



E N A P

**ESCUELA
NACIONAL
DE ARTES
PLÁSTICAS**

UNAM
POSGRADO
Artes Visuales



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Escuela Nacional de Artes Plásticas
Posgrado en Artes Visuales

COLOR Y SENSACIÓN
Pintura de Paisaje

Tesis
que para obtener el grado de
Maestro en Artes Visuales presenta
Juan Calderón Salazar

Director de Tesis
Mtro. A.V. Aureliano Eduardo Ortíz Vera

México D.F., junio del 2012



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.

AGRADECIMIENTOS

Mi eterna gratitud a la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente a la Escuela Nacional de Artes Plásticas por recibirme en sus aulas y talleres y ahí desarrollar mi vocación de artista, para luego servir a la sociedad y a mi país. A mis sinodales, artistas todos, que con sus sabias opiniones y comentarios me ayudaron a llevar a buen término éste trabajo tan importante para mí.

A todos los amigos y familiares que me brindaron su apoyo durante todo el proceso de trabajo.

A Dios que todo lo hace posible, por fortalecer mi voluntad y permitirme, con la culminación de mi tesis de grado, avanzar un paso más en el camino de mi formación académica y profesional.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
Capítulo I. PAISAJE, CONCEPTO Y APROPIACIÓN	15
1.1 Paisaje	16
1.2 Relación paisaje-color	31
1.3 Color	39
1.4 Consideraciones significativas del color	50
Capítulo II. EL PAISAJE EN LA OBRA DE LOS FAUVES	69
2.1 Orígenes	69
2.2 Características	81
2.3 Artistas representativos y sus obras	92
Capítulo III. SIGNIFICACIONES PERSONALES DEL COLOR A TRAVÉS DEL PAISAJE	115
3.1 Propuesta	115
CONCLUSIONES	135
BIBLIOGRAFÍA	141
ÍNDICE DE IMÁGENES	145



Figura 1 “Mis pasos se pierden en el tiempo”

Paisaje

El paisaje es:

Para el agricultor, una promesa de cosechas

Para el ingeniero, un campo de mediciones

Para el militar, claro un campo de batalla

Para el excursionista, una serie de dimensiones que recorrer

Para el geógrafo, una complicada fracción del planeta

Para el automovilista, un panorama inconexo

cortado por una serpiente de cemento que está obligado a tragarse

Para el alpinista, un manto azul que se extiende a sus pies

Para el presidente municipal, el lugar de sus roberías

Para el ciudadano, el paisaje no existe.

Pero para un pintor, para el artista,

para aquél que pueda captar un fragmento de la vasta extensión de los cielos y la tierra,

para un caminante, para un indio —ser contemplativo por excelencia—

el paisaje es el ritmo de ondas que la naturaleza extiende, tal vez generosamente,

donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y energía.

Dr. Atl



Figura 2 "Todo llega con la risa del viento"

INTRODUCCIÓN

La investigación recopilada en el presente trabajo tiene la intención de clarificar la visión personal de la pintura de paisaje, que en principio, se plantea como la búsqueda de una comunión espiritual con la naturaleza, donde la potencialidad expresiva del color es el elemento esencial en la interpretación de sensaciones para la expresión personal.

En esta exploración, no se pretende llegar a juicios contundentes, dado que todo en el campo de la pintura posee un alto grado de subjetividad. Pero no obstante, se intenta llegar con base en ciertos principios de la teoría, a una conceptualización que de sustento a la obra y pueda proporcionar continuidad a la investigación con proyectos pictóricos, donde el color, sea el medio para la expresión de sensaciones previamente percibidas frente al paisaje.

Se procuró presentar la evolución de la pintura de paisaje sin adoptar posiciones dogmáticas o juicios de valor. La manera de apropiación en ciertas épocas con relación a su avance tecnológico y cultural y la

influencia para su desarrollo. En este sentido se han buscado los elementos del paisaje que tienen que ver con la luz y su correspondencia con el color para establecer los antecedentes con el presente trabajo.

Es hasta la segunda mitad del siglo XIX con el auge de la industria química, cuando comienza a utilizarse el color como medio de expresión del artista. A partir de entonces las investigaciones acerca del potencial expresivo del color se diversificaron y desembocan en diferentes corrientes y movimientos.

Es en el marco de este desarrollo de la pintura en el que se centra la investigación, *COLOR Y SENSACIÓN* —pintura de paisaje— en la que se propone por medio del color, lograr la interpretación y traducción de las sensaciones que un paisaje puede generar en el ser humano. Primero a partir de la percepción del color de la naturaleza y luego en la expresión pictórica.

En ella se describe mi concepción de la pintura de paisaje, misma que se basa en la conjunción de tres elementos principales: la percepción de la naturaleza, la concepción cromática como resultado de la luminosidad y las vivencias personales para la humanización.

El contenido se organizó de tal manera que en el capítulo primero, se presenta un recorrido de la visión del paisaje en diferentes culturas y tiempos. Que en cierta medida se conceptualiza como la forma de comprender la manera de cómo el hombre ha intentado relacionarse con la naturaleza. El acto de apropiación

del paisaje, tanto como su conceptualización son aspectos fundamentales de este trabajo para la comprensión de su enfoque. También en este capítulo se aborda en relación a la apropiación, las diferencias del paisaje oriental y el occidental con la intención de resaltar el carácter de comunión espiritual con la naturaleza de uno y otro.

En su desarrollo, las formas, la perspectiva, la luz, así como el color, han representado factores activos dentro del cuadro en diferentes épocas, convirtiéndose de esta manera en protagonistas del paisaje. Se describen algunos de los conceptos de la teoría del color que le dan sustento y que se relacionan con la construcción del mismo en gamas armónicas o de contraste.

Estos conceptos para la construcción del color se analizan también en referencia a la significación de los colores que Kandinsky e Itten, entre otros, describen en sus respectivos libros. Éstos se estudian con la intención de tomarlos en cuenta como punto de partida, pero sin que se pretendan utilizar puntualmente.

Las investigaciones sobre la expresión del sentimiento por medio del color, mismas que sirven de marco teórico para este trabajo, se basan en los conceptos presentes en la obra de los pintores fauvistas, por lo que en el segundo capítulo se analizan algunos aspectos de la obra de los principales artistas de este pequeño grupo.

Se plantea en primer lugar su concepto del color, su posición ante la obra de arte como reflejo de la vida y lo que representaron para el desarrollo de la pintura contemporánea, señalando las principales características de su obra.

Estos conceptos que se aplican en el tercer capítulo, sirven de base y justificación para la descripción de la propuesta. En ella se intenta conceptualizar la significación personal del paisaje como un acto de creación y comunión espiritual con la naturaleza por un lado, y la conceptualización personal del color como medio para la expresión de la sensación por el otro.



Figura 3 "Aquí dejaré intactos mis recuerdos"

CAPÍTULO I

PAISAJE, CONCEPTO Y APROPIACIÓN

“La experiencia estética consiste en la absorción del ritmo de las formas espaciales, la armonía y contraste de los colores, el equilibrio de la luz y la sombra por el aspecto dinámico de las formas.”

*Antropología Filosófica,
Ernst Cassirer*

1.1 PAISAJE

La necesidad de reflejar el mundo que nos rodea, se hace patente en el arte desde hace miles de años. Y los artistas, se han recreado en el mundo de la naturaleza en prácticamente todas las diferentes civilizaciones. Aunque la pintura de paisaje en sí misma, es un descubrimiento reciente, en la historia del arte el paisaje ha formado parte, como fondo, en la organización compositiva de los diferentes temas de los cuadros de pintura proporcionando al artista una fuente casi ilimitada de inspiración.

En las grandes composiciones, donde los artistas desarrollan escenas religiosas, históricas o mitológicas al aire libre, el paisaje, que debería verse como a través de una ventana, en cambio entra deliberadamente en la estructura formal del cuadro, y a pesar de que tiene la función de fondo, se advierte que esa imagen tiende a vivir una existencia propia.

El paisaje, en el campo de la pintura ha permanecido pues en el ámbito vital del hombre a través de los tiempos. Pero; ¿Cómo se podría entender la experiencia estética?

Al revisar este tema desde el punto de vista fenomenológico, se podría decir que toda percepción es al mismo tiempo una proyección sobre la misma cosa percibida. Por lo tanto toda percepción es intencionada y fundacional.

Percibir es proyectarse sobre una realidad concreta, sintetizarla o interiorizarla y representarla a través del tiempo y el espacio. En la experiencia estética, el paisaje se transforma en arte gracias a la extensión y a la intensificación de ese acto intencional. *“La experiencia estética consiste en la absorción del ritmo de las formas espaciales, la armonía y contraste de los colores, el equilibrio de la luz y la sombra por el aspecto armónico de las formas”*.¹

Entre la impresión del espectador y la expresión del artista, hay un registro de transformaciones que confiere la morfología, la estructura geográfica y el área emotiva. En la percepción sensible ordinaria nos damos por satisfechos al captar los rasgos comunes de lo que nos rodea, en cambio nuestra percepción estética es incomparablemente más rica, está preñada de infinitas posibilidades que se manifiestan en la obra del artista.

Expresa una reacción sentimental y al mismo tiempo exige una abstracción.

Se habla con frecuencia del arte del paisaje. Esto significa que el paisaje se concibe y se siente en relación con la mirada pictórica, con la vista, con la teatralización de la naturaleza, con las sugerencias visuales de los apuntes de viaje.

¹ Cassirer, Ernst. Antropología Filosófica. P. 226

Es necesario insistir que en la pintura de paisaje es fundamental no imitar la forma de las cosas, sino penetrar e interpretar su esencia. *“Acercarse al objeto paisaje, significa aferrar gracias a los sentidos, lo que la realidad nos desvela o revela mediante imágenes de la propia cosa”.*²

Esta tendencia permitirá que en épocas posteriores, el artista se atreva a cultivar el paisaje como tema por sí solo. Sin embargo los comienzos del arte del paisaje como género pictórico, son difíciles de definir.

En el arte occidental, la representación de éste, tiene una historia corta comparada con la trayectoria del paisaje oriental.

Sólo a partir del siglo XVII los grandes artistas de la pintura se dedican y tratan de sistematizar sus reglas para pintarlo; sin embargo, es hasta el siglo XIX cuando se convierte en el arte dominante y crea una nueva estética. Aunque sólo desde el punto de vista pictórico, pues lo conceptual se reduce a la percepción del funcionamiento de la luz.

En la civilización oriental, en cambio, la larga tradición del paisaje refleja el interés y el respeto de una sociedad hacia las bellezas de la naturaleza, consideradas como manifestación de las fuerzas del cosmos

² Milani, Raffaele. El Arte del Paisaje p. 20

Es Shi Tao el que hace suyas las enseñanzas del “antimétodo” de I Hua (pincelada única), según el cual *“el hombre debería ser capaz de mostrar el universo en una sola pincelada, expresando con ella claramente su idea, con una perfecta ejecución”*.³

Sus pinturas (tinta china) *“reflejan el espíritu que guía al artista para hacer suya el alma de la naturaleza, huyendo de la mera representación”*.⁴ Esta comunión espiritual con la naturaleza, en este caso por medio de la línea y el dibujo, es la pauta para descargar el poder expresivo del color.

Por lo que ya se puede considerar aquí, un primer momento en la intención del uso del color como elemento de expresión en el paisaje.

Al expresar la absoluta inmensidad de las formas naturales, el paisaje parece ser un enigma, nos presenta un doble movimiento del espíritu, por un lado, la advertencia de algo extraño, algo lejano. Por otro, la sensación de que ese carácter extraño, es su nota más representativa. La lejanía en este juego de alusiones obscuras se traduce en interioridad: un sentimiento no humano se arrima a nuestra esencia. Así nos sentimos empujados de lo visible a lo invisible, porque todos los paisajes viven un éxtasis visionario y porque nosotros, espectadores, aspiramos a perdernos en él, entre los dominios del sentir y del percibir.

³ Triado, Juan Ramón. El paisaje. De Giotto a Antonio López. P. 27

⁴ Idem

Son muy significativas las palabras del paisajista, Ching Hao del siglo X, que reflejan esta captación profunda de la naturaleza y que la hacen suya al tratarla, viviéndola y paseándola: *“Quedé agradablemente sorprendido y pasé horas gozando del espectáculo. Al día siguiente volví allí llevando conmigo mi pincel. Debo haber hecho unas diez mil copias antes de captar el espíritu de todo aquello”*.⁵

Esta actitud de comunión con la naturaleza, es uno de los máximos objetivos de la pintura china y desde entonces establece una diferencia fundamental con la occidental; este enfoque se pretende resaltar en este trabajo.

La representación del paisaje en la pintura, refleja de alguna manera, las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza. Su desarrollo y evolución, forman parte de un ciclo en el que el espíritu humano trató cada vez más de lograr la armonía con el mundo que le rodeaba. Por lo que cada época y pueblo parecen haber producido culturalmente el propio paisaje. Por ejemplo en la Grecia antigua, de una mentalidad mágica y animista, presenta una unidad entre el hombre y la naturaleza; en el Medioevo europeo, tal unidad se manifiesta por el proyecto de la trascendencia cristiana; en la edad moderna en cambio, gracias a la evolución del mirar según los dictados del descubrimiento científico y de la historia del arte, se propicia la separación entre el hombre y la naturaleza y favoreció lo que precisamente hemos llamado paisaje.

⁵ Idem

La óptica del paisaje se empieza a transformar a finales del Quattrocento, cuando Leonardo da Vinci, se convierte en uno de los primeros en llevar a cabo el gran cambio de la visión al utilizar el sfumato con el que consigue dar al fondo de sus paisajes una poética muy significativa, ya presente en la Gioconda.

Es opinión generalizada que el paisaje es una noción absolutamente moderna, ligada a la evolución de la pintura a partir del Renacimiento, de los descubrimientos científicos y de la experiencia estética del viaje. De esta forma la reflexión filosófica inaugura una estética del paisaje que debe entenderse como fruto de los resultados de la civilización y del arte.

Luego entonces, ¿Qué es el paisaje? ¿Cuál su forma de apropiación?

El paisaje es una forma espiritual que funde visión y creatividad, porque cada mirada crea un “paisaje ideal” en nuestro interior.

Es un arte cuya constitución vive a través de los sentidos, la imaginación, la razón y el trabajo. Es un conjunto de formas y datos perceptivos que el hombre organiza como producto de su trabajo y de su fantasía. La aspiración a entender la parte más íntima de las cosas.

El paisaje es una revelación de formas en consonancia con la intervención material e inmaterial del hombre. En el arte del paisaje encontramos una fusión del espíritu y la materia, una correspondencia entre hombre y naturaleza.

En nuestra conciencia, el paisaje se convierte en una totalidad que envuelve y se filtra, fluctuación ininterrumpida de emociones y actos perceptivos, irradiación sentimental: es alma de una infinita y mágica concatenación de las formas.

Se trata de un proceso psíquico que unifica la experiencia estética, algo que se da inmediatamente, tanto como acto de la visión y de los sentidos, como acto del sentimiento, que pasa del mundo de las emociones al de las artes, del mundo de la percepción al de la intuición y de la expresión.

Fueron los holandeses los primeros en resaltar que la naturaleza, en toda su variedad de aspectos, tiene una grandeza y una profundidad propias que pueden ser apreciadas fuera de los rígidos límites del clasicismo. Desarrollaron un tipo de paisaje en el que la atmósfera y la plasmación de la realidad son los caracteres dominantes. Al conseguir la creación de atmósferas, la luz adquiere un nuevo carácter, se convierte de estática en móvil. Demostraron que la naturaleza posee un atractivo pictórico que únicamente los pintores pueden revelar y expresar.

El paisaje adquiere la condición de tema, por ello los grandes artistas del *plein air* buscaron inspiración en ellos.

Por estas fechas, (1600-1682) fue Claude Gellé, (Le Lorraine), (Claude Lorraine), Claudio Lorena quien dignificó al paisaje convirtiéndolo en una expresión artística equiparable a la gran pintura religiosa o mitológica. Una cascada, en el tránsito del manierismo al barroco italiano, Lorena la convierte en algo tan interesante como un templo, y le interesa la belleza cambiante de los parajes, que sabe captar en su justo punto a través del color, de manera poética, pero veraz. Se interesa por la luz, cuyo vehículo casi exclusivo es el color. Variando el contenido, pintará el mismo paraje a distintas horas del día captando la atmósfera, que nos hace “*sentir*” al contemplar sus cuadros. Podríamos decir que es el primer antecedente del impresionismo.

Francastel dijo refiriéndose a Lorraine: “*Claude es poeta e inventor, en el sentido positivo de los términos. Ni Monet ni Turner recuperaron plenamente aquella fuerza que llega hasta la simplicidad. Ha podido hablarse con justicia del arte extraordinariamente intelectual de un iletrado*”.⁶

Su influencia en la percepción e interpretación del paisaje en la pintura es fundamental.

⁶ Ibid p. 36

Turner en sus paisajes, trata de desentrañar la voluntad mágica de la naturaleza, parece buscar la representación de los aspectos más sutiles de la luz y la atmósfera, destruyendo el mundo aparente, nítido y cristalino para penetrar en un mundo interior, cuyos ropajes son niebla y tiniebla.

Además de los planteamientos de Turner en relación a su interés por la disolución de los contornos, por conseguir una síntesis de luz y color, así como su deseo de utilizar una técnica pictórica distendida y suelta para lograr su personal impresión de la ciudad, se podrá constatar que lleva al lenguaje artístico a una situación límite. Su temática urbana será recurrente en la mayoría de sus obras. Mostrará Londres y en especial Venecia, como un sueño que emerge entre las atmósferas de un entorno irreal, prefigurando los mundos y ambientes vibrantes de los pintores impresionistas.

Se mueve en un mundo encantado de color y luz.

Poco a poco hace desaparecer toda descripción de formas concretas transformando la realidad en una síntesis de su visión interior, una visión en que las fuerzas de la naturaleza son descritas con líneas centrífugas y ritmos vertiginosos.

Es uno de los actores fundamentales que marcan los rumbos de la pintura contemporánea. Que nace de esta nueva visión y busca cada vez más desentrañar la esencia y establecer una comunión espiritual con la naturaleza.

Con el tiempo vemos como se perfila una relación inédita entre hombre y naturaleza mediante la reformulación del concepto de lo sublime y la evolución de lo pintoresco.

Los lugares se disponen frente a nosotros en una pluralidad de puntos de vista.

Se trata de atractivos totalmente nuevos respecto a la idea de la bella naturaleza, esto es, de la naturaleza perfeccionada por las bellas artes para la utilidad y el placer.

La imagen que se crea, no presenta las formas agraciadas, sino fragmentos tomados y revividos como naturaleza misma. Incluso el retrato pintoresco de paisajes desolados o melancólicos, dramáticos de cascadas y volcanes, cambia fundiéndose con nuevos elementos descriptivos donde se resaltan con mayor intención contenidos sensibles.

En los dos últimos tercios del siglo XIX, fue el género hegemónico del arte nuevo, impulsado por artistas franceses que durante este período fueron los líderes indiscutibles de la evolución artística. La tendencia dominante fue siempre la investigación de los secretos de la relación de la luz con la naturaleza a través del arte.

Courbet, Corot y los miembros de la escuela de Barbizon, han de considerarse, desde el punto de vista histórico, como el fundamento de la representación realista del paisaje y como precursores del impresionismo. Estos consideraban al paisaje como el tema ideal para el pintor. Su objetivo era conseguir un mayor naturalismo aplicando principios científicos al análisis del color, el tono y de cómo se refleja la luz en las superficies.

El interés por el color, aunque en buena medida seguía siendo intuitivo, derivaba en parte de las investigaciones científicas de Chevreul, según la cual, cualquier color proyecta una sombra que se funde con su complementario.

Buscaban la reproducción de la realidad a través de la intensiva riqueza visual del ojo humano. Para lo cual era imprescindible la ejecución de la obra in situ, al aire libre.

A este respecto, Eugene Boudin le aconsejó a Claude Monet: *“Todo lo que se pinte directamente en un lugar, tiene una fuerza, vigor y vivacidad para conmover, que nunca puede obtenerse en el estudio”*.⁷

Con el cambio de visión del paisaje, el color ejerció un importante papel en la búsqueda de la captación del estado atmosférico. Por lo que la forma se subordinó al color. Para Monet, la naturaleza ya no es sólo una referencia física, sino una fuente de sensaciones que debe representar de la manera más inmediata posible, reteniendo la impresión general e ignorando los detalles. Siempre a partir de la percepción de sensaciones.

Al trasladarse a Arles, Van Gogh abandona el precepto impresionista de quedarse en el instante, en la superficie, y utiliza el color con la idea de potenciar los valores simbólicos y expresivos del mismo.

Cambia el enfoque en relación a los impresionistas y ahora es el artista el que se convierte en el sujeto que se expresa. En una carta a Theo le dice: *“En vez de retratar fielmente lo que está ante mis ojos, me sirvo del color para poder expresarme con mayor energía”*.⁸ Las intenciones en el manejo del color avanzan y ya no le interesa solamente captar la atmósfera, sino a partir de ella explotar la fuerza y la expresividad cromática para sus propios fines.

⁷ Ibid. P. 76

⁸ Ibid. p. 99

La naturaleza se convierte en un refugio, el hombre vuelve en sí gracias a la lengua de las piedras, de los animales, de los árboles. Schlegel, invita al pintor a producir con símbolos auténticos, con alusiones o secretos divinos, singulares jeroglíficos deducidos de la visión de la naturaleza.⁹

El mundo revela una mística gramatical, una escritura cifrada que se difunde por todas partes. En las nubes o en los astros, en los caracteres fisiognómicos o en las cáscaras de huevo, en todos lados afloran signos infinitos de esta escritura mágica, secretísima.

En relación a esta interrelación con la naturaleza, Van Gogh, escribió:

*“Siento que la naturaleza me habla, me dice algo como si taquigrafase. En esta taquigrafía puede haber palabras indescifrables, errores o lagunas; pero algo queda de lo que han dicho aquel bosque, aquella playa o aquella figura, por lo que podríamos decir que la naturaleza es un calco del alma”.*¹⁰

En este proceso el paisaje y la imaginación avanzan en compañía, diligentes y generosos amigos. Es así como conseguimos comprender el lenguaje de los árboles y del agua que expresan el dulce o dramático

⁹ Milani, Raffaele. Op. cit. p. 32

¹⁰ Walther, F. Ingo. Van Gogh. La obra completa. pp. 264-265

sonido del tiempo. Porque somos presa de un placer que deriva de la “magia natural de la imaginación”, como declaraba Jean Paul. Una magia que prefiere el ojo interior antes que el pictórico.

Todo parece indicar que nos persigue la idea de una lengua universal; inclinados a creer que existe una elocuencia de la naturaleza, como sugiere Adorno en su teoría estética. Ya se ha hecho alusión a una retórica de lo inefable.

Esta experiencia rica en imágenes, metáforas y pensamientos, es una fluctuación paralela a la música y es, en sustancia irreproducible. Turner y los impresionistas tradujeron el espíritu del paisaje, no lo reprodujeron.

A través de la contemplación, los lugares viven en nuestras representaciones. En su teoría de los colores, Goethe dice:

“El simple mirar una cosa no nos permite avanzar. Cada mirar se muta en un considerar, cada considerar en un reflexionar, en un enlazar. Se puede decir que teorizamos en cada mirada atenta, dirigida al mundo”.¹¹

¹¹ Milani Raffaele. Op.cit. p.23

La naturaleza aparece ante nuestros ojos como un verdadero espectáculo. De sus manifestaciones trasciende un lenguaje inasible, suspendido, pero rico en evocaciones, hecho de pistas, de señales que nos reenvía a una sintonía secreta.

El paisaje en tanto que forma espiritual, acoge dentro de sus propios límites lo ilimitado y de esta manera absorbe y transmite el más elevado significado de la naturaleza.



Figura 4 “En esta soledad de sueños”

1.2 LA RELACIÓN PAISAJE-COLOR

En esta evolución de la pintura de paisaje, se han alternado a través del tiempo, los pintores que se expresan mediante las variaciones del claroscuro con aquéllos que lo traducen sobre todo por medio del color. A este grupo

llamado coloristas se referirá este trabajo. En el entendido que, *“el colorista no utiliza todos los colores del prisma en estado puro; un color violento basta para vivificar la composición”*¹²

Hay pues una nota dominante frente a la cual se subordinan los demás elementos pictóricos. Es el resultado de una serie de vibraciones cromáticas. Esta nota, más estridente que las demás, también puede ser disonante; puede servir para animar por contraste los tonos grises. Pudiera decirse que en general bastan dos colores del prisma, casi siempre uno cálido y uno frío, siendo uno más violento que el otro. Los demás colores disminuidos al extremo, se animarán por contraste con los colores principales.

Por lo que en el campo de la pintura, el pintor tiene que lidiar con dos sistemas de color distintos, uno es el que la naturaleza aporta; otro, el que el arte necesita, el color de percepción y el color pictórico. Ambos estarán presentes y la obra del pintor dependerá del énfasis que éste ponga, primero sobre el uno y después sobre el otro. Esto opina la pintora Bridget Riley una de las pintoras modernas más preocupadas por las relaciones con el color.¹³

El avance de las búsquedas en la pintura, ha estado estrechamente ligado al avance de la tecnología química, por lo que cuando Yves Klein decidió usar el color monocromo en su época –monocroma-, sólo fue posible gracias a que la tecnología química había alcanzado cierto grado de madurez para crear una

¹² Lhote, André. Tratado del Paisaje. P. 20

¹³ Ball, Phillip. Op. cit. p 23

nueva pintura azul, la que él necesitaba, de vibraciones enervantes. En 1957 presentó su manifiesto con una exposición: *“Proclamación de la época azul”*.

Esto no era nada nuevo, desde que los pintores comenzaron a plasmar sus sueños y visiones en imágenes, han recurrido a conocimientos y habilidades técnicas para proveerse de materiales. Lo que se hizo imposible de ignorar a principios del siglo XIX: la química estaba allí, en la paleta del pintor. *“la paleta es en sí misma ‘una obra de arte’, más hermosa ciertamente que muchas obras de arte”* dijo Kandinsky en 1913.

Los impresionistas y sus descendientes, —Van Gogh, Matisse, Gauguin, Kandinsky— exploraron las nuevas dimensiones cromáticas abiertas por la química, con una vitalidad que quizás no ha sido aún igualada. Su público se impresionó no sólo ante el rompimiento de las reglas, sino ante la visión de colores nunca antes vistos en un lienzo: anaranjado brillante, púrpuras aterciopelados, nuevos verdes vibrantes.

Es innegable que la invención y disponibilidad de nuevos pigmentos químicos influyeron en el uso del color en el arte.

“El artista no puede transcribir lo que ve; sino sólo traducirlo según los recursos de su medio. Está además limitado a la gama de tonos que su medio le brinda”, escribió Ernst Gombrich.¹⁴

Sin embargo, a pesar de todo esto, sería un error asumir que la historia del color en el arte de la pintura, es una acumulación de posibilidades proporcional a la acumulación de pigmentos. Ya en el siglo I escribía Plinio:

*“Ahora que hasta el púrpura cubre nuestras paredes no se pinta ningún cuadro famoso. Habrá que pensar que cuando el equipamiento de los pintores era menos completo, los resultados eran mucho mejores”.*¹⁵

En el acto de pintar, con toda la abundancia de colores, cada decisión que el artista toma, es un acto tanto de exclusión como de inclusión. En la que también se hace necesaria la evaluación de la influencia de los factores sociales y culturales sobre la actitud del artista. Tomando en cuenta desde luego, la idea de que todo artista firma su propio pacto con los colores de su tiempo. Y que en este caso, éstos serán utilizados con fines expresivos en relación al paisaje.

¹⁴ Idem. p 21

¹⁵ Plinio. Historia Natural (s. I) p 73

¿Pero qué es el color en sí mismo?

Para los pintores, el color no está sólo en aquellas cosas que todos vemos, sino también, y en primer lugar de un modo extraordinario, en los pigmentos extendidos en la paleta, y allí, de un modo muy especial, es sencilla y únicamente, color. Sin embargo, estos pigmentos, claros y brillantes, no permanecerán en la paleta como colores prístinos en sí mismos, sino que serán utilizados, pues el pintor pintará un cuadro. De modo que el color está condicionado por su función en la realización de cuadros.¹⁶

El color no es solamente una cualidad de la superficie de los objetos, sino algo que reluce, que surge desde el interior revelando su esencia, lo fundamenta. Es algo que sentir con la mente y el cuerpo, algo que imaginar, tocar y oler.

Pues como se sabe, el color es una impresión psicosensoorial de carácter individual por lo que aunque puede parecer demasiado obvio, realmente no podría saberse si la experiencia del “rojo” es la misma para dos personas a pesar de que cada una sepa cuándo es apropiado y cuando no. Se podría decir que ante la palabra “rojo” o cualquier otro color, cada uno tendrá en su mente un color en particular.

¹⁶ Ball Philip. Op. cit. p 22

Esto, de entrada tendrá su repercusión en la relación percepción-sensación, tanto como en la expresión.

El color es la forma visual más rica en cuanto a combinación compleja se refiere y el hombre expresa más de lo que cree por este medio. Posee tanta capacidad de articulación como la palabra, el lenguaje del color es aquél cuyos signos son cromáticos.

Las formas cromáticas proveen a la mente de concepciones diversas, similares a las demás imágenes de la experiencia perceptual humana.

En la mayoría de las lenguas modernas, hay tantos nombres para los colores “*secundarios*” que podrían dar lugar a infinitas controversias, esto puede ser en parte una cuestión de psicología perceptiva, pero el lenguaje del color independientemente de los nombres que los designen, revela mucho de nuestra manera de conceptuar el mundo. De tal suerte que el hecho de que un artista considere dos matices como colores distintos o variantes de un mismo color, constituye en gran medida un problema lingüístico que no tiene que ver con la semántica del mismo; pero que en la obra pictórica puede ser significativo. De ahí que desde siempre haya sido utilizado de manera personal.

Resulta tentador creer que fueron los pintores modernos y abstractos los primeros que decidieron no pintar simplemente “*lo que veían*”. Pero la más ligera mirada a cualquier imagen del renacimiento o del Barroco, revela hasta qué punto esa obra, más que un intento de representar la naturaleza con la mayor fidelidad posible, en forma y color, está regida por convenciones a la vez que por la imaginación y la interpretación.

Se ha demostrado también que el arte clásico no era servilmente imitativo, sino en gran medida simbólico. Está presente además la tendencia de los griegos a la idealización y a la abstracción intelectual, que dio pie a la idea de que los colores mezclados eran inferiores a los pigmentos naturales ‘*puros*’ y a los colores ‘*verdaderos*’ de la naturaleza.

Por todo ello, en el acto de pintar, el pintor no se puede quedar en la superficie, en lo exterior si quiere resaltar su cualidad expresiva, si quiere ir más allá de la simple representación de las formas.

En la década de 1860 el alemán Hermann Von Helmholtz sugirió que era en vano que los artistas pretendieran recrear los efectos de la luz y el color del mundo real con los pigmentos de que disponían, pues éstos eran muy limitados. Esto traía, como consecuencia, que para representar el pretendido naturalismo, se hacía necesario la aplicación de una serie de convenciones que apuntaban a una semejanza esquemática de la imagen que el artista veía. De ahí que hablaba de:

“no imitar los colores de los objetos sino la impresión que éstos provocan o provocarían para lograr una concepción más nítida y vívida posible”.¹⁷

“Esto no puede lograrse en el taller, a partir de bocetos y la memoria, sino en el sitio del tema para trasladar la impresión directamente al lienzo”.¹⁸ Sin embargo William Holman Hunt, demostró en 1852, “los equilibrios absolutamente fieles de color y de sombra que pueden transportar la luz del sol a una clave en la que los pigmentos materiales pueden lograr una armonía y aún así dejar en nuestra mente la misma impresión que la luz verdadera”.¹⁹ “Nunca pierdas la primera impresión que hayas sentido.”²⁰ decía Corot.

Ya Delacroix consideraba que el color no era una propiedad estática, inherente al objeto, sino *“esencialmente una interacción de reflejos”*. ...y quería captar el juego de la luz. Estudia a Rubens para comprender la relevancia de los contrastes de complementarios para acentuar el efecto del color.

¹⁷ Ibid. p 222

¹⁸ Idem

¹⁹ Ibid. P 223

²⁰ Idem



Figura 5 “La voz del paisaje”

1.3 COLOR

“El punto de partida es el estudio del color y sus efectos en los hombres”.

De lo espiritual en el arte, (1912)

Wassily Kandinsky

La relación forma y contenido es, de hecho, indisoluble, de la misma manera, que en la realización de una obra, la construcción y la significación del color están íntimamente relacionadas, por lo que, en principio se habrá de considerar la intención, pues dependerá de qué es lo que se pretende, para determinar cómo y qué colores utilizar. Si es a partir de la armonía o bien resaltar la expresión.

En este sentido, se ha considerado que el conocimiento y la intuición van de la mano, es decir, que tan importante es poseer los conocimientos necesarios acerca del color para establecer las relaciones pertinentes desde el punto de vista teórico, como estar atentos a las sugerencias que la intuición nos indica para decidir la manera de cómo se podría abordar el problema.

Por la relevancia que esto representa, se retomarán algunos de los conceptos presentes durante el acto pictórico. Como armonía de los colores, que es juzgar la acción simultánea de dos o de varios colores. Equivale al equilibrio, simetría de fuerzas. Es necesario resaltar que, además de la disposición de los colores entre sí, es importante cuidar también la relación existente entre ellos en cuanto a lo cualitativo, a la pureza y a la claridad.

Que la concordancia, es la ensambladura de un cierto número de colores fundamentado en las leyes de sus relaciones armoniosas y puede servir de base a una composición coloreada.

Estas se pueden construir según el número de colores que intervienen en:

- Dos tonos o colores (complementarios) a condición de que se encuentren colocados diametralmente opuestos en la esfera cromática, si se usa un rojo pálido, deberá usarse un verde oscurecido en el mismo grado.
- Tres tonos, colores que forman un triángulo equilátero en el círculo cromático, también podemos basarnos en el triángulo isósceles.
- Cuatro tonos, seleccionando dos pares de colores complementarios cuyas relaciones queden indicadas por dos líneas perpendiculares que formarán un cuadrado.

Se puede inscribir un hexágono al círculo cromático para buscar una concordancia a seis tonos. Inclusive añadiendo blanco y negro a cuatro colores puros.

Puede afirmarse que son armoniosos todos los pares de colores complementarios y las concordancias triples de tonos cuyos colores se encuentren relacionados en el interior de un triángulo equilátero o isósceles, de un cuadrado o de un rectángulo, así como las diferentes variaciones logradas por la rotación de estas figuras.

Es también muy importante atender las leyes fisiológicas de la imagen residual y de la simultaneidad, pues son cualidades sensibles del color que definitivamente tienen repercusiones en la obra pictórica. Así como tomar en cuenta que cada color o grupo de colores, posee una personalidad peculiar, vive y se desarrolla en función de sus leyes propias, mismas que están condicionadas por el tema y no dependen de una inspiración caprichosa o una reflexión superficial.

Cuando la relación armoniosa se altera y domina un color, se obtiene un efecto expresivo. El tema, el sentido artístico o el gusto personal, lo decide.

En pintura existen abundantes ejemplos en los que sólo se ha insistido en la expresión, por lo que para ese caso, una composición no requiere necesariamente de la armonía, sino de los contrastes.

Cuando se constatan diferencias de efecto entre dos colores, estamos hablando de un contraste, si estas diferencias se van al máximo, decimos que hay contraste en oposición o polar (caliente-frío, blanco-negro, grande-pequeño). Los efectos de color pueden intensificarse o debilitarse por contrastes coloreados.

Se han estudiado siete clases de contrastes de color. Aquí se anotarán sólo algunas características de cada uno desde el punto de vista de la construcción y así mismo se presenta una revisión general de cada contraste señalando las posibilidades expresivas que los caracterizan; sin embargo se debe aclarar que éstos son

resultados teóricos que como se señaló en un principio, debido a la diversidad cromática perceptual y la infinidad de mezclas posibles el valor semántico sensible también puede ser diverso.

El contraste de color por sí mismo se representa empleando cualquier color puro y luminoso: el amarillo, rojo y azul, representan las expresiones más fuertes del contraste de color en sí mismo. Cuando los distintos colores se delimitan con trazos negros o blancos, su carácter particular se pone mucho más de relieve. El contraste de color, ofrece diversas soluciones para numerosos temas de pintura, expresa la vida bulliciosa, el nacimiento de una fuerza luminosa una irradiación cósmica y primitiva y al mismo tiempo una realidad solemne y material. Cada una de sus variaciones posee su propia fuerza de expresión, ésta puede ser ya de una alegría desbordante, ya de una profunda tristeza, la vida primitiva o la universalidad cósmica.

El contraste claro-oscuro. Blanco y negro, representa los extremos de la luz y la sombra. El día y la noche. Es un contraste polar y reviste una gran relevancia para la vida humana y para la naturaleza entera. Constituye el más fuerte medio de expresión. Desde el punto de vista de sus efectos, el blanco y el negro son totalmente opuestos. Representan una importancia fundamental para la vida humana y para la naturaleza entera, luz y tinieblas. Ha sido utilizado con la finalidad de expresar el drama humano.

El gris neutro equivale a la ausencia de colores, es indiferente y desprovisto de carácter. Es mudo, pero fácilmente puede transformarse en tonos espléndidos con la acción de cualquier color. Puede pasar su efecto del complementario correspondiente aún cuando sea de manera subjetiva.

Los impresionistas buscaban el efecto pictórico de los tonos grises, mientras que los pintores concretos empleaban el blanco y negro para producir un efecto abstracto.

Contraste caliente-frío. En este contraste se parte de la cualidad térmica de los colores divididos en fríos y cálidos. Para alcanzar los dos extremos, es preciso construir una gama que va del azul-verde al rojo-naranja pasando por los intermedios en cantidades variables, cuando va por el lado opuesto, deberá cuidarse el mismo grado de claridad que con el amarillo para no caer en contraste claro-oscuro. Presenta grandes posibilidades de expresión. El contraste caliente-frío, permite efectos diversos para crear atmósferas de carácter musical, irreal. Contiene elementos susceptibles de sugerir lejanía o proximidad.

De los siete, éste es el más llamativo, permite componer con colores una magnífica musicalidad. Wrünewald lo emplea para crear una atmósfera celeste y divina. *“Para que los sentidos materiales del hombre*

*sean conducidos hacia lo que se encuentra por encima de la materia*²¹, dijo al abad Suger cuando colocó las primeras vidrieras en la catedral de Saint Denis.

El contraste de complementarios, son los colores de pigmento cuya mezcla da un gris negro de tono neutro. Se oponen entre sí y exigen su presencia recíproca. Su acercamiento aviva la luminosidad, su mezcla produce el gris. Se destruyen.

El manejo de los complementarios representa la regla de base de la creación artística pues crea el equilibrio perfecto para el ojo. Cuando los utilizamos en proporciones adecuadas, conservan su luminosidad, crean un efecto estático y sólido.

Cada par de colores complementarios posee sus propias características, por ejemplo, el violeta-amarillo, contiene además un contraste claro-oscuro muy acentuado, el par rojo-anaranjado—azul-verde, expresa además el grado más fuerte de contraste caliente-frío; el par rojo-verde, tienen además una claridad igual y su luminosidad es la misma.

²¹ Itten, Johannes. El Arte del Color. p 48

Muchos cuadros basados en el contraste de complementarios, utilizan además de éstos en grado máximo, tonos que brotan de sus mezclas para servir de transición y unión, pues pertenecen a la misma familia. Los tonos medios son a veces más usados que los tonos puros.

El contraste cualitativo se fundamenta en el grado de pureza o de saturación del color. Es la oposición entre un color saturado y luminoso con otro color apagado y sin resplandor. Se puede romper un color puro con la ayuda del blanco. El carácter del color evoluciona hacia el frío. Con la ayuda del negro, el amarillo y cualquier color pierden su luminosidad. También podemos romper un color saturado con el gris, convirtiéndolo en un color más o menos gris ciego.

Al contraste cuantitativo conciernen las relaciones de tamaño de dos o tres colores. Se trata de mucho-poco, de pequeño-grande, sin embargo, es necesario considerar los siguientes factores para mantener el equilibrio: Primero, su luminosidad y segundo el tamaño de la mancha. Para evaluar la primera, basta compararlo con un gris mediano. En este caso, la sensibilidad es un factor importante, en cuanto a la segunda, podemos partir y apoyarnos en la relación numérica que Goethe inventó: amarillo 9, anaranjado 8, rojo 6, violeta 3, azul 4, verde 6. El amarillo, que es tres veces más luminoso que el violeta, debe ocupar un área tres veces más pequeña que éste, es decir, a la inversa.

Si se modifica la luminosidad de los colores, las relaciones de tamaño, también deberán ser modificadas en su proporción, por lo que es evidente que los factores de luminosidad y superficie, van íntimamente relacionados.

Este es un contraste verdaderamente de proporciones, la forma, el tamaño y los límites de las manchas de colores, deben quedar determinadas por el carácter y la intensidad de los mismos y no fijadas de ante mano.

Fisiológicamente la imagen residual ilustra la necesidad del cerebro, que ante un color, exige la presencia de su complementario y si no lo encuentra, lo produce él mismo, el ojo exige o produce el color complementario, intenta por sí solo restablecer el equilibrio por contraste simultáneo. Puede decirse que una composición de dos o más colores, da una mezcla gris a condición de que posea los tres colores fundamentales. El ojo exige esta tonalidad; estamos ante un equilibrio armonioso. Las demás mezclas que no dan el gris son de naturaleza expresiva, pero no armoniosa.

Los efectos de este contraste son de una fundamental importancia durante el acto de pintar. Se debe examinar cada color en relación con el color vecino y luego con el conjunto de colores de la composición para determinar un elemento de referencia útil.

Es muy importante conocer los efectos que se pueden obtener según con qué colores o tonos se relacionen, para que de esta manera se pueda reforzar o suprimir el efecto en su aplicación práctica, sin olvidar que hay composiciones de color que no soportan el efecto de dicho contraste.

El efecto espacial de los colores depende de diversos componentes, puede contener unas líneas de fuerza que operan en profundidad, éstas pueden manifestarse como claro-oscuro, caliente-frío, como cualidad o cantidad, puede nacer además de los cruces y de las diagonales.

Si se colocan uno junto a otro, el amarillo, anaranjado, rojo, violeta, azul y verde sobre un fondo negro, se percibirá que el amarillo parece que se sale del conjunto, mientras que el violeta parece que flota en el fondo de la figura y los demás se sitúan a diferentes grados de profundidad entre los dos. Si se emplea un fondo blanco se invierte el sentido de profundidad.

Si se da a cada objeto y a cada superficie su verdadero color local, se logra un efecto realista y concreto. Si se emplean los colores objetivos de los objetos, como colores locales de la composición, y se da a los objetos su verdadero color, rojo al rojo y amarillo al amarillo, por ejemplo, los objetos dejan de estar limitados y aislados, se disuelven en su propia atmósfera convertida en la del cuadro.

Las modulaciones en caliente y frío permiten igualmente obtener efectos plásticos, provocan la “disolución” de los colores locales, los tonos de luz y sombra, son sustituidos por variaciones de los colores locales, más calientes o más fríos con el mismo valor. El contraste claro-oscuro, se elimina.

Es conveniente iniciar la construcción de una composición de colores partiendo del efecto coloreado y luego determinar consecuentemente la naturaleza y tamaño de las manchas coloreadas.

Si el color es el soporte de la expresión principal, es conveniente comenzar la composición con manchas de color y luego determinar las líneas que separen tales manchas.

Todos estos conceptos forman parte del bagaje que el pintor posee y aplicará selectivamente o ignorará de manera consciente en busca de lograr la construcción o expresión que satisfaga su propósito.

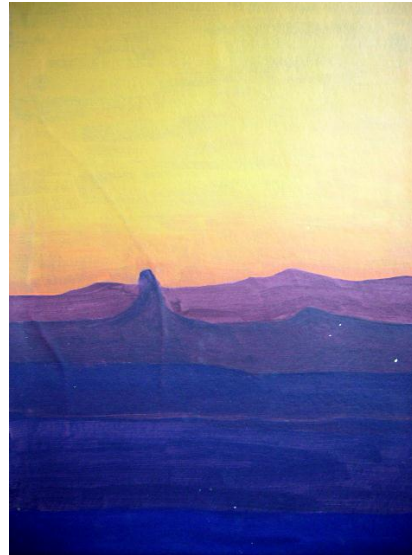


Figura 6 “Siento el delirio de la alborada”

1.4 CONSIDERACIONES SIGNIFICATIVAS ACERCA DEL COLOR

“En general, el color es el medio para sensibilizar directamente al espíritu”.

De lo espiritual en el arte. (1912)

Wassily Kandinsky

La categorización dogmática de la teosofía se refleja en la convicción de Kandinsky de que el color desempeña un lenguaje universal del alma. El color habla a nuestros sentimientos, pero no del modo que todos lo entendemos por igual, con independencia de nuestro condicionamiento cultural. Kandinsky creía que el color tiene asociaciones concretas y objetivas, de tal manera que las composiciones abstractas pueden mediante un uso calculado del color, invocar una respuesta emocional muy particular. También considera que no puede haber consenso respecto a lo que *'significan'* los colores ni a cómo utilizarlos con *'fidelidad'*.²²

Para el artista que intenta resaltar el valor de los colores en el campo de la expresión deberá considerar el efecto de los mismos, no su realidad, ésta dará como resultado composiciones armónicas o equilibradas, pero frías, correctas. El efecto queda controlado por la intuición, *"el secreto más profundo y más esencial de la acción de los colores, permanece invisible incluso al ojo y solo puede ser captado por el corazón"*.²³

Las teorías del color pueden ayudar en la construcción del buen arte, pero no pueden definirlo. La lucha es una búsqueda individual. Esto es lo que para Bridget Riley hace que el color sea un medio tan poderoso de expresión:

²² Ibid. p. 41

²³ Ibid. p 7

“...justamente por no haber ningún principio rector, ninguna base conceptual suficientemente firme para fundar la tradición del color en la pintura, cada sensibilidad artística individual tiene la oportunidad de descubrir un medio de expresión único”.²⁴

Intentar pintar de acuerdo con los principios científicos del color, decía Paul Klee, *“equivale a renunciar a la riqueza del alma”*.²⁵

Ciertas propiedades inherentes a la mezcla de los colores han tenido una honda incidencia en el uso que los pintores, conscientes o no, han dado a sus pigmentos puros y brillantes.

Para estar al tanto del efecto de los colores desde el plano estético, se deberá acudir a conocimientos relacionados con la fisiología y la psicología, sin descuidar la construcción como realidad en cuanto al manejo del color. De tal manera que en el campo de la pintura, la relación que existe entre la realidad de los colores y sus efectos sobre el hombre, debería ser la búsqueda más importante para el artista.

²⁴ Ball, Philip. Op. cit. p 42

²⁵ Ibid. 399

De ahí que según Johannes Itten para abordar el problema estético de los colores, podemos considerar un triple punto de vista: la impresión, la expresión y la construcción.

- Un enfoque sensible y óptico para la impresión del color.
- Psíquico para la expresión del color.
- Intelectual-simbólico para la construcción del color.

Sin embargo se debe aclarar, que este planteamiento es válido para su estudio y conocimiento, no para aplicarlos como una receta. Ya que para utilizarlos al momento de pintar un cuadro, es fundamental tener en cuenta que:

“Un efecto impresionista sin verdad simbólica y sin expresión psíquica, será únicamente una banal copia de la naturaleza; un simbolismo desprovisto de precisión óptica y sin fuerza psíquica y moral, revelará solo un formalismo intelectual muerto y finalmente un efecto expresivo-psíquico sin simbolismos y privado de fuerza óptica y sensible, no superará el nivel de la expresión sentimental”²⁶.

²⁶ Itten, Johannes. Op. cit. p 15

Naturalmente todo artista trabajará en función de su propio temperamento, pero deberá tener en cuenta la intención del cuadro para realzar la tendencia específica que convenga.

Por lo que en este caso para el estudio y aplicación de los colores, se partirá de los efectos del contraste y su disposición en la superficie pintada. Tomando en cuenta las coincidencias semánticas que Itten y Kandinsky destacan en los estudios correspondientes del color, sin descartar las aportaciones teórico-prácticas que en este campo aportó Vincent Van Gogh.

Según Kandinsky, en la creación de una obra intervienen dos elementos: el primero es la emoción en el alma del artista, esta emoción tiene la capacidad de generar una emoción análoga en el espectador. La segunda es la expresión física en correspondencia con la emoción interior.

Kandinsky estaba interesado en la Teosofía, entendida como la verdad fundamental que subyace detrás de doctrinas y rituales en todas las religiones del mundo; la creencia en una realidad esencial oculta tras las apariencias. Proporciona una obvia racionalidad al arte abstracto.

En *“De lo espiritual en el arte”*, habla de una nueva época de gran espiritualidad y de la contribución de la pintura a ella, en él se explica la función del arte.

“El arte no es una mera creación de cosas sin propósito que se disipan, sino un poder que tiene una meta y debe servir para desarrollar y refinar el alma humana...si el arte renuncia a esta tarea, ese vacío permanecerá porque no hay otro poder que pueda reemplazar el arte... el artista debe tener algo que decir, porque su tarea no consiste en la maestría de la forma sino en la compatibilidad de esa forma con su contenido”.²⁷

El alma relacionada con el cuerpo, es afectada por medio de los sentidos, el sentir. Las emociones son provocadas y excitadas por lo que es sentido. Por lo tanto lo sentido es el puente, es decir, la relación física entre lo inmaterial, la emoción del artista, y lo material que se traduce en una obra de arte. Y lo sentido es también el puente que lleva de lo material, el artista y su obra, a lo inmaterial, la emoción en el alma del observador.

Las dos emociones serán análogas y equivalentes en la medida en que la obra de arte sea lograda. *“El elemento interior, es decir la emoción, debe existir, de lo contrario la obra de arte parecerá vacía. El elemento interior determina la forma de la obra de arte.”²⁸*

²⁷ Parsons, Thomas y Lain Gale. Historia del Postimpresionismo. p. 254

²⁸ Kandisky, Wassily. De lo Espiritual en el Arte. p. 58

Basado en estas consideraciones de la obra de arte, Kandinsky sostiene que la forma y el color constituyen por sí mismos los elementos de un lenguaje conveniente para expresar la emoción; que del mismo modo que el sonido musical actúa directamente sobre el alma, la forma y el color hacen lo mismo.

Lo que se necesita es que la composición de la forma y el color tengan una configuración que exprese de manera adecuada la emoción interior y la comunique de igual forma al observador.

Considera que no es necesario dar a la forma y al color una apariencia de materialidad, es decir de objetos naturales. La forma misma es la expresión de significado interior, intenso en la medida en que sea presentado en relaciones armónicas de color.

La belleza es la correspondencia lograda entre la necesidad interior y la significación expresiva. Lo esencial es que el elemento de equilibrio y la ordenación sistemática de las partes mantengan una estrecha relación.²⁹

Todo lo que podemos captar con nuestros sentidos se fundamenta en una relación de comparaciones, por lo que al construir una composición, los efectos del color podrán intensificarse o debilitarse por contrastes coloreados según se desee. Cada uno de los contrastes es tan específico y tan diferente por su

²⁹ Ibid. P. 53

carácter, por su valor de formación, su acción óptica, expresiva y constructiva, que se pueden reconocer en él las posibilidades fundamentales de la composición de los colores. De tal manera que se intentará seleccionar los contrastes de colores considerando los particulares efectos de cada uno de ellos, atendiendo a la intención del tema; pero sin dejar de lado la intuición

Por lo que para ser congruentes en la estructuración u organización de una composición, la expresión de una forma deberá hacerse coincidir con la expresión de un color, a fin de buscar la suma de sus efectos ya que en caso contrario se nulificarán o generarán conflicto. En un cuadro, la expresión de la forma y la expresión del color, deben equilibrarse y sostenerse mutuamente. *“En una obra de arte, la ‘forma’ no puede separarse del ‘contenido’: la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grato que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual”.*³⁰

Las emociones originadas al tomar conciencia de la fuerza viva de los colores, se pueden propagar hasta alcanzar el centro más íntimo del individuo donde se instauran los puntos clave de la vida espiritual y psíquica.

³⁰ Panofsky, Erwin. El Significado en las Artes Visuales, p. 187

Se manejan ciertas ideas conceptuales que por analogías o simbolismos así como por las asociaciones que de acuerdo a las significaciones del color con la propia dinámica de la naturaleza pueden ser consideradas para resolver ciertos problemas pictóricos. Así por ejemplo tenemos que el carácter joven, claro y resplandeciente de la naturaleza en la primavera, pueda ser expresado por colores luminosos.

En verano, la naturaleza empujada materialmente hacia el exterior y plena de formas y colores, alcanza una densidad máxima, es indispensable la presencia de tonos verdes que refuerzan a los de tendencia rojiza, el azul hace “cantar” al anaranjado.

Los colores del otoño, se oponen a los de la primavera, los verdes se transforman en pardos y violáceos.

Para representar el invierno, que debe concretar el repliegue de fuerzas de la naturaleza y su pasividad, se requieren colores interiorizantes, fríos, transparentes y espirituales. *“Si no nos servimos de la razón para elegir las concordancias de colores y si no tenemos presente la totalidad del mundo de los colores, se llegará a soluciones limitadas por el gusto y se dejarán de lado aquéllas que tienen valor universal”*³¹

³¹ Itten, Johannes. Op. Cit. p. 84

Para llevar a cabo un estudio del contenido expresivo de los colores, es necesario conocer la posición y la significación de un color en relación con otro o en función del conjunto de todos los colores empleados. Es necesario también reconocer el carácter de cada color, su tono y los colores que se le relacionan, si hablamos de un rojo, hay que saber de qué rojo se trata y en qué contraste queda subrayada su expresión.

Así iniciamos con el amarillo, que es el más luminoso de todos, se parece a un blanco denso y material, adquiere un carácter resplandeciente y alegre cuando se opone a colores más oscuros. Sobre fondo anaranjado, ambos forman un solo color anaranjado, parecen representar *“un sol matutino sobre un campo de trigo maduro”*, sobre fondo verde, es resplandeciente, pero el verde también tiene resplandor. Sobre fondo violeta, adquiere una fuerza llena de carácter, es duro y sin piedad, con el rojo realiza una concordancia clara y potente *“como un concierto de trompetas”*³². Sobre fondo blanco toma una luminosidad muy llana y agresiva.

El amarillo simboliza la inteligencia y la ciencia, representa la verdad, por eso el amarillo apagado, expresa la envidia, la traición, la falsedad, la duda, la desconfianza, el error.

³² Ibid. p 86

El rojo es el punto límite del amarillo, pero no existe un punto límite donde éstos se encuentran. Tiene una luminosidad difícil de reprimir, es maleable y origina múltiples efectos, es sensible cuando pasa al amarillento o al azulado, así se adapta a las modulaciones más diversas.

El rojo puro simboliza el amor espiritual. Sobre fondo verde, el rojo-anaranjado, es vulgar y llamativo, sobre fondo azul-verde, adquiere el aspecto de un fuego atizado. Es capaz de numerosas modulaciones y sus variantes van de caliente a frío, de apagado a luminoso, de claro a oscuro, pero sin perder su carácter rojo. Desde un punto de vista material y espacial, es siempre activo.

El anaranjado, es el punto medio entre el amarillo y el rojo y representa el lugar donde la penetración de la luz en la materia es más fuerte.

El azul es siempre pasivo, desde el punto de vista espiritual, es activo, va al interior, es amigo de la obscuridad, es frío, se oscurece para parecer brillante, cuando se enturbia, cae en la superstición, el miedo, el extravío y el duelo, pero siempre indica algo de sobrenatural y de trascendental. Sobre fondo amarillo no es luminoso, parece oscuro, sobre fondo negro irradia una fuerza clara y pura. Por medio del azul, el pardo resplandece. Sobre fondo verde adquiere un matiz rojizo.

El verde expresa la fertilidad, la satisfacción, la esperanza, el descanso. Modifica su expresión según se incline hacia el azul o hacia el amarillo, si es hacia éste, representa la naturaleza joven y primaveral, con un toque de azul, desarrolla sus componentes espirituales.

Violeta. Es el color de lo inconsciente, de lo secreto, en función de los contrastes, se puede mostrar ya regocijante, ya opresivo. Expresará las tinieblas, la muerte y la nobleza. Según se incline hacia el púrpura expresará el amor divino y el dominio del espíritu, hacia el azul violáceo, la entrega y la soledad.

Debemos tomar en cuenta además, que el color presenta toda una serie de cualidades que nos remiten a la plasticidad sugerida por unas imágenes de diferente naturaleza perceptual, cuya cualidad táctil, es percibida como tal por su tendencia sinestésica.

Esas imágenes traducidas a palabras podrían ser: ¿Qué grado de agudeza posee determinado matiz de color? ¿De qué color es tal palabra? ¿Qué luminosidad tiene tal sonido? ¿Cuál es más suave, el color de este aroma o el de este sabor? O bien, “¡Qué color mas chillón!”, “Ese color debería ser más suave”.

Todas esas imágenes sensitivas pueden ser táctiles, cinéticas, olfativas, gustativas o acústicas³³. Fundamentalmente todas ellas son hápticas como resultantes de la percepción.

Una de las conclusiones del investigador Schrader, quien atendió especialmente a la importancia de las sinestesias como sensaciones, es que, del mismo modo que la sensación existe como impresión sensorial del receptor, las sinestesias existen como impresiones inter sensoriales.

La sensación es de carácter externo, la sinestesia, de carácter interno.³⁴ Concretamente podemos definir la sinestesia como la sensación asociada a una sensación primaria procedente del estímulo físico perceptual.

Fisiológicamente se denomina sinestesia a la sensación secundaria o asociada producida en un punto del cuerpo humano como consecuencia de un estímulo aplicado en otro sentido diferente. Psicológicamente, las sinestesias, son imágenes o sensaciones subjetivas características de un sentido pero que son generadas por la sensación propia de un sentido diferente.

³³ Sanz, Juan Carlos. El Lenguaje del Color. p. 11

³⁴ Ibid. p. 15

Desde el punto de vista psico fisiológico, sensación es el acto mental por el cual entramos en contacto con el entorno radiante, y sinestesia, es el acto puramente cerebral en el que no interviene el sensor como captador de energía. Es la vivencia de la relación entre las vivencias.

Tanto en la concepción empirista como en la concepción mística, la percepción es el acto principal en la generación de sinestesias.

La comunicación propuesta es de sensibilidad e inter sensibilidad fuera de todo código, donde el arte juega un papel relevante en todas sus manifestaciones hacia el desarrollo de posibilidades expresivas.

“La imagen sinestésica propiamente dicha, es la más rica dentro del plano expresivo, ya que es la única que como forma puede sugerir amplia y profundamente la vivencia obtenida de un entorno en un momento determinado”.³⁵

En la expresión artística no verbal, el proceso sinestésico ha venido siendo tímidamente estudiado como recurso y no en sí mismo al integrar las diferentes dimensiones perceptuales; en general, sugiere mediante la forma visual un efecto determinado por otra imagen de diferente especie sensorial.

³⁵ Ibid. p 60

El color dentro de la modalidad visual, es de mayor poder sugerente y evocador que la forma, debido a su mayor poder de desplazamiento a nivel plástico, capaz de destruir total o parcialmente la sugerencia formal.

Por lo general, su uso como medio sinestésico, se lleva a cabo sobre esquemas formales de sugerencia espacial, que en el caso de representación de formas perceptuales de desarrollo temporal, constituyen el soporte de la serie o secuencia.

Como forma visual, posee tanta capacidad de articulación como la palabra, aún cuando es por sugerencia. De tal manera que en cuanto más se abstrae la naturaleza, más sensible se vuelve la relación. Esta se hace más viva cuando no se encuentra envuelta con el manto de lo natural. Se manifiesta con mayor claridad en lo plano y rectilíneo.

En un estudio del natural, éste no deberá enfocarse como la imitación automática de las impresiones fortuitas, sino más bien a la investigación analítica y a la elaboración de las formas y de los colores necesarios a una representación auténtica de la naturaleza, una interpretación y no una imitación.

Van Gogh, exploró las relaciones sinestésicas para expresar sus sensaciones, encaminó sus esfuerzos a la transformación de la naturaleza, tal como él la sentía, tanto en las formas como en los colores. Hay una expresión más intensa.

La apariencia natural, vela la expresión de las relaciones. Luchaba por alcanzar una síntesis de la imagen reflejada y la inmediata sensación que tenía sobre las cosas y las personas que pintaba.

El color como tal, lo vivifica todo y sería posible mediante la visión pura del color, llegar a lo universal; pero corremos el riesgo de quedarnos en lo exterior y vago. En cuanto más vemos la relación de los colores, menos vemos el color mismo.

Sin olvidar que el color existe por el otro color, la dimensión por la otra dimensión y la posición por la oposición de la otra posición.

Dejamos de lado el lenguaje simbólico para abocarnos exclusivamente a la sugerencia emitida por el color y de esta forma arribar a la concepción sinestésica del mismo, como de cualquier tipo de experiencia sensorial y en tal caso, la relación entre significante y significado es inherente.

Icónicamente, expresamos a través de signos ópticos más o menos elementales unidos a una serie de recursos de sugerencias hápticas y tridimensionales – perspectiva, relación de dimensiones, superposición, contrastes de color-, que configuran formas y estructuras simples y complejas a su vez.



Figura 7 “Más allá de los recuerdos”

CAPÍTULO II

EL PAISAJE EN LA OBRA DE LOS FAUVES

“La forma y el color son siempre captados al tenor del temperamento individual”.

Heinrich Wölflin

2.1 ORÍGENES

¿Por qué el color en la obra de los fauves?

¿Por qué en el paisaje?

Aún cuando no se intenta realizar un ensayo histórico acerca de la evolución del arte contemporáneo, se presentará un breve recorrido, con la finalidad de encontrar la conexión de las diferentes

etapas y épocas por las cuales avanzó el desarrollo de la pintura hasta llegar al momento del tema que nos ocupa.

De esta manera se señala el año de 1837, con la estética del realismo en posición de afianzarse, cuando Courbet en sus escritos se manifiesta abiertamente: *“sin la revolución de febrero, tal vez nunca se hubiera visto mi pintura”* y posteriormente afirma:

“al renegar del ideal falso y convencional, en 1848 levanté la bandera del realismo, la única capaz de poner el arte al servicio del hombre. Por eso he luchado contra todas las formas de gobierno autoritario y de derecho divino, queriendo que el hombre se gobierne a sí mismo según sus necesidades, en su provecho directo y siguiendo sus propias concepciones”.³⁶

Y a esta regla y a esta poética de la realidad, los artistas más representativos de la escuela realista: Courbet, Daumier y Millet, fueron fieles, siguiendo cada uno sus propias inclinaciones.

En Italia se da también un movimiento de renovación desvinculándose del bizantinismo para centrarse en la observación de la realidad. Fattori, recordando los hechos históricos de 1859 escribió:

³⁶ De Micheli, Mario. Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX, p 20

“Llegó 1859 y fue una revolución de redención patria y de arte y surgieron los ‘manchistas’ ”³⁷

La teoría de “la mancha” no era más que “una nueva búsqueda de verismo que actualmente se está desarrollando y que capta la realidad de la verdadera impresión de lo verdadero”.³⁸

Lo que perseguían los “*macchiaioli*” era sobre todo, sinceridad de expresión, verdad, apego a las cosas, conceptos que se relacionaban con el realismo francés y que, con ciertas variantes, serían la constante que abordarían en sus obras los artistas durante los años siguientes.

Las búsquedas pictóricas para encontrar nuevos rumbos se mantienen en todos los aspectos, incluyendo las que se relacionaban con el color, (desde luego no se puede olvidar los avances tecnológicos en relación a la elaboración de los pigmentos con los logros o evolución de la pintura).

Delacroix, considerado uno de los iniciadores del realismo cromático, presiente las leyes de la división de los colores, de los complementarios y de los contrastes de color. Conceptos que habrían de manifestarse plenamente con los “*impresionistas*” en su búsqueda por pintar la luz y las atmósferas. Es decir,

³⁷ <http://www.arteyletras.com/mariodemicheli01.htm>

³⁸ Ibid. p. 21

estudiar los efectos de la luz. Percibir la forma a partir de los diferentes colores que un objeto refleja y construirla en la práctica, mediante la aplicación de pequeñas pinceladas sueltas. Fueron ellos, los '*impresionistas*', los que lograron romper con la tradición y abrir la puerta a todas las posibilidades de expresión, con ellos se logró una libertad nueva, se enriqueció la paleta y se desecharon los convencionalismos de escuela.

Perdieron relevancia los grandes temas, se consagraba el pintor a lo efímero, a lo inmediato y como consecuencia, se perdió del arte de pintar, por un lado, la reflexión y la construcción, y por el otro, la imaginación y el ensueño. Debido a que su pintura era realizada a partir de su impresión de la realidad.

Pronto se presentaron diferencias entre ellos, no obstante pese a su diversidad y sus diferencias, todos coincidieron en que la pintura no es un calco de la realidad sino una actividad creadora y original con sus reglas y su vocación propias.

Este movimiento "*impresionista*" no logró una sólida cohesión como grupo, pero el hecho de haber sido el movimiento que rompió con la tradición, lo convierte en el centro, en el eje en cuyo seno se gestaron y desarrollaron todos los movimientos y corrientes del arte moderno.

Para los fines de este trabajo, únicamente se tomarán en consideración las líneas de investigación que abordan los temas con un contenido semántico o de expresión conceptual, simbólica en relación al manejo

sensible del color (neoimpresionismo, divisionismo, sintetismo, expresionismo). Estas tienen su origen durante la década de 1880.

El grupo “*Sociedad de artistas independientes*” salido de las filas de los impresionistas a raíz de sus conflictos, permitió que en la exposición de 1884 Paul Signac conociera la obra de Georges Seurat “Baño de Asnieres”, gran obra pintada con “*pinceladas grandes y planas aplicadas unas sobre otras*”. Causó un profundo impacto a Signac que reconoció en ella “*una comprensión de las leyes del contraste, la separación metódica de los elementos – la luz, sombra, el color local y la interacción de los colores-, así como su correcto equilibrio y proporción*” que daban al lienzo su “*armonía perfecta*”. Dedujo acertadamente el programa de Seurat.³⁹

Según Seurat, la piedra angular de la técnica era la pureza del elemento espectral, “*desde la primera vez que cogí un pincel, he estado buscando estas bases para una fórmula de pintura óptica*”.⁴⁰ La búsqueda de una luminosidad pura en el color, le llevó a abordar sistemáticamente la coloración de una manera científica. A pesar de las semejanzas superficiales, el estilo de Seurat era algo realmente nuevo y cautivó a Signac. Con inquietudes diversas en relación al sentido de la obra y el color. Coinciden en resaltar la importancia

³⁹ Ball, Philip. La Invención del Color. p. 238

⁴⁰ Idem

del mismo y por lo tanto en el énfasis sobre la primacía en la expresión del sentimiento a través del color. Conceptos que se pretenden resaltar en el presente trabajo.

Y que a ellos los llevó, por un lado a la espectacular emancipación del color de su papel puramente descriptivo, y por otro, a definir los planteamientos para lograr una sistematización de la técnica pictórica y revisar o precisar el enfoque del impresionismo mediante principios científicos estrictos.⁴¹

Seurat y Signac, los llamados neo impresionistas, son los protagonistas de estas innovaciones, aportaciones que enriquecen a este movimiento como resultado de la revisión y comprensión que Seurat llevó a cabo de la importancia de la ley de *“El contraste simultáneo de los colores”*. Ley que el físico Chevreul había publicado en 1839 siendo director de tintes de la fábrica de tapices de gobelinos.

A Chevreul se le había pedido investigar el por qué a algunos tintes les faltaba la brillantez necesaria para la producción de tapices.

Descubrió que los tintes no tenían problema alguno, que la falta de brillantez era debido a su distribución dentro del tejido. Descubrió que la brillantez o luminosidad de cualquier color individual, depende más de los colores que tiene al lado que de su propia intensidad. Que los colores complementarios colocados

⁴¹ Parsons, Thomas y Lain Gale. Historia del Postimpresionismo. pp. 45-48

juntos en una pintura reaccionan con vigor y fuerza creando una reacción inmediata y poderosa de luz y brillantez.

También demostró que cualquier área de color fuerte, produce su propio complementario en su alrededor inmediato.

Estos hallazgos ya habían sido utilizados anteriormente por Eugenio Delacroix en 1861 cuando decoró el techo de la iglesia de Saint Sulpice. También los impresionistas los utilizaron en sus obras en la década de 1870; pero mientras ellos descubrieron esta clase de relación de los colores por intuición, Seurat los estudió, analizó y aplicó con toda precisión científica valiéndose de la investigación de Chevreul. Con estos conocimientos ya asimilados Seurat relegó lo real a la categoría de pretexto, para explotar más libremente los hallazgos de los impresionistas acerca del color y organizar con ello un sistema autónomo similar a la música.

Modificó, además del concepto de la utilización del color, la técnica impresionista reduciendo la pincelada a pequeños puntos de color puro, llamada divisionismo o puntillismo, ya que descubrió que sólo por este medio podía obtener la mezcla óptica del color.

Los neo impresionistas llegaron incluso hasta la utilización subjetiva del mismo y el rescate y la simplificación del dibujo, que consideraban se había descuidado con los impresionistas.

Estos principios neo impresionistas, además del sintetismo de Gauguin y el expresionismo de Van Gogh, representan la confluencia de conceptos y técnicas sobre los que Vlaminck , Derain y Matisse, (los principales fauves aún sin ser así bautizados), se apoyarán para la realización de su obra.

En un principio, cada uno trabajando de manera independiente, ya se puede constatar en su trabajo, la atribución de una importancia fundamental a la autonomía del color, una naturalidad en la expresión, así como su firme creencia en la libertad y autonomía pictórica. Esta creencia fraguó el equilibrio entre el interés por la sensación puramente visual y el interés por la emoción personal e íntima que les permitió redescubrir la tradición de un arte decorativo.

También coinciden en una actitud de rebeldía hacia toda clase de normas, así como que a través del color podían expresar sus sentimientos.

Para el logro de sus propósitos de expresión, era fundamental realzar el color en sí mismo, no la representación naturalista.

“Estos artistas buscan hacer surgir la convicción de una realidad nueva y definida...no imitar la forma, sino crear la forma; no imitar la vida sino encontrar un equivalente de la vida”.⁴²

Fue hasta 1901 en la Exposición retrospectiva homenaje a Vincent Van Gogh, cuando los tres principales exponentes, Vlaminck, Matisse y Derain, tienen contacto personal y a partir de entonces crean una obra plena de deslumbrante combinación de energía y color, hasta culminar con la que en la exposición de otoño de 1905 dio lugar a que fueran bautizados como “*fauves*”.

Este no fue un movimiento conscientemente definido, ni voluntariamente integrado. Fueron las coincidencias en su manera de pintar y en el sentido de su obra. Careció de un manifiesto. En realidad fue el resultado de aportaciones independientes con las que cada pintor acometía sus obras como una experiencia personal, cargada de espontaneidad y frescura. El punto de contacto tal vez fueron las coincidencias en la realización de sus obras anteponiendo una actitud de rebeldía y rechazo a las convenciones, a todo lo aceptado por las instancias oficiales.

⁴² Parson S. Thomas. Historia del Postimpresionismo. p 14

Sus orígenes pueden ubicarse alrededor de 1886, año de la última exposición impresionista (que marca la desaparición del “*impresionismo*” como grupo) en la que también participaron Seurat y Signac.

Van Gogh y Paul Gauguin se apartan del impresionismo intentando expresar todo su apasionamiento con obras cargadas de una intensidad cromática, hasta entonces inédita. Constituyen el punto de partida de una nueva forma de concebir la pintura, con la que esperan alcanzar la máxima expresión.

Estas búsquedas y maneras de construcción de la forma repercutieron, conceptual y técnicamente, en general, en casi todos los artistas nacidos entre 1870 y 1880.

Los fauvistas retomaron de Van Gogh y Paul Gauguin la libertad en el uso del color, que a su vez llevaron al extremo, así como la liberación del temperamento y el instinto personal, la capacidad de síntesis y el sentido decorativo de la obra. Tomaron de ellos también la ejecución libre y personal, impulsiva y pasional, expresada en obras intensamente coloreadas. Hasta concluir que para ellos, el cuadro debía ser fundamentalmente expresión, no composición ni orden.

Según Vauxcelles (quien bautizó así al grupo) insiste en el carácter individual de los artistas que asumen tal etiqueta y otorga a Vlaminck la figura de promotor, también reconoce que Matisse es el príncipe del mismo. Considera que al principio la actitud de insurrección fue

“una violenta y confusa reacción contra el estado de cosas existentes, la forma de ser, de vivir, la rebeldía heroica si se quiere, pero cándida de dos jóvenes libertarios, Vlaminck y Derain, extremadamente ambiciosos que pretendían conquistar el mundo”⁴³

Lo cierto es que para su integración hubo búsquedas análogas por diferentes artistas para arribar a un movimiento que de hecho escapa a la responsabilidad de uno solo. Los futuros fauves descubrieron el movimiento moderno por su cuenta y uno a uno se iniciaron en su práctica. Artistas que, inclusive, no tenían relación directa, pero todos atribuían una importancia fundamental a la autonomía del color.

Todas estas coincidencias, tal vez no eran producto del azar sino más bien como parte de las intensas reacciones provocadas al conocer la obra de Gauguin y Van Gogh en la exposición retrospectiva de 1901, que influyó a diversos artistas modestos, aislados, que sin pretender integrarse a movimiento o escuela alguna, producen sus obras. Trabajan. Y pareciera que su relación no es una acción casual, suscitada por las circunstancias, sino algo más profundo y esencial.

⁴³ Cogniat, Raymond. Historia del Arte. Tomo 10. P. 180

Tal vez el hilo conductor que une a estos artistas sea el hecho de que hayan asistido en algún momento de su juventud al estudio de Gustave Moreau, (1887).⁴⁴ Moreau enseña que el cuadro no puede, en ningún caso, consagrarse a la imitación de la realidad; por el contrario, ha de remitir al pintor de quien debe revelar su mundo interior, las emociones y quimeras. Con ello resalta la dignidad y originalidad del acto pictórico. Color y pasta deben ser aplicados, según él, con cierto *grado de "riqueza necesaria."*

Al morir en 1898, Gustave Moreau ya ha tenido tiempo de transmitir a sus jóvenes discípulos todo su fervor y respeto por la pintura.

Se deduce que en sus lecciones no fue tan primordial el problema de la técnica y la aplicación de fórmulas académicas, tanto como la exaltación del temperamento del artista y la libertad de expresión, es decir la toma de conciencia individual que condujera a una liberación con respecto a lo establecido en el terreno oficial; sin embargo es importante señalar que esos artistas no reclamaron aquella libertad hasta que tienen plena conciencia de haber alcanzado los medios necesarios para su oficio y es solo entonces cuando producen su obra.

El caso es que esta explosión a favor de la libertad del color, va tomando cuerpo, borrando otros movimientos e inclusive, penetra indirectamente en la escuela de Bellas artes gracias a los discípulos de Gustave

⁴⁴ Ibid. p. 185

Moreau. Se ve además estimulada por la creación de un clima favorable para la revisión de las ideas y las búsquedas análogas de artistas, ya de prestigio, como Camille Pissarro, que aborda el camino de la investigación a pesar de la edad y del riesgo de perder la posición que cualquier desvío implica.

Los críticos en su afán de agrupar a los diversos artistas con cualquier criterio, origen, amistades, etc., sin duda artificiales, pretenden crear agrupaciones que en realidad no tienen límites rigurosos ya que nada es menos mecánico, menos doctrinal y organizado que este gran hervidero tan sentimental como estético. En el que además cada artista conservó su autonomía y por lo tanto la libertad para continuar en su evolución hacia direcciones diversas y propiciar con ello que este fuera un movimiento muy breve. Que aunque se venía gestando desde mucho antes, fue en el Salón de otoño en octubre de 1905 cuando fueron, por decirlo de alguna manera, bautizados por el crítico Louis Vauxcelles con el nombre de “*Fieras*” por el uso de colores chillones en sus paisajes y un total desinterés por el acabado.

2.2 CARACTERÍSTICAS

Aunque todos estos artistas participan de las mismas preocupaciones, todos poseen una visión diferente de la pintura. Todo lo que tienen en común son hechos casuales y sobre todo la explotación de una libertad total ante la naturaleza, sin caer en la tentación de destruirla. Libertad que se manifiesta por la

importancia del color, en detrimento muchas veces, de la forma, o mejor dicho, obligando a ésta a ser más expresiva que fiel a la realidad.

Por encima de todo compartían el énfasis que ponían en la primacía del sentimiento, un énfasis que llevó a la espectacular emancipación del color de su papel puramente descriptivo, y que conduciría, en esta evolución de la pintura, al expresionismo en todas sus variantes, luego a la abstracción y con el tiempo, al fenómeno del siglo XX llamado expresionismo abstracto.

El fauvismo, como lo concebimos hoy en día, es sin duda un estado de espíritu ligado a las convulsiones de su tiempo. Significa para ellos dejar que coincidiera cabalmente su querer-vivir con su querer-pintar.⁴⁵

En la pintura fauvista, se destaca el uso del color en una fusión plástica y constructiva al mismo tiempo. Toda la obra expuesta en octubre de 1905 parecía una manifestación colectiva donde se resaltaba la concordancia de las ideas, de la expresión del sentimiento. Al considerar la finalidad expresiva de la obra, insistían en que la copia fiel o la imitación no era la mejor manera de lograrlo, si no que habría que buscar otra ruta.

⁴⁵ Jalard, Michael Claude. Historia de la pintura tomo 3. El Postimpresionismo. p. 618

Es decir que si una impresión se quiere comunicar (compartirse) a otra persona, no se puede lograr con una imitación. Ha de encontrarse un equivalente. Un equivalente en efectos visuales puros para un todo que tenga en sí, aparte de sus cualidades externas, la expresión de su esencia. El descubrimiento de un equivalente de la vida es lo que ocupa a los artistas post impresionistas. El poder expresivo emocional conseguido a expensas del realismo tradicional. Fry consideraba que al dar la espalda a los modelos aceptados del realismo y volver a la tradición de la representación no ilusionista, los post impresionistas habían conseguido algo incomparablemente más importante que sus antecesores impresionistas.

“Es la obra de hombres sumamente civilizados y modernos que tratan de encontrar un lenguaje pictórico apropiado a las sensibilidades del punto de vista moderno”⁴⁶

Diferían de los impresionistas en que, en vez de intentar describir la forma según la vista percibe la luz, habían utilizado el color y la línea para expresar sus respuestas emocionales a la escena que tenían delante. Una pintura decorativa que renunciaba a la tradición en cuanto a la construcción de la forma. Sin valor tonal y ausencia de la perspectiva. Creaban imágenes en un espacio más plano, de dos dimensiones y poco o ningún contraste tonal, de manera que el volumen permanecía sin acentuar. El cuadro ya no hacía el papel de una ventana que miraba a la naturaleza como una ilusión. Usaba el color y la línea para apelar más directamente a la

⁴⁶ Parson S. Thomas. Historia del Postimpresionismo. p. 15

imaginación, las emociones y el intelecto. Se pone más énfasis en las cualidades formales y abstractas del cuadro. Denis decía:

“Recuérdese que una pintura, antes que paisaje, desnudo femenino o cualquier otro tema, es en esencia una superficie plana cubierta por colores que se han ordenado de cierta manera”⁴⁷

Van Gogh uno de los artistas que más influencia ejerció en esta transición, se propuso desde un principio como pintor, distorsionar la realidad visual para conseguir la verdad expresiva. Transformó la técnica para servir a sus propósitos expresivos personales.

En un autorretrato adoptó la pincelada corta en forma de rombo de Signac en vez del punto de Seurat, sin embargo no la utiliza de acuerdo con su sistema de complementarios y mezclas ópticas, sino de manera personal para lograr mayor dinamismo y crear texturas vivas e intensas y una especie de aura o halo alrededor de su propia cabeza.

⁴⁷ Ibid. p. 55

*“Quiero decir en un cuadro algo tan reconfortante como reconfortante es la música. Quiero pintar hombres, mujeres con ese algo de eterno que el halo solía simbolizar y que nosotros tratamos de conferir con el resplandor y la vibración real de nuestros colores”.*⁴⁸

Era consciente de las asociaciones emotivas que podían sugerir los colores. Logró hacer hablar al color con la voz más alta y más fuerte, y su lucha por *“equilibrar los seis colores esenciales, rojo-azul, amarillo-naranja, lila-verde, no mediante música sabia sino en su cuerpo a cuerpo-alma e ideal con la vida.”*⁴⁹

Gauguin inquieto e innovador, pensaba que el arte debe relacionarse con el significado interior de los objetos pintados y no con su obvia apariencia exterior. Para lograrlo, empezó por simplificar el color y la línea.

Se levanta en contra del impresionismo al poner de relieve el mensaje. Para él, el cuadro reenvía al hombre que lo ejecuta a todos sus poderes soberanos: *“ante su caballete, el pintor no es esclavo ni del pasado ni del presente, ni de la naturaleza...es él, siempre él”.*⁵⁰

⁴⁸ Ibid. p. 97

⁴⁹ Jalard, Michael Claude. Op. cit. p. 627

⁵⁰ Ibid. p. 618

“Hay paisajes y figuras que sólo existen en la imaginación de la gente..., la hierba en el mundo físico, es verde. La hierba del paisaje transformado, es roja..., el uso del color puro y plano confunde las nociones tradicionales de la perspectiva. El uso de contornos de color azul-negro, realza la intensidad de los colores”.⁵¹

La pintura es por lo tanto y en primer lugar, el medio de expresión del pintor, es un lenguaje donde las formas, líneas, colores y objetos representados determinan su vocabulario y la forma de utilizarlos, distribuirlos o de componerlos en el formato, la sintaxis.

Delacroix y Seurat en su momento se habían referido en términos parecidos a lo que dice Gauguin cuando invoca el *“sentido musical del color”* o cuando escribe que hay líneas nobles, mentirosas, etc. Que la línea recta da el infinito y la curva limita la creación, sin contar la fatalidad de los números. Que hay tonos nobles, otros comunes, armonías tranquilas, consoladoras, otras que excitan por su osadía, parece que está refiriéndose a preocupaciones neo impresionistas⁵². Pero éstos estudiaban desde afuera las condiciones objetivas de la expresión de la pintura, condiciones regidas por una armonía impersonal, más teórica, que el pintor tenía como ideal realizar según sus propios medios a través de un determinado cuadro.

⁵¹ Rewald, John. El Postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin. p. 151

⁵² Jalard, Michael Claude. Op. cit. p. 620

Gauguin afirma:

“...el gran artista es la fórmula de la máxima inteligencia, llegan a él los sentimientos, las traducciones más delicadas y por consiguiente las más invisibles del cerebro... todos nuestros sentidos llegan directamente al cerebro impresionados por una infinidad de cosas”.⁵³

Por lo que él considera que el cuadro es de naturaleza especialmente significativa y psíquica, cuya creación es producto más de la mente del propio pintor que de la percepción del mundo exterior. Que se genera en el ser íntimo del pintor, hombre de excepción cuya vida interior es más rica y cuyas percepciones son más finas, *“yo me contento con excavar mi yo-mismo y no la naturaleza”*.⁵⁴

Al continuar trabajando en sus investigaciones para resaltar los valores significativos y simbólicos del color, en su relación con el dibujo y su aplicación en la obra, decía que:

“Los colores, menos numerosos que las líneas, son más esclarecedores por la poderosa influencia que ejercen sobre el ojo”... , sobre todo no transpiran

⁵³ Ibid.p. 619

⁵⁴ Idem.

sobre el dibujo; una fuerte emoción se puede interpretar rápidamente, soñar con ella y buscar su esencia".⁵⁵

Emile Bernard esboza sus ideas acerca de lo que debería ser el motivo de la pintura en un grupo en el que Gauguin será el personaje central: La importancia concedida al tema; composiciones que representen acciones y que no se limiten únicamente al paisaje; dibujo que delimite las formas con precisión; color no fragmentado y distribuido en amplias zonas.

Estas son algunas de las características de los nuevos medios puestos en práctica.

Gauguin es seducido por éstas y las hace suyas porque concuerdan exactamente con sus propias experiencias pues su pintura realizada en La Martinica, ya presenta una orientación muy similar.

Así lo que hasta aquel momento se presentaba como una serie de tentativas vacilantes en la obra de Gauguin, se convierte de manera súbita en una afirmación categórica en "*Visión después del Sermón*" o en "*El Combate de Jacob y El ángel*". Un trazo fuerte en torno a objetos y personajes los aísla entre sí; tanto las perspectivas como los colores inesperados están bruscamente acentuados; las cosas son dichas con una

⁵⁵ Ibid. p. 620

franqueza intransigente, casi ingenua, en la que podría adivinarse la atracción ejercida por la savia de la imaginería popular evocada a través de un oficio ya muy consolidado.

La cálida armonía de los colores deja percibir las seducciones del exotismo y en especial el del extremo oriente, que se hace patente también en la composición, en los contrastes planos (el primer plano desmesuradamente ampliado en relación con los de la lejanía) y en la forma de simplificar los volúmenes, de suprimir las sombras y las gradaciones de color.

Todas estas innovaciones no responden únicamente a una nueva postura estética, sino que expresan una concepción global de la obra de arte, de su función espiritual, esto se demuestra por el hecho de que Gauguin aplica este sistema a todos los cuadros que expresen algún acontecimiento, una acción con “*puesta en escena*”, mientras que en los paisajes continuará empleando durante muchos años una técnica más afín con la de los impresionistas, con divisiones de color en pequeñas pinceladas yuxtapuestas, superpuestas, no fundidas entre sí. Incluso la elección del tema confirma la voluntad de otorgar una significación anecdótica o intelectual al cuadro; él mismo escribió en esa época:

“no copiéis demasiado exactamente la naturaleza. El arte es una abstracción. Sacadlo de la naturaleza soñando con ella y pensad más en la creación que en el resultado”.⁵⁶

De ahí en adelante aparecerán cuadros de inspiración religiosa con un contenido simbólico recogiendo fórmulas de los artistas de la edad media con mezclas de personajes actuales, con un estilo nuevo, un grafismo extremadamente simplificado.

De este modo se está produciendo una auténtica revolución en el plano de la técnica, en el de la elección del tema e incluso en el de la significación del acto de pintar, debido a la relación que entablan con los movimientos literarios simbolistas que con el pretexto de síntesis, tiende a otorgar a la forma significaciones intelectuales, como en *“El Cristo Amarillo”*, para Gauguin el simbolismo es la objetivación del mundo subjetivo.⁵⁷ Su expresividad es cada vez más simple y clara. Es importante señalar que la evolución de la pintura se da mediante la utilización que cada uno hace de las experiencias de otros, por consiguiente también esta interpretación de la forma y el color derivó además de hacia el fauvismo, hacia otras direcciones diferentes.

⁵⁶ Cogniat, Raymond. Historia del Arte. Tomo X, p 79

⁵⁷ Ibid. pp. 78-90

A manera de conclusión para esta parte, independientemente de que para el tema que se desarrolla es de fundamental importancia lo relacionado con el valor de la expresión del sentimiento mediante el uso del color, podrían además considerarse especialmente en la obra fauvista las siguientes características:

Técnicamente emplearon una pincelada directa y vigorosa, toques gruesos sin mezclas, evitando matizar los colores para obtener figuras planas, lineales, encerradas en contornos gruesos.

Una síntesis formal en busca de la intensidad emocional combinada con la mayor simplificación de elementos. Que implica las consideraciones siguientes:

- Color liberado respecto al dibujo, exaltar contrastes cromáticos.
- Juegan con la teoría del color. Parten de primarios, secundarios y complementarios. Mediante los contrastes logran una mayor fuerza expresiva (cromática).
- Se olvidan del modelado, claroscuro y la perspectiva.
- Ponderan la expresión de los sentimientos a partir de la percepción.
- Buscan algo diferente.
- Temas rural, urbano, desnudos, interiores.
- Conciben la actividad artística como un impulso vital.

- Su preocupación es meramente plástica.
- El punto de partida es *“la valentía para volver a la riqueza de recursos”*.

2.2 ARTISTAS REPRESENTATIVOS Y SUS OBRAS

Debido al hecho de que este movimiento haya sido muy breve y pocos los artistas que lo integraron, así como la franca autonomía e independencia con que se condujeron, sólo se considerará a los principales representantes del grupo (Vlaminck, Derain y Matisse). Se realizará una aproximación de análisis formal a partir de la teoría de la pura visibilidad, de las características generales de las obras y sólo se contemplarán algunas de las más representativas o que se relacionan más directamente con el tema, la expresividad del color, motivo de este trabajo.

A partir de que se conocieron en 1900 Derain y Vlaminck y descubren sus coincidencias en relación a sus propósitos y búsquedas en el campo de su producción pictórica, trabajan juntos pintando paisajes en los alrededores de Chatou. En estos momentos, ya presentan una factura pictórica muy libre y una intensa plenitud de color aplicado con una gran fuerza expresiva.

En aquel tiempo admitió Derain que parecían *“borrachos de color, de palabras que hablan del color y de la luz del sol que despierta la vida en los colores”*.⁵⁸

Su trabajo se caracteriza por un empaste rotundo, expresado con toda franqueza. En sus inicios muestran en común su predilección por la espontaneidad traducida por una paleta violentamente coloreada, por una pincelada rápida y una afirmación brutal de contrastes.

Vlaminck, uno de los pintores más significativos del movimiento fauve junto a Derain y Matisse, es el más anti burgués e inconformista de los fauves, nunca otorga a su pintura un sentido de acción social y toda su obra está primordialmente impregnada de una patética comunión con la naturaleza.

Para él, lo fundamental es la búsqueda de la autoexpresión en sí misma prescindiendo de los patrones estéticos a partir de una paleta limitada, dominada por los colores primarios; superficies enérgicamente modeladas y un instintivo aunque excéntrico sentido de la composición. Sus paisajes dramáticos, inspirados del colorido y la pincelada de Van Gogh, producen contrastes intensos como *“La calle de Marly-le-Roi”* de 1904 (fig. 8) caracterizada por una búsqueda de colores estridentes con colores primarios, a veces obtenidos directamente del tubo.

⁵⁸ Institut Valencia D'art modern.Valencia. André Derain. pp. 20-22

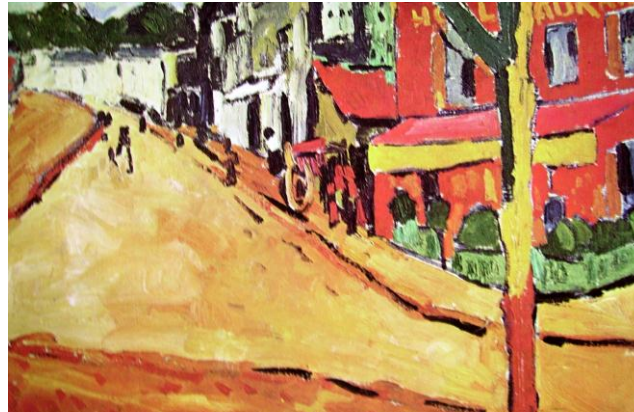


Figura 8 “La calle de Marly-le-Roi”

“Mi pasión por la pintura me permitía todas las audacias, todas las desvergüenzas contra los convencionalismos del oficio de pintor. Quería provocar una revolución en las costumbres, en la vida cotidiana, mostrar la naturaleza en libertad, liberarla de las viejas teorías y del clasicismo. No tenía otra exigencia más que descubrir con la ayuda de nuevos medios las profundas relaciones que me vinculaban a la vieja tierra.

*Era un bárbaro y tierno y lleno de violencia. Traducía instintivamente y sin método una verdad no artística sino humana”.*⁵⁹

⁵⁹ De Micheli, Mario. Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX. p 72

Este modo de concebir la pintura estaba estrechamente ligado a su manera de concebir la vida y las relaciones sociales.

Como muchos artistas de su época era un anarquista, pero de convicción política. La libertad desenfadada de la inspiración es pues la única ley que acepta. Por eso no se hizo cubista.

En Vlaminck, la influencia de cierta comprensión de Cézanne se manifiesta por la introducción de un esquema geométrico en la arquitectura del paisaje y por la adopción de una gama de colores restringida dominada por los azules. Sus temas serán casi exclusivamente paisajes.

Derain (es toda una vida al servicio de la pintura) conocerá a Vlaminck, con el que inició una gran amistad. Los dos habían asumido y elaborado en todos sus aspectos el problema de la expresión mediante el color.

De un refinamiento más sutil, se deja tentar por un mayor intelectualismo en la simplificación de las formas, también en él se puede percibir a Cézanne en un retorno a la naturaleza, al bello orden de frutos y objetos, a los sobrios y nobles paisajes por los que circula la brisa que da a cada elemento su propia densidad envueltos en una elegancia natural. Si sus primeros paisajes fueron tratados con técnica divisionista, pronto su pincelada se agrandó hasta convertirse en una zona de color puro.

El contraste violento que dio fama a la escuela de Chatou, cedió gradualmente para terminar con una pintura mucho más conservadora que en su juventud, en la que ponía en evidencia su nueva manera de mirar para encontrar el equilibrio entre la forma y el diseño, que creía perdido con la llegada del arte moderno.



Figura 9 “El puente de Westminster”

En “El puente de Westminster” 1906 (fig 9) el color produce violentos contrastes pero parece seguir ciertas leyes de armonía ya que los planos de color se escalonan del verde intenso hasta el verde grisáceo del fondo. La pintura aplicada con rapidez y agresividad directamente como si el ansia de adaptar la forma al color lo dominase todo. Se percibe cierta estructuración geométrica.

En sus paisajes Derain, maneja pinceladas irregulares, despreocupación por la perspectiva y la representación realista.

En 1904-1905, sus obras son plenamente fauves, “el puente de le pecq”, donde se combinan armoniosamente los estilos nabi, neoimpresionista e impresionista. “Una nueva concepción de la luz que consiste en la negación de las sombras... sombras y reflejos como si tuvieran igual luminosidad”⁶⁰ ...suponía una forma nueva y depurada de colorismo que plasmaba la luz mediante contrastes de tintas no de tonos.

⁶⁰ Ibid p. 74

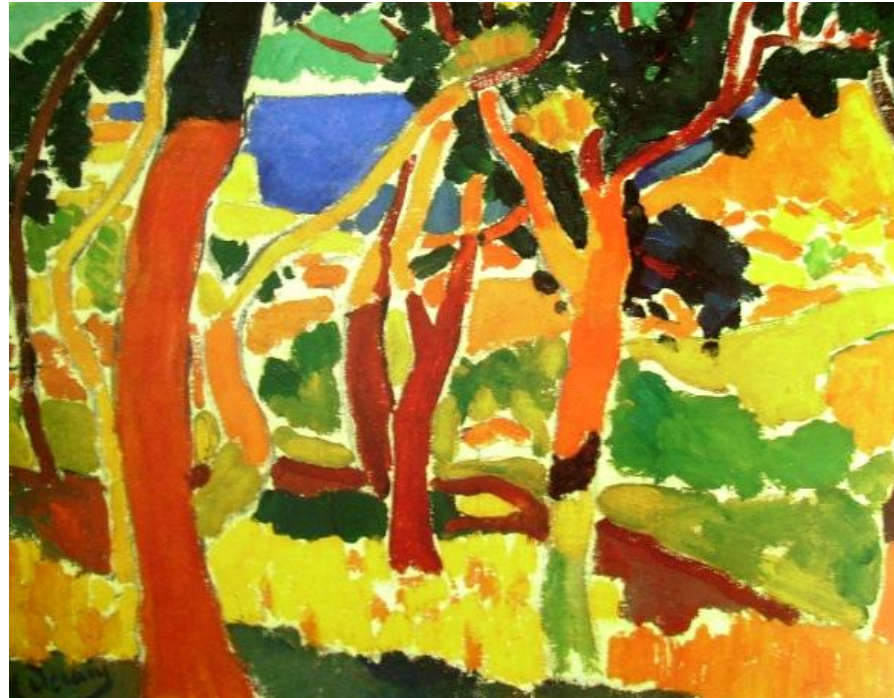


Figura 10 “L’estaque”

“L’estaque” de 1906, (fig.10) hay poco de fiero o salvaje en la neta precisión con la que Derain coloca sus manchas de color en este paisaje. Cada uno está separado de su vecino por un pequeño espacio de lienzo sin pintar, lo que permite a los colores presentarse libremente. Sin esos pequeños vacíos blancos, el efecto de los matices tan brillantes colocados juntos sin ningún respiro, producirían una imagen de una intensidad demasiado concentrada. Tal como es este paisaje soleado exhala calor y calidez sin convertirse en opresivo y sofocante.

Derain declaró que

“El Fauvismo fue nuestra prueba de fuego. Había seguramente obscuras causas en aquella inquietud nuestra, en la necesidad que sentíamos de hacer algo distinto a lo que la gente veía”.⁶¹

Era la época de la fotografía.

“Tal vez fue ésa una causa de influencia que tuvo su peso en nuestra reacción contra todo lo que se parecía a los clichés tomados del natural”.⁶²

Ya no había distancia lo bastante larga en la que situarnos para observar las cosas y llevar a cabo sin cortapisas nuestra transposición. Los colores se transformaban en “*cartuchos de dinamita*” que debían provocar “*descargas de luz*”.

⁶¹ [Wikipedia.org/wiki/fauvismo-\(pintura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/fauvismo-(pintura))

⁶² Idem.

“Era bonita aquella idea en su frescura, que era posible transponerlo todo por encima de lo real. También era serio, llegábamos incluso con nuestras masas a la preocupación del volumen, dando, por ejemplo, a la mancha de arena una gravidez que no tenía, para poner de relieve la fluidez del agua, la ligereza del cielo”.⁶³

En junio de 1905, Matisse invita a Derain a pintar juntos en Colliure cerca de la Costa Azul y ahí no sólo escogían los mismos motivos, sino que inclusive los expresaban con el mismo estilo pictórico a manera de una confrontación amistosa al grado de no poder distinguir fácilmente el autor de cada cuadro.⁶⁴

Satisfechos por esta experiencia y ya pasado el tiempo, Matisse, en un intento de explicar la experiencia comentó que:

“Los métodos empleados en la pintura por nuestros mayores no podían en ningún caso, devolver la verdadera representación de nuestras sensaciones; por lo tanto hemos buscado nuevos métodos”.⁶⁵

⁶³ Summa Pictórica. Historia Universal de la Pintura. p 141

⁶⁴ Ibid. pp.141-142

⁶⁵ Ibid. p 21

Aunque es verdad que en estas pinturas se siguen reteniendo impresiones visuales, lo que realmente les interesaba ya no es el motivo en sí como aspecto material, sino la deslumbrante luz del sur en la que estos cuadros se encuentran sumergidos.

Están a punto de transformarse en artistas con una nueva concepción de la luz. En una carta, Derain le contaba emocionado a Vlaminck,

“Aquí las luces son muy fuertes, las sombras son muy claras. La sombra es todo un mundo de claridad y de luminosidad que se opone a la luz del sol, lo que llamamos reflejos, en el futuro de cara a la composición, será como un renuevo de expresión.”⁶⁶

Mientras Matisse intentaba expresar esa intensa luz utilizando la técnica pictórica neoimpresionista, (puntillista) que practicó en el verano de 1904 en Saint-Tropez junto con Signac, Derain se atrevió a avanzar un paso más, apoyándose en los audaces experimentos postimpresionistas que había realizado con Vlaminck en Chatou, utilizando el color como enormes e irregulares manchas y brochazos conscientemente colocados uno al lado del otro para producir duros contrastes e incluso a veces una aguda tensión, como lo harían más tarde los expresionistas alemanes.

⁶⁶ Idem.

En esos cuadros, la luz parece disolver la realidad, de tal manera que los motivos representados apenas son perceptibles. Se entiende que la intensa luz altera el color local e inclusive la forma.

En la exposición retrospectiva en honor a Vincent Van Gogh en 1901 Matisse conoció a Vlaminck a través de Derain con el que ya habían trabajado juntos. En este encuentro, teniendo como inspiración las pinceladas expresionistas de brillante cromatismo de Van Gogh, se juntaron los tres principales protagonistas del fauvismo.

Matisse pasó trabajando en el verano de 1904 en compañía de Signac y por consiguiente manejó la técnica divisionista. La luz brillante del sur, los colores del mediterráneo y el paisaje parecían corroborar el énfasis que Signac manifestaba en los colores primarios y la división de los tonos, por lo que dejándose llevar por esta visión, Matisse pintó ahí *“Lujo, calma y voluptuosidad”* (fig. 11) parecida al cuadro de Signac *“La hora de la armonía”*, (fig.12) pintada previamente entre 1893 y 1895.



Figura 11 “Lujo, calma y voluptuosidad”



Figura 12 “La hora de la armonía”

“Cualquiera que sea la pasión que Matisse parece alimentar por el color, resulta tan evidente, que no se queda simplemente en eso. Va a través del color hacia la luz; con sus ojos capta el plano del espíritu y es todo su arte el que resplandece bajo sus manos, ya que encontramos esa luz en toda su obra.”⁶⁷

⁶⁷ Matisse, Henri. Escritos y Opiniones Sobre Arte. p 31

Por sus escritos podremos entender la importancia que otorgó al color.

“Lo que sorprende en particular de este pintor, es que esta luz, esta claridad tan viva a que me refiero, es siempre tan serena como resplandeciente y contribuye a dar a su obra la tonalidad general de placidez que hace nacer en el espíritu del espectador esa sensación tan reposante de calma y felicidad ” Pierre Reverdy ⁶⁸

Matisse se refiere al color como algo que existe por sí mismo y que posee una belleza propia. Utiliza el color como medio para expresar las emociones y no como un medio para transcribir la naturaleza. Se vale de los colores más simples. Se transforman entre ellos debido a las interrelaciones.

“En pintura los colores pierden todo su poder y elocuencia si no se utilizan en estado puro en el que el brillo y la pureza no son alterados ni rebajados por mezclas opuestas a su naturaleza”.⁶⁹

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Cogniat, Raymond. Op. cit. p 168

“Es evidente que los colores utilizados en estado puro, pueden brindar mucho más que meras sensaciones retinianas, ya que se apropian de la riqueza mental del artista que les da vida”.⁷⁰

La influencia mutua de los colores es absolutamente esencial para el colorista. Las tonalidades más bellas, más duraderas, más inmateriales, se obtienen sin que sean expresadas materialmente.

Es significativo que el primer punto en sus notas, se refiera a la expresión:

*“Lo que busco ante todo, es la expresión...Soy incapaz de distinguir entre mi modo de sentir la vida y mi modo de expresarla...La expresión no consiste, a mi juicio, en la pasión reflejada en un rostro humano o denunciada por un ademán violento.
Toda la ordenación de mi cuadro es expresiva”.⁷¹*

El sentido del orden, de la medida y de la armonía eran condiciones que Matisse consideró desde siempre:

⁷⁰ Ibid. p 169

⁷¹ Matisse Henri. Op. cit. p. 42

“Tengo que poner orden en mis ideas...todas las relaciones de tonos que encuentro deben formar un acorde viviente de colores, una armonía análoga a la de una composición musical” escribía en 1908.⁷²

*“El lugar ocupado por las figuras o los objetos, los espacios vacíos que los rodean, las proporciones, todo representa un papel. La composición es el arte de ordenar de una manera decorativa los diversos elementos a disposición del pintor para la expresión de sus sentimientos”.*⁷³

Insistió en “la solidez” como cualidad opuesta, al “encanto, levedad, fragilidad” de los impresionistas.

Las sensaciones de color inmediatas o superficiales, tienen que ser condensadas y esta condensación de sensaciones es lo que constituye un cuadro.

La obra de arte no es inmediata, es una obra de la mente, debe haber una clara visión de toda la composición en la mente del pintor, debe tener un carácter y un contenido duraderos, un carácter de serenidad,

⁷² Michelli, Mario De. Op. cit. p 72

⁷³ Read, Herbert. Breve Historia de la Pintura Moderna. p. 38

y a esto se llega con una larga contemplación del problema de expresión. Considera dos modos de expresar las cosas, uno es *“mostrarlas crudamente, el otro evocarlas artísticamente”*.⁷⁴

En este punto deja entre ver que para él no hay una teoría a priori del color que corresponda al asunto sino que el artista debe hallar en cada paso el color que corresponda a sus sensaciones...también indica que ha de establecerse un equilibrio entre todos los matices que constituyen el cuadro a tal grado que cada parte encuentre su perfecta relación, de tal manera que no sea posible agregar una pincelada más sin tener que pintar todo el cuadro nuevamente.

“Con lo que sueño es con un arte de equilibrio, pureza y serenidad libre de temas perturbadores o deprimentes, con un arte que pueda ser para todo trabajador mental, sea negociante o escritor, como una influencia sedante, como un calmante mental, algo como una buena poltrona en la que se descansa la fatiga física”.⁷⁵

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Idem.

Estas cualidades que lo ubican como uno de los artistas más innovadores en toda su trayectoria, lo separan de pronto de las intenciones fauvistas pues su sentido del orden no coincide con el imperativo expresivo de la pintura fauve.

Por mucho que Matisse haya modificado el color en aras de la armonía, la serenidad, sus colores siguieron siendo esencialmente expresivos, como derivados de la función que el color tiene en la existencia real del objeto descrito. Las modificaciones que los colores experimentan en el proceso de pintar se basan en la observación selectiva, no en la elección intelectual.

“Para pintar un paisaje de otoño, no trataré de recordar los colores que son propios de la estación, sino que me inspiraré en la sensación que esta estación me procura, mi misma sensación puede variar pues el otoño puede ser suave y cálido como un verano prolongado o muy frío, con un frío cielo y amarillos limoneros que causen una desapacible impresión y anuncien el invierno”.⁷⁶

Intenta expresar sentimientos a través del uso del color y de la forma. “*La alegría de vivir*”.

⁷⁶ Idem.

La construcción del color y la simplificación formal dominan sus cuadros con gran audacia y seguridad. En su obra hay alegría, serenidad, es un arte amable, apacible, es un camino hacia la profundidad de sí mismo.

Desde finales de 1898 a 1901, Matisse hace un uso muy libre y nada programático de este “*neo impresionismo*” adoptando un divisionismo más metódico.

Esto implicaba que los contrastes y por consiguiente las áreas y zonas de color adquirirían una nueva importancia: “*Vista de Colliure*” (fig. 13). Habló de liberar el potencial expresivo del color puro que había quedado inexplorado por los artistas del pasado y “*Montañas Colliure*” (fig. 14). De Derain que parece un paisaje calculado, donde además se percibe la influencia de Gauguin y Van Gogh por los colores planos y combinación de densidad de color y pincelada suelta.

“Lo que caracterizó al fauvismo fue nuestro rechazo de los colores imitativos; y el que con los colores puros obtuvimos reacciones más fuertes, más llamativas y estaba también la luminosidad de nuestros colores...”⁷⁷

⁷⁷ [Wikipedia.org/wiki /fauvismo_\(pintura\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Fauvismo_(pintura))

gracias a ello no sólo se organiza el cuadro por superficies sino que también se destaca la importancia de las áreas de color en fuerte contraste.



Figura 13 "Vista de Colliure"



Figura 14 "Montañas Colliure"

Su admiración por Cézanne y el ejemplo de los neo impresionistas lo llevan a una actitud más agresiva y provoca un escándalo con su absoluta intransigencia tanto en el empleo de los colores más brillantes como en el dibujo y la composición.

Considera que este género de investigaciones son la finalidad de la pintura y coloca en tela de juicio aquella noción de estricta imitación de la realidad. Más de conformidad con la esencia de las cosas que con sus apariencias.⁷⁸ 7

Según su ideario, el color no debe concordar obligatoriamente con los tonos reales del objeto, sino que debe usarse como valor propio, relacionado con los demás colores y con el lugar que ocupa en el espacio. De esta forma en el retrato o en el paisaje, desempeña el papel de dibujo para conseguir la perspectiva o el de sombra para modelar el volumen. Esta supresión de sombras y su sustitución por colores puros, proporciona a las pinturas un brillo que jamás se había conseguido y que influirá decididamente en esta misma época en la pintura de Vlaminck y de Derain. En ellos la pincelada seguía dividida, técnica que origina una superficie de vibrante luminosidad, mientras que Matisse emplea el color en amplias zonas mostrándose más cercano a Gauguin.

Los fauves no podían permanecer indiferentes a las diversas investigaciones que se estaban gestando. Como las que Picasso proponía en relación a las nuevas estructuras de la forma dándole prioridad sobre el color, de las que ellos tomarían en cuenta para aplicarlas en la estructuración del espacio en sus composiciones.

⁷⁸ Cogniat, Raymond. Op. cit., p. 186

Por lo tanto, Matisse agrega a su brillante colorido una nueva organización del espacio, una austera geometría más rígida. Él, que había proclamado que el dibujo no depende únicamente de la realidad que delimita sino también de lo que el artista pretende hacerle expresar y del lugar que cada forma ocupa en el conjunto de la composición e incluso, de los límites y dimensiones del lienzo, añade ahora la disciplina de una composición más firme, más rígida y arquitectónica.⁷⁹

La consecuencia será un arte aparentemente apacible, de una inteligencia y virtuosismo sin par, en una atmósfera límpida e inmóvil, con una luminosidad sin sombras, sin degradaciones, creando un estado de plenitud y serenidad que oculta el esfuerzo realizado.

En sus búsquedas siguientes proclama su *“esperanza de crear un arte lleno de calma que sea un descanso para el hombre fatigado por una jornada de trabajo”*⁸⁰.

No hace una concesión fácil sino que expresa una severa voluntad de situarse en la cumbre de la serenidad. Se aleja del fauvismo.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Ibid. p. 187

El fauvismo, integrado por artistas de muy diferente carácter y origen, constituye un momento extraordinariamente importante a pesar de su relativa brevedad, no sólo por el espíritu de gran libertad que impuso, sino por sus consecuencias , que dejaron profundamente marcada la posterior evolución de los artistas que participaron. Para los fauves, el cuadro no debía ser decoración, composición, orden, sino sólo expresión, por lo que principalmente se apoyaban en Van Gogh, especialmente Vlaminck, que era el Fauve más contundente. De este modo la pintura se convierte en la manera de desencadenar sobre el lienzo la violencia de sus propias emociones. Así pues, el fauvismo significa, sobre todo la liberación completa del temperamento y del instinto. Por lo que el auténtico Fauve debería haber sido sólo un animal pictórico. Así estaríamos frente a una poética que podría llamarse del naturalismo subjetivo.⁸¹ Querían trasladar al lienzo las sensaciones con el máximo de explosividad y brutalidad.

⁸¹ De Michelli, Mario. Op. cit. p. 72

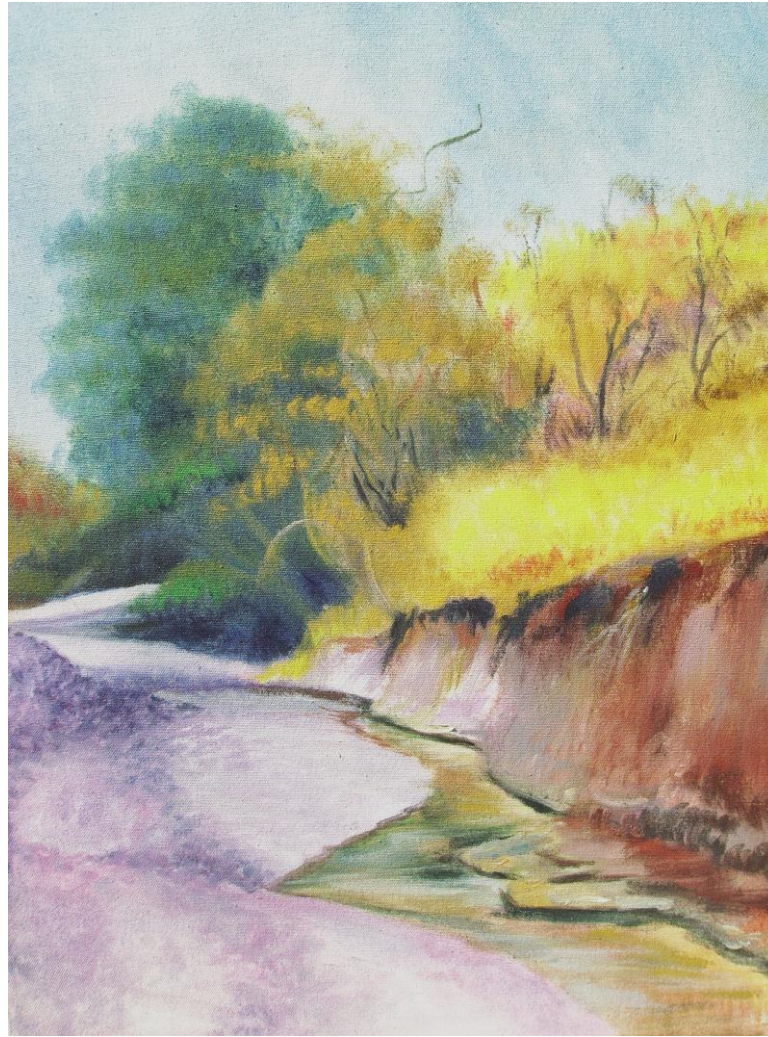


Figura 15 "Sendero luminoso"

CAPÍTULO III

SIGNIFICACIONES PERSONALES DEL COLOR A TRAVÉS DEL PAISAJE

“Un rincón de la naturaleza visto a través de un temperamento”.

Emile Zola

3.1 PROPUESTA

Contrario a la proclama difundida en el siglo pasado, de que el arte ha muerto, este proyecto se basa en la convicción de que el arte de la pintura en general, y la pintura de paisaje en particular, permanece y vive y justifica su permanencia debido a que propicia el goce y desarrollo de la parte sensible del hombre, ese lado espiritual, ese algo que nos mueve y motiva y nos hace finalmente más humanos. Aunque mis reflexiones, al principio se dieron un tanto por intuición, con el tiempo se vinieron asentando y ahora tomo como referente lo que dice Aumont, al referirse a la estética filosófica: que tiene mucho que decir en relación al ser del hombre, de su

naturaleza espiritual y su íntima unión con el cuerpo. Por lo que considero, esa es una necesidad inherente al ser humano, que en un principio, esa necesidad pudo ser cubierta al percibir la belleza de su entorno natural. A partir de lo que la propia naturaleza le presentaba a sus sentidos, como el canto de las aves, una flor o la vista del arco iris entre otras cosas. Y que al percibir las y visualizarlas con mirada de artista, mirada activa, se materializan mediante actos constructivos, en este caso en la forma más inmediata con que podían ser expresadas: con las imágenes.

Esta creación de imágenes, siguió un desarrollo acorde con las diferentes etapas de la civilización hasta afianzarse en el Renacimiento.

Con ese desarrollo de las imágenes en las siguientes épocas, en la segunda mitad del siglo XIX se llega al momento de las vanguardias y los ismos que surgieron como consecuencia de las rupturas con la tradición y la modernidad, éstas tienen su justificación, en que había que buscar un nuevo lenguaje acorde con los tiempos, para expresar, tanto necesidades sociales como individuales. Son búsquedas personales, que involucran tanto al manejo de las formas como al uso del color.

Bajo el supuesto de que cada artista tiene algo que decir. Que para decirlo debe encontrar su propio lenguaje mediante la búsqueda y utilización de la forma que mejor responda a esta necesidad. Explorar diferentes maneras de cómo decir las cosas sin importar si ésta corresponde al realismo o a la abstracción, a la figuración o la no figuración.

La mejor forma será aquélla que sea capaz de expresar esa necesidad personal, la que actúe sobre el alma humana, la que transmita esas sensaciones que el espectador pueda percibir para llegar a esa interrelación con la obra y el diálogo con ella se pueda lograr. Crear la posibilidad de participar plenamente de la experiencia espiritual a la que la obra de arte nos invita.

“Para alcanzar la belleza suprema es tan esencial desviarse de la naturaleza como reproducirla.”⁸²

“Lo esencial es que la forma nazca de una necesidad interior, por consiguiente cualquier forma es buena si expresa exactamente esa necesidad interior”⁸³.

Así como con la forma, se podría preguntar: ¿Cuál es mi concepto del color?

Se parte del hecho que el color estimula la sensibilidad y por consecuencia despierta diferentes emociones en las personas. Así que en la pintura de paisaje, en principio, me interesa la interpretación y traducción de sensaciones de calidez y frescura que pueda provocar el contacto con el ambiente natural. Influida por las propias vivencias. Se considera el pensamiento de Benedetto Croce cuando dice que en la obra interesa

⁸² Cassirer, Ernst. Op cit. 209

⁸³ Kandinsky, Wassily. De lo Espiritual en el Arte. p. 49

únicamente el hecho de la expresión sin importar el modo; importa la intuición del artista. Su filosofía subraya exclusivamente el carácter espiritual de la obra. En estos principios se apoya mi obra.

De tal suerte que este concepto del color se aplica a partir de la percepción y análisis de la tendencia cromática del lugar o vista seleccionada para pintar el paisaje. Esta tendencia con frecuencia se ve modificada por la serie de imágenes y recuerdos de la infancia. Sensaciones de sed, de hambre, de soledad, del silencio o de la algarabía de la vida natural, de los colores. Recuerdos todos que quedaron de los recorridos y andanzas por arroyos y barrancas, así como de las vistas de los cerros. De todos los momentos acumulados desde mi infancia y orígenes provincianos.

“El artista no retrata o copia, lo que nos ofrece es la fisonomía individual y momentánea del paisaje; trata de expresar la atmósfera de las cosas, el juego de luces y sombras.”⁸⁴

La región de la Tierra Caliente del Estado de Guerrero, con su sol radiante y abrasador, con su cielo diáfano, sus contrastes de resequedad y humedad, de sol y sombra, calor y frescura, con dos estaciones claramente diferenciadas, de lluvias una y de cuaresma otra, que a su vez se visten de colores también contrastantes, con amarillos, naranjas y rojos violetas en un caso y amarillos, verdes y azules en el otro, todos radiantes y en su máxima intensidad. Son colores intensos, que deslumbran hasta casi perder las sensaciones de

⁸⁴ Cassirer, Ernst. Op.cit. 216

forma y de distancia. Por lo que con esa impresión, intento expresar adecuadamente esas sensaciones con una visión optimista y alegre.

Este panorama determina y estimula mi percepción y expresión del color. Encuentro en esta visión, una referencia en las propuestas de Addison acerca de una diversidad de placeres producto de la imaginación a partir de los conceptos —bello, sublime, pintoresco—. Lo pintoresco tendía a identificarse con la imperfección de la naturaleza, que nunca había sido considerada bella, pero que ahora si no bella, era placentera. No se predicaban cualidades objetivas de belleza, sólo las que aparecen en el modo de relación.⁸⁵

Estas ideas relacionadas a la utilización del color con la intención de explorar su potencial expresivo, podrían implicar una cierta complicación debido a que serán utilizadas en pintura de paisaje. Debido a que como sabemos, el paisaje en sí mismo “no existe”, existe porque lo vemos, porque yo lo percibo, y porque lo invento con mi mirada, por lo tanto mi mundo emocional e intelectual se refleja en él y se manifiesta. Sin embargo, aquí está la posible complicación; el paisaje, ciertas configuraciones paisajísticas y ambientales, debido precisamente a su configuración, sus cualidades de luz y sombra, y principalmente sus connotaciones culturales, son capaces por sí mismas de propiciar una variedad de sensaciones o sentimientos en el individuo sin necesidad del color.

⁸⁵ Bozal, Valeriano. El Gusto. pp 31-35

Esta potencialidad expresiva del paisaje, en principio tiene que ver con su configuración física y después con la tendencia que presente hacia la luz o a la sombra, hacia el calor o al frío, en consonancia con las vivencias personales y culturales acumuladas desde los primeros recuerdos. Como en la imagen de la figura No. 16 "Aquí se ahogaron mis penas"

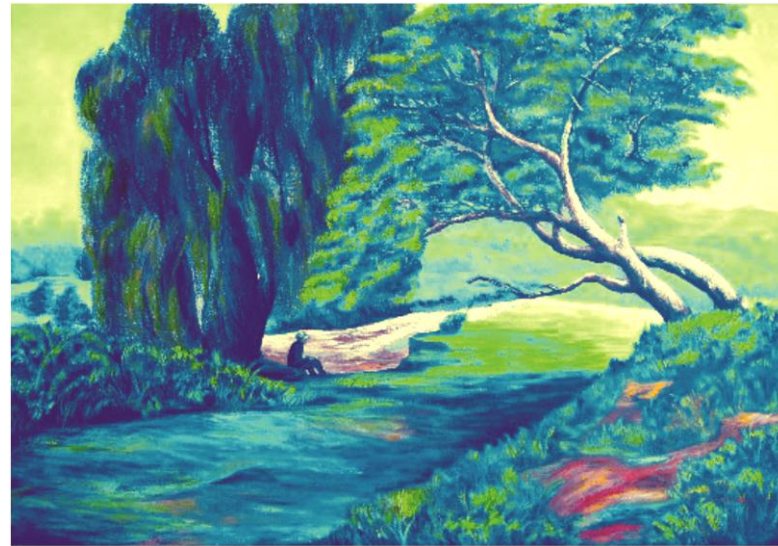


Figura 16 "Aquí se ahogaron mis penas"

Cuadro de pintura al óleo cuya composición se basa en la sección áurea, representa una vista de paisaje abierto cruzado en diagonal-curvo por un arroyo de aguas bravas y turbias por efecto de la creciente de la

noche anterior. Lo enmarcan dos árboles en primer y segundo plano, el primero en diagonal dinámica hacia el centro, corta la diagonal marcada por el límite del montículo del primer plano en forma de triángulo y regresa la atención al centro del cuadro; el segundo árbol, vertical y frondoso, genera la serenidad y equilibrio con la zona clara de la parte superior derecha. Se utilizó la técnica del óleo, por la brillantez del color, la tersura de su apariencia y las delicadas gradaciones atmosféricas que se pueden lograr con ella.

La “paleta” se organizó a base de azules y verdes en diferentes tonalidades, equilibrados con algunos acentos rojizos con la intención de, además de lograr la armonía, interpretar adecuadamente la sensación de humedad, pero envuelta sin embargo, en esa otra sensación de calor, propio de la región y de la temporada de lluvias, que se siente flotando en el ambiente, en el aire.

Representa sensaciones de humedad, frescura y soledad. Las dos primeras son sensaciones propias de la temporada de lluvias, una de las dos estaciones en que se presenta el año, la otra es de una cierta melancolía, tal vez una cuestión estética ante la inmensidad y soledad del paisaje. El conjunto de vivencias que forman parte de nosotros. En este caso, quedaron grabadas desde la infancia por todas las actividades realizadas, la vida y la influencia del entorno, y ahora al regresar, con una nueva mirada al contacto con el lugar, se reviven.

En el acto de apropiación-creación de este espacio, se hacen presentes los recuerdos de los espacios y acciones vividas en la infancia y se manifiestan mediante un proceso de abstracción para conjugar la cualidad semántica del color, con el manejo de las formas. De esta manera poder traducir en el cuadro todas aquellas sensaciones provocadas por el Sol, el viento, el agua del arroyo junto con todos los sonidos y movimientos de la vida que ahí se manifiesta de diversas maneras.

“La imaginación del artista no inventa arbitrariamente las formas de las cosas. Nos muestra estas formas en su verdadera figura, haciéndolas visibles y reconocibles.”⁸⁶

Es en los paisajes de la región, seguramente por el conocimiento y por la experiencia de recorrerlos con frecuencia, donde con mayor fuerza influyen los recuerdos para la traducción de las sensaciones que el lugar provoca, donde entro en conflicto. Hay emociones encontradas que se presentan y se manifiestan como un conflicto entre pintar lo que veo, o lo que siento. *“El artista no solo debe sentir el sentido interior de las cosas y su vida moral, sino exteriorizar sus sentimientos. Exteriorizar es una encarnación visible en formas sensibles, en ritmos, pautas dibujadas, en líneas y figuras, en formas plásticas.”⁸⁷*,

⁸⁶ Ibid 218

⁸⁷ Ibid 229

Como en la imagen de la figura No. 17 “Sobre el lienzo dorado de esta tarde”.



Figura 17 “Sobre el lienzo dorado de esta tarde”

Éste es un cuadro de pintura al óleo cuya estructura compositiva se genera a partir de líneas diagonales que nacen en los ángulos inferiores y avanzan en convergencia, creando una sensación de distancia hasta unirse con la horizontal y definir el primer plano que divide al cuadro en dos partes. Ahí nacen otras diagonales, cuyo vértice da lugar a un triángulo que forman los dos cerros del segundo plano, y que señalan un punto de coincidencia con la base del cerro, y da sustento a la inmensa figura del milenario “Cerro del Águila”.

Éste representa una especie de coloso que a lo largo de los tiempos se ha convertido en un símbolo de la región. Se diría que protege al antiguo pueblo. San José Poliuotla, con su historia, sus tradiciones y mitos, se esparce en el valle frente a él. Esta conceptualización le confiere una connotación más allá de lo simple topográfico que también se intenta recrear.

Ésta es una vista que corresponde a los meses de diciembre-enero, acorde la transición entre dos temporadas del año, de aguas y cuaresma. La organización cromática se basa en contrastes complementarios para traducir e interpretar las sensaciones que esta parte del año genera.

Es la transición de la temporada de lluvias hacia la temporada de sequía que se presenta con un incipiente otoño-invierno y se manifiesta con los ocres y amarillos de los pastos, ya secos del primer plano, contra los violetas y azules del segundo y tercer plano, modulados con los verdes. Todos envueltos en una atmósfera cálida que ya deja sentir el calor del sol sobre los pastos aún presentes, aunque secos, con los reflejos de la tarde en un ambiente lleno de nostalgia.

Es así que en mi proceso creativo de apropiación del paisaje, el contacto directo con la naturaleza representa una importancia fundamental. El espacio, el Sol, el viento, la topografía en general, esa sensación de libertad que sólo puede percibirse en ese ambiente de aparente soledad, te convierten en uno con el paisaje y hacen propicia la recreación.

Por lo que en todos los casos, aun cuando por necesidades expresivas lleve a cabo un mayor ejercicio de abstracción de la forma o del entorno, o sólo descontextualice, las formas siempre surgen del entorno natural como resultado de la observación directa.

Es importante conservar la impresión percibida en primera instancia frente al elemento seleccionado, aún cuando por cuestiones teóricas y conceptuales podrá ser modificada o intensificada con el color pictórico al terminar la obra en el estudio.

Esto adquiere especial relevancia cuando se pretende privar a la forma icónica o figurativa de su connotación semántica y en todo caso resaltar su valor conceptual, conjugando por medio del color la suma de sus cualidades significativas de forma y color con un intento de expresar aquellas sensaciones

“Nunca pierdas la primera impresión que hayas sentido” decía Corot.

Como en la imagen de la figura No 18 “Como una flor ardiente”. Cuadro de pintura a la encáustica, que intenta conjugar el valor de la abstracción de la forma, con la utilización semántica del color en su máxima potencia, en una búsqueda de la suma de sus efectos.

Es una composición central cargada ligeramente a la derecha. Se basa en un principio áureo de un solo elemento con una figura icónica, maguey, en un espacio árido que nos remite a un simbolismo ancestral.

“El comienzo de toda poesía consiste en abolir la ley y el método de la razón que procede racionalmente y sumergirnos, una vez más en la arrebatadora confusión de la fantasía, en el caos original de la naturaleza humana”⁸⁸

La gama cromática utilizada es a base de amarillos y rojos en un intento de sumar los efectos de animosidad del color resaltando el carácter fundamental de la agudeza de las formas que ofrecen un aspecto agresivo y combativo para una intención sinestésica, hasta casi sentir que duele.

⁸⁸ Ibid 238



Figura 18 “Como una flor ardiente”

Juan Carlos Sanz, en su libro *“El lenguaje del color”*, dice que al referirnos al color debemos verlo a partir de las sensaciones y sentimientos que sugieren sus armonías y simbolismos. Que el color posee toda una serie de cualidades que nos pueden remitir a la plasticidad sugerida por imágenes de diferente naturaleza perceptual, que él llama sinestesias. Estas podrán utilizarse en pintura para la generación de sensaciones.

Se utilizó la encáustica como técnica para aprovechar las características texturales de sus empastados y potenciar con ello tanto la brillantez del color como la sensación de aspereza.

Los colores irradian fuerzas generadoras de energía que al ser percibidas por el ser humano, le pueden provocar una reacción positiva o negativa, ya sea de manera consciente o inconsciente. Según Georgina Ortiz en su libro *“El significado de los colores”*, el hombre comunica más de lo que piensa mediante signos no lingüísticos, como colores, formas, movimientos.

En el campo de la pintura, esta capacidad expresiva de los signos pictóricos interviene de manera sobresaliente con la utilización de metáforas para evitar la literalidad del lenguaje y propiciar una mayor apertura.

Por lo que en relación al concepto atmosférico, no se le pretende utilizar en el sentido literal de la perspectiva de color con fríos o azules para la lejanía y cálidos o rojos para lo cercano como conceptos de espacialidad.

En este caso se consideran algunos de sus efectos. Principalmente la pérdida de definición de las formas como consecuencia de la superposición de atmósferas en la distancia, como en el cuadro de la figura 19 *“Con un dejo de nostalgia”* donde la sensación de perspectiva parece ambigua.



Figura 19 “Con un dejo de nostalgia”.

Pintura a la encáustica sobre tabla, basada en una composición a partir de la sección áurea. La figura dinámica es la principal del tema, se ubica en la parte central, cargada ligeramente a la izquierda de la parte inferior, es icónica: un maguey, con valor simbólico, ancestral, del altiplano mexicano, que produce una sensación de calidez en su relación con el volcán, que es la segunda figura, también simbólica y cargada de connotaciones diversas por la nieve y el frío, remite a una época no tan distante, acorde a la memoria del volcán, hecho que en la actualidad ya no es frecuente. El espacio generado por barrancas, valles y montañas

entre uno y otro plano, aparece cubierto por la neblina que sumada por las atmósferas de la distancia, generan como resultado la indefinición del espacio y de las formas.

Se aprovecha esta indefinición para generar una cierta ambigüedad y potenciar la capacidad de los signos pictóricos para evocar recuerdos, de tal manera que se abra la posibilidad a diversas lecturas del cuadro. La manera de utilizar los signos pictóricos, el color, la pincelada y las texturas, juegan un papel destacado al ser utilizados de manera sintáctica en códigos abiertos para que éstos no necesariamente tengan que remitir a la realidad, sino que en todo caso se destaque el uso del color de manera que provoque la imaginación y adquiera un mayor valor expresivo por sí mismo.

De esta manera se separa, en lo posible, el valor simbólico que se le conoce, para en su lugar, permitir que al cargar la subjetividad, el color juegue un papel protagónico en la generación de sensaciones o emociones.

Con la aplicación de estos conceptos, se pretende destacar el lenguaje oculto, lo esencial del paisaje en general y de los elementos que lo conforman en particular. Es aquí donde los recuerdos de la infancia juegan un papel relevante al establecer referencias o relaciones de analogías con los diferentes paisajes o motivos seleccionados para ser temas del cuadro.

“Puedo pasearme por una comarca y sentir sus encantos; puedo gozar de la dulzura de sus aires, de la frescura de sus aguas, de la variedad y alegría de sus colores y de las fragancias de sus flores; pero puedo experimentar un súbito cambio en mi estado de espíritu. Comienzo a ver el paisaje con ojos de artista, comienzo a formar una pintura. Ya no vivo en la realidad inmediata de las cosas sino en el reino de las formas espaciales, en la armonía y contraste de los colores, en el equilibrio de la luz y la sombra.”⁸⁹

Estas referencias se hacen presentes en todos los paisajes, pero cuando se trata de paisajes de la región donde crecí, las cualidades o características propias del mismo, adquieren ciertas connotaciones vivenciales, generalmente gratas, que en alguna medida se oponen a la sensación extrema de soledad y aridez propias de los paisajes de esa región.

En el acto pareciera que mi alma y el lugar, se funden. Nunca es igual, las sensaciones también son diferentes, *“para el artista el sol es nuevo cada día”*

⁸⁹ Ibid. 226

Cada día, cada lugar, cada paisaje es un renacer, es nuevo y diferente, es difícil por lo tanto sujetarse a algún esquema, se impone cada vez, abrir los ojos a una nueva experiencia, como se puede apreciar en el cuadro de la figura 20 “En un recodo del Balsas...”



Figura 20 “En un recodo del Balsas”

Cuadro de pintura a la encáustica que a pesar de haber sido realizado con el sol más intenso del día, en la temporada más calurosa del año, la apariencia es de una cierta frescura que contradice la sensación

vivida en el momento de pintarlo. Tal vez, como se dijo antes, por los gratos recuerdos que lo envuelven, o por alguna contradicción inconsciente que obliga a buscar el complemento que nos lleve al equilibrio.

Todas las cualidades o características del lugar, en principio son tomadas en consideración; sin embargo para los fines de este trabajo y en general en toda mi producción personal, se organiza “la paleta” teniendo en cuenta la prioridad de las cualidades expresivas del color, según sea la intención que se pretende destacar en cada cuadro.

Por lo que al ratificar mi concepto del color: la traducción y expresión de sensaciones de calidez o frescura envueltas por el halo de las vivencias, son personales.

Se considera que los efectos del color, deben ser vividos y comprendidos como resultado de un proceso de abstracción y análisis, que se inicia con la percepción óptica-sensible, es decir, el color de la naturaleza, ir de las “cosas vivas” al reino de las “formas” vivas, como dice Cassirer. En seguida pasar a la construcción del color, con la aplicación de los conceptos de la teoría, en comunión con el fluir de la intuición, para cerrar el círculo y llegar a la expresión, el color pictórico.

“El artista se encarna en las cosas sensibles (Mundo) al mismo tiempo que el mundo encarna al artista. De este modo ocurre esa revelación estética donde la ‘carne’ del mundo y del artista, se hacen una, clarificándose mutuamente”.⁹⁰

Al tomar como base esta visión de la pintura, en todos los casos, se ha realizado un ejercicio de abstracción para que a partir de la observación directa, se puedan interpretar y traducir las sensaciones que se pretenden destacar desde el punto de vista emocional y éstas, se correspondan con la organización de la pauta cromática a utilizar en cada caso para su expresión.

⁹⁰ Aumont, Jacques. La estética. Hoy. 83

CONCLUSIONES

Como resultado de esta investigación en primer lugar, confirmar que la pintura de paisaje ha sido motivo y tema desde siempre, en un principio como fondo de los cuadros en diferentes temas y posteriormente, como tema central. Es un reflejo de cómo las diferentes culturas han visto su relación con la naturaleza.

En un intento por concluir lo que para mí es el paisaje, diría que es un acto espiritual que funde visión y creatividad. El espíritu y la materia. Es una búsqueda de comunión con la naturaleza con la aspiración a entender la parte más íntima de las cosas. Recreamos en nuestra imaginación todos los elementos que lo conforman para reflejar nuestras emociones.

Cada mirada crea un “paisaje ideal” en nuestro interior. Se construye mediante la participación de los sentidos, la imaginación, la razón y el trabajo, tanto como del sentimiento.

En estos conceptos llevados al terreno de la producción de la obra, encontré que mi enfoque en relación a la apropiación, a la manera de abordar la pintura de paisaje, encuentra su referente y confirmación en

la tradición del paisaje oriental, en busca de lo esencial, para destacar la comunión espiritual con la naturaleza por medio de las formas y el color, que “el artista debería ser capaz de mostrar el alma de la naturaleza y el universo huyendo de la simple representación”. Que en la actualidad adquiere connotaciones relevantes de índole ecológico-ambiental.

Con esta visión teórica reforzando mi experiencia en la pintura, la obra se ha visto enriquecida tanto en el aspecto formal como conceptual. He logrado definir con mayor claridad el sentido de mi obra a partir de la percepción del espacio natural, la tendencia cromática y las connotaciones de tipo vivencial cultural para la expresión de sensaciones.

A pesar de que Kandinsky mismo reconoce que no puede haber consenso ni certeza en relación a la significación de los colores. Dice que se debe tener presente, además, que el significado posible asociado a un color, posee raíces en los procesos simbólicos y culturales de la humanidad en su interacción con la naturaleza. Con todo lo anterior se ha intentado demostrar que en la obra artística, los colores significan o coadyuvan en la expresión.

Y de esta manera, se insiste en la convicción de que el color en la pintura de paisaje, reconcilia al hombre en su relación con la naturaleza. “La experiencia estética realiza con intensidad esa relación en la forma

más radical de conexión entre el sujeto y la naturaleza. Tal conexión inmediata y evidente es razón de la felicidad que en la experiencia se alcanza”.⁹¹

En cuanto a la conceptualización del color, es ya larga la visión que otros artistas han tenido para su utilización como elemento fundamental de expresión del sentimiento; pero este planteamiento no se ha limitado a un solo rasgo o línea de investigación, sino más bien ha sido un punto de partida para abrir diversas posibilidades para otras tantas corrientes pictóricas, dentro de las cuales ésta es sólo una más.

En ese sentido creo que efectivamente con el grupo fauve se culmina una de las etapas del desarrollo de la pintura que al mismo tiempo abre la puerta para el florecimiento de muchas de las corrientes y movimientos del arte contemporáneo, tanto en el manejo del color como en el de la forma.

Por lo que mi concepción del color, como base para destacar la expresión de sensaciones, tiene amplias posibilidades para continuar y profundizar en la investigación a partir de la práctica constante, y en esa búsqueda, tener presente lo que diría Vincent, *“en vez de retratar fielmente lo que está ante mis ojos, me sirvo del color para poder expresarme con mayor energía”*. Palabras que considero, no pierden vigencia.

⁹¹ Bozal, Valeriano. El gusto. p. 53

En este sentido intentar mayor libertad y exaltación o intensidad como sea posible, pero siempre a partir de la observación directa en contacto con el espacio natural y la recreación de los elementos que lo conforman.

Estar abierto a nuevos aprendizajes y formas de expresión que enriquezcan y consoliden mi concepto de la pintura, como lo hizo en su momento Henri Matisse, colorista excepcional de larga trayectoria que incursionó en todos los estilos de su momento, tomando de cada uno de ellos lo que mejor se adecuaba a su propia concepción de la pintura.

No se ancló en ninguno de ellos y continuó firme su trayectoria pictórica en la que colocó siempre el valor expresivo del color por encima de cualquier otra idea.

El manejo del color como expresión del sentimiento, es la parte que considero se ha mantenido constante en el desarrollo de la pintura y en la cual, se basa el punto de vista con que, se ha podido confirmar también mi manera de conceptualizar el valor semántico del color, en función de interpretar las sensaciones generadas por el ambiente natural y traducirlas a la expresión personal, a partir tanto de las vivencias propias como del acopio de las ideas y el análisis de la obra de diferentes artistas para enriquecer el trabajo.

En mi producción personal, este enfoque se había venido dando casi sólo de manera intuitiva, pero a raíz de la información reunida, de toda esta teoría del color pictórico y de las opiniones y obra de diferentes artistas, adquiere lo que considero un soporte teórico capaz de permitirme continuar trabajando en esa ruta con un avance diversificado con relación al manejo de las formas y los colores, con técnicas y materiales diversos en los que la unidad, será la constante de los signos pictóricos en una manera personal de abordar el fenómeno de la pintura.

Es indiscutible que el haber abordado este tema de investigación no solo me ha servido para sustentar adecuadamente mi trabajo sino que además ha abierto un amplio panorama para continuarlo. Así mismo esta nueva visión, de hecho ya se ha visto reflejada en mi trabajo docente al abrir muchas posibilidades de expresión, tanto en el dibujo con sus elementos de expresión con diferentes enfoques, como con el color resaltando sus valores semánticos en el tratamiento y realización de los diferentes temas.

Junio del 2012

BIBLIOGRAFÍA

- Albers, Josef. LA INTERACCIÓN DEL COLOR. Alianza, Madrid,1979
- Amador Bech,Julio. EL SIGNIFICADO DE LA OBRA DE ARTE. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales. UNAM. 2008.
- Aumont, J. LA ESTÉTICA HOY. Cátedra, Madrid, 1998
- Ball Philip. LA INVENCION DEL COLOR. FCE. México, 2004
- Bozal, Valeriano. EL GUSTO. La balsa de la Medusa. 2ª Edición, Madrid, 2008
- Bozal, Valeriano. EL LENGUAJE ARTÍSTICO. Ediciones Península, Barcelona. 1970
- Calabrese Omar. EL LENGUAJE DEL ARTE. Ediciones Paidós, España. 1968.
- Carriere, Alberto; Sábori, José. RETÓRICA DE LA PINTURA. Edic. Cátedra, Madrid, 2000.
- Cassirer, Ernst. ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA. FCE, XXVI reimpresión, México, 2011
- Chávez, Julio; Sánchez, Noé; Zamora, Fernando. ENSAYOS. ARTE Y DISEÑO. Una experiencia, creación y método. UNAM. 2010.
- Clark, Kenneth. EL ARTE DEL PAISAJE. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1971
- Cogniat, Raymond. HISTORIA DEL ARTE. Tomo 10, Salvat Mex. de Ediciones, S.A. de C.V. Mex. 1979

- Croce, Benedetto. ESTÉTICA, FILOSOFÍA COMO CIENCIA DEL ESPÍRITU. Madrid: Ed. F. Beltrán, 1926
- Csikszentmihalyi, Mihaly. CREATIVIDAD: El flujo de la psicología del descubrimiento y la invención. Paidós, Barcelona. 1988.
- De Micheli, Mario. LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS DEL SIGLO XX. Alianza-Forma, Editorial, 1984.
- Doerner, Max. LOS MATERIALES DE LA PINTURA Y SU EMPLEO EN EL ARTE. Barcelona, Buenos Aires, México, 4ª edición, 1982
- EL GRAN LIBRO DEL COLOR. Blume, Barcelona. 1982.
- Enderfiel, John. EL FAUVISMO. Editorial Alianza. S.A. Madrid, 1983.
- Enfam, David A. y otros. TÉCNICAS DE LOS ARTISTAS MODERNOS. Hermann Blume, España. 1994.
- Essers, Volkmar. HENRI MATISSE. Maestro del color. Benedikt Taschen. 1986
- Frondizi, Risieri. ¿QUÉ SON LOS VALORES? Introducción a la axiología. FCE, México. 1995
- Gage, John. COLOR Y CULTURA. Ediciones Ciruela. 2001
- Garau, Augusto. LAS ARMONÍAS DEL COLOR. Paidós, Barcelona. 1986
- Gerstner, Karl. LAS FORMAS DEL COLOR. Ed. Hermann Blume, Madrid, 1988.
- Goethe, Wolfgang Johann. ESBOZO DE UNA TEORÍA DE LOS COLORES. Aguilar, Madrid. 1950
- Goethe, Wolfgang Johann. TEORÍA DE LOS COLORES. Obras completas. Tomo 1, Poseidón, Buenos Aires. 1946
- Gombrich, Ernst. HISTORIA DEL ARTE. Alianza, Madrid. 1990
- Heidegger, Martin. ARTE Y POESÍA. FCE, México. 1982.
- INSTITUTO VALENCIA, D'Art Modern. Valencia. ANDRE DERRAIN. 2002

- Itten, Johannes. EL ARTE DEL COLOR, Edit. G.G., Barcelona. 1975.
- Jalard, Michel Claude. EL POSIMPRESIONISMO. Aguilar, Madrid. 1968.
- Jalard, Michel Claude. HISTORIA DE LA PINTURA. Tomo 3. Asuri Ediciones, S. A. de C.V. España, 1989
- Kandinsky, Wassily. DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE. La nave de los locos, Premia Editora, México. 1981
- Küppers, Harald. FUNDAMENTOS DE LA TEORÍA DE LOS COLORES. Edit. G.G., México. 1982.
- Lhote, André. TRATADO DEL PAISAJE. Edit. Poseidón. Buenos Aires. 1943.
Versión castellana, Julio E. Payró, de la edición original francesa.
- Lowe, F. Brysson. PINTURA A LA CERA. Barcelona: 2ª edición L.E.D.A. Ediciones de Arte, 1974
- Matisse, Henri. ESCRITOS Y OPINIONES SOBRE ARTE. Debate, Madrid. 1993.
- Mayer, Ralph. MATERIALES Y TÉCNICAS DEL ARTE. Hermann Blume Ediciones, 1993.
- Milani Raffaella. EL ARTE DEL PAISAJE. Paisaje y teoría. Biblioteca Nueva, Madrid, España. 2007
- Monahan, Patricia. PINTAR PAISAJES: técnicas y materiales. Hermann Blume. 1986
- Ortíz, Georgina. EL SIGNIFICADO DE LOS COLORES. Trillas, México, 2001
- Panofsky, Erwin. EL SIGNIFICADO DE LAS ARTES VISUALES. Alianza Editorial, 2ª. Reimpresión, España, 2001
- Parsons, Thomas. HISTORIA DEL POSTIMPRESIONISMO. Madrid: Edit. Libsa, 1994.
- Pleinet, Marcelin. LA ENSEÑANZA DE LA PINTURA. Colección Comunicación Visual. Edit. G G Barcelona. 1978.
- Read Herbert. BREVE HISTORIA DE LA PINTURA MODERNA. Ediciones Serbal, Barcelona. 1984
- Reginald, Robert. PSICOLOGÍA DEL COLOR. Yug, México. 1989
- Rewald, John. EL POST-IMPRESIONISMO DE VAN GOGH A GAUGUIN. Alianza, Edit., Barcelona. 2008

- Sanz, Juan Carlos. EL LENGUAJE DEL COLOR. Hermann Blume 1985
- Sanz, Juan Carlos. EL LIBRO DEL COLOR. Madrid: Alianza Editorial, 1993
- Serrano, Luis G. LAS SENSACIONES PSICOLÓGICAS QUE PRODUCEN LOS COLORES. México, UNAM 1963.
- Triadó, Juan Ramón. EL PAISAJE. De Giotto a Antonio López. Arte Correggio, España, 2007.
- Victoria, Charles. VINCENT VAN GOGH por Vincent Van Gogh. Edit. Numen Sirroco, 2008
- Walther F. Ingo y Rainer Metzger. VAN GOGH. Obra completa. Pintura. Taschen, Alemania. 2006.
- Walther F. Ingo. VINCENT VAN GOGH. 1853-1890, Visión y Realidad. Benedikt, Taschen, 1989
- Work, Thomas. LOS MATERIALES EN PINTURA ARTÍSTICA. L.E.D.A., Barcelona. 1979

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. “Mis pasos se pierden en el tiempo”

Juan Calderón

Óleo / tela

60 x 100 cm

1988

2. “Todo llega con la risa del viento”

Juan Calderón

Acrílico / papel

44 x 66 cm

2004

3. "Aquí dejaré intactos mis recuerdos"

Juan Calderón

Temple / papel

50 x 66 cm

2003

4. "En esta soledad de sueños"

Juan Calderón

Acrílico / papel

44 x 66 cm

2005

5. "La voz del paisaje"

Juan Calderón

Acrílico / papel

40 x 66 cms

2005

6. "Siento el delirio de la alborada"

Juan Calderón

Acrílico / papel

66 x 44 cms

2005

7. "Más allá de los recuerdos"

Juan Calderón

Encausto / tabla

60 x 80 cms

2004

8. "La calle de Marly-le-Roi"

Vlaminck

1904

9. "El puente de Westminster"

Derain

1906

10. "L'estaque"

Derain

1906

11. "Lujo, calma y voluptuosidad"

Henri Matisse

Óleo / tela

98.4 x 118.3 cms.

1904 - 1905

12. "La hora de la armonía"

Signac

Óleo / tela

1893 - 1895

13. "Vista de Colliure"

Henri Matisse,

Óleo / lienzo

1906

14. "Montañas Colliure"

Derain

Óleo / tela

79.3 x 99.6 cms.

1905

15. "Sendero luminoso"

Juan Calderón

Óleo / tela

70 x 50 cms.

2011

16. "Aquí se ahogaron mis penas"

Juan Calderón

Óleo / tela

60 x 80 cms.

2003

17. "Sobre el lienzo dorado de esta tarde"

Juan Calderón

Óleo / tela

80 x 100 cms.

2011.

18. "Como una flor ardiente"

Juan Calderón

Encausto / tabla

60 x 80 cms.

2004

19. "Con un dejo de nostalgia"

Juan Calderón

Encausto / tabla

60 x 80 cms.

2004

20. "En un recodo del Balsas"

Juan Calderón

Encausto / tabla

60 x 80 cms.

2008

Se terminó de imprimir
en el mes de junio del 2012,
en la ciudad de Tepotzotlán, Estado de México.
01 (55) 4328 2739 / venturadanielj@yahoo.com.mx