

**CONOZCAMOS SOBRE LA TÉCNICA  
DE LA ACUARELA**

María Patricia Lopera Calle

UNIVERSIDAD DE LA SABANA  
FACULTAD DE EDUCACION  
LICENCIATURA EN ARTES PLASTICAS

CHÍA, CUNDINAMARCA  
AÑO 2003

**CONOZCAMOS SOBRE LA TÉCNICA  
DE LA ACUARELA**

Trabajo de grado para optar el  
Título de Licenciado en Artes Plásticas

Autor: María Patricia Lopera Calle

Asesora: Doctora Olga Lucia Olaya Parra

UNIVERSIDAD DE LA SABANA

FACULTAD DE EDUCACION

LICENCIATURA EN ARTES PLASTICAS

CHÍA, CUNDINAMARCA

AÑO 2003

## **DIRECTIVAS**

Rector:	Doctor Álvaro Mendoza Ramírez
Vicerrectora Académica:	Doctora Liliana Ospina De Guerrero
Secretario General:	Doctor Javier Mojica Sánchez
Directora de Registro Académico:	Doctora Luz Ángela Vanegas Sarmiento
Decana Facultad de Educación:	Doctora Inés Ecima de Sánchez
Directora del Programa:	Doctora Olga Lucia Olaya Parra

*Agradecimiento a Dios por la vida y el talento;  
A mis profesores por sus aportes  
Y eternas enseñanzas*

*A mis dos amores:  
Mi hijo Juan Camilo, y mi profesión*

## CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	8
1. MARCO REFERENCIAL	13
1.1. MARCO TEORICO	13
1.1.1. EDUCACIÓN MULTIMEDIA	13
1.1.2. DIDÁCTICA CON MEDIOS TECNOLÓGICOS	15
1.2. MARCO LEGAL	16
1.2.1. DERECHOS DE AUTOR	16
2. CONOZCAMOS SOBRE LA TECNICA DE LA ACUARELA	17
2.1. LOS ORIGENES DE LA ACUARELA	17
2.1.1. PROLOGO A UN ESTILO DE PINTURA ORIENTAL	18
2.1.1.1 MATERIALES	19
2.1.1.2. CARACTERÍSTICAS	21
2.1.1.3. LAS TÉCNICAS BASICAS DEL SUMI-E	22
2.1.2. PINTURA DE OCCIDENTE	23
2.1.2.1. DESCRIPCION DE LA APLICACIÓN DE LA TÉCNICA DE LA ACUARELA	23
2.1.2.2 MATERIALES PARA PRACTICAS A LA ACUARELA	25
2.1.2.3 RECURSOS DE LA TÉCNICA	33
2.1.2.4 PASO A PASO DE LA TECNICA - -IMÁGENES -VIDEOS	39

2.1.3 . PINTORES EUROPEOS Y AMERICANOS	39
2.1.3.1. ACUARELAS AMERICA Y EUROPA	41
2.1.4. LA ACUARELA EN COLOMBIA	42
2.1.4.1. EL LEGADO ESPAÑOL	45
2.1.4.2. PINTORES SANTA FERENOS	52
2.1.4.3. PINTORES COSTEÑOS	55
2.1.4.4. PINTORES ANTIOQUEÑOS	55
2.1.4.5. OTROS PINTORES	59
3. APLICATIVO EN MULTIMEDIA QUE ACOMPAÑA LA PROPUESTA METODOLÓGICA EN ARCHIVO ANEXO	
GLOSARIO	62
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
CONCLUSIONES	66

## INTRODUCCION

CONOZCAMOS SOBRE LA TÉCNICA DE LA ACUARELA es una propuesta multimedia que se ha creado a partir de las diversas expresiones visuales de la tradición pictórica colombiana en la técnica de la acuarela; la multimedia como herramienta posibilita diversos recursos, el apoyo a un texto escrito, para lograr una herramienta educativa de divulgación, preservación y construcción. En ella se incluyen obras que se remontan a la época de la colonia, invita a recorrer nuestro país y a apreciar nuestra riqueza natural desde otro punto de vista, el de las pinturas a la acuarela.

Por otro lado, este material ilustrará al usuario acerca de los inicios de la acuarela remontándose a la china 500 años atrás, con la técnica de pintura aguada monocroma llamada SUMI-E, de factura idéntica a la acuarela, con un sólo pincel y en tinta diluida en agua, e íntimamente relacionada con el Zen, religión oriental derivada del budismo.

Pasaremos también por obras de Durero, hasta llegar a experiencias de pintores nacionales como Gonzalo Ariza, Lemaitre, escuelas de acuarela como la antioqueña con pintores como Pedro Nel Gómez, Debora Arango, German Vieco, Francisco Madrid, y otros que dedicados de tiempo completo a la técnica son orgullo de nuestra plástica.

Es necesario esbozar algunas de las implicaciones que las nuevas tecnologías de la información y la comunicación están comenzando a tener en la educación. Un enfoque habitual del tema de las nuevas tecnologías y la educación se da al reducirlo exclusivamente a sus aspectos didácticos, es decir, considerarlas tan sólo un medio más en el bagaje de recursos del docente, sin asumir que las

nuevas tecnologías están cambiando el mundo para el que educamos niños y jóvenes. Y que tal vez sea necesario redefinir nuestras prioridades como educadores.

CONOZCAMOS SOBRE LA TÉCNICA DE LA ACUARELA es un proyecto que pretende revivir la expresión artística en lenguajes pictóricos convencionales, ya que esta ha ido desapareciendo de los entornos académicos, bien sea en la escuela o en los medios universitarios. Sin embargo las necesidades de volver a lo primero el agua, al color, la forma, la técnica, la sensibilidad estética a sus ambientes naturales, esta presente.

Este proyecto es pertinente también, desde la mirada de la técnica, ya que resalta la verdadera grandeza de la acuarela, respecto a los demás procedimientos pictóricos. La acuarela como medio de expresión, es completo e independiente puede rivalizar en cualidades espirituales y emotivas con los demás; puede resolverlo todo, pero sin pretender que alcance el vigor de otras técnicas que se ejecutan con materias más fáciles de controlar y que tienen infinitos recursos a su alcance. Así, la superioridad de la acuarela sobre los demás procedimientos, radica en sus finezas y transparencias y en factores de estabilidad y permanencia a través del tiempo, que los medios grasos no ofrecen.

Desde la historia, vemos cómo la acuarela se convierte en un legado milenario, el recorrido que realizamos recrea la historia del arte universal, y toca la memoria artística nacional. Y finalmente existe otra mirada, la de los procedimientos, la de los artificios, la que le permite al espectador explorar la técnica, ésta, se encuentra presente en los apartes donde los ejercicios y ejemplos, permiten descubrir el velo de la técnica.

Este material tiene un enfoque metodológico y mediático que pretende dar a conocer la técnica y sensibilizar y provocar la práctica de ella.

El vertiginoso desarrollo de las tecnologías informáticas y de comunicación cuestionan y reconfiguran cada día la forma en que percibimos nuestra realidad y la manera como nos apropiamos y relacionamos con el mundo.

Los estudiantes de hoy, han crecido en un mundo radicalmente diferente al de unas generaciones anteriores, y qué decir al de la generación de sus maestros. Estas "promesas" de las nuevas tecnologías son indudablemente fundamentales a la hora de decidir a donde iremos y como evolucionará la tecnología. Pero, por sobre todo, la manera en que nosotros, como usuarios, como maestros, como estudiantes, elijamos confrontar esos factores es un aspecto decisivo en el impacto y beneficio que pueden traer al proceso educativo y de aprendizaje. En el caso específico de la enseñanza de técnicas pictóricas como la acuarela, es necesario para no perderlas en la historia, innovar y buscar en la tecnología, los instrumentos y los medios necesarios para provocar su conocimiento.

Esta propuesta además de innovar en los medios, como soportes tecnológicos mediáticos, pretende dar a conocer la manera como se practica en nuestro entorno y quienes son los personajes que de alguna manera sobresalen en el medio de la pintura a la acuarela en nuestro país. Es así como se pretende dar respuesta al siguiente interrogante:

¿Cómo posibilitar el aprendizaje y conocimiento de la técnica de la acuarela, en Colombia, en un contexto donde el 90% de la información nos llega vía Internet?

Esta propuesta se desarrolla como una respuesta a la necesidad de nuevos materiales de apoyo educativo, teniendo como premisa el surgimiento de nuevos

entornos de enseñanza/aprendizaje basados no sólo en formas de comunicación en tiempo real (videoconferencia, por ejemplo), sino también en técnicas didácticas de aprendizaje cooperativo y colaborativo, sustentadas por la capacidad interactiva de la comunicación mediada por ordenador.

Es importante tener en cuenta que estos entornos rompen la unidad de tiempo, espacio y actividad de la enseñanza presencial, creando "ambientes virtuales", esto es, espacios para la actividad docente/discente soportados por las facilidades de nuevos soportes electrónicos, formas de almacenar y presentar la información.

Son nuevas maneras de presentar y acceder al conocimiento que superan en determinados contextos las formas tradicionales de la explicación oral, la pizarra, los apuntes y el manual. No es necesario explicar las bondades de las simulaciones de procesos, la representación gráfica, la integración de texto, imagen. En el futuro, este tipo de soportes serán utilizados de modo creciente en todos los niveles educativos.

Este trabajo permitió:

1. Diseñar un material multimedial sobre el aprendizaje en la técnica de la acuarela.
2. Desarrollar estrategias mediáticas para el conocimiento, sobre la historia, procedimientos y recursos de la técnica de la acuarela.

La investigación desarrolla una presentación del uso de las nuevas tecnologías en la mediación pedagógica y didáctica para la enseñanza de expresión plástica pictórica.

Los criterios de construcción de este material parten de un componente histórico desde los inicios de la técnica en Oriente y llegan hasta la producción en Occidente.

Así se plantea un paralelo histórico entre Japón – Europa, en Colombia se muestra la evolución de la técnica (desde la época de la expedición botánica).

Desde lo técnico, se describe paso a paso, cada uno de los materiales que se emplean para realizar una pintura a la acuarela.

En efectos y artificios, se muestra la evolución del proceso de elaboración de una acuarela y los pequeños detalles, por temas, con los trucos y artificios que se pueden realizar para obtener un buen resultado final.

La propuesta en su primera fase tal como se entrega en esta ocasión presenta limitantes en aspectos interactivos y pedagógicos explicables en el discurso cambiante de estos dos conceptos, en el trasegar de la investigación.

Para una futura fase sería muy importante articular, cibernética, arte y conocimiento, con técnicas artísticas específicas para potenciar nuevos modelos didácticos en nuestras aulas de clase.

## **1. MARCO REFERENCIAL**

Esta propuesta se realizó sobre la técnica de la acuarela porque, es una técnica que conjuga varios elementos importantes en el proceso de aprendizaje de cualquiera de las técnicas universales de la pintura. Es fácil de enseñar, sensibiliza al alumno en el manejo de pinceles, colores y manchas, además los exponentes de esta técnica a nivel nacional son inmensamente ricos en recursos y artificios.

### **1.1 MARCO TEORICO**

El desarrollo de productos didácticos como software educativo, es trabajado en las diferentes universidades del país como un apoyo a los programas semipresenciales o a distancia, generando nuevas alternativas pedagógicas en el uso de herramientas de trabajo por medios electrónicos.

#### **1.1.1 EDUCACION MULTIMEDIA**

##### **¿Qué es multimedia?**

Término genérico para Hipermedia. Se refiere -usualmente- al uso de una amplia variedad de medios dentro de una -interfase-. La información es guardada en diferentes medios (voz-sonido, imágenes estáticas - en movimiento, texto, etc.) y organizada de manera que pueda ser recuperada y mostrada de diversas formas de manera tal que el usuario final amplifica su significado y puede generar conexiones e interpretaciones diversas.

##### **¿Para que sirve?**

En el campo de la docencia, las transformaciones tecnológicas podrían llegar a imponer el reto, la necesidad y sobre todo; la posibilidad de renovar las técnicas de enseñanza y el tipo de material docente que se pone a disposición de los estudiantes (y maestros) Las condiciones actuales facilitan contar con

herramientas de apoyo al proceso educativo que se encuentren más cercanas a la manera en como, niños, jóvenes (y adultos) perciben y entienden su mundo hoy, es decir de una manera mas dinámica, llena de estímulos paralelos, preparados para el cambio constante, intercomunicados e integrados. En este caso, la multimedia representa una ventaja como *soporte* al proceso educativo, pues presenta y manipula la información en un lenguaje contemporáneo, que además permite a maestros y alumnos *jugar* con su estructura para lograr diferentes objetivos pedagógicos.

La enseñanza y el aprendizaje, son procesos sociales por naturaleza, con una dimensión comunicativa muy importante. En este sentido hablamos alrededor de un aspecto crucial: la comunicación humana esta basada en cierta medida en nuestras habilidades para procesar información multimodal, multimedia y de diferentes códigos. Cuando hablamos y colaboramos entre nosotros hacemos uso de múltiples canales de comunicación para transmitir y hacer explicito nuestro mensaje, e interpretar los que estamos recibiendo. Nuestras habilidades perceptuales hacen uso de los diferentes sentidos capaces de interpretar y razonar con diferentes códigos visuales, lingüísticos, etc. porque como humanos nos desempeñamos más eficientemente bajo esos términos.

Los recursos tecnológicos como la multimedia son un apoyo que *habla* en un lenguaje contemporáneo, pero su mayor aporte y su éxito como *facilitador* seguramente se encontraran en la medida en que seamos capaces de revertir un contenido que sea nuestro, que proponga nuestra visión y situación y que permita construir conocimiento de una manera colectiva. Una de las ventajas de estos nuevos *medios* es que se dispone de métodos productivos que usan recursos diferentes, que requieren inversiones distintas que pueden llegar a tener alcances diferentes.

### 1.1.2. DIDACTICA CON MEDIOS TECNOLOGICOS

#### El docente, un ente activo

Desde hace algún tiempo los detalles tecnológicos dejaron de ser un aspecto central en el desarrollo de esta área. Cuando hablamos de la multimedia como facilitador en el proceso educativo, el problema hoy no es solo de las profesiones técnicas, sino de todos aquellos involucrados en un proceso de aprendizaje. Uno de los esfuerzos fundamentales debe encaminarse a la problemática del *contenido*. Los aportes tecnológicos no son la solución al debate de cómo se enseña y que se aprende, si el docente, quien es la persona capacitada para guiar el proceso educativo, no se involucra activamente. Él es quien sabe enseñar conoce que se enseña y puede facilitar el proceso de aprendizaje de sus alumnos con sus conocimientos, experiencias y metodologías.

Este aspecto es de gran relevancia a la hora de hablar de contenidos locales, contextualizados a las condiciones peculiares de una región específica. Este contenido debe ser desarrollado de una manera local, por personas (docentes, investigadores, etc.) conocedoras de su entorno y de las necesidades particulares del área en que trabajan, las inquietudes y capacidades de sus alumnos y las dinámicas que harán más efectivo este proceso. Solo de esta manera estos contenidos y su estructura multimedial tendrán sentido y razón de ser para su comunidad.

Los recursos tecnológicos como la multimedia son un apoyo que *habla* en un lenguaje contemporáneo, pero su mayor aporte y su éxito como *facilitador* seguramente se encontraran en la medida en que seamos capaces de revertir un contenido que sea nuestro, que proponga nuestra visión y situación y que permita construir conocimiento de una manera colectiva. Una de las ventajas de estos nuevos *medios* es que se dispone de métodos productivos que usan recursos

diferentes, que requieren inversiones distintas que pueden llegar a tener alcances diferentes. La posibilidad de autoría de grupos diferentes, el acceso a material más localizado son hoy en día uno de las potencialidades de este medio que debemos aprovechar.

El acercar a las futuras (y actuales) generaciones a estos recursos, su adecuado aprovechamiento y el desarrollo de sus potencialidades; debe ser es un compromiso de todos, y no un privilegio de unos pocos, esta es la invitación.

## **1.2. MARCO LEGAL**

### **1.2.1. DERECHOS DE AUTOR**

Todos los derechos de reproducción de este material por medios magnéticos o impresos, están prohibidos, previa autorización escrita de cada uno de los pintores que prestaron su obra para la realización de este desarrollo multimedial.

Tal como se ha expresado, como regla general (salvo limitaciones y excepciones legales) toda utilización o explotación de una creación tutelada por el derecho de autor requiere de la autorización previa y expresa por parte del titular del mismo, su violación lo podrá ver inmerso en procesos judiciales por la violación a las normas de derecho de autor y derechos conexos.

## 2. CONOZCAMOS SOBRE LA TÉCNICA DE LA ACUARELA

### 2.1. LOS ORÍGENES DE LA ACUARELA

Hace 3500 años a orillas del Nilo en Egipto, descubrieron una planta fibrosa llamada *cyperus papyrus*, con cuya corteza, pegada en tiras, los egipcios formaban un rollo que llamaban *volumen*. Estos rollos que hoy llamamos *papiros* o *papel de Egipto*, servían como soporte para escribir e ilustrar volúmenes sobre ciencia, historia, magia, religión y especialmente los ya conocidos *libros de los muertos*. Estos eran unos rollos o volúmenes de que se enterraban con los muertos para ayudarles en su viaje al otro mundo, en cual según ellos, tendrían que dar cuenta al Dios Osiris, juez de los muertos de lo que habían hecho en este mundo. Todas las imágenes de estos volúmenes, llamadas **Miniaturas**, eran pintadas con colores transparentes; los pigmentos provenían de *tierras* para los ocre y sienas; algunos minerales como el *cinabrio* para el rojo; la *azurita* para el azul; la *malaquita* para el verde; el *oropimente* para el amarillo y el *rejalgar* para el naranja; para el negro usaban *madera de sauce quemada* y para el blanco, la *tiza de yeso*. Estos pigmentos se aglutinaban con goma arábica y clara de huevo y se aplicaban diluidos en agua; eran verdaderos colores a la acuarela. Hacia el año 170 antes de J.C., un tal Eumenes II, rey de Pérgamo, utilizó por primera vez el *pergamino* – piel de carnero o de cabra, tratada con cal, esquilada y satinada con piedra pómez. Hasta el siglo IX, tanto en Roma como en Grecia, en Siria o en Bizancio, la mayoría de las miniaturas eran pintadas con acuarela mezclada con blanco de plomo, es decir con acuarela opaca. Mas adelante bajo el reinado de Carlo Magno, se le da gran importancia a la creación de manuscritos y para ello consigue la colaboración de buenos artistas, los cuales alternan el uso de la acuarela opaca con el de la acuarela transparente, procedimiento que se usa durante toda la baja Edad Media hasta el Renacimiento, donde las miniaturas a la acuarela son un hecho común.

### **2.1.1. PROLOGO A UN ESTILO DE PINTURA ORIENTAL**

El SUMI-E es un arte, que llegó al Japón procedente de la China, hace más de 500 años. Es un tipo de pintura a la aguada monocroma, factura idéntica a la acuarela, pero realizada con un solo pincel y un solo color, el color negro y los grises de la tinta china, diluida en agua. El SUMI-E está íntimamente relacionado con el Zen, este último es una religión oriental derivada del budismo, con profundas raíces en el yoga indio. El Zen como budismo, intenta hallar un camino para extinguir el sufrimiento del hombre; para hallar este camino existe la meditación Zen, base filosófica de la religión Zen.

El Sumi-e palabra japonesa que significa -tinta negra- (sumi) y pintura (e), es una forma de arte oriental en la que las imágenes son pintadas con tinta negra diluida en agua. Además de los atributos anteriores, el sumi-e reúne otras virtudes, como la de la calidad y espontaneidad y, al mismo tiempo, conmover la sensibilidad de quien la contempla. Una pintura es vital cuando cada uno de los trazos que la componen esta vivo. Esos trazos son los que quedan en la obra después de que el artista ha excluido las formas y detalles superfluos del dibujo. En otras palabras, el sumi-e intenta captar la síntesis de la Naturaleza. Saber pintar eliminando lo superfluo representando únicamente la vida y la esencia de las cosas.

El sumi-e o pintura oriental, fue introducido en el Japón, por los sacerdotes de la comunidad religiosa Zen. El éxito del sumi-e fue muy pronto una realidad, ya que, al igual que la religión Zen, en este estilo de aguada se reducen al máximo los signos de expresión. Y vemos que así como en el Zen, una pocas palabras pueden expresar el contenido de horas de meditación en silencio, en el sumi-e

unas pocas líneas negras, dibujadas sobre un simple papel blanco, pueden resolver al más complejo de los modelos<sup>1</sup>.

Como ejemplo, lo que sucede al dibujar un árbol de bambú con el procedimiento del sumi-e. Para empezar, debe usted situar el papel blanco frente a usted y situarse con el torso erguido, fijando la vista en la superficie blanca del papel. Relájese y medite sobre el modelo que va a dibujar, comprobando que al poco rato, para usted, no existe nada más que el papel de dibujo. Sucederá entonces que, de repente algo indescriptible toma fuerza en su interior. Usted "ve" el tronco y las ramas, usted oye el sonido de las delgadas y delicadas hojas que se agitan suavemente con viento. Coja entonces el pincel y mueva su mano de forma natural, inconsciente, pintando sin esfuerzo. Gradualmente, usted estará reproduciendo en él, papel ese mismo bambú que llenó su mente hace unos instantes. Vea luego la pintura realizada: está viva, sin lugar a dudas.

### **2. 1.1.1. MATERIALES**

A continuación se describirán cada uno de los materiales que se usan para la aplicación de esta técnica.

- **El Pincel**, las características de éste son, un pelo preferiblemente de venado, cabra o jabalí, la caña o mango deberá medir aproximadamente, 18x10 mm. De diámetro, es posible también reemplazarlo por un pincel de pelo de marta o de pelo de buey número 14.
- **El Suzuri** (en japonés, piedra para tinta), es una piedra tallada con una cavidad en uno de sus extremos. Esta cavidad se usa para mantener el agua en ella. El resto de la piedra es una superficie plana en donde en

---

<sup>1</sup> Técnica de la Acuarela, Leda ediciones de Arte, 1977, Página 9.

donde la barra de tinta china es molida o raspada para producir tinta. Hay suzuri en diversas formas y tamaños; algunas, muy antiguas, son consideradas hoy día como valiosos objetos para coleccionistas. Luego de usarla debe limpiarse a fondo con agua corriente. La base o superficie de suzuri es ligeramente áspera, como un finísimo papel de lija, facilitando así, al restregar, el desprendimiento de la tinta china de la barra, para obtener negro líquido e intenso. El material más parecido a la superficie del suzuri y que mejor puede sustituirlo, es la textura de la cerámica de arcilla.

- **Tinta China En Barra**, las barras de tinta china utilizadas para pintar al sumi-e, están compuestas de polvo de carbón de pino o de lamp-blak, y un aglutinante. Al frotar una barra en movimiento de vaivén sobre la superficie plana del suzuri, pequeñas partículas de dicha barra se desprenden y caen en el agua de la cavidad, disolviéndose en la misma y produciendo tinta. Estas barras se consiguen en cuatro tonos diferentes de negros (negro-negro, negro-marrón, negro-azul, y negro-púrpura). Esta tinta puede reemplazarse por tinta china líquida, en esta los tonos del negro se logran al disolver el tono original con variables más o menos de agua.
- **El Papel**, para la práctica del sumi-e es preciso un papel poco encolado, que permita absorber la humedad del pincel. El papel ideal, usado en el Japón, es el papel de arroz, suministrado en hojas planas y llamado originalmente gasenshi. Para eliminar el exceso de humedad el artista del sumi-e coloca debajo del papel donde dibuja un retazo de tela, preferentemente de fieltro. Puede ser conveniente también situar algunos pesos en los extremos del papel, mientras se pinta. Esta referencia de papel es difícil de encontrar, en su defecto es posible usarse cualquier papel de dibujo, con poca cola, algo poroso, con cierta rugosidad, como el llamado papel offset alisado (o papel Bond).

- **Recipientes Auxiliares.** Es conveniente utilizar dos grandes vasos de cristal de boca ancha, uno para lavar los pinceles y otro para el agua limpia que ha de ser mezclada con el color. Para pintar en el exterior deben llevarse dos pequeños vasos de aluminio y un bote o cantimplora de este mismo metal con tapón a rosca y un contenido de medio litro, capacidad suficiente para tener una buena provisión de agua limpia. Aunque muchos fabricantes de colores recomiendan la utilización de agua destilada no creemos que esta sea muy esencial en el resultado, ya que la cantidad de agua se distribuye con el pincel en un área muy reducida. Cualquier agua potable fina, filtrada o de lluvia, es satisfactoria; no obstante, si se dispone de agua destilada, siempre será mucho más segura en el uso, ya que esta evita la contaminación del papel con hongos generados por aguas con algún nivel de contaminación. Cuanta más agua mejor; agua para pintar, agua para enjuagar y lavar. Para que las aguadas y el agua empleada en la acuarela no sea rechazada por posibles restos de grasa, añada a dicha agua unas gotas de *medium*, suministrado por la marca Winsor and Newton.

#### **2.1.1.2. CARACTERÍSTICAS**

- **Como aplicar la tinta al papel**

La intensidad de tono de la tinta preparada es el resultado de la cantidad de agua usada. La tinta no debe aplicarse al pincel seco, primero se sumerja el pincel en agua limpia y limpie con suavidad los pelos contra el borde del tazón para prevenir que caigan gotas. Si sólo precisa usar la punta del pincel para trazar una línea delgada, descargue agua del pincel; con ello, mantendrá los pelos más firmes, tendrá un mayor soporte y podrá controlar mejor la pincelada. El pincel puede ser mojado con tinta oscura, con tinta de tono

medio, o con mezclas de las dos. Estas posibilidades enriquecen los tonos y la valoración de las imágenes.

- **¿Cómo coger el pincel?**

En la pintura al sumi-e, los movimientos del cuerpo tienen gran importancia. Para la mayoría de trazos, mantenga firmes sus dedos, muñeca, codo y hombro, mientras mueve el pincel; el dorso del cuerpo debe estar rígido desde la base de la espalda hacia arriba. Hasta las más pequeñas pinceladas, si están hechas con el movimiento natural del cuerpo transmitirán esa misma naturalidad al dibujo.

### **2.1.1.3. LAS TÉCNICAS BÁSICAS DEL SUMI-E**

Los Cuatro Honorables Caballeros- ó shikunshi.

Se trata de los cuatro elementos que simbolizan las estaciones del año en la Naturaleza:

El bambú (Verano)

El crisantemo (Otoño)

El ciruelo florido (Invierno)

La orquídea china (Primavera)

Tradicionalmente utilizados en Japón para enseñar las técnicas básicas del Sumi-e.

Las enseñanzas con que se imparten estas técnicas básicas son muy simples y prácticas; tanto que puede parecer que dichas técnicas se refieren únicamente al pincel y a la habilidad de los trazos, sin embargo es más profundo por técnicas básicas –entendemos también- el estudio de la composición en la pintura, el

espíritu con que debe ser asumido el sumi-e, el conocimiento de los materiales y las variadas formas de usos de los mismos.

**(Anexo en el desarrollo multimedial en el primer capítulo varias imágenes, en un aparte que lleva por título *Galería de obras*)**

## **2.1.2. PINTURA DE OCCIDENTE**

En esta sección se ven en el desarrollo multimedial imágenes que cuentan la historia de la evolución de la técnica de la acuarela en occidente.

### **2.1.2.1. DESCRIPCION DE LA APLICACIÓN DE LA TECNICA DE LA ACUARELA**

Del agua, único vehículo líquido que sirve para mezclar, diluir y aglutinar los pigmentos toma su nombre la técnica de la acuarela. En ella sólo son utilizados colores transparentes que se aclaran más o menos por el medio líquido y la mayor o menor intervención del fondo o sustrato (cartulina, papel, etc.) En el método opaco se emplean colores de cuerpo o colores transparentes mezclados con un pigmento blanco. En la acuarela genuina el blanco de la luz es suministrado por el fondo o sustrato; en ella, si se hiciese intervenir un pigmento blanco opaco, no sólo quedaría anulada su calidad diáfana y transparente, su ligereza y claridad, sino que degeneraría, entonces, a un efecto agrisado, sucio y empastado que desvirtuaría la pureza del medio técnico.

No es cierto, como muchos creen que la acuarela tuvo su origen y desarrollo en Inglaterra. Los maestros italiano y del Renacimiento y los alemanes y holandeses del siglo XVII, ya emplearon la acuarela pura en muchos de sus estudios o bocetos de figura o paisaje, pintando a todo color o con una tinta monocroma. Los franceses de finales del siglo XVIII, seducidos por esta técnica rápida y brillante la

adoptaron con entusiasmo, pero la frivolidad y la inconstancia, tan característica de la época, hicieron que pronto fuese relegada y totalmente olvidada en los períodos del Imperio y la Restauración. Simultáneamente, los ingleses la cultivan como un género de pintura y es, entonces, cuando alcanza, con los maestros Turner, Constable, De Wint, Cotman y otros, un florecimiento extraordinario y la gran perfección que han hecho que este procedimiento sea el favorito de los artistas británicos.

En España durante los últimos decenios del pasado siglo, tuvo la acuarela cultivadores tan extraordinarios como Sánchez Barbudo, García y Ramos, Sánchez Perrier, Pradilla, Moragas, Villegas, rico, Tapiró y otros, pero el que alcanzó de esta técnica una expresión que puede ser calificada como genial fue Fortuny; nadie como él supo conseguir aquellos efectos maravillosos ni resolver con su tan pasmosa y espontánea facilidad.

En las postrimerías del siglo XIX la acuarela evoluciona pero al pretender competir con el óleo en el tamaño y la resolución técnica y al adoptar en ella maneras insistidas y por lo tanto más acabadas y frías, es cuando decae y pierde su verdadero espíritu. En la primera mitad de nuestro siglo resurge magníficamente; este nuevo florecimiento puede ser anulado si se vuelve, y de ello ya hay indicios, a pretender que el procedimiento rivalice con otros. La acuarela es un medio de expresión completo e independiente que puede rivalizar en cualidades espirituales y emotivas con los demás; por ella puede ser resuelto todo, es cierto pero sin pretender que alcance el vigor de otras técnicas de cuerpo que se ejecutan con materias más fáciles de control y que tienen infinitos recursos a su alcance. No se olvide que la acuarela tiene sus propias limitaciones y que éstas no deben ser superadas al tratar de alcanzar efectos que no son propios de su cualidad material.

La superioridad de la acuarela sobre los demás procedimientos radica en sus finezas y transparencias y en unos factores de estabilidad y permanencia a través del tiempo que los medios grasos no ofrecen. La acuarela no es un arte menor, ni a esta es atribuible un concepto despectivo de feminidad o incapacidad en la resolución de muchos efectos pictóricos. Por ella puede ser resuelto todo, pero dentro, naturalmente, de su propia cualidad, de su carácter y peculiaridades.

La acuarela no se resuelve por unas recetas o una fórmula invariable, como parecen mostrar muchas exposiciones colectivas en las que es fácil definir por grupos a los seguidores de un estilo o a los apasionados en la utilización de algún recurso, que termina marcando un estilo.

Los colores a la acuarela están constituidos por pigmentos colorantes de origen vegetal, mineral o animal, amasados y aglutinados con agua, y goma arábica, además de glicerina, miel y un agente conservador; la glicerina y la miel al secarse, evitan el cuarteamiento de capas de pintura algo densas. Se consiguen en el comercio en las siguientes presentaciones:

Godets, tabletas o pastas de acuarela seca

Tubos de acuarela cremosa

Frascos de acuarela líquida

Lápices de colores acuarela

#### **2.1.2.2. MATERIALES PARA PRACTICAR LA ACUARELA**

##### **Tableros, Caballetes, Mesas Auxiliares Y Sillas**

Una mesa cualquiera con un tablero inclinado encima, es la plataforma ideal para pintar a la acuarela. Existen, sin embargo, modelos especialmente

fabricados para inclinar el sobre de la mesa a voluntad: El más corriente tradicional y menos sofisticado, es la mesa clásica de dibujante.

Para las pequeñas notas es posible utilizar un cartón grueso o un tablerito de madera prensada. El tablero más corriente es un modelo plegable, de tamaño reducido, poco peso y con soporte para un tablero. Este puede ser sustituido por un trípode fotográfico, con una rótula atornillada en cabeza para poder dar al tablero la inclinación conveniente, desde la horizontal hasta la perpendicular. El caballete, que es un elemento de comodidad en el trabajo, ofrece también sus desventajas; si sólo mantiene una posición vertical, los baños de color se escurren hacia abajo, formando charcos en la parte inferior del papel; en los toques que se dieron densos, la materia queda adelgazada y falta de calidad; por otra parte en un día de viento, se mueve y cae fácilmente, haciendo la labor francamente molesta.

### **La mesa auxiliar lateral**

Esta consiste en una superficie que quede a la altura de la mesa, para dejar encima los frascos con agua, el jarro de pinceles, la paleta etc. Esta puede llevar ruedas para facilitar su desplazamiento y varios compartimentos para colocar los implementos de trabajo.

### **Silla o sillón**

La silla o sillón es un modelo standard de oficina, con espaldar preferiblemente y en el que sea posible regular la altura del asiento y con pequeñas ruedas que le permitan desplazarse con el fin de retirarse un poco hacia atrás, mientras pinta, ampliando el ángulo de visión del cuadro.

## **Papeles**

En el arte de pintar a la acuarela, la calidad del papel tiene una gran importancia. Existen papeles fabricados sobre la base de pulpa de madera y fabricados con molde a máquina, de una calidad escolar o media, o papeles de gran calidad, cuyas pastas contienen un 100x100 de trapo y el proceso de fabricación es hecho a mano con un cuidado especial en el encolado, ya que de este depende la respuesta del papel cuando se insiste con varias capas de acuarela. Este papel de alta calidad es costoso y por ello algunas marcas suministran papeles de calidad intermedia que son igualmente aceptables. Los buenos papeles se distinguen por la presencia del logotipo de o nombre del fabricante que aparece en uno de los extremos o vértices de la hoja de papel, grabado en seco, en relieve, o con la tradicional *marca de agua* que puede verse mirando el papel al trasluz.

En el comercio se encuentran tres texturas o formas de acabado de los papeles así:

### **Papel de grano fino**

Este es prensado en caliente, para alisarlo, pero mantiene una ligera rugosidad, esto para que la acuarela líquida se estabilice sobre la superficie del papel, esta calidad es muy indicada para dibujar y también para pintar a la acuarela, pero es necesario que el artista sea un experto en el control de límites, fusiones, degradados y contornos húmedos, ya que cuanto más fino es el grano, más rápido es el secado y más corre y se escurre la acuarela, tiene una gran ventaja: aumenta la luminosidad de los colores.

### **Papel de grano medio o semirrugoso**

El papel de grano medio, es prensado en frío, proporciona un grano que elimina en parte la necesidad de un trabajo rápido y controlado. Por hallarse justo en el medio, tanto en dificultades como en facilidades, es sin duda el papel indicado para el aficionado que empieza, dejando para más adelante pintar y experimentar con otros acabados de papel.

### **Papel de grano grueso o rugoso**

El papel de grano grueso, especial para pintar a la acuarela, es notoriamente rugoso, traducida en unos minúsculos huecos regularmente dispuestos, que acumulan y retienen la acuarela líquida, demorando prácticamente el secado de la misma. El uso de este papel no se aconseja para principiantes, el profesional en cambio encuentra en esta textura posibilidades para un mejor control de la humedad y de la acuarela en general. En teoría este papel rugoso resta brillantez a los colores, debido a que cada uno de esos pequeños huecos de la textura ofrece también una minúscula sombra que, en conjunto, oscurece ligeramente los colores.

Todos los papeles tienen derecho y revés, es importante tenerlo en cuenta porque la cara buena ofrece un encolado y acabado mejor; para distinguir entre ambas caras, compruebe que el derecho ofrece un granulado asimétrico, mientras que el revés ofrece una textura más regular y simétrica, formando a veces un minúsculo diseño o patrón en diagonal.

Para distinguir papeles de dibujo y de acuarela de calidad, hechos a mano o a máquina, los fabricantes imprimen su marca en seco, en relieve, en uno de los

ángulos de la hoja de papel; o bien graban el logotipo de su nombre con la tradicional marca de agua.

### **Unidades de medida y grosores**

La principal unidad de medida es la resma. La cual esta constituida por 500 hojas, sea cual sea la medida de éstas. El peso de la resma y su conversión en gramos por metro cuadrado el papel determina el grueso del mismo; así hablamos de papeles de 70, 300 gramos etc.

Los tamaños tradicionales son: 100x70, 70x50, 35x50 etc. En papeles finos como el Arches se consiguen carpetas de 50x35, 35x25 etc., así como también rollos de 90 CMS x 10 metros aproximadamente.

Las principales marcas con sus correspondientes países de origen son:

Guarro	España
Canson & Montgolfier	Francia
Arches	Francia
Fabriano	Italia
Schoeller Parole	Alemania
Winsor & Newton	Inglaterra
Whatman	Inglaterra
Grumbacher	América
RWS	América

### **Tensado del papel**

Si al pintar utilizamos un papel de un peso inferior a 200 gramos por metro cuadrado, le ocurrirá, que mientras pinta y debido a la humedad de la acuarela,

el papel hará bombas o bolsas. Para evitar que esto suceda, se recomienda montar y tensar el papel, es decir, mojarlo totalmente bajo el grifo, dejarlo unos minutos para que se dilate y sujetarlo con tiras de papel engomado a una superficie de madera un poco mas grande que el tamaño del papel, así al secarse y encogerse el papel quedará plano, sin que pueda afectarle la humedad.

### **Paletas**

La más práctica para trabajos de exterior, cuando se emplean colores de tubo, es la acrílica, preferiblemente blanca, plegable en dos o tres cuerpos, uno con divisiones para una o dos docenas de colores y otro que actúa como tapa, el tercero si lo tiene, es un plano intermedio, con espacios para preparar las mezclas.

En el estudio es aconsejable usar una paleta que ofrezca bastante espacio libre, el uso de platillos de porcelana también resulta bastante cómodo. Cuando la superficie de la paleta esté muy sucia por las mezclas de colores debe limpiarse bien con un paño húmedo; al ejecutar una pintura se exprimen del tubo los colores que serán usados en ésta, como se hace con los tubos de óleo sobre la paleta; el color blando de los tubos se adhiere fácilmente al pincel, mientras que el color duro de las pastillas o cubitos de porcelana requiere frotados que exigen tiempo y que hacen que el baño que espera sobre el papel seque y se estropee o imposibiliten los efectos sobre el color húmedo.

## Recipientes

Es conveniente utilizar dos grandes vasos de cristal de boca ancha, uno para lavar los pinceles y otro para el agua limpia que ha de ser mezclada con el color. Para pintar en el exterior deben llevarse dos pequeños vasos de aluminio y un bote o cantimplora de este mismo metal con tapón a rosca y un contenido de medio litro, capacidad suficiente para tener una buena provisión de agua limpia. Aunque muchos fabricantes de colores recomiendan la utilización de agua destilada no creemos que esta sea muy esencial en el resultado, ya que la cantidad de agua se distribuye con el pincel en un área muy reducida. Cualquier agua potable fina, filtrada o de lluvia, es satisfactoria; no obstante, si se dispone de agua destilada, siempre será mucho más segura en el uso, ya que esta evita la contaminación del papel con hongos generados por aguas con algún nivel de contaminación. Cuanta más agua mejor; agua para pintar, agua para enjuagar y lavar. Para que las aguadas y el agua empleada en la acuarela no sea rechazada por posibles restos de grasa, añada a dicha agua unas gotas de *médium*, suministrado por la marca Winsor and Newton.

## Pinceles

Los pinceles para pintar a la acuarela, como los pinceles para óleo, están constituidos por tres partes: el *mango* de madera barnizada, rematado por una especie de cilindro metálico, llamado *virola*, que a su vez agrupa y sujeta el *haz* de pelos. Los pinceles a la acuarela se sirven también en diferentes gruesos que van numerados desde el 00, el 0, el 1, 2 etc. siguiendo en números correlativos hasta el 14. Estos números aparecen impresos en el mango del pincel, que por cierto mide tan solo unos 15 o 16 cm. (20 cm.

Incluyendo la virola), siendo mas cortos que los mangos de los pinceles para pintar al óleo.

Existen en el mercado cinco calidades de pinceles diferenciadas por la clase de pelo. Estas calidades son:

Pinceles de pelo de marta

Pinceles de pelo de meloncillo

Pinceles de pelo de buey

Pinceles de pelo de venado (japoneses)

Pinceles de pelo sintético.

Para pintar a la acuarela, el pincel de pelo de marta es el mejor, dentro de estos, los de más alta calidad se fabrican con pelo seleccionado del extremo de la cola de un pequeño roedor, de Rusia o China, llamado kolinsky, agrupando cuidadosamente los pelos de este animal, situando los más largos en el centro y los mas cortos alrededor, de manera que al ser humedecidos, el haz de pelos forme una punta perfecta. En una calidad menos extra pero igualmente buena, el fabricante mezcla pelo de marta rojo con pelo de buey que se obtiene de las orejas de estos animales. En una calidad que puede situarse después del pelo de marta, se fabrican los pinceles de pelo de meloncillo o de ardilla y los pinceles de pelo de buey, ofreciendo éstos últimos un temple menor que los de marta y meloncillo. Le siguen los pinceles japoneses, de pelo de venado, dentro de los cuales el modelo plano en forma de paletina es muy útil. Sigue por último el pincel de pelo sintético cuya apariencia y acabado es semejante al pelo de marta, sin embargo presenta algunos inconvenientes como que en la practica, pintando con este pincel, se echa de menos la esponjosidad, la capacidad de llevar humedad y color en cantidad, de doblarse a la más ligera presión de la mano, de ensancharse como un abanico, pincelando ampliamente y volviendo a su posición recta,

ofreciendo una punta perfecta, cualidades éstas características de un pincel de pelo de marta.

### **Cuidado de los pinceles**

El que usted pinte durante años con un mismo pincel, depende exclusivamente del trato y el mantenimiento que usted dé a este. A este respecto, hay una pequeña lista de prohibiciones absolutas que usted debe tener en cuenta: Prohibido dejar los pinceles durante horas, dentro del agua, una vez terminada la pintura; prohibido dejar los pinceles boca abajo, dentro de un jarrón, cuando se ha terminado de pintar; prohibido dejar los pinceles sucios, con restos de pintura que, al secarse, convierten al pincel en una escoba (después de pintar, hay que lavar los pinceles sí es preciso con jabón, para eliminar totalmente los restos de pintura); prohibido llevar los pinceles - cuando se sale fuera para pintar al aire libre -, sueltos, sin ninguna protección, en la caja o bolsa en que van los colores y otros utensilios (hay que llevarlos en una cartera o bolsa especial).

#### **2.1.2.3 RECURSOS DE LA TÉCNICA**

Muchos “puristas” condenan los recursos que ellos llaman “trucos” y establecen, dogmática y académicamente que la única técnica de la acuarela es la que se resuelve por baños simples y directos y por una ejecución limitada al mismo y sin retoques o superposiciones de rectificación.

#### **Modificaciones de un baño por la goma**

Cualquier tinta, después de que haya secado, puede aclararse con una goma de borrar que sea frotada hasta conseguir el efecto deseado. Sobre papel de

grano y pasando la goma sobre la superficie se pueden obtener efectos granulados y calidades de una especial textura. No se debe borrar o presionar con exceso pues, en este caso, sería fácil llegar hasta el blanco del papel y aún estropear la superficie de éste. Sobre un baño húmedo se puede realizar un rayado con una goma afilada y obtenerse así, una serie de líneas dentadas que son muy distintas para algún efecto especial. Cualquier baño puede ser modificado, elevándolo o reduciéndolo, antes de que seque; el resultado depende del grado de humedad del baño en el momento de aplicar el recurso.

- **Variaciones del baño por fusión**

Estas se practican sobre un color aún húmedo, cambiando o variando a éste en tono, o color y en las diferentes partes que lo requieran. En realidad es una especie de superposición sobre húmedo que ofrece grandes posibilidades para múltiples efectos en paisaje, arquitectura, cielos, ropajes, etc.

### **Para demorar el secado o, viceversa, para acelerarlo**

Hay momentos en que, es necesario retardar el secado de una aguada de acuarela, bien sea por que es un fondo demasiado grande o porque el clima es suficientemente cálido como para que el proceso de secado sea más rápido de lo necesario, en estos casos el remedio está en añadir al agua con la que se está pintando unas gotas de glicerina o de azúcar.

### **Para un secado rápido**

En casos en que es preciso el secado rápido de una zona determinada, una de las soluciones más prácticas consiste en utilizar un secador eléctrico para el cabello.

### **La esponja natural**

El trozo pequeño de esponja natural para pintar a la acuarela era ya utilizado por los acuarelistas de hace 150 años. Es utilizada para pintar fondos o degradados amplios y en segundo lugar para chupar el exceso de pintura o agua con la esponja limpia y escurrida. Puede utilizarse también para descargar el pincel.

### **Control de color**

Uno de los requerimientos más importantes en la técnica de la acuarela es el de cubrir un área de papel, relativamente grande, con un baño liso, suave y transparente de un color diluido, cálido, o frío, para dar un tono al papel que sirva como base para superposiciones o sobre algunas partes o encima de todo el conjunto de una obra acabada para calentar los tonos o sombras.

### **Más efectos y artificios de la técnica**

La verdadera grandeza de la acuarela, respecto a los demás procedimientos pictóricos, reside en la transparencia de sus aguadas.

Los distintos temas se pueden resolver de diferentes formas: De una manera espontánea sobre el papel sin previa preparación, sin haber dibujado o delimitado ninguna superficie, ejecutando pinceladas decididas resueltas de color. Otros sistemas más preconcebidos, se inician con un dibujo a lápiz (normalmente blando) y, después, se van coloreando las distintas superficies o planos, utilizando métodos diversos, según cómo se haya planteado la resolución.

### **Acuarela húmeda**

Una de las técnicas más usadas es la del papel mojado, también se conoce como acuarela húmeda. Consiste en mojar o humedecer el papel sobre el que vamos a pintar y, a continuación, con el pincel bien cargado de color damos pinceladas, horizontales, suaves, inclinado el papel para que corra el color consiguiendo un degradado. Después, y una vez seca la primera capa, se pueden superponer (1) distintos baños. Si los baños anteriores no se han secado se mezclarán los colores, produciendo, la mayoría de las veces, efectos no deseados. Mientras que el papel esté húmedo, si añadimos colores o tintas, tenderán a expandirse, obteniendo unos efectos muy interesantes. Se puede hacer por medio de goteo (2), o bien añadiendo colores con el pincel e inclinando el papel en la dirección que queramos para que corra el color (3)

### **Acuarela seca**

Utilización del color en el papel completamente seco, también se conoce como acuarela seca. Se aplican baños tenues, superponiendo uno sobre otro, cuando esté seca la capa inferior. También se podrían emplear colores intensos y finales. En la resolución de un tema, normalmente, se emplean

ambas técnicas, la acuarela húmeda para cubrir y colorear grandes superficies, segundos planos, cielos, etc., y la segunda para resaltar primeros planos.

La aplicación de un color sobre otro ya seco, las superposiciones, tienen una gran importancia en la acuarela. Se considera uno de los procesos necesarios para añadir calidades abstractas al color. El color básico, color general o de fondo, influirá en todos los colores transparentes que le superpongamos.

Por regla general, en las superposiciones, se debe aplicar primero el color más cálido, por ejemplo, para obtener un color anaranjado, pondremos primero el color rojo y, una vez seco, superpondremos el amarillo (***Ver aplicativo capítulo 2 “ paso a paso” :Efectos y artificios, Ejercicios 1-4***); para el violeta, primero bañaremos con color rojo y después con el azul. Cuando se actúa al revés, ponemos primero el color frío y a continuación el cálido, el resultado es totalmente diferente. El color frío neutraliza al cálido ensuciándolo. Cuando un color resulte opaco o apagado y queremos darle luminosidad, se deberá velar con una tinta más luminosa y transparente.

A continuación encontrará un desglose descriptivo de ejercicios sobre los cuales se intenta hacer auto instructivo a lo largo de todo el aplicativo multimedial. (***Ver aplicativo capítulo 2 “ paso a paso” :Efectos y artificios, Ejercicios 1-4***);

### ***Ejercicios***

1. Dibujar un rectángulo estrecho y largo y dividirlo en 7 partes iguales. Llenar todos los cuadraditos con amarillo cadmio muy líquido y dejar que se seque.

Añadir una punta de rojo carmín al amarillo y llenar los cuadraditos del 2 al 7 y dejar secar. Añadir todavía más rojo llenando el cuadradito 3 al 7, y continuar así, añadiendo un poco de rojo carmín hasta el final. El cuadradito 7 resultará anaranjado. Se puede repetir el ejercicio con rojo carmín y azul ultramar, y con azul ultramar y amarillo de cadmio, y con rojo carmín y verde esmeralda.

**2.** Ahora probar a descubrir la construcción geométrica de las pinturas de otros artistas, y veremos que la casualidad es solo aparente y que la armonía del conjunto proviene de la habilidad compositiva del artista.

**3.** Análisis de una acuarela de Paul Cézanne: Antes de copiar del natural, es útil analizar algunas obras y técnicas de artistas conocidos que hayan pintado a la acuarela, como Turner, Cézanne o Klee. Analicemos la obra Manzanas y copa de Paul Cézanne. Parece que el artista copió una fruta colocada casualmente en el plato, pero al estudiar cada detalle, vemos que cada elemento ha encontrado su posición ideal para poder ser fijado en el papel de la mejor manera. La parte más iluminada de la composición ocupa dos tercios de la lámina y salta al primer plano. La parte más oscura solamente ocupa un tercio de la superficie. El horizonte de la composición viene representado por el borde de la mesa. El ritmo de la composición se obtiene con una larga línea horizontal y cierto número de líneas verticales. La composición de fruta en el plato tiene ritmos horizontales y diagonales, dados por la posición de las manzanas, encerradas en un pentágono imaginario, compuesto por tres triángulos.

**4.** También haremos un sencillo ejercicio de dibujo a lápiz que después será coloreado con acuarela. Se prepara un papel semirrugoso, usándolo por el anverso. Para identificarlo, colocar el papel a contraluz y, en transparencia, se observara un escrito en la parte inferior; el anverso del papel será aquel en el

que la marca se lee correctamente. Compárense las dos caras del papel para aprender a diferenciarlas sin tener que observar el papel a contraluz. Copiar del natural algo sencillo, a lápiz. A continuación dar color, empezando con poca cantidad de pigmento y pintando siempre de claro a oscuro.

Tomemos un ejercicio del libro de Paul Klee *Teoría de la forma y la figuración*: Dibuja un cuadrado de 20 x 20 cm. Dividir cada lado en 10 partes. Se obtendrán 100 cuadraditos, que representan 50 días y 50 noches. Imaginad que algunas noches son más oscuras que otras (pintadlas de diferentes azules), pero que los días son siempre iguales (pintarlos blancos). Pero sucede algo: encontramos a un amigo divertido durante tres días (pintar tres días con colores cálidos). Después se va y las cuatro noches siguientes parecen muy frías (pintarlas de azul muy oscuro). Llega la primavera, los días se alargan, las noches son mas claras. Germinan las semillas y los colores dominan. Inventar su propia historia siguiendo este modelo para obtener un paisaje abstracto compuesto de formas geométricas.

**2.1.2.4. PASO POR PASO DE LA TECNICA -FOTOS- VIDEOS (Anexo en el desarrollo multimedial en el segundo capítulo donde se presentan ejemplos de videos elaboración de: A. BOCETO B. ACUARELA C. FOTOS ACUARELA PASO A PASO D. TEXTURAS E. TEJAS F. FOLLAJE G. CIELOS H. SOMBRAS)**

### **2.1.3 PINTORES EUROPEOS Y AMERICANOS**

En el siglo XVI y XVII la acuarela era usada como un medio auxiliar en proyectos donde los grandes trabajos al óleo eran abocetados inicialmente en pequeños

formatos a escala. Pedro Pablo Rubens, se caracterizó por la monumentalidad de su obra, para sus aproximados 993 cuadros, todos ellos destinados a decorar iglesias, mansiones y palacios, Rubens contrato jóvenes artistas de la época, tan importantes con Van Dyck, Jordaens, Snyder y otros los cuales realizaban su labor sobre la base de los apuntes de dibujos acuarelados del artista, dejándole a él, el acabado final de las obras. Fue así como los aprendices de la época, conservaron y trasladaron estos conocimientos en toda Europa .

En el libro “IL LIBRO DELL’ARTE, del artista y educador italiano Cennino Cennini, editado en el año 1390, encontramos información precisa sobre el hecho del cómo, todos los pintores del Renacimiento y los que les siguieron durante los siglos XVI y XVII, utilizaban la pintura a la acuarela monocroma. Con la siguiente descripción del libro se fijaron las pautas para los nuevos pintores de la época, Cennini así lo dijo: *“Después de fijar y acentuar el dibujo, sombrearás las formas con lavados de tinta, haciéndolo con tanta agua como la que cabe en una cáscara de nuez y con dos gotas de tinta; sombrearás con un pincel hecho de pelos de la cola de una marta. Y así, de acuerdo con los oscuros y de esta misma forma pero con más gotas de tinta, puedes hacer los lavados más oscuros.”* En este libro Cennini, explicó los métodos y procedimientos artísticos que se estaban usando. Fue así como 400 años después, pintores como Giotto, Rafael, Leonardo, Miguel Angel y otros realizaban sus estudios previos, dibujos y apuntes al aire libre de figuras en acuarela monocroma, pintadas generalmente con dos colores, sepia.

### **La aguada, antesala de la acuarela**

Cuando nos referimos a la evolución histórica de la Acuarela, es necesario mencionar a artistas como Rembrandt, quien realizó cientos de estudios y apuntes

a la aguada, color sepia oscuro, con gran destreza al representar el volumen, la sombra, la penumbra, el reflejo etc.

Al mismo tiempo en que Rembrandt pintaba figuras en Amsterdam, Claude Lorrain pintaba paisajes en Roma; para hacer sus famosos paisajes, de hasta 2,50x2 metros, Lorrain imaginaba el tema que primero componía en un boceto inicial a la aguada, después iba al campo, al aire libre, a tomar notas, a pintar pequeños cuadros a la aguada, con dos o tres colores de una misma gama: Siena o sepia y tierra sombra. Uno de sus paisajes al óleo, suponía un mínimo de ocho dibujos a la aguada, aparte de varios dibujos a lápiz o al carboncillo. Lo mismo puede decirse de Nicolás Poussin, también francés y contemporáneo de Claude Lorrain, que junto con éste son considerados iniciadores de la escuela inglesa de paisaje, y que indudablemente influyeron en la escuela de artistas ingleses que a partir del siglo XVIII pintaron a la acuarela.

### **2.1.3.1. Acuarelas América y Europa**

**Alberto Durero** (1471-1528), pintor nacido en Nuremberg, es considerado uno de los pintores y grabadores alemanes de mayor importancia, del siglo XVI, escribió tres libros, donde se plasman, más de mil dibujos, casi doscientas cincuenta xilografías, cien grabados en cobre, y ciento ochenta y ocho cuadros de los cuales, ochenta y seis son acuarelas.

Es importante anotar como la Técnica de la Acuarela no fue reconocida como un procedimiento en sí mismo hasta finales del siglo XVIII. Pues obras como las de Durero eran consideradas como material documental o simples apuntes para desarrollar posteriormente pinturas al óleo. Anecdóticamente esta subvaloración

de la acuarela como técnica de la pintura se ha mantenido hasta principios de nuestro siglo.

Nace en el 21 de mayo de 1471 en Nuremberg (Alemania) El arte de Durero marca el punto culminante en el desarrollo de la pintura al finalizar la Edad Media. La magistral combinación de dibujo minucioso y colorido sensual ha fascinado al espectador de todos los tiempos.

Durero fue el primer pintor obsesionado con su imagen. Es por ello que pinto diversos autoretratos, en diferentes épocas de su vida. El interés de Durero por el estudio de la naturaleza lo ponen de manifiesto sobre todos sus cuadros de animales y plantas. Su técnica de trabajo y la gran exactitud de sus dibujos testimonian un afán de fidelidad absoluta. La piel del animal, realizada con un finísimo pincel, fue pintada sobre un dibujo previo. El espectador cree erróneamente- que Durero ha pintado cada pelo del animal, circunstancia que ha contribuido a la inmensa popularidad del cuadro. “Cuanto más fiel sea tu obra a la figura viviente” dice uno de los principios del pintor, “tanto mejor será”. Así se explica el amor de Durero por los detalles, manifiesto no sólo en sus retratos y estudios de plantas, sino en detalles de figuras animales. Durero elaboraba sus láminas de animales en tres etapas: primero pintaba a pincel los contornos, luego coloreaba las superficies y finalmente añadía los detalles de la piel.

Varios acontecimientos marcaron esta época: Los ingleses descubrieron a Roma, este siglo se denominó el siglo del “Grand Tour”. La ruta obligada era Francia, Suiza, Italia; destino final: Roma, con visita obligada al Coliseo Romano, el Arco de Tito, las Termas de Caracalla... Por que las ruinas también estaban de moda; era el siglo del Gran Viaje y era también, el tiempo del *Arte Neoclásico*.

## **2.1.4. LA ACUARELA EN COLOMBIA**

### **Los años veinte**

#### **Pedro Nel Gómez y los acuarelistas antioqueños**

Cuando en abril de 1922 se organizó en la capital de Antioquia una exposición colectiva de pintores jóvenes, la nota destacada la dio la Acuarela, técnica menor que Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez y Rafael Sáenz trabajaban con tal vigor que con el tiempo llegaron a conferirle jerarquía. Sin duda, fue a través de la acuarela que en Colombia se comenzó a ejercitar un arte que se apartaba de los últimos remanentes académicos.

Al principio, como los pintores bogotanos de la generación anterior, los acuarelistas antioqueños practicaron el paisaje. No obstante, la manera de plasmar el tema era distinta. Los antioqueños trabajaban con un alto grado de espontaneidad y libertad. Sin ser expresionistas en el sentido estricto del término, Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez concebían la obra como un conjunto de manchas. Esas manchas llegaron a ser, en el caso de Pedro Nel Gómez, un rechazo consciente al virtuosismo técnico de dibujo preciso y superficie relamida que solían desplegar los mayores, rechazo que el crítico Jorge Zalamea llamó “deliberado” desprecio por cuanto pudiera halagar o distraer al espectador ,y calificó luego de “sagaz negligencia”.

Con la llamada escuela de acuarelistas antioqueños, el arte colombiano incursionó en la modernidad propia de los inicios del siglo XX. Viene al caso anotar que la acuarela había sido introducida en Medellín en fecha reciente. La practicaron aunque de manera esporádica, artistas antioqueños de la generación anterior a Francisco A. Cano, Horacio Chávez y Luis Eduardo Vieco, de los que no se quiso

alejarse mucho un Rafael Sáenz y un Eladio Vélez prefirió no desacatar por completo. El viraje que, al apartarse de ellos, le imprimió Pedro Nel Gómez a la acuarela—sin duda su cultor más constante y lúcido—se basaba en la improvisación, que consistía en mezclar los colores en la hoja de papel húmedo y no en la paleta, controlando los accidentes que se fueran produciendo durante la ejecución de la obra.

Declarado admirador de Rembrandt, Cezanne, Soutine y el pintor Colombiano Andrés de Santa María, Pedro Nel Gómez sabía combinar ascetismo y feísmo, espontaneidad y rigor desde finales de los años diez. Asumida la imagen en su bidimensionalidad pictórica, las formas de este artista antioqueño se arrugan y deshacen, los planos se asemejan a desordenados parches, y el dibujo se desdibuja, las anatomías se desproporcionan si no se descoyuntan y la luz es contradictoriamente antilumínica. La belleza preestablecida había pasado al desván de las cosas viejas, porque canon, norma o regla que el mismo artista no formulara era canon, norma o regla que de nada servía<sup>2</sup>.

Diversas hipótesis se plantean sobre el origen de la técnica de la Acuarela en Antioquia. Algunos llegan a plantear incluso una supuesta influencia de la escuela inglesa a través de la efímera visita de Henry Price con la Comisión Corográfica en 1852. Lo más probable es que los principios básicos hayan sido traducidos en las clases de dibujo técnico impartidas en la Escuela de Artes y Oficios y luego en la elaboración de mapas y planos en la legendaria Escuela de Minas. El dibujo y la aguada eran considerados un paso previo al definitivo momento del óleo. Como era fácil de transportar, la caja de acuarelas acompañaba a pintores viajeros que así podían perpetuar en su cuaderno de apuntes los colores de una flor, una piel o un crepúsculo.

---

<sup>2</sup> Estas apreciaciones fueron tomadas del libro Colombia en el Umbral de la Modernidad, página 21, textos de Alvaro Medina, Ana María Lozano y María Clara Bernal.

La acuarela implica destreza, seguridad en la pincelada, equilibrio en la combinación de la mancha de color y el fondo blanco del soporte. Como en la técnica del fresco, cada trazo es definitivo, no admite retoques. En Antioquia la acuarela adquiere personalidad, identidad propia. Con Francisco A. Cano, Humberto Chávez, Pedro Nel Gómez, Eladio Vélez, Luis Eduardo Vieco, Horacio Longas y Rafael Sáenz se puede hablar con propiedad de una "Escuela de Acuarelistas Antioqueños". Ellos salían ala campo y pintaban al natural. Fueron los pioneros de una tradición. Pero su origen inherente, se desprende de su progenitor Francisco Antonio Cano quien estableció el principio de la acuarela en Antioquia.

El maestro Cano trascendió como docente hacia una generación, que recibió su magistral influencia. De ahí se derivan los primeros nombres: Rafael Montoya, Luis Eduardo Vieco y Humberto Chávez, quien fue el primer alumno y artífice del arte antioqueño. Su amor por el entorno propio, se traduce a un estilo costumbrista, como expresión manifiesta de una imagen que revela la interpretación de los hechos y las costumbres de los pueblos. Surgen entonces las figuras de Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez, quienes fueron a su vez, alumnos de Chávez y Montoya.

Pedro Nel Gómez nació en 1899, su sensibilidad artística se evidencia como pintor de una realidad visual, de los hombres y mujeres, que con sus cuerpos desnudos, extraían el oro de los ríos y quebradas. Esta temática de los barequeros, se transcribe posteriormente a una obra extensa que pasó a ser testimonio histórico de sus pinturas y murales alegóricos al desajuste social de aquella época donde conjugó lo épico, mezclado con lo erótico.

#### **2.1.4.1 EL LEGADO ESPAÑOL**

##### **La expedición botánica del nuevo reino de granada: su obra y sus pintores.**

La Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada dirigida por don José Celestino Mutis, fue fundada el 31 de marzo de 1783, por el Arzobispo-Virrey don Antonio Caballero y Góngora.

La obra máxima de la Expedición Botánica es su espléndida Iconografía, que se conserva en el nuevo edificio del Jardín Botánico de Madrid. Son cuarenta y tres grandes tomos, en los cuales las láminas se conservan sin encuadernar.

La técnica de las láminas iluminadas era laboriosa: primero el delineado a lápiz, se cubrían luego las hojas con una pintura verde-azulosa, para concluir con el modelado de los órganos y la coloración que retratara fielmente el original. Es tal la perfección de los órganos, y tan exactos los detalles de posición y estructura de mínimas semillas y estambres, que en ocasiones es más cómodo el estudio de algunas especies los iconos que en las plantas vivas. La escasez de medios de trabajo acució el talento investigador de Mutis, quien descubrió en los mismos vegetales o en diversas tierras los colores que se emplearon en la pintura de las láminas. Magníficos tintes, de una firmeza tal, que después de siglo y medio muchos íconos dan la impresión de estar recién pintados, en un lo que podríamos denominar como técnica de acuarela.

##### **Los pintores botánicos**

Es halagador para el patriotismo que la gran Iconografía de la Expedición Botánica haya sido obra exclusiva de artistas americanos. Mutis, comprensivo, reaccionando contra el desdén de la España de su siglo hacia los criollos de las

Indias, fundó sus grandes obras y las llevó a cabo, exclusivamente con nativos de estas tierras. Y supo darles conciencia de sus capacidades y de su valer: quiso que en las láminas inmortales junto al nombre del pintor, quedara orgullosamente consignada su procedencia americana.

Bajo las órdenes de Mutis salían por campos y montes a recoger plantas; los HERBOLARIOS, éstos buscaban ansiosamente las plantas nuevas y en ese tiempo, la expedición contaba con nueve pintores simultáneos.

La expedición intensificó sus trabajos, ensancho el radio de sus estudios y fundó bajo la dirección de Rizo una escuela gratuita de dibujo, donde se formarían los nuevos pintores.

**Salvador Rizo**, (1784) es la figura más sobresaliente de la expedición después de Mutis: y por sobre ello Mártir de la Patria. Era costeño y había nacido al parecer en Mompós. Vino muy joven a Santa Fe, y se dedicó al comercio cultivando al mismo tiempo la pintura por afición. Mutis lo conoció y lo llevó a su casa. Fue colaborador predilecto: lo hizo *Mayordomo* perpetuo de la expedición; y tanta confianza depositó en él, que al morir le confió el poder de testar en su nombre. A su cargo estuvo la escuela de dibujo que se fundó en Santa Fe y que dio a la expedición varios de sus buenos pintores de los últimos años. Rizo fue esencialmente pintor botánico. De él se conservan 140 láminas firmadas, casi en su totalidad iluminadas. Parece que ejerció también el retrato: a él se atribuye el cuadro de Mutis que se conserva en el Observatorio Astronómico de Bogotá.

**Carmelo Fernández** (Venezolano) (Guama, estado de Yaracuy, Venezuela (1810- Caracas, 1887). Comisión Corográfica sancionada el 29 de mayo de 1849. Estos acuarelistas Carmelo Fernández, Enrique Price y Manuel María Paz, nos gravan

en sus acuarelas la imagen fidelísima de la patria, sus agentes, sus paisajes, sus bellezas naturales, las huellas pictográficas de los primitivos habitantes de nuestro territorio; los usos y las costumbres de sus descendientes semi-civilizados, sin olvidar las pequeñas factorías de la industria naciente. Fernández supo sorprender con su pincel actitudes y rasgos muy naturales y característicos.

El género de pintura empleado por este artista en los trabajos de que nos ocupamos, creemos mas justo tenerlo como miniaturista que como pintor a la aguada, porque fue tal su esmero en los pormenores, particularmente en las facciones humanas, que llego al extremo de sombrear las caras, las manos por medio de finísimos puntos y líneas imperceptibles de color, colocados con delicada paciencia. Conocía el sistema de la aguada para producir efectos por medio de manchas de color, franca y hábilmente colocados, reservando el blanco del papel para las luces.

### **Comisión Corográfica. Los Primeros Pintores Neogranadinos**

**Pablo Antonio García (1783)**, nació en Santa Fe en 1744, y fue discípulo en pintura del maestro Joaquín Gutiérrez. Cultivó con éxito la pintura religiosa (es notable su cuadro de la Anunciación que se conserva en la Catedral de Bogotá. Se dedicó también al retrato: su mejor obra en este género es el cuadro de *Mutis* de la Galería del Colegio del Rosario. Llegó a ser pintor de Cámara del arzobispo Virrey. Vivió en Santa Fe hasta el año de 1814, en que murió a los 70 años de edad. Firmadas por él hay 101 láminas. En la Iconografía.

**Francisco Javier Matiz**, cuyos primeros trabajos se redujeron por vía de ensayo y aprendizaje, a copiar láminas y pintar árboles frutales comunes. Entró muy joven a la Expedición, en diciembre de 1783, y a ella se entregó por completo

hasta su disolución en 1816. Su obra pictórica fue exclusivamente botánica. Su genio vivaz y las ligerezas de su juventud ocasionaron no pocos dolores de cabeza a Mutis, quien varias veces quiso prescindir de su colaboración. Pero su buen carácter, su fidelidad, su cariño por la empresa gloriosa se sobrepusieron a sus defectos. Disuelta la Expedición, Matiz que había servido discretamente a la causa de la Independencia se radicó en Bogotá. En 1825 y en compañía de don Juan María Céspedes, estuvo en comisión científica oficial en el valle de San Agustín. Los duros años de su prolongada ancianidad los paso, en su casita del barrio de las Nieves, en donde se había establecido una escuela de botánica y de dibujo. Murió en extrema pobreza, en Bogotá el 5 de noviembre de 1851, de cerca de noventa años de edad. Matiz fue no solamente pintor sino también botánico. En la Iconografía se conservan escritas a lápiz atinadas anotaciones sistemáticas, que demuestran sus capacidades científicas. La obra firmada por Matiz es la más numerosa de la Iconografía: 215 láminas, la mayoría de ellas iluminadas.

Galería Acuarelas De La Comisión Corográfica Colombia 1850 – 1859 Las siguientes son imágenes capturadas por los buenos y honestos pinceles de 3 maestros del arte de la pintura a la acuarela.

(Ver aplicativo **capítulo 4 “La acuarela en Colombia”EL LEGADO ESPAÑOL/ VER GALERIA :Fotografía 1 -8)**

- Fotografía 1.

#### **Iglesia o capilla del Rosario de Cúcuta**

Esta fiel acuarela da una visión exacta del templo del Rosario, de tanto interés para la historia de Colombia, pues no hay detalle del monumento que haya escapado al ojo del artista. El templo fue destruido casi

totalmente por el terremoto del 18 de mayo de 1875. (Carmelo Fernández, Expedición -1850, Provincia de Santander).

- Fotografía 2.

#### **Provincia de Bogota**

Laguna de Guatavita, célebre por haber sido lugar de adoración de los indígenas. Esta laguna se encuentra a 52 Km. De Bogotá; por carretera; y no lejos de la moderna población de Guatavita, la Nueva, pues la antigua fue inundada, para la construcción de la gran represa de Tominé. La fama de la laguna se debe a que los chibchas realizaban allí, una ceremonia muy particular en la cual el cacique se untaba de resinas el cuerpo, luego se cubría con oro en polvo y, con gran cantidad de tesoros, se sumergía en el agua; así nació la leyenda del Dorado. (Manuel María Paz, Expedición UI-1855 Provincia de Bogotá).

- Fotografía 3.

#### **Puente del común sobre el río Funza a Bogotá**

Este puente, hoy monumento nacional, a 30 kilómetros de la capital, fue construido durante la época colonial, en 1772, por el Ingeniero Domingo Esquiaqui, daba paso a las caballerías y carruajes que se dirigían a Zipaquirá, Ubaté, Chiquinquirá, los Santanderes. Este es uno de los pocos puentes de piedra construidos en la época virreinal. (Manuel María Paz, Expedición VI 1850 (Provincia de Bogotá).

- Fotografía 4.

#### **Santa Rosa de Osos**

Esta acuarela, muy bien lograda, como todas las relativas al paisaje, en lo cual era sobresaliente Price, muestra a Santa Rosa de Osos, una de las

ciudades principales de Antioquia (Enrique Price, 1852, (Provincia de Antioquia).

- Fotografía 5.

**Entrada a Bogotá por San Victorino**

Vista lejana de los Nevados del Tolima, Quindío, Santa Isabel, Ruiz, y mesa de Herreo; (Manuel María Paz).

- Fotografía 6.

**Estancieros de las cercanías de Vélez**

Tipo blanco. (Carmelo Fernández).

- Fotografía 7.

**Tejedora y mercaderas de sombreros Nacuma**

En Bucaramanga, Tipo blanco, mestizo y zambo. (Carmelo Fernández).

- Fotografía 8.

**Bosque en el Valle de San Agustín y Ruinas de un antiguo adoratorio.**

La comisión Corográfica se impresionó vivamente con los abundantes y dispersos monumentos y estatuas halladas en San Agustín, y sus artistas reprodujeron en acuarelas muchas de estas obras. La mayor parte de estas acuarelas (32) fueron recogidas por Don Felipe Pérez para ilustrar su geografía física y política de los Estados Unidos de Colombia. Manuel María Paz. Expedición VIII provincia de Neiva.

**De la expedición a la comisión**

Los trabajos botánicos son, naturalmente, sucesores o continuadores de los de la Expedición Botánica, las acuarelas contienen no solamente esa

actitud nacional, nueva respecto a los propósitos de la expedición botánica, sino otro elemento adicional a la visión de Mutis y sus colaboradores: El intento de reproducir, de documentar una sociedad. Se puede recordar, dice, que mientras la expedición botánica representó el pensamiento del despotismo americano con proyecciones americanistas, la comisión Corográfica, encarnó la expresión de la nacionalidad republicana, que intentaba nacionalizar su entidad histórica social y geográfica; mientras aquella se atuvo al estrecho plan botánico y naturalista, ésta intentó además el conocimiento del hombre y de su economía, mientras la empresa mutisiana obraba sobre los individuos, el grupo Codazzi, investigaba la colectividad; si la de mutis, intentaba enriquecer, el muestrario de plantas y animales de la geografía tropical, la corográfica profundizó en el ser y en la naturaleza del hombre y de su circunstancia, incluyendo el remoto pasado aborígen.

Lo que comienza a llamarse arte, no entraba en los propósitos de este tipo de artistas, que como Carmelo Fernández se había formado a la vera del naturalismo científico, y que concebían sus obras como el medio con que daban forma visual a un conocimiento de la realidad mediante imágenes claras y didácticas, verídicas hasta donde lo permitía una técnica primitiva.

### **Obreros de las Artes**

Ninguno de los “ *Obreros de las Artes* “ era una artista, ni se proclamaba como tal; cuando todavía sobrevivían vigorosamente el romanticismo, la falacia patética y la subjetividad del observador como parte integrante de la naturaleza y del paisaje. Estos hombres se esforzaban por ser impersonales, neutrales y objetivos, por describir un mundo exterior de cuyas coordenadas ideológicas nada sabían, nada querían saber.

El paisaje se confundía con la topografía y procuraban reproducirlo sin elocuencia y sin emoción.

#### **2.1.4.2. PINTORES SANTAFEREÑOS**

**Gonzalo Ariza** (Bogotá 1912-1995) Trabaja con su padre en el laboratorio fotográfico de la familia en Barranquilla, pintando los telones de fondo para las fotos. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. 1935 Grabados con temática costumbrista e indigenista. 1936 Realiza ilustraciones para la revista *Pan*, el libro de Camargo Pérez *La Roma de los Chibchas* y el libro *Mancha de Aceite*. Obtiene beca del gobierno colombiano para estudiar en el Japón Pintura en la *Koto Kogel Gakko* en Tokio. Luego estudia grabado en el taller de Maeda y Foujita. 1940 Regresa a Bogotá y realiza exposición de las obras hechas en el Japón. Participa en el I Salón Anual de Artistas Colombianos. Se desempeña como profesor de la Escuela de Bellas Artes en Bogotá hasta 1942, año en que gana el segundo premio en Pintura del III Salón Anual de Artistas Colombianos. 1945 Exposición individual en la Biblioteca Nacional. Inicia una serie de críticas de arte para varios periódicos y revistas. 1946 Primer diploma en paisajes en el VII Salón Anual de Artistas Colombianos con *Montañas de tierra templada*. 1951 Participa en la Bienal de Madrid. 1955-1957 Segundo viaje al Japón en donde se desempeña como agregado cultural de la embajada de Colombia. Luis Angel Arango le encarga los cuadros para los tapices que más tarde serían realizados en la Real Academia de Madrid. 1957 Expone en Tokio obras que más tarde mostraría en Colombia. 1960 Exposición individual en el Museo Nacional de Bogotá. 1963 Participa en la Exposición *30 pintores colombianos*, exposición que iteneró por Estados Unidos. Participa en el Siglo XX y la pintura colombiana.

1964 se retira de los salones de exposición hasta 1973, cuando empieza a participar de nuevo en muestras colectivas<sup>3</sup>.

El arte de Gonzalo Ariza está enraizado en su tiempo y en su ser intransferible y de allí brota en chorro continuo, hermoso y radiante. Pensar en Gonzalo Ariza es ver un amanecer en la Sabana de Bogotá. Es ver esas lejanías mágicas, increíbles que sólo el pintor sabía pintar, el cielo es tiernamente perla, lila, verde, rosa con un rosa casi mental. La mañana empieza en unas altas nubecillas que dora el sol invisible todavía. Se alza por el campo esa bruma lenta y gris en que se evaporan los últimos sueños de los hombres. Aquí y allá suben azules columnillas de humo que prestan al paisaje una especie de tibieza humana, de hogareña ternura. Los colores: el ocre de las serranías, el verde de los sembrados, el plata soñoliento de las aguas, empiezan a posar su pie sobre la tierra virginal. El primer término aún vacila entre lo diurno y lo nocturno, entre la realidad y el ensueño.

Es muy fácil, hacer autocrítica en determinado momento, por ejemplo con motivo de una exposición de obras realizadas dentro de un lapso de tiempo más o menos corto. Pero cuando se trata del trabajo realizado durante largos y cambiantes años resulta más difícil, porque hay errores que se justifican por determinados aspectos del ambiente y como éste también cambia, aciertos que no hallaron eco en su momento y no pudieron desarrollarse. Con el transcurso de los años solamente la persistencia en su obra la que llega a precisar un indefinido propósito inicial del pintor.

Transcurrieron mis primeros años entre las enseñanzas del colegio y el estudio fotográfico de mi padre que, en el Bogotá de ese entonces, cultivaba su profesión

---

<sup>3</sup> Obra y Gracia de Gonzalo Ariza, apreciaciones de Eduardo Carranza, página 20.

como un auténtico arte, comprometiéndolo a veces con la política. Mi carácter retraído me hizo buscar un trabajo más personal y cuando decidí dedicarme a la pintura, tras una conversación con Roberto Pizano. Fue el consejo de mi madre el que me impulsó a seguir mi vocación.

En los primeros años de estudio experimenté lo que creo es normal en todo estudiante, la reacción contra la Academia que se tradujo en ensayos de cubismo, surrealismo o socialismo. Reacción inútil y engañosa porque la ansiada libertad artística se transformaba en una nueva esclavitud, la dependencia de la academia moderna. Buscar lo propio resultaba imposible ya que no había más caminos que un falso indigenismo o una supuesta tradición colonial. Años más tarde comprendí que todo artista tiene una o varias influencias. Pero para nosotros los colombianos que siempre amaremos la libertad, lo importante es poder elegir esas influencias libremente y no coaccionados por la imposición de maneras de pensar, modas o costumbres.

En 1936, una beca para estudiar artes gráficas en el Japón me puso en contacto con el arte oriental, vasto océano desconocido para nosotros en esos años. Adelanté estudios de grabado y litografía en la Tokyo Koto Kogei Gakko y recibí algunas lecciones de pintura en Foujita que por ese entonces había realizado sus más hermosos dibujos en Bolivia y Perú. Mi experiencia más importante en el Japón fue el contacto con una cultura viva, donde el arte no es cosa de museo sino actividad de la vida diaria, auténtico arte del pueblo que lo mismo está en la pintura, en los jardines, en el teatro, en la ceremonia del té, en las artesanías y en todas las actividades de la vida diaria. Arte auténtico del pueblo porque es su propia expresión y no está destinado a una pequeña elite.

### 2.1.4.3 PINTORES COSTEÑOS

En el desarrollo multimedial anexo se muestran las obras del pintor costeño Roberto Angulo. (ver en el capítulo 4 del aplicativo).

### 2.1.4.4. PINTORES ANTIOQUEÑOS

En el desarrollo multimedial anexo se muestran las obras de los pintores relacionados a continuación. (ver en el capítulo 4).

**Débora Arango (Medellín 1910)** Inicia sus estudios en el Instituto de Bellas Artes con maestros como Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez. Viaja a España donde se acerca a las obras de Goya y de Solana. 1938 Comienza a pintar independientemente, hasta 1940 época denominada de “expresión pagana”. 1939 Da a conocer sus desnudos por primera vez en la *Exposición de Artistas Profesionales* organizada en el club Unión de Medellín. Obtiene el primer premio, el cual genera controversia. 1940 Expone en el Teatro Colón invitada por el Ministro de Educación Jorge Eliécer Gaitán. 1942 Inicia la etapa de denuncia social. 1944 Forma parte del grupo los *Independientes*. 1946 Viaja a los Estados Unidos, donde rechaza exponer en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En México, estudia en la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1948 Regresa a Medellín y empieza a manejar una temática de sátira política y conflictos históricos. 1949-1955 Suspende toda actividad pública en Colombia. 1953 Viaja por Europa. Realiza sus primeras cerámicas. 1955 Expone en el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid. La exposición es clausurada al día siguiente de la inauguración. 1957 Expone en la Casa Mariana de Medellín. 1976 se inicia la etapa de recapitulación. 1975 Expone en la Biblioteca Pública Piloto de Medellín. En este año participa en algunas exposiciones colectivas. 1948 Recibe el premio *Secretaria de Educación y cultura de las letras y las artes*. Exposición retrospectiva. 1987 Participa en La

Acuarela en Antioquia. 1993 Participa en El retrato en Antioquia. 1996 Gran retrospectiva en la Biblioteca Luis Angel Arango.

**German Vieco Betancourt** (La Estrella - Antioquia 1932) En la obra de Germán Vieco se traducen todos los rasgos históricos de una tradición y de un pasado que aportan al proceso antropológico de la región antioqueña.

Su obra pictórica intenta fijar en imágenes la vida cotidiana y el entorno geográfico del Pueblo Antioqueño. La mayoría de sus temáticas tienen como común denominador: apresar en el tiempo aquellos elementos de la realidad que constituyen los fundamentos de nuestra identidad cultural. Su pretensión no es otra que re-crear las gentes y el ambiente que aprendió a conocer desde sus años de infancia. Su obra es una memoria de la patria chica. Un muestreo del rostro, actividades, costumbres y paisajes regionales. La acuarela como su primordial medio de expresión es una opción que asumió muy temprano en su carrera artística. La rapidez, la obtención de sus resultados inmediatos, fue el criterio que le hizo abrazarla con tanta fuerza y convicción. Para él, la acuarela es un arte mágico y confiable que vence al tiempo y al olvido. Una técnica mitad magia y mitad conocimiento y revelación.

Su formación profesional corrió por cuenta propia. El mismo se estima, un autodidacta y considera que su ruta actual la encontró desde que tiene uso de razón. Sus años de adolescencia también transcurren entre mesas de dibujo. Primero, en el taller de artes gráficas de su padre y luego independientemente como dibujante publicitario y comercial.

En Terry Art Institute de Miami, por espacio de un año, realizó estudios de dibujo comercial. A partir de 1974, cuando ingresa como docente del área de dibujo publicitario al Instituto de Artes Plástica de la Universidad de Antioquia. Su

fascinación por la acuarela se enriqueció. En sus 21 años de actividad académica, y hasta su jubilación en la universidad, contagio con sus sueños a otros. Son múltiples sus exposiciones en diferentes ciudades del país, y en el exterior. Sus exposiciones se inician en 1955 con la participación en el “Salón de Artistas Colombianos”.

**Francisco Madrid Quiroz** Nació en Envigado, Antioquia en 19. Curso estudios en el Instituto de Bellas Artes de Medellín, con los maestros Eladio Vélez, Gustavo López y Carlos Gómez, donde obtuvo el primer premio dos años consecutivos en pintura y dibujo. Fue profesor de esta misma entidad y de varios centros educativos de Medellín.

A lo largo de su trayectoria artística, ha recibido un sinnúmero de homenajes como reconocimiento a su trabajo.

Desde 1969 a la fecha ha participado en más de treinta y cinco (35) exposiciones individuales y treinta y una (31) exposiciones colectivas en diferentes ciudades del país.

### **Gilberto Valencia Ortiz**

Cuando el maestro Gilberto Valencia C. viajó a estudiar a los Estados Unidos sólo buscaba mejorar su técnica y su pintura en general. Se involucro así con todos los pormenores de la acuarela bajo la dirección de maestros como Tony Couch, Tom Lynch, Ken Hosmer, Nita Engle, Don Andrews, Bárbara Nechis, entre muchos otros; conoció así de la gran evolución que se presenta hoy en esta técnica tan controvertida, bajo la influencia de los artistas americanos.

## **Luis H. Hernández**

Nació en Puerto Nare (Antioquia). Autodidacta. Actualmente asiste a los talleres de acuarela dictados por el maestro Gilberto Valencia Ortiz, y dirige su propio taller.

Se destacan las siguientes exposiciones de su carrera artística:

### COLECTIVAS

Galería de los Museos Medellín.

Galería la 10 Medellín.

Galería de Arte Latino Medellín.

Muestra Internacional.

Galería D'Vince Medellín.

Casa Hoover Medellín.

Salón Todo en Artes, 88, 89 (Mención de Honor).

Galería Línea 27 Cali.

Galería Picasso Valledupar.

Cien Pintores por Antioquia El Retiro. 1997.

Cien Pintores por Antioquia La Ceja. 1998.

### INDIVIDUALES

Salón Guillermo Cano Isaza

Alcaldía de Medellín

1992 Club Ejecutivos Medellín

1993 Club Unión Medellín

1994 Banco Cafetero Medellín

1996 Hotel Intercontinental Medellín

1997 Hotel Intercontinental Medellín  
1998 Hotel Dann Carlton Medellín  
1998 Hotel Las Lomas Medellín  
1999 Hotel Intercontinental Medellín  
1999 Hotel Club Campestre Medellín.

### **Wbielly Correa**

PROFESION: Estadística Universidad de Medellín

INICIACION DE ESTUDIOS ARTISTICOS: 1980

PROFESORES: Celina de Villa, Guillermo Morales, Luis Angel Hernández  
Luis Enrique Villa, Elmer Restrepo

Exposiciones: Instituto Tecnológico Pascual Bravo, Museo El Castillo

"No pretendo definir o clasificar mi trabajo pictórico. Deseo compartir mis experiencias con el color vivo del arte. Es tan difícil hablar del arte, como pintar el arte; este se siente, se vive, se plasma.

### **2.1.4.5. OTROS PINTORES**

**Guillermo Widemann** Nació en Munich en 1905. Al terminar sus estudios secundarios, estudio en la academia Hugo Freiheerr von Habermann de Munich. Después viajo por Paris, Italia, Hungría y Dalmacia, estuvo dos años en Berlín. En 1939 emigro a Colombia. expuso su obra en Nueva York, San Francisco, Los Ángeles y Pasadena. Desde su infancia estuvo facinado con la existencia biológica. El crecimiento de Plantas y animales fue una de sus grandes pasiones. Decía: "Comienzo a pintar con una idea preconcebida, la cual cambia durante la lucha dialéctica con la técnica. La meditación y la pasión por el trabajo me ofrecen nuevas sensaciones y posibilidades de creación. Cuánto mas difícil la lucha (por esta razón prefiero la acuarela), mas tensa es la transformación en el

nuevo concepto; a veces el resultado final llega a sorprenderme a mi mismo”. “La acuarela como, para ser buena, debe haber sido concebida como “acuarela” como pintura a principalmente de agua. El agua tiene que jugar el papel más importante. Pero yo intento que mi acuarela no quede como bosquejo, a la manera de los impresionistas, sino mas bien trato de lograr un efecto pictórico, o los elementos para un cuerpo pictórico estructurado, cuya construcción, en pocas palabras, seria la siguiente: de superficies básicas grandes, paso paulatinamente a superficies mas pequeñas, mientras procede el secamiento, ya que el papel se debe mojar previamente<sup>4</sup>.

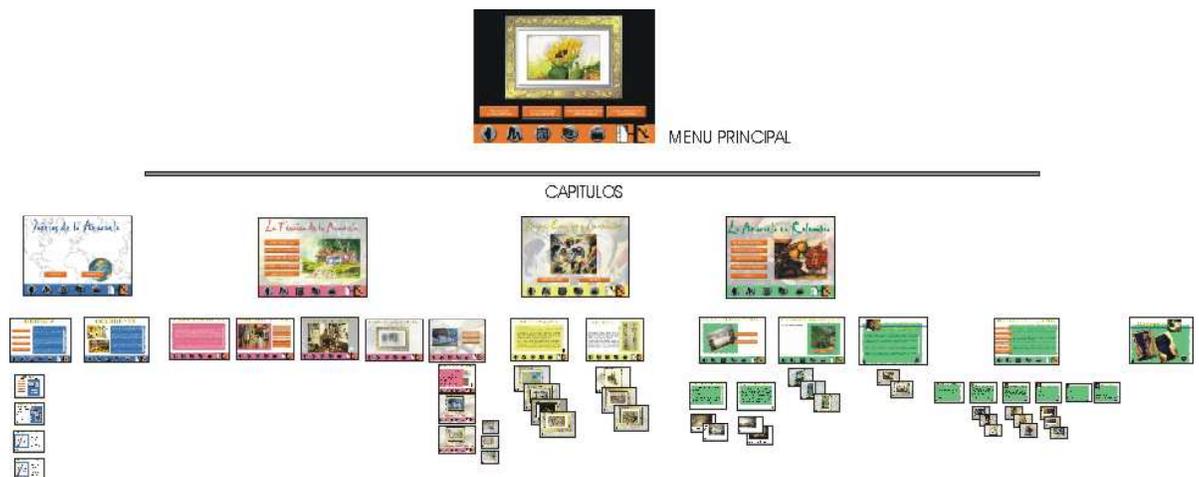
---

<sup>4</sup> VILLEGAS Benjamín, MUTIZ DURAN Santiago, texto WIEDEMANN GUILLERMO, 1996, página 7.

### 3. APLICATIVO EN MULTIMEDIA QUE ACOMPAÑA LA PROPUESTA METODOLÓGICA EN ARCHIVO ANEXO

(Ver Instructivo en presentación de power point)

#### Imagen global de la estructura del aplicativo



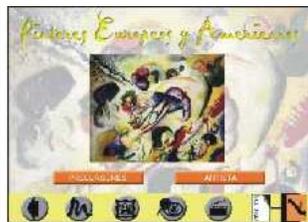
#### Capítulo 1.



## Capitulo 2.



## Capitulo 3.



## Capitulo 4.



## Requerimientos del sistema

Pentium o superior  
100 MB en Disco Duro  
64 MB Memoria RAM  
Unidad de CD-ROM

## GLOSARIO

**Aquapasto:** gelatina transparente que da el efecto empaste a las acuarelas.

**Colorante:** color que penetra en el material empleado: papel, tela, etc.

**Goma arábica:** solución gomosa de color pálido que aumenta la luminosidad y transparencia y que debe ser diluida con agua.

**Goteado:** mancha hecha por una gota grande de color.

**Iluminación:** aplicación manual de colores a un dibujo para darle mayor vistosidad

**Índigo:** azul potente, profundo y transparente, preparado en principio de plantas que crecen en la India (indigofera) y usado ampliamente en Europa como tinte textil.

**Jaspeado:** pintado con manchas y aguas que recuerdan el jaspe

**Macchietta:** acuarela de pequeñas dimensiones, miniatura realizada con poquísimas variaciones de color o acuarela monocroma.

**Medium (o trámite):** sustancia con que se disuelve el color según las necesidades (agua, alcohol, trementina, aceite de lino descolorido, etc.)

**Neutro:** se dice del color no significativo, sin valores positivos. Los tonos neutros sirven para contrastar los colores positivos de una pintura.

**Pigmento:** color que se adhiere al material empleado gracias al colorante con que viene mezclado.

**Punta:** cantidad mínima de color suficiente para influenciar sin modificar el color con que viene mezclado.

**Frotadura:** trazo de color obtenido con el pincel casi seco, frotado con energía sobre el papel.

**Veladura:** trazo sutilísimo de color sobrepuesto como un velo al color empleado para cambiar ligeramente el tono.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

DURERO, Alberto. Acuarelas y Dibujos. Benedikt Taschen Verlag, 1994 , p. 95.

VIECO, Germán. Testimonio Pictórico de Antioquia. Vol. 5. Colección vivan los creadores, Secretaría de Educación y Cultura de Medellín, "Edúcame", 1997, p.95.

L.E.D.A, EDICIONES DE ARTE, Técnica de la acuarela, Barcelona 1977, p. 96.

PRIMER SALON DE LA ACUARELA EN ANTIOQUIA. Homenaje a Medellín. Catálogo. Alcaldía de Medellín. Agosto de 1999.

BANGEMANN, M. Europa y la sociedad global de la información. Recomendaciones al Consejo Europeo. Bruselas, 26 de mayo de 1994.

URIBE URIBE, Lorenzo. Conferencias sobre la expedición botánica. La expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada: su obra y sus pintores.

PARRAMON, José María. Consejos prácticos sobre materiales para acuarela. 1984, p. 14-53.

VILLEGAS, editores. Guillermo Wiedemain. 1996, p, 37-106.

LEDA EDICIONES DE ARTE. Técnica de la acuarela. 1977, p. 9-16.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA. Colombia en el umbral de la modernidad. 1997, p, 21-28.

BENJAMÍN VILLEGAS Y ASOCIADOS. Gonzalo Ariza, Pinturas. 1978, p. 1-20

PARRAMON, José María. Series Parramón Paso a Paso, Pintando flores a la acuarela. 1989. p.1-50.

PARRAMON, José María. Series Parramón Paso a Paso, Pintando bodegón a la acuarela. 1989. p.1-36.

## FUENTES ELECTRONICAS

AREA MOREIRA, Manuel. La tecnología educativa y el desarrollo e innovación del currículo. Ponencia presentada en el XI Congreso Nacional de Pedagogía. 2-5 jul. 1996. San Sebastián. Universidad de La Laguna. [www.monografias.com](http://www.monografias.com)

BOTERO Andrea. La multimedia como facilitador en el proceso educativo. Experiencias y perspectivas del caso colombiano (cd rom e internet). Resumen de la charla presentada en: 2do encuentro departamental de informática educativa Villavicencio 30 sept. 1 oct. 1999 © - Kimera (Debogar & Cia): [www.monografias.com](http://www.monografias.com)

Trabajo enviado por. Dieguez Rodolfo. [foragido@gmx.net](mailto:foragido@gmx.net).

## **CONCLUSIONES**

La construcción de este aplicativo multimedial, permitió la interacción de varios tipos de medios, esta circunstancia especial, abre nuevas puertas en el desarrollo de recursos y medios para la docencia.

Es importante anotar que los medios tecnológicos son herramientas que posibilitan la contemporaneidad de los materiales de estudio, no obstante tras los desarrollos multimediales esta el ser humano, como energía vital que construye, enriquece, dimensiona y proyecta su conocimiento.



*Conozcamos sobre la técnica  
de la Acuarela*

**INSTRUCTIVO**

SIGUIENTE

# Mapa de Navegación

Requerimientos del sistema

Pentium o superior  
100 MB en Disco Duro  
64 MB Memoria RAM  
Unidad de CD-ROM

**SIGUIENTE**

## **CONOZCAMOS SOBRE LA TÉCNICA DE LA ACUARELA**

Es una propuesta metodológica creada a partir de diversas expresiones visuales de la tradición pictórica colombiana para la técnica de la acuarela; se pretende darla a conocer, sensibilizar y provocar su práctica.

Este material ilustrará al usuario acerca de los inicios de la acuarela remontándose a la China 500 años atrás, con la técnica de pintura aguada monocroma llamada SUMI-E, de factura idéntica a la acuarela, con un sólo pincel y en tinta diluida en agua, e íntimamente relacionada con el Zen, religión oriental derivada del budismo.

Se busca volver a los inicios: agua, color, forma, técnica y sensibilidad estética a sus ambientes naturales, a través de nuevas formas de comunicación.

**SIGUIENTE**

  
 MENU PRINCIPAL

---

CAPITULOS









SIGUIENTE

# CAPITULO 1

### ORIENTE

- INTRODUCCIÓN
- DEFINICIÓN DE ASERRÍA
- TIPOS DE ASERRÍA
- MATERIALES

### OCCIDENTE



#### materiales

#### características

#### técnicas básicas

#### técnicas básicas

SIGUIENTE

# CAPITULO 2



**SIGUIENTE**

# CAPITULO 3



**SIGUIENTE**

# CAPITULO 4

