



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO · ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES

**EL COLOR EN EL PROCESO CREATIVO.
LA PINTURA, FUENTE DE EMOCIONES Y SENSACIONES.**

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Artes Visuales presenta:
CÁRDENAS GUERRERO LAURA

Directora de tesis:
DRA. MA. DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ

Sinodales:
Mtro. *Luis René Alva Rosas*
Mtro. *Alfredo Nieto Martínez*
Mtro. *Darío Meléndez Manzano*
Mtra. *Laura Alicia Corona Cabrera*

México, D.F. Octubre 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.

El
COLOR
en el proceso
CREATIVO



LA PINTURA,
f fuente de
EMOCIONES
y sensaciones



CÁRDENAS GUERRERO LAURA

“El arte es largo; la vida, corta”

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Dedicado a mis padres Carmen, Mario, y a mi hermana Cristina.

Titulo:

El color en el proceso creativo. La pintura, fuente de emociones y sensaciones.

© Coordinación editorial y dirección de arte.
ANGÉLICA ARANO.

Revisión de edición:

DRA. MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ

© Diseño de cubierta:

ANGÉLICA ARANO

Los tipos principales con los que esta compuesto este libro son:

Adobe Caslon Pro.
Clarendon It Std.
Frutiger It Std.

© Edición realizada por la alumna CÁRDENAS GUERRERO LAURA para obtener el grado de maestra en Artes Visuales de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, generación Trabajo de investigación para la Universidad Nacional Autónoma de México sin fines de lucro.

Se imprimieron 10 ejemplares, México, octubre, 2012.

Agradecimientos:

Por su guía y apoyo en todo momento, a mi tutora:

DRA. MARÍA DEL CARMEN LÓPEZ RODRÍGUEZ

A mi entrañable amigo y maestro:

LIC. JUAN MANUEL SALAZAR

Por sus valiosas enseñanzas y ayuda incondicional:

MTRO. ALFREDO NIETO MARTÍNEZ

Por sus aportaciones para el enriquecimiento del presente trabajo, a mis sinodales:

MTRO. LUIS RENÉ ALVA ROSAS

MTRO. DARÍO MELÉNDEZ MANZANO

MTRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA

Por incitarme al cambio, la experimentación y la reflexión:

MTRO. JAVIER ANZURES TORRES

A mi gran amiga:

MARYLU ANZURES

A mis amigos y familiares por su cariño, sus porras y su solidaridad.

INTRODUCCIÓN 11

Capítulo 1.

EL COLOR EN LA HISTORIA DEL ARTE 17

1.1	Aspectos generales de la “Teoría de los colores” de Johann Wolfgang Von Goethe. <i>Colores fisiológicos</i> 28
1.1.1	<i>Colores físicos</i> 29
1.1.1.1	Colores dióptricos 30
1.1.1.2	Colores catóptricos 31
1.1.1.3	Colores perióptricos 31
1.1.1.4	Colores epóptricos 32
1.1.2	<i>Colores químicos</i> 33
1.1.3	<i>El efecto sensible-moral del color</i> 34
1.2.3.1	Totalidad y armonía..... 35
1.2.3.2	El claroscuro..... 36
1.2.3.3	La perspectiva..... 36
1.2	Johannes Itten. Aspectos generales de “El arte del color” 38
1.2.1	<i>La armonía de los colores</i> 40
1.2.2	<i>Las concordancias subjetivas de color</i> 41
1.2.3	<i>Los siete contrastes de colores</i> 42
1.3.3.1	Contraste de color 43
1.3.3.2	Contraste claro-oscuro 43
1.3.3.3	Contraste cálido-frío 44
1.3.3.4	Contraste de los complementarios 45
1.3.3.5	Contraste simultáneo..... 46
1.3.3.6	Contraste de saturación 46
1.3.3.7	Contraste extensión 47
4	Josef Albers..... 48

Capítulo 2.

EL COLOR EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE49

2.1	Tula Telfair 56
2.2	Jeremy Mann 61
2.3	Sasha Rogers..... 66
2.4	Eric Pérez 71
2.5	Juan Muñoz..... 76

Capítulo 3.

LA BÚSQUEDA DE LA ARMONÍA 83

3.1	La exposición: Análisis de la obra 89
3.1.1	Serie 1, “Concordancias subjetivas de color y forma” ... 90
3.1.2	Serie 2. Aplicación de lo propuesto por Goethe e Itten en sus teorías del color 103
3.2	Los resultados del cuestionario 118
3.3	Obras serie 1 122
3.4	Obras serie 2..... 124

CONCLUSIONES 127

FUENTES DE CONSULTA 135

ANEXO COMPLEMENTARIO.....139

Introducción

EL INTERÉS DE REALIZAR ESTA INVESTIGACIÓN

surge a raíz de una visita al Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, donde se presentaban algunas obras de MARK ROTHKO. Recuerdo haber sentido como un golpe en el pecho al ver una de las obras, de la serie rojos y marrones, la reacción de mi corazón fue explosiva, me impresionó el poder y efecto que el color provocaba sobre mí. La reacción ante el cuadro de Mark Rothko me pareció muy similar a lo que se experimenta al ver los colores de un atardecer, una puesta de sol, un bosque, una montaña, el desierto, el mar, etc. A su vez algunas pinturas, sobre todo los paisajes, también me provocan sensaciones y emociones similares. Tratar de entender mi reacción fisiológica ante el color es lo que me llevó a su estudio.



LAS TEORÍAS DEL COLOR han tenido una gran influencia en la percepción del color y su aplicación a nivel de pigmentos en la pintura a través de la historia del arte. Los textos de análisis del color ya sea a nivel matérico, luz o ambos, han ocupado a los pintores tanto en su comprensión, como en su aplicación en el lienzo o soporte.

La era posmoderna nos brinda infinitas posibilidades para la producción artística, se dispone tanto del arte del pasado como del actual para el uso que el artista quiera darle, es cuestión del pintor, en este caso, realizar una serie de elecciones basadas en la intención que pretenda darle a la obra.

En la producción pictórica previa a esta investigación, el paisaje fue una constante, tomando como referentes visuales a románticos como WILLIAM TURNER, JOHN CONSTABLE o CASPAR DAVID FRIEDRICH; el francés CAMILLE COROT; impresionistas como MONET, PISSARRO, CÉZANNE, así como los mexicanos JOAQUÍN CLAUSELL y LILIA CARRILLO, entre otros. Es precisamente WILLIAM TURNER quien guía esta investigación hacia el alemán JOHANN WOLFGANG VON GOETHE quien publicó el texto *Teoría de los colores* en 1810, mismo que llegó a manos de WILLIAM TURNER en 1843, el cual realizó una serie de obras aplicando lo propuesto por GOETHE en su *Teoría de los colores*. Goethe describió una gran cantidad de fenómenos cromáticos, pero su mayor aporte fue indagar en lo que se refiere a *la esfera moral del color*.

Por otra parte, MARK ROTHKO fue contemporáneo de JOHANNES ITTEN, quien publicó en la década de los 60 *El Arte del Color*. ITTEN, estudió profundamente las teorías de color de GOETHE, CHEVREUL y RUNGE, su texto profundizaba en lo que GOETHE había sugerido, *la esfera moral del color*, sus efectos más que su realidad. ITTEN además, fue maestro, al igual que KANDINSKY, de la Bauhaus, la escuela que sentó las bases de lo que hoy conocemos como diseño.

En el capítulo 1 se retoma lo propuesto en los textos, *Teoría de los colores* de JOHANN WOLFGANG VON GOETHE y *El Arte del Color* de JOHANNES ITTEN, además de una breve síntesis de la controversia entre JOSEF ALBERS y JOHANNES ITTEN, ambos pertenecientes a la Bauhaus. A través de estas teorías se establecen las bases para realizar el análisis del color, así como su aplicación contemporánea y contextual en la pintura.

En el segundo capítulo se realiza un análisis de color, basado en las teorías expuestas en el capítulo 1 y aplicado en la pintura contemporánea¹ con temática de paisaje a nivel internacional y local. Se seleccionaron 5 artistas, tres extranjeros y dos mexicanos, con 3 obras cada uno, las cuales se realizaron en la última década, se enfocan en el manejo del color, y tienen gran similitud con la obra propia. La intención de este capítulo es establecer la vigencia del uso de teorías del color en la pintura, así como la reflexión en torno al paisaje.

¹ En el sentido temporal, o que pertenece a la época actual

En el capítulo 3 se expone la propuesta plástica, la cual consiste en confrontar dos series pictóricas. Ambas abordan el tema de paisaje pero con distintos enfoques, la primera serie está más orientada a la experimentación en cuanto a la composición, elección de colores y las posibilidades que ofrecen los materiales y soportes, pero sin aplicación de teoría del color, en tanto que la segunda utiliza tanto la teoría del color de JOHANNES ITTEN como la de JOHANN WOLFGANG VON GOETHE, además de que las obras hacen referencia a lugares geográficos específicos, viajes, traslados, vivencias etc. Aparte de esto, se describe y se reflexiona acerca de la experiencia pictórica, el manejo de técnicas, soportes y materiales, la temática y el contexto. La confrontación de ambas series en el contexto actual, lejano del contexto en el que fueron creadas dichas teorías del color, permite darnos cuenta si es o no pertinente y efectivo su uso y aplicación actualmente. En este mismo sentido se indaga en el papel de la pintura en nuestra cultura y tiempo.

1 capítulo

EL COLOR EN LA HISTORIA DEL ARTE

- Johann Wolfgang Von Goethe
- Johannes Itten
- Josef Albers

EL COLOR EN LA HISTORIA DEL ARTE

EL USO DEL COLOR HA ACOMPAÑADO AL HOMBRE desde tiempos muy antiguos, en un principio el uso del color era ritual y sagrado, muestra de esto son las pinturas rupestres como las de Altamira (España, 10 000 a. C.), en donde el color característico es el rojo, “se trata de una hematita de cristales gruesos (hierro oligisto)”¹. “Según la tradición hebraica, el primer nombre del hombre, Adán, vale por «rojo» y «viviente» y en las lenguas raíz eslavas <rojo> corresponde a vivo y bello”².

Los colores que se utilizaban entonces eran pigmentos vegetales, tierras coloreadas y minerales que se encontraban en los alrededores de los asentamientos humanos;

Las tierras utilizadas por todas las civilizaciones, se prestan a una gran diversidad de decoraciones. Los colores que de ellas se obtienen son perfectamente estables en el tiempo..., aunque nunca son colores vivos, ofrecen sin embargo una amplia gama de tonos y luminosidades que permite expresar todas las sensibilidades. El hierro es responsable de la mayoría de las tierras naturales. Su abundancia en la corteza terrestre explica su gran variedad: tierras rojas, amarillas, verdes, arenas ocreas y óxidos de hierro hidratados más o menos puros³.

1 DELAMARE, François, Guineau Bernard. *Los colores. Historia de los pigmentos y colorantes*. 1ª edición, Ediciones B.S.A. Banlen. Barcelona, España 2000, p. 17.

2 BRUSATÍN, Manlio. *Historia de los colores*. Paidós, Barcelona, México, 1987, p. 36

3 DELAMARE, Guineau. *Los colores...* op. cit., p.15.

La disposición de colores en las culturas antiguas dependía totalmente del lugar geográfico en donde residían y sus alrededores; de modo que adaptaron los materiales disponibles a sus necesidades, dotándolos de carga simbólica y estableciendo sobre ellos un valor. En la civilización egipcia se contaba con una paleta para uso cotidiano,

donde el pintor mezcla o superpone los colores sin restricción y otra de empleo religioso (funerario y otros), en este caso, la paleta se limita a seis colores dotados de una carga simbólica muy fuerte, y donde cada uno está íntimamente asociado a una piedra preciosa o a un metal. (cornalina, turquesa, lapislázuli, malaquita, oro y plata)⁴.

De la misma forma, las culturas prehispánicas dotaban al color de un carácter simbólico y sagrado. En Mesoamérica era muy común el uso de la cochinilla para obtener tonos rojos carmesí o carmín e incluso violetas, anaranjados y marrones.

El insecto hembra del Dactylopius Coccus segregaba un tinte rojo de gran intensidad y calidad que los tintoreros y pintores de la época prehispánica supieron aprovechar convenientemente, en especial los que trabajaron en las culturas del Altiplano Central y sus alrededores⁵.

4 Ibídem. p. 20.

5 VÁZQUEZ DE ÁGREDOS PASCUAL, María Luisa. *Los colores y las técnicas de la pintura mural Maya*. Anales del museo de América, en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2570736>, 2007, 14/ 05/2012, p. 60.

En la cultura maya se conocía el procedimiento para obtener un color de gran importancia tanto para rituales, pintura, escultura, piezas cerámicas, códices y ornamentos, el azul maya, este pigmento ha sido ampliamente estudiado debido a sus características y persistencia en condiciones y climas adversos para la pintura, como son las selvas mayas.

La carencia de minerales azules y verdes con los que pintar, y el encarecimiento que supuso tener que importarlos desde otras regiones de la antigua Mesoamérica, obligó al pintor maya a preparar pigmentos-laca azules y verdes lo suficientemente estables y resistentes como para que pudieran sobrevivir en medio de las condiciones climáticas y microbiológicas a las que serían expuestos. El resultado de esta búsqueda y experimentación fue el origen de los colores que hoy se conocen como azul maya y verde maya⁶.

En estos tiempos, la utilización del color era ya, muy compleja, y formaba parte importante de la vida de aquellas culturas, no sólo en la utilización o elaboración de ciertos pigmentos sino también en su distribución e intercambio con otras culturas, de modo que la paleta de colores va aumentando conforme aumenta el comercio e intercambio entre culturas. Ya desde entonces se comienza a reservar el uso de ciertos colores para gobernantes, sacerdotes, altas clases sociales, etc.

Paulatinamente fue creciendo la gama de colores utilizados, así como las técnicas para la elaboración de los mismos, los artesanos egipcios, “valiéndose

⁶ Ibídem., p. 63.

de su habilidad en las artes del fuego, desarrollaron desde el III milenio la fabricación de un silicato doble de cobre y de calcio que mitiga la carencia de minerales azules disponibles en la zona⁷, el color azul será a lo largo de la historia un color muy preciado, de muy alto costo y muy escaso. De igual forma se desarrollaron y perfeccionaron técnicas de aplicación del color sobre distintos materiales como piedra, barro, papiros o papel, textiles, pieles y algunos metales. De esta gama de colores existentes en ese tiempo, los más comunes eran los obtenidos de óxido de hierro (rojo óxido, ocre rojo), arcillas (ocres, sienas, sombra tostada), y carbono (negro de humo, negro marfil), entre otros como la malaquita (verde), la cerusita (blanco). Estos pigmentos varían según el lugar geográfico donde se encontraban las antiguas civilizaciones.

En los tiempos romanos, el color seguía preservando su carácter simbólico,

cuando los emperadores romanos se reservaron el derecho exclusivo de llevar vestiduras teñidas en púrpura, hacia ya siglos que este color se asociaba al poder supremo, tanto en Israel como en Persia. Nerón declaró pena de muerte a los infractores. La asociación del color púrpura al poder supremo es por dos razones: su costo extravagante y sobre todo su belleza, se necesitan 10, 000 moluscos para obtener 1 gramo de colorante⁸.

, tener un mural con dicho color era símbolo de gran riqueza y ostentación, además de que no cualquier persona podía hacer uso del color púrpura debido

⁷ DELAMARE, Guineau. *Los colores...* op.cit., p. 23.

⁸ Ibídem., p. 37.

a la pena de muerte impuesta por Nerón. Desde tiempos muy antiguos se asocia la clase social de una persona a su vestimenta, no sólo por los colores utilizados sino por la tela y la manufactura de las prendas. En los tiempos romanos esto es muy evidente y a pesar de la caída del imperio romano, el uso del color siguió enfocándose en su valor y su carga simbólica.

Para la primera mitad del siglo xv en Europa, las exigencias de pigmentos y colorantes van en aumento, tanto para fines artísticos, como para fines textiles y de uso cotidiano.

El azul de lapislázuli, importado costosamente de Oriente, destrona al azul egipcio utilizado hasta entonces en todo el Imperio Romano, el violeta de folio y la laca encarnada extraídas del reino vegetal reemplazan a la antigua púrpura... Esta evolución está asociada a la de los soportes, pues el pergamino y el papel van reemplazando poco a poco al papiro, mientras que la tela de lino hace su aparición junto a la pintura de caballete⁹.

La oferta y la demanda de todo tipo de mercancías se incrementa, las materias primas recorren cada vez distancias más largas y peligrosas para llegar a su destino, lo que incrementa su costo en gran medida.

Es tanta la demanda de colorantes textiles que “los tintoreros se dividen en dos grupos: uno de gran teñido y otro de pequeño teñido”¹⁰. El grupo de gran teñido se encarga de los pedidos de la realeza y de las altas clases

⁹ Ibídem., p. 40.

¹⁰ Idem.

sociales, produciendo colorantes de alta calidad y obteniendo colores de gran viveza y perdurabilidad. En cambio los de pequeño teñido tienen una clientela menos solvente y más numerosa perteneciente a las clases bajas y por lo tanto los colores son apagados y de poca perdurabilidad.

En esta época los pigmentos utilizados por artistas van desde los azules de lapislázuli o azurita, verdes de cobre o barros verdes, ocre amarillo, bermellón, ocre rojo y negros, blancos de plomo entre otros. Debido a la difícil obtención de algunos pigmentos y su elevado costo se van sustituyendo por otros de menor costo; por ejemplo, con el descubrimiento de América, se exportó a Europa la cochinilla o grana, que es un insecto que parasita en el nopal o tunera y “del que se extraen excelentes tinturas en una gama de rojos fabulosos y resistentes al lavado y a la luz”¹¹; la cochinilla al igual que la plata fueron de los productos más exportados de México hacia Europa. “Los pigmentos no son sencilla y únicamente color, sino sustancias con propiedades y atributos específicos, sin olvidar entre éstos el precio”¹².

Es tanto el auge de la cochinilla en Europa que el Papa Pablo II decide en 1467 que las vestiduras de los cardenales, antes teñidas en púrpura, sean a partir de entonces teñidas con cochinilla. En 1560 los galeones que traen oro, plata y cochinilla desembarcan alrededor de 115 toneladas de grana cochinilla en Sevilla¹³.

¹¹ Ibídem., p. 70.

¹² BALL, Philip. *La invención del color*. Turner, FCE, Madrid, México, 2001. p. 23.

¹³ DELAMARE, Guineau. *Los colores...* op.cit., p. 71.

El descubrimiento de América les significó a los europeos la obtención o el saqueo de innumerables riquezas y materia primas, entre las que destaca el oro, la plata y la cochinilla, la cual sustituyó a la costosa púrpura, lo que permitió la manufactura a mayor escala y menor costo de textiles, prendas, etc. A pesar del bajo costo de tintes como la cochinilla, muchos otros pigmentos de uso artístico como los azules o rojos, continuaron siendo excesivamente costosos, escasos y de difícil obtención; esto daba como resultado pinturas a las que sólo podían acceder la iglesia, nobles y ricos.

El valor extrínseco y la preciosidad de los colores se une a la cualidad intrínseca de la representación pictórica del siglo XIV, ... el empleo de oro puro en hojas y en los azules de diferente precio y calidad; ... la riqueza y valor de los tintes y su autenticidad de uso son la base del valor y del precio del cuadro¹⁴. Los colores con los cuales se deleita cada siglo y cada nación muestran las costumbres de ésta¹⁵.

Pero ya en esos tiempos el uso del color en la pintura ha cambiado, aunque sigue conservando su carácter simbólico, ahora su prioridad es el mimetismo, los artistas de la edad media y el renacimiento buscan representar el mundo real y cuanto más sea el mimetismo logrado más importancia y valor cobran dichas obras.

La prioridad filosófica de la forma sobre el color en el siglo XV, no determinable en su materia sino en su exposición y revelación, habla del mecanismo que realmente

14 BRUSATÍN, Manlio. *Historia de...* op. cit., p. 53.

15 *Ibidem.*, p. 64.

gobierna al color inscribiéndolo dentro de contornos definidos, es decir, en algo que lo precede y lo sustancia, el dibujo¹⁶.

La producción, la distribución y el consumo del arte gira en torno a la realeza, la Iglesia y las altas clases sociales; los temas representados son principalmente religiosos, en los cuales se conserva el atributo simbólico del color alternando con retratos de los religiosos, nobles y ricos.

Conforme sigue aumentando la demanda de pigmentos y colorantes, van surgiendo nuevas mezclas y procedimientos para crear nuevos y más accesibles pigmentos y colorantes. Es entonces cuando la industria química hace su aparición revolucionando el mundo del color, pronto surgirán colores que nadie podía imaginar crear y a un costo accesible. Acompañando esta incursión de la industria química en la producción de pigmentos sintéticos, surgirán también nuevas técnicas, materiales y métodos de aplicación de la pintura,

El siglo XVIII marca por cierto el fin del universo antiguo de los colores, llevándolo a cero y empalideciéndolo a través de la normalización de los índices de percepción. Ésta será la forma diferente de ver y de percibir los colores porque es diferente la forma de producirlos, frente al nacimiento de la industria química del color...¹⁷

(REVISAR LA REFERENCIA I EN EL ANEXO)

Desde entonces se emprendió una carrera por crear nuevos y más duraderos pigmentos. La manera de producir ha cambiado radicalmente, ahora el artista

16 *Ibidem.*, p. 69.

17 *Ibidem.*, p. 95.

dispone de una gama de colores muy amplia; puede elegir entre utilizar un pigmento muy fino y costoso pero de buena perdurabilidad y resistencia, u optar por los nuevos pigmentos a un costo mucho menor y que en muchos casos ya vienen listos para su aplicación sin necesidad de moler el pigmento e integrarlo al medio, pero que tiene la desventaja, en muchos casos, de no ser resistentes a la luz y por lo tanto no son perdurables.

El uso del color en el arte está determinado por los materiales de que dispone el artista tanto o más que por sus inclinaciones personales y el contexto cultural¹⁸.

Es también a finales del siglo XVIII que el uso del color cambia rotundamente con la aparición del romanticismo, donde se utiliza “el color como medio de expresión psíquica”¹⁹. El Romanticismo fue la vanguardia de principios del siglo XIX y la filosofía de Goethe dialogaba con su espíritu imaginativo²⁰. El romanticismo promovía la pasión, lo irracional, lo imaginario, la exaltación y los artistas de dicha corriente se sirven del color, entre otras herramientas, para expresar dichos sentimientos y conceptos. En esta época pierde fuerza el mimetismo reinante en épocas pasadas, sin abandonarlo por completo.

A principios del siglo XIX comienzan a publicarse los primeros tratados de color, entre los que destacan el *Tratado del color* de Phillip Otto Runge de 1810 y la *Teoría de los colores* de Johann Wolfgang Von Goethe...

18 BALL, Philip. *La inversión...* op. cit., p. 23.

19 ITTEN, Johannes. *El arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*, Edición abreviada, París, Editorial Bouret, 1975, p. 11.

20 BALL, Philip. *La inversión...* op. cit., p. 215.

... Según Goethe, hasta el momento en que se publicó su *Teoría de los colores*, sólo dos veces se había “hecho una tentativa de enumerar y clasificar los fenómenos cromáticos: la primera vez por Teofrasto y la segunda por Boyle”²¹. Las leyes propuestas por Newton estaban basadas en la óptica y la naturaleza de la luz, pero es Goethe el que propone una teoría fundamentada en la percepción humana del color.

Goethe menciona que la vista no es un sentido pasivo, ya que reacciona y se adapta constantemente a la luz; distinguimos todo nuestro mundo visible gracias a la claridad, la oscuridad y el color, o sea, luz y falta de luz, en términos de los colores primarios la luz estaría representada por el amarillo y la oscuridad representada por el azul; por lo tanto “el color es la naturaleza regida por leyes respecto al sentido de la vista... y es el resultado de la acción y contracción de la misma”²².

Dentro de esta percepción humana del color, Goethe clasifica a los colores en tres tipos:

- *colores fisiológicos*
- *colores físicos*
- *colores químicos*

21 GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Teoría de los colores*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia. España. 1999, p. 63.

22 *Ibidem.*, p. 64.

ASPECTOS GENERALES LA TEÓRIA DE LOS COLORES JOHANN WOLFGANG VON GOETHE

Colores fisiológicos

Los colores fisiológicos son una condición indispensable de la visión, son fugaces y no duraderos, pueden llamárseles ilusiones ópticas. La retina reacciona a la luz y se adapta constantemente, la luz excita al ojo mientras que la oscuridad deja al órgano visual en reposo. Los colores diametralmente opuestos se complementan en la retina, el ojo exige un equilibrio y sólo queda satisfecho cuando se realiza la ley de los complementarios, en ausencia del color complementario, el ojo lo crea. Estos colores se producen sólo en nuestro órgano visual y en la mente. Un ejemplo de este tipo de colores es la imagen que se obtiene cerrando los ojos después de haber mirado el Sol, estas imágenes desaparecen gradualmente mermando tanto en nitidez como en tamaño. En este caso se trataría de la gradual desaparición de imágenes deslumbrantes incoloras.

Otro ejemplo mencionado por Goethe respecto a este tipo de colores es el que surge después de mirar fijamente un pedazo de papel o seda de color

vivo sobre una pantalla blanca poco iluminada; después de un rato de haber mirado fijamente el trozo de papel o de seda se retira sin apartar la mirada de la pantalla blanca y lo que se percibe es un espectro de otro color, el color complementario, ya que como mencionamos anteriormente, los colores diametralmente opuestos se complementan en la retina, así para un color rojo la retina crea el color verde o para un amarillo crea el violeta. Todos los tonos se complementan unos a otros.

Colores físicos

Los colores físicos son producidos por determinadas causas exteriores; su producción requiere determinados medios materiales que pueden ser: incoloros, transparentes, translúcidos u opacos. Estos colores son pasajeros y no pueden ser fijados, además de que se desarrollan y se modifican constantemente.

Estos colores a su vez se dividen en:

- Colores dióptricos
- Colores catóptricos
- Colores epóptricos
- Colores perióptricos

— Colores dióptricos

Se manifiestan a través de medios transparentes o translúcidos, su producción requiere medios incoloros a través de los cuales la luz y la oscuridad obran o sobre la retina o sobre las superficies que se interpongan. Por ejemplo la luz que emiten las estrellas es incolora pero al entrar en contacto con un medio levemente turbio aparecerá como amarilla, cambiando el color conforme el grado de turbiedad, este el caso de los colores atmosféricos. La turbiedad absoluta genera un color blanco, la turbiedad pura, translúcida se deriva de la transparencia, lo transparente es el primer grado de lo turbio. Los medios que generan este tipos de colores son medios gaseosos, líquidos y sólidos. Lo mencionado en este párrafo se refiere a los colores dióptricos de primera clase.

Los colores dióptricos de segunda clase requieren de medios transparentes para generar colores por medio de la refracción. “La luz viaja en línea recta por lo que puede trazarse una línea recta entre el órgano visual y el objeto percibido. De modo que si la luz llega hasta nuestra retina siguiendo una trayectoria curva, tal hecho nos indica, que los medios interpuestos han cobrado mayor densidad”²³. Por lo tanto la refracción es el cambio de dirección que experimenta una onda al pasar de un medio material a otro y se origina en el cambio de

23 GOETHE, Johann. *Teoría de...* op. cit., p. 103.

velocidad que experimenta la onda. La refracción provoca un cambio o un desplazamiento en la relación mutua de los objetos, de lo visto a lo que ha de verse. La refracción puede ser cromática o acromática.

— Colores catóptricos

Los colores catóptricos se refieren a los que se originan a partir de una reflexión, que es el fenómeno por el cual un rayo de luz que incide sobre una superficie es reflejado. Este efecto ocurre cuando la luz se mueve de un medio que tiene determinado índice de refracción hacia otro medio que tiene un índice de refracción menor. El ángulo de incidencia es el mismo que el ángulo de reflexión. Este tipo de fenómeno podemos apreciarlo en los reflejos que producen el agua o los cristales.

— Colores perióptricos

Cuando la luz solar pasa rasando el contorno de un cuerpo origina una sombra, junto a estas sombras y dentro de ellas es donde se origina el fenómeno cromático. “La luz solar, al irradiar no solamente

del centro del sol, sino también de ambos extremos del astro, dando lugar a una acción cruzada, determina un paralaje objetivo que produce una penumbra a uno y otro lado del cuerpo... en este caso actúa toda la imagen del sol, que produce sombras, las desdobra y, finalmente las anula”²⁴.

— Colores epópticos

Los colores epópticos son una modalidad intermedia entre los colores físicos y los químicos; se originan por diversas causas:

- Por el contacto de dos superficies planas de objetos duros y transparentes (vidrio, cristales, piedras con estructuras laminares).
- Cuando se sopla contra una superficie de vidrio o una piedra tallada.
- Burbujas de distintos líquidos (jabón, cerveza, vino, etc.).
- Finísimas películas y laminillas de soluciones minerales y metales (superficies de agua estancada, películas de aceite sobre el agua, etc.).

²⁴ GOETHE, Johann. *Teoría de...* op. cit., p. 140 – 141.

- Cuando se caldean metales y se oxida el acero y otros metales.
- Cuando es atacada la superficie del vidrio.

Colores químicos

Estos son colores que se pueden originar, son persistentes, se pueden fijar en mayor o en menor grado, y pueden ser modificados y exaltados. A estos colores pertenecen los minerales, los colores en las plantas, los gusanos, los insectos, los peces, los pájaros y los mamíferos; además de los colores producidos químicamente.

Ya se ha mencionado anteriormente que distinguimos objetos y formas gracias al contraste de luz y oscuridad, en el cual la luz se atribuye al amarillo y la oscuridad al azul: en el caso del contraste químico, el amarillo y el rojo amarillento se asocian a los ácidos, mientras que el azul y el rojo azulado se asocian a los álcalis. Cabe mencionar que los aspectos principales de los fenómenos químicos se vinculan con las acidificaciones de los metales.

La exaltación de un color se refiere a la saturación y oscurecimiento de los colores, la exaltación se puede dar aumentando la turbiedad de los medios incoloros; una exaltación progresiva lleva a una culminación, un ejemplo de

culminación es el acero oxidado, la acidificación incipiente produce amarillo y el incremento de la acidificación rojo amarillo, altos grados de acidificación originan un color púrpura (culminación). Por lo tanto Goethe nos dice que “una relación cuantitativa suscita en nuestros sentidos una impresión cualitativa”²⁵. La modificación de los colores se refiere a la proporción de mezcla entre ellos. El color se fija bajo ciertas circunstancias, hay cuerpos capaces de transformarse totalmente en materia colorante, como el índigo o la rubia que son colorantes de origen vegetal y a su vez, estas materias colorantes se fijan en otros cuerpos (telas, papel, etc.); de este modo se da la interacción entre materiales y materias colorantes, donde existen los mordientes que son una especie de mediadores entre color y cuerpo.

El efecto sensible-moral del color

“El color produce sobre el cuerpo y sobre el sentido de la vista, al que pertenece y, por conducto de él, sobre el alma humana individualmente un efecto específico y en combinación un efecto ya armonioso o característico, muchas veces también no armonioso, pero siempre definido y significativo, que se vincula estrechamente con la esfera moral. También en el alma, la experiencia nos enseña que los distintos colores determinan estados del ánimo bien definidos”²⁶.

²⁵ GOETHE, Johann. *Teoría de...* op. cit., p.162.

²⁶ *Ibidem.*, pp. 203-204.

- *Amarillo*: es el color más próximo a la luz, es vivaz, activo, dinámico. Experiencia grata y confortante.
- *Amarillo rojizo*: condensación y oscurecimiento hacia el rojo. Sensación de calor y bienestar gozoso.
- *Rojo amarillento*: sensación violenta e insoportable. Los pueblos primitivos lo prefieren marcadamente.
- *Azul*: se asocia con la oscuridad. Impresión a la vista singular e inefable. Excitación y serenidad, sensación de frío. Se asocia con lo lejano, la sombra, el vacío, lo tétrico.
- *Rojo*: causa una impresión de dignidad grave no menos que de gracia serena. A lo largo de la historia se asocia este color con el poder y los soberanos.
- *Verde*: nace de la combinación de amarillo y azul, nuestra vista halla en él una satisfacción real.

Totalidad y armonía

“En cuanto la retina percibe el color, entra en acción y produce al instante, instintiva y necesariamente, otro color que junto con el dado comprende la totalidad del círculo cromático. Todo color individual genera en la re-

tina, en virtud de una impresión específica, la tendencia a la generalidad. Para percibir esta totalidad, satisfacerse a sí misma, la retina busca junto a todo espacio coloreado otro incoloro, con el fin de producir en él, el color complementario”²⁷.

El claroscuro

El claroscuro es la representación de objetos y formas materiales que atiende únicamente al efecto de la luz y la sombra; en la representación de un cuerpo entran en consideración la luz cruda, la media tinta y la sombra, así como la sombra propia del cuerpo, la sombra proyectada sobre otros cuerpos y la sombra aclarada o reflejo.

La perspectiva

“La perspectiva lineal indica la degradación de los objetos en tamaño aparente en virtud de la distancia, la perspectiva aérea, la degradación en mayor o menor nitidez en virtud de la distancia”²⁸. Cuando apreciamos un

27 GOETHE, Johann. *Teoría de...* op. cit., p. 209.

28 *Ibidem.*, p. 217.

paisaje, por ejemplo, el cielo, los objetos y las formas lejanas aparecen en tonos azules, más o menos turbios, mientras que los objetos y las formas más cercanas aparecen nítidas y se presentan en una gama de colores que va del amarillo al púrpura.

La teoría de los colores de Goethe fue tanto criticada como admirada, “suscitó el entusiasmo de Schopenhauer y Beethoven”²⁹; una de las repercusiones que tuvo esta teoría fue el caso de William Turner, quien hizo su aportación realizando pinturas en base a lo que proponía Goethe. Hegel, contemporáneo y compatriota de Goethe, creó un discurso junto a éste último,

*en la búsqueda de una armonía como figura de la síntesis dialéctica que en el mundo de los colores parecía tan evidente como natural: ésta se encuentra ahora en el sus- traerse a su cruda diferencia y oposición, que como tal es eliminada de modo que en la diferencia misma se muestre su acuerdo. En efecto, se pertenece recíprocamente, ya que el color no es unilateral sino una totalidad esencial*³⁰.

La teoría de los colores de Goethe “se ha convertido en la clave del perceptio- nismo visual hasta épocas recientes, y en el texto clásico de la experimen- tación práctica de las escuelas de la Bauhaus de Walter Gropius, con los maestros que más se ocuparon de la materia del color; Itten, Albers, además de Kandinsky y Klee”³¹.

29 BRUSATÍN, Manlio. *Historia de...* op.cit., p. 103.

30 *Ibidem.*, pp. 92-93.

31 *Ibidem.*, pp. 102-103.

*Sólo a través de Goethe se pueden orientar entre las técnicas artísticas las relaciones de una sensibilidad diferente para las artes visuales, y también una nueva atención en el deseo de observarlas, considerando su sistema de producción y sus funciones conceptuales interiores*³².

*Toda la obra de Goethe se puede interpretar como un grandioso himno a la eternidad y a la divinidad de la naturaleza... quedando determinada su concepción del arte por su visión de la naturaleza*³³.

ITTEN: ASPECTOS GENERALES

*Para el artista, únicamente el efecto de los colores es decisivo y no la realidad de los colores, tal como son estudiados por los físicos y los químicos. El efecto de los colores queda controlado por la intuición. Sé bien que el secreto más profundo y más esencial de los colores permanece invisible incluso al ojo y solo puede ser captado por el corazón*³⁴.

Según Itten los colores irradian fuerzas generadoras de energía que producen en nosotros una acción positiva o negativa, de modo que los colores deben ser vividos y comprendidos de un modo no únicamente óptico sino también psíquico y simbólico.

32 Ibídem., p. 105

33 PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de estética*, Visor, Madrid, 1987. p. 139.

34 ITTEN, Johannes. *El arte...* op. cit., p. 7.

El problema estético de los colores se puede contemplar desde un triple punto de vista:

- *Sensible y óptico* (impresión del color)
- *Psíquico* (expresión del color)
- *Intelectual y simbólico* (construcción del color)

Itten menciona que “el artista que quiera conocer el efecto de los colores, desde un plano estético, debe estar al tanto de conocimientos fisiológicos y psicológicos. Las reacciones sensorias del ojo y del cerebro, así como la relación que existe entre la realidad de los colores y sus efectos sobre el hombre, constituyen la búsqueda más importante del artista”³⁵.

Todos los colores tiene un carácter que es el lugar o la posición que ocupan en el interior del círculo cromático o de la esfera de los colores; la tonalidad de un color tiene que ver con el grado de claridad o de oscuridad. Cada color del espectro es complementario del color mixto compuesto por todos los demás colores del espectro. Sólo por oposición o por contraste de colores, el ojo y el cerebro llegan a percepciones claras.

35 Ibídem., p. 13-14.

La armonía de los colores

“El ojo siempre exige un equilibrio y sólo queda satisfecho cuando se realiza la ley de los complementarios”³⁶, si no está presente el color complementario, el ojo lo produce; dos o varios colores son armoniosos cuando dan una mezcla gris neutro, las demás mezclas que no dan gris neutro son de naturaleza expresiva pero no armoniosa. La unión de colores complementarios da un color gris, el gris neutro crea un estado en el ojo de equilibrio perfecto. Para nuestro órgano visual, la armonía corresponde a un equilibrio y simetría de fuerzas. “Se puede decir que una composición de dos o más colores da una mezcla gris a condición de que posea los tres colores fundamentales. Amarillo, rojo y azul pueden ser considerados como la totalidad de los colores que pueden existir. Para quedar satisfecho, el ojo pide esta totalidad; estamos ante un equilibrio armonioso”³⁷. Los aspectos para que una composición sea armoniosa incluyen: la disposición de los colores entre sí, la relación existente entre ellos en cuanto a lo cualitativo y la pureza y la claridad de dichos colores.

36 *Ibidem.*, p. 20.

37 *Idem.*

Las concordancias subjetivas de colores

La concordancia es lo más importante en una composición, luego viene la posición interrelacionada de los colores, su orientación, su claridad, su luminosidad o su tonalidad, las relaciones cuantitativas, las estructuras y la relación rítmica de los colores.

La composición y elección de colores subjetivos así como el tamaño de las manchas y su orientación indican “los diferentes estilos de pensamiento, de sentimiento y de acción que pueden encontrarse en un ser humano”³⁸. Las concordancias subjetivas de colores nos informan sobre la vida interior del hombre y reflejan su constitución interna y sus estructuras.

Itten menciona tres actitudes frente al problema del color con fines artísticos:

- *Epígonos*: uso mimético del color
- *Originales*: concordancias subjetivas de colores y formas
- *Universales*: concepción objetiva y amplísima de la composición

38 *Ibidem.*, p. 25.

Los siete contrastes de colores

Todo lo que podemos captar con nuestros sentidos se fundamenta en una relación comparativa. “Se habla de contrastes cuando se puede constatar entre dos efectos de colores que se comparan, unas diferencias o unos intervalos sensibles. Cuando estas diferencias alcanzan un máximo, se dirá que se trata de un contraste en oposición o de un contraste polar”³⁹. Itten nos habla de siete contrastes:

- 1.- Contraste del color
- 2.- Contraste claro-oscuro
- 3.- Contraste cálido-frío
- 4.- Contraste de los complementarios
- 5.- Contraste simultáneo
- 6.- Contraste de saturación
- 7.- Contraste de extensión

39 ITTEN, Johannes. *El arte...* op. cit., p. 33.

— *Contraste del color*

Se necesitan por lo menos tres colores totalmente distintos, todos los colores puros y no mezclados pueden formar un contraste de este tipo; amarillo, rojo y azul constituyen las expresiones más fuertes del contraste del color. La fuerza de expresión de este contraste va disminuyendo a medida que los colores empleados se van alejando de los tres colores primarios, por ejemplo, el carácter del anaranjado, del verde y del violeta es menos marcado que el del amarillo, del rojo y el azul; el efecto de los colores terciarios es menos llamativo. Cuando los distintos colores van delimitados con trazos negros o blancos, su carácter particular se pone mucho más en relieve.

“El contraste del color puede expresar ya una alegría desbordante ya una profunda tristeza, la vida primitiva o la universalidad cósmica”⁴⁰.

— *Contraste claro-oscuro*

“La luz y las tinieblas, lo claro y lo oscuro son contrastes polares y tienen una importancia fundamental tanto para la vida humana como para la naturaleza entera”⁴¹. Para la pintura, el blanco y el negro son

40 *Ibidem.*, p. 36.

41 *Ibidem.*, p. 37.

los más fuertes medios de expresión para el claro y el oscuro, ya que son totalmente opuestos y entre estos extremos se presentan los tonos grises. Sin embargo los colores puros también pueden generar este tipo de contraste.

Según Itten el número de grados de gris depende de la agudeza del ojo y del umbral de sensibilidad de cada individuo, pero también menciona que esta sensibilidad se puede desarrollar a base de ejercicios y el número de tonos perceptibles aumentará en consecuencia. El gris neutro equivale a la ausencia de colores, indiferente y desprovista de carácter, pero es susceptible de que otros colores le comuniquen por contacto, un carácter.

— *Contraste cálido-frío*

Itten afirma que el color azul-verde tranquiliza la circulación mientras que el rojo-anaranjado la activa. En el círculo cromático el color amarillo es el más claro y el color violeta es el más oscuro, en el lado derecho del eje amarillo-violado se encuentran los colores rojo-anaranjado y la izquierda los colores azul-verde; estos son los dos polos del contraste cálido-frío. Los colores rojo-anaranjado, rojo y violado-rojo son considerados como cálidos, por el contrario los

colores amarillo-verde, el verde, el azul-verde, el azul, el azul-violado y el violado son considerados colores fríos.

Por ejemplo, en un paisaje, los objetos situados en la lejanía aparecen más fríos a causa de las capas de aire que se intercalan, así que el contraste cálido-frío también puede sugerir lejanía y proximidad.

— *Contraste de los complementarios*

Se les llama complementarios a una pareja de colores cuya mezcla de un gris. Los colores complementarios se oponen entre sí y exigen su presencia recíproca. En física, el color complementario de un color espectral está constituido por la suma de todos los demás colores del espectro. “Para un color dado, nuestro ojo exige su color complementario y si no se le da, lo produce por sí mismo... la ley de los complementarios constituye la regla de base de toda creación artística, ya que el respeto a esa ley crea un equilibrio perfecto para el ojo”⁴².

42 ITTEN, Johannes. *El arte...* op. cit., p. 49.

— *Contraste simultáneo*

El contraste simultáneo es un fenómeno en el que nuestro ojo, para un color dado, exige simultáneamente el color complementario y, si no le es dado, lo produce por sí mismo. Según Itten la ley fundamental de la armonía coloreada se basa en la realización de la ley de los complementarios. El color complementario que crea el ojo es una impresión coloreada pero no existe en realidad.

En una composición con dos colores puros que no sean totalmente complementarios, cada uno intenta empujar al otro hacia su color complementario y casi siempre, ambos colores pierden sus caracteres verdaderos y parece que irradian nuevos efectos. “El color queda como desmaterializado y se hace perfectamente válida la frase: la realidad de un color no siempre es idéntica a su efecto”⁴³.

— *Contraste de saturación*

La noción cualitativa del color se fundamenta en el grado de pureza o saturación; de modo que un contraste de saturación es la oposición entre un color saturado y luminoso y otro apagado y sin resplandor.

⁴³ Ibídem., p. 54.

En cuanto un color se esclarece o se oscurece pierde algo de su luminosidad. Se habla de romper un color puro cuando se mezcla con blanco o con negro, también se puede romper un color con la mezcla de ambos colores (blanco y negro) obteniendo un gris; los colores mezclados con gris se hacen más o menos neutros y ciegos. De igual forma se puede enturbiar un color puro mezclándolo con su complementario; cuando la mezcla proviene de los tres colores primarios, el tono final es de un carácter roto y apagado.

— *Contraste de extensión*

El contraste de extensión se refiere a las relaciones de tamaño de dos o tres colores. Según Itten los dos factores que determinan la fuerza de expresión de un color son su luminosidad y el tamaño de la mancha de color en la composición. “El amarillo es tres veces más luminoso que el violeta, por lo que en una composición, debe ocupar una superficie tres veces más pequeña que su color complementario”⁴⁴. El contraste de extensión puede quedar neutralizado por la intervención de cantidades armoniosas; cuando en una composición se utilizan relaciones cuantitativas, distintas que las armoniosas, es decir, cuando domina un color, se consigue un efecto expresivo.

⁴⁴ Ibídem., p. 60.

JOSEF ALBERS

Josef Albers (1888 – 1976), artista y profesor alemán, quien fuera alumno de Itten y maestro de la Bauhaus, consideraba, a diferencia de Itten, que, “en vez de aplicar mecánicamente o presuponer las leyes y normas de la armonía cromática, se trata de producir efectos cromáticos definidos a través de la apreciación de la interacción del color... Albers coloca la práctica antes que la teoría, que, a fin de cuentas, es una conclusión derivada de la práctica”⁴⁵.

A pesar de esta controversia, ambas posturas son importantes para el artista visual, tanto la teoría como la práctica. El artista debe contar con ambas herramientas, y en base a esto, considerará la pertinencia de enfocarse en una u otra, o inclusive, como se ha hecho en esta investigación, confrontar la parte teórica con la práctica. “Todo arte requiere de un cuerpo de teorías para avanzar en sus prácticas y constituir un fenómeno socio-cultural completo”⁴⁶.

Desde mi punto de vista, las teorías mencionadas en este capítulo se complementan en lugar de contraponerse. Es importante conocer y aprovechar las investigaciones y propuestas que se han hecho a lo largo de la historia para enriquecer el proceso creativo.

45 Josef Albers, *La interacción del color*. Alianza Forma, 2ª ed. Madrid, 1980, p. 13.

46 Juan, Acha, *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. Ed. Coyoacán, México, 1997, p. 10

2 capítulo

EL COLOR EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE

- Tula Telfair
- Jeremy Mann
- Sasha Rogers
- Eric Pérez
- Juan Muñoz

EL COLOR EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PAISAJE

BOURDIEU ARGUMENTABA QUE EL GUSTO ES “una consecuencia de la educación y el acceso”¹, en México esto resulta muy evidente ya que el arte es el gran ausente de la educación básica, de modo que “la práctica de un arte plástico o de un instrumento musical, supone un capital cultural adquirido, como es lo más frecuente, fuera de la escuela, e independiente del grado de titulación académica”². Tomando esto en cuenta, me parece importante exponer las circunstancias en las que se realizó esta investigación.

En la carrera de Artes Visuales, impartida por la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM), la enseñanza de Historia del Arte se enfoca principalmente en la cultura europea y en menor medida en la producción artística norteamericana; en ambos casos se le da preponderancia a la pintura; esto a pesar de que para algunos compañeros o incluso maestros la pintura ha muerto. En los salones de clases son frecuentes las discusiones acerca de la pertinencia de seguir haciendo pintura en el siglo XXI.

En los años ochenta ciertos teóricos consideraron el tema de la muerte de la pintura y basaron sus juicios en la afirmación de que la pintura vanguardista parecía mostrar

1 MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*, Paidós, Barcelona 2003, p. 32.

2 BOURDIEU, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid, 1988, p.12.

*todos los signos de un agotamiento interno, o, por lo menos, un límite marcado más allá del cual no era posible avanzar*³.

Para este punto de vista, lo válido sería realizar obras de arte contemporáneo como el performance, la instalación, el videoarte, el arte objeto, arte conceptual, etc., este tipo de obras tienen, actualmente, más presencia tanto en las galerías, como en concursos, pero sobre todo en el mercado del arte.

En mi experiencia estudiantil (primaria y secundaria), fueron mínimos o incluso nulos los acercamientos al arte, si acaso una visita al Museo Nacional de Antropología y otra al Castillo de Chapultepec; en las clases no recuerdo ninguna que haya abordado algún tema acerca del arte.

A pesar de estas condiciones, en casa mis padres tenían cierta curiosidad por el arte y el coleccionismo de objetos antiguos, raros y hasta kitsch. Ambos de origen humilde, crecieron en familias donde lo que menos importaba era el arte; sin embargo lograron superarse y tuvieron la oportunidad de adquirir reproducciones de bajo costo de obras famosas como *La última cena* de Leonardo Da Vinci, etc.

Una de las pinturas adquiridas por mis padres provocaba en mi un efecto casi hipnótico, podía sentarme a verla por largos ratos, me intrigaba el lugar representado en esa pintura, el tiempo al que aludía, los ropajes de aquellos

3 DANTO, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999. p. 26.

personajes; por supuesto no sabía quién era el autor de esa pintura, ni mucho menos cuál era ese hermoso lugar que representaba; hasta hace poco descubrí que era obra de Canaletto y el hermoso lugar era, la Plaza de San Marcos en Venecia. Además había dos libros, uno del *Museo del Prado* y otro del *Museo del Ermitage*; de modo que eso era lo que yo entendía por arte, ese era todo mi “capital cultural”⁴.

Ya en el bachillerato la incidencia de temas artísticos en las clases iban en aumento, aunque la constante seguía siendo el arte europeo y nunca se abarcaba más allá de la modernidad.

Fue hasta la universidad donde tuve más acercamientos al arte contemporáneo, parte importante de la carrera es acudir a inauguraciones de exposiciones y estar al tanto de lo que se expone. En muchas de estas exposiciones la desilusión me embargó, lo único que me provocaban las piezas era una profunda confusión, no entendía, ¿por qué estaban ahí? ¿qué era lo que las hacía ser arte? Aún ahora, después de haber terminado la carrera y cursando la maestría sigo sin entender muchas de las propuestas del arte contemporáneo, las siento sumamente ajenas a mi entorno y a mi entendimiento.

A diferencia de la confusión y la desilusión que me causan algunas obras de arte contemporáneo, el paisaje generalmente me provoca emociones muy parecidas a las que experimento al viajar, al estar en un bosque, en el desierto, en la montaña, en la playa; o incluso en la Ciudad de México donde

4 BOURDIEU, Pierre. *La Distinción...* op. cit., p. 20.

el paisaje urbano esta rodeado por cerros, e incluso por algunos cuerpos lacustres, como lo es el caso de Xochimilco o Cuemanco.

El paisaje ya no debe ser entendido sólo como aquello que se contempla, sino como un producto de relación entre sujeto y espacio. Hablamos más bien de una valoración estética en la que se recoge la experiencia de un lugar singular, individualizado, dotado de sus propias características, determinadas no sólo por sus propiedades morfológicas naturales, sino también por la identidad cultural e histórica⁵. “Cada paisaje es un contenedor cultural, un depósito histórico y un espacio de lectura del mundo”⁶.

La contemplación de un paisaje va más allá de la mera observación, ya que, además de lo observado, existe la relación, como se menciona en el párrafo anterior, entre el sujeto y el espacio, lo que representa culturalmente, el contexto del lugar, además de cómo huele, cómo se siente, a qué sabe...

Con base en lo anteriormente planteado se realizó una búsqueda de 5 referentes contemporáneos⁷ que realizaran un proceso creativo similar al que estoy llevando a cabo, tanto en el uso del color como en la temática o incluso la técnica. Los artistas seleccionados son dos estadounidenses, dos mexicanos y una canadiense; para algunos de estos pintores resulta primordial evidenciar geográfica e históricamente el lugar representado en sus obras, como es el caso, de los mexicanos Juan Muñoz, Erick Pérez y el norteamericano Jeremy Mann,

5 MADERUELO, Javier. *Paisaje e historia*, ABADA, España, 2009, p. 122-123.

6 *Ibidem.*, p. 113.

7 Contemporáneos en el sentido temporal, que pertenece a la época actual

*para la antropología, el lugar es un espacio fuertemente simbolizado, es decir, que es un espacio en el cual podemos leer en parte o en su totalidad la identidad de los que lo ocupan, las relaciones que mantienen y la historia que comparten*⁸.

Por otro lado Sasha Rogers y Tula Telfair enfocan más en aspectos sensoriales y matéricos, “en la naturaleza del medio que queda en evidencia y se convertirá en protagonista de la obra”⁹, así como en la luz, que a nivel pigmento representa “el color”, sus efectos y su disposición en el espacio.

Sin embargo todos ellos tienen en común el enfoque, en cuanto a composición tradicional, “la pintura moderna demuestra lo muy ligada que permanece a la tradición, pese a todas las apariencias en sentido contrario”¹⁰ ya que en la mayoría de las obras la línea de horizonte marca el espacio del cielo y la tierra, la cual es, por naturaleza, un contraste.

*La elaboración de un cuadro significa, entre otras cosas, crear y elegir deliberadamente, circunscribir y limitar, esta manera de operar, basada en restricciones, es precisamente lo que la pintura moderna no cesa de repetir: el arte es una experiencia humana porque las condiciones limitativas del arte son de procedencia humana*¹¹.

Los artistas seleccionados son representados por importantes galerías como la Forum Gallery de Nueva York la cual representa a Tula Telfair, o la John

8 AUGÉ, Marc. *Sobremodernidad: del mundo tecnológico de hoy al desafío esencial del mañana. En, Sociedad mediatizada*, Gedisa, Barcelona, 2007, p. 127.

9 GREENBERG, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2006. p. 11.

10 *Ibidem.*, p. 115.

11 *Ibidem.*, p. 119.

Pence Gallery, San Francisco en el caso de Jeremy Mann, la Oeno Gallery de Canadá quien representa a Sasha Rogers, en el caso de los mexicanos Eric Pérez se encuentra en la Galería Ethra de la Ciudad de México y Juan Muñoz quien participó en la *Segunda Bienal de Arte contemporáneo* en Fortezza Da Basso, Florencia, Italia. Esto demuestra que, a pesar la preponderancia que mantiene el arte contemporáneo en el mercado de arte o en las galerías, la pintura sigue vigente y mantiene su presencia en el mundo del arte.



Imagen I
Tula Telfair
Understanding the origin of perception
Óleo sobre tela
152 x 152 cm.
2008



Imagen II
Tula Telfair
Defining the precise Nature of space
Óleo sobre tela
152 x 152 cm.
2008



Imagen III
Tula Telfair
The question of limits II
Óleo sobre tela
162 x 162 cm.
2003

TULA TELFAIR pasó su infancia en el oeste de África central, para posteriormente trasladarse a Estados Unidos de América. Estudió la maestría en Bellas Artes en la Universidad de Syracuse en Nueva York. Actualmente es profesora titular de Arte en la Universidad Wesleyan en Middletown, Connecticut. Ha expuesto en galerías de Chicago, Filadelfia, Nueva York y Connecticut. Ella realiza sus escenas a partir de la memoria, no de la observación de algún lugar o de alguna fotografía. La pintura de Tula Telfair busca distanciarse de la asociación a algún lugar, lo representado en sus obras viene sobre todo de la imaginación.

El paisaje, que al fin y al cabo responde a la visión de quien contempla la naturaleza seleccionando de ella determinado fragmento, y modificándola, sólo por ello está tan ligado a los sentimientos del artista como a la historia intelectual de su época o a las circunstancias socio-políticas que las definen¹².

12 MADERUELO, Javier. *Paisaje...* op. cit., p. 138.

The question of limits (VER IMAGEN I PÁG.58)

La escena nos muestra un tempestuoso y brumoso cielo que domina en cuanto a la superficie del formato, contrastando con una porción de tierra que nos insinúa algunos detalles como el río, que con su forma da la sensación de perspectiva, y deja muchos más en un tratamiento brumoso. En el horizonte contrasta el tono oscuro de la tierra con una zona de resplandor, seguida de una zona de penumbra, se utiliza un contraste claro-oscuro que realza toda la composición.

El tratamiento de esta obra es muy atmosférico, para dar este efecto se utiliza el contraste simultáneo ya que el fondo azul, aunque apenas insinuado, provoca que, en las nubes se aprecien tonos naranjas realzado con toques de ese color sobre los grises, aumentando la simultaneidad del color con los tonos azules. En la composición el cielo abarca la mayor parte de la superficie, la perspectiva se da por medio de una línea de horizonte baja, marcada por el punto de vista alto, aunado a la variación tonal que maneja los más oscuros en los primeros planos del esquema compositivo.

Understanding the origin of perception (VER IMAGEN II PÁG.58)

En esta obra se utilizó principalmente el contraste de complementarios, en la parte superior se aprecian los tonos más intensos de azul, mismo tono que se utiliza en un contraste de saturación. Contrastando con los vivos naranjas del horizonte y mediando entre estos dos colores se encuentran los grises, producto de la combinación de azul con naranja y distribuyendo en diferentes zonas a algunos toques más puros de los dos colores.

En las nubes también se pueden apreciar tonos violetas, esto lo provoca el contraste simultáneo, dado por los tonos amarillos del horizonte; debido a que los colores utilizados en este cuadro no son complementarios exactos, algunos tonos aparecen más vibrantes que otros, muestra de esto son los tonos naranjas que se aprecian en la unión de las montañas con el lago, éstos son más intensos que los que se aprecian en el horizonte, por lo que a su vez, son los tonos más vibrantes los que tienen mayor saturación de color.

La escena nos sugiere un atardecer, en el horizonte se aprecia una montaña que es incidida en algunas zonas, principalmente en la parte inferior, por la luz del atardecer contrastando con zonas de penumbra de mayor extensión en la parte superior. Debajo de la montaña se insinúa un lago con una gama tonal que es muy parecida a la de la montaña, aumenta la sensación de reflejo sobre el primer plano de la composición.

Defining the precise Nature of space (VER IMAGEN III PÁG.58)

Tal y como lo precisa el título, esta obra se apega mas a un carácter mimético, lo que sería una representación más fiel de la realidad, el tratamiento es mucho más minucioso que en las obras anteriores. Sobre todo en los primeros planos se aprecia mucho detalle en la representación, precisión que va disminuyendo conforme se alejan lo elementos, y que son reforzados por la perspectiva tonal, dando el efecto de elementos lejanos y cercanos. Domina, principalmente el contraste simultáneo ya que, entre los tonos azulados y grises del cielo podemos notar muy cerca de la línea de horizonte que se producen algunos tonos naranjas; el azul del cielo también provoca (por contraste simultáneo), que los tonos tierras de los arbustos tiendan más a tonos naranjas sin embargo, al estar los arbustos rodeados por tonos verdes, el naranja se torna también a tonos rojizos.

La saturación del color produce un contraste que refuerza la perspectiva tonal, tanto en los azules del cielo como en los verdes del campo. La escena también nos presenta un lago, en el cual se ha usado el contraste claro oscuro para representar los reflejos y lo sinuoso de la corriente de agua.

La obra de Tula Telfair se enfoca sobre todo en aspectos matéricos y espaciales así como en fenómenos atmosféricos. A pesar de no referirse a un lugar específico su obra aborda la naturaleza en general, al pintar una montaña, no habla de una montaña en específico sino del concepto de montaña, de su particular concepto de montaña. Aunque Tula Telfair no pinta del natural, sus obras tienen que ver con la memoria y la vivencias obtenidas en viajes y en la vida diaria.

JEREMY MANN



Imagen IV
Jeremy Mann
New York night in blue
Óleo sobre panel
121 x 91 cm.
2012



Imagen V
Jeremy Mann
Composition 77
Óleo sobre panel
144 x 144 cm.
2010



Imagen VI
Jeremy Mann
Vallejo Sundown
Óleo sobre panel
27 x 35 cm.
2010

JEREMY MANN nació en Cleveland en 1979, se graduó en la Universidad de Ohio, después emigró a San Francisco donde cursó la Maestría en la Academia de Arte de San Francisco.

...el paisaje es también el territorio en el que vivimos, el paisaje con sus edificios históricos, sus estructuras agrarias, sus pueblos, sus caminos... Este es un paisaje que no sólo podemos mirar sino que también podemos investigar y utilizar como una plataforma para nuestras actividades.

...la conexión de la pintura de paisaje con fenómenos inseparables de la edad contemporánea, como el sentido de identidad nacional o el proceso de urbanización e industrialización... provocando cambios irreversibles en la forma de vida¹³.

13 MADERUELO, Javier. Paisaje... op. cit., p. 139.

Nueva York noche en azul (VER IMAGEN IV PÁG.64)

En esta obra podemos encontrar varios contrastes, entre ellos el de saturación, el tono principal es el azul, que aparece tanto en tonos muy cercanos al blanco como al negro, entre estos dos extremos se utilizan variaciones tonales muy diversas. Otro contraste muy evidente es el claro oscuro ya que en la parte superior de la obra, hay zonas sumamente oscuras y que representan la noche en Nueva York, en contraste con las luces de los edificios que, conforme se acercan al nivel de la calle incrementan su intensidad y que a su vez contrastan con siluetas humanas en tonos azules oscuros muy cercanos al negro.

La escena nos muestra una concurrida calle en Nueva York, con muchas luces, tanto las de los edificios, como el alumbrado público así como las luces de los automóviles, éstas últimas provocan un contraste simultáneo, ya que el rojo de las luces traseras de los autos provocan que algunos tonos azules se aprecien verdes.

Composition 77 (VER IMAGEN V PÁG.64)

Esta obra nos presenta un paisaje urbano nocturno, la composición converge hacia el centro con tres puntos de fuga teniendo como elemento principal un edificio del cual parte la perspectiva general. En esta pieza domina el contraste claro-oscuro acromático, la infraestructura de la ciudad se muestra en tonos oscuros mientras que la luz y los tonos claros se hacen presentes en la iluminación de los edificios y de los automóviles, así como en los reflejos que éstos producen.

A pesar de que es una representación de una escena de la realidad, el tratamiento no es nítido, tiende más a lo atmosférico y se hace evidente la huella y estructura de la pincelada. También está presente el contraste de saturación, en donde la mayor saturación de tonos están en los primeros planos y la cual va disminuyendo conforme los elementos se alejan, lo que refuerza la perspectiva tonal; los elementos más lejanos están apenas insinuados.

Vallejo Sundown (VER IMAGEN VI PÁG.64)

En este paisaje urbano, podemos identificar el lugar por la forma de la calle, San Francisco, en esta ocasión la paleta cromática utilizada nos sugiere un atardecer. El contraste que domina esta pieza es el contraste cálido-frío teniendo los tonos cálidos del lado izquierdo y los tonos fríos de lado derecho, al ser los cálidos tonos naranjas y los fríos tonos azules, están presentes también el contraste de complementarios y de saturación, lo que provoca que los tonos aparezcan más brillantes y se destaquen más.

Al igual que la obra anterior, el tratamiento tiende más a lo atmosférico, dejando de lado la nitidez. La perspectiva tonal refuerza la perspectiva de un punto de fuga central, los elementos más lejanos se muestran apenas insinuados y claros, siendo los elementos de los primeros planos los que cuentan con un trabajo más detallado y con mayor saturación del color.

Para Jeremy Mann es muy importante hablar de lugares y momentos específicos que pueden reconocerse, ya sea una calle o un edificio, o los automóviles que reflejan el momento histórico. La obra de Jeremy Mann conjunta la experimentación con los materiales y el modo de aplicación con la importancia de la temática y la reflexión en torno al paisaje contemporáneo.

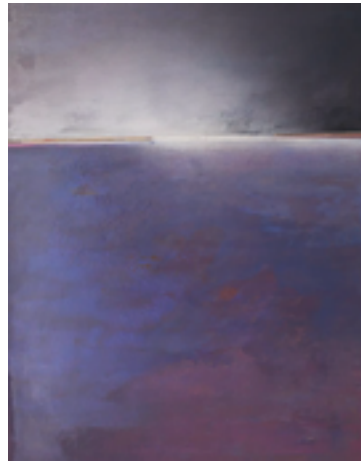


Imagen VII
Sasha Rogers
Shift
Acrílico
106 x 127 cm.
2003



Imagen VIII
Sasha Rogers
Spring Sea
Acrílico
91.5 x 91.5 cm.
2007



Imagen IX
Sasha Rogers
Trance
Acrílico
76 x 152 cm.
2008

SASHA ROGERS nace en Ottawa Canadá en 1958, recibió su Maestría en Pintura en 1987 por la Universidad de Alberta en Edmonton y fue profesora de pintura durante doce años. Ha participado principalmente en exposiciones individuales y ferias internacionales de arte y se encuentra en numerosas colecciones privadas en Canadá, EE.UU. y Europa. Al igual que Tula Telfair, Sasha Rogers no busca hacer representaciones o descripciones de lugares específicos.

Un paisaje es una imagen de la naturaleza. Una experiencia de la naturaleza en forma de imagen. Y también la interpretación de esa imagen¹⁴.

14 MADERUELO, Javier. *Paisaje...* op. cit., p. 167.

Shift (VER IMAGEN VII PÁG.66)

Esta obra maneja una proporción diferente a las posteriores, en donde, la línea de horizonte se ubicaba muy por encima de la mitad del formato, en este caso, además de un formato vertical, no apaisado y en sección áurea, la superficie inferior de la tierra ocupa mucho mayor extensión que el cielo. En la parte del cielo encontramos un contraste claro-oscuro, los tonos más oscuros se ubican en la parte superior derecha y los tonos más claros hacia el centro de la línea de horizonte; hacia los extremos la línea de horizonte pasa de tonos blancos a naranjas cálidos. En la parte de la tierra, a pesar de que dominan tonos azules y violetas, se alcanzan a distinguir algunas notas naranjas, esto debido al contraste simultáneo. El tratamiento se realiza con más textura, con lo que se distingue la huella de la pincelada.

Spring Sea (VER IMAGEN VIII PÁG.66)

Sasha Rogers trabaja principalmente el paisaje abierto, en su obra siempre está presente la línea de horizonte, el cielo ocupa un poco más de la mitad del formato de la obra, mismo que está trabajado monocromáticamente con un contraste de saturación; la esquina superior izquierda contiene la mayor saturación del tono azul, misma que va disminuyendo diagonalmente hasta llegar a la menor saturación del color en la esquina inferior izquierda (del cielo).

La línea de horizonte tiene una mayor saturación del color y contrasta con los tonos claros de la parte inferior izquierda del cielo, perdiendo contraste del lado inferior derecho. La parte de la tierra está trabajada con más texturas, sin embargo, bajo la línea de horizonte se encuentra el elemento más enfatizado de la composición, una delgada península oscura, ésta se acentúa debido a la saturación del color con que cuenta, y se destaca así del tratamiento de áreas aledañas, con menos saturación.

Trance (VER IMAGEN IX PÁG.66)

En esta obra, la paleta y el tratamiento del cielo es muy parecido al de la tierra, lo único que los divide es la línea luminosa del horizonte; se manejan los contrastes de saturación y claro-oscuro en tonos azules, los tonos más oscuros se encuentran en los extremos de la obra y los claros cercanos a la línea de horizonte. El tratamiento es totalmente atmosférico, por lo que los tonos se entremezclan y difuminan suavemente. De igual forma que en el cuadro anterior destaca un elemento en la parte izquierda de la obra, debido también a la saturación del color, al tratamiento del mismo y al contraste que crea con la luz del horizonte.

Las composiciones de Sasha Rogers son, en general, muy parecidas, ya que todas cuentan con una línea de horizonte, posicionada a distintas alturas del soporte. De modo que las variaciones se encuentran en el manejo del color y el tratamiento; el manejo del color alude, sobre todo a efectos de luz y fenómenos atmosféricos.

ERIC PÉREZ



Imagen X.
Erick Pérez
De Profundis 3
Óleo sobre tela
100 x 170 cm.
2009

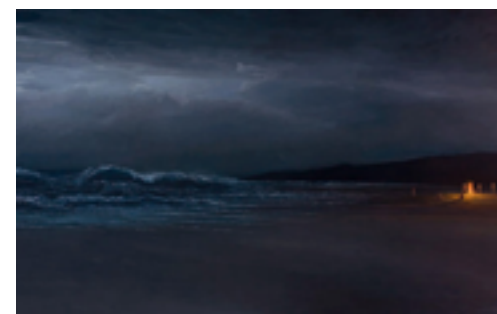


Imagen XI
Eric Pérez
El tumulto de las olas
Óleo sobre tela
190 x 300 cm.
2007

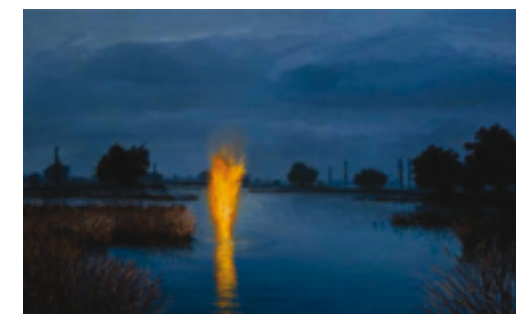


Imagen XII
Eric Pérez
Agni
Óleo sobre tela
110 x 180 cm.
2007

ERICK PÉREZ nace en la ciudad de México en 1972. Estudia en escuelas públicas hasta la preparatoria. “En 1990 ingresa a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, misma que abandona a las pocas semanas. Cursa cinco semestres de la carrera de Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana (1991-1994). Aunque regresa como invitado al seminario de pintura contemporánea (2000-2002), su formación como pintor ha sido básicamente autodidacta, y en esa medida es más una aventura vital que una carrera profesional”¹⁵.

¹⁵ <http://www.ericperez.com.mx/perfil.html>

De profundis 3 (VER IMAGEN X PÁG.66)

En esta pintura encontramos tanto un contraste de saturación como un contraste claro oscuro, sin embargo el contraste de saturación es mucho más dominante debido al carácter monocromático de la obra.

La escena nos presenta un cuerpo acuoso visto desde adentro, las diferentes saturaciones de azul indican distintas profundidades en el agua, los tonos más oscuros son los que indican mayor profundidad. Debido a la simultaneidad del color, en algunas zonas se alcanzan a ver tonos naranjas.

En este caso, un hombre (un buzo), es también parte de la composición, en esta obra se ha aplicado el esquema de composición básica así como sección áurea, encontramos que los elementos más destacados como son las piedras y el buzo están dispuestos en puntos áureos.

El tumulto de las olas (VER IMAGEN XI PÁG.66)

La escena representada es una playa, por la paleta utilizada pareciera ser que el sol acaba de ocultarse, en presencia de un cielo tempestuoso, con mucha nubosidad y bruma; los tonos del cielo varían entre grises, azules y violetas, éstos últimos surgen de la simultaneidad del color dada por los tonos amarillos de la fogata o faro que se aprecia en la playa, éstos tonos violetas también hacen correspondencia en la arena de la playa, debido, de igual forma, a la simultaneidad del color. Por otra parte, los tonos azules del mar provocan que se aprecien algunos destellos naranja en la fogata, una vez más la simultaneidad del color esta en función. El contraste claro oscuro es el principal protagonista de esta obra, en la que los tonos oscuros abarcan la mayor parte de la composición, lo que provoca que los tonos claros aparezcan más vibrantes, aunque sea mucho menor la superficie que ocupan; también encontramos un contraste de extensión ya que la mayor parte de la composición está presentada en tonos oscuros destacando por completo la pequeña zona iluminada por la fogata, en tonos que poseen gran luminosidad. La composición y el manejo de color hacen que la mirada se centre en el área de la fogata, dado que el sintagma de color más oscuro esta justo detrás de ella, en los cerros.

Debido al tratamiento de la obra, apenas y se insinúan las siluetas humanas, sin embargo la fogata es un inequívoco símbolo de la presencia humana.

Agni (VER IMAGEN XII PÁG.66)

Esta obra es el perfecto ejemplo del contraste complementario, la escena es un lago rodeado de algunos árboles y arbustos, aparentemente después del atardecer, la mayor parte de la composición esta trabajada en tonos azules, y por lo que a esas zonas se refiere, estaríamos hablando de un contraste de saturación; sin embargo lo que llama por completo la atención es esa especie de flama o explosión que emerge del lago y que a su vez crea un reflejo en el mismo, la flama se presenta en tonos amarillos y naranjas, en diferentes tonalidades y grados de luminosidad; los azules en el cielo hacen que la flama vibre en tonos naranjas y que se destaque por completo del resto de la composición, debido a que los tonos oscuros y grises dominan casi por completo la composición, dejando como protagonista de la obra a esa pequeño pero vibrante sintagma de color naranja. Por otro lado, los tonos amarillos presentes en la flama crean a su vez que las sombras de los arbustos y los árboles se aprecien en tonos violetas. La composición corresponde a un esquema áureo, que ubica la flama en una zona áurea, lo que incrementa su protagonismo y se corresponde con los demás elementos del paisaje.

El manejo del color en la pintura de Eric Pérez es sobre todo mimético, lo cual nos habla del grado de observación, así como la dedicación y la minucia con la que trabaja sus piezas.



Imagen XIII
Juan Muñoz
*Santa Rosa Jáuregui visto desde
la loma de Las tetillas*
Óleo sobre tela
68 x 169 cm.
2000



Imagen XIV
Juan Muñoz
Del coltivare le colline
Óleo sobre tela
57 x 100 cm.
1998



Imagen XV
Juan Muñoz
Fantasía de color
Óleo sobre tela
80 x 160 cm.
2002

JUAN MUÑOZ nace en Querétaro, México en 1965. Su formación es por completo autodidacta. En 1999 participó en la *Bienal Internacional de Arte Contemporáneo* de Florencia, Italia. Entre sus exposiciones individuales están: *Lo espiritual en el paisaje* en el centro cívico, ayuntamiento del estado de Querétaro, 2006. *Luz y Color* en el Palacio de Gobierno de Querétaro 2005. *Motivos de forma II* en el Two Allen Center, Houston, Texas, 2005. Además, varios libros con la obra de Juan Muñoz han sido publicados, entre ellos se encuentran, *Lo espiritual en el paisaje* publicado por el Municipio del Estado de Querétaro, México, 2006; «Un mirador que recibe el atardecer» por la Universidad Autónoma de Querétaro, Santiago de Querétaro, México, 2002.

Hay que pensar en el paisaje como escenario y reflejo de lo nacional, de esa peculiaridad que distingue a unos pueblos de otros, que está tan determinada por la historia como por la geografía, es decir, tanto por la acción del hombre como por la acción de la naturaleza¹⁶.

16 MADERUELO, Javier. *Paisaje...* op. cit., p. 145.

Santa Rosa Jáuregui visto desde la Loma de las Tetillas

(VER IMAGEN XIII PÁG.76)

La escena presenta el valle de Santa Rosa Jáuregui, Querétaro, México; como lo dice el título, la vista es desde una loma llamada *Las tetillas* desde la cual se aprecia el pueblo, incluso se puede distinguir una iglesia que sobresale de la pequeña mancha urbana, que a su vez está rodeada de sembradíos, parcelas y algunos montes.

El valle de Santa Rosa de Jáuregui se encuentra en un tercer plano, el primero de estos planos es la loma de *Las tetillas* el cual está destacado por tratamiento así como por la intensidad y luminosidad de los colores utilizados. En este primer plano encontramos un contraste de color ya que se diferencian por completo al menos tres colores, como lo son el amarillo, el verde, y el violeta; al mismo tiempo entra en función el contraste de complementarios así como el contraste claro oscuro, que se da entre el amarillo de las flores y los violetas de las sombras de las piedras y arbustos.

El cielo, por su parte, cuenta con un contraste de saturación que va de los tonos más oscuros y profundos en la parte superior que se van aclarando hasta llegar al resplandor rasando el horizonte, es justo en esta zona de resplandor en donde encontramos tonos que van desde el blanco y que se mezclan con tonos amarillos, que al estar cerca del cielo azul se tornan en tonos naranjas, acción del contraste simultáneo.

Los mismos tonos azules del cielo están presentes, tanto en las sombras de los primeros planos, como en las montañas del fondo, que se van alejando por medio de la perspectiva tonal, donde los planos lejanos son los más tenues y terminan por esfumarse con el resplandor del cielo en el horizonte. Estos tonos azules, presentes en todo el cuadro crean, que, por ejemplo, en las faldas de los cerros más lejanos los tonos amarillos, se tornen en algunas zonas naranjas, efecto provocado por el contraste simultáneo. Al mismo tiempo, lo verde de los pastos provoca que se tornen rojizos algunos tonos amarillos cercanos a los tonos verdes.

Del coltivare le colline (VER IMAGEN XIV PÁG.76)

Un valle en la escena con un punto de vista central y más alto, el tratamiento no varía mucho de los primeros planos a los más lejanos, el estilo de pincelada varía muy poco en su aplicación en los planos correspondientes a la tierra; el cielo, en cambio, cuenta con un tratamiento mucho más difuso y sobre todo la presencia de atmósferas. Los planos más lejanos en el horizonte corresponden con los tonos azules oscuros del cielo, mismos que se acercan con ciertas líneas, planos y sombras hacia los primeros planos; sin embargo los primeros planos corresponden a tonos verdes que van desde los muy oscuros hasta los verdes amarillentos, siendo el sintagma verde amarillento del primer plano el que roba toda la atención del cuadro, esto

se debe a su ubicación dentro de la composición pero sobre todo a que está rodeado de una penumbra sumamente oscura. De entre estos tonos verdes surgen finas líneas en tonos naranjas que al estar rodeados por tonos verdes crean efectos rojizos.

Fantasia de Color (VER IMAGEN XV PÁG.76)

Lo primero que salta a la vista es el uso del contraste de color, la razón por la que estos colores vibran es la manera en que están dispuestos, el amarillo, que por naturaleza es el que cuenta con más luminosidad, refuerza dicha característica al tener en la composición a su color complementario, el violeta; si el violeta a nivel pigmento no está en la composición, el amarillo provocará, en cuestiones de efecto, que algún otro color se torne violáceo; en este caso son los azules del fondo los que se tornan hacia este color, de modo que en esta composición están presentes tanto pigmentos violetas reales, como los que crean otros tonos por contraste, éstos tonos se localizan principalmente en el fondo de la composición, sin embargo se hacen presentes en los primeros planos como sombras.

Otro contraste presente en esta obra es el cálido-frío que se da entre los azules, verdes y violetas contrastando con los tonos cálidos de los primeros planos como son el amarillo y el naranja y rojo.

La disposición de la gama cromática en esta obra genera una sensación armónica, cada color ha sido dispuesto y acompañado armónicamente; los tonos azules apenas insinuados cuentan con notas en su complementario el naranja; por otra parte los árboles y arbustos de color verde cuentan también con pequeños sintagmas de su complementario, el rojo.

A pesar de que Juan Muñoz es autodidacta, su manejo del color es muy armónico, lo que nos habla de la armonía como algo inherente al ser humano. En este caso la práctica y la experimentación pictórica, así como la observación de la naturaleza y la reflexión, llevaron a este artista realizar composiciones armónicas.

3 capítulo

LA BÚSQUEDA DE LA ARMONÍA

- La exposición: Análisis de la obra
- Resultados del cuestionario

LA BÚSQUEDA DE LA ARMONÍA (en el proceso creativo)

EL SER HUMANO HA DESBORDADO en muy diversas manifestaciones la incesante e histórica búsqueda de la armonía; tenemos prueba de ello en el arte, tanto en la música, como en la pintura y escultura, o en la poesía o literatura; la armonía y su indagación es una constante, aún en nuestros días y a pesar de la diversidad de manifestaciones artísticas existentes.

La búsqueda atenta de la armonía que gobierna el universo y dirige las creaciones naturales, tanto el arte como la naturaleza están gobernadas por leyes, y es el conocimiento de estas leyes lo que hace al hombre capaz de crear la belleza artística¹.

El contexto y el momento histórico en el que vivimos condiciona la manera en la que producimos o consumimos el arte; es muy diferente un paisaje chino de varios siglos de antigüedad a un paisaje urbano contemporáneo, y no sólo por los elementos formales sino que, aunado a esto, las obras de arte reflejan tanto el contexto en el que fueron creadas, como aspectos culturales, la estructura de pensamiento e incluso situaciones de la vida del creador de arte.

¹ PAREYSON, Luigi. *Conversaciones...* op. cit., p. 144.

A lo largo de la historia del Arte y particularmente en la pintura, las teorías del color han sido utilizadas por numerosos artistas, en este caso se retoma la *Teoría del Color* de Goethe, quien fue uno de los primeros en describir la mayoría de los fenómenos cromáticos, incluyendo nuestra percepción fisiológica de los mismos; Goethe publicó su *Teoría de los colores* en 1810, influenciando a pintores como Joseph Mallord William Turner quien realizó diversas obras en torno a la teoría del color de Goethe, ejemplo de esto es *Luz y color*, *Sombra y tinieblas*, *Sombras y oscuridad*, en dichas obras utiliza diversos tipos de contrastes, como el contraste simultáneo y el contraste de saturación, aunque el más predominante es contraste el claro-oscuro.

“Goethe partió de la polaridad de los colores en positivo y negativo, y a partir de ello le atribuyó a los colores valores morales.

(REVISAR REFERENCIA II DEL ANEXO)

El legado de Goethe influenció tanto a teóricos, pintores y diseñadores, lo que llevó a que algunos de ellos profundizaran en cierto aspectos del estudio del color.

Kandinsky habla de dos efectos al mirar una paleta de colores:

(REVISAR REFERENCIA III DEL ANEXO)

Kandinsky por su parte distingue entre un efecto físico del color que se ve reflejado en sensaciones y por otro lado un efecto psicológico, actuando, inclusive en el ánimo de una persona.

Goethe también influyó notablemente en Johannes Itten (1888-1967) quien de 1919 a 1923 dio clases en la Bauhaus y al igual que Kandinsky formaron parte de la escuela que sentó las bases de lo que hoy conocemos como diseño, (REVISAR REFERENCIA IV DEL ANEXO)

Itten, estudio profundamente las teorías de color de Goethe, Chevreul, Runge y Betzold, sus investigaciones fueron publicadas en varios textos, siendo el más influyente *El Arte del color* en 1961.

Experto de todas estas teorías, Mark Rothko dominaba en especial el manejo del color, sus principales influencias fueron Turner y Caspar David Friedrich. Rothko perteneció a la Escuela de Nueva York.

(REVISAR REFERENCIA V DEL ANEXO)

Para estos pintores, el color fue un elemento preponderante para la creación de sus obras; la influencia de unos sobre otros va encadenada diacrónicamente, de modo que lo estudiado y experimentado por Turner acerca de lo propuesto por Goethe influyó a Itten y su vez a Rothko, así como todos ellos influenciaron la obra de Sasha Rogers, Tula Telfair, etc.

Del mismo modo que esto sucedió en el arte, lo planteado por la Bauhaus respecto al color y el diseño es algo con lo que tenemos contacto en la vida diaria; los juguetes, la publicidad, la moda, alimentos empacados, la televisión, etc., manejan perfectamente los efectos que el color produce sobre las personas, utilizándolos para su fines lucrativos. En el caso particular

de la publicidad, el color juega un papel primordial, en la mayoría de los casos logra su cometido, ya sea, de antojarnos algún producto o convencernos de que necesitamos algún otro. La industria del juguete se vale de los atributos que tiene el color, entre otras cosas, para despertar el deseo en los niños; las sensaciones que se experimentan en la niñez al acudir a las jugueterías van desde la euforia, emoción, deseo de poseer y obtener el estatus que brinda tener un juguete nuevo y brillante, contrastando con la frustración y la desilusión al no obtener el juguete deseado. Por su parte los juguetes artesanales mexicanos son muy atractivos en su colorido, sin embargo al carecer de una estrategia publicitaria y de distribución, además de no proveer el estatus que tienen juguetes como *Barbie*, reciben muy poca atención y demanda.

La cuestión es que la comunidad que no ha tenido la oportunidad de estudiar teoría del color, no se enfrenta conscientemente a este aspecto, no se toman el tiempo para pensar el porqué les gusta tal o cual color, o por qué las tendencias de la moda sugieren ciertos colores, o por qué el alto en el semáforo se marca en rojo, y aunque no sean conscientes todos estos aspectos, es de todos sabido y por convención, que se debe parar si la luz del semáforo está en rojo, de igual forma, cuando nace un bebé se le asignará un color, si es niña todos los regalos serán rosas y si es niño serán azules; éstas son convenciones totalmente culturales, muestra de esto es el color del luto, en muchas culturas se utiliza el negro mientras que en Japón el luto se representa con el color blanco.

El contexto y el momento histórico en el que vivimos ya nos ha dotado de un amplio bagaje del uso cultural del color; en México es aún más particular, ya que conviven el uso popular del color que tiene raíces ancestrales, incluyendo el sincretismo, y el uso global, propuesto por empresas transnacionales, las tendencias internacionales, de las cuales nos llegan productos como ropa, accesorios, zapatos, alimentos y tecnología, además de programas de televisión, música, entre otras manifestaciones de costumbres y cultura. A su vez, el uso popular del color está siempre presente tanto en los vestuarios tradicionales, como en la artesanía mexicana tan reconocida y apreciada por los extranjeros, en el colorido y el sabor de la comida mexicana, en huellas de las culturas prehispánicas como los penachos que aún fabrican, en las máscaras que se utilizan en muchas de las fiestas de México, etc.

El color para mí ha sido esta convivencia de influencias, tanto locales como extranjeras, así como ancestrales y actuales; ambas crearon mi gusto particular del color, la convivencia de las flores de Xochimilco y las portadas de sus iglesias, las jacarandas en primavera en la Ciudad de México, las cajitas de Olinalá, los tradicionales tapetes de aserrín, el mercado de flores de San Ángel; los innumerables y espectaculares colores de los paisajes mexicanos, como los siete colores de la *Laguna de Bacalar* en Quintana Roo, los rosas, anaranjados y violetas de amaneceres y atardeceres; el dorado, el gris y el blanco de las arenas de las playas mexicanas, lo plateado del desierto de San Luis Potosí en luna llena... Todo esto y mucho más en convivencia, por otro lado con las películas de *Walt Disney* y su muy particular uso del color, con las caricaturas importadas tanto de oriente como de Estados Unidos;

costumbres como *halloween* con colores como naranja y negro; o el día de San Valentín y su color característico: el rojo, todo el mundo de juguetes y accesorios de *Barbie*... Todas estas influencias determinan la manera de producir, me parece muy importante reconocer e identificar los elementos que han influido y configurado nuestros gustos y estructura de pensamiento.

LA EXPOSICIÓN: Análisis de la obra

La exposición *El color en el proceso creativo. La pintura, fuente de emociones y sensaciones* se presentó el 22 de octubre de 2010 en la Galería Autónoma de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. La muestra se dividió en dos series:

Serie 1. *Concordancias subjetivas de color y forma.*

Serie 2. *Aplicación de lo propuesto por Goethe e Itten en sus Teorías del color.*

La galería se dividió en dos secciones, una para cada serie, de modo que se incitó al espectador a elegir entre una y otra.

(REVISAR IMAGEN I Y II)

La intención al realizar esta exposición fue, aparte de confrontar las dos series, registrar por medio de cuestionarios, lo suscitado en el espectador. Cabe señalar que dichos cuestionarios no pretenden dar estadísticas, sino

Imagen I.
Serie 1:
CONCORDANCIAS
SUBJETIVAS DE
COLOR Y FORMA



simplemente son un registro de lo ocurrido en la exposición como parte de la culminación del proceso creativo, o lo que Juan Acha llamaría el consumo.

SERIE 1. Concordancias subjetivas de color y forma

La primera serie, *Concordancias subjetivas de color y forma* fue realizada de agosto a diciembre de 2009, esta serie significó sobre todo tiempo, pero no para una obra sino para el proceso creativo, realizando 50 ejercicios semanales con acrílico sobre cartulina Bristol. Los ejercicios fueron realizados de primera intención, buscando y experimentando nuevas² formas de abordar la pintura y el problema paisajístico; sin boceto

² Nuevas en relación al proceso particular de la autora y su producción anterior.

imagen II.
Serie 2.
APLICACIÓN
DE LO PROPUESTO
POR GOETHE E
ITTEN EN SUS
TEORÍAS DE COLOR



previo y ejecutados aproximadamente en una hora cada uno. Según Itten, la composición y elección de colores subjetivos así como el tamaño de las manchas y su orientación indican “los diferentes estilos de pensamiento, de sentimiento y de acción que pueden encontrarse en un ser humano”³. Las concordancias subjetivas de colores nos informan sobre la vida interior del hombre y reflejan su constitución interna y sus estructuras.

De modo que se realizó esta serie sin pretensiones, dejando que, simplemente fluyera el proceso creativo, sin esperar obtener algo en concreto. Primero se agotó el bagaje plástico y algunos ejercicios se basaron en obras de Anselm Kiefer, Arcadi Adis, Turner, Caspar David Friedrich, Jan Hendrix, Joost van Roojen, entre otros.

(REVISAR IMAGEN III Y IV PAG. 92-93) (*trazo salvaje*).

El no esperar nada en los ejercicios, llevó a experimentar nuevas soluciones, una de ellas fue el uso de mucha agua (aguadas), de hecho en muchos ejercicios empapaba e incluso creaba charcos con agua previo a la aplicación de la pintura; el agua crea accidentes, tiene su propio carácter y es difícil controlarla y contenerla, se aprovecharon todas estas cualidades y efectos del agua, ya que ofrece la posibilidad de crear infinitas tonalidades y efectos de saturación del color, transparencias y veladuras.

(REVISAR IMAGEN V Y VI PAG. 92-93) (*cuadrícula*).

³ ITTEN, Johannes. *El color...* op. cit., p. 25.

Imagen III

TRAZOS SALVAJES
Tinta y gotero sobre papel
2009



Imagen VII

RITMOS CON GOTERO
Tinta y gotero sobre papel
2009



Imagen VI

CUADRÍCULA
Tinta y gotero sobre papel
2009



Imagen V

CUADRÍCULA
Tinta y gotero sobre papel
2009

Imagen IV

TRAZOS SALVAJES
Tinta y gotero sobre papel
2009

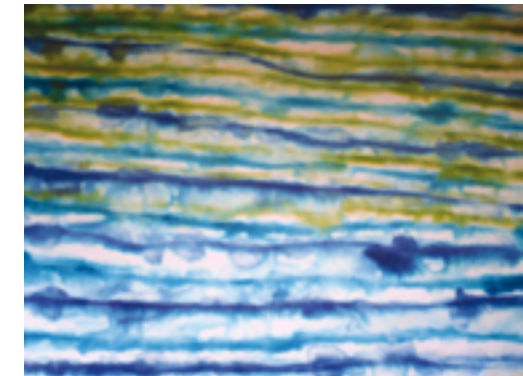
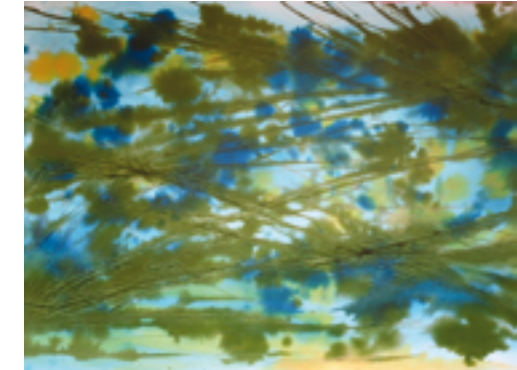


Imagen VIII

RITMOS CON GOTERO
Tinta y gotero sobre papel
2009

Según Greenberg, los artistas de vanguardia,

no tienen como fuente de inspiración principal la realidad sino el medio con el que trabajan..., el medio se corresponde con la serie de condiciones específicas que distinguen una forma expresiva de otra..., es en virtud de este medio que los diferentes artes son únicos y estrictamente ellos mismos..., éstas condiciones son: la superficie plana del soporte, la delimitación del cuadro mediante el marco y las propiedades de los pigmentos-la palpabilidad de la pintura..., la naturaleza del medio que queda en evidencia y se convertirá en protagonista de la obra⁴.

La intención en la mayoría de los ejercicios fue crear atmósferas partiendo de la mancha, aprovechando el accidente controlado, que en muchas ocasiones da la pauta para generar la composición.

Se realizó una serie de ejercicios en los que, con un gotero de tinta y un atomizador alternaba entre línea y mancha generando ritmos.

(REVISAR IMAGEN VII Y VIII PAG. 92-93) (*ritmos con gotero*)

En un principio los ejercicios que atendían al paisaje fueron realizados en base a dos viajes, uno al desierto de San Luis Potosí y otro a San José del Pacífico, Oaxaca, sin embargo las vivencias en la Ciudad de México también influyeron notablemente y con la ventaja de poder realizar apuntes del natural.

- *Atardecer en rosa 1 y 2* (IMAGEN XI Y X PAG. 96-97)

⁴ GREENBERG, Clement. *La pintura...* op. cit., p. 10.

- *Como Fumarola* (IMAGEN XI PAG. 98)
- *Bruma del desierto* (IMAGEN XII PAG. 98)
- *A lo verde radioactivo* (IMAGEN XIII PAG. 99)
- *Fuego* (IMAGEN XIV PAG. 99)

Los atardeceres de otoño de 2009 fueron referentes primordiales para la producción. Así mismo, se realizó una serie en donde esferas y formas circulares son protagonistas. Estas formas me recuerdan a la manera de pintar los alebrijes, algunas máscaras, así como elementos del arte prehispánico⁵, también me remiten a planetas, lunas, o paisajes cósmicos.

- *Lunas azules* (IMAGEN XV PAG. 100-101)
- *Alebrijes style* (IMAGEN XVI PAG. 100)
- *Narabola* (IMAGEN XVII PAG. 101)
- *Esferas cósmicas* (IMAGEN XVIII PAG. 102)
- *Esferas en la Sierra* (IMAGEN XIX PAG. 102)

En esta serie lo más importante fue la experiencia, las aportaciones del proceso creativo, las observaciones y las reflexiones, quedando la obra sólo como una huella de este proceso. El hecho de que la obra terminada no fuera un fin en sí, sino una parte del proceso, me permitió tener una mayor libertad, una actitud más experimental, y una vivencia llena descubrimientos.

⁵ En el arte prehispánico, en concreto el mexica las estrellas se representaban con círculos concéntricos

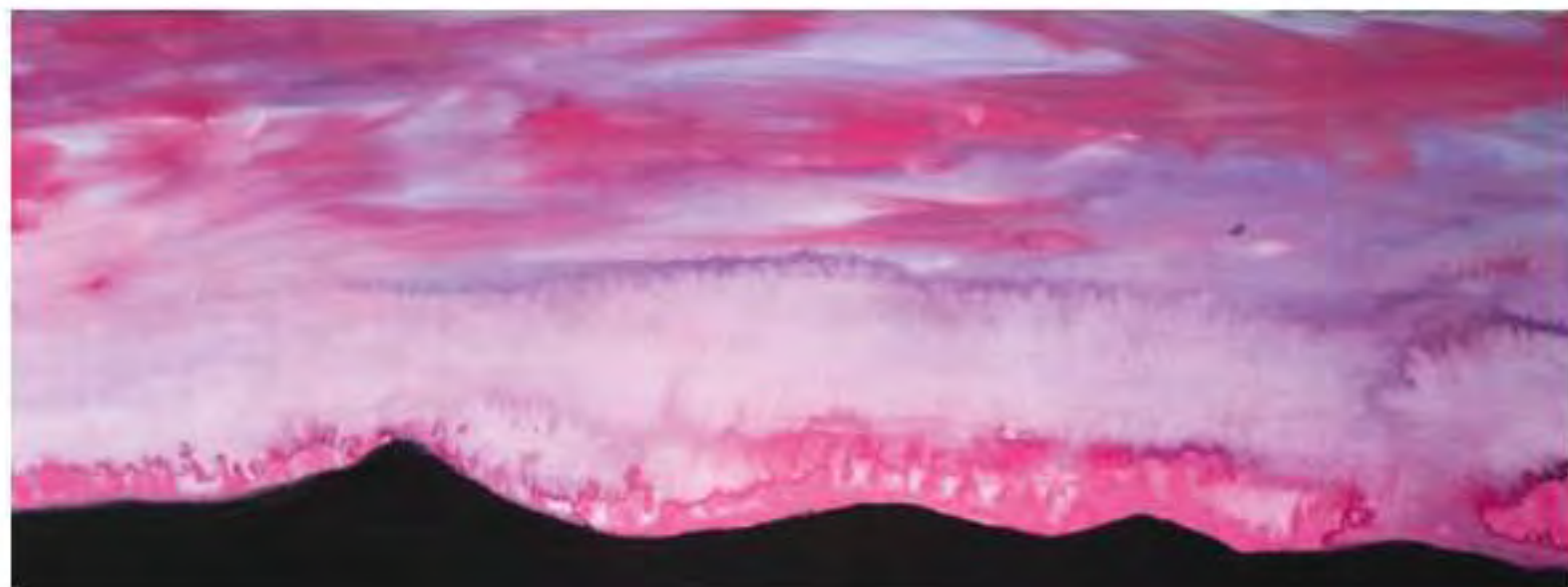


Imagen IX
ATARDECER EN ROSA I
Arilico sobre papel
2009



Imagen X
ATARDECER EN ROSA 2
Arilico sobre papel
2009

Imagen XI
COMO FUMAROLA
Acrílico sobre papel
2009



Imagen XII
BRUMA DEL DESIERTO
Acrílico sobre papel
2009



Imagen XIII
A LO VERDE RADIOACTIVO
Acrílico sobre papel
2009



Imagen XIV
FUEGO
Acrílico sobre papel
2009

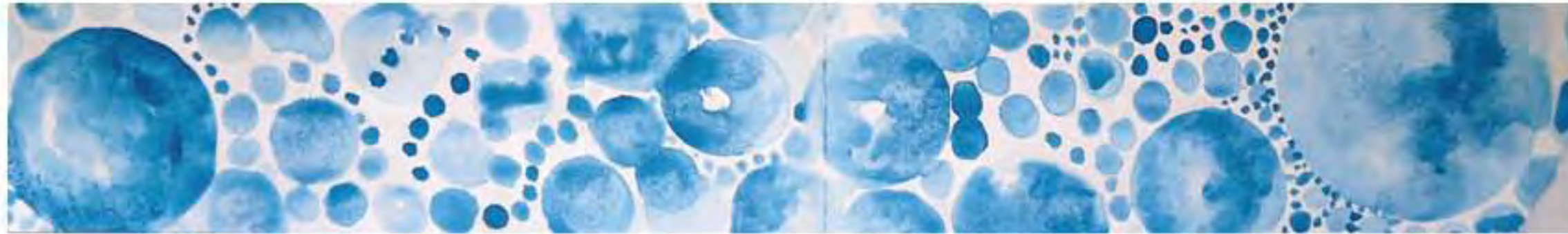


Imagen XV
LUNAS AZULES
Acrílico sobre papel
2009

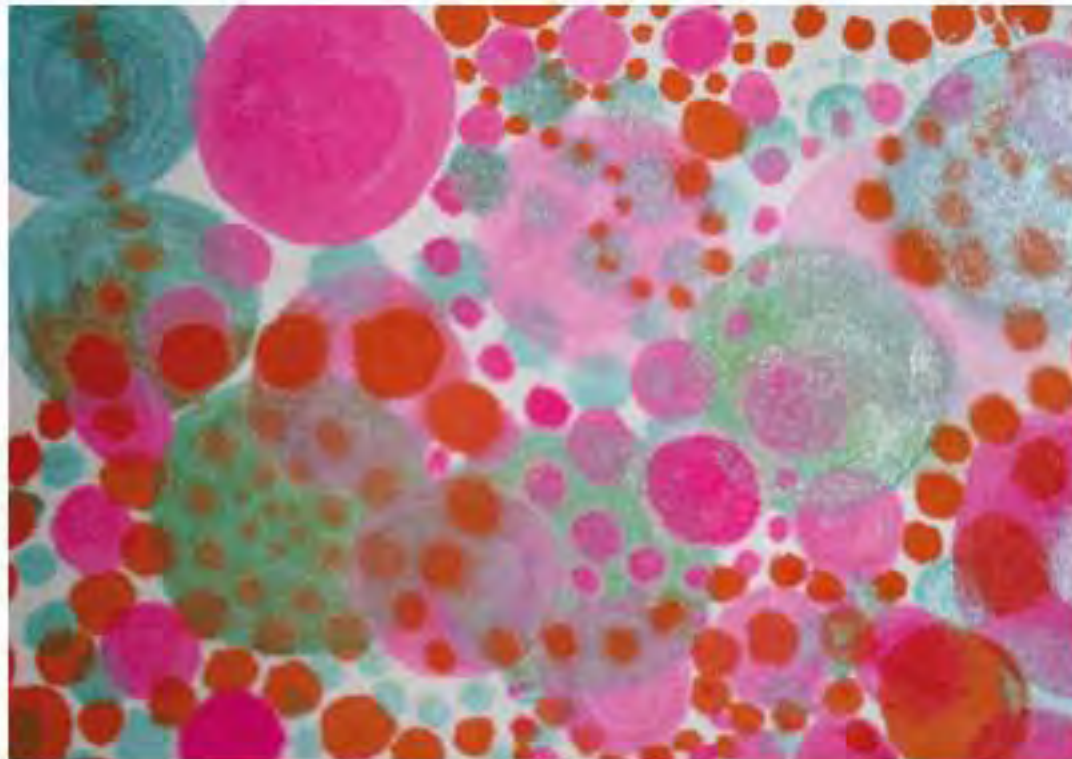


Imagen XVI
ALEBRIJES STYLE
tinta sobre papel
2009



Imagen XVII
NARABOLA
acuarela sobre papel algodón
2009

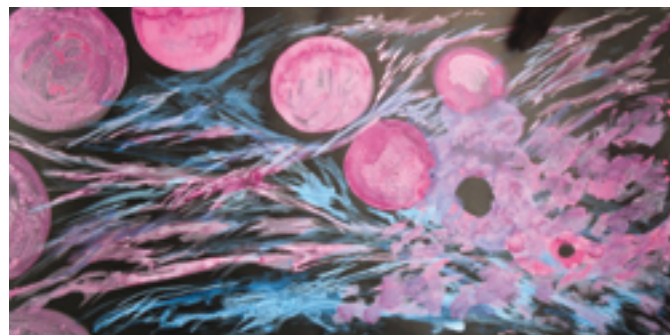


Imagen XVIII
ESFERAS CÓSMICAS
acrílico sobre papel
2009



Imagen XIX
ESFERAS EN LA SIERRA
acuarela sobre papel algodón
2009

Cuando el arte se enfoca únicamente en la obra,

la pareja “las partes y el todo” es destruida con la intención de representar integralmente el fenómeno socio-cultural del arte por una de sus partes que es el producto, cuya fetichización incita a desdeñar lo más verdadero y vital del hombre: la acción humana. Este desdeño beneficia al consumismo y al capitalismo. Sobre todo oculta los procesos psicológicos, sociológicos e ideológicos del fenómeno⁶

Parte importante de ambas series fue la bitácora, la cual contiene un desmenuzamiento del proceso creativo; pensamientos, ideas, bocetos de lo que veo, de lo que oigo, de lo que huelo, de lo que saboreo, de lo que siento, de lo que imagino; escritura, dibujo, pintura, collage, recolección, etc., forman parte de las huellas que dejó esta investigación.

(REVISAR PÁG. 122-123)

SERIE 2. Aplicación de lo propuesto por Goethe e Itten en sus teorías del color

La segunda serie se realizó aplicando lo planteado por Goethe e Itten en sus teorías del color; la cantidad de ejercicios en relación a la otra serie fue mucho menor ya que cada ejercicio requería de planeación y de un tiempo

⁶ ACHA, Juan. *Introducción...* op. cit., p. 12.

considerable para su ejecución. Las técnicas y materiales usados en esta serie son más refinados, se trabajó encáustica, acuarela, óleo y temple de copal; cada técnica exige tiempo y dedicación.

También fue una parte fundamental la elaboración de apuntes del natural, éstos los tomaba desde mi casa ubicada en las faldas del cerro del Ajusco en la Ciudad de México y desde mi taller ubicado en Coyoacán; el día a día en la ciudad así como los viajes que realicé en el interior de la República Mexicana fueron referentes visuales para la creación de las obras, en especial un viaje en crucero que zarpó de Acapulco, Guerrero, pasando por Ixtapa, Manzanillo Colima, y Los Cabos Baja California Sur.

De modo que la dinámica para esta serie era tomar apuntes del natural para posteriormente elaborar un boceto y finalmente ejecutar la pieza, ésta dinámica podía llevar desde un par de días hasta un mes por pieza.

Ejemplos de elaboración de boceto y obra terminada:

- *Boceto Después de Sasha Rogers* (IMAGEN XX PAG. 106)
- *Después de Sasha Rogers* (IMAGEN XXI PAG. 106)
- *Boceto, La playa en español. El español en la playa.* (IMA. XXII PAG. 107)
- *La playa en español. El español en la playa* (IMAGEN XXIII PAG. 107)
- *Bocetos: 1 y 2 Lo hermoso de una escalofriante experiencia* (IMAGEN XXIV Y XXV PAG. 108-109)
- *Lo hermoso de una escalofriante experiencia* (IMAGEN. XXVI PAG. 109)

En la mayoría de las obras de esta serie se utilizó la composición áurea, y el esquema compositivo básico tomado del libro de Pablo Tosto *La composición Áurea en las Artes Plásticas*⁷; tanto lo propuesto por Goethe e Itten en sus teorías del color como la sección áurea buscan la armonía y la intención de realizar esta serie y compararla con la serie de *concordancias subjetivas de color y forma* es para determinar si los espectadores (que no sólo son compañeros de la carrera de artes visuales sino que se incluyó una gran parte de mi familia que carece por completo de nociones estéticas y artísticas, y que abarca desde niños hasta personas de la tercera edad), notan diferencias entre las dos series y si alguna les provoca sensaciones, emociones o incluso armonía. (REVISAR REFERENCIA VI DEL ANEXO)

Los ejercicios de esta segunda serie se realizaron basados en los siete contrastes del color de Johannes Itten. Tanto Itten como Goethe afirman que fisiológicamente el ojo exige armonía, la armonía para el ojo esta representada por el color gris neutro, producto de la unión de colores complementarios, es sólo mediante este color que el ojo queda en un equilibrio perfecto; es por esta razón que algunas combinaciones de colores pueden parecernos agresivas, desagradables e incluso perturbadoras.

*Para nuestro órgano visual, la armonía corresponde a un equilibrio y simetría de fuerzas*⁸

7 TOSTO, Pablo. *La Composición áurea en las artes plásticas*, Hachette. Buenos Aires, Argentina, 1958.

8 ITTEN, Johannes. *El arte...* op. cit., p. 20.



Imagen XXI
DESPUÉS DE SASHA ROGERS
Acrílico sobre papel Kraft
125 x 150 cm.
2010

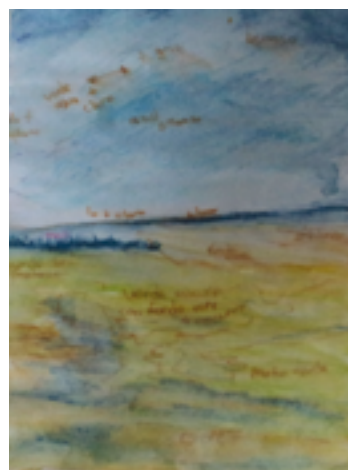


Imagen XX
BOCETO DESPUÉS DE
SASHA ROGER
Tinta sobre papel



Imagen XXII
BOCETO, LA PLAYA EN ESPAÑOL.
EL ESPAÑOL EN LA PLAYA
Acuarela sobre papel algodón



Imagen XXIII
LA PLAYA EN ESPAÑOL.
EL ESPAÑOL EN LA PLAYA
Encáustica sobre tela
40 x 60 cm.
2010



Imagen XXIV

BOCETOS: I Y II LO HERMOSO DE UNA ESCALOFRIANTE EXPERIENCIA
Acuarela sobre papel algodón
2010



Imagen XXV

Encáustica sobre mdf
2010



Imagen XXVI

LO HERMOSO DE UNA ESCALOFRIANTE EXPERIENCIA
Acrílico-óleo sobre tela
90 x 140 cm.
2012

NARANJA AZULADO.
CORAZÓN ENMARAÑADO
Acuarela sobre papel algodón
2010



Naranja azulado. Corazón enmarañado

En este ejercicio se presenta tanto el contraste de complementarios, como el contraste simultáneo, obteniendo tonos grises de la mezcla del color azul con el color naranja. La escena fue tomada de un atardecer en la Ciudad de México.



EL CAMINO POR
DONDE SE FUÉ
Acuarela sobre papel algodón
2010

El camino por donde se fue

En este caso se trabajó el contraste de color, según el cual debe haber al menos tres colores perfectamente diferenciados, la fuerza de este contraste es mas evidente si se utilizan los colores primarios y disminuirá conforme se utilicen colores secundarios o terciarios, en esta acuarela convergen tanto colores primarios como el azul o el amarillo; secundarios como el naranja y terciarios como el magenta. También influye en el efecto del contraste de color la ubicación de las manchas así como su saturación. El lugar representado es San José del Pacífico Oaxaca, México.

DESPERTÉ EN LOS
CABOS
Acuarela sobre papel algodón
2010



Desperté en Los Cabos

Este ejercicio corresponde al contraste claro-oscuro en consonancia con el contraste de saturación de un sólo color, en este caso azul, en donde los tonos más oscuros aparecen del lado derecho y los tonos claros del lado izquierdo, ocupando el blanco del papel. La escena corresponde a Los Cabos en Baja California Sur, México.



ENERO EN
SAN CARLOS COAPA
MICHOCÁN I Y 2
Acuarela sobre papel
algodón
2010



COMPLEMENTO
DE SATURACIÓN
EMOCIONAL I Y 2
Acuarela sobre papel algodón
2010

San Carlos Coapa Michoacán 1 y 2 *Complemento de saturación emocional 1 y 2*

En estos ejercicios se buscó y utilizó el contraste de complementarios con el azul y el naranja, en distintas saturaciones, lo que provoca a su vez, un contraste simultáneo sobre algunas zonas de la composición. Dos de las obras se enfocan en fenómenos atmosféricos mientras que las otras representan un momento y lugar específicos, además de contener vivencias y experiencias.

El contraste simultáneo se produce cuando el ojo, al mirar un color exige su complementario, si no está presente el color complementario el ojo lo produce; dos o varios colores son armoniosos cuando dan una mezcla gris neutro, las demás mezclas que no dan gris neutro son de naturaleza expresiva pero no armoniosa. “El color complementario que crea el ojo es una impresión coloreada pero no existe en realidad”⁹.

En una composición con dos colores puros que no sean totalmente complementarios, cada uno intenta empujar al otro hacia su color complementario y casi siempre, ambos colores pierden sus caracteres verdaderos y parece que irradian nuevos efectos. El color queda como desmaterializado y se hace perfectamente válida la frase: la realidad de un color no siempre es idéntica a su efecto¹⁰.

9 ITTEN, Johannes. *El arte...* op. cit., p.52.

10 *Ibidem.*, p.52.



CERROS MÁGICOS
RUMBO A TOLANTONGO
Encáustica sobre mdf
32 x 38.5
2010

Cerros mágicos rumbo a Tolantongo

Aunque el contraste de color es el protagonista de esta obra, a su vez también está presente, aunque con menor impacto, el contraste de complementarios, el azul se complementa con el naranja al igual que el amarillo se complementa con el violeta; Itten menciona en su texto que:

El contraste del color en sí mismo puede expresar ya una alegría desbordante ya universalidad cósmica¹¹.

11 *Ibidem.*, p. 36.

AUTORRETRATO
CÓSMICO. CONTRASTE
DE EMOCIONES
Encáustica sobre tela
30 x 50 cm.
2010



Autorretrato cósmico. Contraste de emociones

Contraste de saturación. Se utilizó el color azul en distintos grados de saturación, de igual forma se utilizó pigmento blanco y violeta. Se aprovecharon las posibilidades que brinda el material, en este caso, el encausto, el cual permite crear veladuras, transparencias, empastes, texturas, etc., se dice que los colores reaccionan de distinto modo ante los distintos medios que se vale el artista para perturbarlos¹².

Otro factor importante en la encáustica es el uso del fuego, que puede servir sólo para fundir el encausto o como en este caso, que se utilizó de manera experimental, permitiendo que se crearan charcos encendidos, lo que provoca reacciones tanto en el color del pigmento al quemarse, como en la consistencia y textura del encausto.

12 Ibidem., p. 55.



40 HORAS DE AMNISTÍA
INTERNACIONAL.
SAN CARLOS COAPA
MICHOCÁN
Acrílico-óleo sobre tela
140 x 170 cm.
2010

40 horas de amnistía internacional. San Carlos Coapa Michoacán

Esta obra fue la culminación del proceso, ya que en ella aplique lo aprendido y experimentado, tanto en la serie de *Concordancias subjetivas de color y forma* como en la serie en base a lo propuesto por Goethe e Itten. Se usó tanto el carácter expresivo del color como el armónico. A su vez están presentes la mayoría de los contrastes, en el cielo, por ejemplo, se utilizó tanto el contraste claro-oscuro como el contraste de saturación; en la nubes se hace presente el contraste simultáneo; en la parte inferior encontramos un contraste de complementarios (violeta-amarillo) y en con menor fuerza también encontramos el contraste de color. Por otro lado, la elección del color magenta para el cielo es totalmente subjetiva, de modo que en esta obra convergen tanto elementos objetivos como subjetivos.

Los resultados del cuestionario

Para completar el proceso con estas dos series se realizó una muestra en la Galería Autónoma de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (22 de octubre 2010), las series se presentaron por separado y debidamente identificadas, se les pidió a los asistentes a la inauguración responder a un cuestionario en el que se les pedía proporcionar su edad y su ocupación, además de las siguientes preguntas:

-¿Cuál de las dos series prefieres?

-¿Experimentas sensaciones con algunas de las dos series, cuáles?

EL propósito del cuestionario no es dar estadísticas ni hacer un análisis formal de los resultados respecto a gustos o preferencias, por el contrario, es un registro muy subjetivo de lo que lo que la exposición suscita en los asistentes, a su vez el análisis de los resultados se realizó en base a la experiencia propia en el proceso creativo y lo vivido el día de la exposición. Los espectadores fueron principalmente familiares de la autora, así como la comunidad de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Esta investigación surgió a raíz del cuestionamiento acerca de cómo nos afectan los colores; al realizar las dos series y confrontarlas ante un público de familiares, amigos, compañeros y maestros, me interesaba observar las reacciones en el momento de la inauguración, escuchar los comentarios

tanto de la comunidad de la ENAP como de familiares, dado que son dos grupos muy diferentes; por un lado la comunidad de la ENAP tiene mucha más experiencia en exposiciones, no sólo de pintura sino de muchas otras manifestaciones artísticas, por otra parte, mis familiares no son a fines del arte, no hay un interés hacia el arte más allá del cuadro de la sala, para muchos de los niños asistentes era su primera vez en una exposición y probablemente la única en muchos años. La mayoría de mis familiares ni si quiera sabían que existía una carrera llamada Artes Visuales. Es por esto que en los cuestionarios se pidió que mencionaran su ocupación, de esta manera se buscó constatar que es muy diferente la manera en que se acerca un espectador a la obra.

Aproximadamente asistieron 100 espectadores, los cuales se dividieron en las siguientes categorías: (REVISAR ANEXO PÁG. 135)

Las encuestas fueron realizadas tanto por escrito, así como de manera personal por la autora.

Los resultados de los cuestionarios fueron determinantes,

La gran mayoría eligió la serie en la que se aplicó lo propuesto por Goethe e Itten en sus teorías.

Coincidió en muchos de los cuestionarios que los asistentes manifestaron haber experimentado intranquilidad e incertidumbre con la primera serie de ejercicios “libres” (*Concordancias subjetivas de color y forma*).

La segunda serie provoco tranquilidad, equilibrio, paz, felicidad, calma, e incluso varios de los espectadores manifestaron haber experimentado sensaciones armónicas.

La serie 1, *Concordancias subjetivas de color y forma* pudo, de alguna manera, incomodar a algunas personas ya que Itten dice que al utilizar concordancias subjetivas se deberá tomar en cuenta que,

se agrada a aquellos que tengan las mismas preferencias y que se sentirán decepcionados aquellos que tengan disposiciones distintas acerca de los colores. Un individuo sensible a los colores puede sentirse herido psíquicamente por colores que no les sean simpáticos¹³.

Las obras de la primera serie son de naturaleza expresiva pero no armoniosa y es por esta razón que los espectadores experimentaron sensaciones de intranquilidad, incertidumbre, angustia, desagrado, etc.

En cambio, la serie dos, fue creada buscando la armonía, misma que fue percibida por los espectadores, Itten apunta que “seamos conscientes o no, los colores influyen en nuestro estado psíquico”¹⁴.

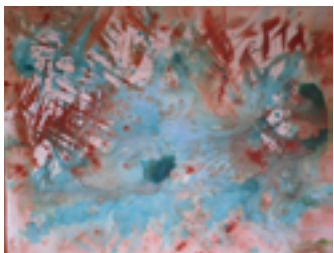
13 ITTEN, Johannes. *El arte...* op. cit., p. 28.

14 *Ibidem.*, p. 83.

Pareciera que la armonía funcional de nuestros cuerpos, y el equilibrio establecido por la naturaleza, provocan en el ser humano la búsqueda necesaria y perenne de realizar creaciones armónicas, ya sea en arquitectura, pintura, escultura, etc. Y también que, aun cuando no se esté consciente de las teorías del color, o de otros conocimientos, de alguna manera estamos predeterminados a utilizarlas en la vida cotidiana en nuestras elecciones. Y aunque no se tenga un bagaje cultural amplio, nadie es ajeno a reconocer una creación armónica cuando la ve; así sea un atardecer, una pintura, una construcción, una pieza musical, etc. La necesidad de establecer un equilibrio y una armonía es inherente a ser humano, y en nuestro caso como pintores, esa búsqueda aplicada al color y a la composición permite elegir qué sentimiento o sensación queremos suscitar en nuestros espectadores.

SERIE 1

Concordancias subjetivas de color y forma



A DE DESIERTO



A DE MAR



A DE TURQUESA



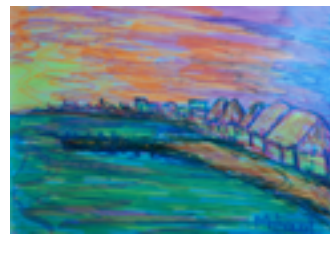
A LA TURNER



ESTRELLAS EN EL DESIERTO



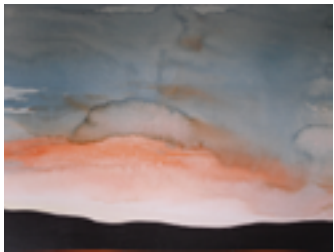
INMERSIÓN COPIA



MAHAUAL



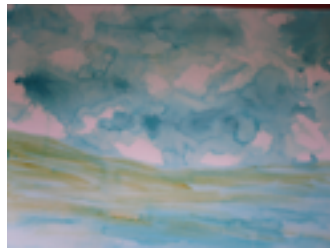
MIRANDO AL QUEMADO



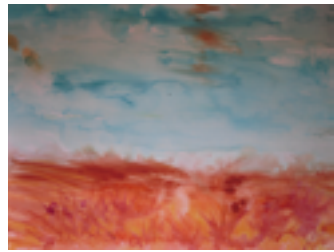
ATARDECER DE FUEGO 2



ATARDECER DE FUEGO 3



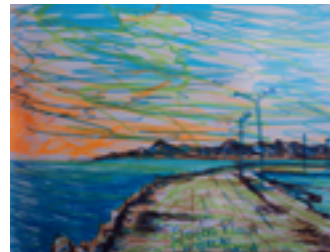
BRUMA DE DESIERTO



DE WADLEYE A ESTACIÓN 14



ROJO SANGRE



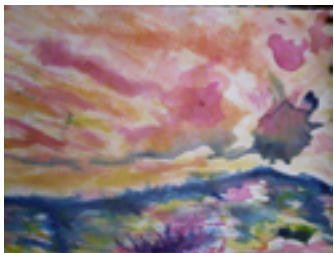
SEYBA PLAYA



SIERRA ESFERAS



SIERRA OAXACA 2



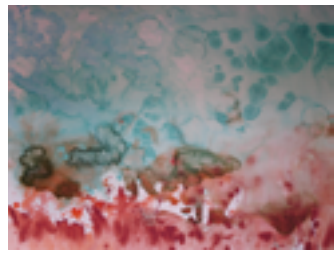
DESIERTO 2



DESIERTO 3



DESIERTO 4



EL JEFE DEL DESIERTO



SIERRA OAXACA 3



TIERRA Y AIRE



VOLCÁN ROSA



VOLVER A LOS ARBOLES

SERIE 2.

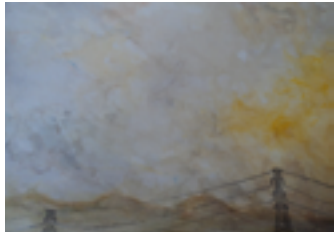
Aplicación de lo propuesto por Goethe e Itten en sus teorías del color



AFTER JEREMY MANN



AFTER JEREMY MANN 2



AMANECE LA CONTAMINACIÓN



AMANECE CON TEMPLE



CALLE MAYA



CAMINO REAL



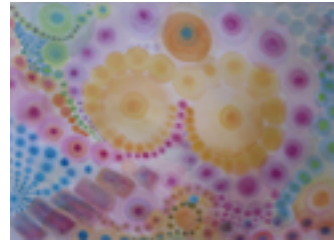
AJUSCO SUR



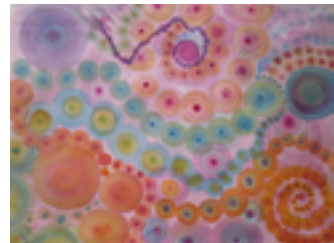
SALIDA PUEBLA ORIENTE



SANTA FE PONIENTE



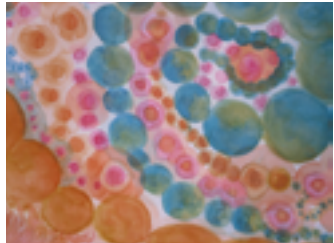
TRANSPARENCIA Y SATURACIÓN 2



TRANSPARENCIA Y SATURACIÓN 1



TORRE ALTUS



TRANSPARENCIA Y SATURACIÓN 3



SALIDA CUERNAVACA SUR



BURBUAJUSCO



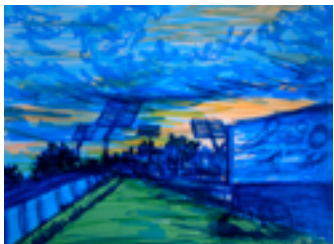
RECTORÍA



TORRE DE HUMANIDADES



LOS PANTALONES



CU 2012

Conclusiones

CONCLUSIONES

EL APRENDIZAJE DE TEORÍAS DEL COLOR para el pintor resulta elemental; ya será por decisión y elección si decide utilizarlas o no y en qué momento y circunstancias. El conocer aspectos tan básicos como nuestra reacción fisiológica ante el color, así como los efectos que éste provoca sobre las personas, permite establecer una visión y una intención más clara de lo que se pretende con la obra.

El haber experimentado este proceso en donde los colores pasaron de ser meras elecciones subjetivas sin una razón específica, a ser elecciones intencionadas para provocar un efecto, en este caso armónico, me permitió constatar la pertinencia y la vigencia del uso de teorías del color.

Cada una de las series realizadas tuvo distintos aportes a mi proceso creativo. La primera serie *Concordancias subjetivas de color y forma* tuvo un fuerte impacto sobre mí, el realizar 50 ejercicios semanales exigía un tiempo de trabajo considerable, el estar horas y horas en el taller avocada a la pintura y con las características de dicha serie, en la cual se trabajaron ejercicios libres, espontáneos, de primera intención, sin pretensiones; en este caso la constante fue el uso del agua (aguadas con acrílicos), este recurso tan vital para el ser humano y que en el caso de la pintura ofrece infinitas posibilidades, efectos y soluciones; todo esto me provocó una especie de liberación, el verme en el taller con el piso lleno de pinturas, sin importar la calidad de éstas o su innovación, no importaba si me parecían horribles o si me gustaban, el proceso creativo que había emprendido era el verdadero aporte, la vivencia y la experiencia de llevarlo a cabo. El intento de agotar las posibilidades, con

50 ejercicios semanales, permitía todo tipo de creaciones, las repetitivas que evocaban las soluciones parciales obtenidas anteriormente, las que evocaban a mis referentes visuales, las soluciones que nunca había intentado; pero sobre todo el tiempo en el taller a solas con la pintura, significó tiempo de reflexión y observación.

Muchas veces cuando se llega a una solución parcial es difícil abandonarla en pos de nuevas soluciones, y es precisamente con estos ejercicios que puede lograrse, son tantos y tan rápidos que uno termina atreviéndose a simplemente experimentar y observar, sin aquel temor del compromiso de crear arte.

La segunda serie en donde se aplicó lo propuesto por Goethe e Itten en sus teorías, fue una experiencia totalmente distinta, se realizó de un modo más meditado, cada pieza tenía un planeación previa, tomando apuntes del natural y realizando bocetos, los materiales y las técnicas fueron mucho más refinados; en este caso si había pretensiones, intenciones y el resultado era importante. De modo que se perfeccionaron las aptitudes y las actitudes frente a las obras y se esperaba crear un efecto en el espectador. Esto implica una presión mucho mayor; la exigencia de las diferentes técnicas utilizadas como el encausto, la acuarela y el óleo, con todo lo que ello conlleva, requiere tiempo, dedicación, razonamiento y entendimiento; técnicas y materiales conjugados con textos teóricos, en este caso teorías del color.

En la exposición realizada se trataba de cuestionar mi entorno, por una parte mi familia que es totalmente ajena al arte, y por la otra la comunidad de la

ENAP, que aunque obviamente poseen un bagaje artístico mucho más amplio la mayoría no suele estar familiarizado con la teoría del color, para muchos de ellos, la pintura está muerta. Lo curioso y sorprendente fue que la serie que aplicaba las teorías del color fue la elegida en cuanto a gusto, tanto por familiares y como por la comunidad de la ENAP, lo que quiere decir que el color actúa como dice Goethe, directo sobre el alma, no se detiene a ver si el espectador posee o no los conocimientos para poder acceder a una lectura de la obra, el efecto es directo y contundente, sin importar clases sociales, niveles de conocimiento, capital cultural, etc.

Haciendo uso de la tradición oral, muchas de las encuestas fueron realizadas a manera de una conversación; Para muchos de mis familiares era la primera vez que acudían a una exposición de este tipo, mientras que para la comunidad de la ENAP, es una de las muchas exposiciones a las que acuden. Para los familiares implicó entrar en un contexto al que no están acostumbrados, sin embargo la pintura les es mucho más familiar que el performance o la instalación. En una encuesta realizada a 50 familiares se les pedía mencionar a un pintor, y por otra parte que mencionaran a un artista contemporáneo, la mayoría no entendía el término *artista contemporáneo*, de los 50 encuestados sólo dos personas pudieron nombrar un artista contemporáneo; en el caso de mencionar un pintor, salieron a flote nombres como Diego Rivera, Leonardo Da Vinci, Picasso, Van Gogh, incluso, dos personas mencionaron a Diego Rivera como artista contemporáneo.

La cultura en México es por así decirlo, ajena al arte contemporáneo, un pequeño grupo de élite que es el que forma la comunidad artística, tanto productores como consumidores; que sea tan pequeño implica que precisamente son muy pocas personas las que cuentan con ingresos extras que, aparte de cubrir todos los gastos de la vida diaria pueden disponer de capital para consumir arte. Además de que la educación artística es la gran ausente de la educación básica, son pocos y costosos los lugares en donde se puede obtener educación artística de calidad.

México, al igual que el color, es un país de contrastes en muchos aspectos. En el caso particular y familiar, apenas y se dispone del dinero para cubrir los gastos cotidianos y obviamente cuando se tiene dinero extra se destina a comprar artículos como refrigeradores, lavadoras, pantallas de plasma, Ipods, ropa, automóviles, etc. mucho antes de si quiera pensar en adquirir alguna pieza artística. El arte contemporáneo no es algo que este en las prioridades del mexicano común; por el contrario, fiestas y eventos como la *Feria la de la nieve* en Tulyehualco o la *Feria Nacional del Mole* en San Pedro Atocpan, Milpa Alta, *La feria de los globos de Cantoya* en San Agustín Ohtenco, Milpa Alta, el *Día de Muertos* celebrado a todo lo largo y ancho del país o una de las múltiples celebraciones en Xochimilco a uno de sus también, múltiples santos, están muy arraigadas, en este caso desaparece el inconveniente del dinero, se derrocha comida, cuetes, bailes, colores, etc., se comparte y se convive constantemente. Estos eventos los sentimos nuestros, podemos reconocernos mediante ellos, nos identifican, es algo con lo que convivimos desde pequeños, algo que no es ajeno; sin embargo, el arte contemporáneo

se rige por el mercado del arte y tendencias extranjeras, principalmente europeas y norteamericana que nos resultan totalmente ajenas, no es algo que se enseñe en primaria o algo con lo que tengamos contacto frecuente.

En México la cultura popular y de masas tiene una mayor presencia y diversidad, está al alcance de cualquier persona y de hecho alcanza a muchas personas que no gustan de la cultura popular; como ejemplo podemos mencionar las múltiples procesiones del *Niño pa* en Xochimilco, en donde se cierran calles afectando el tránsito vehicular; la música y los cuetes en muchas ocasiones provocan que se detengan las clases en la Escuela Nacional de Artes Plásticas debido al intenso ruido; otro ejemplo lo encontramos en el Sistema de Transporte Colectivo Metro, en el cual podemos encontrar desde vendedores que ofrecen un sin fin de productos hasta música en vivo de muy diversos géneros, o personas que recitan poesía, payasos y hasta jóvenes que se acuestan en vidrios. Los llamados *sonideros* forman parte importante de las culturas populares, sobre todo en el centro del país, en donde se cierran calles y donde el sonido alcanza decibeles muy altos lo que provoca que mucha gente que no gusta de estos eventos, participe de ellos aún en contra de su voluntad.

Convergen en mí tanto las influencias artísticas y culturales occidentales, adquiridas en la licenciatura de Artes Visuales donde se da preferencia a lo referente al arte occidental, así como las populares que a su vez son un mezcla de las culturas prehispánicas con lo traído por los españoles influenciados a su vez por toda Europa, África y Medio Oriente.

Es importante observar y reflexionar cómo mi entorno, mi tiempo, mi espacio, mi familia y el contexto en general en el que vivo influye sobre mi proceso creativo y mi producción. Al terminar la licenciatura, pocos eran mis conocimientos acerca del color, y por supuesto no me había acercado a ninguna teoría del color. Pareciera que el azar decidiera si un alumno de artes visuales en la ENAP conocerá o no acerca de teorías del color, lo menciono así porque tuve poca fortuna de tener maestros que no consideraban importante el estudio del color; me dí cuenta de que algo que pareciera básico, como lo es el saber acerca de color y las teorías que se han realizado a lo largo de la historia, se da por visto o incluso se omite en los programas de estudio; Es fundamental para el estudiante de Artes Visuales, específicamente de pintura, contar con las herramientas y conocimientos básicos, entre los que se encuentra el color.

Aunque evidentemente no se garantizan los conocimientos básicos para el alumno que cursa la carrera de Artes Visuales en la ENAP, la raíz del problema viene desde la educación básica, la cual omite por completo temas y prácticas artísticas, lo que a su vez provoca que el capital cultural se reduzca. La experiencia de esta investigación me mantiene concentrada en el estudio y la práctica de la pintura; sin embargo y aunado a esto, me parece importante, debido a la carencia y deficiencia de la enseñanza artes plásticas, incursionar en ella, ya que la transmisión del conocimiento resulta provechoso tanto para la persona que lo recibe como para quien lo da.

Bibliografía

REFERENCIAS DE APOYO

Bibliografía:

- ACHA, Juan, *Introducción a la creatividad artística*. Trillas, México, 2008, 253 pp.
- *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. Ediciones Coyoacán, México 1997, 168 pp.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual: psicología del ojo creador*. Alianza, Madrid, 1999, 512 pp.
- BALL, Philip. *La invención del color*. Turner, FCE. España-México, 2001, 460 pp.
- BERGER, John, *Modos de ver*. Gustavo Gil, Barcelona 1974, 177 pp.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto (1930)*, Taurus, México, 2002, 589 pp.
- BRUSATÍN, Manlio, *Historia de los colores*, Paidós, Barcelona-México, 1987, 146 pp.
- DELAMARE, François, Guineau Bernard. *Los colores. Historia de los pigmentos y colorantes*. 1ª edición, Ediciones B.S.A. Banlen, Barcelona, España, 2000.
- DANTO, Athur, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós, Barcelona, México, 1999, 227 pp.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Teoría de los colores*. Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, España, 1999, 404 pp.
- GREENBERG, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*. Siruela, España, c2006, 127 pp.
- HOGG, James (compilador), *Psicología y artes visuales*. Gustavo Gili, Barcelona, c1969, 385pp.
- ITTEN, Johannes, *El arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Edición abreviada, Editorial Bouret, París, 1975, 95 pp.
- KANDINSKY, Vassily, *Sobre lo espiritual en el arte*. Andrómeda, Buenos Aires, 2006. 126 pp.
- LOTHE, Andre, *Tratado de paisaje*. Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1943, 86 pp.
- MADERUELO, Javier (director), *Paisaje y arte*. Abada, Madrid, 2007, 266 pp.

REFERENCIAS DE APOYO

- Malcolm Andrews, [et al.], *Paisaje e historia*. Abada, Madrid, 2009, 314 pp.
- PAREYSON, Luigi, *Conversaciones de estética*. Visor, Madrid, 1987. 232 pp.
- RAMIREZ, Juan Antonio, ¿Cómo escribir sobre arte y arquitectura? libro de estilo e introducción a los géneros de la crítica y de la historia del arte. Ediciones del Serbal, Barcelona, España, 1996, 190 pp.
- TOSTO, Pablo. *La composición áurea en las artes plásticas*. Hachette, Buenos Aires. 1958. 315 pp.

Páginas Web:

- <http://www.tulatelfair.com>
- http://juanmunozpintor.com.mx/home_esp.html
- <http://www.redrabbit7.com>
- <http://www.sasharogers.com>.
- <http://www.ericperez.com.mx/>
- <http://www.decorespacio.com/existen-estudios-cientificos-que-avalen-los-efectos-psicologicos-del-color.html>
- <http://members.shaw.ca/competitivenessofnations/Anno%20Goethe.htm>
- http://mx.geocities.com/sergio_bolanos/goethe.htm
- <http://ariastotelesplatonico.blogcindario.com/2007/04/00086-goethe-y-la-metafisica-de-los-colores.html>
- <http://www.fotonostra.com/grafico/historiacolor.htm>
- <http://rarezasdevaneza.blogspot.com/2008/03/teora-del-color.html>

Anexo

REFERENCIAS DE APOYO

- Gráficas de los resultados

REF.I Pero es a finales del siglo XVIII que la industria química comienza a tomar fuerza con descubrimientos y la síntesis de algunos pigmentos y colorantes, culminando en Alemania 1826, donde el químico Unverborden extrae el índigo calentando un cuerpo puro que llama *anilina*. Después de observar varias veces que uno de los productos de la reacción era violeta, Perkin, otro químico, lo patenta y funda en Greenforgreen, cerca de Londres, la primera fábrica del mundo en producir un colorante sintético. El producto, lanzado en 1857 bajo el nombre de *malveína*, alcanzó gran éxito." En 1859, en Lyon, Verguin completa la síntesis de un compuesto rojo fucsia..., la *fucsina*, pese a su alto precio alcanza el éxito y confirma que hay un mercado importante para los colorantes sintéticos¹

REF.II Goethe creía que los colores tenían efecto directo, sin mediaciones, en la mente y los sentimientos, pero distinguía entre el *color simbólico* (enteramente coincidente con lo que sabemos por la naturaleza) y *color alegórico* (tenemos que conocer previamente lo que un signo quiere decir para que tenga sentido). Kandinsky, en su libro *De lo espiritual en el arte* (1912) intenta analizar los efectos y la fuerza psicológica del color, y para ello también recurre, como Goethe, a

1 Delamare, op. cit., pp. 98-99.

la polaridad"²

REF III 1.- "un efecto físico exclusivamente: el embelesamiento producido por la belleza y los atributos del color; el espectador se siente satisfecho como un hedonista ante un exquisito manjar o excitado como un paladar ante una comida picante (contrastes). Estamos frente a sensaciones físicas, superficiales, de corto alcance, que no imprimen una emoción duradera en el alma...; aunque también el efecto superficial del color puede transformarse en vivencia. Al desarrollarse el ser humano, es mayor el número de atributos que da a los objetos y a las personas. Cuando se ha llegado a un punto alto de desarrollo sensitivo, los objetos y las personas tienen un valor interior e, incluso, un sonido interior. Esto mismo ocurre con el color; cuando el desarrollo sensitivo no es muy alto, sólo causa un efecto superficial que se desvanece al desaparecer el estímulo. En niveles sensitivos más altos, el efecto superficial conlleva otro más hondo: una vibración emocional.

2.- el efecto psicológico provocado por el

2 http://ocwus.us.es/pintura/usos-plasticos-del-color/temario/temas2_IMSWCT/page_13.htm 2/12/2010. 11:23 am. Página de la Universidad de Sevilla, contiene temarios, lecturas, material de clase, profesores, etc.

color: la energía psicológica del color produce un movimiento en el ánimo. La energía física primitiva es el camino por el cual el color llega al espíritu" ..

REF.IV "Fundada en 1919, la Bauhaus se impuso la tarea-quiétesca, en retrospectiva-de fomentar la creatividad de los artistas y diseñadores, y al mismo tiempo reconciliar su arte con las exigencias de las industrias que podrían utilizarlo. Para algunos gustos, la escuela representa hoy día cuanto hay de funcional y desalmado en el diseño moderno, con sus formas geométricas y su rechazo al ornamento puro. Para otros, simboliza una vanguardia despojada de pretensiones y uno de los pilares fundamentales del modernismo"³

REF.V "caracterizada por una pintura fresca, inmediata, vinculada más al azar y a la espontaneidad que a la reflexión concienzuda. Rothko mostraba que el énfasis en los límites reales de la pintura intensifica el efecto del cuadro dentro del cuadro y contribuye a la sensación dominante de que el espectador ya no ve campos de color dentro de un cuadro, sino un cuadro cuya identidad se afirma a través de su naturaleza plana... al mismo tiempo la reducción de la composición a una única división horizontal también sugiere una relación con el paisaje, como si estuviéramos

3 Philip, *La invención...*, p.394.

mirando hacia el vacío desde el borde de un planeta."⁴

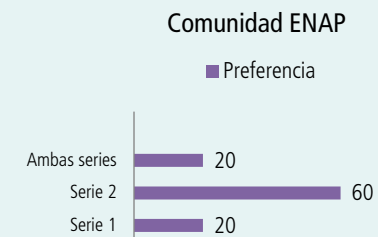
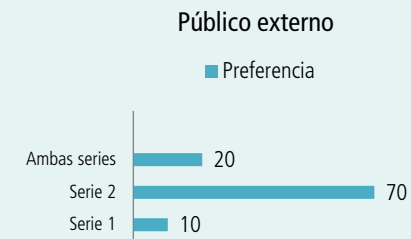
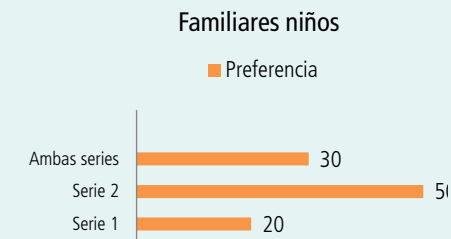
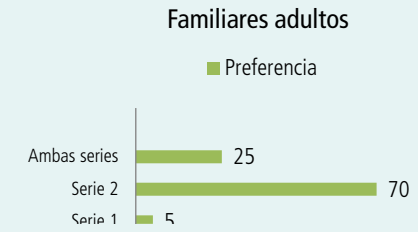
REF.VI Al respecto Goethe menciona que:

"El color produce sobre el cuerpo y sobre el sentido de la vista, al que pertenece y, por conducto de él, sobre el alma humana individualmente un efecto específico y en combinación un efecto ya armonioso o característico, muchas veces también no armonioso, pero siempre definido y significativo, que se vincula estrechamente con la esfera moral. También en el alma, la experiencia nos enseña que los distintos colores determinan estados del ánimo bien definidos"⁵.

4 <http://www.guiarte.com/noticias/mark-rothko-y-sus-campos-de-color.html> 2/12/2010

5 Johann, *Teoría de...*, pp. 203-204.

Gráficas Tabla de datos



APROXIMADAMENTE ASISTIERON 100 ESPECTADORES

Categorías	Familiares adultos	Familiares niños	Comunidad ENAP	Público externo
Número de espectadores	26	14	46	14
Conocimiento y acercamiento a la pintura	pocos	pocos	medios y altos	pocos
Edad	20-70	5-14	19-55	19-55

En la tabla se presentan los datos arrojados en los cuestionarios que se les realizaron a los asistentes de la exposición, y en las gráficas se muestra la representación de los porcentajes de preferencia por cada categoría.