



Pontificia Universidad
Católica del Ecuador

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y ARTES

CARRERA DE ARTES VISUALES

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE ARTISTA
VISUAL**

**EL COLOR: INTERACCIÓN ARMÓNICA Y FORMAL EN EL ESPACIO
COTIDIANO PARA LA CREACIÓN DE ESCENARIOS ALTERNOS A LA
REALIDAD**

EDGAR MARCELO SANTAMARÍA ANDRADE

DIRECTORA: PILAR FLORES

QUITO, 2018

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	2
INTRODUCCIÓN	3
CAPITULO I.....	4
1.1 ORIGEN DEL MUNDO CROMÁTICO	4
1.2 LOS COLORES.....	5
1.3 PROPIEDADES DEL COLOR	7
1.4 TEORÍAS DEL COLOR.....	11
1.5 EL COLOR Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS.	21
CAPITULO II	31
2.1 LA PINTURA COMO MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA.....	31
2.2 UNA REPRESENTACIÓN ALTERNA DE LO URBANO Y LO COTIDIANO.....	37
2.3 RELACIONES CROMÁTICAS EN EL ESPACIO URBANO.....	47
CAPITULO III.....	52
3.1 METODOLOGÍA: ANTECEDENTES, DESARROLLO Y CREACIÓN.....	52
3.2 CROMÁTICAS URBANAS ALTERNAS: PROCESOS Y RESULTADOS	73
CONCLUSIONES	82
BIBLIOGRAFÍA:	84

DEDICATORIA

A mis padres Edgar, Gonzalo y Pepita quienes con su amor, paciencia y esfuerzo me han permitido llegar a cumplir hoy un sueño muy anhelado, gracias por inculcar en mi el ejemplo de esfuerzo y honestidad.

A todos mis hermanos y amigos cercanos por su apoyo incondicional, su cariño y compañía durante todo este proceso, por estar conmigo en todo momento gracias. A los que siempre han estado durante este trayecto.

AGRADECIMIENTO

A Pilar Flores por ser la guía en este camino y por vincularme con los conceptos que ahora se manejan en este trabajo artístico.

Un agradecimiento especial para Jaime, Sol por haberse tomado el tiempo de leer acerca de este proyecto

A mis padres, hermanos y todos los que estuvieron presentes en mi proceso artístico.

A la fuerza infinita que acompaña a todos.

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación aborda la representación alterna de lugares cotidianos mediante la pintura junto con la aplicación formal del color en la obra. Cómo fue el proceso para realizar estas pinturas y qué conceptos guían la creación de estos mundos alternos.

El color fue el punto de partida e instrumento esencial para la creación de estos mundos alternos, por eso se ahonda el tema de la cromática en el capítulo uno. Ahí se indaga acerca del origen del color, sus propiedades, sus teorías y modos de aplicación formal; cómo algunos movimientos artísticos usaron el lenguaje cromático para sus diferentes fines y cómo ha sido un componente importante en el desarrollo de la pintura.

Al ser el lenguaje pictórico el medio de expresión para este proyecto es necesario analizar cuál es su fin y significado. En el capítulo dos se habla acerca de cómo el concepto de pintura ha evolucionado con el paso del tiempo concluyendo en lo que significa actualmente para el arte contemporáneo, ahí realizo algunas interpretaciones personales acerca de la pintura y como está vinculada a la representación alterna de los lugares urbanos/cotidianos. También se trata acerca de cómo estos sitios funcionan como un soporte de ideas para el artista y qué componentes se hallan inmersos.

En el capítulo tres se detalla los métodos de cómo fueron realizadas las pinturas, cómo se desarrolló y concluyó el proyecto y qué medios fueron usados para la creación de las imágenes. Se encuentra también una pequeña reseña acerca de cómo y dónde se realizó la exposición individual “Cromáticas Urbanas Alternas”

CAPITULO I

1.1 ORIGEN DEL MUNDO CROMÁTICO

El color es quizás el primer elemento que registramos cuando vemos algo por primera vez. Nuestro condicionamiento y desarrollo cultural nos llevan a realizar asociaciones instintivas de los colores, lo que nos da una idea de cómo reaccionamos ante un objeto o diseño que los incorpore. Los colores tienen ciertas connotaciones, y nuestra reacción ante ellas depende del esquema cultural, la edad y las preferencias personales. (Ambrose y Harris, 2008, p.11).

El color es la forma más inmediata de comunicación no verbal. Es un elemento que permite representar ideas y emociones. Dentro del campo artístico posee tradiciones históricas, está ligado con la psicología, representa una semiótica y posee un misticismo peculiar. Los colores en el arte poseen su mundo propio. “Por esto, el lenguaje cromático viene a ser un medio de comunicación y expresión con el más alto grado de multisensorialidad”. (Sanz, 2009, p.16).

El origen del mundo de la cromática posee una base científica para explicar cómo podemos ver el color a partir de la luz. Hornung (2012) explica este fenómeno: “el color está contenido en la luz, pero la percepción del color tiene lugar en la mente. El ojo humano es capaz de captar ondas de luz que el cerebro las interpreta como color” (p.13). Estas ondas que el ojo humano está apto para captar e interpretar como colores, poseen diferentes longitudes, debido a esto existe una gran variedad cromática, es decir cada longitud de onda posee su propia pigmentación. El color que observamos de cada objeto vendría a ser la reflexión en el ojo de la luz procedente de sus superficies. El ojo humano puede captar un millón de colores aproximadamente. Chiazzari (1999) afirma que:

Podemos ver aproximadamente el 40% de los colores que se encuentran en la luz solar. Por tanto, aunque la luz blanca parece carecer de color y ser intangible, se halla formada de diferentes vibraciones de color que poseen no sólo longitudes de onda, sino también una estructura corpuscular. La energía radiante de la luz blanca pura constituye un factor vital para nutrir los cuerpos, las mentes y los espíritus, y cada vibración de color posee sus propias cualidades curativas. (p.12)

Planteada esta aproximación a la fenomenología del mundo cromático, el color viene a ser un producto de la percepción que se desarrolla en la mente humana.



Fig. 1. Hornung, D. (2012). *Ver el color*. Imagen de Ida Riveros

1.2 LOS COLORES

El mundo cromático que conocemos divide a los colores en tres grupos: primarios, secundarios y terciarios. Los colores primarios son: amarillo, azul y rojo. Un color se considera primario cuando es puro y no se consigue a partir de una mezcla (Velasategui, 2014). Para Hornung “hay una tríada que se considera más elemental que las otras, la *triada primaria* compuesta por: rojo, amarillo y azul” (Hornung, 2012, p.14). El mismo autor Hornung (2012) realiza una afirmación interesante:

La idea de que se puedan obtener todos los colores posibles a partir de la tríada primaria se basa en la suposición de que estos tres colores: amarillo, rojo y azul, son pigmentos puros que representan los colores primarios auténticos. Por desgracia, éstos no existen. Todos los pigmentos rojos, amarillos y azules tienden, en cierto grado, hacia uno u otro de los colores contiguo a ellos. (p.15) Podemos comprobar lo que afirma Hornung, observando la diferencia de pigmentación al momento de comprar pinturas. Existen varias definiciones para cada uno de los colores, ninguno de estos es puro y tiende a un color contiguo del círculo cromático. La mezcla de dos colores primarios da como resultado un secundario. (Ambrose y Harris, 2008). Los que forman

este grupo de colores son: violeta (rojo + azul), naranja (amarillo + rojo) y verde (amarillo + azul). Velastegui (2014) afirma:

Los colores secundarios son tonalidades perceptivas de color, que se obtienen mezclando a partes iguales los colores primarios. Los colores secundarios son un modelo idealizado, plenamente dependiente de la fuente que represente el color, de la naturaleza del material que lo genere y de las características subjetivas de la percepción visual. (<https://es.scribd.com/document/201816364/A-Que-Llamamos-Colores-Primarios>)

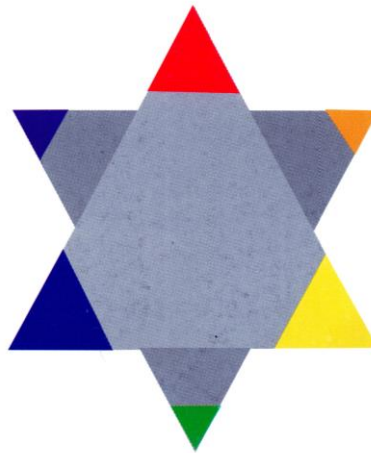


Fig. 2. Hornung, D. (2012) Las triadas primarias y secundarias dispuestas en estrella. Imagen de Ida Riveros

El último grupo de los colores terciarios se forman a partir de la mezcla de un primario con un secundario. “Como las proporciones de mezcla pueden variar enormemente, la cantidad de colores terciarios que podemos obtener es muy abundante” (Zapata, 2012). Para tener una idea de cuáles son los colores terciarios podemos nombrar algunos: el rojo violáceo, rojo anaranjado, amarillo anaranjado, amarillo verdoso, azul verdoso y azul violáceo, estos entre los más comunes.

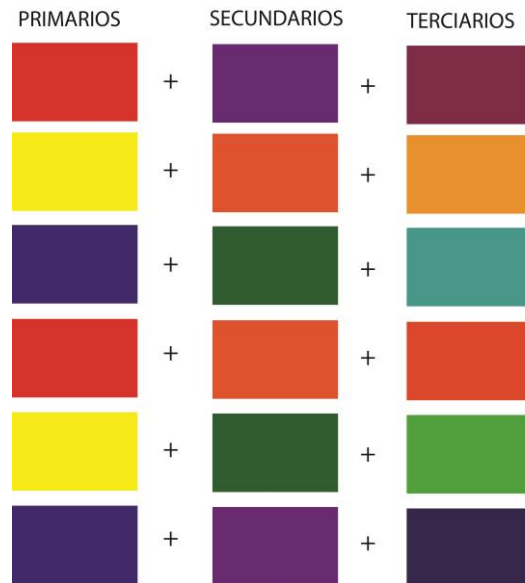


Fig. 3. Santamaría, M. (2018). *Primarios, secundarios y terciarios*. Imagen de Marcelo Santamaría

En el ámbito pictórico esta propiedad de mezcla de los pigmentos permite obtener extensas variedades de colores enriqueciendo el resultado final de la obra dependiendo de los intereses de cada artista. El color es parte fundamental de la obra artística, forma parte indispensable de la composición. “Es expresivo y comunicativo. Da sentido a la obra. Sirve para atraer la atención, informar, sugerir, crear atmósferas, desarrollar asociaciones, realizar composiciones armónicas” (González, Cuevas & Fernández, 2005, p.166). La mezcla no se limita solo a los colores primarios, secundarios y terciarios y a la obtención de los mismos, hay que tomar en cuenta que también se realizan mezclas con blanco y negro generando otros pigmentos mediante la modificación de algunas propiedades que posee el color.

1.3 PROPIEDADES DEL COLOR

Si el artista desea aplicar el color como parte esencial de su obra, el conocimiento de las propiedades que posee el mundo cromático es de suma importancia. La autora Lasso (2015) nos da una definición clara acerca del tema:

Las propiedades del color, su conocimiento y uso correcto, sirven para funciones tan diversas como describir de manera específica un color, la utilización del colorido en el análisis de una obra de arte o para deducir qué colores mezclar y en qué proporciones para producir un color con las características deseadas. (Lasso, 2015)

Las propiedades cromáticas son: matiz, valor y saturación, para el pintor el conocimiento del manejo de estas cualidades es fundamental. Es necesario aprender cómo pueden modificarse estas propiedades a conveniencia de los resultados que se desean obtener.

Matiz

El matiz se define como un atributo propio de cada color que nos permite distinguir los diferentes colores entre sí. El matiz de un color, también denominado tono, es la propiedad que tiene que ver al estado puro del color. “Cuando nos referimos a un color del espectro por su nombre, aludimos a su matiz” (Hornung, 2012, p.22). Es el estado puro, sin blanco ni negro agregados y también es un atributo asociado con la longitud de onda. Para Münsell (1905):

Existe un orden natural de los matices rojo, amarillo, verde, azul, violeta; y se pueden mezclar con los colores cercanos para obtener una variación continua de un color al otro. Por ejemplo, mezclando el rojo y el amarillo en diferentes proporciones de uno y otro, se obtienen diversos matices del anaranjado hasta llegar al amarillo. Lo mismo sucede con el amarillo y el verde, o el verde y el azul, etc. (<https://proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/propiedades-de-los-colores/>)

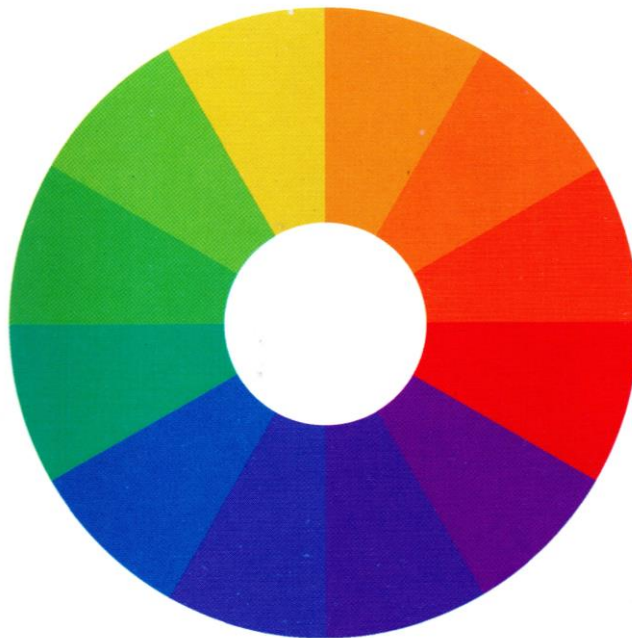


Fig. 4. Hornung, D. (2012). *El continuo de matices dividido equitativamente en 12 matices*. Imagen de Ida Riveros

El valor o luminosidad respecta a la cantidad de luz reflejada y es una propiedad que describe que tan claro y que tan oscuro es un color. Según Medrano (2017):

Los colores que tienen un valor alto (claros), reflejan más luz y los de valor bajo (oscuros) absorben más luz. Dentro del círculo cromático, el amarillo es el color de mayor luminosidad (más cercano al blanco) y el del violeta el de menor (más cercano al negro). (<https://prezi.com/3lrg--ruwevb/tono-saturacion-y-valor/>)

Cada color posee su propio valor, los cuales se pueden alterar con la adición de blanco o negro. El blanco lleva al color a valores de luminosidad más altos mientras que el negro los disminuye. Para Ivanovic (2018)

Es una propiedad importante, ya que va a crear sensaciones espaciales por medio del color. Así, porciones de un mismo color con fuertes diferencias de valor, definen porciones diferentes en el espacio, mientras que un cambio gradual en el valor de un color (gradación) va a dar sensación de contorno, de continuidad de un objeto en el espacio.

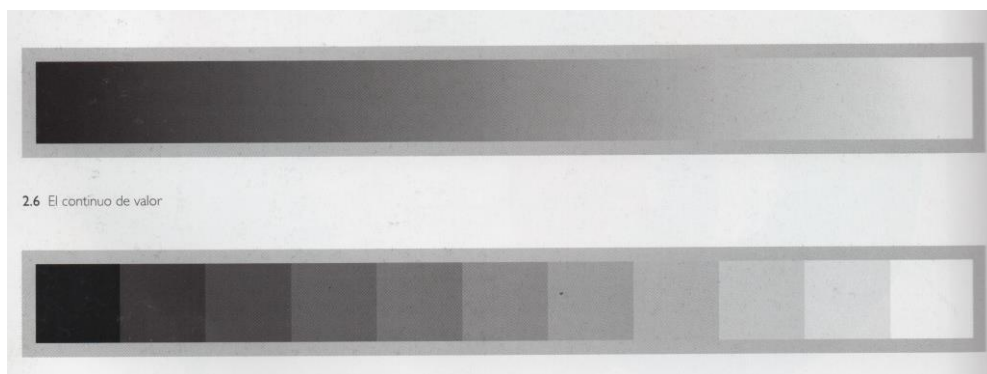


Fig. 5. Hornung, D. (2012). *Continuo de valor*. Imagen de Ida Riveros

Por esta razón, si en la obra pictórica se están representando espacios un correcto uso del valor en la cromática beneficia la creación de nuevos entornos que es lo que se busca como finalidad. Permite también, la creación de armonías y sensaciones de profundidad.

La saturación o brillo define la intensidad o grado de pureza de cada color. “Sus valores se mueven desde su máximo, cualquier color puro, hasta su mínimo que correspondería a un tono gris” (Medrano, 2017). Cuando un color es muy vivo o intenso significa que está saturado, por lo tanto, los colores puros generados en el espectro están en el valor de saturación más alto. Se puede considerar a la saturación como la brillantez de un color. Ivanovic (2018) dice:

Se puede concebir la saturación como si fuera la brillantez de un color. También ésta puede ser definida por la cantidad de gris que contiene un color: mientras más gris o más neutro es, menos

brillante o menos saturado es, y por lo tanto, menos vivo. Cualquier cambio hecho a un color puro, automáticamente baja su saturación. Cada uno de los colores primarios tiene su mayor valor de intensidad antes de ser mezclados con otros. (<https://proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/propiedades-de-los-colores/>)

Cuando nuestra obra se basa en la pintura es importante saber que la saturación puede controlarse de cuatro maneras: “tres de ellas consisten en la adición de un neutro, blanco, negro o gris; y la cuarta manera consiste en agregar el pigmento complementario” (Ivanovic, 2017)



Fig. 6. Hornung, D. (2012). *Continuo de saturación con los cuatro niveles de saturación citados*. Imagen de Ida Riveros

Todas estas propiedades y características que posee el color, se conjugan para generar un lenguaje a partir de la cromática, un mundo aunque ya conocido, es apto para la experimentación. “El color nos permite experimentar la relacionalidad de ellos dentro de contextos diferentes percibiendo posibilidades infinitas de las combinaciones, experimentación que permitirá confiar más en los propios hallazgos y menos en las formulas dadas” (Flores, 2012, p 26.). El color es un lenguaje y un recurso visual esencial para Sanz (2009):

La dimensión icono lingüística en la que se halla el color es específicamente cromática y está presente en el nivel mas esencial de todos los lenguajes de la imagen, integrada con las otras dos dimensiones psicofisiológicas fundamentales de la sensación visual- las propias de la forma y del movimiento que percibimos al mirar-, pero tan autónoma como ellas. (p.16)

Dentro de la obra lo que se busca es hallar un lenguaje cromático que actúe junto con la imagen de los espacios a representarse, que se encuentre en interacción con el entorno y los elementos, que generen armonías y contrastes. Todas estas características y definiciones sirven como una guía para emplear correctamente el color, teniendo en cuenta estos parámetros que el artista puede emplear para sus exploraciones dentro del mundo de la cromática.

1.4 TEORÍAS DEL COLOR

La teoría del color es un grupo de reglas básicas de la mezcla de los colores para la obtención de diferentes efectos. Pawlik (1996) refiere que la teoría estética del color aborda la percepción sensorial de los fenómenos cromáticos y las relaciones cromáticas sensibles, ordenamientos sistemáticos que posee, las reacciones, efectos y contrastes de colores. “Los colores pueden tener varios significados implícitos, que pueden asociarse a diferentes emociones y estados de ánimo. Por consiguiente, los colores pueden emplearse para provocar una reacción emocional concreta al observador” (Ambrose y Harris, 2008, p.12).

Diferentes autores plantean teorías del color que sirven como sustento para crear lenguajes cromáticos. Uno de los primeros en plantear una teoría cromática fue el químico francés Eugene Chevreul (1786-1889). Realizó tres publicaciones aportando sus conocimientos sobre el color, una de las más importantes fue *Los principios de la armonía y el contraste de colores y su Aplicación a las Artes* publicada en 1839, la cual influyó a los artistas del impresionismo. La idea principal de Chevreul era que “los colores en proximidad se influyen recíprocamente” (Pool, 1993, p.14) y planteó algunas teorías del contraste de los colores:

Contraste simultáneo: “Esta teoría demuestra que un mismo color es percibido de diferente forma según los colores que le rodeen, por lo tanto se puede decir que se percibe con diferente valor, tono y saturación” (Méndez, 2011)

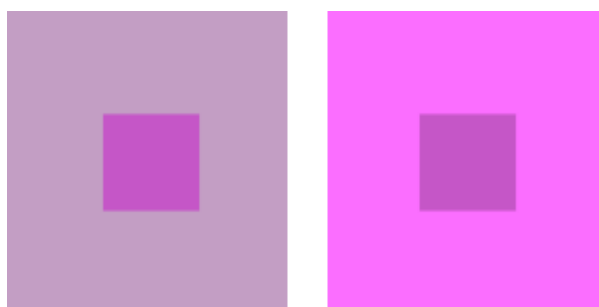


Fig.7 .Glosario Gráfico (s,f). *Contraste simultáneo*. Recuperado de http://www.glosariografico.com/contraste_simultaneo

En este ejemplo podemos observar como parece cambiar la tonalidad del cuadrado interior violeta debido al color que lo rodea. El cuadrado izquierdo parece tener una tonalidad y el derecho una oscura, sin embargo, las dos tonalidades son idénticas.

Contraste simultáneo de dos tonos: Expresa que si dos colores de diferente tono, uno más claro y otro más oscuro se colocan uno al lado de otro, la tonalidad clara se notará más clara y la tonalidad oscura se percibirá más oscura.



Fig.8. Santamaría, M. (2018). *Contraste simultáneo de dos tonos*. Imagen de Marcelo Santamaría.

En la imagen podemos notar como el verde claro de la izquierda parece aumentar su claridad al estar rodeado de un tono más oscuro, así mismo, el verde oscuro del lado derecho parece más oscuro al rodearse del verde mas claro

Contraste de colores complementarios: manifiesta que cuando dos colores complementarios están adyacentes, generan una influencia recíproca en su percepción. Por ejemplo, colocamos juntos rojo y verde, el color rojo aumentará se notará mas rojizo.



Fig.9. Santamaría, M. (2018). *Contraste de colores complementarios*. Imagen de Marcelo Santamaría.

Chevreul planteó además una armonía cromática: cuando dos o más colores análogos en el círculo cromático se colocan juntos, se consigue una relación armónica. Estos postulados sirvieron como base teórica sobre el manejo del color e influenció a los artistas que luego formarían parte del movimiento del impresionismo.

Otro artista que planteó una teoría acerca del color fue Goethe (1749-1832), quien desarrolló las bases de una teoría desde un enfoque psicológico, destacando la percepción humana. De la misma manera realizó un diagrama de la mente humana que explicaba el complejo comportamiento de las personas atribuido al color, y diagramas triangulares que se basaban en el contenido emocional de cada color. Estas particularidades se mantienen presentes en la psicología del color, sin embargo, no se trata de una postura absoluta. El aspecto cultural del color es un factor que también influye en los atributos subjetivos que percibimos con los colores. (Lara, 2015). Además, Goethe relacionó los siguientes atributos a cada color que Lara (2015) los plantea así:

Amarillo: Es el color más cercano a la luz. En su pureza más alta que siempre lleva consigo la naturaleza de brillo, tiene un carácter suave, emocionante sereno. Por otro lado, es muy susceptible a la contaminación, produce un efecto muy desagradable y negativo al mancharse.

Azul: Se puede decir que el azul tiene un principio de la oscuridad en él. Este color tiene un efecto peculiar y casi indescriptible en el ojo. En su pureza más alta es, por así decirlo, una negación estimulante. Su aspecto es, pues, una especie de contradicción entre la excitación y reposo.

Rojo: El efecto de este color es tan peculiar como su naturaleza. Se transmite una impresión de gravedad y dignidad, y al mismo tiempo de gracia y atractivo. El primero en su estado oscuro y profundo, en el último en su luz atenuada.

Violeta: El violeta es el color de la madurez y la experiencia. En un matiz claro expresa profundidad, misticismo, misterio, melancolía, es el color de la intuición y la magia; en su tonalidad púrpura es símbolo de realeza, suntuosidad y dignidad.

Naranja: Mezcla de amarillo y rojo, tiene las cualidades de ambos, aunque en menor grado. Es el color de la energía, un color para temperamentos primarios, que gusta a niños, bárbaros y salvajes porque refuerza sus tendencias naturales al entusiasmo, al ardor, a la euforia.

Verde: Este color es reconfortante, libera al espíritu y equilibra las sensaciones. El ojo experimenta un estado de agrado cuando lo observa. (<https://hipertextual.com/2015/04/teoria-del-color-goethe>).

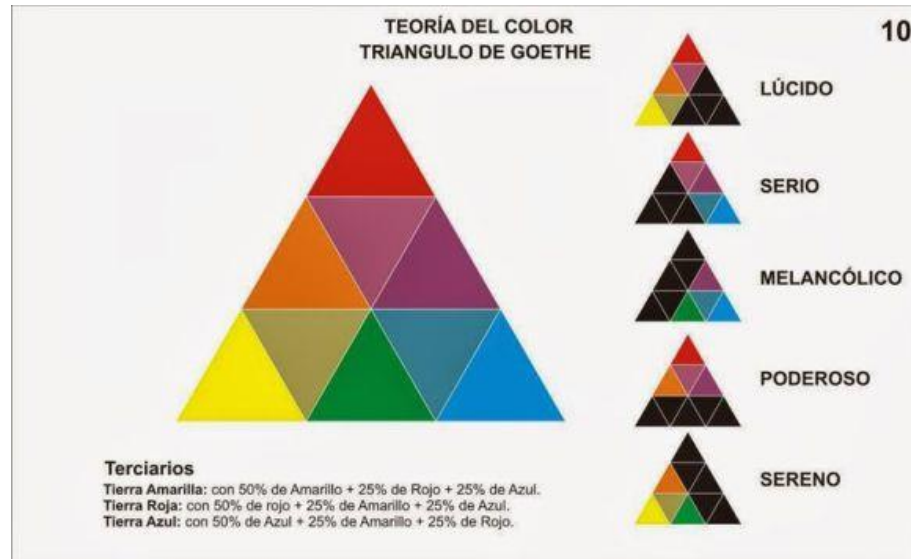


Fig.10 . Sirakov, I. (2016). *Teoría del color. Triángulo de Goethe*. Recuperado de <https://ivosirakovworkshop.wordpress.com/2016/01/01/la-teoria-del-color/>

Johann Wolfgang von Goethe, con su teoría sentó las bases de la psicología del color que conocemos en la actualidad, destacando la percepción humana, le dio un papel primordial al aspecto subjetivo de los colores, atribuyéndoles una especie de personalidad. Su estudio se basó en analizar el efecto del color en la percepción y la conducta humana.

Otra teoría importante, es la que planteó Johannes Itten (1888-1967), Él construyó un círculo cromático, en el cual se distinguen los tres colores primarios colocados en un triángulo central: rojo, amarillo y azul. A lado del triángulo de colores primarios colocó los colores secundarios: verde, naranja y violeta. El círculo que se encuentra alrededor es el que se encuentra dividido en doce colores donde se encuentran los colores primarios, secundarios dejando un espacio entre cada uno de ellos, donde se colocan los colores terciarios generados a partir de la mezcla de los primarios con los secundarios.



Fig. 11. Muriel, E. (2012). *Círculo de color de Itten*. Recuperado de <http://misgati.blogspot.com/2012/10/circulo-de-color-de-itten.html>

Usando este círculo como referencia planteó una teoría acerca de las armonías cromáticas. Se entiende como armonía del color a la acción simultánea de dos o de varios colores. Para Itten (1975) “La noción de armonía de los colores debe liberarse del condicionamiento subjetivo-gustos, impresiones y constituirse como ley objetiva. Armonía significa equilibrio, simetría de fuerzas” (p.12).

Las parejas de colores complementarios: rojo-verde, amarillo-violeta, azul- naranja forman dúos armónicos. Johannes Pawlik (1996) en su libro *Teoría del color* afirma lo siguiente:

Hay tríos armónicos <cuando se extraen del círculo cromático de doce partes tres colores cuya forma de relación es un triángulo equilátero>. También es posible sustituir en un dúo complementario un color por los dos colores vecinos. La forma de relación es entonces un triángulo isósceles.

Los cuartetos armónicos surgen <cuando se extraen del círculo cromático de doce partes dos parejas de colores complementarios cuyas líneas de unión son perpendiculares entre sí>. La forma es un cuadrado. Los cuartetos se pueden determinar también por medio de un rectángulo o un trapecio. (p. 100).

Para Itten son armoniosos aquellos pares de colores que son complementarios y basándose en su círculo cromático dividido en doce partes, todas las concordancias triples de tonos cuyos colores se encuentran relacionados en el interior de un triángulo equilátero o isósceles, o en el interior de un cuadrado o de un rectángulo.



Fig. 12. Santamaría, M.(2018). *Triángulo equilátero*. Imagen de Marcelo Santamaría

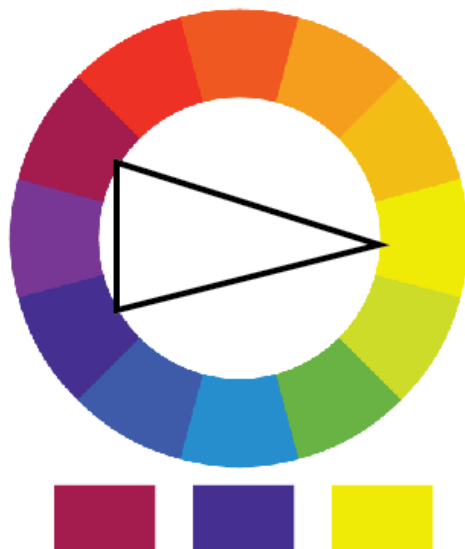


Fig. 13. Santamaría, M. (2018). *Triángulo Isósceles*. Imagen de Marcelo Santamaría



Fig. 14. Santamaría, M. (2018). *Rectángulo*. Imagen de Marcelo Santamaría



Fig. 15. Santamaría, M .(2018). *Cuadrado*. Imagen de Marcelo Santamaría

Dentro de sus investigaciones cromáticas, Itten formuló una teoría acerca de los siete contrastes posibles de los colores. Para Itten (1975): “Se habla de contrastes cuando se puede constatar entre dos efectos de colores que se comparan, unas diferencias o unos intervalos sensibles” (p.21). Estos contrastes cromáticos que el autor formula interactúan con la composición dentro de una obra pictórica afectando al modo en que se perciben. Itten (1975) afirma:

Cuando buscamos los modos de acción característicos de los colores, averiguamos la presencia de siete contrastes de colores distintos. Estos contrastes quedan regulados por unas leyes tan diferentes que cada uno de ellos debe ser estudiado en particular. Cada uno de los siete contrastes es tan específico y tan diferente de los demás por sus caracteres particulares, su valor de formación, su acción óptica, expresiva y constructiva, que podemos reconocer en él las posibilidades fundamentales de la composición de los colores. (p.21)

Itten manifiesta en su libro *El arte del color*, estos siete tipos de contraste: contraste del color en sí mismo, contraste claro-oscuro, contraste caliente-frío, contraste de los complementarios, contraste simultáneo, contraste cualitativo, contraste cuantitativo.

Contraste de color en sí mismo: Se produce por la aproximación de cualquier color a su punto más alto saturación. Así, el color tendrá un efecto energético y ruidoso, cuando nos acerquemos a los colores primarios, mientras que se irá atenuando cuando más nos alejemos de estos. (Itten, 1975).

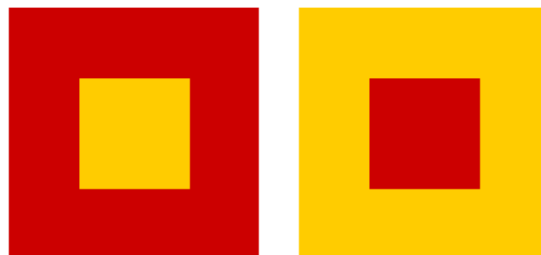


Fig. 16. Alejos, C. (2011). *El contraste de los colores puros*. Recuperado de <https://www.pinturayartistas.com/los-7-contrastos-de-colores-de-johannes-itten/>

Contraste claro-oscuro: Se juxtaponen colores de valores claros y oscuros cuyo contraste dependerá de la diferencia de luminosidad. (Lasso, 2017)



Fig. 17. Alejos, C. (2011). *Contraste claro-oscuro*. Recuperado de <https://www.pinturayartistas.com/los-7-contrastos-de-colores-de-johannes-itten/>

Contraste caliente-frío: Es un contraste de temperatura que se produce por la interacción de colores cálidos (amarillo, naranja, rojo) con otros fríos (verde, azul, violeta



Fig. 18. Alejos, C. (2011). *Contraste entre color cálido y color frío*. Recuperado de <https://www.pinturayartistas.com/los-7-contrastes-de-colores-de-johannes-itten/>

Contraste de colores complementarios: Este contraste se produce cuando se juntan dos colores opuestos del círculo cromático. Dos colores complementarios son los que ofrecen el máximo contraste y más si están completamente saturados. Como efecto ambos colores se perciben más intensos y vibrantes.

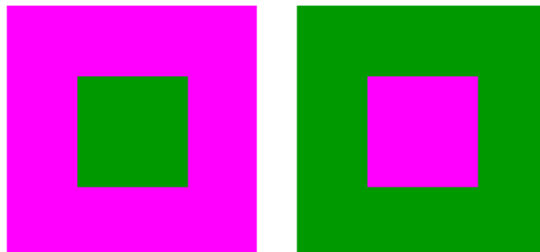


Fig. 19. Alejos, C. (2011). *Contraste complementario*. Recuperado de <https://www.pinturayartistas.com/los-7-contrastes-de-colores-de-johannes-itten/>

El contraste simultáneo Itten (1975) lo define de la siguiente manera:

Entendemos por contraste simultáneo el fenómeno según el cual nuestro ojo, para un color dado, exige simultáneamente el color complementario y si no le es dado lo produce él mismo. La experiencia prueba que la ley fundamental de la armonía coloreada encierra en sí la realización de la ley de los complementarios. El color complementario engendrado en el ojo del espectador es una impresión coloreada pero no existe en la realidad. (p.32)

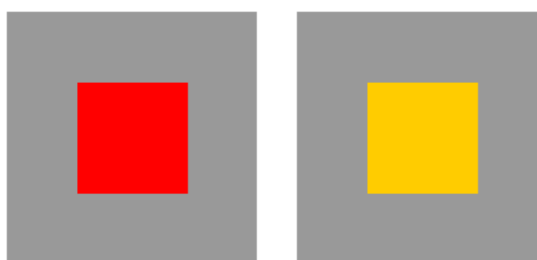


Fig.20. Alejos, C. (2011). *El contraste de los colores puros*. Recuperado de <https://www.pinturayartistas.com/los-7-contrastes-de-colores-de-johannes-itten/>

Contraste cuantitativo: este contraste actúa sobre las dimensiones del campo donde se dispone. Es la contraposición de lo grande y lo pequeño. Este tipo de contraste puede alterar o exaltar los demás contrastes, para ello se modifican las proporciones de los colores para una mayor amplitud y profundidad. (Itten, 1975)



Fig. 21. Alejos, C. (2011). *Contraste cuantitativo*. Recuperado de <https://www.pinturayartistas.com/los-7-contrastes-de-colores-de-johannes-itten/>

Contraste cualitativo: hace referencia al grado de pureza o de saturación de los colores. Se origina de la modulación de un tono puro, saturándolo con negro, blanco o gris. Se yuxtaponen colores vivos y apagados, el contraste depende de la disparidad en la intensidad cromática. (Lasso, 2017).



Fig. 22. Alejos, C. (2011). *Contraste cualitativo*. Recuperado de <https://www.pinturayartistas.com/los-7-contrastes-de-colores-de-johannes-itten/>

Esta teoría de contraste planteada por Itten, es de vital conocimiento para el pintor, si el lenguaje del color está presente en su obra pictórica, un manejo consciente de estas herramientas puede derivar en resultados interesantes. Lasso (2017) expresa un enunciado interesante con respecto a los contrastes cromáticos: “Mientras el espectador no versado en la teoría del color ve y siente estos contrastes de una manera intuitiva, quien trabaja con el color como recurso expresivo ha de ser capaz de identificarlos y emplearlos de manera efectiva” (<https://www.aboutspanol.com/caracteristicas-del-color-180312>).

1.5 EL COLOR Y LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS.

IMPRESIONISMO, NEOIMPRESIONISMO Y POSTIMPRESIONISMO

Uno de los primeros movimientos que usaron el color como herramienta principal y realizaron un estudio acerca del tema, fue el impresionismo. Anderson (1997), describe así el trabajo realizado por los impresionistas:

Lo que los impresionistas estaban tratando de hacer con sus pinturas era reproducir con tanta realidad como fuera posible la experiencia intensiva de la riqueza visual que el ojo humano transmitía a la mente. Se esforzaban por analizar el color y tonos de un tema dado tan exactamente como fuera posible y pintar el juego de luces sobre las superficies de los objetos. (p.6)

Los impresionistas hicieron uso del color para representar los efectos de la luz al incidir sobre los objetos “Lo que buscaban los impresionistas era conseguir una representación del mundo espontánea y directa”. (<https://www.arteespana.com/impresionismo.htm>, 2005). En el impresionismo, los colores conforman los objetos dentro de sus composiciones pictóricas y no la representación exacta de la forma. “Descartaban elementos como fina composición, contenido serio y perfecto acabado” (Anderson, 1997, p.7). Los colores pueden variar por la intensidad de la luz o por las condiciones atmosféricas del entorno, estas variaciones son lo que importaban a los artistas impresionistas y plasmaban en sus obras.

El lenguaje cromático de los impresionistas se vio influenciado por las teorías del color que planteó el químico Eugene Chevreul y su idea principal de que los colores adyacentes se influyen los unos a los otros. “De esta forma los impresionistas realizaban pinceladas de color yuxtapuestas para que el ojo los fundiera a distancia, de esta manera los colores se tornaban más intensos de lo que habría sido posible conseguir mezclándolos en la paleta” (Pool, 1993, p.15).

Sus paletas poseían colores luminosos vibrantes y variados, con colores prismáticos y por lo general sus mezclas se realizaban a partir de los tres colores primarios: amarillo, rojo y azul. Estos en interacción con sus complementarios: violeta, verde y naranja. En Cézanne podemos notar claramente como mediante el uso del color obtenía el volumen y estructura de los objetos.



Fig. 23. Cézanne, P. (1884). *Moint Sainte-Victorie*. (*La Montagne Sainte-Victorie*). Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Paul_Cézanne

La temática de representación que inspiró a los impresionistas eran los paisajes urbanos y rurales, también “la observación de las costumbres cotidianas de su tiempo” (Pool, 1993, p. 10). Usaron la fotografía como una herramienta para realizar sus composiciones, sin embargo,

“La fotografía no podía rivalizar en modo alguno con la excelente y original calidad que daba a la pintura impresionista el uso de colores primarios muy acentuados” (Pool, 1993, p. 18).

De este movimiento se derivó el neoimpresionismo, que usaba el color como elemento principal, aplicando reglas que los impresionistas realizaban por instinto y haciendo uso de la ciencia para derivar en su “técnica de yuxtaposición de varios colores y tonos para crear una superficie brillante e iluminada” (Seiferle, 2018). Confiaban en la capacidad del observador para mezclar los colores representados en sus lienzos, usaban colores puros y sus mezclas no se realizaban en la paleta. Seiferle (2018) plantea una idea interesante sobre el neoimpresionismo:

Confiando en la capacidad del espectador para combinar ópticamente los puntos de color en el lienzo, los neoimpresionistas se esforzaron por crear pinturas más luminosas que representaran la vida moderna. Con los centros urbanos creciendo y la tecnología avanzando, los artistas buscaron capturar la relación cambiante de la gente con la ciudad y el campo. Muchos artistas adoptaron en los años siguientes la técnica neoimpresionista del puntillismo, la aplicación de pequeños puntos de pigmento, que abrió la puerta a nuevas exploraciones de color y, finalmente, arte abstracto. (<https://www.theartstory.org/movement-neo-impresionism.htm>)

Del neoimpresionismo se derivaron el divisionismo y el puntillismo. El divisionismo es una teoría del color que se fundamenta en colocar manchas de color puro por separado en el lienzo para que el espectador los mezcle. El puntillismo posee la misma teoría de combinación óptica pero se diferencia por el uso de puntos de pigmento en lugar de manchas. Podemos nombrar a Georges Seurat (1859- 1891) y Paul Signac (1863-1935) como artistas destacados.



Fig. 24. Seurat, G. (1889). *La torre Eiffel*. Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Georges_Pierre_Seurat#/media/File:Georges_Seurat_043.jpg

El postimpresionismo continuó usando características del impresionismo como el uso de colores vivos junto con la combinación óptica y la representación de escenas de la vida real, pero agregando a sus lienzos características propias y una mirada más subjetiva. Pintaban a partir de recuerdos y emociones, incluyendo elementos y símbolos personales. “El movimiento marcó el comienzo de una era en la que la pintura trascendió su papel tradicional como una ventana al mundo y en su lugar se convirtió en una ventana hacia la mente y el alma del artista” (<https://www.theartstory.org/movement-post-impressionism.htm>, 2018). Esta nueva concepción influiría a futuro para la creación de las vanguardias artísticas. Algunos de los artistas más importantes fueron: Paul Cézanne (1839-1906), Vincent Van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903).

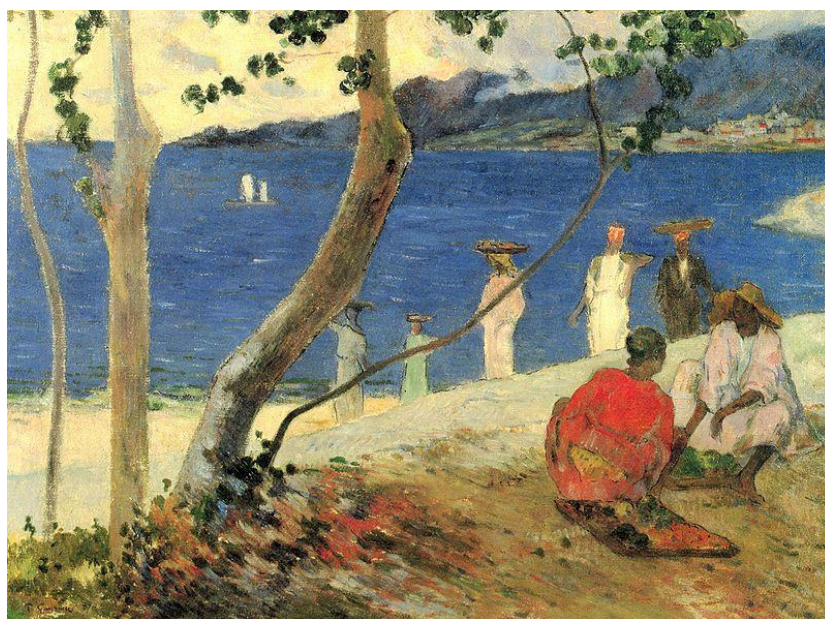


Fig. 25. Gauguin, P. (1887). *Bord de Mer II (Orilla del mar II)*. Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Gauguin#/media/File:Paul_Gauguin_089.jpg

FAUVISMO

El fauvismo fue un movimiento pictórico francés surgido en el año 1904. Considerado como uno de los movimientos más dinámicos de la pintura, se caracterizaba principalmente por el rechazo de todos los convencionalismos pictóricos de aquella época y por su manejo drástico del color. “El fauvismo fue en esencia, la expresión sin impedimento alguno de la personalidad

del artista” (Crespelle, 1962, p. 25). A los fauves no les interesaba la perfección de lo representado, buscaban expresar sus sentimientos mediante el color. “Emplearon el color puro para expresarse, la pintura fue el reflejo de personalidad del artista, lo que se tradujo por una indiferencia absoluta a la representación exacta de un tema” (Crespelle, 1962, p.25). Se puede decir que es un arte más expresivo que realista, los colores fuertes, planos y contrastados, el uso de juegos cromáticos alternos a la realidad, la deformación de la figura, el rechazo al claroscuro, a la perspectiva y al modelado, respondían a un ideal de liberación y rebeldía por parte de sus autores, generando su propio concepto de armonía y belleza.

La deformación de sus figuras fue influenciada por el arte primitivo y salvaje de las artesanías africanas y procedentes de Oceanía, aún así, cada artista aportaba su visión a partir de su propia experiencia

Sus obras se componían de superficies coloreadas de pigmentos puros, buscando la intensidad del color, “colores chillones y estridentes clamaban por la atención del visitante” (Skira, 1959, p.13). Hicieron uso del contraste cromático para evocar profundidad, simplificaron la línea y sus formas poseían contornos gruesos y oscuros. Crespelle (1962) describe algunas de las características del fauvismo:

Un signo particular era que el color se hallaba proporcionado a la forma. Esta se modificaba según las manchas coloreadas a su alrededor. El cuadro se compone en función del tema, las líneas se reducen a lo esencial, la perspectiva queda suprimida (los personajes se agrupan unos sobre otros), se abandona el claroscuro lo mismo que el modelado, y los colores, en tintas planas, quedan encerrados por un contorno negro. (p.26, 29)

Sus temáticas fueron desnudos, retratos, bodegones y paisajes abordados desde esta nueva técnica pictórica, donde el color juega un papel importante y el subjetivismo del artista denota un carácter emocional. Como representantes más importantes del fauvismo encontramos a Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958).



Fig. 26. Mauren,A. (1912). *Provinza*. Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Fovismo#/media/File:Landscape_of_Provence_Alfred_Henry_Maurer.jpeg

EXPRESIONISMO Y DERIVACIONES

El expresionismo es una corriente artística que se deriva de la palabra “expresar”. El artista pretende mostrar mediante el lenguaje pictórico, las emociones subjetivas y los sentimientos más íntimos del ser humano, dejando de lado la representación objetiva de la realidad. Las imágenes respondían a una descarga emocional del artista, sus representaciones eran simplificaciones de las formas de su entorno, hacían uso de pinceladas agitadas y yuxtapuestas empleando colores intensos.

En cuanto a lenguaje cromático, sus composiciones estaban basadas en grandes superficies de color, en figuras abstractas que pueden ser adaptaciones iconográficas de símbolos presentes en el cotidiano. La modificación de la luz y las perspectivas, el uso de texturas, el caos en la representación de las formas y la pintura gestual; permiten al espectador sumergirse en estas obras, algunas de gran formato. “La pintura de campos de color juega con una emotividad contemplativa, en la que el espectador se sumerge en las grandes superficies

coloreadas viviendo una experiencia sinestésica que conecta la emoción con lo que percibe por la vista.”(González, 2017).

Uno de los referentes expresionistas, Mark Rothko (1903-1970), utilizó el color como medio de expresión en sus pinturas. “En las pinturas de Rothko las relaciones cromáticas a medida que interactúan dentro del rectángulo y de este espacio, producen una suave pulsación rítmica” (Lucie-Smith, 1965, p.39). Las interacciones y contrastes de color en su obra se ligaban a sus sensaciones subjetivas y a las emociones que buscaba transmitir en el espectador. Gonzales (2017), describe así la obra de este artista:

Las grandes superficies del lienzo coloreado en colores vibrantes se viven como una experiencia casi mística, en la que una observación prolongada y profunda hacen que la inmersión con la obra sea total. Una emotividad intencionada, donde los espectadores se presentan ante el cuadro y quedan atrapados por los amarillos brillantes, los rojos contrastando con azules y percibiendo las diferentes veladuras que hacen sus obras tan características e hipnóticas. (<https://arteneablog.wordpress.com/2017/02/28/expresionismo-abstracto-la-emocion-del-color-y-el-gesto-cruzan-el-charco/>)



Fig. 27. Rothko, M. (2009). *Mark Rothko*. Recuperado de <https://elfini.wordpress.com/2009/05/03/mark-rothko/>

El expresionismo fue una corriente fundamentada en la idea de transmitir la subjetividad y emoción del artista, hizo uso del color y de sus teorías como herramienta fundamental para representar su mundo interior. De esta corriente expresionista se derivaron otros movimientos que también trabajaron el color dentro de sus obras. Por ejemplo, el *Colour Painting* o *Color*

Field Painting es un movimiento que derivó del expresionismo abstracto y de las investigaciones acerca de la expresividad del color. Su principal característica es el uso de color en superficies grandes de manera uniforme, “busca crear atmósferas con una gran sensación de espacio para que el espectador tenga la sensación de que puede penetrar en la obra. Los colores tienen una misma intensidad cromática”. (<http://sofiacolor.blogspot.com/2014/05/color-field-painting-o-pintura-de.html>, s, f). Otra diferencia es la ausencia de elementos sígnicos o gestuales, se simplifican en formas que carecen de contornos, siendo el color el principal protagonista. “La interacción se produce como resultado del juego de forma contra forma y de zona de color contra zona de color”. (Lucie-Smith, 1945, p.88).



Fig. 28. Noland, K. (1958). *Beginning*. Recuperado de https://en.wikipedia.org/wiki/Color_Field#/media/File:%27Beginning%27,_magna_on_canvas_painting_by_Kenneth_Noland,_Hirshhorn_Museum_and_Sculpture_Garden,_1958..jpg

Como derivación del *Color Field Painting*, encontramos a la *Abstracción Hard Edge*, que mantenía el uso de color de manera uniforme pero incluyendo abstracciones geométricas. “La pintura de borde duro es un estilo abstracto generalmente caracterizado por un énfasis en la planitud de la superficie, bordes limpios y áreas de color geométricas monocromáticas” (<https://www.josephflaviusrice.com/what-is-hard-edge.html> , s,f). El interés se fundamenta en el área que ocupa el color y no en la forma. Como artistas ejemplares tenemos a Josef Albers (1888-1976) y Piet Mondrian (1872-1944).

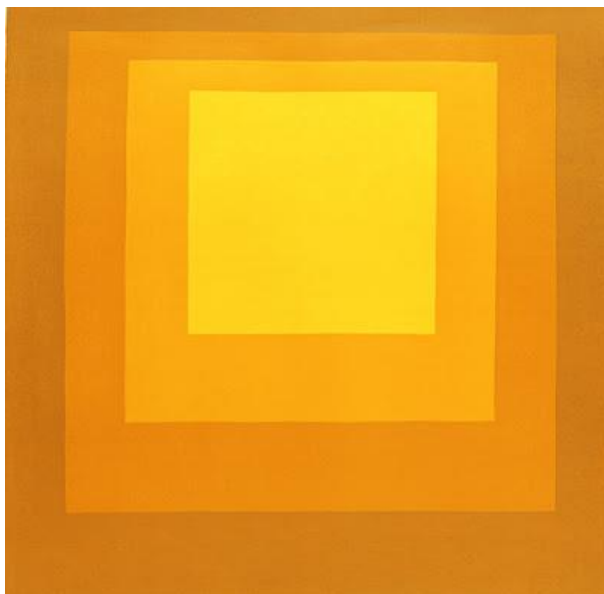


Fig. 29. Albers, J. (1967). *Homage to the square*. Recuperado de <http://fabricioestrada.blogspot.com/2010/11/josef-albers-homenaje-al-cuadrado.html>

DE STIJL

Fue un movimiento artístico constituido en Holanda en 1917. Fundamentaron sus ideas de creación como un lenguaje visual universal para la era moderna, basado en la integración de las artes. Promovieron sus ideales artísticos en la revista que llevaba el mismo nombre De Stijl (“El Estilo”). “Adoptaron una estética abstracta y minimalista basada principalmente en elementos visuales básicos y elementos primarios” (Wolf, 2018). Su lenguaje visual consistía en formas geométricas, comúnmente, líneas rectas horizontales y verticales, cuadrados y rectángulos esto junto al empleo de colores primarios; dejando a un lado elementos tradicionales del arte como la perspectiva y la representación.

El uso de los colores primarios: amarillo, azul y rojo es una combinación icónica de este movimiento, empleado en superficies planas y uniformes. Uno de los integrantes del movimiento, Van der Leek, “vio el color principalmente como un medio para hacer que sus figuras fueran “más esenciales”. (<https://www.kunsthalkade.nl/en/exhibitions/the-couloors-of-de-stijl>, s,f). Para los artistas de De Stijl, la interacción y uso de los colores primarios dirigían la percepción humana hacia las formas y sus relaciones producían armonía. Podemos mencionar a Piet Mondrian (1872-1944), Bart van der Leek (1876-1958) y Theo van Doesburg (1883-1931) como artistas influyentes y fundadores del movimiento.

El color ha sido un instrumento esencial durante el desarrollo del arte. Podemos notar que los movimientos artísticos antes mencionados mantienen un eje en común, han usado el color en sus obras como un medio para transmitir sus conceptos, ideas o para generar algún tipo de sensación en el público. En la pintura, el uso del lenguaje cromático ha variado constantemente a lo largo del tiempo, manteniéndose como eje primordial de la obra pictórica. Cuando el color se aplica de una manera consciente en una obra, esta tiende a potenciarse. Las teorías realizadas y la aplicación formal de algunos artistas han sido referentes hasta la actualidad y han abierto el campo a un mundo de posibilidades infinitas que el artista tiene a su disposición.

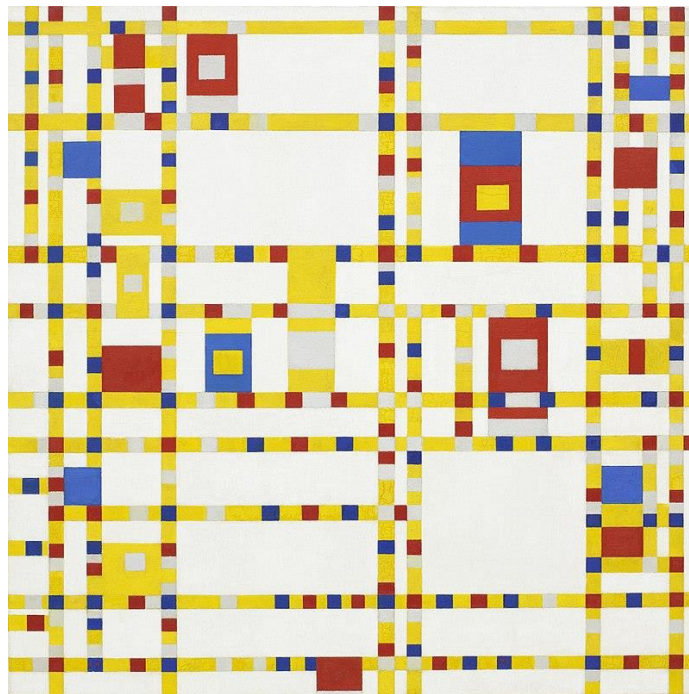


Fig. 30. Mondrian, P. (1942). *Broadway Boogie Woogie*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Broadway_Boogie-Woogie

CAPITULO II

2.1 LA PINTURA COMO MANIFESTACIÓN ARTÍSTICA

La pintura nace de la necesidad de representar la realidad exterior e interior que es interpretada por el ser. De una manera técnica, se podría definir a la pintura como el método de juego gráfico mediante el uso de pigmentos mezclados con diferentes aglutinantes aplicados sobre cualquier tipo de soporte, sea éste, madera, papel, tela, lienzo, etc. “La pintura, desde el punto de vista de la composición, es, en definitiva, una estructura hecha de volúmenes y planos, de claros y de oscuros, que se ordenan de manera más o menos equilibrada o lógica” (Córdova, 1962, p.38). Una definición bastante clara acerca de lo que es la pintura la plantea Ospina (s,f):

El arte de la pintura es el arte del espacio, de la forma y de los colores. Ha sido creada por el hombre con el fin de plasmar el ritmo y la armonía que rigen el movimiento de todos los seres y de todos los fenómenos del universo. (p.37)

Esta definición nos habla acerca de tres elementos presentes en el lenguaje pictórico: el espacio, la forma y los colores. Estos podrían considerarse como los componentes base para la creación de una pintura y se encuentran en constante relación. Dentro de las primeras pinturas rupestres podemos encontrar dicha concordancia. El espacio responde a la composición de los elementos sobre los soportes donde fueron creadas las primeras imágenes, de esta manera, las paredes de las cavernas o las superficies de piedra, son los lugares donde se da el nacimiento de estas representaciones en una nueva distribución y relación espacial. La forma vendría a ser los objetos o personajes, en este caso cazadores y animales, representados mediante la

interpretación del artista, y los colores son los primeros pigmentos naturales empleados en el proceso creativo.

Francisco Pacheco, en su libro, *El arte de la pintura*, nos brinda una definición interesante acerca de la pintura, pone a nuestro conocimiento el uso de algunos elementos inmersos en ella, y además plantea tres géneros en la representación de las imágenes. El autor (1991) manifiesta lo siguiente:

Pintura es el arte que con variedad de líneas y colores representa perfectamente a la vista lo que ella puede percibir de los cuerpos.

La vista percibe de los cuerpos el tamaño, la proporción, la distancia, los perfiles, los colores, sombras y luces, el relieve, las figuras y posturas, y los varios gestos, ademanes y semblantes que aparecen; según son varios los movimientos, acciones y pasiones del cuerpo y del alma.

Los cuerpos, cuyas imágenes representa la pintura, son de tres géneros: naturales, artificiales o formadas con el pensamiento y consideración de alma. (p.75)

Desde el origen la pintura, la línea y el color ayudaron a los primeros artistas a representar sus ideas y hasta la actualidad son elementos fundamentales para el proceso de creación pictórica. El sentido visual, sería el punto de partida para la representación en una pintura, al permitir al ser humano captar las imágenes de su entorno e interpretarlas. Pacheco plantea tres géneros de representación: las naturales, son imágenes representadas mediante mimesis, como planteó Aristóteles en un principio, es la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte, concepto que cambiaría con el tiempo. Las artificiales son representaciones de imágenes de la naturaleza que han sido modificadas o intervenidas y las formadas con el pensamiento y consideración del alma son las imágenes creadas a partir de la pura imaginación, parten de la fantasía y de los sueños.

La pintura al igual que otras manifestaciones artísticas como la arquitectura o la escultura, puede considerarse como punto de partida para realizar un análisis acerca desarrollo cultural de una sociedad, y entender más a fondo lo que aconteció en otras épocas y lo que sucede en las actuales. Por ejemplo, existe la creencia que la pintura prehistórica tenía la función de magia-ritual para los cazadores, estos al representar el animal, creerían que podrían cazarlo con mayor facilidad o que fuerzas externas confabularían a su favor para lograr tal objetivo, a partir de esto tenemos una pauta de cómo convivían y a que se dedicaban estas culturas antiguas. Como nos afirma Latorre, Almeida et al (1980):

Las pinturas rupestres de Altamira, las pirámides egipcias o los relieves del Partenón, no son únicamente creaciones individuales, son algo mucho más importante: manifestaciones de sensibilidad, de la cultura, de la concepción de los grandes misterios de la existencia que tenía todo un pueblo, toda una civilización. (p.5).

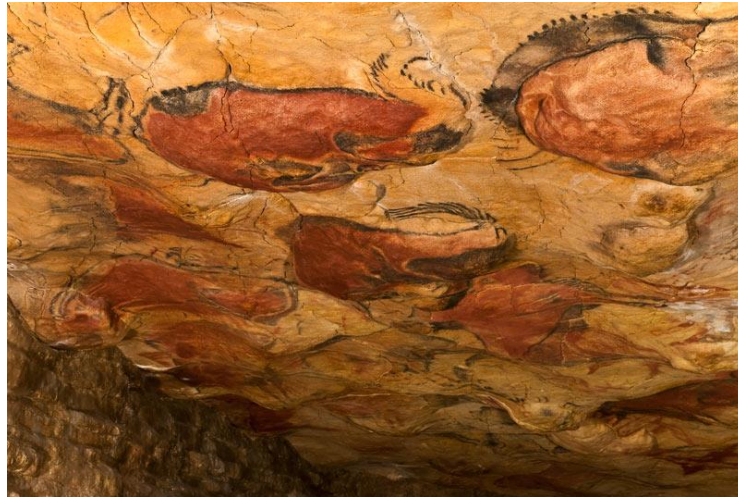


Fig. 31. Rodríguez, D. (2015). *Vista general del techo de polícromo*. Recuperado de https://es.wikipedia.org/wiki/Cueva_de_Altamira#/media/File:12_Vista_general_del_techo_de_pol%C3%ADcromos.jpg

Podemos decir que atrás del proceso pictórico se encuentran inmersos diferentes factores que el artista pone en juego para el desarrollo de una pintura. Para Ospina (s,f): “Es un poderoso medio expresivo, plástico y rotundo como la realidad misma, y constituye uno de los fenómenos más interesantes de la inteligencia humana y por lo tanto es una entidad intelectual” (p.37). El artista hace uso de estos factores conscientemente para plasmar lo que pretende, es lo que lo volvería una entidad intelectual, sabe a dónde llegar y sabe cómo hacerlo, aplicando adecuadamente los materiales y haciendo uso de sus conceptos, los cuales, previamente han sido interpretados personalmente. Esta sería la diferencia entre una producción artística y un ejercicio pictórico puramente mecánico. Para Ospina (s,f):

En consecuencia, asignar a la pintura un simple valor artesanal es un error bastante abultado; pretender que el pintor no debe ser más que un habilidoso copiadore de cosas es una tontería. El pintor debe ser consciente de lo que hace y poseer un criterio definido respecto a la vida para lograr así extraerle con mayor éxito su verdad y su belleza. Se hace mucho más interesante y aceptable el artista que produce con sobriedad pero con una calidad mayor, y que sabe a dónde

va y que quiere en materias artísticas, que el pintor que nos abruma con una producción muy basta de cuadros llenos de lugares comunes, vacíos de pensamientos e interpretación, manidos, mejor dicho, cuadros pintados únicamente con las manos sin la intervención del cerebro. Esto es, pintura solamente artesanal. (p. 37,38)

A lo largo de la historia los motivos de representación en la pintura han variado dependiendo del contexto histórico y los cambios en la estructura político, social y cultural en el cual se desarrollan. Por ejemplo, en el arte clásico se evaluaba a la obra pictórica por su nivel técnico de representación imitativa de la naturaleza o de los modelos, lo que llamamos anteriormente como mimesis. Esta valorización de la pintura se mantiene en el Renacimiento, y con el descubrimiento de la perspectiva y el uso del óleo, aumentó el nivel de realismo en las representaciones. Surgen durante esta época algunas temáticas nuevas como las mitológicas y las históricas, y géneros de la pintura como el bodegón, el paisaje y el desnudo sin dejar de lado la temática religiosa, sin embargo, se sigue apreciando a la pintura por su nivel de imitación y realismo. Así mismo, el enfoque académico de la enseñanza artística durante esta época tenía como eje principal la misma noción, el nivel técnico de emulación a la naturaleza o de los modelos empleados para la concepción de la pintura. Estos conceptos acerca del realismo e imitación en la pintura, estarían vigentes hasta la aparición del impresionismo, un movimiento pictórico de tendencias innovadoras. Léger (1990) define así a este movimiento:

Los impresionistas son los grandes renovadores del momento actual, son primitivos de una nueva era pictórica, en el sentido de que, queriendo liberarse del perfil imitativo, consideraron a la pintura desde el exclusivo prisma del color, sin preocuparse de las líneas ni de las formas. (p.20)

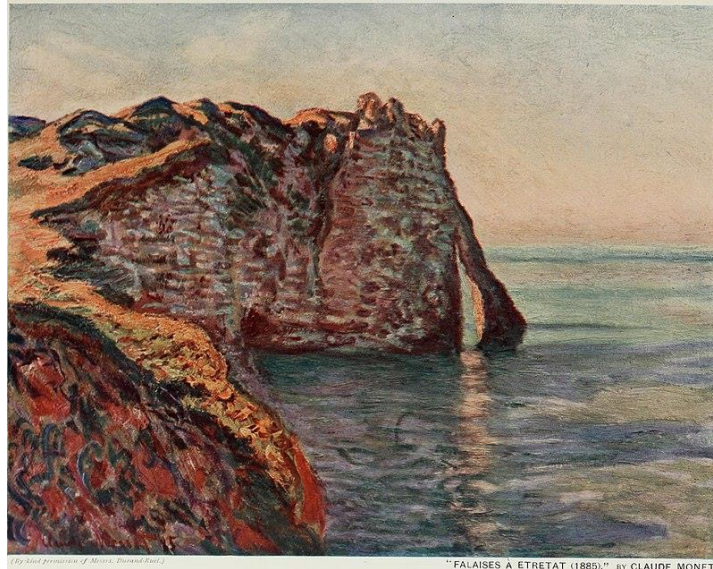


Fig. 32. Monet, C. (1885). *Falaises a etreta*. Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet#/media/File:Falaises_%C3%A0_%C3%89tretat_by_Claude_Monet,_1885.jpg

Los impresionistas dejaron de lado la idea del realismo como objetivo final de la obra pictórica, liberándose de todas las convenciones pasadas, este ideal de liberación en la pintura transgredió en su momento y se ha mantenido hasta la actualidad. Al interesarse en el fenómeno óptico de la luz y los colores, la pintura pasó de ser un ejercicio mecánico de imitación para convertirse en un método de creación artística libre, situando al proceso creativo como un elemento fundamental y dejando a la pintura responder a las necesidades internas del artista. “El impresionismo señaló el comienzo de una época, la nuestra, en que la multiplicidad de la escuelas y de los movimientos artísticos denuncia la inquietud del espíritu de nuestro tiempo, su ansiedad creadora” (Córdova, 1962, p.21). Este concepto sería adoptado por los pintores modernos y es una de las bases de las vanguardias artísticas. “La vanguardia de los pintores modernos parece acuciada por la ambición de crear un nuevo mundo de formas sin relación como el universo físico en el que vivimos” (Gilson, 1961, p. 205). No podemos desligar totalmente a la pintura de vanguardia de la realidad y representación, ya que se pueden observar obras y artistas que hacen uso de ella y la utilizan como punto de partida para sus obras pictóricas. Sin embargo, esta nueva concepción creadora usa esta realidad para otros fines que difieren de la imitación, como para alterarla por ejemplo en el caso del cubismo. Cirlot (1950) establece un argumento interesante con respecto a esta postura:

Lo artístico es algo esencialmente distinto de lo temático, expresándose a su través y consiguiendo de esta manera tres fundamentales propósitos o realizaciones que son: delatar al ser universal, por medio de ese mensaje artístico que traspasa la cosa; representar la fase del ser que denominamos existencia, en sus objetos, personas, espacios, etc., plasmados y petrificar ese “otro lado” de la fantasmagoría existencial que denominamos sujeto mediante la iluminación de su personal capacidad de emoción. En ese juego de interferencias queda también acuñado el valor relativo histórico; dicho de otro modo, el arte es la trascendencia del ambiente. (p.14)

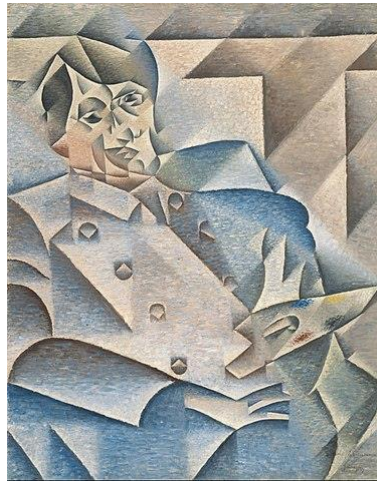


Fig. 33. Gris, J. (1912). *Retrato de Pablo Picasso*. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Cubismo>

La pintura va más allá de ser solo una representación temática, es un proceso interno del artista donde se conjugan destrezas, emociones, sensaciones, recuerdos; Como asimila interiormente su mundo exterior, el entorno que lo rodea. La obra de un pintor habla acerca de su visión de la existencia y como él trasciende en ella. Irujo (2015) manifiesta una visión interesante acerca de lo que significa la pintura plantea:

En este sentido, destacamos como un valor fundamental de la actividad pictórica su capacidad de enseñarnos algo acerca del mundo, de la sociedad, del ser humano, y del propio lenguaje de la imagen. Nos interesan las potencialidades que ofrece la pintura para aprender a mirar, a sentir, a pensar y actuar. Más que un cuadro aislado, lo que adquiere valor significativo es el conjunto de la apuesta experimental planteada por cada artista, a lo largo de su trayectoria vital. Su capacidad para cuestionar el mundo en el que vive, y la actividad que desarrolla, para bucear en sus ensoñaciones, poner en juego su sensibilidad y hacer vibrar sus emociones. (p. 397)

Esta definición, describe en gran parte el significado actual de la pintura. La actividad pictórica se considera como un objeto en sí mismo, parte fundamental del proceso y el desarrollo de la obra. No necesariamente la pintura debe representar una temática objetiva, su esencia partiría de una visión interior del artista, haciendo uso de la imaginación y la capacidad

creadora innata del ser humano. Una manifestación de su perspectiva acerca de su existencia y su entorno, representado su sensibilidad y este podría considerarse su sentido. Así, el pintor emplea los elementos plásticos necesarios para transmitir su mensaje, dando una nueva perspectiva del mundo mediante el lenguaje de la imagen. Buscando como objetivo final transmitir la idea y su visión personal, logrando que el público interactúe con su obra, brotando en ellos una serie de sensaciones, sentimientos, emociones y cuestionamientos.



Fig. 34. Kandinsky, V. (1923). *En blanco II*. Recuperado de

https://es.wikipedia.org/wiki/Vasili_Kandinski#/media/File:Vassily_Kandinsky,_1923_-_On_White_II.jpg

2.2 UNA REPRESENTACIÓN ALTERNA DE LO URBANO Y LO COTIDIANO

Cuando pensamos en cotidianidad, se nos viene a la mente imágenes de un día rutinario, los horarios, las actividades, las personas y lugares que comúnmente se hallan en nuestro entorno formando parte de nuestra vida diaria. Podríamos decir que los días se transforman en cotidianos cuando poseen un recorrido similar y dentro de su desarrollo encontramos agentes y maneras de actuar repetitivas. Para Rosenblüth (s,f) “Lo cotidiano en general, puede definirse como lo rutinario, aquello que ocurre día tras día y que se transforma en nuestra realidad más permanente” (<https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n48/art04.pdf>,)



Fig. 35. Santamaría, M. (2018). *Iglesia de Conocoto*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Para la gente que vive en la ciudad, la urbe forma parte de su trayecto diario y en ella se desarrollan gran parte de sus actividades. Sin embargo, cada sujeto posee su definición de lo que es un día cotidiano. Un recorrido realizado por una persona no es idéntico en su totalidad a un recorrido realizado por otra. Cada uno de nosotros tenemos nuestra manera de observar y desenvolvemos dentro de nuestro entorno público y privado.

Lo urbano posee un sinnúmero de elementos en constante relación, estructuras, personajes, formas y colores. El ser humano se ve influenciado por las características de esta “organización social a la que pertenece y del espacio en el que habita” (Vinuesa, Domínguez, 1991, p. 89). Así su visión y su desarrollo dentro de este entorno se ve condicionada por factores exteriores, pero a la vez es interpretado de manera subjetiva, analiza su entorno desde una perspectiva interior. Estos paisajes y escenas cotidianas con sus respectivas relaciones y elementos son una vasta fuente de ideas para la creación artística, así mismo, el artista posee infinitas posibilidades de representarla y transmitir su concepto de lo urbano y cotidiano. Como afirma De Certeau (1994):

La ciudad ya es una exposición móvil y permanente. Mil maneras de vestirse, circular, decorar e imaginar trazan las invenciones nacidas de memorias desconocidas. Teatro de fascinaciones. Está compuesto de innumerables gestos que utilizan el léxico de productos de consumo para dotar de lenguaje a pasados ajenos y fragmentarios, "idiolectos" gestuales, las frecuentaciones

de los habitantes crean, en el mismo espacio urbano, una multitud de combinaciones posibles entre lugares y situaciones nuevas. Hacen de la ciudad una inmensa memoria donde proliferan las poéticas. (p. 144)



Fig. 36. Santamaría, M. (2018). *Comidas típicas de La Floresta*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Las interacciones que se dan lugar en la urbe y sus variaciones pueden alimentar la imaginación del artista. Una visión artística transforma lo cotidiano, de ser un recorrido repetitivo y en ocasiones aburrido, a ser un soporte interesante de escenarios que generan ideas. El artista se encarga de explorar y analizar detenidamente la profundidad de los hechos y los interpreta. Observa los cambios, como se desarrollan las actividades dentro de un lugar específico, la relación entre personajes, elementos y objetos que habitan los espacios. En el caso del pintor, la observación profunda es una herramienta fundamental en su proceso para lograr captar los aspectos que se pierden con la mirada superficial. “El pintor sabe "ver" estos poderes locales; se adelanta solamente, una vez más, al reconocimiento público” (De Certeau, 1994, p. 138).



Fig.37. Santamaría, M. (2018). *Fragmento de obra Los Agachaditos*. Fotografía de Marcelo Santamaría

La representación de la urbanidad en el ámbito pictórico ha estado presente desde hace varios siglos atrás. Al desligarse la pintura del realismo imitativo como fin primordial, el pintor comienza a prestar interés por su interpretación subjetiva del entorno, ya no se siente limitado, interviene en su creación su análisis personal y comienza a encontrar en estos espacios urbanos cotidianos estas “poéticas” que las transforma a partir de su punto de vista, esto podemos notarlo en el postimpresionismo y sus representaciones de escenas urbanas. “La vida cotidiana emerge del conjunto de interacciones subjetivas sujeto-sujeto, sujeto-objeto, donde la subjetividad adquiere un significado propio y se transforma en una realidad independiente a través de la acción” (Rosenblüth s,f).

En este caso, la acción viene dada por el proceso de intervención artística dentro de estos sitios realizadas por el pintor. Se apropia de los elementos presentes y añade otros ausentes, para generar su lenguaje y lograr transmitir sus ideales, partiendo de su significación personal.



Fig. 38. Santamaría, M. (2017). *Parada del Vingala*. Fotografía de Marcelo Santamaría

La ciudad está conformada de varios elementos que, dentro de nuestro trayecto cotidiano algunos unos llegan a ser más recurrentes en nuestra percepción que otros, adquieren una importancia mayor, por ejemplo, la estructura de un edificio permanece en su lugar, funciona como un punto de referencia y como un componente del cotidiano, encontramos otros componentes que están sujetos a ciertos cambios y otros componentes que son efímeros, como ejemplo puede ser la coloración del cielo, cierta fauna que transita por estos sitios, etc. Un análisis detenido del entorno cotidiano nos muestra que son escenarios en constante cambio. Para Roig (2014):

El paisaje urbano nunca es un tema homogéneo; todo lo contrario, es bastante completo, ya que ofrece la oportunidad de incluir en una misma obra desde la vegetación natural de un parque, la arquitectura y la solidez de los edificios, hasta la convertirse en punto de confluencia de diferentes géneros pictóricos. (p.7)

El pintor está pendiente de estos cambios en el proceso de observación de campo. Durante este proceso, la toma de apuntes es una herramienta fundamental. El artista al entrar en contacto directo con el escenario captará de mejor manera las variables y relaciones existentes en el lugar. “los bocetos son herramientas indispensables para trabajar al aire libre, el artista anota aspectos del entorno que le llaman la atención, aprender a expresarse de forma más intuitiva, suelta, interpretando con pocos trazos lo que se ve” (Roig, 2014, p.11). Los apuntes del sitio no pueden solo limitarse al boceto se pueden hacer uso de otros como los escritos, fotográficos y mentales. El pintor usará sus anotaciones al momento de componer su pintura y servirán como un buen punto de partida.



Fig. 39. Santamaría, M. (2018). *Boceto bar*. [lápiz sobre papel]



Fig. 40. Santamaría, M. (2018). *Boceto los agachaditos*[lápiz sobre papel]



Fig. 41. Santamaría, M.
[lápiz sobre papel]

(2018). *Boceto iglesia Conocoto*

La percepción se basa en ciertos códigos culturales de una determinada época que configuran y condicionan la recepción de las imágenes” (Vicente, 2003). Cada individuo posee su propia historia, identidad y se compone de diferentes sentimientos, estos factores pueden establecer relaciones con ciertos elementos del entorno cotidiano en particular, y guiar la mirada del sujeto hacia ellos, puesto que poseen una mayor significancia. Vicente (2003) plantea dos modos de de percepción:

El modo cotidiano de percepción es el modo habitual y natural y requiere un procesamiento rápido de la información y el etiquetado de los distintos objetos percibidos.

El modo estético de percepción es un modo excepcional y cultural y se centra en la apreciación y disfrute de las cualidades formales tanto locales como de conjunto de los distintos elementos del campo visual. (<https://umh2118.edu.umh.es/material/teoria-2/>)

El artista desarrolla su percepción del modo estético para capturar lo que acontece en los lugares para luego representarlos. En este proceso perceptivo, que en parte condiciona la

mirada del individuo, también interviene la memoria. “Vemos con la memoria. Mi memoria es distinta a la tuya, de manera que aunque ambos contemplemos el paisaje no veremos las mismas cosas. Cada individuo guarda recuerdos distintos y eso implica diferentes elementos condicionantes” (Hockney, 2011, p. 101). La memoria nos remite a las experiencias, estas influenciarán en la obra que el artista pretenda crear. Al representar el espacio urbano, el pintor hace uso de una memoria colectiva o una memoria histórica, ya que es un agente dentro del espacio común compartido. Para entender lo que significa Betancourt (s,f) define:

Memoria histórica. Supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado.

Memoria colectiva. Es la que recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo puede llegar a un individuo o grupo de individuos. (<https://encolombia.com/educacion-cultura/educacion/educacion-revistas/memoria-individual-colectiva-e-historica/>)

El artista pone en juego todos estos conceptos para crear su obra. El pintor compondrá la imagen de su pintura, no solo basada en representaciones personales, usará elementos, formas o colores que expresen un sentir común. Por ejemplo, un logo de una marca de sodas reconocida a nivel mundial se encuentra inmersa en la memoria colectiva de las personas, la reconocen, y la representación de un personaje de una leyenda en un lugar específico puede relacionarse con una memoria histórica surgida a partir de un relato. El espectador se transforma en protagonista al identificarse con estos sitios e interactuar con ellos, a la vez recuerda sus propias experiencias que ocurrieron en estos lugares.



Fig. 42. Santamaría, M. (2018). *Fragmento obra El Bar. Logotipos y señaléticas*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Desde el nacimiento del arte moderno y las vanguardias artísticas, el concepto y la finalidad de la pintura se han mantenido hasta la actualidad. “Podemos considerar, de manera semejante, que el objetivo principal de la pintura, hoy en día, no sea lograr un bonito cuadro u objeto manufacturado, sino realizar una actividad enriquecedora, cuya finalidad principal es el aprendizaje y la formación humana integral” (Irujo, 2015, p. 359). El arte contemporáneo considera como parte de la esencia de la pintura al proceso artístico y la parte investigativa, como el artista interactúa con el medio para crear su obra. “La principal novedad del sistema del arte moderno consiste en la autonomía de la obra de arte y del arte como disciplina” (Vicente, 2003). La interpretación del entorno del artista y su subjetividad también es un factor de interés en el arte contemporáneo, su personalidad representada y como su medio se transforma en un lenguaje particular en el cual el espectador sea un protagonista al encontrarse con la obra.



Fig. 43. Santamaría, M. (2018). *Boceto caseta de comida típica* [lápiz sobre papel]

Tomando como referencia estos conceptos de la pintura, el ámbito urbano/cotidiano es una fuente de ideas muy amplia que el pintor tiene a su disposición. Posee elementos y relaciones infinitas que el artista puede transformar mediante su lenguaje. Esta transmutación de los escenarios cotidianos, responde a la necesidad de reinterpretar estos lugares, partiendo de la experiencia personal, pero al ser cotidianos y estar presentes en la memoria colectiva de varios individuos, surgen en ellos otras series de experiencias y se identifican con los lugares y algunos elementos. “Es interesante pensar que cada modelo representacional puede encaminarse a cumplir funciones informativas diversas y que un artista puede echar mano y combinar modelos diferentes en un mismo cuadro. De esta manera se enriquecen las posibilidades expresivas del lenguaje visual” (Irujo, 2015, p.257). El proceso de la interpretación urbana cotidiana junto con la representación de ciertos aspectos reales, y estos en conjunción con elementos imaginarios que alteran la realidad de estos escenarios, se enmarca en un proceso creativo contemporáneo, que el artista crea a partir de su lenguaje propio.



Fig. 44. Santamaría, M. (2018). *Fragmento de la obra el parque de Conocoto y su iglesia*. Imagen de Marcelo Santamaría

2.3 RELACIONES CROMÁTICAS EN EL ESPACIO URBANO

El color se encuentra permanentemente en nuestro entorno. Los que realizamos nuestro recorrido cotidiano dentro de la urbe, podemos notar que el lenguaje cromático se encuentra en relación con el medio. Donde pongamos nuestra mirada existe color.



Fig. 45. Santamaría, M. (2018). *Cromática de espacio urbano*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Dentro de la pintura, el color es un medio de expresión fundamental, una herramienta básica que aplicado de una manera formal, puede transmitir sensaciones y a su vez puede transformar los objetos y atraer su atención, las posibilidades del lenguaje cromático son extensas y el artista escogerá la que mejor le convenga para transmitir sus ideales. Si hablamos de una representación alterna de la urbe cotidiana, la alteración de la cromática común es una apuesta acertada. Cambiar la cromática de espacios reales transporta no solo al artista sino también al espectador a la concepción de un mundo alterno.

Antes de alterar la cromática, es necesario el entendimiento de los colores del entorno real, cómo estos se relacionan y son usados. Cuáles de estos serán alterados en la composición final y cuáles se mantendrán. Así mismo, el artista puede encontrar diferentes combinaciones o tonalidades que se pueden usar en sus pinturas.

Podemos encontrar variedad cromática en la ciudad, ciertos colores están permanentes y otros cambian por diferentes condiciones. El cielo todos los días posee una coloración diferente, celestes, violetas, naranjas, rojizos por ejemplo. El horizonte urbano de Quito se rodea por montañas y vegetación, la misma que va cambiando su tonalidad dependiendo del tiempo, en ella resaltan las tonalidades de verde, acompañadas por colores cafés, marrones, amarillos, entre otros. La urbe posee una coloración grisácea homogénea, las edificaciones y calles poseen esa coloración dada por los materiales de construcción. Sin embargo, hay casas, edificios usados con determinados fines que emplean el color como parte de su identidad. Un hotel por ejemplo, posee una fachada pintada de diferente manera eso llamará la atención del público.



Fig. 46. Santamaría, M. (2018). *Grises y verdes*. Fotografía de Marcelo Santamaría

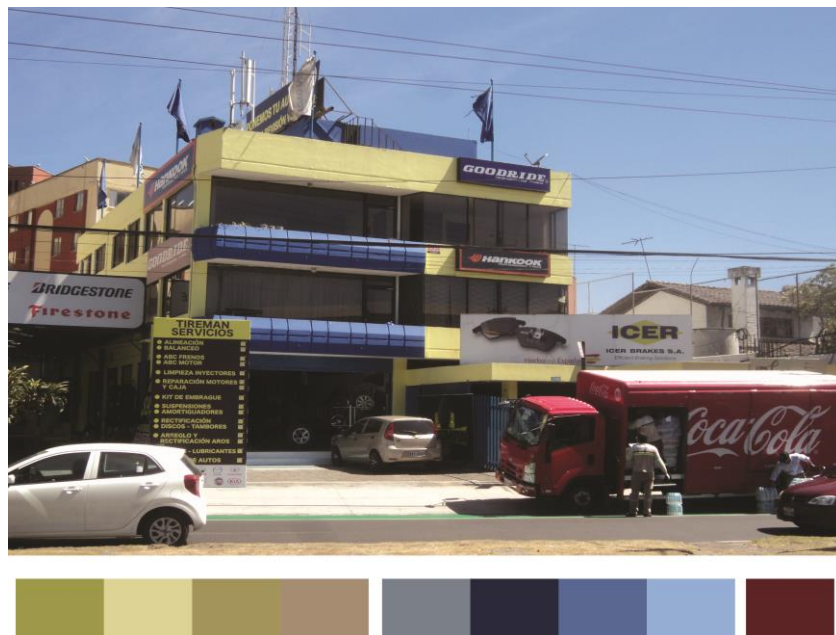


Fig. 47 . Santamaría, M. (2018). *Cromática de fachada y entorno*. Fotografía de Marcelo Santamaría

La publicidad emplea el color como lenguaje y la ciudad hoy en día se inunda de esta propaganda. Colores llamativos puros y algunos juegos de colores complementarios son los más usados en sus anuncios. Los transportes de uso público dentro de la urbe poseen su cromática, como en el caso de las taxis, se los identifica por su color amarillo intenso. Podemos

identificar un bus por el color de su cooperativa. Hay lugares dentro de la urbe que poseen su cromática particular. Para Roig (2014):

Los cafés, bares, mercados y espacios públicos donde se agolpa la gente para conversar y relacionarse son motivos muy interesantes, ya que reúnen diversidad de colores, formas e incluso luces que ofrecen una gama de colores y texturas distintas. Lo importante es captar el ambiente, la atmosfera, y transmitir las sensaciones que se desprenden de este lugar con claves visuales. (p.88)

El pintor interpretará a su gusto estos lenguajes y los empleará dependiendo de sus fines, existe una importancia en conocer la cromática del entorno ya que es un punto de partida, luego el artista modificará o mantendrá las cromáticas que sean necesarias hasta obtener sus objetivos.



Fig. 48. Santamaría, M. (2017). *Cromática de transporte urbano*. Fotografía de Marcelo Santamaría



Fig. 49. Santamaría, M. (2018). *Colores publicidad*. Fotografía de Marcelo Santamaría

CAPITULO III

3.1 METODOLOGÍA: ANTECEDENTES, DESARROLLO Y CREACIÓN

“De un artista se espera fidelidad a sus creencias o planteamientos estéticos”

Irujo

El interés por la pintura ha sido mi búsqueda desde hace mucho tiempo, inclusive antes de seguir la carrera de Artes Visuales. Personalmente y durante mi proceso de formación académica le presté especial énfasis al tema pictórico, estaba presente en mi realizar mi trabajo final relacionado con la pintura.

Las clases de dibujo y pintura en la academia avivaron este interés y me dotaron de las bases y herramientas necesarias para emplearlas en el proyecto de fin de carrera. Esto junto con el proceso de práctica e investigación individual que es parte fundamental del desarrollo del artista para concebir su propio lenguaje.

Los primeros antecedentes me remontan a la época previa antes de descubrir la carrera. Junto con unos colegas comenzamos a realizar una serie de dibujos a partir de un ejercicio de líneas aleatorias sobre el plano. Comúnmente los primeros soportes se alternaban entre papel y cartulina. En este caos de líneas entrecruzadas, el objetivo era ir hallando personajes, objetos y elementos, los cuales, luego se los redibujaban con mayor detalle para crear una atmósfera barroca de personajes relacionados entre sí. Se comenzaba con el dibujo a lápiz de líneas y personajes, luego se los delineaba con un rapidógrafo o marcador negro y en el proceso final se les proporcionaba color a cada uno de estos componentes incluyendo los fondos. Para la parte cromática se usaban materiales como témperas, lápices de color y marcadores. Podría decir que este proceso creativo fue un gran motivante para estudiar Artes Visuales, la estética encontrada en este tipo de obras afianzó mi gusto por el dibujo y la pintura, misma que conservo actualmente.



Fig. 50. Mashincha Colectivo. (2014). *Sin Título*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Continué realizando estos escenarios partiendo de la misma noción, pero de una manera personal. Sin embargo, estos personajes parecían flotar en el vacío, aun parecían no encontrar un sustento, un soporte que les otorgue un significado de representación más allá del sentido estético. Una clase optativa llamada *Experimentación de color*, cuya profesora fue Pilar Flores, me dio la primera pauta para usar el lenguaje cromático como parte del sustento de mi obra. El contenido de la materia se basaba en la aplicación formal del color y sus interacciones, en ciertos ejercicios los estudiantes podían realizar sus propias búsquedas y experimentaciones cromáticas. Durante esta clase se consolida en mí la idea de aplicar formalmente el color en estos escenarios, para crear interacciones y sensaciones, tomando en cuenta que el color fue un recurso clave y dotaba de vida a la obra final. Sin embargo, este sustento aún parecía no dotarle de la fuerza necesaria a la obra. Así, realicé una observación detenida de todos los dibujos para hallar componentes en común que se relacionen. En algunos de ellos encontré elementos cotidianos y escenarios o paisajes comunes de mi entorno. Así se enlaza la idea de representar toda esta relación de personajes imaginativos en conjunción con elementos reales dentro de los espacios donde se desarrolla mi cotidianidad.

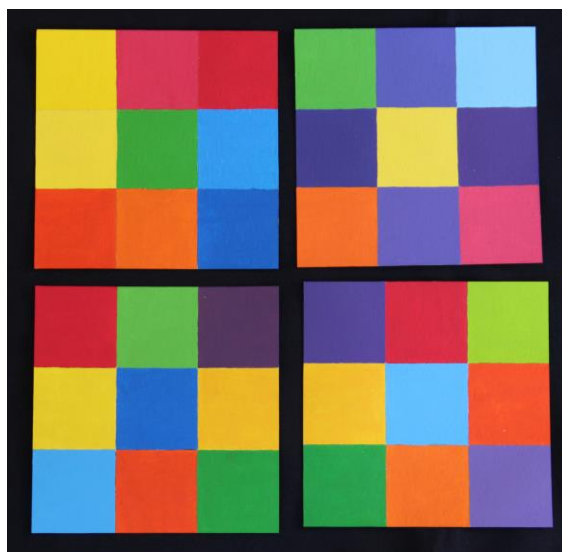


Fig. 51. Santamaría, M. (2018). *Ejercicios basados en la clase de Experimentación en color*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Al ser un individuo que realiza su mayoría de actividades dentro de la ciudad, los lugares cotidianos en su mayoría se encuentran dentro de la urbe. En estos espacios encontramos escenarios que poseen elementos permanentes y otros en constante variación, un sinnúmero de personajes y relaciones además de cromáticas peculiares. La urbe desde una perspectiva artística es una buena fuente de ideas para la representación pictórica que el artista tiene a su disposición.

El proceso metodológico parte desde la construcción de los soportes. Para la mayoría de obras, se usó madera como material. Las maderas y sus dimensiones podemos encontrarlas en la carpintería, al igual que las tiras de madera que serán los marcos del cuadro. Partiendo de estos elementos, lo siguiente es medir las tiras de madera y cortarlas dependiendo de las dimensiones que se requieran. Se unen en sus extremos con cola blanca y clavos. Ya con el marco, el paso siguiente es poner la plancha de madera y asegurarla con clavos, de ser necesario, si el soporte es de un tamaño grande, se añade una tira intermedia, la cual, sirve para que la madera se mantenga firme y no se pandee.

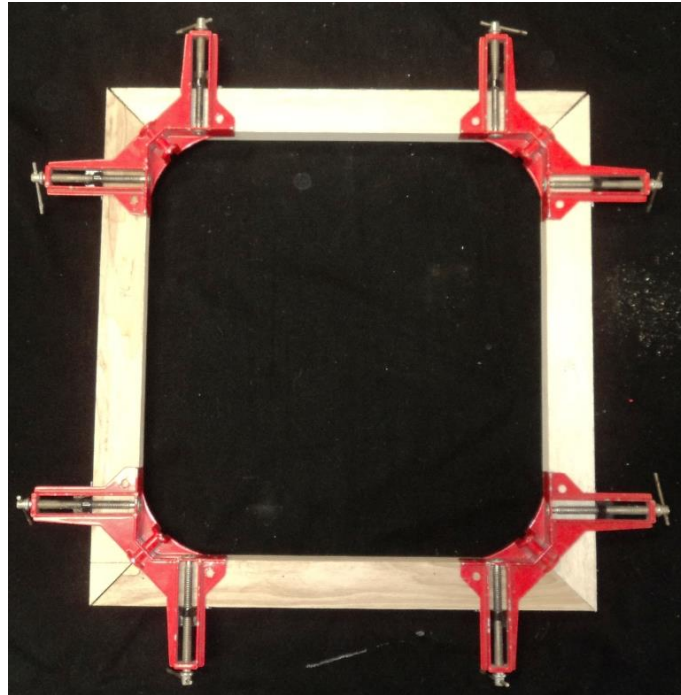


Fig. 52. Santamaría, M. (2018). *Construcción de marco para soporte*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Para la preparación del fondo usé una mezcla de pintura blanca y cola blanca diluida en agua. Fondeé la madera y los marcos con esta mezcla y dejé secar. Ya seco, lijé con una lija de agua suavemente para evitar irregularidades en el soporte y para que el plano quede limpio y liso. Repetí este proceso unas 3 o 4 veces, hasta que el soporte quede en su totalidad blanco y sin irregularidades.



Fig. 53. Santamaría, M. (2018). *Preparación de soporte*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Para la preparación de lienzos el proceso es similar, a diferencia que la tela se tensa colocando clavos en la parte trasera del marco. Los soportes de cartulina no requieren de preparación, ya que se los puede adquirir listos para usarse. Para los apuntes cromáticos usé cartulina Canson de 400 gr, este gramaje evita que la cartulina se pandee demasiado el momento de aplicar la pintura, en este caso acrílico.

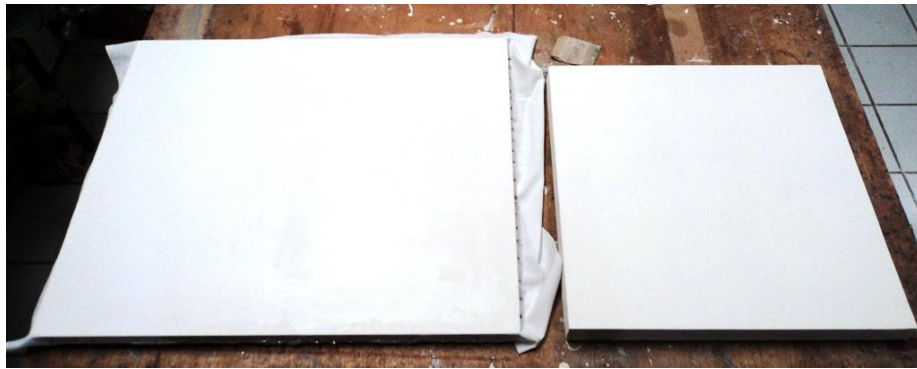


Fig. 54. Santamaría, M. (2018). *Soporte de tela y madera*. Fotografía de Marcelo Santamaría

La pintura acrílica, es un material de rápido secado, es favorable para resolver pinturas en corto tiempo a diferencia del óleo que demora en secar. La calidad del pigmento varía dependiendo de la marca de pinturas. Por lo general, marcas de mayor costo poseen un matiz más puro y saturado, sin embargo, es necesario que el artista experimente por su cuenta para considerar qué pintura es la ideal para sus propósitos. Para este proyecto usé dos tipos de pinturas: Látex Súper Corona y acrílicos Campus. La pintura Látex Súper Corona se usa comúnmente para pintar paredes, pero se la puede emplear también para obras de arte. A diferencia de los acrílicos Campus su matiz no es tan vivo y carece de brillo al secarse, por lo que es ideal para fondear y dar primeras manos, esto permite abaratar costos en el proceso. Los acrílicos Campus al tener un matiz más puro y brillante, es ideal para aplicar las últimas capas de pintura y dar detalles.



Fig. 55. Santamaría, M. (2018). *Taller y pinturas*. Fotografía de Belén Santamaría

La primera obra contempla 4 cuadros de dimensiones 60 x 40 cm. Para estas pinturas consideré a la experimentación cromática como eje principal. Tomando en cuenta que la temática urbano/cotidiana se enlazaría con el proyecto más adelante. Para comenzar, dibujé sobre el plano de los tres cuadros una serie de líneas aleatorias las cuales servirían como guías para encontrar entre el entramado personajes y elementos. Con el dibujo ya completo, proseguí a pintarlo.

Para el primer cuadro tomé como referencia a la obra de Paul Klee (1879-1940), artista moderno que reflexionó acerca del lenguaje del color en su obra pictórica. “*Fire in the evening*” fue la pintura y el punto de partida para componer cromáticamente el primer cuadro. En primer lugar, realicé una serie de apuntes cromáticos de las variaciones y tonalidades de los colores en la obra de Klee, con los colores establecidos empecé a pintar los personajes y demás componentes de la obra. Al ser una paleta de colores limitada, el desafío era armonizar los matices dentro de la obra y que las superficies pintadas se encuentren en equilibrio. No todos

los colores que se dan en la primera mano son los definitivos, hay superficies que a medida que se va pintando el cuadro, exigen cambios ya sean en matiz, valor o saturación. Cabe recalcar que desde el boceto, el cuadro debe mantener una armonía entre personajes y elementos, el color añadido en el proceso final tiene que mantener esta noción de concordancia entre todos los componentes. “En todo momento el pintor va tomando decisiones, va “encontrando” aquello que le ofrece mayor interés y va transformando la imagen emergente en base a las sensaciones que le produce, ajustándola a sus deseos y emociones” (Irujo, 2015, p. 39)



Fig. 56. Klee, P. (1929). *Fire in the evening*. Recuperado de <http://www.paulklee.net/fire-in-the-evening.jsp>



Fig. 57. Santamaría, M. (2016). *Experimentación cromática #1* [acrílico sobre lienzo, 60 x 40cm].

Para los dos siguientes cuadros, realicé experimentaciones cromáticas personales, no partí de ningún referente. Este par de cuadros junto con el primero forman parte de un tríptico. Para el cuarto cuadro, seguí el mismo parámetro de temática y cromática libre, pero fue realizada como obra individual. El punto de partida de la temática del proyecto fue una experimentación entre el mundo imaginario y el color, por esa razón las cuatro primeras obras llevan el nombre de “experimentaciones”.



Fig. 58. Santamaría, M. (2016). *Experimentación cromática #2* [acrílico sobre lienzo, 60 x 40cm].



Fig. 59. Santamaría, M. (2016). *Experimentación cromática #3* [acrílico sobre lienzo, 60 x 40cm].



Fig. 60. Santamaría, M. (2016). *Experimentación cromática #4* [acrílico sobre lienzo, 60 x 40cm].

La mayoría de obras posee sus respectivos apuntes cromáticos que son paletas de colores. Están realizadas en cartulina de 400 gr de dimensiones 15 x 15 cm, se divide en 9 cuadrados de 5 x 5 cm cada una y los pinté con los colores que apliqué en ciertas zonas de los

diferentes cuadros. Estos apuntes están basados en los ejercicios de la clase de *Experimentaciones con color*, a la que me referí antes, y se basan en la propuesta de Josef Albers (1888-1976), en su libro *Interacción del color*. Los problemas resueltos en clase contaron además con el uso del APP de la Universidad de Yale sobre la interacción de los colores. Estas fueron herramientas de referencia para el uso del color y las posibilidades de mezcla y relaciones.



Fig. 61. Santamaría, M. (2018). *Apuntes cromáticos de obras*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Una vez consolidada la idea del estudio del color junto con la temática del espacio urbano/cotidiano como eje principal del proyecto, realicé la primera obra titulada “La Parada”. Una representación de un lugar presente en mi recorrido cotidiano dentro de la ciudad. A partir de esta obra mantengo la misma temática en los siguientes trabajos.



Fig. 62. Santamaría, M. (2017). *La parada* [acrílico sobre lienzo, 61 x 160 cm]

El proceso para representar estos lugares urbanos/cotidianos en mi trayecto común comienza con la observación de campo. La observación de campo transforma al artista en un ente activo con el medio, se familiariza con el entorno donde ocurren estas diversas situaciones y realiza una toma de apuntes ya sean bocetos, fotografías o anotaciones escritas. “El boceto es el resultado de la observación inmediata, un campo de pruebas donde el artista se pone constantemente a prueba y trata de reforzar la confianza en su dibujo” (Roig, 2014, p.11). Es un ejercicio indispensable, sensitivo y emocional. Estas sensaciones influyen en la creación de personajes y como se los relacionara dentro del escenario pictórico.



Fig. 63. Santamaría, M. *Boceto parque Conocoto* [lápiz sobre cartulina]

Para la realización de este trabajo usé los tres tipos de apuntes antes mencionados. Realicé bocetos a lápiz de los lugares cotidianos: La Floresta, La Parada, el parque de Conocoto, una Panadería, un bar y de mi habitación. En los bocetos primeramente identifiqué los puntos de fuga y la disposición espacial de los elementos más grandes o representativos del sitio. Dibujé los objetos presentes en los lugares, por ejemplo, señaléticas del bar, hidrantes, vasos de cerveza, basura, entre otros. Algunos de estos objetos modifiqué cromáticamente en la composición pictórica, con el objetivo de realzar su presencia ya que son elementos cotidianos que todos conocemos pero no les prestamos mayor interés, al cambiar su contexto, la gente se identifica y deja abierta la posibilidad de relacionarse con más elementos comunes que va encontrando en la imagen. Esta personificación de objetos inertes en la realidad se basa en la idea principal de la creación de un mundo alterno e imaginario basado en un lugar cotidiano real. “Cada personaje, cada objeto, cada elemento escénico representado en un cuadro, más que limitarse a la copia o representación de un referente exterior, podrá caracterizarse por poseer unos rasgos que determinen su entidad y sus funciones narrativas” (Irujo, 2015, p.221)

Los apuntes fotográficos, eran usados en el trabajo de taller. Servían como una referencia espacial del lugar, de la profundidad y de los puntos de fuga; y para tener un registro de elementos y personajes. Algunas personas representadas en las pinturas eran modelos de fotografías, otras fueron tomadas de internet ya que funcionaban en el espacio y sus movimientos o expresiones mantenían el sentido narrativo de la escena. Esta acción de apropiación podemos encontrar en el pop art. Para Irujo (2015) “En el arte “pop”, los artistas recurren a “otras imágenes” de diversos medios de comunicación de masas como fotografías, comics, ilustraciones o anagramas publicitarios” (p.228). Al estar inmersos en otros contextos estos elementos se re significan, su sentido es alterado y forma parte de otro escenario. “Reconocen su verdadera esencia y las transforman en nuevas formas de actuación. Ponen en claro la agudeza de este lenguaje funcional, los objetos adquieren un valor nuevo ya que los niveles de creación aplicada son definidos de otro modo” (Osterwold, 1992, p.15). Los apuntes escritos son anotaciones de ideas y descripciones de elementos o personajes, que pueden ir incluidos el momento de componer la imagen.



Fig. 64. Santamaría, M. (2018). *Ejemplo de modelo a partir de imagen de internet.*

Teniendo en cuenta los aspectos necesarios y bocetos correspondientes, el siguiente paso es el trabajo en el taller. Inicio con el dibujo sobre el soporte, coloco un punto de fuga y dibujo la estructura de la escena, coloco los elementos más grandes o de mayor interés, por lo general estos primeros objetos son los que encontramos en la escena real del lugar. Por ejemplo, las casetas de comida en La Floresta, el dispensador de cerveza en el bar, el bus de la parada, etc. Las primeras formas en ir ocupando el plano son estructuras arquitectónicas. Estas servirán de referencia para las escalas de personajes y elementos que irán surgiendo en el cuadro. El paisaje urbano de Quito no solo es arquitectónico, el horizonte posee montañas y la presencia de vegetación en parques, casas o calles dotan al entorno de variedad de figuras, aquí las líneas rectas de la arquitectura se complementan con las líneas orgánicas de la vegetación y de los personajes imaginarios. Estas líneas rectas actúan como un soporte de todos los personajes que contiene la imagen.



Fig. 65. Santamaría M, (2018). *Boceto Conocoto y su parque*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Ya definidas las estructuras arquitectónicas y formas principales, comienzo a dar detalle a los elementos y voy colocando los personajes. En esta fase, también realizo el ejercicio de líneas aleatorias en ciertas zonas del cuadro para ir encontrando personajes. Estos actores parten de la fantasía porque difieren de lo existente, pero se encuentran en relación, sus movimientos y expresiones se conjugan con los personajes de la escena real y con los otros elementos surgidos del imaginario, estos entes alteran la realidad y se apegan a la idea de no realizar una representación solamente imitativa. “Un cuadro no se limita a la función de ilustrar o representar una realidad, sino a utilizarla como vehículo para expresar contenidos poéticos, metafóricos, o simbólicos yendo más allá del mero sentido ilustrativo” (Irujo, 2015, p.227)

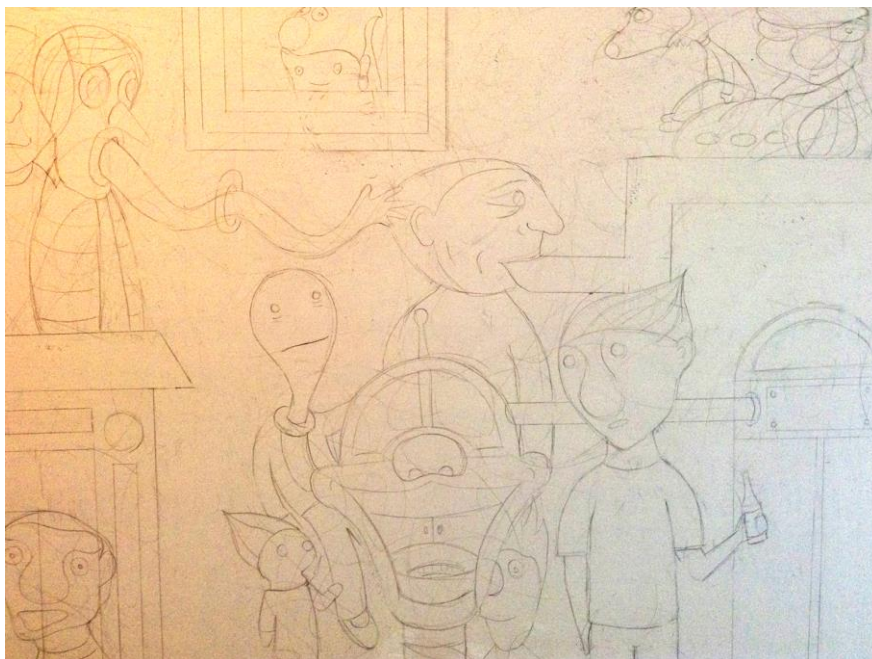


Fig. 66. Santamaría, M. (2016). *Ejercicio de líneas en el plano para personajes imaginarios*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Esta es la etapa cuando van surgiendo todos los personajes y los voy colocando a manera de collage, alterno entre personajes y elementos reales y los imaginarios, algunos en la etapa final son descartados por no relacionarse con su entorno, busco encontrar un equilibrio con el movimiento del personaje, la relación con su alrededor y mantener la narrativa visual.



Fig. 67. Santamaría M. (2018). *Boceto de lugar y personajes de la obra Los Agachaditos* [lápiz sobre madera, 100 x 122cm]

En la mayoría de cuadros los personajes fueron delineados. Para los primeros cuadros usé un color oscuro semejante al negro para perfilar los personajes y elementos, en los siguientes usé una línea de tonalidad más oscura de la zona coloreada, es decir, la camiseta de un personaje pintada con un verde claro fue delineada con un verde oscuro. Al delimitar la forma el personaje su presencia se realza y adquiere una apariencia independiente en función con la colectividad de los otros componentes del medio. Algunos de los personajes en primer plano rompen la cuarta pared, observan al espectador generando una sensación de intriga e incluyéndolo en la escena como un agente activo, lo que invita a participar formando parte de estos mundos alternos.



Fig. 68 . Santamaría, M. (2018). *Fragmento de la obra El Bar* [acrílico sobre madera]

Ya definido el dibujo, continúo con la aplicación del color. Parto de los colores primarios: azul, rojo y amarillo y añado blanco para obtener las diferentes gamas de colores y las variaciones tonales. Excluyo el uso del color negro puro, para obtener un matiz semejante mezclo los tres colores primarios, de este pigmento se obtendrán las diferentes gamas de grises. Uso los acrílicos Látex Súper Corona para la primera mano, fondeo las zonas más grandes. Por ejemplo, calles, estructuras arquitectónicas, pisos, paredes, etc. Una razón para empezar por las superficies grandes es debido a que estas influyen en la aplicación de color de los personajes, es un punto de referencia para ir equilibrando cromáticamente la imagen. Después de pintar estos espacios, coloreo los elementos o personajes más importantes, algunos de estos dejó para más adelante si los colores aun no han sido definidos, su cromática responderá a un sentido de armonía con el conjunto. Casi en su totalidad uso colores puros, en el fauvismo podemos encontrar ya el uso de colores planos. Es un recurso más expresivo que realista, colores fuertes y contrastados, juegos cromáticos alternos de la realidad, así se va realizando la modificación del espacio real.



Fig. 69. Santamaría, M. (2018). *Proceso de pintado obra Los Agachaditos*. Fotografía de Marcelo Santamaría

Al terminar la primera mano observo que la pintura es algo traslucida no está saturada en su totalidad, por lo que se requiere de dar otra mano. En algunas partes, dos capas de color no son suficientes para que el color quede completamente plano, por lo que realizo el ejercicio capa sobre capa de pintura hasta obtener el resultado deseado. Esta pureza del color permite la interacción con los matices del conjunto y al tener un aspecto estridente y excéntrico llama la atención del espectador.

Para generar armonías cromáticas, recurrí a teorías planteadas por algunos artistas sobre la aplicación formal de color. Sin embargo, existen también aplicaciones cromáticas individuales, experimentaciones a partir de un análisis personal.

CONTRASTE COMPLEMENTARIOS



Fig. 70.Santamaría, M. (2018). *Ejemplo de teoría del color aplicada a la obra.*

En la fase final. Termine de pintar los bordes de los cuadros para generar una sensación de continuidad y volumen, perfiló los personajes o elementos y culminó los detalles faltantes. Sin embargo, en algunos de los casos pinto por completo el objeto hasta su mínimo detalle, ya que es necesario también ver si el resultado final interactúa de una manera óptima. Por último, coloqué la firma en una esquina del cuadro.

En total realicé cinco cuadros partiendo desde los lugares cotidianos: “La Parada”, “La Panadería del barrio”, “Los Agachaditos”, “El Bar”, “Conocoto y su Parque”. Junto con los primeros cuadros y las experimentaciones son en total diecinueve pinturas, añadiendo al conjunto una “Experimentación cromática en personaje” que es la representación de un personaje imaginario experimentando un cambio cromático diferente al original que se encuentra en la obra “Conocoto y su parque”.



Fig. 71. Santamaría, M. (2017). *La Panadería del barrio* [acrílico sobre madera, 100 x 122 cm]



Fig. 72. Santamaría, M. (2018). *Los Agachaditos* [acrílico sobre madera, 100 x 122cm]



Fig. 73. Santamaría, M. (2018). *El Bar* [acrílico sobre madera, 100 x 122cm]



Fig. 74. Santamaría, M. (2018). *Conocoto y su parque* [acrílico sobre lienzo, 180 x 216 cm]



Fig. 75. Santamaría, M. (2018). *Exploración cromática en personaje* [acrílico sobre madera, 42 x 60 cm]

3.2 CROMÁTICAS URBANAS ALTERNAS: PROCESOS Y RESULTADOS

Durante el proceso de trabajo artístico, la pintura se transformó en mi hábito cotidiano. Cambió mi perspectiva de observar mi entorno común, comencé a prestar un fuerte interés hacia todos los elementos que se hallan inmersos en mis sitios habituales. El trabajo de campo fue una experiencia enriquecedora y entretenida, a medida que mantenía contacto con los sucesos y objetos del lugar mediante el dibujo y la observación iba encontrando cosas nuevas para representarlas, ideas de personajes o escenas, objetos para personificarlos. Relacionarme con el lugar mediante una experiencia artística cambió mi manera de percibir los lugares comunes, lo cotidiano dejó de ser cotidiano, y mi mirada captaba siempre nuevas relaciones, nuevos personajes, objetos e ideas. Lo que caracteriza a un lugar cotidiano son sus elementos comunes, pero observando más detenidamente las relaciones de estos componentes no se repiten, ninguna escena es idéntica a otra, esos cambios eran interesantes y generaban ideas acerca de la interacción entre personajes y los sucesos que se iban a representar.

Todo esto fue alimentando la base del proyecto, una representación alterna de una realidad en constantes cambios, nuevas relaciones de personajes que interactúan en el medio cotidiano, un nuevo mundo que fusiona la fantasía con lo real, una alternativa a lo común. La idea se fue construyendo por partes, partiendo de la idea del mundo imaginario y el lenguaje del color. La idea de un mundo imaginario la mantuve presente durante todo mi proceso de

formación académica, los antecedentes creativos fueron los precursores para fijar esta línea usando la pintura como método de representación.

El color como parte esencial del proyecto se afianzó mientras tomaba las clases de *Experimentaciones con color*, las aplicaciones formales y las interacciones llamaron mi atención. Por esta razón conecto la idea de aplicar formalmente el color a las representaciones. El color fue la base para las primeras pinturas que se realizaron que fueron representaciones más libres. Cuando vinculo al proyecto la idea de los lugares cotidianos se transforma en una herramienta indispensable para concebir la idea de alterabilidad de estos sitios ya que cambiando la cromática real por una totalmente nueva y fantástica surge un mundo distinto.

La pintura acrílica fue un material bastante apto para obtener resultados inmediatos gracias a su característica de secado rápido. Los pigmentos de los acrílicos Campus poseían las características de pureza y brillantez idónea para los propósitos y al ser aplicados en su gran mayoría como colores planos se conseguían efectos bastante seductores a la mirada del espectador. Los acrílicos de pared Látex Súper Corona fueron ideales para fondear y dar primeras manos, abarato los costos del proceso, contenían bastante y a bajo precio. En ocasiones sus pigmentos se mantuvieron porque funcionaban con la composición, por lo general los colores puros, ya que al ser mezclados su calidad de matiz se reducía.

En los trabajos que venía haciendo manejaba en la mayoría colores planos o con un mínimo degrade. Este modo de aplicar el color también se vio influenciado por el uso del marcador en mis trabajos anteriores. La aplicación formal potenció esta manera de emplear el color, y los resultados fueron los deseados, obtuve una armonía en las composiciones, la cromática dotó de movimiento a los escenarios con sus interacciones en personajes, elementos y fondos. El espectador era atraído por los colores fuertes y vivos, esta fue una manera de destacar ciertos elementos, una forma de alterarlos para que su presencia se perciba, elementos que la mayoría del público conocía y estaban inmersos también en su cotidianidad.



Fig. 76. Santamaría, M. (2018). *Ejemplo de aplicación de colores planos en la obra “Conocoto y su parque”*.

Usé algunas teorías durante la aplicación del color y otras fueron propuestas individuales. Fue un desafío equilibrar las cromáticas de todas las escenas. Muchas veces los colores puestos al inicio cambiaban con el desarrollo de la pintura para adaptarse al medio y mantener el sentido de concordancia, en ese aspecto, el acrílico permitía cambiar el color aplicando otra capa de pintura sobre la que se deseaba modificar. Algunas zonas requirieron de hasta 4 o 5 capas hasta obtener el resultado en el cuadro. Fue necesario aplicar un ligero degradé en ciertos personajes, algunos de estos en primer plano, para que su presencia sobresalga dotándoles de algo de volumen y para mantener el equilibrio de la imagen. No se establecía un camino fijo en la aplicación cromática, la manera de adaptar el color cambiaba a medida que se iba completando la imagen.



Fig. 77. Santamaría, M. (2018). *Búsqueda cromática personal*.

Fue un reto también alterar la realidad, sin que se pierda el sentido del lugar cotidiano, mantener una concordancia entre los dos ámbitos el real y lo fantástico para que el espectador se identifique con los sitios y elementos y conjugué esto con los entes imaginarios. De igual manera que con el color, los personajes y demás componentes se iban equilibrando, ocupaban los espacios dependiendo de sus funciones narrativas o estéticas. Los personajes imaginarios se encuentran en constante relación con los reales, ahora habitan la escena cotidiana.

Los personajes o elementos reales representados son aquellos que encontramos en la realidad de estos sitios cotidianos, por ejemplo, el policía, los perros, la señaléticas, etc. Los personajes o entes fantásticos son ellos que difieren del contexto real, no existen comúnmente, por ejemplo, naves espaciales, elementos personificados, entre otros. Para la creación de los elementos y personajes reales, se tomaron modelos de los apuntes, de fotografías y también se utilizó modelos tomados del internet ya que se conjugaban con los demás componentes, sus movimientos o expresiones se complementaban con lo que se iba construyendo a su alrededor. Podemos ver este tipo de apropiaciones a partir de los medios de masa en el pop art, aquí se los inserta como parte de la obra cambiando su contexto y re significándolas, actúan de diferente forma siendo parte de un nuevo conjunto que originan estos mundos alternos. Para la creación de los personajes y elementos imaginarios tomé apuntes de objetos para personificarlos, otros eran personajes creados anteriormente y que formaban parte de otras obras, y otra forma muy

entretenida e interesante fue la de ir encontrando personajes en las líneas aleatorias. En este ejercicio, los dibujos que van saliendo no son predecibles ya que las líneas no son iguales van en diferentes direcciones, esto también da la posibilidad de crear varios actores con diferentes formas y escalas, siempre tomando en cuenta la idea de mantener el sentido narrativo y de concordancia con toda la composición. El delineado de los personajes fue un acierto ya que resaltaba su presencia y les daba solidez, en este caso, lo ideal fue realizar los contornos con una tonalidad más oscura del área pintada así el matiz interactúa con los otros colores de su alrededor ya que al delinearlos con un solo color o delimitarlos con un matiz semejante al negro la interacción con el color próximo disminuye.

Al unificar todos estos seres actuando en estos lugares urbanos/cotidianos, el resultado fue la alteración del espacio, seres reales conjugados con entes imaginarios formando parte de una escena cotidiana y para potenciar el sentido de transformación del entorno estaba la aplicación cromática. Los lugares representados dentro de la urbe fueron un teatro de variedades como lo describe De Certeau, en el cual, mediante el trabajo artístico de campo fui recopilando varias ideas que luego las usé el momento de componer la pintura. El objetivo no era plasmar solo una representación imitativa, había que darle algo de originalidad y estética personal, la marca de subjetividad que posee el artista. Esa indagación individual que el pintor hace y la plasma el momento de crear. Al final estos espacios comunes fueron transformados a lugares inusuales, lugares alternos fantásticos pero basados en la realidad. Es una propuesta que se mantiene en los parámetros del arte contemporáneo ya que se relaciona con la sociedad vigente y mantiene el concepto acerca de la pintura originado con las vanguardias actuales.

Previo a la muestra individual, se realizó la exposición colectiva junto con los estudiantes de artes de octavo nivel. “KURUS” se denominó a esta exhibición donde expuse seis pinturas las primeras 4 experimentaciones de formato pequeño, en este punto cuento con las primeras representaciones de espacio cotidiano con la obra “La Parada” que es una representación de la parada de los buses en la Salesiana, un díptico de formato mediano y la obra “La Panadería del Barrio” una interpretación personal de una panadería, un lugar cotidiano para mucha gente, al ser esta una pintura de formato grande fue un desafío realizarla ya que previamente solo había trabajado en formatos medianos y pequeños, para la composición las escalas y formas cambian al igual que el manejo de la perspectiva, pero el resultado fue positivo

se mantuvo la concordancia y la armonía en la imagen. Los comentarios a partir de esta exposición fueron buenos. El manejo cromático fue un acierto y el espectador fue encontrando cosas en las imágenes de estos lugares con las cuales se relacionaba e identificaba. Gracias a esto fui invitado a realizar una exposición colectiva llamada “Salón del Artista Ecuatoriano” que se dio lugar en el Centro Cultural de la Pontificia Universidad Católica.

Para la muestra individual, busqué un lugar que cuente con una sala apta para una exposición de pintura. Tuve la posibilidad de exponer en la CCE Casa de la Cultura Ecuatoriana que solicité a principios de año y el cronograma de exhibiciones estaba recién consolidándose por lo que había la apertura de ocupar un plazo en una fecha libre. Visité las salas y elegí la más apropiada, que en este caso fue la sala Víctor Mideros. Primero se planteó la exposición para el mes de abril, sin embargo, durante el proceso creativo me di cuenta que requería de más tiempo para realizar todo lo propuesto. Se logró cambiar la fecha para el 17 de julio, ese día tuvo lugar la inauguración de la muestra “Cromáticas Urbanas Alternas” que permaneció abierta hasta el 25 de julio.



Fig. 78. Santamaría, B. (2018). *Inauguración de la exposición “Cromáticas Urbanas Alternas”*.

Fotografía de Marcelo Santamaría

El título de la exposición “Cromáticas Urbanas Alternas” es la síntesis de todo el trabajo realizado. Cromáticas Alternas responde al uso de colores que difieren del entorno comúnmente

percibido. Esta idea de alterabilidad se vincula de la mezcla de lo real con lo imaginario, lo urbano son los escenarios donde actúan todos estos elementos y personajes que forman parte de un cotidiano individual y colectivo.



Fig. 79. Santamaría, B. (2018). *Exposición “Cromáticas Urbanas Alternas”*.

Fotografía de Marcelo Santamaría

Para esta exposición se contaron con diecinueve obras, todas eran pinturas en diferentes soportes. Se exhibieron las pinturas mostradas en “KURUS” y las nuevas pinturas realizadas para esta muestra fueron: “Los Agachaditos”, “El Bar”, “Conocoto y su Parque”, “Experimentación cromática en personaje” y el boceto “Mi habitación”. “Los Agachaditos” y “El Bar” fueron obras realizadas en un formato grande similar al de “La Panadería” para el cuadro de “Conocoto y su Parque” fue un tríptico que fue de mayor tamaño que los cuadros antes trabajados y fue la obra final, por lo que también fue un reto realizarla. A todo este conjunto se añadieron los apuntes cromáticos de los cuadros y de referentes de artistas.

El afiche oficial de la muestra se lo diseñó a partir de la obra los “Agachaditos” ya que contemplaba lo cromático con el espacio urbano. Se añadió al borde izquierdo unos cuadros de color que hacían juego con las obras de los apuntes cromáticos. El texto se adaptó a la estructura estándar de la CCE y se añadieron los logos requeridos. Las invitaciones se mantuvieron con el mismo diseño y la CCE puso a mi disposición 100 de ellas, las cuales las imprimieron sin ningún costo.

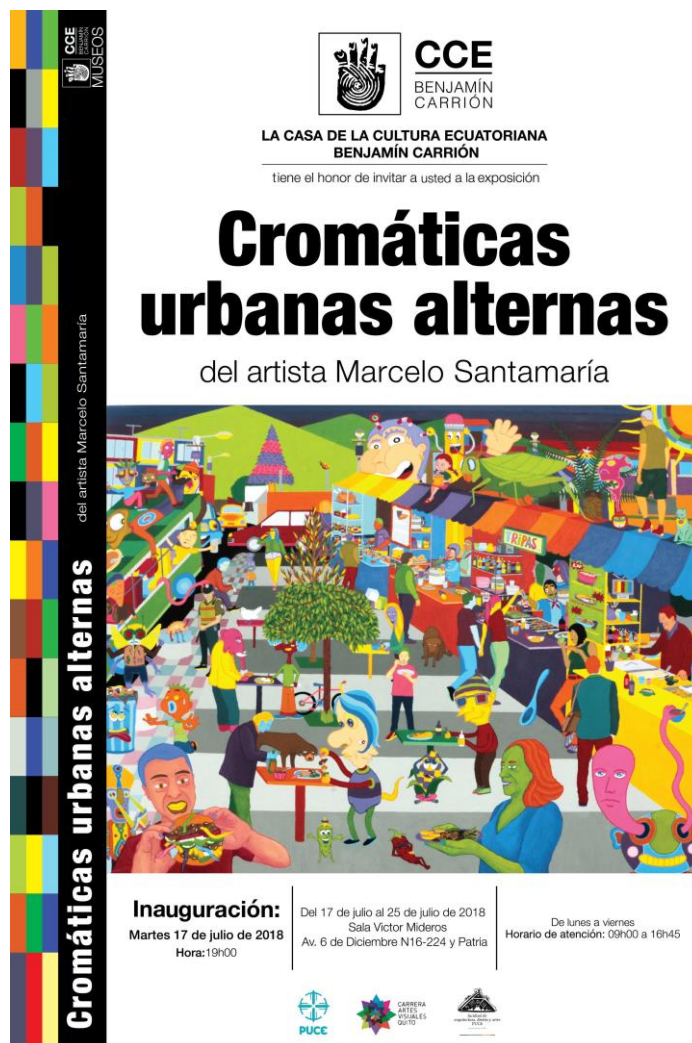


Fig. 80. Villavicencio, P & Santamaría, B. (2018). *Afiche exposición “Cromáticas Urbanas Alternas”*.

Para el montaje, primero se realizó la curaduría junto con Pilar Flores, directora de tesis. Las obras se fueron distribuyendo en el espacio, se colocaban en el suelo pegadas a la pared para ir teniendo una idea de equilibrio y recorrido, tomando en cuenta la pared donde se pondría el vinil de corte con un texto breve acerca de la exposición. Así se realizaron varias propuestas hasta encontrar la ideal. Con esto definido, el equipo de museografía de la Casa de la Cultura se encargó del montaje, adaptándose a los requerimientos mientras se supervisaba como iba quedando ya la muestra armada. Gracias al profesionalismo de este equipo, el montaje se lo hizo rápido y el resultado fue impecable, así todo quedó listo para la inauguración.

La difusión fue parte fundamental para dar a conocer “Cromáticas Urbanas Alternas”. El departamento de comunicación de la CCE agendó citas con algunos medios, radios, prensa, revistas y televisión. Promocionaron el evento mediante redes sociales, para lo cual, realizaron un video de excelente factura acerca del trabajo a exponerse y una entrevista en la cual hablaba acerca del proceso artístico. Esto en gran parte atrajo a mucha gente el día de la inauguración.



Fig. 81. Casa de la Cultura Ecuatoriana. (2018). *Fotograma de video publicitario para exposición.*



Fig. 82. Santamaría, B. (2018). *Anuncio en Telesucesos (canal 29).* Fotografía de Marcelo Santamaría.

El día de la inauguración se contó con gran afluencia de público, fue interesante observar cómo la gente iba desentrañando todos los elementos y personajes de la muestra en cada cuadro. Los objetivos propuestos se lograron, los lugares generaron ese diálogo con el espectador, el cual, se identificaba con los sitios y algunos componentes. La cromática fue atractiva y abrió la puerta a una nueva manera de entender el espacio donde nos desenvolvemos. Los comentarios

de la gente que visitó la muestra fueron bastantes positivos, considero que fue una experiencia agradable para ellos encontrarse con lugares, personajes y acciones reconocibles, vistos desde una nueva perspectiva que conjugó el lenguaje cromático, lo real y lo fantástico.



Fig. 83. Prensa CVE. (2018). *Cromáticas Urbanas Alternas*.

Este tipo de representación alterna invita al espectador a cuestionarse acerca de su entorno y las cosas que se encuentran inmersas y las acciones que se dan lugar en estos espacios, busca un punto de vista atípico, una nueva visión de los lugares. Este enfoque me permitió representar mi lado subjetivo e interpretativo de mi medio. “Nos atraen aquellas obras que nos enseñan a observar el mundo bajo cierta mirada que enriquece nuestra percepción, nuestra emoción y nuestro entendimiento” (Irujo, 2015, p. 26). Los resultados fueron los planteados en un comienzo y el espectador disfruto al identificarse con estos lugares conocidos.

CONCLUSIONES

El proyecto artístico dejó en mí varios aprendizajes, tanto en la práctica de la pintura como en la teoría e historia. Analizar el color desde un punto vista teórico para luego llevarlo a lo práctico es algo que potenció el sentido de mis pinturas, fue una herramienta esencial y el punto de partida de todo el proceso. A medida que fui pintando los cuadros que se requerían, la

aplicación del color era más consciente existiendo en la obra pictórica, una evolución en cuanto al manejo cromático.

Vincular el tema urbano/cotidiano fue un acierto. La idea de alteración de estos espacios cambiando su cromática junto con la representación de personajes imaginarios, dejó el campo abierto para plasmar mi interpretación de la realidad cotidiana. El trabajo de campo se convirtió en pieza clave al igual que los bocetos y apuntes. Allí encontraba nuevas relaciones, personajes e idealizaba algunos métodos de representación para componerlos en la pintura. Varias ideas y personajes surgieron de la observación directa. Lo urbano y lo cotidiano se transformaron en el soporte base de las composiciones que contenían este mundo de relaciones entre lo real y la fantasía, dejando la posibilidad para que los espectadores se identifiquen con estos sitios y elementos comunes, hecho que sucedió con el público que visitó la exposición “Cromáticas Urbanas Alternas”.

La investigación teórica me ayudó a entender cómo el color ha sido usado por los artistas y movimientos, cuáles fueron sus razones y modos de aplicarlo, conceptos que me sirvieron como referencia durante el proceso. El conocimiento de las teorías del color me ayudaron al momento de pintar el cuadro para mantener el sentido de concordancia y armonía. En cuanto a la pintura, fue fascinante conocer cómo no solo sus motivos de representación han cambiado, sino también su sentido. Dejó en mí una serie de reflexiones acerca de los significados y objetivos de la obra pictórica, los cuales se plantean en el trabajo escrito.

Conjugar todos estos elementos y conocimientos fue el origen de estos mundos alternos, donde no solo habita mi imaginación sino la interpretación del espectador. A medida que realizaba el trabajo me identifiqué más con la pintura, se transformó en mi trabajo diario y para mí fue un medio de liberación y reflexión. Cambió la perspectiva de mirar e interpretar mi entorno. Fue un proceso que requirió de bastante trabajo, pero a su vez fue entretenido e interesante.

BIBLIOGRAFÍA:

Ambrose & Harris. (2008). *Color*. Badalona, España: Parramón

Anderson, J. (1997). *El arte de los impresionistas*. Buenos Aires, Argentina: Kliczkowski Publisher.

Chiazzari, S. (1999). *Color*. Barcelona, España: Nuturat

Cirlot, J. (1951). *La pintura abstracta*. Barcelona, España: Ediciones Omega S.A.

- Córdoba, I. (1962). *Como ver un cuadro. Arte tradicional al informalismo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atlántida.
- Crespelle, J. (1962). *Los Fauves*. Suiza: Editorial Rauter.
- De Certeau, M. & Giard, L. & Mayol, P. (1999). *La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar*. México: Universidad Iberoamericana.
- Flores, P. (2005). *Las clases de color en la FADA*. Ecuador
- Gilson, E. (1961). *Pintura y Realidad*. Madrid, España: Cultura e Historia Aguilar.
- González, Cuevas & Fernández. (2005). *Introducción al color*. Ediciones Akal.
- Hockney, D. (2011). *El gran mensaje: conversaciones con Martin Gayford*. La Fabrica Editorial.
- Hornung, D. (2012). *Color. Curso práctico para artistas y diseñadores*. Barcelona, España: Promopress.
- Irujo, J. (2015). *Saber sentir la pintura*. Bilbao, España: Editorial de la Universidad del País Vasco.
- Latorre, A. & Almeida, R. & Alberton, R. & Arborio, F. (1980). *Historia del Arte*. México: Biblioteca Temática Uteha.
- Léger, F. (1990). *Funciones de la pintura*. Barcelona, España: Editorial Paidós
- Ostenworld, T. (1992). *Pop Art*. Alemania: Benedikt Taschen
- Pacheco, F (2009). *Arte de la pintura*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Pawlik, J. (1996). *Teoría del color*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Phoebe, P. (1993). *El Impresionismo*. Barcelona, España: Ediciones Destino.
- Roig, M. (2014). *Dibujo y pintura urbana*. Badalona, España: Parramón Paidotribo
- Sanz, J. (2009)- *Lenguaje del color: sinestesia cromática en poesía y arte visual*. España: Ediciones Akal
- Skira, A. (1959). *Fauvism*. Estados Unidos: Editions d'Art Albert Skira.
- Smith, L. (). *Movimientos Artísticos desde 1945*.

Arte España. (enero de 2005). *Impresionismo y pintura impresionista*. Recuperado el 27 de agosto 2018, de <https://www.arteespana.com/impresionismo.htm>

González, V. (28 febrero de 2017). *Expresionismo abstracto: la emoción del color y el gesto cruzan el charco*. Recuperado el 28 de agosto de 2018, de <https://arteneablog.wordpress.com/2017/02/28/expresionismo-abstracto-la-emocion-del-color-y-el-gesto-cruzan-el-charco/>

Itten, J. (1975). *Arte del color*. Recuperado el 8 de julio 2017, de <https://sonoridadamarilla.files.wordpress.com/2012/02/arte-del-color-itten.pdf>

Ivanovic, I. (2018). *Propiedades de los colores*. Recuperado el 11 de julio de 2017, de <https://proyectacolor.cl/teoria-de-los-colores/propiedades-de-los-colores/>

Joseph Flavius Rice, s, f. *What is the Hard Edge Painting?*. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <https://www.josephflaviusrice.com/what-is-hard-edge.html>

Kunsthall Kade, s, f. *The Colours of De Stijl*. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <https://www.kunsthalkade.nl/en/exhibitions/the-coulors-of-de-stijl>

Lara, V. (29 de abril del 2015). *La teoría del color de Goethe y su relación con la personalidad del ser humano*. Recuperado el 05 de julio de 2017, de <https://hipertextual.com/2015/04/teoria-del-color-goethe>

Lasso, S. (10 de febrero de 2017). *Características del Color*. Recuperado el 05 de julio de 2017, de <https://www.aboutespanol.com/caracteristicas-del-color-180312>

Medrano, P. (11 de julio 2017). *Tono, saturación y valor*. Recuperado el 11 de julio de 2017, de <https://prezi.com/3lrg--ruwevb/tono-saturacion-y-valor/>

Ospina, M (s,f). *El arte de la pintura y la realidad*. Recuperado el 03 de septiembre 2018, de <http://bdigital.unal.edu.co/18355/1/14148-41906-1-PB.pdf>

Rosenblüth, A, s,f. *Reflexiones sobre la cotidianeidad y la ciudad*. Recuperado el 30 de agosto 2018, de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/arq/n48/art04.pdf>

Seiferle, R. (2018). *Neo-Impressionism*. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://www.theartstory.org/movement-neo-impresionism.htm>

Sofiacolor, s,f. *Color Field-Painting o Pintura de Campos de Color*. Recuperado el 29 de agosto de 2018, de <http://sofiacolor.blogspot.com/2014/05/color-field-painting-o-pintura-de.html>

The Art Story. (2018). *Post-impresionism*. Recuperado el 27 de agosto de 2018, de <https://www.theartstory.org/movement-post-impresionism.htm>

Velasteguí, A. (s,f). *¿A que llamamos colores primarios?*. Recuperado el 05 de julio de 2017, de <https://es.scribd.com/document/201816364/A-Que-Llamamos-Colores-Primarios>

Wolf, J. (2018). *De Stijl*. Recuperado en 29 de agosto de 2018, de <https://www.theartstory.org/movement-de-stijl.htm>

Zapata, W. (20 de mayo de 2012). *Los colores: primarios, secundarios y terciarios*. Recuperado el 05 de julio de 2017, de <https://wilmardejapatajaramillo.wordpress.com/2012/05/20/los-colores-primarios-secundarios-terciarios/>