ángel, voluptuosos y fuertes, pero al mismo tiempo con una fuerza como que se diluye en el sueño, una fuerza, que se deja arrastrar por la pesadilla y que no tiene ninguna utilidad, que se da solamente para formar un cuerpo con determinada complexión, que haga contraste con esa fuerza que se deja arrastrar por elementos que se encuentran dentro del cuadro, representados por animales nocturnos, cuerpos que se dejan dominar por el miedo o la inquietud que le produce la cercanía de los animales descritos.

Me interesaba analizar la influencia de las imágenes provenientes de los clásicos occidentales, así como como las generadas en América, los murales de Cacaxtla donde se representaban potentes guerreros, que narraban historias bélicas donde había triunfos y desencuentros, mostrando movimientos extraños, no naturales, que buscaban retorcer una masa muscular mostrando una fuerza que no servía para nada, una fuerza que solamente se dejaba dominar por el miedo.

Esta tesis toma el análisis del cuerpo como base, es por eso que se revisa la literatura sobre el estudio de la obra de Miguel Ángel y los escritos antropológicos abordados desde la perspectiva del teatro de Barba y Savarese, quienes analizaron imágenes de otras culturas y civilizaciones, estableciendo los principios de oposición en los cuerpos y de un equilibrio precario. Esos temas llamaron mi atención, debido a que el teatro también es parte de mi formación artística, muy a menudo regreso al teatro de alguna forma, para resolver algunas cuestiones, como por ejemplo, cosas técnicas como la iluminación, usar actores para la sesión fotográfica, acomodar los elementos como si fuera un escenario, preparándolos como si se tratara de una escena de ficción, de la formación teatral, fui tomando todas estas ideas que me complementan como persona creativa, es decir, como artista.

Otra parte importante del análisis formal de la obra incluyó el tema de la luz y el color, ya que era de vital importancia que las imágenes estuvieran dentro de una atmósfera nocturna, recurriendo a la idea de colores agrisados, de manera que empecé a ensayar con una iluminación

que lograra despertar en mí estas sensaciones, porque el color en la obra cumple con un elemento narrativo y debe ser tratado con cuidado.

La luz y el color deben analizarse a profundidad, porque son los elementos que forman la emoción que va a estar presente en las imágenes, y desde ese punto de vista empecé a trabajar con los sistemas de color y sus consideraciones a través de la historia, por ejemplo, cómo manejaban el color los griegos, luego los neoplatónicos y más adelante cuando se dio el período postnewtoniano y el color ya era tratado desde un aspecto más científico, para terminar con el tratamiento psicológico en el siglo XIX y XX

Se analizaron diferentes sistemas de color, ya que la obra se basaría en un esquema especial de color, que se explica como narrativa y se realizó su concepción desde una perspectiva histórica.

Se revisaron varios autores, para encontrar varias posturas o maneras de explicar el color y fueron importantes las observaciones que hacen en varios ensayos y libros sobre pintura, aspectos muy interesantes, que se toman como apoyo para plantearlo en el texto.

Por último, se habló de la materia, este elemento que tiene particularidades físicas que configuran un objeto físico, que es palpable y que se puede percibir por los sentidos, empezando desde el punto de vista filosófico, cuando el objeto tiene la pretensiones de obra de arte, esta idea recorrió mi mente, me interesaba el objeto como obra de arte, más que como proceso, tuve que considerar que los procesos que iba describiendo, tendrían que llegar a un encuentro de la materia con el objeto y la materia vuelve otra vez conceptualmente al cuerpo, pero ahora es el cuerpo de la pintura, el cuerpo del dibujo, de la materia pigmentosa con la que están hechas las imágenes, además del soporte que fue el papel y la preparación que se hizo para recibir dicha materia, que fue una preparación de aglutinantes y pigmentos, para dar lugar a la aplicación de la materia colorida.

Se puede decir que concibo el proceso de iniciar desde abajo, de la nada, partiendo de una idea, como si fuera una construcción de un edificio, pues también existe una base, esta interpretación que viene de la filosofía y observando las ideas de los autores hermeneutas, ya que consideraba que hablan de la materia en el arte como un objeto, es decir, centran la atención en el objeto como obra de arte a partir de esta consideración, pude llevar a cabo una interpretación.

La materialidad de la obra no solamente abarcaba los materiales utilizados, sino la parte conceptual de estos materiales, es decir, cuáles son las implicaciones teóricas al respecto y ahí me

di a la tarea de entrar a la fábrica de mis colores, los colores que están en esta serie fueron fabricados por mí, con aglutinantes y polvos. Las preparaciones se dieron como en una cocina, al reencontrar los manuales obtenidos de la s prácticas en los talleres de los antiguos maestros, y con los estudios de la pintura de las técnicas de antaño que ya había probado alguna vez.

Todo esto fue configurando la idea del arte como materia y como materia sensible, y así concluimos resaltando la sensibilidad, que es el común denominador en toda la investigación de esta serie de *Cuerpo Insomne*, que abarcó los apartados de cuerpo, color y materia y terminando con esto el proceso de creación.

Espero que mis reflexiones aporten algo a la generación de conocimiento en torno al tema del dibujo, la pintura, la imagen, el cuerpo, el color y la materia. Que el análisis formal de mi trabajo como artista, sea útil para comprender mejor los procesos de creación y esto anime a documentar con más frecuencia los procedimientos por los que pasa un artista en el desarrollo de sus procesos mentales y prácticos, al plasmar sus ideas en cualquier tipo de soporte.

Referencias

Ávila, P. (24 de Septiembre de 2009). *La investigación en artes*. Obtenido de Ciffyh: https://ffyh.unc.edu.ar/ciffyh/la-investigacion-en-artes/

Agoston, G. (1987). *Color Theory and Its Application in Art and Design.* Paris, Francia: Springer-Verlag Berlin Heidelberg GmbH.

Aristóteles. (1980). *Del Sentido y lo Sensible, de la Memoria y el Recuerdo. Traducción de Francisco de Samaranch,.* España: Aguilar.

Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual* . Madrid, España : Alianza Forma .

Aumont, J. (1992). *La imagen.* Barcelona, España: Paidós.

Balzac, H. d. (2005). *La obra maestra desconocida.* Córdoba, Argentina: Ediciones del Sur.

Barasch, M. (2001). *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann.* Madrid: Alianza Editorial.

Barba, E. (1983). *Las Islas Flotantes.* Ciudad de México: UNAM.

Barba, E., & Savarese, N. (1988). *Anatomía del actor.* Ciudad de México: Editorial Gaceta.

Barba, E., & Savarese, N. (2009). *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral.* México: Escenología.

Barbosa, A. M. (2001). *La importancia de la imagen en la enseñanza del arte.* Ed. Perspectiva.

Bech, J. A. (2008). *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Best Maugard, A. (1923). *Método de Dibujo: Tradición, Resurgimiento y Evolución del Arte Mexicano.* Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública.

Cabrera, G. (1969). *Azul Maya.* Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, Artes Gráficas Soler.

Cardoza y Aragón, L. (2005). *Orozco.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Cennini, C. (1988). *El Libro del Arte.* España: Ediciones Akal.

Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de Símbolos.* Barcelona: Ed. Siruela Barcelona.

Cordero, K. (1985). *Para devolver su inocencia a la nación. Origen y desarrollo del Método Best Maugard.* México: INBA.

Cordero, K. (1991). *ENSUEÑOS ARTÍSTICOS: Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930.* Ciudad de México: INBA.

Da Vinci, L. (2007). *Tratado de Pintura.* Madrid, España: Ediciones Akal.

Deleuze, G. (2007). *Pintura el concepto de diagrama.* Buenos Aires: cactus.

Dubuffet, J. (1967). *Prospectus et tous écrits suivants.* París: Gallimard.

Fernández, S. (2007). El arte Tequitqui como puente intercultural. *Decires, 9*(9), 9-17.

Fugellie, I. (2008). *Las complejidades de la imagen.* Ciudad de México: Ediciones Coyoacán.

Gadamer, H.-G. (1997). *Verdad y Método.* Salamanca: Ed. Sígueme,.

Gombrich, E. H. (1999). *La Historia del Arte.* Hong Kong: Editorial Diana.

González, L. (1987). *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura.* México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de las Artes Plásticas/ INBA.

González, J. (16 de Julio de 2019). *Ttamayo.* Obtenido de La teoría del color según Newton, Goethe, Turner y otros grandes artistas: https://www.ttamayo.com/2019/07/la-teoria-del-color/

González, J. M., Fernández, B., & Cuevas, M. d. (2005). *Introducción al color.* Akal.

Gómez, J., Bordes, J., & Cabezas, L. (2001). *El manual de dibujo : estrategias de su enseïanza en el siglo XX.* Madrid, España: Ediciones Catedra.

Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte (tomo 1)* . Barcelona .

Hernández Sampieri, H., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación* (5ª edición ed.). México: Mc Graw Hill.

Infante-Miranda, M. E., Salazar, R., Suzel, L., & Pupo-Pupo, Y. (2016). El desarrollo de la conciencia estética: un imperativo pedagógico para la educación estética de los estudiantes. *Luz, 15* , 61-73.

Jung, C. (2014). *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia.* Madrid, España: Editorial Trotta, S. A.

Mayer, R. (1993). *Materiales y Técnicas de Arte.* Madrid, España: Hermann Blume.

Morales, H. (2015). Bitácora de la obra *Cuerpo Insomne*. Monterrey, México.

Moreno Villa, J. (1986). *Lo mexicano en las artes plásticas.* Fondo de Cultura Económica.

Newton, I. (2010). *Early Modern Texts.* Recuperado el Junio de 2020, de https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/newton1671.pdf

Orozco, C. (Julio de 2021). *Lugares: Omnisciencia*. Obtenido de CDMX Ciudad de México: http://cdmxtravel.com/es/lugares/omnisciencia-de-jose-clemente-orozco.html

Plinio, e. V. (2001). *Escritos sobre el arte.* Madrid: Visor.

Plinio, e. V. (2001). *Textos de historia del arte.* Madrid: Ed. E. Torrego.

Panofsky, E. (1994). *Estudios sobre iconología. El movimiento neoplatónico y Miguel Ángel* . Madrid: Alianza Editorial.

Ramos, S. (1963). *La estética de Martin Heidegger.* México: UNAM.

Reyes-Valerio, C. (1993). *De Bonampak al templo Mayor: el Azul maya en Mesoamérica.* Ciudad de México: Siglo XXI.

Romano, M. d. (1995). Arte Tequitqui en el Siglo XVI. *Saber novohispano*(2), 333-344.

Secretaría de Educación Pública. (1922). *Boletín de la Secretaría de Educación Pública 1922.* Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación.

Wittgenstein, L. (2014). *Observaciones sobre los colores.* Paidós.

Wong, W. (1992). *Principios del diseño en color* . Barcelona: Gustavo Gili.