

00261

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

19
2º

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

EL PODER DEL ROJO

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRÍA EN ARTES PLÁSTICAS (PINTURA)

PRESENTA:

WICAB GUTIÉRREZ, HECTOR TEMUJIN

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

1996

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

00261
19
29

"EL PODER DEL ROJO"

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE:

**MAESTRIA EN ARTES PLASTICAS
ORIENTACION PINTURA**

**ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS
ESTUDIOS SUPERIORES. ACADEMIA DE SAN CARLOS. UNAM.
ALUMNO: HECTOR TEMUJIN WICAB GUTIERREZ
MEXICO D.F., DICIEMBRE DE 1996.**

INDICE

PLANTEAMIENTO

- I. ASPECTOS BIOLÓGICOS DEL COLOR.
- II. EL PROGRESO CROMÁTICO.
- III. HISTORIA Y SOCIEDAD.
- IV. ASPECTOS CULTURALES DEL COLOR.
- V. ROJO ATRIBUTO DIVINO
- VI. LA INDUSTRIALIZACIÓN Y LOS COLORES.
- VII. LOS PIGMENTOS DEL SIGLO XVI. TIZIANO.
- VIII. PIGMENTOS DEL SIGLO XX.
- IX. PREFERENCIA DE LOS COLORISTAS POR EL ROJO
- X. COLORISTAS MEXICANOS DEL S. XX.
- XI. LA FORMA Y EL COLOR
- XII. SIGNIFICADO DEL ROJO.
- XIII. INTERACCIÓN DE LOS COLORES.
- XIV. SIGNIFICADOS DE LOS DEMÁS COLORES Y NO-COLORES.

CONCLUSION

PLANTEAMIENTO

A través de su existencia el ser humano experimenta gracias a su sentido visual el gozo y la fascinación por el color, la vida misma de la especie sería inconcebible sin colores, todo esto puede parecer obvio, y lo es, pero a tal grado que pocas veces pensamos en ello, si uno acude a alguna biblioteca cualquiera encontrará con sorpresa escasas referencias a los colores.

Por ejemplo, en la biblioteca de la Academia de San Carlos si uno busca en las secciones de autor, de tesis, etc., encontrará una aceptable información desde el punto de vista técnico, escalas de valores cromáticos, pero poca información desde el punto de vista físico, químico, y sobre todo, simbólico. Por fortuna, La Biblioteca cuenta con libros como "La Historia de los Colores" de Manlio Brusantin o "La Técnica Moderna del Cuadro..." de Maurice Busset.

El mayor inconveniente fue el no haber contado con el llamado "Acerbo" de La Academia. Esto hizo conveniente recurrir a la Biblioteca del Instituto de investigaciones Estéticas de la U.N.A.M., en la cual es accesible material imprescindible como "El Gran Libro del Color", o "La Teoría del Color" de Goethe.

El hecho de que todos los procesos humanos impliquen al color deja claro que esta evidencia es aún más patente en lenguajes plásticos que se ayudan de él para conformar la Naturaleza de su lenguaje, como la Pintura.

Pero, por evidente que parezca también el color es un elemento que se trata con parquedad incluso entre pintores, al menos en relación a la composición y a las formas, que generalmente tienen mayor atención. No parece muy posible una cátedra "el rojo de Rembrandt" de tan obvia que resulta esta Omnipresencia del aspecto cromático en la Pintura

En este sentido, las reflexiones del impresionismo, de la pintura abstracta y los "Fauves", que dan atención a la luz y al color por sí mismo, constituyen un gran progreso para la apreciación cromática y estética.

La química industrial, también, ha contribuido a ampliar el campo de la experiencia humana al proporcionar un universo de pigmentos aplicados, no sólo a las artes sino a todas las manifestaciones y procesos culturales.

La primera evidencia cromática según se verá más tarde, siempre es el Rojo. La luz diaria que hace perceptibles los colores a nuestra particular visión vibra electromagnéticamente, en una frecuencia que hace aparecer este color a la distancia más luminoso y grande. Gracias a esta desviación del rojo la ciencia moderna ha podido determinar a qué distancia los cuerpos cósmicos se alejan entre sí, y elaborar la Teoría del Universo en Expansión.

La razón de haber destacado al color Rojo entre todos los demás colores es simple: Es el color que primero capta nuestra atención. Esta cualidad ya de por sí le hace especial.

Es maravilloso constatar que un color lleva a otro. El rojo lleva en sí todas las posibilidades cromáticas si consideramos que representa una especie de iniciación, el principio de un viaje a un Mundo todavía lleno de Misterio y de Sorpresas Vitales, pero sobre todo pleno de Color.

Entramos al mundo de las apariencias, ya que rara vez percibimos un color como es. Percibimos únicamente reflejos de la luz sobre la materia, la luz que se absorbe no la percibimos.

El Universo Cromático está constituido por toda la gama de matices o tonalidades perceptibles y reproducibles por el ser humano. Vivimos un tiempo en el cual la técnica es capaz de reproducir prácticamente cualquier color o tonalidad concebible

Para el caso, la presente monografía representa sólo el primer acercamiento personal al fenómeno del color, para lo cual El Rojo ha servido de guía, sin otro fin que el de concentrar y relacionar información susceptible de servir de estímulo a cualquier proceso de trabajo que lo implique.

Dada la naturaleza del color este objetivo fue ampliamente rebasado, ya que el color se rebeló como un fenómeno Omnipresente en la experiencia humana, cuyo poder en mucho ^{rebasó} el restringido punto de vista de las disciplinas particulares y requiere de información procedente de las distintas visiones que lo consideran: información procedente tanto de las disciplinas humanistas como la sicología, la antropología y la sociología, como de la física, la química y por supuesto, la Historia de las Artes.

Se entiende después de considerar esto, porqué nuestros ancestros consideraban los asuntos del color como asuntos mágicos.

El color es Magia. De esta manera todo el Universo se transfigura y aparece en toda su apariencia y realidad como es:
Mágico, lleno de Misteriosos Poderes y Maravillas Trascendentales. Lo cual, por otra parte, no quiere decir que sea un Universo incognoscible, un fenómeno que no pueda ser conocido.

La metodología empleada requirió de considerar el color como Lenguaje, y como tal susceptible de ser considerado cada color como "Signo", es decir una unidad de "Significante" y de "Significado". Su naturaleza colórica, su "materialidad"

constituiría el Significante, portador de Significados cuyo código está dado por la Cultura que los produce.

Este punto de vista está tomado de las consideraciones de la Lingüística de Ferdinand de Saussure, extrapoladas más tarde al estudio de todos los lenguajes (códigos), por Umberto Eco en su "Semiótica". Desde este ángulo cualquier valor cromático: tono, brillo, o saturación puede llegar a significar "algo" e incluso hasta llegar a ser un "Símbolo", es decir, significar algo cuya materialidad no es él mismo. De este modo es que un círculo rojo en un fondo blanco puede llegar a simbolizar una nación como es Japón.

Lo anterior, también, implica a la Teoría de la Comunicación, en la cual un "Mensaje", en este caso el Color, es portador de una información mensaje, que determinado Emisor genera hacia un Receptor.

La lectura de los significados de los colores se hace bajo esta óptica. se considera que el significado de determinado color es de naturaleza subjetiva y cultural y por tanto social e histórica. Además, se considera que el Color equivale a La Imagen, de manera que puedan ser tratadas como Imágenes Visuales tal como Hadjinicolaou propone.

Esta perspectiva nos remite a la reflexión histórico-filosófica de los Colores-Imágenes y al desarrollo de sus técnicas y materiales.

Como lenguaje el Universo Cromático, la naturaleza material de los colores y de los no-colores en su escala de grises desde el blanco al negro, se vuelve un ente vivo que nos habla y actúa sobre nosotros. Muchas veces sus significados, señales y símbolos son de naturaleza consiente, pero muchas veces no, siendo afectados por ellos de manera inconsciente e inintencionada. El caso es que nadie puede escapar a su influencia.

ASPECTOS BIOLÓGICOS DEL COLOR

Existen tres características básicas en la visión humana:

- 1) un sofisticado aparato fisiológico,
- 2) la tricromacia, y,
- 3) el hecho de que el color en el ser humano sólo existe luego de pasar por el cerebro.

El color es en esencia luz, luz reflejada en los objetos incoloros de la naturaleza. A ella reaccionan todos los organismos vivos, siendo los colores importantes fuentes de información, vitales a su sobrevivencia.

Sin que pueda hablarse de una secuencia evolutiva lineal, desde los invertebrados hasta el hombre, la naturaleza proporciona ejemplos de animales que poseen aparatos retinales más sofisticados que los del ser humano, como la de los pájaros y reptiles, quienes descodifican la información aún antes de llegar al cerebro.

No obstante, la humanidad cuenta con un muy sofisticado aparato para la visión, el cual le permite apreciar varios millones de colores, tonalidades y saturaciones diferentes.

La Cromometría Moderna demuestra la enorme capacidad perceptiva de la retina humana, por ejemplo, el método Loviband demuestra que hay una capacidad para percibir cerca de 9 millones de tonalidades diferentes, aunque la inmensa mayoría de ellas carezcan de nombres específicos, e incluso en los más ricos lenguajes sólo hallamos una decena de nombres de colores

específicos y el resto se denomine con nombres prestados, muchas veces acuñados arbitrariamente.

La comprensión de la visión humana se basa en la teoría de la Tricromacia, según la cual, en la retina, el ser humano cuenta con células especializadas en cada color primario, conocidas como "conos", rojos, azules y amarillos; además de otras conocidas como "bastoncillos", sensibles a las formas acromáticas de la penumbra, todas las cuales mandan su información al cerebro para que este la interprete

En los humanos el color existe sólo después de pasar por el cerebro. Particularidad necesariamente ligada a la imaginación, a las emociones, pero también a la memoria. En este sentido, es que puede afirmarse que el ser humano cuando mira, también interpreta, siendo el color un fenómeno eminentemente subjetivo.

Se explica así el hecho de que el cerebro dedique una tercera parte de su materia gris a sólo descodificar la información visual.

En la Naturaleza el color sirve para hacerse visible y atraer, o bien, para pasar desapercibido y engañar. Lo cual significa que en su particularidad está la ambivalencia de la realidad y el engaño, la capacidad de expresar valores encontrados, que se oponen.

En general, entre más color posee una especie animal en su cuerpo más capacidad tiene para apreciar colores, el ser humano sería la excepción, ya que tiene la capacidad de darse color a sí mismo. Colorea su entorno, pinta su cuerpo, su pelo, se tatúa y atribuye a los distintos colores significados a veces justificados y a veces arbitrarios.

EL PROGRESO CROMATICO

A pesar del imperio evidente del color en el campo de la visión humana sólo hasta el presente siglo se ha intentado explicar más o menos satisfactoriamente la naturaleza de la luz y el color.

A esto ha ayudado, por un lado, la tradición técnica del oficio pictórico y el uso de los materiales. El color se concibe como un producto de la relación luz/oscuridad, teoría retomada por Goethe, y que determina que de tres colores primarios, rojo, azul, y amarillo derivan todos los demás. Esta mezcla de colores va oscureciéndose con la saturación, restándose luz, por lo que recibe el nombre de mezcla Substractiva(1). Con cada nueva saturación nos iremos acercando a un gris cada vez más negro.

La idea de la mezcla Aditiva es más reciente, y parte de la experiencias de refractar la luz y recomponerla. Ya en 1611 Marco Antonio Dominis, jesuita dalmata, publicó haber el descubrimiento de que los colores aparecen cuando una luz atraviesa un prisma. En la Teoría de los colores luz o de las mezclas sustractivas los colores pigmento son directamente inversos unos a otros de manera que los complementarios de una son los primarios de la otra, y viceversa.

Fue hasta Newton que se determinó que al revés de la mezcla substractiva, la adición de colores aclara hasta llegar al blanco. El rojo (complementario) surge de la suma de magenta y amarillo (primarios). El tercer primario es el Azul Cyan.

Gracias al conocimiento sobre la naturaleza física de la luz, se ha logrado determinar que son las vibraciones electromagnéticas reflejadas en los objetos de la naturaleza las que producen la sensación del color. Bajo esta lógica el rojo aparece

sólo allí donde las vibraciones muestran una muy baja longitud de onda y que requieren de menor gasto de energía.

Al contrario, los colores fríos como el azul y el violeta al requerir de mayor amplitud de onda, requieren de mayor cantidad de energía para ser visibles

Gracias a este fenómeno, las supernovas situadas a enormes distancias han sido descubiertas, ya que aparecen más grandes de lo que en realidad son, gracias a la luz roja que reflejan.

Se dice que el ojo moderno está más expuesto a la gama de los grises que en el pasado debido al entrenamiento de los medios impresos, la prensa escrita, la fotografía en blanco y negro y el entorno urbano.(2)

Al mismo tiempo se dice, que la mente de la gente contemporánea, gracias a la televisión, el cine, los montajes luminosos, la publicidad, la señales, etc. esta extrapolada en dos colores fundamentales, entre el rojo y el azul.

Teóricamente, se ha demostrado desde Gustave Fechner (fisiólogo) que a través de la adición de la escala de grises a los tres colores y sus tonalidades, es posible aclarar u oscurecer gradualmente a los colores. A las misma conclusiones llega Alfred Hicketier con su Cubo de los Colores(1940).(3)

El ojo humano, percibe tantos grises como colores hay.

Se ha determinado que la escala de los grises corresponde a la escala de los colores.

Un ojo no experto fácilmente distingue más de un ciento de grises diferentes, lo cual es bastante revelador si consideramos que el espectro natural tan sólo ofrece unas doscientas tonalidades de gris, fácilmente identificables.

Pero, no es la capacidad de percibir colores lo que constituye el progreso cromático de la humanidad, es más bien su capacidad de producirlos, de apropiarse de ellos. El enorme desarrollo de la industria del pigmento, por un lado, y el incipiente desarrollo de la tecnología del láser y la holografía hacen pensar en un desarrollo cromático sin precedentes.

El primer láser data de 1960, y la holografía de escasos diez años a la fecha.

La industria ha logrado descubrir unos tres millones de tintes, de los cuales sólo unos nueve mil se han comercializado.

La compañía ICI, apenas en los cincuenta produjo los colores "prociónicos", capaces de fundirse con las fibras de celulosa, mismos que dieron en los sesentas la posibilidad de los colores brillantes al mundo del consumo y de la moda.

La capacidad de medir con exactitud la cantidad y calidad de la luz ha hecho posible la reproducción exacta de cualquier tonalidad exacta, algo imposible de lograr en el pasado.

De este modo los doscientos colores del espectro natural, en diferentes grados de combinaciones de tonalidad, luminosidad y saturación, resultan en los nueve millones de tonalidades diferentes obtenidos por el método Loviband.(4)

Esta apabullante capacidad cromática de la humanidad, está en contradicción con la pobreza de su memoria visual, muy inferior, por ejemplo a la memoria auditiva.

SOCIEDAD Y COLOR

El color y los objetos elaborados por las diversas culturas nos hablan de sus creadores y del ambiente en que viven. Por ejemplo:

Ahora se sabe que el rojo-ocre, encontrado en cuevas y tumbas, y con el cual actualmente todavía impregnan su cuerpo algunas comunidades tribales, servía como protección contra los piojos, uso que va más allá del sentido simbólico que exclusivamente se le atribuía.

Por otra parte, sólo el conocimiento del entorno y la cultura de determinados grupos nos da la clave para entender, por ejemplo, la capacidad de los Maories de distinguir entre un centenar de rojos, o el por qué los esquimales diferencian siete blancos, o, la referida sensibilidad hacia los grises de la gente que habita en las grandes ciudades.

Con gran sorpresa es posible constatar que la psicología convencional todavía no admite la posibilidad de que el color sirva para arrojar luz sobre la complejidad de la personalidad humana, aún cuando los efectos del color son plenamente demostrados, sobre todo en el campo de los negocios y la publicidad y más que nada por los enormes beneficios económicos que hacen de la Mercadotecnia una técnica de manipulación.

La experiencia cotidiana del sentido común, no obstante, atestigua que el color influye en el humor y el sentimiento.

El doctor Max Lüscher, profesor de psicología la Universidad de Basilea, convencido de los efectos de los colores sobre la mente humana, ha desarrollado

una Prueba Cromática en la cual cada color posee un "valor emocional" determinado.(5)

Entre los efectos constatados, los colores primarios e intensos como el rojo, atraen a los niños, y en general, a la gente de poca cultura, coincide con el gusto de la gente de escasos recursos económicos y fuertes aspiraciones por mejorar su nivel de vida.

Por su cuenta a su vez la psicología Gestalt, psicología de la Imagen Total, ha demostrado que la imagen visual opera de un modo total e instantáneo que atrapa al receptor aún antes de que el tome conciencia de lo que significa. Lo cual implica que Sólo a través de una descodificación posterior a la recepción hace posible tomar conciencia de los estímulos a los que hemos sido sometidos.

Si es que el color afecta directamente nuestras emociones, significa que afecta indirectamente al hipotálamo, centro de nuestras emociones, lo cual quiere decir que a su vez afecta a la pituitaria que es la que controla al sistema endocrino: tiroides, glándulas sexuales, niveles hormonales y secreción de humores.

HISTORIA Y CULTURA DEL COLOR

Para conocer el progreso cromático de la humanidad, desde el siglo pasado se han venido rastreando las referencias a los distintos colores en la literatura tradicional y sagrada de las principales culturas.

Es sabido cómo en el siglo pasado Gladstone, que llegó más tarde a ser Primer Ministro de la Gran Bretaña, consideraba que la humanidad era primitivamente incapaz de percibir colores como el azul y el verde. Esta misma idea fue retomada por Hugo Magnus (1877) en su "Evolución del Sentido de los Colores", interesado en investigar las condiciones en que la "retina humana está en condiciones de distinguir los diferentes colores".(6)

Tal mal entendido provenía de la ausencia total de referencias a estos colores en la Literatura Antigua, en La Iliada y La Odisea, El Zend Avesta, El Rig Veda, La Biblia y El Corán (todavía más reciente). Lo mismo sucede en los cinco continentes y sus tradiciones literarias y sagradas antiguas.

Debido a lo anterior se pensó en un "daltonismo" original de la especie, luego se aclaró el enigma, se supo que los lenguajes humanos sólo de manera gradual fueron estableciendo palabras específicas para los colores. A muchos colores primero se les designaba con nombres prestados, en Aristóteles, el verde todavía es "el color de la hierba".

La percepción del color tiene su origen en el blanco y el negro identificados con la claridad/oscuridad, distinción que a su vez se desarrolla en contraposición al

rojo, surgido siempre de lo profundo en cada cultura "interrelacionado con la sangre y la vida".

De este modo, después de los colores, el rojo es el primer color que adquiere nombre propio. Y la interpretación y nombres de los demás colores se irán desarrollando en función de su diferenciación respecto a él.

Los norteamericanos Brent Berlin y Paul Ray (7), luego de analizar noventa y ocho idiomas, llegaron a la siguiente conclusión:

- 1) Ninguna lengua tiene solo una palabra para designar el color, todas como mínimo tienen dos para designar negro y blanco, oscuridad y claridad.
- 2) Cuando hay tres palabras la tercera siempre es rojo.
- 3) Cuando hay cuatro se añade siempre verde o amarillo, o los dos si son cinco.
- 4) Cuando hay seis se añade azul. La única excepción es el japonés que las invierte: primero azul que verde.
- 5) Cuando hay siete se añade el pardo.
- 6) Cuando hay ocho o más palabras se añade siempre el púrpura, el rosa, el naranja, y el gris, en cualquier orden.

Respecto a la información arqueológica y antropológica poco se sabe respecto al significado cultural del rojo y de los demás colores.

El arte rupestre del paleolítico ya nos ofrece tumbas rociadas de ocre-rojo como manifestaciones culturales de la creencia en la identidad rojo-sangre, como signo de fuerza vital capaz de renovar la vida más allá de la muerte. De hecho sólo rojo y negro eran empleados para la decoración de sus obras, símbolos de la vida y la muerte.

Hasta más tarde se van incorporando otros pigmentos introduciéndose mezclas con pigmentos amarillos, blancos y manganeso. Lascaux y Altamira, ya introducen el blanco y las mezclas de dos o más colores para mostrar efectos de perspectivas perfectas.

Por otro lado, la información de la Antropología Comparada del último siglo confirma, que invariablemente todas las culturas han usado, y usan el color como una manera de ordenar y dar sentido a la existencia.

Todas las sociedades tribales manifiestan un uso ritual del color, como modo de ordenar la vida y de asociar los grandes sucesos individuales y grupales a los aspectos emocionales de la experiencia física del individuo que sangra, eyacula, menstrúa, excreta, etc.

En nuestro tiempo todavía algunas sociedades tribales mencionadas por Turner, definen al blanco como "sangre blanqueada", lo cual denota la vieja idea que identifica al rojo-sangre con la vida y la creación.(8)

EL ROJO ATRIBUTO DIVINO

Ya en la época histórica, aún en la diversidad de su cultura, de sus tradiciones figurativas y técnicas de representación, el color rojo-púrpura unifica a los diferentes pueblos mediterráneos gracias a sus atributos sociales.

El Rey Salomón (950 a.C.) empleó a tintoreros de la ciudad de Tiro para la decoración de su Templo en Jerusalén y Homero continuamente resalta el tinte púrpura de los tejidos de lana en los vestidos de los personajes de la Iliada, aunque en escenas cotidianas los enseres aparezcan de un rojo más corriente, sacado posiblemente de la cochinilla, un insecto del nopal abundante en el Mediterráneo.

El término púrpura designaba en griego al crustáceo del cual en la ciudad de Tiro, se fabricaba un tinte, cuyo secreto se guardaba celosamente, el cual era sinónimo de realeza y divinidad y con el cual los fenicios comerciaban por todo el Mediterráneo y se enriquecieron.

Existe una versión que considera que la "alfombra rojas" extendida para dar la bienvenida al antiguo rey griego Agamenón a su regreso de la guerra de Troya, era probablemente de color púrpura o carmesí, alfombra reservada exclusivamente a los dioses y que a los mortales no estaba permitido poner pie encima, "Agamenón rompió la regla y fue asesinado por su mujer."(9)

Esta versión sólo toma sentido si consideramos la pugna entre los valores patriarcales simbolizados por Agamenón y los del viejo orden representado por Clitmenestra, ya que precisamente el rojo-púrpura estaba destinado al servicio de la Gran Diosa (Artemisa), y el mismo Agamenón había sacrificado a su propia hija

Eurídice, para hacerse propicio a los dioses guerreros (Zeus y Atenea) y poder zarpar hacia Troya.

El rojo representó el poder creador de la Divinidad femenina, y en este sentido Clitmenestra es la venganza del viejo orden amenazado por la nueva cultura patriarcal.

Respecto al uso corriente del color, Plinio refiere la importancia de los colores ricos en luz, rojo y amarillo, sobre todo por su liga con lo ritual. Los "monochromatas" eran cosa corriente. (10) Resulta, sin embargo, difícil creer que los grandes pintores de la Antigüedad, Apeles, Aecio, Melancio y Nicómaco, sólo hallan empleado cuatro colores como refiere Plinio. Lo que es innegable es que en la Grecia Antigua, el rojo era el color más importante. más tarde Atenas prefirió el amarillo atico.

Por lo que se sabe, en el Mediterráneo, invariablemente los dioses y los reyes eran vestidos de rojo-púrpura, atributo de poder. Zeus y Osiris poseían un rostro rojo y a esto no podían ser ajenos más tarde los cesares: sutoga púrpura simbolizaba la personificación de Júpiter.

En la Roma imperial la pompa del rojo expresaba toda una economía empresarial: la familia del cesar controlaba la producción tintórea, su distribución y la fijación del precio en toda su zona de influencia, hasta los últimos púrpuras bizantinos color "batla", sanguíneo y violáceo oscuro. este último material conservado como materia pétreo durísima en las estatuas de los cesares.

Si bien en el Antiguo Testamento existe la bitonalidad rojo-blanco, el cristianismo fijó desde las catacumbas sus valores cromáticos.

La caída de las rojizas deidades paganas dejó paso a su complementario, el verde, símbolo de la actividad pastoral de la iglesia, del Evangelio.

Es hasta que el cristianismo entra en contacto con el oriente musulmán que el gusto por el azul se pone en voga junto al dorado para representar las cuestiones divinas.

El rojo volvió a ponerse de moda con la grana en el ropaje de la nobleza, de donde deriva la palabra Garantía, como expresión de la confianza en una mercancía y muestra de su excelencia y autenticidad. Al parecer la "Granza" equivalía al tinte extraído de la cochinilla del nopal abundante en el mediterráneo.

Según Federico Nietzsche y Oswald Spengler, rojo y amarillo son los colores de las religiones politeístas, colores del espacio que se prestan a las apariciones maravillosas y a la sabiduría de los oráculos ; en contraposición al verde, azul y violeta, propio de las religiones monoteístas, colores sacramentales "del destino".(11)

LA INDUSTRIALIZACION Y LOS COLORES

La humanidad debe a los pintores el haber liberado a los colores de sus antiguas connotaciones sociales, al otorgarles a todos la dignidad que en verdad poseen.

Por otra parte, es también el gremio de los pintores el que inicia la difusión de los secretos profesionales antes tan celosamente guardados por el oficio. Cenino Cennini (1437), infringe el límite impuesto por las corporaciones artesanales, haciendo libre la profesión pictórica al divulgar los secretos de su gremio: la fabricación de pigmentos y vehículos fijadores.

También Vitrubio escribe recetas para obtener colores útiles para pintar, haciendo el saber público y de libre empresa.

Se sabe que durante la edad media el color de la grana, de la cochinilla y más tarde el palo de brasil, estaban reservados a una élite guerrera y aristocrática. La transición del rojo imperial de los cesares al rojo de la edad media, representando la valentía y la pureza, se da en el contexto heráldico y místico de las cruzadas.

La gran masa de campesinos protagonistas de las grandes guerras del medioevo tardío iban vestidas con el "mal negro" que los "malvados tejedores" de paños oscuros les proporcionaban, ignorantes de la fabricación de colores hermosos.

Más tarde, sus descendientes luteranos lograrían hacer del hacer "buen negro" el uniforme de la burguesía luterana.

La tarea iniciada por los gremios de tejedores, vitralista y pintores de retablos, fue continuada por la gran industria química de los siglos XIX y XX, logrando poner a la disposición de las masas los colores antes reservados a una élite, y aún muchos más.

De esta manera, a la vuelta del XX la población cuenta con una gama cromática sin precedentes, está claro que no existen colores "feos" en sí mismos. Una persona puede manipular cualquier color fuera de los convencionalismos sociales, e incluso vestirse con un cromatismo inconcebible en otras épocas.

Irrumpen nuevos valores cromáticos. El color ya no sirve para denotar vida, realeza, dignidad, fuerza o poder mágico, sino que se convierte en esencia en un medio para la venta.

Usándose con este fin con toda la crudeza de su poder.

Al mismo tiempo, se acostumbra a la gente a percibirlo incidentalmente y sin la conciencia de su poder, gracias al bombardeo de mensajes cromáticos que la vida moderna conlleva, la cual divorcia el color del objeto.

Ahora estamos expuestos en cualquier rincón del planeta a encontrar el color de la piel tersa de una chica europea que nos vende medias femeninas o gaseosas de cola, sin que la chica esté presente, ni las medias, ni la gaseosa, ni rastro de ellas, sólo la imagen, el color separado de su objeto: como símbolos.

De manera contraria, a los ojos del primitivo el color es el acercamiento real al objeto y forma, una unidad indisoluble con el objeto.

Gracias a la naturaleza subjetiva y abstracta de la imagen bidimensional, los animales fuera del ser humano son incapaces de percibir sus mensajes, quedando para patrimonio exclusivo de la percepción e interpretaciones humanas.

EL PIGMENTO.

Durante el Paleolítico, la humanidad tiende a limitar a tres los colores de sus primitivas elaboraciones materiales y religiosas (artísticas): una gama de ocres rojizos propios de las arcillas y tierras ferrosas, negro y blanco.

Las tierras, óxidos y cenizas, fueron por mucho tiempo los únicos materiales de la paleta de nuestros ancestros, a los que fueron agregando otros materiales en la medida que se apropiaban de su entorno.

Las tumbas del hombre de Neanderthal sólo ofrecen el rojo-ocre y el negro. Más tarde, las tumbas del Cromagnon, incorporan al arte rupestre el amarillo y el manganeso, y la mezcla de dos colores o más para conseguir escorzos y efectos ópticos.

En el Neolítico, los colores luminosos, ricos en luz como el rojo y el amarillo (Incluyendo el oro), fueron siempre los más apreciados y difundidos.

Existen leyendas egipcias sobre faraones que lograron fabricar el azul a partir del lapislazuli, que por lo precioso de su material se vuelve derecho exclusivo de las familias imperiales hasta el cristianismo, que lo tomó de los musulmanes y lo combinó con el oro para simbolizar lo divino.

Tan preciados eran los secretos para la elaboración de colorantes como la de los fijadores, y en esto el arte del color se parece mucho a la perfumería donde la esencia más delicada puede perderse de no contarse con un buen vehículo fijador. Antes del siglo XV, perdidos los secretos artesanales de la antigüedad era común el uso profesional de fijadores alterables e impuros como la orina, el esperma, el cerumen, la sangre, etc.(12)

Pero, a medida que se establece la técnica pictórica durante el siglo XV, los fijadores más puros, permanentes e incorruptibles, como el aceite de nuez, de adormidera y de lino, mezclados a las esencias que se extendían en tablas de nogal, ciprés o abeto, fueron sustituyendo a los tintes y fijadores que "denigraban" la profesión de quien los usaba.

Esta técnica, con una antigüedad de mil años, provenía de China y se conocía como "Tsi", es la técnica actualmente establecida para pintar "al aceite" (óleo).(13)

Es sólo hasta el siglo XX que la industria ofrecerá materiales plásticos y resinas sintéticas convenientemente usadas como fijadores. Siqueiros preocupado por encontrar un fijador resistente a los exteriores, al sol y al agua, experimenta exitosamente con los materiales acrílicos, de tal modo que actualmente este fijador compite con el óleo, gracias a su rapidez de su secado y textura.

Referente al pigmento. La naturaleza no es tan pródiga sólo ofrece una decena de minerales que molidos y dispersados en un medio ofrezcan un color lo suficientemente intenso para producir el efecto cromático, por eso se continuaron usando los mismos materiales al menos hasta el siglo XIX: tierras, piedras y metales preciosos pulverizados.

Según Maurice Buset, las "innovaciones" técnicas entre el siglo XV y XIX no fueron tales, por el contrario representan aspectos decadentes de la técnica y de su vulgarización. El uso del espíritu de trementina o aguarrás data del siglo XVIII y su utilización no ha ayudado a la conservación de las pinturas.

Peor aún resultó el uso del "betún", material muy usado por los románticos y que nunca seca.

La "decadencia" técnica iniciada por Rafael y Leonardo, se caracterizó por el uso de los empastes "fluidos y opacos", generalizados a lo largo del siglo XVIII y XIX, caracterizados por el abuso del negro en las sombras, y la desaparición del pincel y la mancha, lo cual ha dado por resultado el "desastroso" estado actual de sus cuadros.

Al contrario de los empastes fluidos y opacos, las fórmulas que de Tiziano llegaron a David recomendaban "luces empastadas y sombras transparentes" con resultados altamente expresivos.

TIZIANO

MATERIA COLORANTE

Desde el siglo XV, que es cuando se establece la técnica victórica al aceite (óleo), todavía usada hasta nuestros días, el aceite de lino (linaza) ha permanecido como fijador universal, los aceites de adormidera y nuez no se usan más.

Los colorantes antes de la industrialización eran compuestos minerales, muchas veces de piedras y metales preciosos pulverizados como el lapislazulí, los granates, la malaquita, y el oro y la plata.

El color más buscado era el rojo. Existía el rojo varantia (garantía), grance, (garance o garanza) consistente en granates molidos para pintar, y un tinte extraído de ciertos caracollitos marinos "crocus" para teñir telas, el cauri. Además de otras tonalidades más densas y cálidas como el carmesí, chermes y el azafrán, obtenidos de la cochinilla o del crocus.

Otro pigmento, el rojo cinabrio (minium), es mineral de mercurio y no corresponde al "minio" actual, compuesto de óxido salino de plomo mezclado con aceite de linaza, y que es usado contra la herrumbre.

Los rojos del Giorgione, conocidos por recrear la frescura de la carne viva, al igual que los de Tiziano y de Tintoretto, corresponden al uso cosmético en voga: las mujeres fabricaban en casa sus propios tintes y cremas a base de cochinillas y palo de brasil.

"El rojo de Tiziano" el Viejo, es una tintura para el cabello que se vuelve un color rubio encendido, acompañado por el aparato escénico de la fiesta".(14)

Tiziano se caracterizó por una preferencia en el uso del rojo-ocre (sinópia), óxido de hierro, y el pardo, para resolver sus fondos, tonalidades que hacen cambiar todos los colores que se le sobreponen. Sus fondos son transparencias o veladuras, las luces empastes de hasta dos centímetros de espesor.

Tal procedimiento aplicado en preparaciones de yeso y cola no se agrieta ni ennegrece. el efecto es impresionista y permite apreciar el ritmo poderoso y sutil del pincel y la mancha del maestro, al contrario de los empastes fluidos y opacos. Por muchos considerado el mejor colorista de todos los tiempos, Tiziano usó los mejores materiales. El más caro de todos era el "ultramarino" de lapislazulí que se mezclaba con el blanco de plomo. Para el verde usaba malaquita y acetato básico de cobre. Este último responsable del color marrón que presentan actualmente sus follajes. Para los rojos, laca de carmesí con laca de plomo (capas y carnes), y óxido de plomo y de estaño (ropajes).

Otra referencia sobre los rojos de Tiziano alude a que Tiziano no usó jamás el bermellón, óxido de mercurio (cinabrio), su rojo es igual al púrpura de los Van Eyck en "La Virgen del Conejo", laca de granza en glacis sobre tierra de Siena.

Los pigmentos mezclados con aceite de nuez o de lino, o con barniz de goma arábica o de cerza, como los holandeses, se aplicaba en capas pacientemente extendidas y puestas a secar al sol para cristalizar el color de la luz, de un modo que los ojos contemporáneos no sospechaban, hasta que en 1969 se restauró el cuadro de Tiziano "Baco y Ariadna" (1525).

MATERIALES COLORANTES DEL SIGLO XV

Al caracterizar la técnica al óleo establecida desde el siglo XV, cuando comienza su vulgarización Bussel refiere los siguientes materiales para la elaboración de pigmentos.

Negro. Óxido mineral, piedra negra blanda. Negro de sarmiento de viña calcinada, negro de vainas de almendras calcinadas, negro de hueso de durazno calcinado, negro de humo de granos de lino. Negro de marfil calcinado.

Rojo. La "sinopia" óxido de hierro, ocre rojo. La "cinabrese", sinopia y blanco. El "cinabrio" u óxido de mercurio, bermellón. El "minio", óxido de plomo y mercurio. La "sangre de dragón", laca resinosa, laca de granza (¿granates?).

Verde. Tierra verde, óxido natural. Verde "azur", óxido de cobalto. Verde "cardenalillo", óxido de cobre.

Mezclas:

Oropimente con índigo o lapislazulí.

Blanco. Carbonato de plomo (blanco de plomo). El blanco de plata, conocido por ser altamente venenoso.

Azul. Ultramar, lapislazulí. Azul de Prusia, óxido de cobalto.

PIGMENTOS DEL SIGLO XX.

La paleta del pintor contemporáneo, incluye todos los materiales antiguamente usados menos los elaborados con materiales preciosos, oro, plata, lapislazul, malaquita y granates.

El desarrollo de la industria química a logrado proporcionar los blancos de zinc y de titanio. El blanco de titanio tarda más en secar que el de zinc pero no se agrieta.

Los cadmios, con gamas de rojos y amarillos son muy superiores a los proporcionados por los antiguos materiales.

Ya desde el siglo XIX se inicia la irrupción de la industria en todos los ámbitos de la vida. Aparecen los tubos de óleo en el mercado modificándose esencialmente la actividad pictórica, el pintor deja de tener el control sobre sus materiales. Al mismo tiempo, la Acuarela antes considerada un arte menor se pone de moda y las técnicas representativas adquieren un fuerte impulso con la aparición de la fotografía y el perfeccionamiento de las técnicas de Impresión, y las necesidades publicitarias.

Sobre todo existe una fuerte preocupación por la manera de apropiarse del color, por producirlo de manera artificial.

El gobierno francés promueve a su industria química a través de concursos, de este modo aparece el ultramarino sintético (1928), que va a hacer desaparecer el delicioso ultramarino antiguo.

El rojo tardó menos en producirse, porque fue el más buscado con las cualidades de duración y facilidad de elaboración. A la campaña gubernamental se unió la sociedad civil, que desembocó en un verdadero auge de los tintes artificiales hasta que llegarse a cuestionar los límites mismos de la química.

La cruzada del color artificial concluye con la producción de la malveína, de la anilina, de la fucsia y la invención del indigo artificial (1880).(15)

En este sentido el catálogo cromático elaborado por el fabricante de tapices Eugène Chevreul (1864), representa una síntesis del progreso al que habían llegado los coloristas hasta el siglo XIX, es un recuento de 14,400 tonalidades cromáticas en condiciones de reproducir prácticamente cualquier calidad de rojos y azules, algo insólito para ese tiempo.

A lo largo del siglo XIX y XX, se suceden los hallazgos en la fabricación de pigmentos sintéticos pero también en la cronometría.

Como se ha mencionado, gracias a las computadoras y a los nuevos materiales, estamos en condiciones de reproducir cualquier color mediante fórmulas exactas. También se ha llegado a determinar el hecho de que hay tantos grises como colores, algo que sólo los grandes pintores coloristas habían observado.

El origen de las grandes corporaciones químicas, Bayer, Hoechst y Ciba, está precisamente en la producción de tintes artificiales, después su producción química se convirtió exclusivamente en producción de explosivos, hasta los fármacos de hoy, lo cual hace recordar irónicamente la concepción del color en Aristóteles para quien el color (chroma) constituye un fármaco (pharmakon).(16)

PREFERENCIA DE LOS COLORISTAS POR EL ROJO FORMA Y COLOR

Muchas de las armonías de los grandes coloristas fueron prácticamente monocromas: en Tiziano, Rubens y Rembrandt, la dominante es roja.(17)

Busset ha observado la siguiente proporción de color en Rubens: rojo, bermellón y "laca" constituyen amplias zonas de carnes. Los grises azulados y el azul claro son usados como acentos, no más de tres por cuadro. Pardo oscuro para las sombras de las carnes, siempre en el mismo tono oscuro. Fondos pardos con dos o tres colores activos. En suma: sombras amplias y luces reducidas.

El método de Rubens, abarca todos los tonos de gris, entre el blanco puro y el negro puro, poca materia colorante pero el mayor contraste y brillo posibles. Holbein trabajó con el mismo principio de "sombras amplias y luces reducidas".

Como muchos coloristas holandeses, Rembrandt es casi monocromo. El siglo XVI, época de la pintura barroca, representa el "triumfo del rojo en la pintura" para los historiadores de los colores como Manlio Brusantin, "la fiesta desbordada de colores" está marcada por el rojo oscuro de heridas sangrantes y por la sangre coagulada de las batallas. Este siglo es especialmente sangriento, por la difusión de las armas de fuego mosquetones y arcabuces, que posibilitan herir a distancia al enemigo en las interminables guerras de sucesión y religiosas con que Europa se desangra.

De aquí en adelante, es hasta la pintura de Delacroix que el rojo otra vez adquiere fuerza, inaugurándose una nueva sensibilidad compartida por Goya y Turner, los impresionistas, Van Gogh, Cézanne, Kandinsky, hasta llegar a Matisse y al expresionismo abstracto, (tachismo).

Esta nueva sensibilidad reside en tomar al color o a la luz como fines en sí mismos. Comienzan los reduccionismos.

Delacroix "formalmente" vinculado al estilo barroco en cuanto a su riqueza formal y colorista, asimetría compositiva y fragmentación espacial, representa el rompimiento con el clasicismo de David, sirviendo de inspiración a los Románticos.

Su imprimátum es terrosa de dominante roja, pinceladas extensas, trazo visible y notables empastes, de ejecución rápida y espontánea que crea transparencias con los colores base. Sus partes oscuras poseen una riqueza cromática que recuerda a Rubens. "Las Mujeres de Argel" es una obra de importancia para el proceso impresionista (1834). (18)

COLORISTAS MEXICANOS DEL SIGLO XX

En nuestro país existen importantes ejemplos de la preferencia del rojo por coloristas tan notables José Clemente Orozco (El Prometeo, La Catarsis), o como Rufino Tamayo, Saturnino Herrán, Rafael Coronel, Pedro Coronel, Francisco Corzas y, actualmente, Franciso Toledo o Arturo Rivera, por sólo mencionar algunos.

Pudiéndose decir que en todo ellos la dominante es roja. Por ejemplo en Tamayo su llamado "Niño Azul" (1928), plantea una paradoja: el niño es rojo cálido, pero el fondo es azul. La lista de cuadros realizados por este autor en los cuales la dominante es roja, por no decir que todo el cuadro es rojo, es bastante extensa, entre los más notables se hallan: "El Hombre Con Guitarra" (1950) realizado a base de "rojos pitayas" y que se encuentra en el Centro Georges Pompidou en París. O el "Homenaje a la Raza India" (1952), mural-tela del Palacio de las Bellas Artes de México. "Anochecer" (1953), "Avión Más Rápido que el Sonido" (1954), "Prometeo" (1959), "Encuentro" (1961), "Retrato de Olga" (1964), hasta sus últimas producciones: "Cabeza en Rojo", "Hombre en Rojo" (1970), y "Dos Figuras en Amarillo" (1971), donde vuelve a plantear la paradoja cromática del rojo.(19)

En Pedro Coronel, el rojo ocupa gran parte de su actividad colórica, y se caracteriza por compartir con Tamayo la paradoja cromática del rojo. En su pintura "Los Personajes del Callejón Azul" (1960), el rojo domina la composición, y el azul que da el nombre a la obra sólo ocupa una tercera parte, destacando la importancia que el rojo posee para pintor.

La solución preferida por este autor es el fondo rojo y su interacción con sus colores complementarios, el verde y el azul, igual trato reciben sus amarillos enmarcados en fondos rojos. Formalmente su pintura está ligada como la de

Tamayo, a la escultura y mitologías americanas. En los casos que sus fondos no son rojos, este color reaparece como figura principal.

Sus tonos rojos contrastados con naranja son influencia de Klee a quien admiraba.(20)

LA FORMA Y EL COLOR.

Debemos a Michelangelo Carvaggio y sus discípulos el haber iniciado una nueva tendencia que descalifica al dibujo como fórmula principal y sostén ético de las bellas artes. El dibujo, por otra parte, ha demostrado la suficiente capacidad y autonomía y para ser considerado un arte por sí mismo.

Este desacuerdo sobre la importancia relativa entre la forma y el color, entre el manejo de las artes del dibujo o la sensibilidad al color, es histórico y reincidente.

Es en este sentido que la nueva sensibilidad de los Románticos abre paso a una apreciación del color y la luz que desemboca en la formulación de leyes cromáticas y más tarde en la pintura abstracta.

La pintura abstracta, representa el pleno reconocimiento al poder del color. Aunque identificado con la pintura ornamental y el llamado "arte por el arte", representa un progreso en la sensibilidad humana al incluir el goce cromático como un fin en sí mismo. La mancha, el timbre y el ritmo se autonomizan.

Más tarde, la pintura automática del expresionismo abstracto, permite romper con el prejuicio de los colores feos y la necesidad del tema, dejando libre curso al sentimiento.

Antes de pasar a considerar con más detenimiento las cualidades de los colores, se podría mencionar una serie de observaciones generales sobre la composición pictórica, relativa a la relación forma/color.

La centralidad.

La centralidad, es la cualidad de una composición visual de configurar todos los elementos orgánicos o inorgánicos hacia un centro. Lo que se ha dado en llamar el "poder del centro" es la forma en que el color se desparrama en una superficie: de la periferia hacia al centro o ritmo centrífugo, o del centro a la periferia, ritmo centrípeto.(21)

La asimetría.

Se refiere a la fórmula de componer de una manera triangular y que Kandinsky llama el "Santo Triángulo", en la que la atracción dominante es la gravedad. El espacio donde vivimos es asimétrico y se configura hacia abajo. Lo cual se explica por el hecho de que todo movimiento ascendente exige por necesidad una aportación especial de energía, al contrario de los ritmos descendentes que sólo obedecen a la fuerza dominante.

Tal efecto desde la perspectiva cónica de nuestra visión forma la dimensión vertical y horizontal que apreciamos de frente y configura los parámetros de "lo que se ve bien".

Estos atributos de nuestra visión son los que permitían a Tintoretto y Veronés, cortar las figuras donde la escena se continúa fuera del cuadro, conocida como "composición japonesa" que da importancia a las líneas horizontales aún antes de Degas.

El equilibrio.

La cantidad de color, su saturación o su claridad (luminosidad), es el modo de equilibrar, relacionar y acentuar.

Los estudios de la cantidad de color (ver J. Bay) sugieren que cualquier color va con otro, independientemente de las leyes de la armonía, siempre y cuando las cantidades sean las apropiadas: una pequeña área de color oscuro equilibrará una gran masa clara y viceversa, una pequeña extensión de color claro equilibrará el peso de una gran masa oscura.

Esta serie de tensiones y relaciones entre los elementos de una composición es lo que el ejecutante resuelve con el equilibrio, los llamados "arabescos" o con el número áureo.

Un Color Principal anula la desproporción y la confusión en un tamaño y extensión según la Proporción de Fibonacci 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 8:13, etc. Si dominan los cálidos, se contrarrestan con una menor proporción de fríos, etc.(22)

El arabesco cumple la función de distribuir armónicamente las manchas claras y oscuras alrededor de figuras geométricas que dan ritmo, equilibrio y movimiento a la composición sin que el receptor se percate de su presencia.(23)

SIGNIFICADO DEL ROJO

El aspecto simbólico del color es bastante revelador.

El rojo como significante presta sus poderes a innumerables significados, se torna símbolo de cualidades sociales con significados de muy diversa índole que podrían clasificarse de diversas maneras, por géneros, etc. entre los más notables podríamos citar a los:

- 1) Ambivalentes, como lo divino y lo demoniaco.
- 2) Universales, como la identidad rojo-sangre-vida común a todas las culturas desde el Paleolítico
- 3) Culturales, según el especial significado que un color toma en determinada cultura.
- 4) Cromáticos, como la cualidades físicas del rojo, que gracias a su particular longitud de onda es el primero de colores en atrapar nuestra visión, o como la cualidad del negro de ser profundo, y del blanco de ser saliente.

Con la imagen coloreada el receptor desencadena toda una serie de asociaciones míticas, prejuicios, recuerdos y emociones (Lüscher) permitidas por todo el bagaje cultural y la memoria del sujeto receptor.

Los pintores han entendido muy bien el poder simbólico de los colores:

Resulta asombroso que a los ojos de Van Gogh una inocente cafetería pueda llegar a convertirse en "un lugar donde uno es posible arruinarse, volverse loco y cometer delitos", sólo por la simple yuxtaposición del rojo y el verde debido a que estas combinaciones de colores son capaces de evocar el poder "de las tinieblas en un antro de aguardiente" ("El café nocturno" 1888). (24)

Parece indiscutible que el rojo es el más poderoso de todos los colores, el prototipo del Color, y no precisamente por ser hermoso sino por ser el que mayor impacto causa a nuestros sentidos.

Cuenta con atributos, casi todos superlativos.

Se encuentra situado en la parte superior del arcoiris, con la longitud de onda más larga y visible, menos luminoso que el amarillo, a la distancia hace las cosas más grandes y visibles.

Su visibilidad y capacidad de mando lo hacen el color de las señales, de los emblemas advertencias semáforos etc., a distancia, costumbre que posiblemente provenga del Antiguo Egipto, donde se destacaba en rojo todo lo importante. Es el color que aparece primero en el lenguaje de todos los pueblos, luego de la primigenia distinción entre la luz y la oscuridad.

Color de los principios, de la iniciación. es el color que se piensa perciben primero los recién nacidos o aquellas personas que ha perdido la vista. Color del primer Chakra que inicia el despertar de la energía Kundalini.

Para los alquimistas era el último color de la iniciación que desembocaba en la consecución de la piedra filosofal, en el Oro.

Es el más caliente de los colores cálidos, no el más luminoso pero sí el que más produce una sensación de calor. Se dice que una exposición prolongada al mismo aumenta los latidos del corazón, favoreciendo la descarga de adrenalina en la sangre.

Un ambiente pintado de rojo vuelve irascible a la gente. A la gente que no le gusta lo encuentra irritable y agresivo (Enciclopedia del color).

Inflama el espíritu por lo cual se usa en las insignias, banderas y uniformes militares. Esta cualidad se volvió un inconveniente debido al largo alcance de las armas modernas constituyendo el "blanco perfecto".

Durante el siglo XIX, se dio el cambio definitivo en la estrategia de los ejércitos modernos. Después del trágico epílogo de Sebastopol los ejércitos han buscado la simulación y la invisibilidad, el máximo mimetismo en los movimientos de la batalla. Desaparecen los emblemas y los colores visibles.

El rojo, color militar y de batalla toma otras connotaciones en la guerra, súbitamente se vuelve emblema de la Revolución, o se vuelve un color de vida como Cruz y Luna Rojas.

Su naturaleza agresiva y masculina lo asocia siempre al combate, los cuadros barrocos, las glorias de la pintura universal son enormes sangrías, orgías en el espectro del rojo. Color de Marte el dios de la guerra.

Su naturaleza femenina, le asocia a la tierra y a la vida desde los tiempos paleolíticos en que ya se ya se adoraban los poderes creadores de la naturaleza, según atestiguan las numerosas estatuillas de piedra pintadas de rojo que representan a la Gran Diosa, asociada a determinada fase de la luna.

La primera asociación del rojo es con la sangre, siendo en muchas culturas (China) palabras sinónimas. Se le relaciona con el corazón, la carne y en general con las emociones.

Emociones, precisamente las de la sangre: es el color de la pasión, del amor lujurioso, de la rabia y el crimen, y al mismo tiempo, del Amor Divino: del Sagrado Corazón y la mística.

No se concibe al demonio sin el color rojo, lo cual deja notar la ambivalencia inherente a todos los colores, los cuales representan constantemente valores encontrados.

Sus asociaciones negativas, lo relacionan básicamente con las pasiones, la agresividad y el infierno.

Según un hechizo del medioevo, un pelirrojo iracundo proporcionaba en su grasa un poderoso veneno.

En la novela "El perfume" de Süskin, el colmo del éxtasis olfativo está representado por la fragancia virginal de una adolescente pelirroja que es sacrificada por el protagonista a fin de obtener un aroma todopoderoso.

Pero, en realidad el pelo rojo no existe, generalmente es más bien naranja, una tonalidad del mismo espectro.

Los puritanos marcaban de rojo a los infractores sexuales y a los criminales. La prostitución se ejerce en un ambiente de luces rojas.

El corazón rojo es desde los egipcios sinónimo de receptáculo de amor y afectos. Es el color de la sangre divina de Osiris, y también el de su rostro. Color sagrado de Lakshmi, diosa hindú de la belleza y el amor.

Se ha señalado como el simbolismo cristiano lo percibe en toda su ambigüedad: La gran prostituta de Babilonia se describe recubierta de Escarlata y Rojo, llevando una copa llena de abominaciones, transportada por una bestia Escarlata de siete cabezas "cargada de nombres de blasfemia" (25). Al tiempo que también puede representar la Sangre y el Corazón de Cristo.

Fue el color de la antigüedad con el que las culturas decoraron sus templos en todos los continentes: Teotihuacan era roja como lo era Cartago o Roma. Era el color de la divinidad y el Poder.

En la antigüedad, invariablemente se pintó el rostro y los cuerpos de los dioses supremos de rojo, como representación del Poder: Zeus, Osiris, Júpiter, Tezcatlipoca.

Goldstein, un decorador americano de mitad de siglo, tuvo el mérito de tratar de medir empíricamente los efectos de los colores usados para la decoración. Llegó a la conclusión de que en una habitación donde predomine el rojo, los objetos se perciben más pesados, grandes y alargados, además, de tenerse la sensación de que el tiempo se alarga, sobre estimándose el tiempo (26). También se ha constatado su capacidad de elevar la presión sanguínea, el ritmo cardíaco y respiratorio, y la tensión muscular, penetrando en el tejido humano (Plazola).

Al ser el prototipo del color asume los poderes de la luz, es paradoja en cuanto significa una realidad y un engaño es mutación, seducción, no verdad, ilusión e imprevisto.

Goethe, pensaba que el rojo complace a los hombres impetuosos e incultos. Observaba que era notable la inclinación que por él sienten los pueblos salvajes y que "cuando dejamos a los niños que por sí mismos jueguen...no olvidaran jamás el rojo". También decía que "cada filósofo ve rojo cuando oye hablar de colores".(27)

Según Lüscher, los niños y las personas de baja instrucción escolar se sienten atraídos hacia él. Su preferencia indica también deseo de cambio y de una vida mejor, superación.

Color de Contacto.

Produce la necesidad compulsiva de tocar; esto lo sabe muy bien la naturaleza, por eso ha dotado a los órganos sexuales de este color. La mercadotecnia lo utiliza exitosamente para despertar la necesidad del contacto atrayendo al público hacia sus mercancías.

Esta unidad del color con el objeto, en la naturaleza está fijada por provocación al contacto de la materia colórica, con el cuerpo, las señales se emiten en la extendida gama del rojo: la cresta, la lengua, los órganos sexuales, señales ostentosas que invitan al intento.

Con el rojo la aparición o muestra produce el llamado, la invitación, capta la atención y maravilla provocando la necesidad compulsiva de tocar, el deseo del encuentro y el contacto. Es la inquietud provocativa, la exhibición libidinal que provoca la tentación-intento.

La práctica cosmética sirve para reforzar la coloración de los mensajes corporales, haciendo el rojo de los labios aún más rojo. El rojo es boca, dedos, pezones lóbulos, ventanillas de la nariz, labios vaginales, pene...

Se explica por qué los griegos reservaban la rojez para la fiesta de Dionicio, dios del éxtasis, cuyas fiestas coincidían con la vendimia.

Se sabe que la Roma republicana era una ciudad roja en la que predominaba el color del ladrillo cocido que luego dejó paso a los mármoles policromos de la ciudad imperial, en la que el rojo tenía un lugar destacado en los estandartes y la decoración de la ciudad. Elementos que los nazis adoptaron más tarde para sus propios rituales guerreros.

Respecto del rojo veneciano, Brusantin piensa que está identificado con la ciudad entera, en la medida en que en sí mismo conlleva "la violenta humanidad del color", de "la mierda y la sangre". Color de los siglos XV y XVI, representa también la aproximación de las tradiciones nórdica y latina que lo comparten.

El reconocimiento más primitivo de la irrevocabilidad de la muerte está expresado por el rojo-ocre con que eran rociadas las tumbas de nuestros ancestros, signo visible de la vida, la sangre por el poder de la rojez. Calor y luz para contrarrestar la muerte.

El ocaso y el amanecer son rojos. Cuando el sol desaparece en el horizonte únicamente quedan visibles las longitudes de onda más largas de todas, las cuales dan al cielo un color rojo intenso.

La salida del sol es el opuesto de los ocasos y como hay menos partículas suspendidas en la atmósfera, sus colores son menos llamativos e intensos. Incluso hay quienes consideran los modernos ocasos más llamativos que los de antes debido a los matices que asume con la contaminación del aire.

Cuando Locke explica a un ciego el color rojo escarlata (1690) "finalmente comprendió que era como el sonido de una trompeta".(28)

Kandinsky, reconocía en el rojo el poder de la estridencia comparándolo con las fanfarrias de la tuba.

Entender esta fuerza del color abre a nuestra mente la posibilidad de entender el sentimiento de Munch hacia el color rojo cuando cansado y enfermo observa la puesta sol desde un fiordo y pinta el "El Grito": "Iba caminando con dos amigos por el paseo -el sol se ponía - el cielo se volvió rojo- yo me paré - cansado me apoyé en una baranda - sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego - mis amigos continuaban su marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar temblando de miedo - y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza".(29)

Como la percepción del color se da de una manera total, la exposición prolongada a un color genera automáticamente la necesidad o hambre de su complementario (Lüscher). Así la saturación de rojo crea la necesidad del verde.

Goethe pensaba que el rojo era producto del paso de la luz a la oscuridad, del amarillo al azul, que son sus colores primarios.

Por otra parte, cabe puntualizar que la palabra "rojo" implica sólo la idea genérica de los rojos específicos que percibimos. La palabra rojo es sólo una idea de la gama de los rojos que van del marrón al violeta, del naranja al rosa.

Cuando se piensa en rojo, se piensa en el tipo de rojo átono de los semáforos.

El término rojo tiende a evocar un carmesí o un escarlata, aunque el rojo derive hacia el rosa, el naranja el pardo o el violeta, también.

El espectro del rojo como el de cualquier color es amplio, y en general, cuando hablamos de color hacemos referencia a una tonalidad la cual, a su vez, es a una mezcla de colores.

*"... ésta mi mano dejará los procelosos mares
encarnados, convirtiendo el verde en rojo"(30)*

INTERACCION DE LOS COLORES

El color es un proceso total, a todo los niveles esto se demuestra.

Fisiológicamente ha quedado establecido que la Post-Imagen de cualquier color es su color complementario. De esta manera una exposición prolongada al rojo, automáticamente crea la sensación de verde al cerrarse los ojos.

En la Plástica, generalmente, se tienden a evitar las composiciones monocromas por ser monótonas e inconvenientes para la consecución de la "luz interna" del cuadro que proporcionan los contrastes debidamente equilibrados. Además como se ha mencionado la gama cromática de cualquier color está dada por las mezclas, es decir por la intervención de los demás colores y no-colores.

Las armonías basadas en los colores análogos, de la "familia feliz", presentan el inconveniente de que al no prestarse para los efectos de luz, con el tiempo, por efecto de los elementos naturales pierden sus matices.

Pero, aunque se ha dicho que los colores cercanos se vuelven monótonos, en ciertos casos son convenientes, como cuando la composición presenta muchos objetos, ya que se armoniza más fácilmente con colores similares.

De cualquier manera existe una verdad absoluta para los pintores: Todos los colores siempre combinan entre sí ordenados por factores de equilibrio, proporción y ritmo cualquiera que ellos sean.

Tampoco hay colores feos, como en la música, las composiciones visuales requieren también de la disonancia, la estridencia y la arritmia como medios de expresión.

La preferencia hacia uno o más colores es meramente subjetiva, lo cual no quiere decir que no halla razones bien fundadas para ello. De hecho determinados colores en determinado tiempo y espacio se ponen en voga caracterizando una cultura o un pueblo, como el púrpura mediterráneo Cenninno Cenninni, aconseja oro y azul (lapislazulí), para el logro de los colores más hermosos y celestiales.

Delacroix, no obstante que puede considerarse un pintor "rojo" estuvo obsesionado por la interacción de "el amarillo limón y el azul de Prusia", como el mismo Van Gogh también lo estuvo (31).

En la pintura moderna se dice (Brusantin), predomina el naranja y el azul.

INTERACCION DEL ROJO

El negro.

Un no-color, posee la cualidad de integrar y unificar a los colores cuando se usa de fondo. Además tiene una especial relación con el rojo: lo agranda y aclara.

Esta maravillosa cualidad de interacción del color es la que ha permitido a los científicos descubrir las supernovas en el universo cósmico al captar sus remotas señales gracias a la desviación del rojo.

El blanco.

Como fondo del rojo, hace al color mas oscuro y pequeño. Combinado con él lo afemina y dulcifica.

El gris.

Tañido de magenta y acompañado del negro y el blanco, hace resaltar suavemente el rojo.

El rojo terracota es un color que frecuentemente se combina con grises, pero también con violetas, mostaza oscuro y oro. A sí mismo, el gris con magenta combina con el gris y azul.

El terracota combinado con el amarillo hace resaltar al amarillo: su mezcla da una especie de tierra de Siena.

Efectos fluorescentes.

El magenta perteneciente al espectro rojo, se usa en combinación con amarillo limón y naranja para lograr efectos fluorescentes o psicodélicos. En el siglo XX, los colores de la década de los sesentas vuelven a fines de los ochenta para reafirmarse a principios de los noventa, "Acid house", "Grunge".

Colores influyentes, colores influidos.

En la interacción de los colores pueden existir influencias simultáneas y existir un color influido o dominado, un color influyente o dominante. También colores que se resisten a cambiar y otros susceptibles de cambio en cuanto a tonalidad y brillo se refiere.

Ilusiones ópticas.

La influencia puede ser tal que pueden crearse ilusiones ópticas colores diferentes de aquellos que físicamente tenemos delante.

El gris en un fondo verde, hace que el gris asuma tonalidades púrpuras (Albers), las de su complementario.

Rara vez percibimos el color como es. Colores diferentes aparecen iguales según el fondo, Sustracción del color: Una banda verde parda sobre verde, aparece de igual color que una banda amarillo ocre sobre gris.

Fret.

Se le llama al efecto de aclarar u oscurecer un color con el cual se combina: el verde aclara en un fondo amarillo y oscurece en un fondo violeta. El rojo al aclarar con el fondo negro y oscurecer con el blanco.

Esquemas cromáticos más usados:

- 1) De colores análogos, relacionados entre sí.
- 2) De colores alternos debidamente ligados.
- 3) De tres o cuatro colores más distantes convenientemente relacionados por colores envolventes o neutros.
- 4) De contrastes, colores complementarios que se potencian mutuamente, siempre y cuando no se toquen. Los complementarios al unirse crean un umbral, en la zona de unión, que vibra como si ambos colores se repelieran.

Colores envolventes.

Veladuras, colores terciarios, grises, blanco y negro, junto a los platas y oros, son usados para separar y a la vez relacionar los colores, aún los más vivos y opuestos.

SIGNIFICADO DE LOS COLORES Y NO-COLORES

A continuación se considera las cualidades más destacadas de los colores y no-colores del mundo cromático. Su significado está de la cultura occidental la cual proporciona en general, el código para su cabal comprensión por cuanto ha sido la cultura dominante a un nivel simbólico y de facto.

Como con el rojo, cualquier color o tonalidad se vuelve susceptible de ser clasificado genéricamente en función de sus significados específicos dada la naturaleza cultural de la interpretación del significante crolórico, como verde, amarillo, azul, negro, blanco, gris, etc.

A) El Espectro del rojo.

Rosa.

La naturaleza pasional del rojo se altera cuando añadimos el blanco y da como resultado el rosa. El viril y guerrero color rojo se afemina hasta llegar a ser sinónimo de una flor.

Promocionado por la revista Vogue en los años cincuenta del siglo XX, el "rosa subido" llegó a ser el color de la década.

"Los cincuenta veían todo color de rosa", intachable, noble y elevado como una virginal doncella, es sinónimo de una visión de la vida óptima y exenta de riesgo, se dice que si a alguien le gusta el rosa "verá las cosas de este color".

Naranja.

Su nombre llegó a Europa con la fruta (siglo XI), se dice que es un color que siempre ha sufrido crisis de identidad pues se confunde con el rojo y a veces con el amarillo oro.

Su único inequívoco es el ser un color cálido y luminoso. Color de las brazas y del fuego. La naturaleza ofrece múltiples ejemplos de su gama: el follaje, la tierra, y sobre todo en diversas frutas hasta llegar a ser sinónimo de succulento.

Color asociado a la comida y el confort es uno de los favoritos en la decoración moderna y la moda.

La primera luz de neón obtenida (1913) fue naranja. Figura con frecuencia en la pintura de los niños y en la pintura siquiátrica. Se le ha dado una connotación sexual referida a las partes íntimas de la mujer.

Entre los hindúes es el color del segundo chakra, cuya prerrogativa es el sexo. Oscurecido el naranja se vuelve pardo, el color de los mamíferos.

Violeta y púrpura.

Como color secundario representa la atracción de los contrarios, va de lo sutil a lo tormentoso: colores simbólicamente opuestos que son capaces de evocar combinados exquisitas delicadezas y riquezas únicas.

Tan escaso y difícil de obtener antaño, la síntesis química ha puesto a disposición de las masas todo un mundo de tonalidades: magentas, "fucsias", azul rojizo, púrpura, y el violeta en toda su gama. Sin embargo sigue siendo un color

"fugitivo" que pierde brillo e intensidad con la luz. Mezclar azul y rojo es la manera más práctica de obtenerlo.

El púrpura, en la antigüedad fue tanpreciado como la plata llegando a representar el "lejano color del alma clásica" (Virgilio), o el color de los monarca del siglo XVI. Todo un pueblo, los fenicios, se enriqueció con el secreto de su fabricación.

Al cristianismo la gama violeta corresponde a el misterio de la pasión. Su ambivalencia lo ha relacionado con la homosexualidad y el afeminamiento.

El espectro del violeta se halla representado en las flores ampliamente: malva, espliego, lila, violeta, etc.

Es el color del séptimo chakra "loto de los mil pétalos" o de la iluminación. La boca "teñida de púrpura" es para Keats la imagen de la sensualidad, los labios púrpura representa el vino y la sensualidad. Simboliza el amor divino y a la sabiduría.

Para Lüschar, es inmadurez y deseo de distinción aristocrática.

El Magenta.

Esta tonalidad es el ejemplo de los nombres arbitrarios dados a los colores, su nombre corresponde al nombre de una batalla (1859), y como el "fucsia" corresponde a la paleta cromática moderna. Combinado con el azul o con el gris proporciona una sensación de ligereza.

Cualidades simbólicas de los demás colores.

El Azul.

Ha sido literalmente la sombra de los colores brillantes con los cuales se combina para obtenerse el máximo efecto cromático. Calificado como "el Color" por Picasso. Y por Cenninno Cenninni como el color más hermoso.

En la literatura antigua nunca se le nombra con nombres propios sólo prestados, incluyendo al Corán. A pesar de su abundancia en la naturaleza, como color del cielo y el mar es uno de los últimos colores en tener un nombre propio. Como pigmento es más bien escaso.

Se usa para dar color al manto de la Virgen. Es un color sentimental, que concilia los opuestos la luz y la oscuridad. Es el color más cercano a la oscuridad, y visto en relación ella (al negro) es más bien luminoso.

Opuesto al rojo, es un color frío con una longitud de onda y energía requerida para ser visible, muy alta.

También en relación al rojo su naturaleza se vuelve masculina y uránica.

En una habitación cubierta de azul se subestima el tiempo y los objetos aparecen más pequeños y ligeros, al contrario del rojo (Goldstein).

Entre los griegos, los clasicistas y los románticos la muerte esta señalada como algo profundamente azul, como "la noche ática que apaga todo color y es impronunciable como la mala noticia". (32)

Ofrece connotaciones con la noche y los amores secretos, la vida espiritual elevada, la muerte, las tristezas, la melancolía y las desgracias. Pero como todo color es ambivalente, en los países anglosajones el "blue monday" puede llegar a

significar fiesta, pero más bien, fiesta prohibida por connotar un día de trabajo que no se trabaja.

Según Lüscher, el uso del azul denota un mayor control emocional consciente, y en peor de los casos, inhibición.

La necesidad de azul expresa la necesidad de paz y tranquilidad.

En la cromoterapia, la luz azul se usa contra la ictericia de los niños, atraviesa la piel destruyendo el exceso de bilirubina.

El conocimiento de los matices del azul al parecer fue importado de Egipto, por cuanto se habla del "azul egipcio" ya en la antigüedad, inventado por uno de sus faraones (Teofrasto).

En América, el "azul maya" aludía a la tonalidad con la cual éste pueblo pintaba invariablemente sus casas.

Es el color de Urano dios celeste. Color de las aguas en contraposición al rojo masculino de Marte. Su ambivalencia es patente si se considera en su sentido masculino en oposición al rosa femenino, aún como color pastel mezclado con blanco.

Es el color que ofrece nuestro planeta desde el espacio sideral, el que más bien debía llamarse "Agua".

En la antigüedad para obtenerlo había que moler la turquesa, lo mismo que el lapislázuli, por lo cual siempre fue escaso y caro. El índigo y el gualdo para ser aprovechados requerían de cierta tecnología celosamente guardada.

Su piedra es el zafiro y el berilio.

El Amarillo.

Es el color más luminoso y feliz del espectro. Representa dos de los fenómenos más importantes de la vida social: el sol y la riqueza. Es la gloria tangible, representa al dador de la luz, en sus connotaciones físicas y metafísicas, y al dador de la vida terrestre.

Es el color de la primavera. Las flores de la estación son casi todas amarillas. En la naturaleza, también es señal de precaución, el amarillo sucio parece traicionero, siendo el color de los venenos y los excrementos.

Perdió prestigio debido a la iconografía cristiana que caracteriza con este color a Judas Iscariote con túnica amarilla.

En Inglaterra "la novela amarilla" evoca en la época victoriana, publicaciones de pícaros como Oscar Wild. En el mundo de la prensa el "amarillismo" es sinónimo del sensacionalismo al informar.

En la antigüedad, se obtenía de algunos minerales que contenían hierro. En la pintura, sólo el temple de los primitivos anteriores a la vulgarización del óleo ha podido conservar su color.

El Verde.

Es el color más ambivalente. Para la vista es el color más reposado. Platón lo hallaba placentero y por tanto detestable. El pintor Mondrian también odiaba el verde.

En la decoración de interiores, en Inglaterra se puso de moda como color apastelado (Palatino), que abrió paso a otros como azules, lilas y grises delicados.

Mitológicamente está relacionado con su complementario el rojo. Osiris es verde y de sangre roja. En las sagas nórdicas, Groenlandia (tierra verde) está ligada a Erik El Rojo.

Quetzalcoatl es verde y su gemelo Tezcatlipoca es rojo.

En la meditación de los colores, el verde representa la conjunción de los opuestos. El espectro del azul al violeta se representa descendiendo, mientras el espectro del rojo al amarillo ascendiendo. El verde se visualiza como horizonte.

El verde es anterior a la especie humana, representa la Naturaleza: lo vegetal y lo reptil. La mente "ese océano" lo reduce todo a "pensamiento verde en una sombra verde" (33). Como en las ciudades abandonadas de los antiguos mayas, el verde tendrá la última palabra.

Algunas interpretaciones metafísicas caracterizan al verde como el color de la era actual (Acuario). También es el color del Evangelio, según el cristianismo, religión monoteísta y sacramental.

Los No-Colores. En general, para cualquier pintor, representan un color más a su disposición.

El Negro.

Es el más poderoso del universo cromático.

Se concibe como penumbra, oscuridad y tinieblas, en relación a la luz-claridad representada por el blanco. Es la negación de la luz. Lo siniestro. Combina el misterio con el poder de los principios, del caos original.

De cierta forma, es complementario del rojo prototipo del color al cual potencia haciéndole parecer más grande y brillante.

Se le percibe con mucho peso y solidez, y también, como simbolización del espacio infinito.

La idea de su peso llega a ser tal, que cuando se han pintado cajas de color negro con el mismo peso que otras de color verde, fueron percibidas demasiado pesadas por sus operarios.

Simboliza a la muerte desde tiempos prehistóricos, pero también es vida como simbolización femenina, tierra oscura y humedad que espera la simiente, tierra virgen que alberga a la nueva semilla para alimentarla.

Es el uniforme de la burguesía triunfante, hasta nuestros días, sinónimo de elegancia y sobriedad. En la antigüedad, el vulgo ^{solo} conocía tonalidades grisáceas "el mal negro", hasta que los tintoreros del siglo XVI, por fin lograron ofrecer negros de calidad.

Desde tiempos remotos aparece estrechamente unido al rojo, con los cuales se decoran las cavernas del paleolítico. Su principal fuente es el carbón y las cenizas. Posee la cualidad de delinear y dar volumen, además de ser envolvente

como fondo integra los elementos de la composición. Da profundidad y separa planos.

La contraparte de la ciudad civilizada del siglo XIX, es el barrio industrial y obrero, siempre negro por efecto del hollín de las chimeneas.

El Blanco.

Es prototipo de la luz y el frío. Es la nada, al tiempo que integra todos los colores. Es el resultado de la mezcla aditiva con luces de colores. Suaviza todo el universo cromático apastelándolo.

Universalmente significa pureza, inmacula. Por lo mismo en el mundo entero se identifica al matrimonio. En todo Asia significa liberación del espíritu es decir muerte, en el sentido de ausencia de color, del espíritu que abandona al cuerpo, como seda "incolora". Es Poderoso.

En el "Gargantúa" de Rabelais, el león que con su rugido espanta a todos los animales de la tierra, teme y muestra respeto sólo por el gallo blanco, símbolo de la nobleza gala.

Identificado con el vacío puede llegar a simbolizar incluso la ausencia de dios.

Melville en "Moby Dick" (1850) llegó a escribir sobre el blanco: "Sucede que en su esencia la blancura no es tanto un color como la ausencia visible del color y al mismo tiempo, la fusión de todos los colores: se produce esto que es una vacuidad muda... en el vasto paisaje de nieves, un ateísmo incoloro de todos los colores que nos hace estremecer". (34)

Otra muestra más de la ambivalencia de los colores: el blanco-claridad, identificado como Luz, e incluso como manifestación del mismo Dios - "Dios es luz" - , llega a significar su ausencia.

Desde el Siglo XVIII al XIX, un blanco aséptico en los mármoles de los edificios de la clase dominante se puso de moda en Europa. Por efecto de una mala interpretación de la arquitectura griega, se creía que las ciudades antiguas habían sido blancas, hasta que se descubrieron rastros de que el Partenón y en general todos los templos griegos habían estado decorados de colores ricos en luz: rojos y amarillos, colores que chocaban a los sobrios burgueses victorianos que sentían que con los mármoles blancos recreaban la grandeza "clásica".

Es el único elemento cromático capaz de contrarrestar al poderoso negro, con el que se combina para generar el Gris.

El Gris.

Representa la unión de los extremos. En la naturaleza es raro. Color de la energía consumida, de la ceniza, aparece más frecuente como resultado de la mezcla óptica.

La experiencia humana más intensa se basa en las nubes y las sombras. En las ciudades modernas, es el primer "color", mecánico, color del cemento y el concreto, masivo y metálico.

En las ciudades actuales, aparece y desaparece^{en} el color material de los metales oxidados, del herrumbre y los barnices antiherrumbre, ante el uso de materiales que dan la apariencia del metal brillante y del plástico empleado en su lugar.

Esta estética de la "falsificación" del concepto de duración y la desaparición de los metales nobles, del "brillo" fluctuante del objeto y del producto "brillante" se integran al cuerpo gris de la ciudad del siglo XX.

En nuestras ciudades todo elemento cromático (neón, etc.) asume una "tonalidad" dentro de la gama del gris, y no sólo por efecto del proceso de oscurecimiento y suciedad de los materiales contaminación y tráfico, sino esencialmente por la difusión de materiales sin un auténtico color, como el asfalto y el cemento.(35)

Observada en la mañana, la ausencia de color en las edificaciones contemporáneas es perfectamente reproducible en el blanco y negro fotográficos y contrasta con el efecto nocturno construido con la policromía de los letreros intermitentes, luces de neón, autos, lámparas de alumbrado público y montajes efímeros.

El gris que domina este paisaje reaparece siempre como fondo, aún en las desventadas mezclas y apariciones de los colores básicos y atónicos de letreros, escaparates, semáforos, insignias y señales que desaparecen como tales en el gris envolvente y reproductivo.

En este sentido se afirma, que toda sociedad más o menos industrializada, es en general, monocromática, uniformada por el gris de sus ciudades. Hecho que aparentemente contrasta con el potencial cromático desarrollado por la industria. Y ¿qué resulta de aglutinar en una masa todos los colores, sino gris?

La inteligencia es gris, "materia gris" se le llama al cerebro. Pero, también a su contrario: una "personalidad gris".

Se considera que existen tantos grises como tonalidades de color, y tiene la cualidad de reconciliar colores que contrastan de manera violenta, haciéndolos más tranquilos. Al combinarse asume cualidades complementarias. Van Gogh muchas veces expresó en relación al gris conceptos bastante avanzados para la época: "...Casi no existe color que no sea gris: rojo agrisado, amarillo agrisado, azul agrisado. A esto se limita toda mezcla de colores". Y más tarde:

"Resumiendo: es colorista aquel que sabe crear los diferentes grises de la naturaleza sobre la paleta". (36)

Gracias a la preponderancia del gris, también el verde se vuelve importante. Color de lo humano, de la Sociedad, el gris convierte al verde en el color de la "Naturaleza" idealizada promesa, esperanza y "moralidad" ecológica de nuestra civilización.

CONCLUSION

Esta reflexión sobre el color representa el intento de aclarar una serie de interrogantes planteadas por la simple superposición de niveles informativos referentes al rojo.

Como todo signo cultural, el rojo se nos muestra con una Historia que contar que nos habla de la humanidad que lo produce y consume, y de qué y cual manera. Nos da datos de la actividad espiritual de sus emisores de sus creencias y formas de vida.

Considerado de manera abstracta como Categoría El Color demuestra poseer una Naturaleza Vital, Primaria, indispensable para la sobrevivencia de la especie. Ligado a la visión, su cualidad de fascinar le otorga el Poder del Hechizo y el Conjuero Mágicos, sobre todo al nivel del Arte, las Manifestaciones Religiosas y las Técnicas de Manipulación (la Propaganda y la Publicidad). La Producción de Imágenes está determinada por el código cultural más amplio constituido por Sociedades y Culturas Específicas.

La democratización del color y la enorme capacidad para producirlo no se puede entender sin recorrer el proceso de apropiación del Universo Cromático iniciado con la apropiación del rojo, primero, y después, de los sucesivos colores y matices, en una dinámica que apenas comienza, pero, que ya ha conseguido Abstractar el color a la forma y comenzado a reapropiarse de muchos conocimientos cromáticos perdidos y descubrir más.

Parece absurdo que todavía no existan conocimientos definitivos al nivel experimental de la Psicología ante la avalancha de evidencias sobre los Poderes Cromáticos. La teoría de las Correspondencias en las Artes tiene mucho que ofrecer

al respecto, ya que abre horizontes insospechados para la actividad plástica y el conocimiento del espíritu humano.

La evidencia de que a determinados sentimientos y sensaciones correspondan en general a determinados colores también significa que la posibilidad de hacer corresponder determinados lenguajes a otros. Como lo demuestra el proceso de nombrar a los colores, diferentes actividades del espíritu se corresponden.

Por esta capacidad, significantes diferentes como el color, la forma y el sonido pueden llegar a corresponder a determinados sentimientos y sensaciones, pudiendo tener similares significados. Esta cualidad Asociativa de los productos culturales al parecer es inagotable, y representa una notable capacidad humana para encontrar gozo, producir y transformar su entorno. A esto obedece la moda y en general las preferencias hacia determinados colores.

Siendo el Color algo relativo, su efecto se modifica por su posición, combinación y extensión como hemos visto. Un tono se potencia, oscurece o palidece, se enfría o calienta según su contexto. A estas consideraciones cabe agregar el hecho de que la luz y su calidad igualmente influirán en la percepción final del color, tanto como el color de la materia que se percibe, como de la capacidad perceptiva del receptor.

Cabe puntualizar que tanto las leyes cromáticas aquí mencionadas, como otra serie de consideraciones referentes a la percepción del color valen tanto para la pintura como para la Arquitectura y la escenografía, donde el color no es un mero elemento estructural más, sino un factor esencial que se va corresponder con los demás elementos de sus lenguajes.

La Trivialización del color.

El análisis de la recepción del color en la sociedad contemporánea muestra la tendencia a mirar el color de manera tal que acostumbra a los receptores a operar cotidianamente sin conciencia de los poderes cromáticos, percibiendo aparentemente el color por el color mismo. El color asume una apariencia de inocencia que en el pasado no tenía, al tiempo que se ejerce todo su poder con fines no muy nobles.

Esta actitud del individuo moderno no corresponde a la capacidad de ser el único animal que puede darse color a sí mismo, o a la amplia gama cromática puesta a su disposición gracias a la síntesis química.

Existen evidencias de la capacidad de los colores para ayudar a la cura de males físicos y espirituales, y de su Poder para hacer la experiencia vital más intensa y placentera.

Como Lenguaje el color se revela capaz de constituir un puente que comunica los Reinos de la Naturaleza y a los individuos entre sí. Tan sólo por la simple interacción de la luz sobre la corporeidad de la naturaleza la humanidad desencadena todo un proceso interpretativo para darles sentido y significado a los colores y a sí mismos.

El Color como Fetiche.

Dado el carácter subjetivo de las cualidades cromáticas resulta fácil atribuir al color poderes que por sí mismo no tiene, cualidades que poseen un sentido histórico y cultural.

En este rango se encuentra la supuesta "inocencia" del color. Mi conclusión personal más que un alto en el camino significa el comienzo de un proceso que parte de un idea y a la vez de una evidencia: como humano o como pintor el color no resulta ser más que la propia interpretación personal que de él se hace. Bajo esta óptica, la conciencia del Poder del rojo y en general, de los demás colores, viene a representar una para mí la iniciación y bienvenida a un Universo que se rebela inagotable y gratificante, y sobre todo, portador de altas capacidades comunicativas.

En este sentido, lenguajes plásticos como la pintura que rinden tributo y reconocimiento a los poderes cromáticos, merecen permanecer, de modo que los creadores de imágenes sigan uniendo a los individuos entre sí comunicando experiencias vitales que por su naturaleza van más allá de las palabras y las buenas intenciones.

No hay duda, de que es necesario despertar nuestra sensibilidad aletargada por el bombardeo cromático sin precedentes al cual se ve sometido la gente en el mundo moderno, buscando recobrar los poderes cromáticos con un sentido más humano, para curarnos o hacer más intensa nuestra experiencia, y no exclusivamente con fines mercantiles.

Respecto a la relación del Color con la Pintura, podríamos concluir que debido a la naturaleza de la recepción humana de imágenes y a la naturaleza del color, una composición plástica no cumple únicamente con la función de provocar sensaciones visuales, ya que al mirar en general, se desencadena todo un proceso de asociaciones y sentimientos que estimulan la memoria y el cúmulo de experiencias del receptor.

Por otra parte, la relación del Rojo con la Pintura, luego de haber considerado a grandes rasgos episodios de la historia cromática de la humanidad, lleva en sí la

Conclusión de que la Pintura como manifestación plástica y medio de comunicación sería inconcebible sin el Rojo.

Sin Rojo no habría Pintura. Esto demuestra su Poder, ya que todos los demás colores se definen en función de él. Por otro lado también es cierto que todos los colores son esenciales para la organización estética y la comunicación, y cada uno tiene su valor el cual está dado por una interacción de la cultura y sus cualidades materiales, tal como hemos visto.

FALTA PAGINA

No. 67

168

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1). Albers, Josef. La Interacción del color.
2a. edición, Alianza Editorial, Madrid 1980, 115 pp.
Págs. 45-46.
- (2). Brusantin, Manlio. Historia de los Colores.
Ed. Paidós, Barcelona-México, 1987. 146 pp.
Pags. 29-30.
- (3). Hicketier, Alfred. El Cubo de los Colores.
Bouret S.A., París. 40 pp.
- (4). El Gran Libro del Color.
Ed Blume. Barcelona 1982, 1a. edición.
- (5). Ob. cit., pág. 170.
- (6). Magnus, Hugo. Evolución del Sentido de los Colores.
Hachette, S.A., Buenos Aires. 87 pp.
- (7). El Gran Libro..., pág.51.
- (8). Ob.Cit. Pág.54.
- (9). Ibidem.
- (10). Magnus, Hugo. Ob. Cit. Pág. 40.

(11). Brusantin...Ob.Cit. Pág. 54.

(12). Ibidem. Pág. 62.

(13). Busset, Maurice. La Técnica Moderna del Cuadro y los
Procedimientos Secretos de los siglos XV, XVI y XVII
Librería Hachette S.A. Buenos Aires, 1952.
Pág. 46.

(14). Brusantin...Ob. Cit. Pág.77.

(15). Gran Libro... Pág. 113.

(16). Ibidem.

(17). Busset...Ob.Cit. Pág 32.

(18). Laclotte, Michel y Cuzin J.P. El Louvre.
La Pintura Europea. Ed. Aguilar 1991, 2a. ed.
Madrid, 288 pp.
Págs.114-116.

(19). Paz, Octavio y Lasaigne, Jacques. Rufino Tamayo.
EDIAPSA-Librería de Cristal-Ed. Polígra.
Barcelona 1982.

(20). Fernández, Justino. Pedro Coronel Pintor y
Escultor.(1923-1985). UNAM. I.I.E.