2
2ej

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

La práctica pictórica y el lenguaje cromático

SECRETARIA
ACADEMICA
Escuela Nacional de
Artes Plásticas

Tesis que presenta

José Luis Alderete Retana

para optar al Título de
Artes Visuales
(Licenciado en Pintura.)

Xochimilco, D.F.

Mayo, de 1994.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

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 está 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.

DEDICO ESTA TESIS A LA MEMORIA DE MI PADRE, EL SR. NOE ALDERETE NAVA, A MIS HIJAS ITANDEHUI E XTABAY ZHANICK, A ILLARI CIPACTLI; A MI HIJO TONATIUH ; A MI ESPOSA LA PROFESORA OLGA CRUZ GALLARDO; A MI MADRE LA SRA. CECILIA RETANA RAMOS; A MIS MAESTROS, A MIS AMIGOS.

INDICE

Pág.

Introducción 5

Capítulo I. Antecedentes Históricos del Color 9

Capítulo II. Principales Teorías del Color y sus Conceptos Básicos 21

1.- La Práctica y la Teoría del Color 21

2.- Relatividad del Color 23

3.- Esquemas Operativos del Color 27

Capítulo III. La Práctica Pictórica 35

1.- La Condición Matérica del Color 45

Conclusiones 48

Bibliografía 52

INTRODUCCION

El color como lenguaje cromático y como elemento fundamental de la práctica pictórica en un código visual de atractiva naturaleza que en la práctica humana va desde un uso con sentido común hasta su utilización en un discurso cromático de compleja representación. De ahí mi interés en este tema que va enfocado hacia una revaloración del color como lenguaje cromático. Este trabajo va dirigido fundamentalmente al pintor, pero también a toda aquella persona que este interesado en el tema.

No pretendo introducirme en la particularidad de la diversidad de las teorías. Haré una referencia general a estas para apoyarme y hacer énfasis en aquellos aspectos que considero importantes para el color.

El color es un fenómeno de compleja naturaleza al cual debe contemplarse en el marco de su contexto histórico. Por su interacción cromática a través de la teoría de la relatividad del color y en la práctica pictórica es donde debe fundamentarse su conceptualización teórica. Uno de los aspectos importantes para el manejo cromático, es la educación del ojo para el color. En este trabajo se pone de manifiesto lo importante que es la educación visual ya que el color es una información cromática que nos llega sucesivamente como percepción visual. Se enfatiza que para el manejo creativo del color no hay reglas, pero sí momentos de organización métodológica del trabajo pictórico. Básicamente, este trabajo está planteado en tres aspectos fundamentales: la historia de los colores, la relatividad del color y la práctica pictórica. La misma dinámica de la investigación me llevó a planteamientos en el orden del contexto histórico y cultural del color, la conceptualización del color por su orden cromático, el análisis filosófico por su marco teórico, la organización metodológica para la práctica pictórica y la revaloración del color como lenguaje cromático.

La estrategia de investigación se basó en la información bibliográfica; pero desde luego influyo fuertemente mi experiencia como pintor y también como docente. Es en estos dos últimos aspectos donde mi investigación tuvo la medida de lo que se requiere

para un análisis del color; también entró un fuerte cuestionamiento en lo que respecta a las teorías y su concepción filosófica para las cuales planteo la siguiente consideración: La problemática teórica que enfrenta el lenguaje del color tiene que confrontar el filtro del pensamiento griego y occidental. Al color en el mundo griego se le considera aparente y de sugestión pura; el pensamiento griego ha sido permanentemente un condicionamiento para los ojos de la cultura occidental, quien establece una separación entre el mundo de las ideas y el mundo material, donde lo verdadero, es lo ideal mientras lo sensible es casi nada. El idealismo encierra una negación de este mundo y una afirmación del otro, es un juicio de la subjetividad sobre la realidad. La influencia que aún ejerce la filosofía idealista griega sobre el pensamiento científico provoca que éste, reduzca los fenómenos cognocitivos a un orden de leyes y reglas.De ahí que las teorías que se acercan al color lo hagan con prejuicios y separen lo aparente y sugestivo para reducirlo a una situación verificable, de ordenamiento y métodos del color, al margen de los aspectos sensibles, históricos, culturales y creativos. La tendencia de la generalidad de las teorías del color se rige bajo estos principios , están sujetos a los juicios del pensamiento científico, debido a esto la mayoría de las investigaciones desembocan en los puntos de vista de la lógica formal y simbólica.

Para revelar al color como un lenguaje es necesaria una teoría, que permita la estructuración de los juegos cromáticos con su propia lógica, una teoría de la relatividad del color. Una teoría dirigida no al "que" de lo físico, lo químico, lo perceptual y lo fisiológico del color, sino al "cómo" se da el flujo constante de la interacción de un color con los contiguos. Esto es, observar lo que sucede entre los colores y su contexto, no con reglas preestablecidas y arbitrarias; sino con la consideración de las multiples variantes de los colores; el "porque" para una práctica creativa del color producto de la planificación metodológica del trabajo pictórico.

Otro de los factores que tomo en consideración es el aspecto de la intuición creativa, donde se rompen las reglas del juego. El color como lenguaje no existe como

algo definido, existen juegos cromáticos con sus propias reglas pero estas cambian constantemente, no hay límites para el juego del lenguaje del color. Todo juego tiene reglas de acuerdo con las condiciones en que se dé.

Para el manejo del color en la práctica pictórica es importante tener en claro los factores que intervienen para su conceptualización: en lo filosófico, lo científico, lo técnico, lo histórico y lo estético. No tenerlo en claro es una limitante. Una de las intenciones del presente trabajo es adquirir conciencia de lo significativo que es tener una referencia teórica del color, "Toda praxis debe estar fundamentada siempre en una buena teoría" [1]. Nos señala Kuppers, para fraseando a Leonardo Da Vinci, en su obra escrita *El libro de la pintura*.

Hablar del color nos sugiere una temática amplia con diferentes enfoques; en este trabajo no se trata de explicar cada uno, sino abordar el color desde el punto de vista del ejercicio pictórico. Tampoco se trata de definir el concepto color, ni sus leyes ni teorías sino por el contrario entender, que el color es un elemento cuyos conceptos son asignados por el uso. por la práctica.

---

[1] Harald Küppers, *Fundamentos de las teorías de los colores*, pag. 10.

CAPITULO I

ANTECEDENTES HISTORICOS DEL COLOR

I. ANTECEDENTES HISTORICOS DEL COLOR

"Ninguna clasificación de validez universal puede ofrecerse en relación a los efectos psicológicos y las connotaciones emocionales a su simbolismo y a las llamadas armonías cromáticas".[2]

El color o los colores son propios del hombre, de su entorno social y de su concepción del mundo. La historia de los colores es material y cultural; de los elementos del lenguaje visual el color es el más variable, polivalente y relativo.

Es un fenómeno de compleja y esquiva naturaleza al que hay que abordar desde varios puntos de vista. Uno de ellos es el histórico. No todas las culturas han percibido de igual manera al color, siempre persiste la tradición cultural de cada pueblo.

El color fascina e interesa al discurso científico y filosófico. De ahí la importancia de identificar a través de los diferentes periodos culturales los procesos y parámetros básicos que dan cuerpo a las teorías e historia de los colores, a las cuales es esencial conceptualizar para establecer las relaciones del hombre con los colores, su producción, uso, estética y teoría.

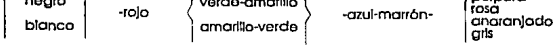
El matiz, la brillantez y la saturación son las tres dimensiones con las cuales nos podemos acercar al color, y a través de ellas reconocer las categorías conceptuales de uso y manejo de éste. Aunque no se debe perder de vista que hay otros elementos que son fundamentales en el orden de la práctica: lo teórico y el contexto histórico. Manlio Brusatin, en su libro *Historia de los Colores*, identifica los siguientes aspectos: el sentido, entendiéndolo como la impresión, emoción, memoria del color; el corpus, el contexto social en que se da un determinado uso del color; lo colórico en cuanto su constitución material y lo cromático a lo perceptual del color.

Brusatin propone un esquema operativo que se ajusta a la forma en que el color

[2] Vicenc Furió, *Ideas y formas en la representación pictórica*, pag 129

ha sido manejado y significado en la historia; afirma que el mundo arcaico o primitivo del color no es posible reducirlo a un orden de dirección cromática.

> A pesar de eso se puede llegar a un esquema más bien rarefacto, que incluye un tipo de evolución de la percepción del color, en un amplio grupo de producción colorística de las civilizaciones humanas, con el diagrama siguiente, legible de izquierda a derecha y codificable según un principio de expansión que tiene origen en dos colores fundamentales (el blanco y el negro), los cuales se desarrollan por contra posición y distinción respecto a ese color que nace en lo profundo de cada civilización, que nace originariamente con la sangre y la vida que lleva: el rojo. [3]



Este esquema muestra la evolución perceptual y las constantes cromáticas del uso del color en las diferentes culturas humanas.

En cada periodo de la historia ha prevalecido un tipo de pensamiento dominante que es el que determina en última instancia el carácter del uso social del color. La luz y la sombra son los elementos que se manifiestan permanentemente, desde las sociedades primitivas hasta la época actual. En el caso del esquema que propone Brusatin su principio es la luz y la sombra, que se identifican con el blanco y el negro, el bien y el mal; el rojo con la sangre que da vida; el verde-amarillo, y el amarillo-verde con la naturaleza; el azul, con la oposición a los colores luminosos. El resto de los colores, cada uno en su momento ha tenido una significación.

También es importante considerar esquemas operativos de análisis cromáticos y colorísticos. Los más sencillos son las tricromías que permiten observar con claridad aspectos básicos de la evolución del color. Tal es el caso de las sociedades primitivas y de la antigüedad clásica, donde el esquema tricromático da la pauta para percibir el manejo de los colores de estos periodos. Los colores primitivos son regularmente el blanco de las cales, el negro de los carbones, el ocre (el rojo amarillento de las arcillas o

[3] Manlio Brusatin, *Historia de los colores*, págs. 27-28.

las tierras ferruginosas), que nos muestran la forma de vida de estos grupos sociales y las relaciones inmediatas con su entorno.

La cultura griega rechaza filosóficamente al color; le da prioridad a la forma. Limita su esquema cromático a tres colores básicos el blanco, el negro y el rojo. El amarillo, aunque era de uso generalizado, no tenía el grado de importancia de los colores mencionados. El azul y el verde son colores inpronunciables por estar asociados a los efectos negativos de las sombras de la noche, de lo umbrío del mar y las tormentas, de lo desconocido y de los malos augurios. El azul, aunque sí lo utilizaban, lingüísticamente no había un vocabulario para identificarlo; estaban más preocupados por sus efectos que por las denominaciones de sus tonos. El mundo griego se identificaba con los colores de la vida, de los buenos augurios de las apariencias metafísicas.

Manlio Brusatin menciona que en los poemas homéricos la referencia al color es un mero tanteo, es una no identificación a los colores; es sólo una referencia a sus apariencias. Tomando en cuenta que la mitología griega personifica a la naturaleza y la identifica con formas humanas divinizadas, se comprende el prejuicio hacia el color.

> El color como figura aparece, en primer lugar, en el arco iris personificado (Iris) como mensaje de los dioses y soplo originario de Eros, pero Jenófanes no veía en él más que tres colores, los de la parte más enceguecedora de la irisación: púrpura, rojo y verde-amarillo. La oscuridad y la sombra son alejadas de los colores como algo contrario a ellos mismos, con los valores del negro. Entre los clasicistas y los románticos, la muerte está señalada por los griegos profundamente azul, como la figura de la noche ática que apaga todo color y es impronunciable como toda mala noticia. [4]

En conclusión, de acuerdo con Manlio Brusatin, diremos que los griegos eran ciegos al azul y solamente se reconocían en colores como el amarillo ático, el rojo, el blanco y el negro. Paralelamente a la estigmatización del color en el mundo de las ideas y del ser, de la naturaleza y la sustancia, hay una práctica tintórea del teñido de telas,

---

[4] Manlio Brusatin, *op. cit.* pág. 38.

con base en polvos y pigmentos, afeites, ungüentos o recetas secretas. Y es en este terreno que se tiene la primera síntesis de la esencia del color que se recabó en torno a enseñanzas de Aristóteles, aunque se duda que él lo haya realizado, igualmente se atribuye a Teofrastro, en un compendio naturista breve titulado "*De los colores*" (1497) que trata sobre las superficies coloreadas (cromata), y los colorantes (pharmaka). La - tintorería ática reduce su interés al proceso de los teñidos, las materias colorantes y los mordientes.

La cultura griega tiene sus incertidumbres filosóficas con respecto a la percepción del color prejuiciados por los presocráticos, por la noción metafísica que limita al color a la sugestión pura e interfiere con la idea original de luz y sombra. Los pitagóricos muestran una falta de estima por el color. Sólo acompañado de la forma y el dibujo es cómo el color adquiere revelación y distinción de la sustancia, como lo exigía la filosofía. El pensamiento griego ha sido un filtro para la cultura occidental y ha influido para separar de los colores lo sensible a cambio de las analogías numéricas y racionales.

No obstante la marginación filosófica del color, el mundo griego es el mayor usuario del color púrpura de los fenicios, quienes lo producen y lo comercializan a lo largo del mar mediterráneo. Este color tiene tal significación para la sociedad griega en el terreno del uso social de la fama, la riqueza y el poder político, que trasciende hasta los romanos, el medioevo y aún el Renacimiento. El azul es un color eminentemente oriental cuyos orígenes se remontan a las civilizaciones asirio-caldeas y a la egipcia. Era un color al que se consideraba exclusivo de los pueblos bárbaros y que en las guerras era usado para aparecer como espectros umbríos, como algo del más allá.

La cultura romana es la heredera de la tintorería griega. El amarillo ático que prevalece sobre el rojo púrpura es desplazado en el mundo romano y se inclina por el color rojo, que se convierte en el color oficial del poder y dominio del imperio Romano. En el periodo del imperio tardío se da un uso al color como señales cromáticas, de identificación de partidos políticos, de colores circenses, en las insignias,

en los juegos y como señal de oposición política; es en esta época cuando el azul adquiere un rango significativo y con la caída del imperio de occidente se acentúa este color en la latinidad.

El pensamiento cristiano lo retoma como símbolo de lo celestial en oposición al color púrpura pagano. El violeta, el verde y el blanco son los nuevos colores cristianos que remiten al significado del arrepentimiento, el perdón de los pecados, la esperanza y la gloria celestial. Es importante destacar el paso del uso y manejo del color en el mundo antiguo, el cristianismo y el arte Bizantino; porque son procesos significativos, de un uso tintóreo y aparente a un uso simbólico, a un sentido cromático; esto es del color amarillo ático, al rojo púrpura, al azul y a los colores cromáticos de los mosaicos bizantinos.

En la sociedad medieval los efectos de los colores cristianos se manifiestan en su uso para reafirmar el poder de las jerarquías dominantes. El azul-oro y los colores esmaltados reflejan una alta investidura divina de los soberanos de esta época. Cabe mencionar que en este periodo cultural el color se usa con un sentido tintóreo, básicamente con los mismos procesos de la tintorería grecoromana. También tiene un uso heráldico como un sistema de señalamiento y distinción social y, lo más trascendente, con un sentido cromático a través de los mosaicos bizantinos, las miniaturas irlandesas y la vidriería gótica, siempre con la intención de acercarse a lo divino, a la luz. En el terreno de la elaboración de colorantes se van conformando reglas prácticas para la fabricación o falsificación de sustancias nobles o codiciadas, compiladas en un recetario probablemente de la época de Carlo Magno; se fortalecen los gremios que celosamente elaboran tinturas de fórmulas secretas. Pero la difusión de los recetarios da acceso a un conocimiento público, de tal manera que ahora se cuida la calidad. El púrpura de la antigüedad, en la sociedad florentina no se refiere cromáticamente al rojo púrpura, sino a la calidad de teñido de los textiles. La tradición del arte tintóreo limita la evolución cromática del color. Es en los talleres de los

maestros pintores donde se experimenta con nuevos y "bellos colores" que permiten un mayor conocimiento del color, lo que se suma a las habilidades y virtudes del oficio de pintor.

Es importante enfatizar aspectos significativos para la comprensión del color y que se van dando a lo largo de la producción colorística de las civilizaciones humanas. Uno de ellos es el tinte, del cual se conceptualizan lo tintóreo (que se refiere a los procedimientos y a las tinturas, al teñido de hilos textiles), lo colórico (los materiales de empastamiento del arte pictórico) y lo cromático (al aspecto perceptual del color). En el Renacimiento se enfatiza la sensación cromática y la relación entre materia y forma, aunque el color está condicionado a la forma.

El Renacimiento es uno de los periodos culturales de mayor trascendencia social. El arte pictórico adquiere un rango propio fuera de los gremios y de su condición de arte menor. Las raíces de la pintura renacentista hay que buscarlas en el arte grecorromano, en el helenismo, en el primitivismo cristiano (Siria, Mesopotamia, Egipto). En la Edad Media el arte bizantino a través de sus mosaicos y el gótico con su arte vitral influyen sustancialmente. A la pintura renacentista le aportan el sentido abstracto, monumental y cromático. La pintura bizantina es el puente de unión entre el arte oriental y occidental. Es la maestra del color del Renacimiento italiano. De éste periodo se destacan tres escuelas la toscana, la florentina y la veneciana, cada una con características propias: la toscana se manifiesta por la esencia del mosaico bizantino y por su dibujo, la florentina por su excelente composición y la veneciana por su maestría en el uso y manejo del color. Las escuelas veneciana y florentina, por su parte, son el punto de partida de la pintura moderna. El gran aporte de la pintura biznatina es su pureza tímbrica, el tonalismo pictórico y la representación naturalista: lo filosófico da lugar a lo humanístico. Leonardo Da Vinci, en su tratado del color, centra la percepción del color con respecto a la luz y la sombra y llega a la conclusión de que los colores emergen en el nacimiento y la distribución del juego de sombras que van hacia

la luz, hacia el claro-oscuro y el esfumato.

La información sobre la elaboración y uso del color data de los siglos X y XI. Son manuscritos de técnicas y recetarios que no son hallados sino hasta el siglo XV. *El liber de coloribus et atribus Romanorum* y los *Mappae clavicula*, son manuscritos recabados por varios autores. Lo más importante de estos manuales fué apareciendo en diversos manuscritos. El primer manual mencionado se le atribuye a un supuesto autor llamado Heraclio, existe una versión moderna que apareció en 1781.

Al segundo texto se le considera la fuente original del conocimiento pictórico italiano recabado de los tratados de Teofrasto, Plinio y Vitrubio. Es un recetario, con la nominación de los elementos y materiales de la pintura.

Cennino Cennini es quien rompe con el espíritu gremial de los talleres y difunde de manera general el uso y manejo del color que están contenidos en su *Libro de l' Arte*. (Libro del Arte).

> En este proyecto se aclaran los intentos y las promesas de Cennino Cennini, formulables para el siglo XIV y para todo el siglo XVI, que están contenidos en el famoso *Libro de l' Arte*, que registra, más que cualquier otro recetario contemporáneo (el *Secreto per colori, el Libro per colori y el Manuale di Tatun*, alrededor del siglo XI), el traspaso social del artesano al artista. [5]

Lo trascendente de este libro es que con su difusión se rompe con el sentido atávico del artesano y se pasa al de la experimentación de nuevos materiales y nuevos conceptos en el arte pictórico. Antonio Tilesio elabora un catálogo de clasificación y ordenamiento del color basado en la nomenclatura etimológica y en la concordancia de los colores griegos y latinos con los colores del Renacimiento. Así identifica cromática y sustancialmente los siguientes colores: *caeruleus, caesius, ater, albus, pullus, ferrugineus, rufus, roseus, puniceus, fulvus, viridis.* El Renacimiento aporta al color nuevos pigmentos y nuevos conceptos productos de la práctica pictórica en los talleres. Libera de su condición de producción gremial al objeto artístico, promueve al artista creador y

---

[5] *Ibid*, pág. 60.

da las condiciones para que en los siglos XVII y XVIII se consolide una significativa producción pictórica. En el terreno del pensamiento científico se establecen las bases de la investigación y la experimentación sobre el color.

El siglo XVII concibe al color como producto de la "línea de sombra", donde el arte y la magia concurren y la ciencia experimental considera a las sensaciones cromáticas como fenómenos secundarios que no son objetos de comprobación ni desde el punto de vista de la óptica ni desde la observación. En esta época nos dice Manlio Brusatin los colores se definen como "verdaderos" desde la perspectiva de la línea y la sombra, en contraposición a la verdad experimental. El enciclopedismo jesuítico descubre a través de las artes menores los mecanismos de los fenómenos complejos que la ciencia no puede codificar. Las artes secundarias dan los elementos naturales para la ciencia de los colores. Es precisamente en esta coyuntura de la ciencia experimental que Isaac Newton construye su teoría del color. La virtud de Newton radica en sopesar y resolver la percepción del color a través de ondas luminosas. Objetivizó la descomposición del fenómeno cromático por medio de un rayo de luz blanca que pasa a través de un prisma de cristal y se descompone en los colores del espectro solar.

> El experimento de Newton sobre la dispersión de la luz abre el camino a la medida y al cartel cromático convencional, para terminar con la historia colorística y productiva de la visión de la luz y de la sombra, que lleva a la determinación de cada uno de los colores fundamentales y de sus complementarios, ya no según la arcaica presencia/ausencia del mundo cualitativo de los colores, sino en relación con la posibilidad de ser impresionados por la luz y de reproducirla en sus efectos prefijados. [6]

Newton rompe con la concepción arcaica del color de la apariencia, de lo cualitativo y de la luz de la sombra, aunque reduce al color a pura percepción cromática descontextualizándolo de lo sensible y lo histórico cultural. En el siglo XVIII los colores ya no son producto de la práctica pictórica sino de la transmisión de la luz. Newton le da certidumbre al color con la luz del sol; reduce el color a una teoría

[6] *Ibidem*, págs. 94-95.

totalizadora al margen de lo sensible y lo social.

Goethe, con un punto de vista subjetivo en contraposición a Newton, destaca lo primordial de la luz blanca, la consecutividad de las sensaciones cromáticas y las funciones de una fisonomía fisiológica de la visión con respecto a la percepción del color y el juicio que esto genera sobre lo real. Ademas, el aspecto práctico de la química del color, acusa la falta de interés histórico de la ciencia en aras de lo científico. Pero lo más significativo de la propuesta de Goethe, es que la teoría del color de Newton no soporta el análisis crítico de lo histórico.

En 1864 Eugene Chevreul publica una cuidadosa enciclopedia de 14400 tonalidades cromáticas. Es una recopilación de colores antiguos frente a los nuevos colorantes sintéticos del siglo XIX. Chevreul evidencia el relativismo de la percepción cromática al advertir la manera en que un color actúa con respcto a otro en los tejidos de la fábrica de manufacturas de los Gobelin. El siglo XIX marca el desarrollo de la separación de los colores antiguos elaborados con plantas, insectos, mezclas secretas y largos tiempos de elaboración que le dan al color calidad. El color en la producción industrial se maneja como una sustancia progresiva y acelerada; se refuerza la investigación sistemática del color y su uso está enfocado a objetos. La química productiva elimina la percepción y el color se maneja con un sentido funcional de máxima duración en contra de lo corrosivo de los metales. Se trata de un siglo que pugna por la limpieza, la brillantez y la funcionalidad de los objetos industriales. Pero frente a este color frío e insustancial surge el color estético: el del artista, el del pintor que recurre a lo intuitivo y se asoma a las nuevas teorías del color en las cuales se apoya; podemos decir que el siglo XIX es el preámbulo de la liberación del color hacia el contexto de expresividad cromática del siglo XX.

En el siglo XIX aparecen una serie de textos sobre el color. En 1810 Otto Runge publica su tratado del color en la esfera de los colores como una forma simbólica elemental. Ese mismo año aparece la obra de Goethe. En 1816 Shopenhauer publicó

Uber das Sehn un die Farben (Vista y colores) y en 1839 M. E. Cheuvreul escribió *Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels, a l'aide des cercles chromatiques* (existe una versión en español con el título de Clasificación y contraste de los colores según E Chevreul). Son libros que reducen el color a sistemas de catalogación al margen de lo sensible y lo perceptual. Lo mismo sucede con las teorías de quienes no consideran al color en el marco de lo cultural y social. Entramos a una época donde las estructuras metálicas subyacen al color y lo confinan a una mera funcionalidad. En el orden de la vida común el blanco y el negro identifican a una clase, la burguesía, que se consolida politica y económicamente. El rojo es usado por los movimientos obreros y sociales como un signo de lucha. En la producción artística aparece el concepto de claro-oscuro, esto es el juego de luz y sombra, y se concluye que la mezcla pictórica es una síntesis sustrativa del color y la superposición de la luz con discos coloreados, y que es una mezcla aditiva como también se descubre la ley del contraste simultáneo que influye en el impresionismo, el puntillismo y los fauves.

Las tendencias teóricas de la época tienden a establecer una correspondencia del color con los sonidos. Entramos a una época de paralelismos conceptuales y de oposición entre éstos con una significación arbitraria y excluyente. El color se usa con un sentido monocromático: blanco y negro (luz y sombra) rojo y azul (calido-frio).

En el siglo XX el color a través del arte pictórico adquiere preeminencia. Es la separación del color con respecto a la forma y al dibujo lo que da al color dimensión propia. Los fauves le dan al color un sentido fantástico. Desde luego que debemos estar conscientes de que en el uso cotidiano del color en los objetos, la moda, el diseño, etc. predominan los grises que fusionan a otros colores, aunque la industria de la producción sintética del color produce nuevos tintes de máxima duración que empalidecen al color delicado de la antigüedad.

Las experimentaciones colóricas de Kandinsky y Klee, dos pintores que tienen enorme peso en el arte pictórico actual, dieron como consecuencia dos concepciones en

torno al color: la espiritual y la mística. Lo fisiognómico esta asociado a la expresión cromática y las sugestiones mecánicas de la psicología del color son reducidas a sensaciones o estímulos perceptivos. Las investigaciones de la psicología en torno al color llevaron a la teoría de la Gestalt a intenciones declaradamente científicas al margen del contexto social e histórico. La percepción es reducida a un sentido psicológico y fisiológico. Los efectos de la teoría de la Gestalt se perciben profundamente en el arte actual, dándose dos tendencias: la "fisiológica" de Goethe y la "espiritual" de Kandinsky.

> Dentro nuestro siglo, el interés predominante respecto al color se ha definido y aplicado alrededor de la colorimetría, sobre estructuras codificadas de metrología del tinte, o en paralelo a la experimentación de la percepción visual de los colores (todavía muy incierta), en los sujetos vivos en realidad, este es el resumen de la historia, moderna del color: técnicas colorimétricas y psicología aplicada (revelación y producción). [7]

Para tener una visión crítica de la historia del color deben tomarse en consideración la multiplicidad de los fenómenos culturales, su contexto ideológico su producción material y concluir que las diversas concepciones del color son producto de los momentos históricos, son un conjunto de impresiones sociales y subjetivas; y que el color interacciona en un contexto diverso y complejo al margen de los experimentos del laboratorio; la historia del color la hace el hombre con su práctica social y la sublima con la producción artística pictórica.

---

[7] *Ibidem*, pág. 131.

CAPITULO II

PRINCIPALES TEORIAS DEL COLOR Y SUS CONCEPTOS BASICOS

II. PRINCIPALES TEORIAS DEL COLOR Y SUS CONCEPTOS BASICOS

El sueño de la razón engendra monstruos.

Goya.

1.- La práctica y la teoría del color

Las funciones básicas de las teorías de los colores son servir de medios de acercamiento al cromatismo y no ser esquemas interpretativos aplicados de una manera mecánica. En general se dan cuatro puntos de vista con respecto al análisis del color: el físico, el psicológico, el fisiológico y el colorístico; en el terreno de la investigación hay dos tendencias, las puramente científicas y las de experimentación colorística. El análisis científico de las cualidades físicas y perceptuales del color no corresponde al pintor; su materia de trabajo es lo colórico: el manejo del color en sus dimensiones de matiz, luminosidad y saturación. Los objetivos de la práctica y las teorías de los colores son el desarrollo de la sensibilidad hacia el color, la conciencia del uso y manejo de los colores, la comprensión de la sintaxis del color y la codificación del color como lenguaje visual. Para que estos objetivos se realicen hay que tener en claro los siguientes aspectos: la teoría no precede sino que sigue a la práctica; entre la práctica y la teoría media lo sensible, la multiplicidad cultural y la relatividad del color; el objeto de estudio de las teorías de los colores son los cambios que sufre cada color por su interacción con otro u otros y la relatividad del color como elemento del arte pictórico.

Lo anteriormente dicho no quiere decir que perdamos de vista las aportaciones que en su momento realizaron Isaac Newton, Wolfgang Goethe y Eugene Chevreul. Newton, mediante su teoría de la refracción de la luz en el espectro solar concluyó que el color no era más que luz y que ésta se refractaba en seis colores, tres básicos (amarillo, rojo y azul) y tres secundarios (naranja, violeta y verde), y que la mezcla física de los seis colores entre sí como rayos de luz blanco en una mezcla aditiva del color; de tal manera que percibimos los colores como sensaciones cromáticas de ondas electromagnéticas.

Goethe, en contraposición a lo puramente científico, se adentra en el terreno de las sensaciones cromáticas a través de la subjetividad del perceptor; planteó la percepción fisiológica del color y dio pie para elaborar las nociones del contraste simultáneo. Quien formuló finalmente la ley del contraste simultáneo fue Chevreul: "el ojo para un color dado exige simultáneamente el color complementario y si no le es dado, lo produce él mismo". [8] A través de esta ley nos adentramos en el relativismo del color, que Josef Albers plantea en su libro *La interacción del color.*

Antes de introducirnos en la relatividad del color es necesario precisar lo que entendemos por matiz, luminosidad y saturación. Se entiende por matiz el color mismo, tal como lo conocemos: el amarillo, el rojo, el azul, el verde, el naranja, el violeta, etc. La luminosidad se refiere a la brillantez que emite un color de la luz a la oscuridad. Y por saturación, se entiende la pureza de un matiz respecto al color puro y al gris.

---

[8] Johannes Itten. *El Arte del color*, pág. 52.

2.- Relatividad del color

Josef Albers utiliza conceptos que son propios del lenguaje cromático y evita en lo posible los paralelismos normativos con otros lenguajes, sobre todo el musical. Los conceptos que maneja y sus relaciones son los siguientes: intensidad luminosa (en lugar de valor), relatividad o ilusión cromática, lo factual o actual (aquello que no cambia), hecho efectivo e intensidad cromática (diferencia de matices de una misma tonalidad). Las relaciones que se dan son en el siguiente sentido: la interacción del color (que un color parezca dos o más); la interdependencia entre el color y la forma; la relación entre la extensión y la ubicación (que mide las magnitudes de extensión y/o tonalidad) y la acentuación (por límites que unan o separen), siendo la interacción del color lo más importante para el relativismo de la percepción cromática. Los otros elementos (composición, espacio, etc.) le dan cuerpo a esta teoría.

El punto de partida para la interacción del color son las mezclas. Un color no actúa por sí solo, sino en su relación con otro o con un conjunto de colores. La mezcla más simple es la que se da entre dos colores; la mezcla nos da transparencia e ilusión espacial, acentúa los límites cromáticos y crea la sensación de volumen. Hay dos tipos de mezclas básicas: la aditiva que es una mezcla de luz directa de rayos de colores y la sustractiva, que son las mezclas de los pigmentos y sustancias con propiedad de absorción y que le dan a un objeto o superficie la capacidad de reflejar luz. La pintura es un fenómeno cromático sustractivo.

Cuando la mezcla aditiva y la sustractiva actúan simultáneamente generan una percepción ilusoria del color a la cual identificamos como mezcla óptica del color, que provoca que un color se perciba de manera diferente a como realmente es físicamente. Seurat utilizó este principio en su obra el yuxtaponer pequeñas manchas de color para crear el efecto de un gris medio y generar una ilusión de espacio, forma e interacción del color.

La mezcla nos permite visualizar la equidistancia entre la luminosidad y la

tonalidad de los colores, por lo que es importante afinar la distinción perceptual entre una intensidad luminosa alta y una intensidad baja de un matiz. Para visualizar las intensidades luminosas, Albers propone un ejercicio de tiras de papel periódico en grises que se ordenan de una manera decreciente de arriba hacia abajo y del claro al oscuro, para precisar la visualización de los más finos matices de grises entre el blanco y el negro y comprender los cambios de color y de los matices medios en el orden de más o menos claros u oscuros, intensos u opacos, esto es, en el orden de su luminosidad y su saturación.

El color medio es el resultado entre el tono más alto y el más bajo. Es importante distinguir estas intensidades para visualizar los intervalos, las transformaciones cromáticas las relaciones proporcionales entre la intensidad cormática y la saturación de un color. La relación de estos dos ingredientes nos permite entender la interacción de los colores que se da a través de los límites cromáticos y es la consecuencia de la mezcla media, que por sí sola nos da la sensación de un plano frontal, se comporta de una manera no espacial y aparece como un color en sí. La verdadera mezcla media es uno de los elementos del lenguaje cromático más difíciles de obtener, ya que en ella radica el buen uso y manejo del color. La mezcla media (su yuxtaposición y su relación espacial) define los límites cromáticos que nos permiten apreciar la lejanía, la proximidad y la equidistancia entre los colores y la organización espacial del color.

En la práctica pictórica no solamente se distingue al color por sus dimensiones, sino también por la forma, el tamaño, la recurrencia, la ubicación y los fondos recíprocos que interaccionan y evocan varias lecturas de un mismo color. Se ha pretendido someter al color a leyes y normas de la armonía en aras de un esteticismo que reduce al color a un orden puramente formal y convencional; estas leyes y normas limitan el manejo creativo del color. Se debe recurrir a la creación de efectos cromáticos que promuevan la imaginación, la flexibilidad, la divergencia, el descubrimiento, la invención y el gusto. La sintaxis del color, por su propia naturaleza, escapa a un registro

esquemático. Las constelaciones armónicas, dice Albers, resultan agradables y convincentes, pero suelen ser representadas de manera más teórica y son menos practicables. Reducen el color a una relación de constantes de la misma cantidad. La misma forma y a veces la misma intensidad luminosa llevan al color a una práctica rutinaria. Al renunciar a la armonía se pasa a la disonancia: "Nuestra conclusión: por el momento podemos olvidarnos de que todas esas normas empíricas de complementarios, ya sean completos o partidos, así como tríadas y tetradas, están desgastadas" [9]

Es importante promover nuevos diseños cromáticos; cualquier color va con cualquier otro color. La saturación, la brillantez y el peso pueden dar la pauta para iniciar estudios del color en otro sentido, que nos den nuevos códigos del color y diferentes tipos de medición, como lo hacen la transparencia, el espacio y la intersección.

Regularmente se da un predominio de la forma sobre el color. No es sino hasta nuestro siglos que el color adquiere un rango expresivo y se eleva a su condición de lenguaje visual, de ahí la necesidad de investigar y experimentar sobre las cualidades del color, de sus magnitudes y progresiones. Pero lo más importante no es el manejo o entendimiento de estas teorías y sus leyes, sino un conocimiento de nosotros mismos, una introspección que nos dé un marco de autocrítica y promueva la creatividad. Sin perder de vista el manejo de un sólido conocimiento técnico, un sentido crítico de las teorías y una afinada intuición.

La ley de Weber-Fechner -la medida de la mezcla- dice: "la percepción visual de una progresión aritmética depende de una progresión física geométrica". [10] Esto es: la proporción física aritmética se percibe como una proporción geométrica decreciente: "aumentos iguales" "de claridad y oscuridad dentro de cada tonalidad concreta, es susceptible de desviación por la relatividad del color". [11] En una proporción aritmética se da esta relación numérica 1, 2, 3, 4, 5, etc. En tanto que en una progresión geométrica se

[9] Josef Albers, *La interacción del color*, pág. 58.
[10] *Ibidem*, pág. 74.
[11] *Ibidem*, pág. 77.

da esta relación 1, 2, 3, 5, 8, 13, etc.: se relativiza la proporción. Este tipo de estudios son sólo teóricos, pero sus aseveraciones nos permiten reafirmar aspectos de visualización y conciencia del color en el orden de escalas graduales de grises, color volumétrico, mezcla cromática, etc. Lo mismo sucede con las polaridades cromáticas, que suelen ser interpretadas desde puntos de vista personales, como la relación cálido-frío, que aparece ligada al contraste de claro-oscuro Al respecto, Albers señala que estos contrastes aparecen pasados de moda. Los contrastes en cuanto a su tonalidad, su proximidad o su semejanza, parecen ser un tema de la fisio-psicología que no ha sido aclarado aún. No se niega la realidad de todos los aspectos mencionados, pero no olvidemos que para el pintor lo significativo es el ojo sensible al color: "la vista y la conciencia son más receptivas". [12]

[12] *Ibidem*, pág. 87.

3.- Esquemas operativos del color

De acuerdo con Albers, no se pretende un conocimiento completo de muchas teorías, pero sí tener presentes los sistemas más importantes que parten de la teoría del espectro solar y del ámbito de la multiplicidad cultural: "el color es el más relativo de los medios que emplea el arte, y sus aspectos de mayor interés escapan a reglas y cánones". [13]

El triángulo de Goethe es un triángulo equilátero que a su vez se subdivide en nueve triángulos equiláteros: en los vértices del mismo se encuentran los triángulos coloreados de rojo, amarillo, y azul; en los otros seis se reproducen los secundarios y terciarios. Lo interesante de este triángulo es que es sumamente práctico para observar los diferentes tipos de mezclas sustractivas de los más variados matices.

El solido de A.H. Munsell nos presenta las tres dimensiones del color, que son matiz, luminosidad y saturación. Es un sistema que permite representar tridimensionalmente el color y está estructurado con un eje vertical que ordena los colores de arriba hacia abajo, del blanco al negro, de tonos gradualmente claros a tonos gradualmente oscurecidos, esto es, gradaciones de un mismo matiz, desde el más claro al más oscuro en las secciones horizontales las gamas de saturación de un color. El sólido de Munsell ofrece en una forma espacial todas las combinaciones posibles de los matices, así como su intensidad luminosa y su grado de saturación cromática "Solamente el sistema Munsell presenta un cálculo de la cantidad cromática en función de la extensión superficial, sin contar el efecto adicional producido por la recurrencia". [14] . Existen otros sistemas de ordenamiento del color, como: *la tabla de colores de Athanasius Kircher (1671), el triángulo de Tobias Mayer (1745), la pirámide de los colores de Lambert. (1772), la esfera de colores de Philipp Otto Runge (1810), el cuerpo de los colores de Chevreul. (1861), el cubo de colores de Charpentier. (1885), el octaedro y el doble tetraedro de los colores de Hofler (1905), el cuerpo de los colores de Wilhelm Ostwald (1915), el cubo de colores de Hickethier (1940).*

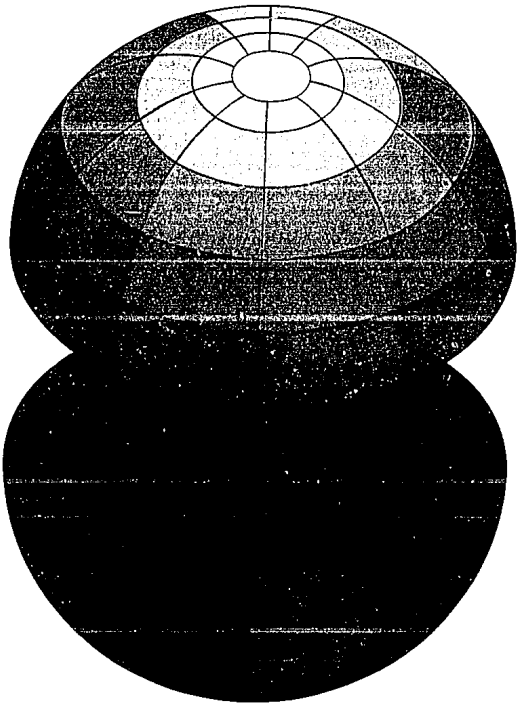
---

[13] *Ibidem.*
[14] *Ibidem*, pág. 89

Podríamos seguir enumerando otros más, pero para la teoría de la interacción del color el sistema *Munsell* es el idóneo.

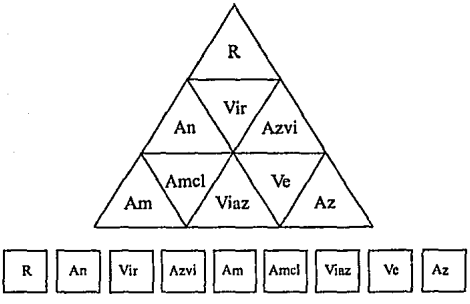
Concluyendo con el presente capítulo diremos que la sensibilidad cromática es lo primordial para el pintor el dar forma al lenguaje cromático, ordenar al color y propiciar la comunicación del artista con su contexto social.

SOLIDO DE A. H. MUNSELL



TRIANGULO CROMATICO DE GOETHE

TRIANGULO CROMATICO DE GOETHE

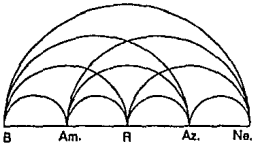


El triángulo cromático de Goethe está dividido en nueve triángulos que forman tres franjas.
En los vértices aparecen los colores fundamentales: amarillo, rojo y azul; a la izquierda los colores (brillantes) y a la derecha los (graves).
Tendremos de este modo, en las tres franjas: el rojo, en el vértice superior; el naranja, el violeta, y el azul violeta en los tres triángulos.
En la franja del medio y, en los cinco de la franja inferior, el amarillo, el amarillo claro, el violeta, el verde y el azul.

R = Rojo
An = Anaranjado
Vir = Violeta rojizo
Azvi = Azul violaceo
Am = Amarillo
Amcl = Amarillo Claro
Viaz = Violeta azulado
Ve = Verde
Az = Azul

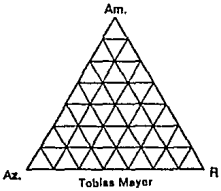
HISTORIA DE LA ORDENACION DE LOS COLORES

Desde hace siglos, investigadores, científicos y artistas se han esforzado una y otra vez por relacionar y ordenar los colores de manera sistemática en forma de cuerpos geométricos. La esfera de los colores, tal como la formó y publicó el pintor Philipp Otto Runge el año de 1810, y ta como la utiliza recientemente Johannes Itten en su teoría de los colores titulada "*Arte de los Colores*", es un cuerpo bien conocido para representaciones teóricas y gráficas de los colores.



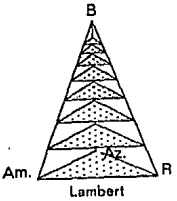
Athanasius Kirchner

1671 Tabla de los colores confeccionada pra Athanasius Kirchner, con dos dimensiones. Los puntos de la linea inferior (blanco, amarillo, rojo, azul, negro) se unen entre sí por medio de una semicircunferencia y dan así por resultado los colores correspondientes colores combinados y subordinados a ellos

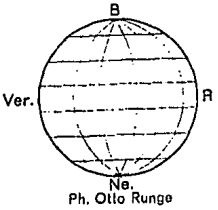


Tobias Mayer

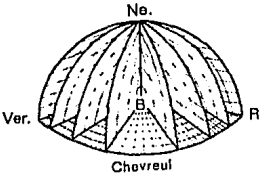
1745 Triángulo de Tobías Mayer, de dos dimensiones. En los tres vértices, los tres colores fundamentales: amarillo, rojo y azul. (Según Lambert, amarillo real, tojo cinabrio y azul montaña). En cada uno de los lados se combinan dos colores fundamentales; en la zona interior, se mezclan los tres; y al confluir en el punto central se anulan.



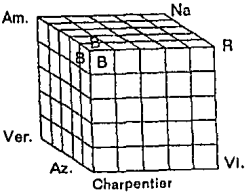
1772. La pirámide de los colores de Lambert. Este y los siguientes cuerpos de los colores son ya tridimencionales. En los vértices de las bases están el amarillo (goma guta), el rojo (carmín) y el azul (prusia); en el centro de la base, el negro. Las superficies superpuestas muestran una ordenación análoga, pero cada vez mas clara. En el vértice de la pirámide, el blanco.



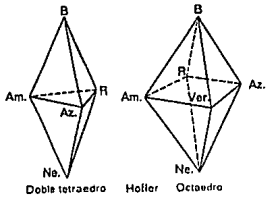
1810 Esfera de colores de Plilipp Otto Runge. En el polo superior, el blanco; en el inferior, el negor. En la capa externa del hemisferio superior, están los colores claros; en la del hemisferio inferior, los oscuros. En el ecuador se encuentran los colores puros. En el interior de la esfera están colocados los colores obscuros en igual orden. Johannes Itten en su "*Arte de los colores*" (1961), eligió teambién la esfera de los colores como medio de ordenación y representación gráfica.



1861 El cuerpo de los colores de Chevreul. En una media esfera con forma de abanico se encuentra en la base, a medio radio, los colores puros, que en dirección al centro van acercándose al blanco. Hacia el polo superior, todos los colores se dirigen al negro; en la zona interior del hemisferio, aparte de los colores puros, están los oscuros.

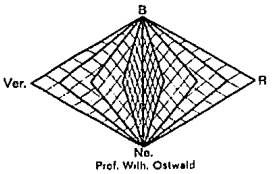


1885 Cubo de los coleres de Charpentier. Los colores están colocados en un cubo en el que cada uno de los colores fundamentales va subiendo en tres respectivas dimensiones. Los ocho vértices del cubo tienen, aparte del blanco y el negro, los tres colores fundamentales y sus tres primeras combinaciones. También aquí los colores puros, los claros y los menos claros aparecen en la capa exterior; todos los colores obscuros por el contrario, están colocados en el interior del cubo



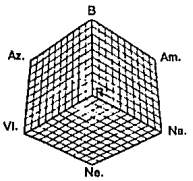
Doble tetraedro Höfler Octaedro

1905 El octaedro y el doble tetraedro de los colores de Höfler. En los dos cuerpos se encuentra el blanco en el vértice superior el negro el pié. En la base intermedia triangular, el doble tetraedro presenta los colores amarillo, rojo y azul; en la superficie de las caras las combinaciones dobles y triples de los colores fundamentales. En el octaedro la base intermedia es un un cuadrado, cuyos cuatro ángulos presentan los colores amarillo, rojo, azul y verde, quedando enfrentados el rojo y el verde, así como el amarillo y el azul.



Prof. Wilh. Ostwald

1915 El curpo de los colores de Wilhelm Ostwald. Aquí los colores están encerrados en un doble cono. Todos los colores se diferencian según el tono, el contenido de blanco y negro. Según estas tres cualidades, cada color se señala con cifras y letras. La ordenación de los colores está hecha otra vez de modo que en vértica superior está el blanco y en el inferior, el negro. En el ecuador aparecen los colores puros.



Hickethier

1940 El cubo de los mil colores de Hickethier. En un cubo están colocados los tres colores fundamentales, amarillo, rojo, azul, de tal modo que cada uno de estos tres, con diez grados de intensidad, toma una dimensión, comenzando con el grado cero (incoloro) y terminando con el grado nueve (pleno color). De las mutuas relaciones resultan mil colores diferentes que se numeran del 000 en el vértice del cubo, hasta 999 en el pié.

CAPITULO III

LA PRACTICA PICTORICA

III. LA PRACTICA PICTORICA

La pintura es la determinación, de los valores: de las relaciones exactas entre formas, colores, espacios, dimensiones, expresiones.

José Clemente Orozco.

En los dos capítulos anteriores se llega a la conclusión de lo importante que es para el análisis de los colores tener presente: el contexto histórico-cultural; la relatividad de los colores, de sus leyes y teorías y que en todo proceso pictórico la práctica antecede a la teoría.

En el presente capítulo acentuaremos lo significativo que es para el artista la planificación metodológica de la práctica pictórica: los momentos de organización de los procesos pictóricos; la relación entre la práctica y la teoría, entre lo racional y lo intuitivo; así como los momentos de la ejecución del trabajo pictórico.

Antes de entrar a los planteamientos anteriormente dichos es necesario hacer las siguientes consideraciones con respecto al color, para diferenciar lo que atañe directamente a la práctica pictórica. Diremos que el color se define físicamente como onda electromagnética y como tal corresponde su estudio a la física; como sustancia es materia colórica, pigmento, mezclas por tanto pertenece al campo de la química. El color tiene una definición psicológica como sensación, lo que nuestro cerebro procesa como información cromática, en este sentido es un tema propio de la psicología y por último como percepción óptica, tiene que ver con la fisiología. Como vemos los campos del color son amplios en lo científico, lo histórico, lo cultural, lo filosófico, lo estético, lo creativo y lo matérico, etc., y se refiere a diversas realidades; al respecto Vicenc Furió nos dice:

> La palabra color se utiliza para referirse a realidades distintas. Se habla, por ejemplo, del color de un objeto, del color de la luz, de la sensación de color o de los colores al óleo. Por otro lado hay una clara insuficiencia lingüística cuando hemos de referirnos con un nombre concreto a una determinada

tonalidad. [15]

Dada a la heterogeneidad del color, el artista, para elaborar su discurso pictórico, debe tener en cuenta los aspectos mencionados. El manejo de las leyes, las teorías y los esquemas operativos del color; para el pintor, es importante, pero no imprescindible.

En la aplicación y manejo del color con fines específicos, se puede recurrir a los esquemas operativos que son sistemas de codificación métrica, funcionales para la solución de problemas precisos. Tal es el caso de *El cubo de los colores* de Alfred Hickthier, que es un modelo de ordenación de los colores con reglas sistemáticas, que permite encontrar sin dificultad las mezclas de los colores que se deseen y lograr un manejo técnico del color.

La investigación y la experimentación se han encargado de precisar los conceptos y categorías para la conceptualización del discurso teórico-práctico del color; aunque generalmente son categorías afines a otros lenguajes. El manejo de las teorías permite mayor claridad conceptual en el uso del color. Debido al carácter relativo del color estas teorías resultan inciertas para la práctica pictórica. Harald Kuppers en su libro, *Fundamentos de la teoría de los colores*, "menciona que toda práctica debe estar fundamentada en una buena teoría"; [16] con la intención de que el artista haga un manejo crítico de su trabajo pictórico.

Los textos que se refieren al color son prácticamente manuales que de alguna manera han mejorado el buen uso del color, sobre todo en las artes decorativas y en usos funcionales que limitan al color a esquemas convencionales. Es en la planificación del trabajo pictórico donde se establecen los usos y límites de estas teorías. La planificación es el proceso que permite la definición de objetivos, el manejo de conceptos y el ordenamiento del trabajo pictórico. El soporte metodológico permite al pintor recurrir a las teorías con objetividad y sentido crítico. Esto no quiere decir que

---

[15] Vicenc Furió, *Ideas y formas en la representación pictórica*. pág. 126.
[16] Harald Kuppers, *op. cit.* pág. 10.

ponga límites a su conciencia creadora, sino que fortalece la solución de los problemas cromáticos; el color para el pintor genera incertidumbre.

Marcelin Pleynet, en su libro, *La enseñanza de la pintura*, distingue tres momentos de la realización del trabajo pictórico, a saber: "el momento de la planificación, el momento de la elección de los elementos y el momento de la ejecución". [17]

En mi trabajo personal, desarrollé un proyecto pictórico en el cual sigo los momentos señalados:

1.- Planificación del trabajo.

a) Definición de objetivos.

b) Elección del tema.

2.- Elección de los elementos.

a) Plan visual.

b) Conceptos cromáticos.

c) Elementos pictográficos.

3.- Ejecución.

Con este plan de trabajo, operé mi proceso pictórico, que me permitió organizar metodológicamente mis objetivos y establecer la relación de la práctica con la teoría; el trabajo se desarrolló con los siguientes criterios:

1.- Planificación del trabajo pictórico.

a) Objetivos.

- Usar los colores básicos (amarillo, rojo, y azul) en un orden de intensidad cromática de claro-oscuro y sus mezclas entre sí; más el blanco, el negro y las tierras básicas, para experimentar con los efectos del color, su interacción cromática y enfatizar los conceptos de tonalidad y brillantez en el color

[17] Marcelin Pleynet, *La Enseñanza de la pintura*, pág. 7.

b) Elección del tema.

- El título del tema es "lluvias y tormentas". Se refiere al contacto del hombre con la naturaleza a lo espiritual y lo mágico de ésta relación.

2.- Elección de los elementos (materiales).

a) Plan visual:

- Uso de pinturas acrílicas para experimentar con esta técnica.
- Soportes de tela y papel en diferentes formatos.
- Manejo de la abstracción, el expresionismo y lo figurativo.

b) Conceptos cromáticos.

- La tonalidad y la brillantez como los elementos de relación del orden cromático la ubicación en espacio y superficie coloreada por su intensidad luminosa.

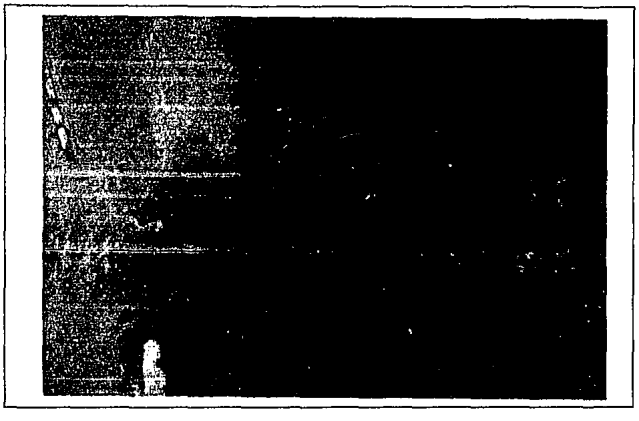
c) Elementos pictográficos.

- Aplicación del color a través de los efectos de la mancha y el empastamiento; acentuamiento de los límites cromáticos por yuxtaposición, mezcla y transparencia del color

3.- Ejecución

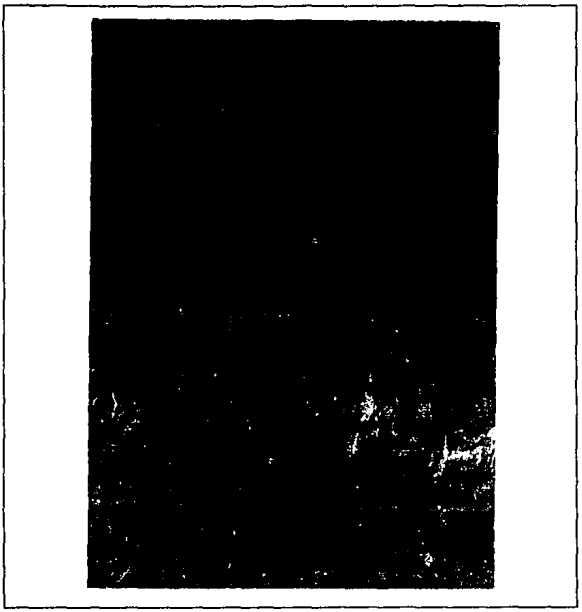
- Una vez que se establece el plan de trabajo se da el momento de la ejecución. Aquí se establece la relación de lo racional con lo intuitivo en este momento; no hay límites para el trabajo pictórico, se manifiesta la educación visual del ojo para el color en un sentido de sensibilidad cromática que mide intuitivamente los grados de calidad del color en sus dimensiones de la tonalidad la brillantez y la saturación y el empastamiento de las cargas matéricas. Se entra al rango de lo subjetivo y lo espiritual, que le aportan al color el carácter expresivo del lenguaje, visual; el orden sintáctico y la interacción del color definen el contenido cromático de la obra: en ese momento

ninguna teoría o esquema cromático entran en juego, más que sólo la creatividad del artista.



Lam. 1. *Trópicos.* 1993. Acrílico sobre papel. 79 X 54 cm.
Autor: José Luis Alderete Retana.

La identificación factual de los colores, no tiene nada que ver con una visión sensible ni con una comprensión de la interacción de los colores dentro de una pintura. El aspecto importante de mi obra es el juego de la tonalidad y la intensidad, luminosa (la brillantez). Acentuando como lo más importante, la condición expresiva del lenguaje del color. Las láminas 1 y 2 son una muestra de mi trabajo pictórico, la intención es puramente cromática acentuándo las dimensiones del color; recurriendo al efecto de la mancha y de lo matérico en su transposición. Lo cromático, los efectos matéricos y lo pictográfico dan el orden compositivo.



Lam. 2. *La pesca.* 1992. Acrílico sobre papel. 79 X 54 cm.
Autor: José Luis Alderete Retana.

La planificación del trabajo pictórico no impide dejar marchar el inconsciente; el trabajo mismo da los elementos de comprensión de todos los efectos, por irracionales que éstos sean. La superficie plana cubierta de color es un laboratorio de experimentación donde se opera y se afina la apreciación de la interacción del color y su relación con el contexto cromático; y las influencias modificantes de la luminosidad y la tonalidad que actúan simultáneamente con fuerzas variables acentúan las diferencias de los valores cromáticos.

No hay parámetros para medir las relaciones cromáticas: ¿qué color va bien con qué color? La educación del ojo para el color, la intuición creativa y la praxis son los que determinan el uso creativo del color. La teoría, dice Albers, es una conclusión derivada de la práctica.

En el presente capítulo se concluye en lo significativo que es para el pintor organizar su trabajo pictórico. En ese momento la teoría lo acercará a los conceptos cromáticos con el fin de establecer sus estrategias de ejecución.

El gran tema o discusión es: ¿cuáles son las posibilidades del color y cuáles son sus límites?. Para la praxis pictórica los momentos de planificación definenen una primera instancia sus límites, para el análisis del color lo conceptualizan, para un uso específico lo ordenan en esquemas operativos. Albers menciona que dado al carácter relativo del color las investigaciones y la experimentación del color se pueden dirigir en tres sentidos: por la interacción del color, las transparencias y la semiótica del color. Augusto Garau, en su libro *Las Armonías del color*, aborda el tema de las transparencias y "los nexos estructurales que establecen para determinar una composición colorística y las dificultades que esta presenta por la fuerte influencia entre color y color".[18] Ningún color existe en sí y el carácter de cada matiz cambia al reaccionar con los colores contiguos.

Los teóricos del color han enfocado sus puntos de vista más al aspecto perceptual

[18] Augusto Garau, *Las Armonías del color*. pág. 8

de la forma que al color, más a su significante formal, que a su significado conceptual. El color no actúa por sí solo, sino vinculado estrechamente a los diversos aspectos que lo constituyen: iconográfico, colórico, histórico, etc. Es en estas variables donde la semiótica del color entra en juego. El lenguaje del color se ha pretendido reducirlo al lenguaje verbal, para adecuarlo a una realidad que no le corresponde. Pero el color con sus variables es un lenguaje emotivo que comunica y se expresa en espacio y tiempo; su contexto pictórico no encaja en los parámetros de la semiología. El lenguaje no tiene términos para nombrar los más sutiles medios tonos.

El color en su interacción es un conjunto de símbolos llenos de un significado, que interactúa con la realidad social, cada intención cromática es una unidad que lo constituyen en un lenguaje de comunicación humana con sus circuitos bien definidos: el emisor, el medio, el código y el receptor. Toca a la semiótica de la significación analizar el comportamiento de estos procesos y elaborar los modelos de análisis semióticos del comportamiento del color como signo y los estímulos que genera en el receptor producto del orden compositivo y del contenido; con el fin de revalorar al color como lenguaje en sí.

La obra pictórica transmite diferentes códigos no preestablecidos que el artista en el proceso creativo le imprime (como el código visual) y que el receptor no siempre entiende. Debido a esto tal parece que la comunicación se rompe, ya que el receptor no cierra el circuito de la comunicación; al no comprender estos códigos le da una significación simbólica un tanto arbitraria, buscando encontrar respuestas lógicas y formales. Pero no olvidemos que la pintura es un lenguaje expresivo de comunicación humana que sublima al hombre y lo eleva a lo espiritual, influyendo en su concepción del mundo en el orden de la sensibilidad estética. La pintura en el marco del contexto social y cultural legitima sus códigos; es producto de una de las necesidades básicas del hombre, la de comunicarse. Una pintura vive a la vez en dos mundos diferentes: el mental o espiritual y el físico.

Para que estos códigos adquieran validez es necesario un orden compositivo del color, una sintaxis. La composición -dice Vicenc Furió- adquiere sentido y dimensión cuando es un todo armonioso, de compacta unidad orgánica o de excelente solución compositiva. En el sentido cromático, esto ocurre cuando el color está ordenado tanto en la superficie como en el espacio. Para el uso expresivo del color como lenguaje no hay reglas, ya que entramos al terreno de la intuición y la creatividad, que son procesos donde confluyen el pensamiento convergente y el divergente, prevaleciendo en la creatividad el divergente que se caracteriza por ser intuitivo, fluido, flexible e inventivo. Por otro lado en el proceso del trabajo creativo se da una pérdida de la conciencia del yo. Para la pintura la composición es ordenar cromáticamente al color a través de una superficie plana, con base en las exigencias pictóricas como la construcción del espacio colórico, donde hay un componente conceptual que da relevancia al color sobre la representación y la forma. También influye en el ordenamiento del color la intención del artista, como serían sus formas de representación, sus formas de ejecución, el tipo de pinceladas texturas, las cargas matéricas, etc. El color ha estado condicionado; en el caso de la pintura corresponde al artista revalorarlo y darle su dimensión cromática sobre la forma.

La técnica es otro proceso significativo que permite al pintor darle al color su intencionalidad cromática. El libro *Técnicas de los artistas modernos* nos dice qué se entiende por técnicas: "a los procesos manuales y mecánicos de que se sirve el artista para manipular sus materiales". [19] La técnica permite establecer relaciones entre estos tres elementos: la materia prima, los procesos manuales y mecánicos y la intencionalidad del artista. El "oficio" es lo que le va a permitir al artista ejecutar con destreza sus proyectos pictóricos. Al oficio se le considera como el resultado de la relación del método de trabajo con los materiales, y es importante para la realización del trabajo artístico.

[19] Judith Collins, *Técnicas de los artistas modernos*. pág. 12.

En el buen uso y manejo del color confluyen globalmente, la práctica y la teoría, pues se interaccionan en momentos específicos y se realizan con un buen manejo de la técnica y el oficio con el fin de integrar compositivamente, nuevas formas de ver el color. En el arte actual, el artista es sumamente individualista y trabaja conforme a sus necesidades, a su manejo de conceptos, teorías, técnicas, oficio y composición.

1. La condición matérica del color

El artista debe manejar con destreza sus recursos plásticos y mediante la práctica pictórica reafirmar sus conceptos teóricos, para sumergirse con certeza en el mundo de la creatividad, la investigación y la experimentación de los de los colores y materiales. Con ello da expresividad y unidad a la estructura pictórica de su obra.

Las propiedades matéricas del color le dan a una obra pictórica solidez y estabilidad. De esta manera el lenguaje pictórico no se reduce a un orden de carácter cromático, -es decir al puro color-, sino que también implica su ejecución con materia de color Max Doener nos dice al respecto: "Debe tomarse buena nota de que no se pinta con colores, es decir, con impresiones sensoriales sino con materiales que en el cuadro acabado provocan en nosotros una impresión sensorial".[20] Este punto de vista enfatiza lo importante de la condición matérica del color: su manera de actuar como carga matérica y los distintos efectos que se producen sobre una superficie pictórica, donde no sólo actúa el color matérico, sino los aglutinantes y los diluyentes. Nunca se sabe qué color va con que color, ni en el inicio de un cuadro tampoco importa qué color aplicamos primero: si el rojo, el azul, el negro, el blanco, etc. Lo importante es realizar el juego plástico, de modo que los valores colóricos sean el resultado de la conjunción del orden cromático, la organización del espacio, la condición matérica del color, así como la actuación de las "pinturas" que son extendidas sobre la superficie pictórica. En este sentido hablamos de pinturas refiriéndonos a las siguientes condiciones: las pinturas que contienen pigmentos, los materiales líquidos o pastosos que actúan como diluyentes, o los aglutinantes que sirven para poner los pigmentos en estado apropiado para pintar.

Por otro lado las manchas y las cargas matéricas, sin dejar de serlo, aportan a los colores una serie de variaciones que rompen con su orden cromático, y los efectos que

---

[20] Max Doerner. *Los materiales de pintura.* pág. 2.

se producen crean un código visual abierto que se convierte en un juego matérico.

"El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el material". [21] Esto es señalado por Jean Dubuffet, quien considera, que para la práctica pictórica es necesario tomar en cuenta los ingredientes matéricos del color conjuntamente con las superficies donde se aplica. También se debe considerar las herramientas con las que se ejecuta, que son factores que cambian el efecto de irradiación del color, que bien ejecutado adquiere fuerza y consistencia según su forma de aplicación y las huellas que dejen las herramientas en su manipulación. La diversidad de recursos, el buen manejo de los elementos plásticos, sus trazos, la extensión y la dirección de las manchas, su espesor y fluido, contribuyen a que el color sea más significativo por su aposición que por el color mismo.

Para que el color actúe como estructura pictórica es importante tomar en cuenta el fondo donde se aplica, esto es, la superficie donde se sobrepone la pintura, que no sólo es un soporte sino que es un elemento importante que también conforma la estructura pictórica y que interactúa con la carga matérica cambiando su condición inicial.

El aplicar materia colórica impone a la tela su condición de superficie plástica; y a su vez la tela misma influye en apariencia de la carga matérica. Se entra en lo insospechado, a lo inesperado, que le dan al color variedad expresiva, para reafirmar desde el fondo de la tela un código que ordena y crea un nuevo sistema que nos permite darle al color una respuesta. Entre el que hacer, los materiales, las herramientas y el fondo y la superficie de la tela se hace visible la condición expresiva de la materia, que en su yuxtaposición crea los más finos matices de grises medios que visualmente son más interesantes y que denotan el como actúa el fondo de la tela como regulador de las intensidades luminosas reflejadas por los surcos visibles de las pinceladas. Estas, conjuntamente con la imprimatura acentúa el carácter relativo del color, cambiando

[21] Jean Dubuffet, *Escritos sobre Arte.* pág. 39.

unos a otros su apariencia cromática.

El trabajo pictórico debe denotar lo expresivo de lo matérico, su condición cromática; como también acentuar su calidad por el buen manejo de los soportes y las pinturas.

El pintor no sólo se debe a su creatividad, sino al manejo de las técnicas, a su oficio, al empleo de los materiales y las herramientas que son las medidas que permiten que una obra plástica adquiera presencia y que su estructura pictórica tome cuerpo. En el marco de la práctica pictórica se está en una permanente búsqueda, donde el azar y lo intuitivo se vitalizan con el encuentro de los accidentes provocados por el manejo de los materiales. También actúan las diversas densidades, los diferentes niveles de empastamiento, la variedad de las texturas, de los intersticios que se provocan por el frotamiento de los pinceles. Este frotamiento produce efectos de transparencias, y por las alternancias de los contrastes se obtienen los más sutiles medios tonos, para propiciar resplandores luminosos debido a los cuales un color que en un principio parecía imprevisto, entre en un juego cromático.

En una obra pictórica poco importan los colores que inicialmente se hayan utilizado. Lo significativo son los resultados finales, donde lo cromático, lo colórico, el oficio, la técnica, las herramientas, las pinturas y los soportes entran en una correlación, en un juego de carácter plástico, en un orden donde el todo guarda su lugar; su condición de una obra plástica.

CONCLUSIONES

En el proceso de investigación de este trabajo, se tuvo que sortear una serie de planteamientos hechos fundamentalmente bajo la perspectiva de las teorías formales, que en su momento confundieron este proyecto; de ahí la necesidad de contestar varias preguntas. Una de ellas es la finalidad de la teoría del color, para lo que era necesario una respuesta desde el punto de vista de lo histórico-cultural, la práctica y la relatividad. Son muy pocos los textos que abordan el color con estos planteamientos. Regularmente lo abordan desde la funcionalidad y la formalidad del color, desde el punto de vista de la armonía cromática del color, que es una atractiva limitante, la cual persiste en nuestra memoria visual; pero aceptarla implica reducir al color a la bellamente estético, que imperantemente impone sus reglas. Superar estas concepciones implica definir con claridad los objetivos de una investigación, como lo que en este caso se hizo en el orden de una revaloración de lenguaje cromático, para su práctica y el uso del color con sentido creativo.

La línea básica que rigió este trabajo fue el concepto de lo histórico-cultural, la relatividad del color y la práctica-pictórica. Son pocos los trabajos del color que están enfocados en este sentido. No es factible en términos del arte y del color una investigación que parta de una hipótesis; siempre es a partir de objetivos, para que por medio de la práctica se dé un proceso de experimentación y observación del color. No hay en nuestro país una investigación sistemática y metodológica del color. La experiencia sobre el lenguaje del color en la pintura se reduce al ámbito de las experiencias personales de lo intuitivo. No hay un sistema de codificación que permita recabar estas experiencias; lo que más se ha hecho es tratar, a partir de una obra pictórica, de analizar el color en términos de un lenguaje pragmático.

Las limitantes para la investigación del color son: a) una teoría funcional y simbólica enfocada con un punto de vista idealista; b) un sentido funcional del color al orden y la métrica; c) una reducción del color al margen de lo aparente, lo sensible y lo

histórico; d) un concepto de color condicionado a la forma y e) la codificación del lenguaje cromático reducido a paralelismos del lenguaje verbal.

En un primer momento el objetivo inicial de esta investigación era analizar y comprender las leyes y teorías básicas del color para su conocimiento y aplicación en la práctica pictórica con la finalidad de hacer un buen uso y manejo del color en las artes plásticas.

De acuerdo con este objetivo tal parecía que para lograr un buen compendio de conceptos sobre el color, bastaba únicamente con acercarse a estas leyes y teorías por medio de la información bibliográfica para conocerlas y adecuarse a sus propuestas, pero en la medida en que me compenetre en el tema comprendí que el color es un fenómeno de compleja naturaleza y que la generalidad de las teorías lo contemplan desde las perspectivas de otras disciplinas, codificándolo con conceptos que no corresponden al color. Concluí que el color es un fenómeno de carácter epistemológico y relativo, con esquemas y estructuras lógicas propias que se codifican cromáticamente para su representación, y que en el momento de la ejecución del trabajo pictórico éstas se diluyen para dar lugar a una nueva estructura ordenada como lenguaje cromático sobre una superficie pictórica.

Las teorías bajo la influencia de la filosofía idealista han condicionado al discurso del color a una función meramente representativa, con una codificación simbólica, sin tomar en cuenta que el color es un lenguaje cromático, que tiene su propia estructura lógica; parafraseando a Wittgenstein (en su libro *Investigaciones Filosóficas*) podemos decir que la forma lógica del lenguaje cromático se encuentra substituyendo todos los signos cuyo significado haya sido establecido arbitrariamente por variables. Así, el resultado del manejo del color esta determinado por la forma en que se organice cromáticamente su estructura lógica, que nos muestra las propiedades lógicas del color como lenguaje.

Cabe hacer una aclaración en cuanto a la lógica de la estructura cromática. Una

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

cuestión es manejar los esquemas lógicos del lenguaje del color para su organización cromática y otra limitar al color a la condición del lenguaje, de la lógica idealista y simbólica. Las teorías del color han dado preponderancia a lo puramente epistemológico, dejando al margen el contexto en que se da el color, y lo reducen a estudios abstractos, guiandose con un sentido de la lógica idealista; en este trabajo de investigación y cuestiono los principios de la lógica idealista, pero concluyo que el lenguaje del color, para su organización, requiere de una lógica, de una lógica del lenguaje cromático, puesto que tiene que darse la organización metodológica y conceptual de la praxis del color. Ahora bien para el manejo crativo no hay reglas, pero sí momentos de organización del trabajo. Esto es, se crean estructuras cognoscitivas a partir del trabajo, dentro de la práctica pictórica, que permiten que el color tenga su propia sintaxis y de esta manera propician el uso del color no como algo pragmático sino como algo que permita un uso libre. ¿Cuál es la intención de este planteamiento? . Que el color recupere su sentido original como un lenguaje propio de expresión, que se pueda objetivizar en o la realidad, y que se dé como proceso cognoscitivo del sujeto.

La forma de organización lógica es lo que tiene en común el color, pero no olvidemos que la intuición creativa del artista rompe este orden lógico y común y le da al color una realidad de lenguaje cromático, una realidad fuera del sentido común, un orden que corresponde a su sentido creativo, redundando en un lenguaje artístico plasmado en una obra pictórica. Como producto artístico es capaz de existir y establecer relaciones con un contexto social en conexión con otras cosas.

El manejo del color en sentido creativo es un juego del lenguaje donde no existen reglas y la intuición es el aspecto significativo de la práctica pictórica. Al no haber reglas precisas en el manejo del color y ser un lenguaje común se generan paradojas que se solucionan en el terreno de la práctica. Seguir reglas genera contradicciones ya que la creatividad es divergente e inesperada.

Existen momentos del manejo del color, como son: el momento de la

planificación y organización de objetivos, el momento de la conceptualización, el momento de la definición de la estructura cromática y el momento de la ejecución donde la estructura de la lógica organizativa se rompe y se entra al terreno del juego cromatico y matérico donde no existen las reglas, y la intuición creativa del artista determina un nuevo código pictórico.

En este sendio, para el análisis del color se abren fundamentalmente tres perspectivas: la de la interacción del color que Josef Alberts propone; la de la transparencia de Garau la del lenguaje del color bajo dos puntos de vista: de la semiotica y la del juego cromático y matérico. En estas dos últimas es donde me parece que debe enfocarse la investigación del color, siempre tomando en cuenta que el color no se da por sí solo ni en el contexto de lo puramente científico y experimental, sino que es un fenómeno que se da en el contexto de la multiplicidad cultural e histórica, pues su uso y su manejo están determinados por la razón social del hombre, porque éste lo somete a su conceptualización con el fin de ordenarlo y manejarlo. Para que exprese su condición humana, es importante recuperar para la práctica pictórica, su sentido cromático y la aprención perceptual del hombre.

BIBLIOGRAFIA

1.- ALBERS, Josef. *La interacción del color*, Madrid, Alianza Forma, 1989.

2.- AUMONT, Jacques. *La imagen*, Barcelona, Paidós 1992.

3.- BRUSATIN, Manlio. *Historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 1987.

4.- CASSIRER, Ernest. *La ciencia de la cultura*, México, F:C:E: 1972.

5.- COLLINS, Judith. WELCHMAN, John. CHANDLER, David. A, ANFAN, David. *Técnica de los artistas modernos*, Madrid, Blume, 1984.

6.- DUBUFFET, Jean. *Escritos sobre Arte*, Barcelona, Barral, 1974.

7.- DOERNER, Max. *Los Materiales de pintura*, Barcelona, Revente, 1989.

8.- FIORE, de Gaspare. *Curso de dibujo*. Barcelona, fascículo 31, Orbis, 1984.

9.- FURIO, Vicenc. *Ideas y formas de la representación pictórica*, Barcelona, Antropos, 1991.

10.- ECO, Humberto. *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen, 1991.

11.- GERSTNER, Karl. *Las formas del color*, La interacción de los elementos visuales, Madrid, Blume, 1988.

12.- GOMBRICH, E, H. *El sentido del orden*, Barcelona, Gustavo Gili. 1980

13.- GARAU, Augusto. *Las armonías del color*, Barcelona, Paidós, 1986.

14.- HICKETHIER, Alfred. *El cubo de los colores*, México, D.F. Limusa, 1991.

15.- KUPPERS, Harald. *Fundamentos de la teoría de los colores*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

16.- ITTEN, Johannes. *El arte del color*, Mexico, Limusa, 1992.

17.- LEFEBRE, Henri. *Nietzsche, México*, F.C.E., 1975.

18.- OROZCO. José Clemente. *Cuadernos. México*. Cultura Sep. 1983.

19.- PLEYNET, Marcelin. *La enseñanza de la pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978

20.- QUESADA, Raúl. *El tractatus lógico-philosophicus de Ludwig Wittgenstein*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. 1989.

21.- SUAREZ, Z. Elisa. *Tesis: Hacia una teoría del color*, México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 1994. (Inédito)

22.- UNAM. *Antología de las matematicas 7 y 8*, México, 1990.

23.- DE VENTOS, Rupert. *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península. 1973.

24.- WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM. Crítica, 1988.

25.- SMITH, Ray. *El manual del artista*, Madrid, Blume. 1991.