



UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES

FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y ARTES

Carrera de Artes Plásticas



TESIS DE GRADO  
LICENCIATURA EN PINTURA

tema:

LA DIALÉCTICA  
DEL ESTADO ANÍMICO  
Y DEL COLOR  
EN LA PINTURA ABSTRACTA



Postulante: Jesús Adamo Mollerición Gutierrez  
Tutor teórico : Lic. Rosario Mejía.  
Tutor práctico: Prof. Edgar Arandia

La Paz - Bolivia  
2002



*A mi padre Dios,*

*Que con su sabiduría  
inspira cada pincelada que realizo.*



**Agradecimientos a:**

*Mi madre Emma Gutierrez y mis hermanos, por su apoyo en mi carrera.*

*A Rosario Mejía, por su dirección y Edgar Arandia, por su disposición.*

*A mi esposa Isabel y mi hija Talita, por ser mi inspiración.*

*Mis amigos, Alejandro Sanz, Carlos Cordero, Rosana de la Galves, Abel Bellido, Sonia Pillco, Paola Mancilla, Franz Cuevas, Franz Cusi y Hugo Salazar.*

*A mi guía espiritual: Williams Sanjinés y mis hermanos en la fe, David y Juan Castillo.*

*Y a la colaboración de Horacio Montes de Oca A. en la Diagramación.*



**Agradecimientos a:**

*Mi madre Emma Gutierrez y mis hermanos, por su apoyo en mi carrera.*

*A Rosario Mejía, por su dirección y Edgar Arandia, por su disposición.*

*A mi esposa Isabel y mi hija Talita, por ser mi inspiración.*

*Mis amigos, Alejandro Sanz, Carlos Cordero, Rosana de la Galves, Abel Bellido, Sonia Pillco, Paola Mancilla, Franz Cuevas, Franz Cusi y Hugo Salazar.*

*A mi guía espiritual: Williams Sanjinés y mis hermanos en la fe, David y Juan Castillo.*

*Y a la colaboración de Horacio Montes de Oca A. en la Diagramación.*



LA DIALÉCTICA  
DEL ESTADO ANÍMICO  
Y DEL COLOR  
EN LA PINTURA ABSTRACTA

INDICE

	Página
1. <u>INTRODUCCIÓN.-</u>	7
2. <u>PRESENTACION DEL TEMA.-</u>	8
3. <u>PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.-</u>	9
4. <u>OBJETIVO GENERAL.-</u>	9
5. <u>OBJETIVO ESPECIFICO.-</u>	9
6. <u>HIPÓTESIS.-</u>	9
7. <u>JUSTIFICACIÓN.-</u>	10
8. <u>VARIABLES.-</u>	10
9. <u>MARCO TEÓRICO.-</u>	10
<u>9.1 El arte abstracto.-</u>	10
<u>9.1.1 Definición.-</u>	10
<u>9.1.2 Antecedentes Históricos.-</u>	11
<u>9.1.3 Marco Referencial.-</u>	14
<u>9.2 La Dialéctica.-</u>	15
<u>9.2.1 Definición.-</u>	16
<u>9.2.2 Origen y desarrollo.-</u>	
<u>9.2.3 La dialéctica en la creación artística.-</u>	18



<u>9.3 El estado anímico.-</u>	19
<u>9.3.1 El Animo.-</u>	19
<u>9.3.2 El estado anímico.-</u>	20
<u>9.4 Dialéctica en los estados animicos y el color.-</u>	23
<u>9.4.1 Paradigma de la Dialéctica.-</u>	23
<u>9.5 El color.-</u>	24
<u>9.5.1 Definición.-</u>	24
<u>9.5.2 Teoría del color.-</u>	25
<u>9.5.3 Mezcla adicional y sustractiva.-</u>	25
<u>9.5.4 Clasificación de los colores aditivos.-</u>	26
<u>9.5.5 La interacción del color.-</u>	27
<u>9.5.6 Sensaciones del color.-</u>	28
<u>9.5.7 Relación entre los estados animicos y el color.-</u>	29
<u>9.5.8 Psicología y lenguaje del color</u>	29
<u>9.5.9 Peso del color.-</u>	30
<u>9.5.10 El estado anímico y el color.-</u>	31
<u>9.5.11 Función y expresión del color</u>	32
<u>9.5.12 El color y su significado.-</u>	33
<u>9.6 El signo y la semántica.-</u>	35
<u>9.6.1. La convencionalidad del signo.-</u>	37
<u>10. METODOLOGÍA DE LA FORMA.-</u>	38
<u>10.1 La sección áurea o divina.-</u>	38
<u>11. REQUERIMIENTOS.-</u>	38
<u>11.1 Requerimientos materiales.-</u>	38
<u>11.2 Especificaciones de los bastidores.-</u>	39
<u>11.3 Especificaciones de la imprimación.-</u>	40
<u>12. DE LA INTERPRETACIÓN.-</u>	40
<u>13. CONCLUSIÓN.-</u>	42
<u>14. PRESENTACIÓN DE OBRAS.-</u>	43
<u>15. BIBLIOGRAFÍA.-</u>	53
<u>16. ANEXOS.-</u>	55



# LA DIALÉCTICA DEL ESTADO ANÍMICO Y DEL COLOR EN LA PINTURA ABSTRACTA

## 1. INTRODUCCIÓN.-

“El lenguaje abstracto es la manera más directa para expresar un estado anímico”.<sup>1</sup>

La pintura abstracta carece de formas figurativas, al no tener representación figurativa, como en la música, se busca producir el mismo efecto emocional.<sup>2</sup>

Kandinsky pintor ruso, había estudiado música y comprendió, por primera vez, que la pintura podía ser la expresión de un sentimiento.

“La música, concebida en la mente del compositor, solo se convierte en algo real cuando es interpretada, dicha interpretación crea un estado anímico en el oyente”<sup>3</sup>

La pintura puede crear estados anímicos en el espectador, los cuáles son generados por el lenguaje de los colores, las formas, la composición, de modo que se da lugar a la representación o creación de obras con diversos contenidos y multiplicidad de significados a interpretar; de la misma manera, se da la posibilidad de que las formas y los colores procedentes de la imaginación sean capaces de dar lugar a estados anímicos.

---

<sup>1</sup> Lambert, Rosmary “Introducción a la historia del Arte en el siglo XX” pág. 35

<sup>2</sup> idem

<sup>3</sup> idem



El deseo de expresar estados anímicos en un lienzo a través de las diversas técnicas pictóricas, me mueve a indagar sobre la dialéctica que se da entre el color y el estado anímico en la lectura de la obra, es decir en los efectos del color sobre el espectador. Por ello propongo la dialéctica entre el estado anímico y el color a través del lenguaje de la pintura abstracta.

El estado anímico ha sido expresado en el arte pictórico, desde las primeras manifestaciones pictóricas. Las cavernas prehistóricas de Lascaux, denotan la evocación humana a través de la magia, de precipitar en la realidad aquello representado en la piedra, el estado anímico humano que cifra la esperanza, los deseos manifiestos a partir de las necesidades marcadas por las condiciones.

El estado anímico expresado desde la perspectiva del observador ha dado lugar a múltiples interpretaciones, no siempre coincidentes, sin embargo cuando la lectura de la obra se toma en cuenta desde el lenguaje abstracto - cromático, se da lugar a interpretaciones similares en cuanto a la cultura social y, al mismo tiempo, estas lecturas no dejan de relacionarse con lecturas influenciadas por estados anímicos o asociadas a estados emocionales.

El color como un lenguaje adquirido convencionalmente en todas las sociedades, es capaz de constituir significados legitimados en la historia, estos significados son manifiestos en todas las formas simbólicas adquiridas por la cultura social de cada pueblo y están relacionadas íntimamente con los estados anímicos y los significados.

La pintura abstracta es el terreno propio del color, y el terreno de las posibilidades de la imaginación, en donde la espontaneidad de la expresión acompañada de elementos sígnicos, ideográficos, puede dar lugar a creaciones innovadoras, razón de ser de esta propuesta.

## 2. PRESENTACION DEL TEMA.-

"La dialéctica del estado anímico y del color en la pintura abstracta"

Esta propuesta tiene por objeto abrir una discusión, en la que se plantea una dialéctica existente entre el lenguaje pictórico elegido por el artista, a través del color y, como el elemento mediador, el sujeto, quién es influenciado, movido o transformado en su percepción, de modo que se producen formas de respuesta en sus estados anímicos.

En este sentido, es el emisor y el observador, receptor o lector de la obra, quién es influenciado por aquello observado, es decir lo captado por su percepción.

Esto captado por la percepción son las categorías del lenguaje, que a diferencia del lenguaje hablado, se expresan en color, forma y espacio, merced a éstos elementos aparecerá la configuración de la obra, que se dará en cuanto intervenga un estado anímico, entendido como la voluntad interna que se identifica a través del color como una fuerza representada.

Este soplo, o principio de voluntad se abre a la posibilidad de exteriorizarse a través del color, la posibilidad, en el entendido de que este no constituye un saber científico y tampoco



podría entrar en la categoría de las ciencias exactas, pero se podría extender en amplios análisis en las ciencias sociales.

Cuando se habla de los aspectos etnográficos y topológicos de cada cultura, los significados atribuidos al color. Por ejemplo, el negro no en todas las culturas significa duelo; El rojo en las culturas que no han sido influenciadas por el catolicismo, como en el Oriente, China, es el color de máxima representación de la Deidad. Es decir que la cultura va a determinar una lectura distinta del color según las regiones, sin embargo estas lecturas no se podrían tomar como lecturas categóricas, en cuanto van a intervenir elementos subjetivos.

Sin embargo, haciendo un gran paréntesis con respecto a la subjetividad, el campo delimitado a estudiar es el estado anímico que interviene en la percepción del color, apertura un sin número de consideraciones, que en este caso, abstraeré las mismas en referencia a esta dualidad que por sí sola se convierte en una problemática dialéctica.

### 3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.-

¿Se puede dar una interpretación dialéctica entre el estado anímico y el color en la pintura abstracta, tomando en cuenta la propia interpretación del artista y la interpretación a la que está sujeta la obra?

### 4. OBJETIVO GENERAL.-

Establecer la dialéctica que existe entre los estados anímicos y el color en la pintura abstracta.

### 5. OBJETIVO ESPECIFICO.-

- Establecer la dialéctica como problema entre el estado anímico y el color.
- Establecer la relación del estado anímico y la pintura abstracta.

### 6. HIPÓTESIS.-

Existe una relación entre la dialéctica del estado anímico y del color en la pintura abstracta.

### 7. JUSTIFICACIÓN.-



La razón de abordar este tema, esta dado a partir de dos aspectos, que interactúan en la obra, el primero el color y las múltiples posibilidades que emergen en las creaciones de sentido que aperturan el problema de la dialéctica; El segundo aspecto el modo en que el color interviene en los estados anímicos, al momento de la creación de la obra.

Los estados anímicos van ligados a las emociones, los sentimientos, las actitudes, de manera que constituyen la construcción de la personalidad, manifiesta en la persona según su construcción valorativa y lo experimentado, es decir una configuración entre lo interno propio de la persona y lo externo, desplegado en el medio.

Estos mismos estados anímicos, pueden ser representados por colores, ya que el color contiene un significado psicológico, como lo interno, que puede muy bien relacionarse a significados culturales; Como lo externo.

En el arte pictórico los estados anímicos están muchas veces representados en la obra. Dicotomía que se convierten en *dialéctica*.

## 8. VARIABLES.-

- a) El Color
- b) Los estados Anímicos
- c) El arte abstracto

## 9. MARCO TEÓRICO.-

### 9.1 El arte abstracto.-

#### 9.1.1 Definición.-

Abstracción, del latín *abstractio*, de *abstrahere*, separar, poner aparte, sacar, término con el que el latín medieval traduce el griego, *aphairesis*, que Aristóteles introdujo en el lenguaje filosófico.<sup>4</sup>

Abstracto (desde la filosofía). Es el resultado del proceso mental o lógico de la abstracción, es propiamente lo general que sólo tiene existencia propia en la mente y que no mantiene una relación de identidad con lo sensorialmente intuido de donde procede.

Se opone a lo concreto, que se refiere a un objeto que describe tal como es captado en la intuición sensible. Kant recuerda que abstracto y concreto se refieren propiamente al uso que se hace de los conceptos, no a los conceptos mismos (que son todos abstractos).

<sup>4</sup> Ediciones Riodurero, Diccionarios Diodurero, Arte I



Para Hegel lo abstracto posee una connotación peyorativa, en cuanto está desprovisto de las determinaciones concretas que le proporcionaría su referencia al todo, y es, además, sólo un "momento" del pensar, es decir, es sólo lo universal al que le falta lo particular y lo individual, mientras que lo verdaderamente concreto es el espíritu.

Las diversas filosofías de la vida consideran lo abstracto como absolutamente inadecuado para repensar la auténtica realidad vital.

Desde el punto de vista lógico, un termino abstracto, no se identifica con un término general puesto que tanto los términos singulares como los generales se usan como abstractos o concretos. "7", es un singular abstracto, igual como lo es "fortaleza", mientras que "árbol", es un general concreto, igual como lo es "hombre", porque cada uno de los objetos que nombran es un individuo o un objeto concreto "numero par" y "género humano" son abstractos y generales, por que aquello a que se aplica un numero o un género no es más que algo abstracto.<sup>3</sup>

### 9.1.2 Antecedentes Históricos.-

El Abstracto (desde la plástica). El abstractismo no nació como movimiento autónomo, sino más bien de la evolución del arte de algunas figuras que pueden considerarse como sus fundadoras.

Estos artistas a su vez sufrieron las consecuencias de una orientación cultural que tendía a desligar cada vez más la pintura de la función ilustrativa que durante tantos siglos había poseído, la aportación individual del creador, la subjetividad implícita en toda obra de arte. Estas tendencias se daban en todos los movimientos de vanguardia, del fauvismo al futurismo y del cubismo al expresionismo, adquirían conciencia a nivel teórico, sobre todo en Alemania, donde las teorías del *Einfünflung* alcanzaban notable éxito. Según éstas, el lenguaje formal de la obra de arte, el vocabulario de las líneas, las superficies y los colores, estan estrechamente ligados a elementos psicológicos cuyo significado es posible reflejar: una línea recta e ininterrumpida, por ejemplo, traduce el sentido de la estabilidad; la misma línea, pero rota, provoca un sentimiento de dolor; una línea ondulada sugiere la gracia y la sensualidad. De estas teorías podía nacer un arte basado exclusivamente en los trazos e indiferente a la relación de la imagen con la realidad.

Uno de los iniciadores del arte abstracto fue, en Alemania, Vassily Kandinsky, pintor de origen ruso que había estudiado en la Universidad de Moscú, donde se graduó en leyes. Sensible a los problemas religiosos, participó en el movimiento de los Rosacruz, según el cual los colores poseían significados simbólicos; esto ya es sintomático para comprender los problemas espirituales que enmarcaron su actividad.

A raíz de haberse entusiasmado ante una exposición de los impresionistas en 1895, se trasladó en 1896 a Munich, donde permaneció hasta 1914.

<sup>3</sup> Cortés Morato Jordi y Martínez Antony, Diccionario Herder, Editorial Herder S:A., Barcelona, 1991 - 1993



Muy pronto formaba parte de la élite cultural de la ciudad: en 1901 fundó el grupo Phalanx y en 1909 fue uno de los creadores de la Nueva Asociación de artistas de Munich precisamente de una escisión de este grupo, nació en 1911 el movimiento Blaue Reiter — Caballo Azul—, capitaneado por el propio Kandinsky. El nombre de Blaue Reiter derivaba de un almanaque que el pintor publicó en colaboración con Franz Marc.

Desde muchos puntos de vista el movimiento presentaba afinidades con los expresionistas del Brücke y otras corrientes europeas (por ejemplo, la pintura de Marc se emparentaba con el cubismo poético de Delaunay y con los futuristas), pero se distinguía por sus acentos místicos, en los que afloraba un elemento dramático encaminado a comunicar al hombre, a través de la pintura, con la vida cósmica y misteriosa de la naturaleza; la personalidad de Kandinsky marcaría a este movimiento un rumbo muy especial.

Si la pintura de Marc, muerto precozmente en la guerra, se había interesado, con una dinámica composición de planos, en el mundo de la naturaleza y de los animales, la de Kandinsky, tras unos inicios de matiz expresionista con violentos contrastes cromáticos, apuntaba a una búsqueda de carácter abstracto. Se considera como la primera obra abstracta del pintor la acuarela ejecutada en 1910 bajo el título de Improvisación; en el mismo año escribió un tratado, publicado en 1912, con el título Lo espiritual en el arte, en el que precisaba sus teorías estéticas según las cuales las formas y los colores no poseían otra función que la de provocar fuertes emociones. Desde entonces su arte siguió esta dirección, aunque pasó por diversas fases dependientes de varias influencias, ya ligadas a la libertad absoluta del color, ya a composiciones geométricas, pero siempre ajenas a toda referencia objetiva.

El Blaue Reiter finalizó su actividad al comenzar la Primera Guerra Mundial. Kandinsky se trasladó a Rusia, donde tras la Revolución fue miembro del Comisariado de Educación Popular, dio clases en la Universidad de Moscú y fundó la Academia Rusa de Ciencias y Artes; en 1921 abandonó de nuevo el país y regresó a Alemania, primero a Berlín y luego a Weimar, donde ingresó en la Bauhaus. Al clausurarse esta institución, tan importante para la cultura alemana y europea, pasó los últimos años de su vida en París, donde se había refugiado huyendo de la persecución nazi.

El abstractismo de Kandinsky nacía de su profunda exigencia espiritual, encaminada a comunicar sus emociones interiores y alentada por un vital entusiasmo y una espléndida fantasía. Sin embargo sería difícil dar a su pintura una interpretación que respetara de modo absoluto su planteamiento místico. En efecto, su arte presenta un ímpetu de formas y una plenitud de contrastes que a veces alcanzan acentos de grandeza, pero la relativa casualidad de las propias formas, su vivacidad y la ligereza con que suelen estar compuestas introducen en ellas también el espíritu de un juego, de una sugestiva y airosa exhibición. Con ello no se quiere indicar que Kandinsky fuera un farsante, pues es un artista serio y auténtico, pero acercándonos a él y a otros artistas del abstractismo no se puede olvidar el carácter experimental de esta corriente, pese a que los programas que lo presidan asuman tonos filosóficos e incluso místicos. La retórica, peculiar en los movimientos de vanguardia,



tampoco dejó inmune al abstractismo, que sin perder un ápice de su legitimidad y su originalidad queda encuadrado sin embargo en un contexto teórico. La propia aspiración, característica de muchos abstractos, de crear algo totalmente nuevo y absolutamente desligado de la realidad objetiva es discutible. El arte es por su naturaleza lenguaje y meditación; los símbolos, sin los cuales la pintura es incomprensible, no son tanto las formas captadas en si mismas como las imágenes que sugieren. El mérito del abstractismo es haber logrado las imágenes más imprevisibles, libres y ajenas al repertorio tradicional; pero, si se desea, hasta las obras más abstractas de Kandinsky poseen relación con las experiencias objetivas. Aunque se trate de manchas, recortes, reflejos o cualquier composición que la realidad más excéntrica pueda sugerir, representan siempre un fragmento de realidad más o menos subconsciente, transformada o mezclada.

El abstractismo puro parece imposible: en definitiva, lo que los mejores abstractos han ofrecido es una exploración y valorización de ciertos aspectos pasados por alto de nuestras experiencias normales.

En el momento en que el Existencialismo ensalzaba los aspectos marginales de nuestra existencia, se estaba realizando un arte capaz de captar nuestras más anónimas percepciones. Éste es un aspecto del abstractismo, pero existe otro que lo extiende a la decoración arquitectónica, es decir sugiriendo espacios que se resuelven en el orden y la medida de un ambiente. Desde el supuesto de que no posee función imitativa alguna, la arquitectura también puede ser abstracta. Pero esta rama del arte no puede serlo de ningún modo, pues se basa en la realidad de su propia función: una casa no imita a nada, pero es siempre una casa y no una simple forma.

Ciertas pinturas abstractas, perdiendo al máximo sus referencias objetivas, pueden asumir un valor arquitectónico, convirtiéndose en elementos de ritmo espacial o en motivos decorativos: ésta sería la dirección que seguiría el abstractismo del holandés Piet Mondrian. Al igual que Kandinsky, atribuía al arte una función reveladora y casi religiosa; en su formación influyeron, además de su conocimiento del ambiente de París y sobre todo de los cubistas, sus numerosas lecturas de carácter teosófico, las cuales compaginaba con su aprendizaje de la pintura. Resultó fundamental su encuentro con Theo van Doesburg, singular figura de artista y escritor: entre ambos fundaron el grupo De Stijl, en el que Mondrian colaboró al impulso del abstractismo. Hasta 1910 había pintado paisajes siguiendo el estilo postimpresionista, pero luego sus composiciones se simplificaron y adquirieron cada vez mayor trabazón geométrica. Es interesante observar en Mondrian su inclinación a insistir en varias interpretaciones sobre un mismo tema, por ejemplo el árbol, visto primero en toda su complejidad vegetal y llevándolo poco a poco a no ser más que una trama geométrica en la que la primera idea es casi irreconocible.

La finalidad del artista era llegar a una imagen completamente libre de todo impulso emotivo reduciéndola a su máxima expresión racional; en este sentido sus experiencias se oponían totalmente a las de Kandinsky. Prosiguiendo en este camino, su pintura se convirtió en una composición reducida a lo esencial, con líneas rectas y superficies cromáticas



cuadradas o rectangulares realizadas con los colores primarios y alternadas con zonas blancas.

Esta pintura, que tomó el nombre de neoplasticismo, obtenía la máxima simplificación formal y reducía el lenguaje expresivo al límite material de sus posibilidades comunicativas. Además, sus cuadros geométricos, de intenso ritmo espacial, traducían las soluciones de cierta arquitectura racionalista inspirada en la típica casa japonesa.

El abstractismo de Mondrian se sitúa pues en aquel sector del movimiento que tendía a determinarse como decoración arquitectónica: sus cuadros se convierten en elemento de apoyo de ritmos espaciales.<sup>6</sup>

El arte abstracto propicia especialmente una consideración de su ideario porque, como casi ninguna otra tendencia artística, ha obligado tanto a sus seguidores como a sus enemigos a manifestarse sobre las cuestiones básicas del arte – incluido su significado para la sociedad. Empezando por Kandinski, de lo espiritual de su arte, se han escrito gran número de estudios teóricos y filosóficos que fueron publicados, en parte en sus propias revistas, tales como *De Stijl*, *Wjeschtsch*, *G. Blok*, *Abstraction – Creation*, *art d'aujourd'hui*, *structure* y *The structurist*. La necesidad de explicar y de precisar bases teóricas fue continuamente señalada por Kandinski, Mondrian y más tarde, entre otros, por Georges Mathieu y Michel Tapié. Según Mondrian, el artista no explica sus obras – que no lo necesitan -, sino su actividad, y a través de ella él mismo toma conciencia de ella. “ya que la conciencia en la creación es una de las características de lo nuevo.” “Y ahora justamente... esta tarea corresponde necesariamente al artista.”<sup>7</sup>

### 9.1.3 Marco Referencial.-

La relación del arte abstracto con el estado anímico y el color se hace imprescindible a la hora de considerar la expresión del artista y la sintaxis de la obra, aunque no sea el fin comunicar, el hecho artístico está inmerso en el terreno de los lenguajes y en este caso la combinación de color y signo, expresado a través de las formas desplegadas en la superficie pictórica, entra en todas las consideraciones hechas en cuanto a los estados anímicos y el color, tema que se complejiza cuando estas consideraciones contemplan la cultura social, el hecho histórico enmarcado dentro de lo que Cornelius Castoriadis califica como lo Histórico social y la relación con el imaginario social.

Lo que Castoriadis denomina desde 1964, el imaginario social, terminó retomado desde entonces y utilizado un poco “sin ton ni son” y, más generalmente lo que llama imaginario, no tiene nada que ver con las representaciones que habitualmente circulan bajo su nombre. En particular no tiene nada que ver con lo que se presenta como “imaginario” en algunas corrientes psicoanalíticas: lo “especular”, que obviamente no es más que imagen de, e

<sup>6</sup> Camillo Semenzato, “El mundo del Arte”, Ed. Grijalbo, pags. 524, 525.

<sup>7</sup> Cor Blok, “Arte Abstracto”, Ed. Cátedra, pag. 15



imagen reflejada, es decir reflejo, o un subproducto de la ontología platónica (eidolón o idea), aun cuando los que hablan de ello desconocen su procedencia.

El imaginario no existe a partir de la imagen en el espejo o en la mirada del otro. Más bien es el espejo mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras del imaginario, que es creación ex nihilo. Quienes hablan de imaginario entendiendo por ello “lo especular”, el reflejo o lo ficticio, no hace más que repetir muy a menudo sin saberlo, la afirmación que desencadena para siempre algún subsuelo de la famosa “caverna platónica”: es necesario que este mundo sea imagen de algo.

El imaginario del que habla Castoriadis no es imagen de. Es creación incesante y esencialmente indeterminada (social-histórica y psíquica) de figuras / formas / imágenes, y sólo a partir de estas puede tratarse de “algo”. Lo que llamamos “realidad y racionalidad” son obras de esta creación.<sup>8</sup>

Cornelius Castoriadis en su obra capital, “La institución imaginaria de la sociedad”, expresa su pensamiento acerca de la sociedad y una crítica al Marxismo, en el sentido de rechazar cualquier tipo de determinismo en la estructuración y comportamiento de la sociedad y sus sujetos. Es este enfoque que permite las lecturas posibles en la relación dialéctica entre el estado anímico y el color.

## 9.2 La Dialéctica.-

### 9.2.1 Definición.-

(del griego, *dialektiké tékhne*, arte dialéctico, del verbo diálogo, conversar, discutir) Desde un punto de vista histórico, dialéctica es tanto el simple arte de la conversación y discusión y el equivalente medieval de la lógica, como un muy complejo sistema de pensamiento en Hegel.

Un método adecuado de interpretación de la realidad, sobre todo social, en Marx, inspirado en Hegel. En la versión de Hegel, la dialéctica supone siempre el *contraste de dos elementos opuestos o contradictorios*, que pone en evidencia el carácter cambiante y progresivo de la realidad, que se desarrolla en fases históricas que, por la misma fuerza de esta contradicción interna, *suponen transformación y ruptura, y no una simple evolución acumulativa y lineal.*<sup>9</sup>

### 9.2.2 Origen y desarrollo.-

Habría que definir el origen de la dialéctica como conversación, disputa o controversia. Solo tiene sentido y finalidad cuando los interlocutores representan opiniones, actitudes y deseos opuestos, y cuando mediante el desafío y la réplica, el ataque y la defensa, llegan a un conocimiento y decisión en donde ni uno ni otro tienen absolutamente razón, sino que ambos

<sup>8</sup> Análisis de Victor Hugo Quintanilla en la obra de Castoriadis Cornelius, “La institución imaginaria de la sociedad”.

<sup>9</sup> Hauser Arnold, “Sociología del Arte”, Ed. Guadarrama”, pag. 417



acceden a una solución que ninguno de ellos conocía o consideraba alcanzable antes como conducta correcta, pensamiento prácticamente adecuado o acción apropiada a las circunstancias.

En los primeros diálogos de Platón, la dialéctica aparece como el arte o esfuerzo de hallar definiciones, mediante el método socrático de preguntas y respuestas; en diálogos posteriores, la *synagogé*, la reunión, y la *diáiresis*, la separación, aparecen como los elementos definidores de la dialéctica platónica, en cuanto representa saber dividir por géneros y diferencias, hasta que Platón identifica su propia filosofía con la misma dialéctica: la última de las enseñanzas que recibe el filósofo-rey, o la visión de conjunto que adquiere quien logra ascender por todos los escalones de la opinión y la episteme hasta el conocimiento de las ideas.

Aristóteles devuelve a la palabra su uso convencional al aplicarla a los razonamientos que parten de premisas que sólo representan opiniones admitidas (en *doxa*); la dialéctica es aquí arte de discutir, de dialogar con miras a dominar al adversario, mientras que opone su silogismo, o demostración capaz de sacar conclusiones verdaderas (*apodeixis*), al método de la división (*diáiresis*) de Platón, que denomina «silogismo impotente». Los estoicos inician la identificación de la lógica con la dialéctica, idea que llegará a la Edad Media.

Hacia el siglo XI aparecen los primeros dialécticos escolásticos, que, frente al único recurso de la revelación y la Biblia, apelan también al «uso de la razón» y a la «sabiduría de la razón», que llaman dialéctica, y que aplican a lo escasamente conocido de Aristóteles a través de Boecio. Destacan en esa labor Berengario de Tours y algunos de los componentes de la Escuela de Chartres. De ahí surgieron las primeras disputas sobre los universales.

Los filósofos de la Edad Moderna identificaron la dialéctica con la silogística medieval de inspiración aristotélica, a la que consideraron un instrumento del pensar poco científico, de lo que son testimonio Bacon y Descartes, y hasta el mismo Kant, quien distingue en su *Análítica* la «lógica de la apariencia» -conceptos vacíos de impresiones-, de la «lógica trascendental», única productora de verdadero conocimiento, aplicada al mundo de la experiencia sensible. El uso trascendente de esta lógica da origen a la dialéctica trascendental, de la cual tiene un concepto peyorativo, porque no representa más que un uso ilegítimo del entendimiento, que sólo produce paralogismos, antinomias y la búsqueda de un ideal de la razón; en suma, contradicciones de la razón.

Tanto Hegel como Marx reconocieron el dominio del mismo principio dialéctico en el pensamiento pragmático y en la evolución socio-histórica.<sup>10</sup>

Estas contradicciones, que Kant pone en evidencia, son el punto de partida del idealismo absoluto de Hegel. *La razón, según Hegel, es esencialmente contradictoria, como lo es la realidad misma*, que la conciencia humana sólo puede captar por parcelas y en fases sucesivas. En la filosofía de Hegel desaparece la noción kantiana de «cosa en sí», distinta del sujeto y totalmente incognoscible. Para Hegel la conciencia humana es una fase del

<sup>10</sup> Cortés Morato Jordi y Martínez Antony, "Diccionario Herder", Ed. Herder S.A., Barcelona 1991 - 1993



desarrollo del pensamiento en sujeto y objeto, concepto y mundo, se confunden en una misma realidad, a la que llama sujeto, autoconciencia y Espíritu.

La realidad no existe toda al mismo tiempo ni es conocida toda por entero en un solo momento, sino que, sea mundo o conciencia, va siendo a lo largo del tiempo. *La fuerza que impulsa este movimiento hacia un saber absoluto, una autoconciencia total o un Espíritu Absoluto no es otra que la de la dialéctica.*

Fundamentalmente, el pensamiento dialéctico sostiene que tanto el pensar como el ser, o el conocimiento y la realidad, que son lo mismo, son movimiento hacia un punto final, el absoluto, que no es meramente el término, sino el todo o el conjunto, «porque lo verdadero es el todo, esto es, el ser que se completa mediante su evolución», y que es también sujeto, porque la realidad es Idea.

El movimiento dialéctico lo describe Hegel como un proceso de negación y mediación, que siguen a un primer momento de simple posición de una cosa o un concepto; las fases de este movimiento, o momentos de la dialéctica, han recibido corrientemente los nombres de tesis, antítesis y síntesis. La tesis es la posición o simple afirmación de algo, que por necesidad se presenta, al poco tiempo de examinarlo, como simple apariencia; la negación o antítesis supone un contraste a la vez que un conflicto; las cosas y el pensamiento son sustancialmente contradicción, como ya expresaba antiguamente Heráclito.

El empuje dialéctico lleva a una visión de conjunto, a un tercer momento de mediación o intento de solución de la contradicción, cuando se incorpora la categoría del espíritu en cuanto interioridad, en este terreno se va a aperturar el problema hacia la percepción, donde las categorías valorativas, preceptuales, es decir, internas del ser que se acaba en una nueva posición de la cosa o del concepto, que asume y a la vez supera el punto de partida inicial, con lo que de nuevo puede iniciarse el proceso dialéctico.

El proceso no es, sin embargo, infinito, porque ha de acabar con la comprensión total de la realidad y del pensamiento como un saber completo, o absoluto.

El recurso al método dialéctico y a su estructura tripartita puede observarse en toda la obra de Hegel.

Divide fundamentalmente el espíritu o idea en *«espíritu subjetivo, objetivo y absoluto»*; el espíritu subjetivo lo divide en «antropología, fenomenología y psicología»; es decir, cuando veo “algo” mi sentido de la vista me permite identificar el objeto, su forma, su color, de modo que emergen procesos o categorías preceptuales en mi interioridad; el espíritu objetivo, en «derecho, moralidad y ética», y el espíritu absoluto, en «arte, religión y filosofía», dividiendo a su vez cada uno de estos estadios en otros tres. También lo real se divide básicamente en «Idea, Naturaleza y Espíritu».<sup>11</sup>

¿Qué es la fenomenología?

Es una cuestión que todavía plantea interrogantes después de medio siglo de los trabajos de Husserl.

<sup>11</sup> Empresa Herder, “Diccionario de Filosofía en CD-ROM”, 1996



La fenomenología es el estudio de las esencias, y todos los problemas, según ella, se reducen a definir esencias: esencia de la percepción, esencia de la conciencia... Pero la fenomenología es también una filosofía que vuelve a colocar las esencias en existencia y considera que no se puede comprender al hombre y al mundo sino a partir de su facticidad.<sup>12</sup>

*“La fenomenología se practica y reconoce como una manera o estilo, que existe como movimiento antes de haber llegado a una total conciencia filosófica, en la idea de volver a las cosas mismas o en el entre cruzamiento que determinan mi cuerpo o mi psiquismo, porque todo lo que se del mundo lo se a partir de una perspectiva mía o una experiencia del mundo sin la cual los símbolos de la ciencia no querrían decir nada.” Sus discípulos la encuentran por todas partes. En Hegel, Kierkegaard, Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger.<sup>13</sup>*

El *espíritu objetivo* estaría manifiesto en el color como aquello que reviste la materia, ya que no hay materia sin color.

El *espíritu absoluto* es la idea de la caverna de Platón, la idea que pertenece a la realidad absoluta inconocible. La idea metafísica de donde deviene todo lo creado, en este caso se asocia con la luz, en el entendido de que el color es luz.

### 9.2.3 La dialéctica en la creación artística.-

El principio de que la dialéctica de la creación artística se revela del modo más claro y agudo en la dependencia mutua de los contenidos de expresión y de las formas expresivas, de los motivos y de los medios, de la visión artística y de la técnica, significa, pues, en lo esencial, que la vivencia que se va a configurar y la idea que se va a transmitir no vienen dadas de una manera fija y determinada antes de disponer de los correspondientes medios de expresión.

El artista aun que tenga una definición previa de los materiales, de las temáticas o de los modos de abordar la ejecución técnica, no conoce el resultado final de la ejecución, no conoce la forma de la lectura final del hecho artístico, de modo que, lo que tiene que decir sólo conocerá definitivamente, hasta que sea un hecho.<sup>14</sup>

Mientras no termina el proceso creador, permanecen activos los dos factores de la expresión, condicionada en parte, por las condiciones del que ejecuta la obra, en este caso condiciones subjetivas y en parte objetivamente, en cuanto se remite a una preselección de los materiales y muchas veces de las temáticas. Cada cambio que se efectúa, crea una situación a la que van unidos cambios imprevisibles en la obra.

Marx, que según su dialéctica, nunca aparece totalmente independiente, la primacía sobre las respectivas condiciones de trabajo (fuerzas productivas), se hacen valer paulatinamente, de modo que sólo a través de la dialéctica se dan las posibilidades de comprensión de la realidad.

<sup>12</sup> Merleau Ponty Maurice, “Fenomenología de la percepción”, Mexico-Buenos Aires, Prologo.

<sup>13</sup> Idem

<sup>14</sup> Hauser Arnold, “Sociología del Arte”, Ed. Guadarrama



La concepción de Konrad Fiedler sobre la marcha de la creación artística corresponde mas exactamente a la contrariedad paulatina y la bilateralidad constante del proceso. Según esta, la forma de una obra de arte nunca yace lista antes de su completa ejecución. "La mano no ejecuta nada que no se haya podido configurar ya en el espíritu Fiedler" (Kant).

### 9.3 El estado anímico.-

#### 9.3.1 El ánimo.-

En la escuela Clásica, la palabra *ánimo* viene del latín *animus*, y éste del griego *ánemos*, sopro, que equivale a decir alma o espíritu en cuanto es principio de la actividad humana. El mismo principio se extiende al valor, esfuerzo, energía, así mismo, intención, voluntad y pensamiento.<sup>15</sup>

Es decir, el ánimo en cuanto acto – acción. Lessing había pretendido que el arte plástico no puede representar sino un solo momento de la acción, y que ese momento debía de ser el más importante posible, que jamás habría de ser un momento transitorio, por ejemplo la representación de una persona riendo. Para Herder, la razón alegada por Lessing es falsa desde el punto de vista psicológico, todo sentimiento, toda expresión de un cuerpo y de un alma son transitorios y efímeros.

Para Raymond Bayer, este juicio es criticable, él argumenta que los sentimientos y las actitudes no son transitorios. Música, pintura y poesía, son pues, las artes que actúan por coexistencia, por sucesión y por fuerza. Pueden actuar en el espacio y en el tiempo. Se trata de objetos o de sentimientos, la poesía no representa realmente los objetos, como sucede en las artes plásticas, sino que lo hace "moralmente", puede reproducir suficientes cualidades del objeto para hacer aparecer a este no a nuestros sentidos, pero si -y esto es lo importante- a nuestra imaginación; las imágenes pueden pertenecer a cualquiera de los sentidos.

En lo que concierne a la acción y los sentimientos, se puede invocar a través de los elementos visuales como las fuerzas del alma que se manifiestan a través de las formas y los colores.

#### 9.3.2 El estado anímico.-

El término *estado* viene del latín *status*, situación en que está una persona o cosa y especialmente cualquiera de los sucesivos modos de ser de una persona o cosa sujeta a cambios que influyen en su condición, índole o propiedad. Orden, jerarquía, calidad.<sup>16</sup>

Por lo tanto el *estado anímico* se refiere a la condición o situación de la voluntad, del pensamiento o energía, de la voluntad como situación cambiante.

La dialéctica emerge cuando se confrontan estos estados anímicos, entendidos como aspectos psicológicos de la condición humana. Los pensamientos, las emociones y las acciones son los que generan los estados anímicos como producto de lo percibido y, por otro lado, los

<sup>15</sup> "Enciclopedia Universal SOPENA", Ed. Ramón Sopena, S.A., Barcelona 1974

<sup>16</sup> "Enciclopedia Universal SOPENA", Ed. Ramón Sopena, S.A., Barcelona 1974



múltiples elementos formales de la obra pictórica que a su vez, son terreno del lenguaje en la perspectiva de la comunicación visual, propio de las artes visuales.

Merleau Ponty refiere en su obra "El ojo y el espíritu", que El pintor está ahí, fuerte o débil en la vida pero soberano evidentemente en su modo de rumiar el mundo, sin otra *técnica* que la que sus ojos y sus manos se dan a fuerza de ver, a fuerza de pintar, empeñado en sacar de este mundo, en el que suenan los escándalos y las glorias de la historia, *telas* que nada agregarán a las cóleras o a las esperanzas de los hombres. Y nadie murmura por ello. Entonces; ¿Qué es esta ciencia secreta que tiene o que busca el pintor? ¿Eso fundamental de la pintura y quizá de toda la cultura?<sup>17</sup>

El término anímico proviene del término ánima que es a su vez un sinónimo de alma, el alma (*del latín anima, de la misma raíz que el griego ánemos, viento*), y con el mismo significado que spiritus (en griego psikhé, soplo, aliento, vida), se entiende por lo común el principio vital del cuerpo, o el principio inmaterial que se considera origen de la vida material, de la sensibilidad y del psiquismo del hombre. A veces se da este nombre a la mente humana, o también se la llama espíritu.<sup>18</sup>

El concepto de alma surge a partir de la pregunta que el hombre se ha hecho sobre sí mismo, sobre el núcleo íntimo de su naturaleza, y es un concepto que se vincula simultáneamente a dos cuestiones distintas: por una parte, la naturaleza de la vida, caracterizada por el movimiento autónomo y la reproducción y, por otra, la naturaleza de los actos intelectivos. Desde la primera perspectiva el alma se concibe principalmente como principio vital (los seres vivos están animados y para muchos el alma sobrevive al cuerpo); desde la segunda perspectiva, que puede compatibilizarse con la anterior -no sin ciertas dificultades-, el alma es el principio de la racionalidad, el principio explicativo del pensamiento, la sensibilidad, los afectos y la voluntad. A su vez, si se parte de la concepción del alma entendida como principio vital, debería poderse hablar también, de un alma de los seres vivos no racionales, incluidas las plantas.

Platón, es quien desarrolla plenamente la concepción dualista que opone el alma al cuerpo, trata tanto de la naturaleza del alma (República, libro IV) como de su inmortalidad (Fedón) y de su preexistencia (Fedro) y posterior supervivencia (República, Leyes).

Como el mundo, según el Timeo, fue obra del demiurgo, quien contempla las ideas y las plasmaba en una materia preexistente. El demiurgo también es creador en cuanto a la *tekné*, la técnica de lo bien hecho, en cualquier campo del hacer, sea el artista, el médico o el artesano, etc. La antropología platónica debe ser dualista: el hombre es propiamente su alma (de modo que tiene un alma inmortal), - pertenece al mundo de las ideas y es preexistente -, está encerrado en el sepulcro del cuerpo como la ostra en su concha (Fedro), aunque el alma consta de tres partes - o tres funciones -: la razón, el corazón y el deseo.

<sup>17</sup> Merleau Ponty, "El ojo del espíritu", Ed. Paidós, Buenos Aires, 1977, pag 12 - 13

<sup>18</sup> Cortes Morato Jordi y Martines Antony, "Diccionario Herder", Ed. Herder S.A., Barcelona 1991-1993



Así, en Platón el alma es propiamente el hombre, y la unión del alma con el cuerpo no es una propiedad ni un estado esencial del alma que puede, pues, existir independientemente del cuerpo.<sup>19</sup>

La idea origen de toda creación, pertenece a la caverna, desde donde sólo nos llegan los reflejos, de modo que el artista (demiurgo), cuando expresa su técnica en la arquitectura y la escultura, lo que está haciendo es mimesis, es decir, está representando la idea que ya está plasmada en la naturaleza, cuando el artista expresa su técnica pictóricamente, está copiando la copia de la copia, de modo que el hecho creador solo aparecerá en el 1500, el renacimiento, cuando el artista puede corregir la naturaleza y establecer las maneras (manierismo). El color ha sido considerado el elemento de engaño por cuanto su representación bidimensional podía interpretar la tridimensionalidad produciendo efectos en el estado anímico, los mismos que eran considerados por los teóricos, como productos del engaño.

En cambio, no es ésta la posición defendida por Aristóteles, para quien el alma debe entenderse a partir de su teoría hilemórfica y de su teoría del acto y la potencia: el alma, «aquello por lo cual primariamente vivimos, sentimos y entendemos», es sustancia porque es la forma del cuerpo que está en potencia de vida «El alma es la entelequia primera de un cuerpo natural que posee la vida en potencia», De anima, 412 a-C y, por tanto, el alma no puede existir sin el cuerpo, razón por la cual no puede ser inmortal. El alma es concebida como acto (de los cuerpos que poseen la vida en potencia), y como forma (desde la perspectiva hilemórfica, es la forma del cuerpo material).<sup>20</sup>

Como acto y como forma en cuanto expresa un estado anímico. Así, en cuanto que acto, el alma es forma, y en cuanto que forma es sustancia, en el sentido de la forma de un cuerpo que posee la potencialidad de la vida.

A partir de San Agustín, que subraya el carácter pensante del alma, esta noción, muy influenciada por la tradición neoplatónica, se espiritualiza cada vez más.

Para él es una sustancia plenamente espiritual e inmortal, no dependiente del cuerpo, que surge por la voluntad creadora divina, es el centro de la subjetividad del hombre, que es «un alma racional que se sirve de un cuerpo mortal y terrestre».

Con Descartes se inicia el periodo moderno de la filosofía y, con él, de nuevo se instaura el dualismo de alma y cuerpo: «el espíritu en la máquina», tal como lo bautiza G. Ryle. Este dualismo se radicaliza y Descartes habla de la sustancia que es pensamiento y la sustancia que es extensión. Puesto que el cogito señala la conciencia como el auténtico camino de acceso a todo conocimiento, la noción misma de alma acaba confundida con la noción de conciencia, radicalizando la posición iniciada por Plotino y seguida por san Agustín.

La historia de la filosofía posterior son variaciones sobre el tema del cogito y las maneras de resolver la relación mente-cuerpo.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Barash Moshe, "Teorías del arte", Ed. Alianza Forma, pag. 21

<sup>20</sup> Idem, pag. 28

<sup>21</sup> Justiniano Diez Roberto, "Apuntes de Psicología", Ed. Juventud, 1996, pag. 81



El enfoque desde el análisis en la óptica dialéctica, necesariamente se encuentra en fronteras entre la psicología, la filosofía y la fisiología de los órganos de percepción, visual en este caso se ramifica cuando se plantea el problema del *estado anímico*, se expande en terrenos de múltiples direcciones y lecturas, con Descartes y el racionalismo, el estado anímico es producto del pensamiento racional, ligado a la voluntad, lo que se convierte en una especie de molde rígido teórico que no interpreta adecuadamente el sentido de esta tesis.<sup>22</sup>

En el romanticismo, 1800, se inicia el arte centrado en el ser humano, donde se reivindica al ser desde sus emociones, sus pasiones y sus miedos; no solo formalmente a través de las temáticas que se abordan, sino también el color se libera a partir de la pincelada espontánea que aparece en una composición de planos; los representantes de esta expresión son Delacroix y Gericault, 1819, quienes ponen los ojos en lo cotidiano, la proclama romántica está en la pasión, en la obra *la Balsa de la Medusa*, obra de Theodore Gericault, es trascendental la adaptación pictórica a un sencillo planteamiento significativo, representa el episodio de un naufragio ocurrido, los sobrevivientes avistan un navío y se esfuerzan en llamar la atención, momento culminante, pero quedan inmediatamente sumidos en la mayor de las tristezas cuando el navío se aleja, pesimismo trágico. Esta pintura pone de manifiesto el "ser romántico es dar a lo cotidiano un sentido elevado, a lo conocido el prestigio de lo que se desconoce, a lo finito el esplendor de lo infinito". Novalis.

Cuando aparece el arte abstracto, la emoción, los sentimientos, los estados anímicos, dejan de estar representados figurativamente o bien en el lenguaje naturalista, la interioridad del ser emerge a la superficie de la obra, de modo que la composición y el color fundamentalmente, serán los lenguajes impresos en esta superficie y no sujetos a interpretaciones que evocan la representación de "algo" específicamente.

El arte abstracto propuesto en esta tesis, parte de una experiencia *apriori*, más allá de una representación, el color en sí mismo es una presencia, una fuerza, una energía que determina el espacio desplegado, expresa por ejemplo: en el rojo la pasión desordenada en la interacción con el amarillo ordenado. El color es el protagonista, su presencia en el lienzo, es la idea misma expresada en cuanto espacio y forma, desde esta perspectiva se hilan las obras demostradas, los títulos asignados son referentes al hecho pictórico y al valor simbólico del color.

#### 9.4 Dialéctica en los estados anímicos y el color.-

##### 9.4.1 Paradigma de la Dialéctica.-

Para Hauser, la creación artística es un prototipo del proceso dialéctico, con sus antagonismos, el subjetivismo del impulso creador espontáneo y la disposición comunicativa, de un lado y las resistencias objetivas con que choca en los medios de la comunicación, y que ha de superar o eludir, de otro lado.

<sup>22</sup> Empresa Herder, "Diccionario de Filosofía en CD-ROM", 1996



La problemática es inherente entre los factores decisivos y los problemas que se presentan, en medio de todo ello están las modificaciones y correcciones, la ejecución no siempre satisfactoria, necesitada de otra nueva corrección, la transposición de capas y la revalorización de los elementos retenidos, crean un concepto precisamente ejemplar del funcionamiento de la dialéctica.

No hay ningún terreno de la actividad humana con más claridad, que la creación artística la relación mutua entre el deseo de expresión y de los medios expresivos, de los contenidos vivenciales y de las formas de representación, de la visión artística y de la técnica, significa, en lo esencial, que la vivencia que se va a configurar y la idea que se va transmitir no viene dadas de una manera fija y terminada antes de disponer de los correspondientes medios de expresión.

La dialéctica no sólo se extiende al antagonismo de los elementos subjetivos y objetivos, originales y derivados, de contenido y formales, sino también a los elementos racionales e irracionales de la obra de arte.

En todas las etapas de la producción estos elementos van juntos aunque no constituyen una unidad, sin embargo, no siempre está claro cuáles son los momentos que hay que considerar espontáneos e involuntarios y cuáles racionales e intencionales. El origen sentimentalmente irracional de las armonías, las melodías, los tonos no son sinónimo de espontaneidad cuando emergen las formas del manejo técnico, muchas veces es consecuencia de un trabajo mental, sin embargo en esta tesis a diferencia del análisis pragmático de Marx, Fiedler, Hauser, el estado anímico determina la expresión de forma a priori.<sup>23</sup>

## 9.5 El color.-

### 9.5.1 Definición.-

Del Lat. color, -orem. Impresión que produce en la vista la luz reflejada por un cuerpo.<sup>24</sup>

La palabra color se emplea para definir tres cosas diferentes:

- a) rayos luminosos coloreados
- b) sensaciones coloreadas
- c) materias colorantes.

Desde el punto de vista fisiológico el color es una sensación; son luces de colores que se modifican por la incidencia de la luz o por la acción de otras luces. A medida que se trabaja prácticamente con el color se aprecia cómo éste es variable y dependiente, en gran parte, de su relación con otros colores vistos simultáneamente. Ello se debe al particular mecanismo de la acomodación visual.

Cada color posee una refracción que le es característica. Como los diversos colores que componen la luz blanca no forman su foco en un mismo plano, sino en planos diferentes, nuestro ojo opera, espontáneamente, acomodándose a cada uno. Pero esto no puede hacerlo

<sup>23</sup> Hauser Arnold, "Sociología del Arte", Ed. Guadarrama, 1977, pag 497.

simultáneamente sobre dos objetos o planos coloreados; en este caso la acomodación se realiza de forma alternativa, primero sobre un color y luego sobre otro y en movimiento que se efectúa de manera inconsciente.

Cuando el ojo se fija en un área de color establece un reajuste inmediato al color, dentro y alrededor del área vista; este reajuste no afecta inmediatamente al color visto sino al área siguiente a la que se pasa la mirada.

Cuando más se mire al color más alta será su intensidad y cuanto más grande el área, mayor será el efecto de su persistencia en el sucesivo cambio de mirada a otra área; si el cambio es a una de intensidad menor, la pérdida de sensibilidad o fatiga producida por el área vista primeramente determinará que su sensación persista, apareciendo sobre la segunda como una imagen sucesiva. Este efecto no sólo afecta a esta área sino que se extiende, aunque en forma decreciente, hasta las áreas vecinas. De estos fenómenos nos ocuparemos más ampliamente al tratar de los contrastes.

La complejidad del proceso visual y la diferencia de condiciones y adaptación de cada uno de los fisiólogos observadores en los que la sensibilidad, y por tanto, contraer el estudio a conocimientos genéricos y al margen de lo científica neto que sería inadecuado en nuestro fin práctico.<sup>25</sup>

Se define literalmente como la impresión que los rayos de luz reflejados por un cuerpo producen en el sensorio común por medio de la retina del ojo, color luz, sustancia para pintar, color cuerpo, colorido de una pintura.

A La expresión de los colores, sus procesos ópticos, electromagnéticos y químicos que se perciben en la vista y se desarrollan en nuestro cerebro, los procesos simétricos a menudo corresponden a nuestro espíritu, en nuestra alma; estos como colores vivos pueden propagarse a lo mas íntimo de la vida espiritual y connotar actitudes anímicas.<sup>26</sup>

### 9.5.2 Teoría del color.-

Se sabe que Aristóteles estudió la naturaleza de los colores, sin embargo, en los comienzos de la era moderna, será Newton el verdadero fundador de la teoría de los colores, como lo preconiza en su obra publicada en 1671, sobre Óptica física. Definió que la luz del sol puede subdividirse en los conocidos colores espectrales; que cada uno de estos tiene una determinada longitud de onda y que se distinguen además por su fraccionabilidad.<sup>27</sup>

La teoría del color tratada científicamente, explica sobre las cualidades de los colores, sus divisiones, subdivisiones, y su influencia en el temperamento humano.

Existen dos formas por las cuales el color se manifiesta: de manera aditiva y sustractiva.

### 9.5.3 Mezcla adicional y sustractiva.-

<sup>24</sup> "Enciclopedia Universal SOPENA", Ed. Ramón Sopena S.A., Barcelona.

<sup>25</sup> Bamz J. "Arte y ciencia del color", Ediciones de Arte Barcelona, Pag. 16

<sup>26</sup> Bamz J. "Arte y ciencia del color", Ediciones de Arte Barcelona, Pag. 16

<sup>27</sup> Revista "Hoechst al día", pag. 12



La mezcla adicional del color es la combinación de luces coloreadas para formar otros colores, blanco, negro o neutrales. Al ser combinados los colores luz se van sumando las longitudes de onda cada adición de color supone un aumento de intensidad hasta que cuando todos los colores del espectro intervienen en la mezcla se produce la neutralización y, por tanto, el blanco. El blanco es una suma de intensidades y por ello es más brillante que color ninguno.

La mezcla en proyección sobre una pantalla blanca de las luces de color difiere de la pigmentaria. En las luces coloreadas los primarios son el rojo, verde y violeta-azul y los secundarios, que se producen por la mezcla de rojo y verde; violeta-rojo por la de rojo y violeta-azul y azul, por la de verde y violeta-azul. Los complementarios son rojo y azul, verde y violeta-rojo, violeta-azul y amarillo. Cada uno de estos pares se neutralizan al ser combinados y producen la luz blanca. *Ver anexo 1.*

La mezcla adicional se prueba utilizando una pequeña perinola que se construye a base de un disco de cartulina. Si se pintan dos colores en la superficie de este disco de rotación y se le hace girar rápidamente, se produce un resultado de la mezcla adicional de aquéllos. Cuando aquéllos son un rojo y un amarillo a partes iguales, el producto será un naranja agrisado. Si las partes son desiguales la mezcla obtenida será en un amarillo-naranja. Si los colores pintados son complementarios, como el amarillo y el violeta el resultado será un gris neutro. La mezcla adicional es por suma de intensidades.

La pigmentaria o sustractiva es por resta; una superficie de color absorbe o sustrae de la luz blanca, las longitudes de onda de todos los colores, excepto el suyo y, por tanto, recibe la impresión del único color que queda. Un pigmento azul toma los otros dos primarios, rojo y amarillo, de la luz blanca y deja la impresión del azul.

En la mezcla sustractiva cada pigmento sustrae las longitudes de onda y cuando se combinan dos pigmentos el resultado es mucho menos brillante de lo que serían los dos colores vistos separadamente. La combinación de todos los colores del espectro en la mezcla adicional es blanca, mientras que en la pigmentaria el resultante es un negro. Los colores primarios en la mezcla sustractiva son el amarillo, el azul y el rojo. *Ver anexo 2*

Los colores obtenidos por la mezcla sustractiva son más oscuros y menos luminosos que los conseguidos por la mezcla adicional; este efecto se debe al hecho de que la impureza añadida en el primer caso es negro, mientras que en el segundo es un gris mediano.

Dos colores puros pigmentarios, al ser mezclados, nunca darán un negro en la práctica; éste sólo puede ser obtenido relativamente por tres o más de los colores puros convenientes y añadiendo, rojo a las diferentes mezclas de amarillo y azul hasta que el resultado sea satisfactorio.

#### 9.5.4 Clasificación de los colores aditivos.-

Los colores *primarios o fundamentales* se denominan así, generalmente, al rojo, al amarillo y al azul, con los que combinándolos en proporción determinada puede obtenerse cualquier otro color.

*Gráfico 1*



Amarillo (AM),



Rojo (RJ)



Azul (AZ).

Si uno de estos primarios se mezcla, en partes iguales con otro de los primarios, se produce un color binario o secundario, estos son también tres:

*Gráfico 2*



Naranja (NJ),



Verde (VD)



Violeta (VT).

El naranja obtenido por la mezcla del rojo y el amarillo, el verde por la mezcla del amarillo y el azul, y el violeta por la mezcla del rojo y azul. Los colores primarios y binarios son los que forman los seis colores principales o standars.

Estos seis colores, dispuestos en un círculo, forman el círculo de color más elemental y básico, el círculo cromático. *Ver anexo 3.*

Cuando se mezclan un primario y secundario, vecinos en el círculo cromático, se produce un color intermedio, los intermedios son seis:

*Gráfico 3*



Amarillo Verde (AV)



Azul Verde (ZV)



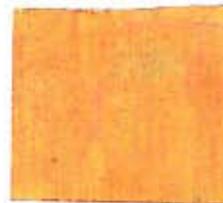
Azul Violeta (ZT)



Rojo Violeta (RT)



Rojo Naranja (RN)



Amarillo naranja (AN)



Cada uno de estos nuevos colores han de estar situados en el círculo en su posición correspondiente o sea, entre el primario y el secundario de los cuales son resultantes, quedando así formado el círculo típico de color. Pero aun hay sitio entre cada uno de estos colores para un gran numero de gradaciones.<sup>28</sup>

Si se mezclan dos colores binarios se obtiene un color terciario. Los terciarios son primarios muy neutralizados; el amarillo terciario parece un amarillo ahumado; el azul, un azul pizarra y el rojo, un rojo de ladrillo.

Una mezcla de dos colores terciarios produce un color cuaternario. Estos son verde, violeta y naranja muy neutralizados y que en lenguaje corriente son el verde oliva, el violeta ciruela y el pardo del ante.<sup>29</sup>

#### 9.5.5 La interacción del color.-

En la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte.

Si se quiere utilizarlo con acierto, hay que tener presente que el color engaña continuamente. Con vistas a ese fin, no empezamos por un estudio de los sistemas de colores.

En primer lugar, hay que aprender que un mismo color evoca innumerables lecturas. 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, haciendo, por ejemplo, que dos colores muy diferentes parezcan iguales, o casi iguales. A través de la *ilusión* cromática, los ejercicios prácticos muestran la relatividad e inestabilidad del color.

Y la experiencia enseña que en la percepción visual se da una discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico.

Esta vía de indagación conducirá, de una constatación visual de la interacción de un color con otro , a una conciencia de la interdependencia del color con la forma y la ubicación, con la cantidad (que mide las magnitudes de extensión y/o número , incluida la recurrencia ), con la cualidad (intensidad luminosa y/o tonalidad) y con la acentuación (por límites que unan o separen).

Este estudio del color difiere fundamentalmente de aquellos que proceden a la disección anatómica de colorantes (pigmentos) y cualidades físicas (longitud de onda).

Lo que interesa es la interacción del color, esto es , observar lo que sucede entre los colores. En consecuencia, esto demuestra para la lectura del color lo que Kandinsky pedía a menudo para la lectura del arte.. lo que cuenta no es el qué , sino el cómo.<sup>30</sup> *Ver anexo 4.*

#### 9.5.6 Sensaciones del color.-

<sup>28</sup> Bamz J. "Arte y ciencia del color", Ediciones de arte Barcelona, pags. 15, 17, 18, 19, 21

<sup>29</sup> Idem, pag. 22

<sup>30</sup> Albers Josef, "La interacción del color", Ed. Alianza, pag. 13



En los colores existe una silenciosa influencia que explica la preferencia o el desagrado con que son acogidos por nuestro ánimo. Cada uno de ellos tiene una expresión definida de sensación. Los colores cálidos excitan, animan, alegran y estimulan; los fríos deprimen y tienen cualidades de reposo, quietud y silencio.

El rojo es movimiento, actividad, calor, poder; fuerza, pasión, excitación y fuego.

El naranja tiene análogos efectos que el rojo, aunque más moderados.

El amarillo es luz, sol, acción y vida; es el emblema del oro y el símbolo de la cobardía y la envidia.

El verde es vegetación, humedad, frescura, esperanza, juventud y primavera.

El azul es frialdad, recogimiento, descanso, verdad, sabiduría, inmoralidad y símbolo de la desesperación.

El violeta es tristeza, aflicción, profundidad, misticismo, misterio. El púrpura es dignidad, realeza y suntuosidad.

Por esta cualidad psíquica de los colores se asocian idealmente los amarillos y verdes con la primavera; los verdes, amarillos y rojos con el verano; los naranjas pardos (matices del naranja) y violeta con el otoño y los azules y violetas con el invierno. Los colores que más pronto cansan son los fundamentales y secundarios; los de mayor estabilidad en el gusto son los intermedios.

#### 9.5.7 Relación entre los estados animicos y el color.-

Para establecer la relación entre el estado anímico y el color es importante considerar aquellas cualidades del color que permiten una variación en el estado anímico del observador.

#### 9.5.8 Psicología y lenguaje del color

El color no solo es una sensación sino un verdadero lenguaje del sentimiento. En la conversación son corrientes las expresiones que revelan esta psicología popular de lo cromático cuando se dice “un negro presentimiento”, “amarillo de ira”, “un rosado porvenir”, “la verde esperanza”, “un día gris”.<sup>31</sup>

La psicología del color trata sobre la influencia de cada color en el estado anímico del ser humano. Cada color en el espectro tiene una determinada vibración emotiva y cualidades que han de ser aprovechadas conociendo su potencia en la sensación.

El grupo de los colores fríos – azules, violetas y azules – verdes – impresiona por sus efectos quietos, silenciosos, frescos y sedantes; pero estos colores, a medida que se van haciendo más fríos, se tornan deprimentes.

Los colores cálidos – rojos, naranjas y amarillos-verdes – producen un efecto vivo, cálido, alegre y pueden ser muy estimulantes y hasta excitantes, en cuanto más se aproximen al rojo puro.

<sup>31</sup> Bamz J. “Arte y ciencia del color”, Ediciones de arte Barcelona, pags. 37



Cada color ejerce una influencia y puede establecer un estado de mente favorable o adverso, positivo o negativo con el que será posible influir sobre los demás con fines estéticos o requirentes; los colores de nuestros vestidos y los del ambiente que nos rodea, actúan a sí mismo.

El color es una fuerza que podemos transmitir, un mensaje capaz de expresar sentimientos y deseos; un potencial infinito por el que podemos sugestionar, despertar recuerdos, asociar ideas y crear reacciones.<sup>32</sup>

A continuación detallamos en una tabla la relación de los colores y su efecto en la percepción del observador.

Color	Aspecto Positivo	Aspecto Negativo
<b>Amarillo</b>	Alegre, vistoso, vivo, animado, jubiloso.	Indecencia, covardia, celos, envidia, Engaño, traición.
<b>Naranja</b>	Regocijo, fiesta placer, aurora.	
<b>Rojo</b>	Fuerte, etimulante, pasión, emoción, virilidad, sexo.	Rabia, pleito, peligro, coraje Martirio, agresivo.
<b>Violeta</b>		Negativo, frío, Retraido, melancolfa, Aflicción, resignación.
<b>Azul</b>	Frío, sereno, Pasivo, tranquilo, Sinceridad, esperanza	
<b>Verde</b>	Neutral, tranquilizante, Frescura, juventud, Inmadurez, paz.	
<b>Gris</b>	pureza, castidad, Inocencia, verdad, Integridad.	rendición, tregua.

<sup>32</sup> Idem



Negro	profundidad	Sumiso, depresivo, Tenue, muerte, Dolor, tristeza, Melancolía. <sup>33</sup>
-------	-------------	---

#### 9.5.9 Peso del color.-

El peso del color es el efecto que ejerce el tono del color sobre la forma, es el que modifica el peso aparente o gravedad específica de las formas a las que se aplica.

Los tonos fríos y claros parecen más livianos y menos substanciales. Los tonos cálidos y oscuros parecen más pesados y densos. La aplicación de estos conceptos en un plano bidimensional nos permite modificar el peso real aparente de un objeto. Este efecto de peso tiene gran importancia para el uso expresivo del color.

#### 9.5.10 El estado anímico y el color.-

El estado anímico comprende las emociones de la persona. El color como influencia determinante de los sentimientos.

En el libro "EL COLOR EN LA PSICOLOGIA", de Rose H. Alschuler y Berta Weiss Hattxick, al investigar en su obra "PINTURA Y PERSONALIDAD", estudiaron durante largo tiempo a niños pequeños - cuyos antecedentes conocían- en sus trabajos de pintura, confirmaron que los niños con fuertes impulsos emocionales muestran acusadas preferencias por determinados colores, principalmente el rojo, el amarillo y el naranja, colores que emplean con gran libertad para colorear grandes espacios de papel en determinadas ocasiones, observaron además que los colores subían de tono cuando estaba bajo el efecto de una fuerte emoción. Pero el rojo, utilizado para reflejar una integración feliz, podía reflejar también una sobrecarga emocional, la clave para descifrar su uso de colores, mas fríos, como el verde y el azul, por niños de menos de cinco años de edad indicaba generalmente un mayor control (lo cual es mas grave), inhibición consciente ante las emociones. Existe la historia de una niña con un desajuste emocional evidente en sus pinturas de colores fríos, quién tuvo un final feliz. Pidió espontáneamente y la obtuvo. Una pintura roja de un niño con quien estaba muy unida emocionalmente.<sup>34</sup>

Goethe, hablaba del efecto moral y sensual de los colores.<sup>35</sup>

La sicología convencional no admite la posibilidad de que el color sirva para arrojar luz sobre el carácter complejo de la personalidad humana, sin embargo algunos siquiátras son menos escépticos, e incluso utilizan a veces un test de colores, en combinación con otras para un diagnostico.

<sup>33</sup> Bamz J. "Arte y ciencia del color", Ediciones de arte Barcelona, pag. 37

<sup>34</sup> Item Johannes, "El arte del color", Ed. Limusa, S.A., México, pag 44

<sup>35</sup> Idem, pag. 83



Así, el negro, amarillo, blanco y rojo, por ejemplo, podrían representar estados síquicos básicos correspondientes a las etapas invertidas por los alquimistas en su búsqueda de la piedra filosofal.

Los efectos surgen evidentemente durante todo el proceso de la visión, que tiene lugar entre el ojo y la corteza visual y esa entidad aun menos tangible que es la mente.<sup>36</sup>

Siendo conscientes o no, los colores influyen en nuestro estado anímico, el azul profundo del mar y de las lejanas montañas nos entusiasma pero ese mismo color azul en una habitación produce una inquietante inercia y crea una atmósfera donde uno apenas se atreve a respirar. Una luz violácea, - como dice Goethe, "una luz de este color que ilumine un paisaje, sugiere el horror de un fin del mundo".<sup>37</sup>

La relación entre estado anímico y color es un tanto coherente y significativo, el poder argumentar que en las variaciones de color o entremezcladas unas con otras pueden tener respuestas de un comportamiento al mismo tiempo un estado de ánimo puede influir para un estado emocional, ambos se conllevan como el ejemplo del azul.

El estado anímico etimológicamente significa las emociones y sentimientos, la intención, voluntad, los pensamientos.<sup>38</sup>

#### 9.5.11 Función y expresión del color

El color y la forma pueden ser unificadas de dos maneras: realizando, primero, el dibujo de las formas y luego seleccionando los colores adecuados o bien, seleccionando el esquema de color y adaptando a este la cualidad formativa del dibujo.

Cualquier buen esquema del color poseerá una nota dominante que le dé carácter e individualidad, pero la forma del color deben ajustarse de manera que ni una ni otro domine indefinidamente en el esquema o cree un efecto de oposición excesiva.<sup>39</sup>

La ejecución tiene infinitas variantes o recursos, una veces deliberados y otras accidentales, que tiene gran importancia en la impresión textual, tonal o de color y aún en las cualidades de la forma. El toque del pincel sea blando o duro o el pincel de pelos largos o cortos, la pulsación suave y dura y la forma de agarrar el pincel imprimen huellas muy diferentes según sea una u otra modalidad ejecutiva.<sup>40</sup>

Se aplica la pintura apoyándola con fuerza y suavizando la presión en la salida o entrando suavemente y presionando gradualmente hacia la terminación del toque.

La aplicación del color sobre una base fresca o ya sea seca; triplican las superposiciones de claro sobre oscuro y de este sobre claro..., la diferencia textual de los lienzos, unos con tejidos rugoso y otros con fino o semi-fino que reclaman, los primeros, un trato duro y colores de mucho cuerpo y cubrientes y los segundos, un trato suave y colores mas más

<sup>36</sup> Idem, pag. 44

<sup>37</sup> Marshal Ediciones, "El gran libro del color", Editorial Blume Milanest, Barcelona, Pag. 83

<sup>38</sup> Diccionario Enciclopédico "Espasa Calpe"

<sup>39</sup> Bamz J. "Arte y ciencia del color", Ediciones de arte Barcelona, Pag. 50

<sup>40</sup> Idem.



líquidos un trato, el toque espontáneo y hábil del premioso y muy calculado establecen diferencias notables en el resultado.

Velásquez, en lo que refiere a las cualidades de pincelada, es desenvuelta, restregada de color ligero y sin adición de blanco para los oscuros – transparentes, por la suavización de los contornos y el destaque de otros.<sup>41</sup>

Goya, resolvía alisado la superficie pintada y unificándola en su textura por pinceladas suaves que velaban simultáneamente la forma y fundían, con dulzura, las coloraciones, para terminar luego destacando y reforzando aquellas partes que lo exigían, los maestros venecianos y algunos holandeses, pintaban con colores de cuerpo que luego variaban con veladuras hasta obtener la impresión cromática requerida, estas también son características de la técnica.<sup>42</sup>

El maestro español, Rivera, acentuaba las formas de la figura o los accidentes de superficie siguiendo, al pincelar con el color con la pasta, trato que cualquiera que sea la ejecución de la pincelada, procure no ser monótona y tenga un carácter muy igual, llevando el pincel con fuerza o suavemente, presionando más de un lado, retorciéndolo al aplicarlo y barriendo, frotando o deslizando en aquellas partes que convengan.<sup>43</sup>

La función en cuanto la necesidad de expresar lo interno, la representación de los colores, los efectos entremezclados entre sí, la sensación de los colores fríos - cálidos, la interacción entre espacio y percepción, lo intrigante de experimentar colores que afecten la sensibilidad, y un sin número considerable de estados anímicos, que en sí pertenecen al interno humano, es decir el hombre como Rúa, lo inconmensurable.

Esta investigación de los efectos anímicos con respecto al color, puede sugerir una interpretación aparentemente simplista de causa y efecto.

Los socios analistas freudianos y los psicólogos analíticos junguianos prestan atención al importante papel del color en las manifestaciones del inconsciente, tales como sueños y fantasías.<sup>44</sup>

Aunque esta propuesta no busca forzar al espectador a canalizar con la obra, una interpretación única, mas por el contrario, esta investigación busca efectos dentro de la obra pictórica que, con sus matices, cobren una respuesta EMOTIVA-PERCEPTUAL en el espectador.

#### 9.5.12 El color y su significado.-

##### **- Azul**

El azul es pasivo. Desde un punto de vista espiritual e intangible el rojo es pasivo y el azul es activo. Esto depende de la orientación de la mirada.

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem. Pag. 69

<sup>43</sup> Marshal Ediciones, "El gran libro del color", Ed. Blume Milanese, Barcelona, Pag. 44

<sup>44</sup> Idem.



El azul es siempre frío, el azul es introvertido, con una fuerza dirigida hacia el interior. El azul tiene un fuerte poder comparable al de la naturaleza como en invierno, en el momento en que esta escondido en la calma y en la oscuridad, donde todo germen comienza en secreto su desarrollo.

El azul de la atmósfera va desde el cielo mas claro hasta el azul oscuro de la noche.

Cuando el azul se quiebra, representa superstición, el miedo, el extravío y el duelo, puede indicar algo sobrenatural y trascendental.<sup>45</sup>

### - Rojo

Su potente luminosidad es particularmente difícil de reprimir, sin embargo, es extremadamente maleable y origina múltiples efectos. El rojo es muy sensible cuando es mezclado con amarillo o azul. Matizado así, se adapta a las modulaciones más diversas. El rojo - anaranjado es denso y opaco, resplandece con calor y lleno de su propia luz.

Cuando pasa al rojo -anaranjado, el rojo aumenta su carácter cálido.

Una luz anaranjada favorece el crecimiento de las plantas y aumenta la actividad de las funciones orgánicas. En contrastes bien elegidos, el rojo - anaranjado puede expresar las pasiones febriles y combativas.

Así Charenton, en la Coronación de Maria, pintó en rojo los mantos de Dios Padre y de Jesucristo. La Madona del altar de Isenheim y la del altar de Stuppach, de Grunewald, también llevan vestiduras rojas.<sup>46</sup>

### - Amarillo

El amarillo es más el luminoso de los colores. En cuanto se ensombrece con gris, con negro o con violeta, el amarillo pierde su carácter de color puro. El amarillo se parece a un blanco denso y material. Cuando más penetra en el grosor de la materia opaca esta luz que se hace amarilla, mas tiende al anaranjado.

Los antiguos cuadros con fondos dorados amarillentos, simbolizaban él mas allá, lo maravilloso, el reino de la luz y del sol, areolas, éxtasis donde apenas respiraban.

Es el color más relacionado con la inteligencia y de inspiración creativa. Se relaciona con la inteligencia porque es el color de la luz con la cual nos iluminamos para ver las cosas que nos rodean.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> Ittem Johannes, "El arte del color", Ed. Limusa S.A., México, pag. 88

<sup>46</sup> Johannes Ittem "El Arte del Color" Pag. 86

<sup>47</sup> Idem.

### - Naranja

Mezcla de la intelectualidad del amarillo y la actividad física del rojo. Manifiesta equilibrio en los primordiales aspectos de nuestra vida.

Se le relaciona con el equilibrio porque es el color del fuego, mezcla del rojo y del amarillo.<sup>48</sup>

### - Verde

Combina la intelectualidad del amarillo con la movilidad del azul. Se relaciona con la comodidad porque es el color del monte, de los bosques.<sup>49</sup>

### - Violeta

Conjunta la fuerza del rojo con el movimiento del azul. Se relaciona con la impulsión y la irreflexión porque es el color del misterio, de lo desconocido.<sup>50</sup>

## 9.6 El signo y la semántica.-

Dentro de las consideraciones de lo histórico-social, las interpretaciones posibles de la forma, como elemento pictórico, se configuran de múltiples maneras, según las formas de construir conocimientos en cada sociedad, "el signo", como elemento podemos analizarlo desde su contenido semántico, el contenido es muy importante en el lenguaje comunicador de la obra pictórica.

El signo en el trabajo pictórico realizado en esta propuesta, juega un papel muy importante, es como el aderezo, la sal o pimienta, que da la dirección a las intenciones, o sin que esto signifique arbitrariedad.<sup>51</sup>

Desde el punto de vista de las funciones simbólicas del signo, podemos señalar dos amplios aspectos: las funciones indicativas y las funciones simbólicas.

Las funciones indicativas son las funciones prácticas de un producto, que se las puede considerar como los aspectos técnicos; son referidas a la delimitación, contraste, estructuras superficiales, formación de grupos, contrastes de colores, orientación, solidez, estabilidad, versatilidad, manejo, precisión, relación con el cuerpo humano.

Las funciones simbólicas se extraen del contexto sociocultural, esto determina la creación del estilo, sin embargo, existen variados criterios, de los que se explican a continuación los siguientes:

*Gráfico 4*

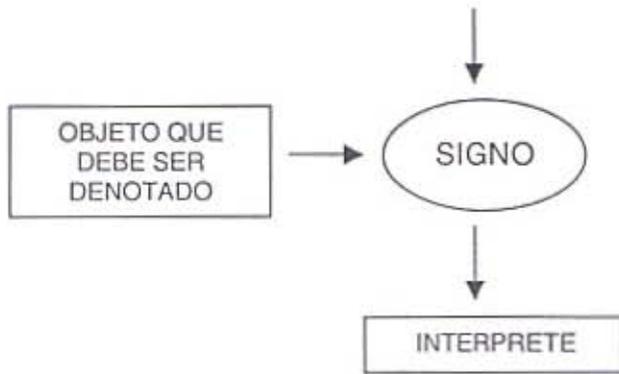


<sup>48</sup> Bamz J. "Arte y ciencia del color", Ediciones de arte Barcelona., pag. 38

<sup>49</sup> Idem

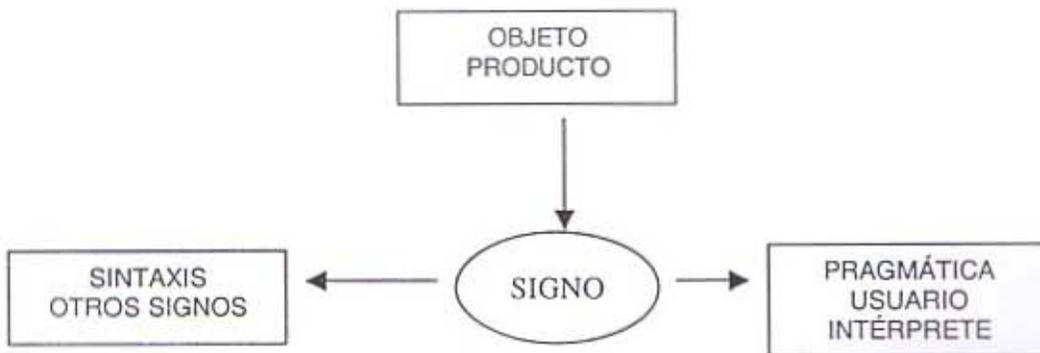
<sup>50</sup> Idem

<sup>1</sup> La imagen figurativa de pierre Frankcastell Humberto Eco (signo)



Peirce constituye en el productor de el signo y en el objeto que debe ser denotado como determinantes para el intérprete.

Gráfico.5



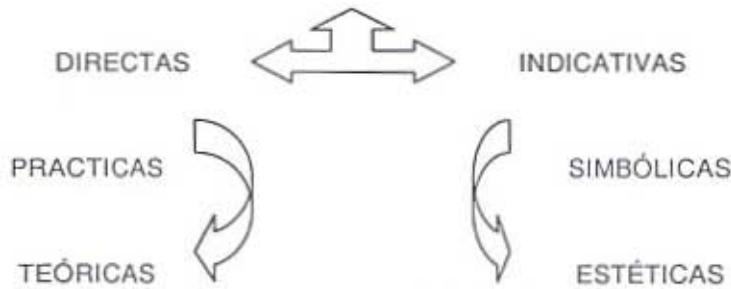
Para Morris el signo es el punto de partida que va determinar la sintáxis de la obra, su propia lectura, el aspecto semántico que parte de la interpretación de la obra y el aspecto pragmático, la categoría asimilada por el intérprete. Esta concepción estructuralista nos da una visión más integrada.

En el signo, que estudia Morris (1946), hace una distinción entre las maneras de considerar un signo, que ha sido ampliamente aceptada en los medios científicos. El signo puede tomarse en consideración de tres dimensiones.

- a) Semántica. El signo se considera en relación con lo que significa. \* J. Acha.
- b) Sintáctica. El signo se considera como susceptible de ser insertado en secuencias de otros signos, según su lectura, según unas reglas combinatorias; así mismo se considera también "sintáctica", el estudio de la estructura interna de la parte significativa del signo (por ejemplo, la división de una palabra en unidades menores), con independencia del significado transmitido e incluso en el caso de que se suponga que existían signos que no transmiten significados .

Gráfico.6

### FUNCIONES



Para Mukarowski, las funciones que se abren son flujos independientes y se proyectan de las funciones prácticas hacia las funciones prácticas, y en otro flujo de las funciones simbólicas hacia las estéticas.

Generalmente el diseño de la obra de arte es un proceso, parte de gráficos conceptuales que configuran ideas, estas ideas constituidas por símbolos y palabras.

Para la escuela de la Gestalt, escuela de la forma, la más importante consideración es que el "conjunto es más que la suma de sus partes", en donde se dan criterios, formas superiores (unidad, orden, diversidad) y formas inferiores (menos diseño es más diseño, y la medida de la creación en función de orden y de complejidad).

### 9.6.1. La convencionalidad del signo.-

En el signo, el significado se asocia al propio significado por decisión convencional, y por lo tanto establece un código.

Convencionalismo.- No quiere decir lo mismo que arbitrariedad, puede existir motivos por los cuales se elige el rojo para indicar peligro, y una configuración de líneas sobre una hoja parece adecuada para representar una forma humana. Pero las modalidades de la relación de significación son acordadas.

En esta definición se incluye también los síntomas. Pueden ser en cierto grado motivados, pero es por convención cultural que unas manchas en la piel se eligen como índice de disfunción hepática. Cambiando la convención puede cambiar también el poder revelador atendiendo a ciertos indicios.

En esta definición se incluyen también los signos llamados "icónicos". Estos, en realidad, proceden de una segmentación del contenido, según la cual se han considerado relevantes ciertos aspectos (y no otros) de objetos asumidos como signos ostensibles que se ponen en lugar de todos los miembros de toda clase a la cual pertenecen. Dados estos elementos de forma del contenido (o rasgos de reconocimiento de los objetos), el signo icónico opta por transcribirnos por medio de unos artificios gráficos, cuando no están suficientemente convencionalizados, el signo icónico no parece similar a la cosa representada 1, dentro de las connotaciones referenciales y exponentes de estas unidades significativas, es sin duda un buen ejemplo Paul Klee (1879-1940) suizo; en su obra encuentra impregnada estas representaciones significativas tendiendo a relacionar con la de los pueblos primitivos y la de los niños.

Por ejemplo, en su obra pictórica llamada "La Leyenda del Nilo", (1937), es una y más clara evidencia del manejo de signos para una interpretación.<sup>52</sup>

No es que este determinado un tipo de gráfica o signo en la obra pictórica que realizo, mas al contrario estas, están frecuentes a romper cánones de significado según se transpongan y se entre mezclen, en el estado anímico, el color y la dirección con que se las quiera dar la significación, estén en códigos de condición aun siendo imprecisos, incompletos o provisionales, contradictorios cumpliendo así su modificabilidad para un reemplazo breve.

## 10. METODOLOGÍA DE LA FORMA.-

### 10.1 La sección áurea o divina.-

La proporción es una ley antiquísima que nos ha sido transmitida por la cultura griega formando de la teoría matemática de la forma y la armonía, como derivación de la escala armónica musical de Pitágoras.

Vitruvio definió así esta proporción: "Para que un espacio dividido en partes iguales resulte estético y agradable debe haber, parte entre la parte más pequeña y la mayor, la misma relación que entre esta parte mayor y el todo 2.

*Gráfico 7*

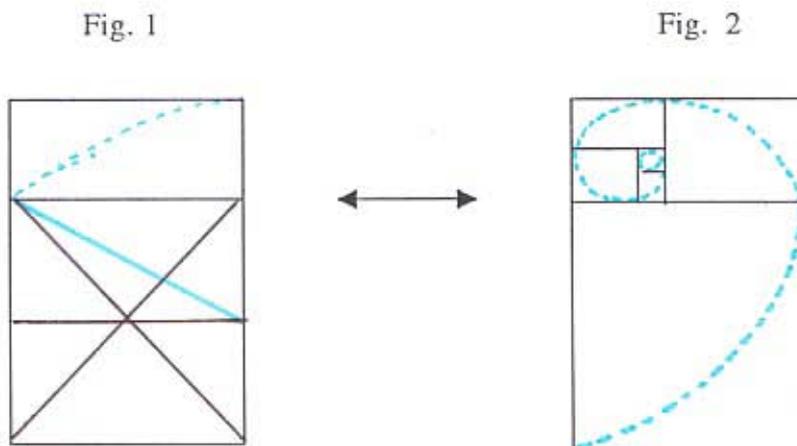


Fig.1 *Método geométrico de obtención de un formato áureo a partir de su dimensión menor.*

Fig.2 *Trazado de una espiral áurea a partir de subdivisiones áureas.*

## 11. REQUERIMIENTOS.-

### 11.1 Requerimientos materiales.-

Los materiales que se emplearon para desarrollar este trabajo son los siguientes

- a) Del lienzo:
- Marcos de madera
  - Tela de algodón
  - Latex
  - Cola
  - Gueso
- b) Del proceso:
- Óleos
  - Acrílicos
  - Aglutinantes
  - Espátula
  - Pinceles
  - Brochas
  - Telas en trozos (trapos)

Los bastidores tienen dos dimensiones:

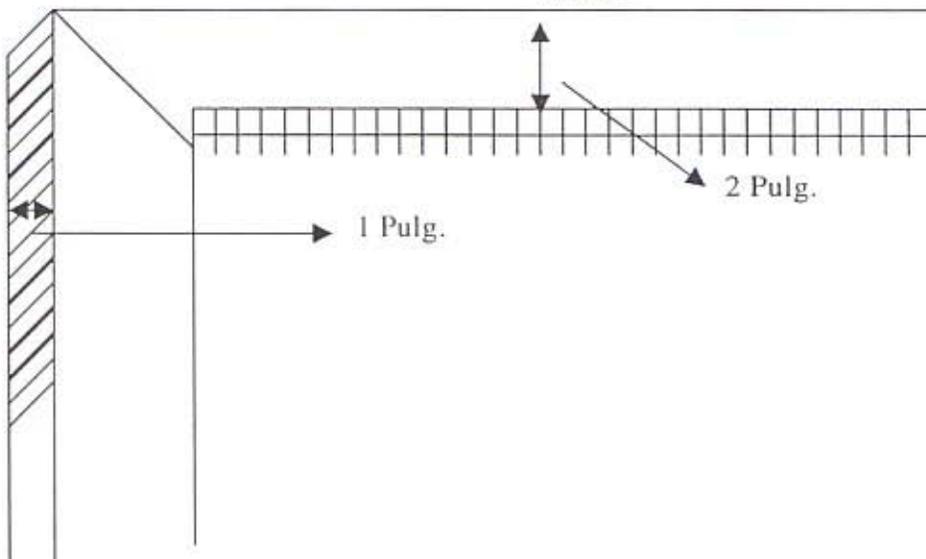
- a) 160 cm. de alto x 60 cm. de ancho  
b) 150 cm. de alto x 130 cm. de ancho

Todas las obras tienen formato vertical.

### 11.2 Especificaciones de los bastidores.-

La madera en sus lados y en cada lado es de 2 pulgadas, por sus dimensiones amplias y estas no se arqueen en un sentido interno unidos en sus ángulos con cola de carpintería y clavos en sus ángulos de 2cm.

Gráfico.8





### 11.3 Especificaciones de la imprimación.-

Para la elaboración se usó emulsión acrílica y se aplicó en el lienzo, dos capas, una diluida o aguada y la otra densa, aplicadas con brocha #8, el sentido de la imprimación, la primera en una dirección y la segunda después de 10 minutos en sentido contrario.

## 12. DE LA INTERPRETACIÓN.-

**Título:** *"Paciencia verde"*  
**Dimensiones:** 150 cm. x 130 cm.  
**Técnica:** Óleo sobre lienzo

La imprimación en este lienzo es blanca y sin textura. La composición obedece al método geométrico, el cual me permitió establecer dos centros de interés visual.

El tema de la obra es la naturaleza vegetal, representada en el cuadro por dos áreas, una mayor donde predominan los verdes, la cual interpreta toda la variedad de plantas; otra menor, que representa una hoja, de coca, está tratada en azules y violetas.

La conceptualización de este trabajo se da en el color, que se podría emplear para representar a la naturaleza y que no debía responder necesariamente a mi estado anímico.

Las hojas, la hierba y el pastizal, todas las plantas representadas en el fondo verde, ejecutado en la obra, domina mis pensamientos. Por ello busco, a través de los colores, plasmar la pasividad y la tranquilidad que siento con la naturaleza.

Deseo transmitir este mismo estado de paz y tranquilidad, anímica al espectador a través del color.

**Título:** *"Destrucción áurea"*  
**Dimensiones:** 150 cm. x 130 cm.  
**Técnica:** Óleo sobre lienzo

En este cuadro predominan los rojos en sus tonos altos y bajos, para contrastar en su composición, el fondo expresado con el rojo sepia, es la presencia de la sangre muerta porque la intensidad de este rojo se ha perdido cuando se asemeja al sepia. Existen los verdes amarillos y azules en una proporción mínima. Los planos carmín constituidos en planos mayores, medianos y pequeños, están proporcionados rompiendo la proporción áurea, esta configuración superpuesta construye un ideograma sígnico, el siglo XXI. Esta destrucción áurea, no sólo plantea el aspecto de constructor de la ejecución de este trabajo, sino el estado anímico en el momento de la realización. El terrorismo, la muerte, los hechos de sangre me motivan a tratar el rojo en su aspecto gris y quebrado.



**Título:** *“Feliz y sin nombre”*  
**Dimensiones:** 160 cm. x 60 cm.  
**Técnica:** Óleo sobre lienzo

Esta es una de las obras de formato vertical. Está realizada sobre una imprimación blanca. Su composición obedece a la proporción áurea.

En el cuadro encontramos tres planos. El plano del fondo está trabajado en color naranja, con algunos toques de rojos y grises. El plano medio, una figura rectangular alargada esta realizada con una veladura azul blanquecina aplicada directamente sobre la imprimación. En la esquina superior izquierda se encuentra el primer plano a manera de una “etiqueta” de color azul, que además está ubicada en un punto tangente del cuadro.

“Feliz y sin nombre”, representa a un niño vigoroso, alegre y espontáneo, las áreas blancas representan su inocencia, y la etiqueta interpreta un símbolo de universalidad, que no permite discriminación.

La dialéctica se da entre las formas y los colores que se emplean para caracterizar el plano central. Las formas verticales reforzadas por la estructura del cuadro predomina sobre los colores.

**Título:** *“Restauración violenta”*  
**Dimensiones:** 150 cm. x 130 cm.  
**Técnica:** Mixta sobre tela

Este trabajo está realizado buscando equilibrar cromáticamente los dos colores primarios cálidos que se sobreponen, pero según su carácter de significación con relación al tema, uno de estos planos, es mayor en proporción al otro. La composición esta enmarcada dentro de la proporción áurea, en uno de los planos mayores predomina el amarillo, y en el plano menor el rojo. El cuadro tiene detalles de escaso tamaño, contrastes de colores verdes, violetas y azules.

“Restauración violenta”, es una dialéctica entre el amarillo sobre el rojo. El amarillo en proporción mayor al rojo, para J. Bamz, el amarillo, es el color en su grado positivo, alegre, esperanza y agilidad. En cambio el rojo en proporción menor significa, lo violento, lo apasionado y lo agresivo. Esta oposición ha sido el motivo de la realización de este cuadro. Los colores se han impuesto a los estados anímicos, y este hecho constituye una dialéctica.

**Título:** *“Cápsula de stress”*  
**Dimensiones:** 160 cm. x 60 cm.  
**Técnica:** Óleo sobre lienzo



Este trabajo pictórico fue realizado en un estado anímico de stress, pese a que el fondo verde significa pasividad según la psicología del color, En medio de la superficie pictórica, la ejecución ha sido enriquecida con múltiples trazos espontáneos y diversidad de colores, de modo que se podría decir que es producto del stress,

En esta obra, se origina el tema a partir de un proceso de construcción–destrucción del plano, requería fuertes contrastes, fuerza y caos, y al mismo tiempo se plantean los problemas de resolución pictórica entre composición, ritmos y la selección de determinados trazos que permita la interpretación de ese estado anímico.

### 13. CONCLUSIÓN.-

Existen otras varias obras a propósito de este planteamiento sobre la dialéctica entre el estado anímico y el color, problemática que en esta propuesta se plantea a través del lenguaje de la abstracción, esto se da porque me permite mayor posibilidad del empleo de varias categorías de significación en cuanto al color por un lado, y por el otro, el pensamiento, el acto, las emociones, las sensaciones, lo percibido, lo soñado, toda una conjunción de "vivencias", que pongo en la categoría del "estado anímico". El lenguaje del arte abstracto ha sido el recurso en realidad de apelar a la abstracción en el sentido de evitar la representación figurativa, que considero estaría llevando esta propuesta a otros terrenos, que implicarían interpretaciones en otro sentido que no atañe a mi interés.

La abstracción desde la perspectiva de entresacar de la fuente interior de lo vivido, a través del tamís que da las posibilidades de expresión pictórica.

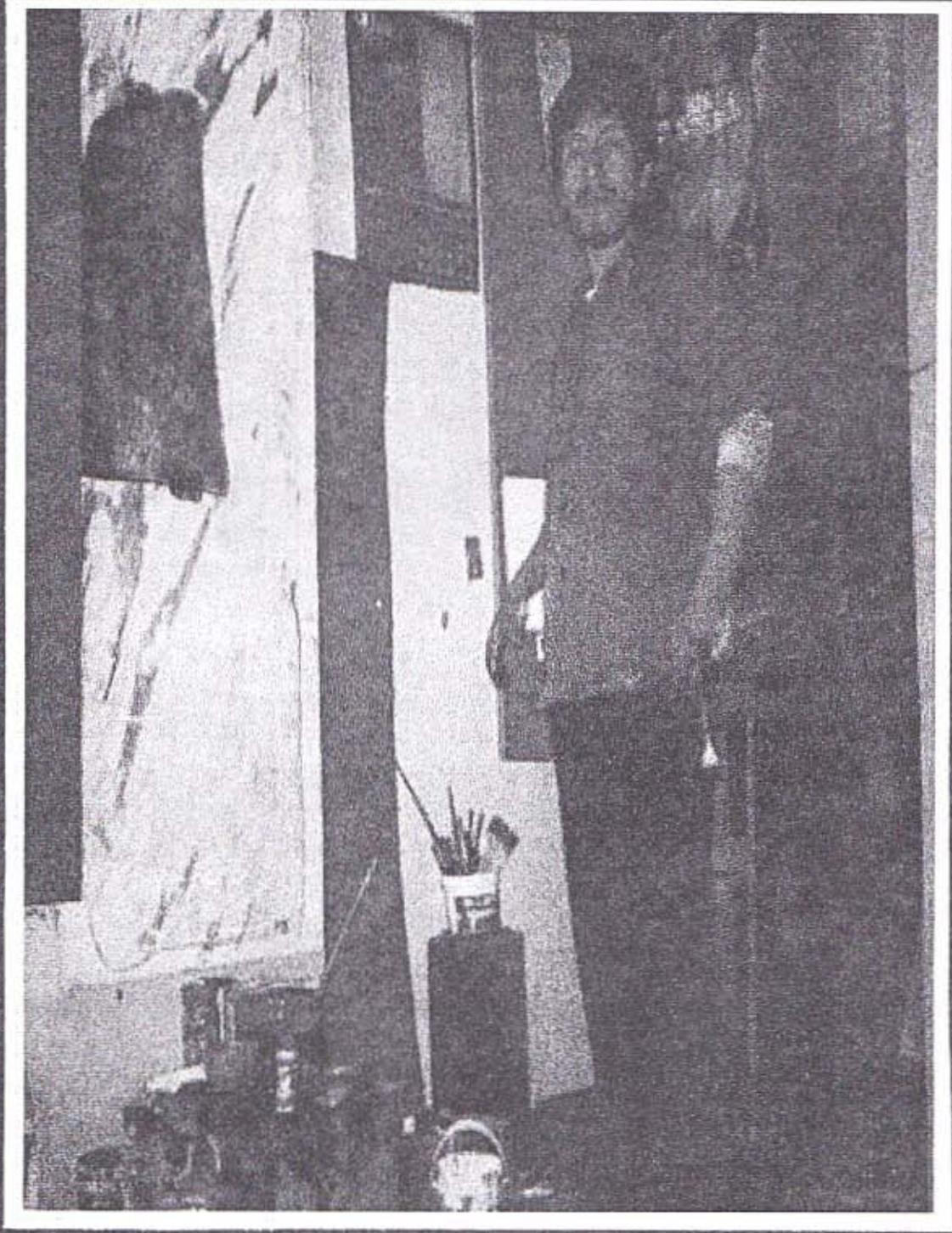
Apelo a la dialéctica, porque se abre una discusión en la que no existe la pretensión de explicarla o resolverla en algún sentido, sino la discusión que plantea el problema del artista y toda su interioridad, pero esta interioridad no sólo es lo subjetivo o lo espiritual, tampoco es algo referido exclusivamente a lo inmaterial ni al pensamiento. Sino es cómo actúa la corporalidad del sujeto, o del artista, a la hora de ejecutar la práctica.

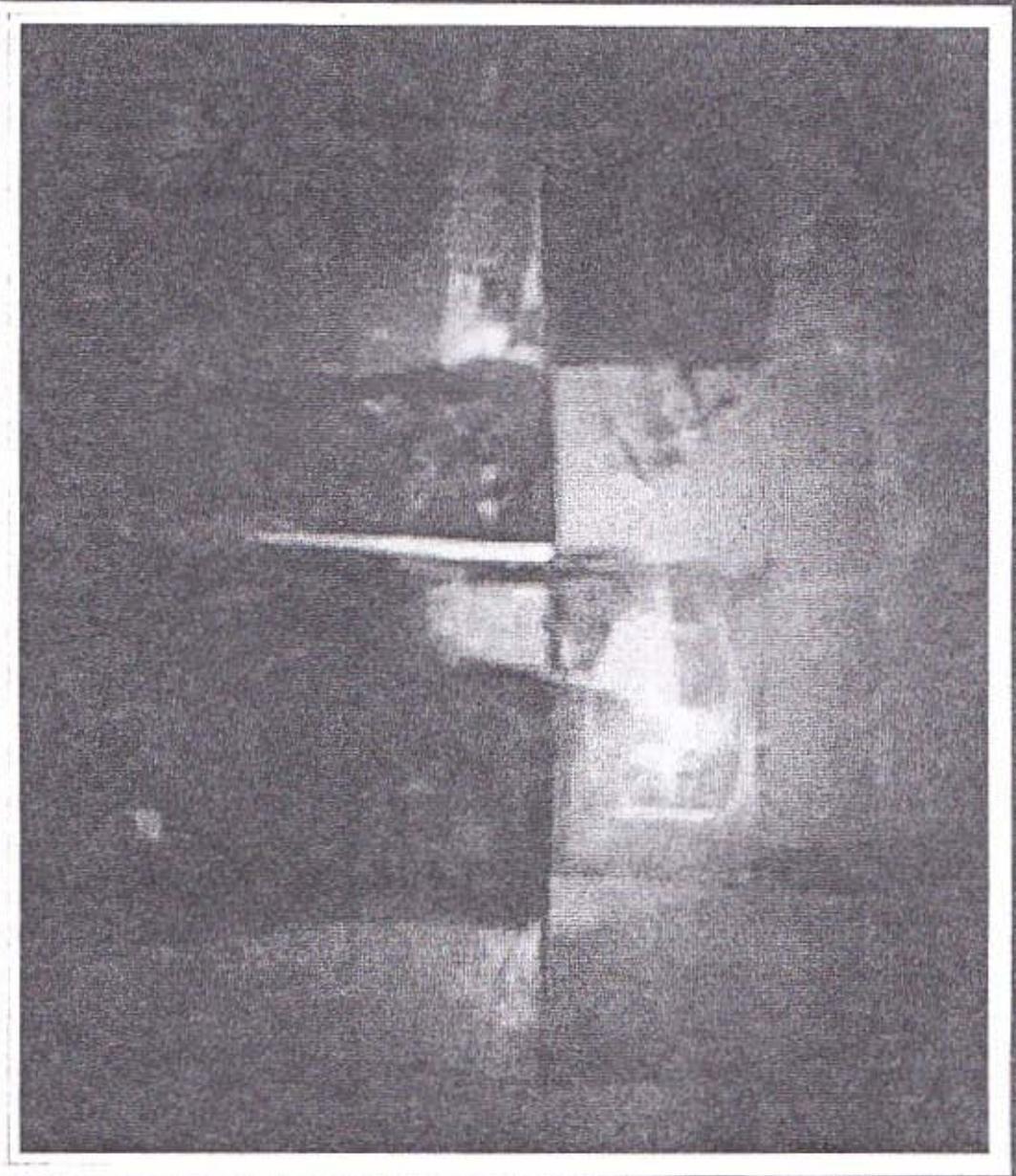
Considero que la práctica, como hecho artístico está más allá de lo pensado, de lo racionalizado, es el ser con toda su carga humana, y en toda su condición que da lugar a la creación o a la propuesta, según el grado de originalidad que se haya logrado en el producto llamado obra de arte.

Es evidente que esta dialéctica se da de una manera permanente entre el artista y la obra, así como entre la obra y el espectador, de manera que las lecturas y los efectos que produce el arte en ambos terrenos, considero que son incalculables, inabarcables por cuanto la interioridad del individuo es el "rua", es decir, lo inconmensurable.

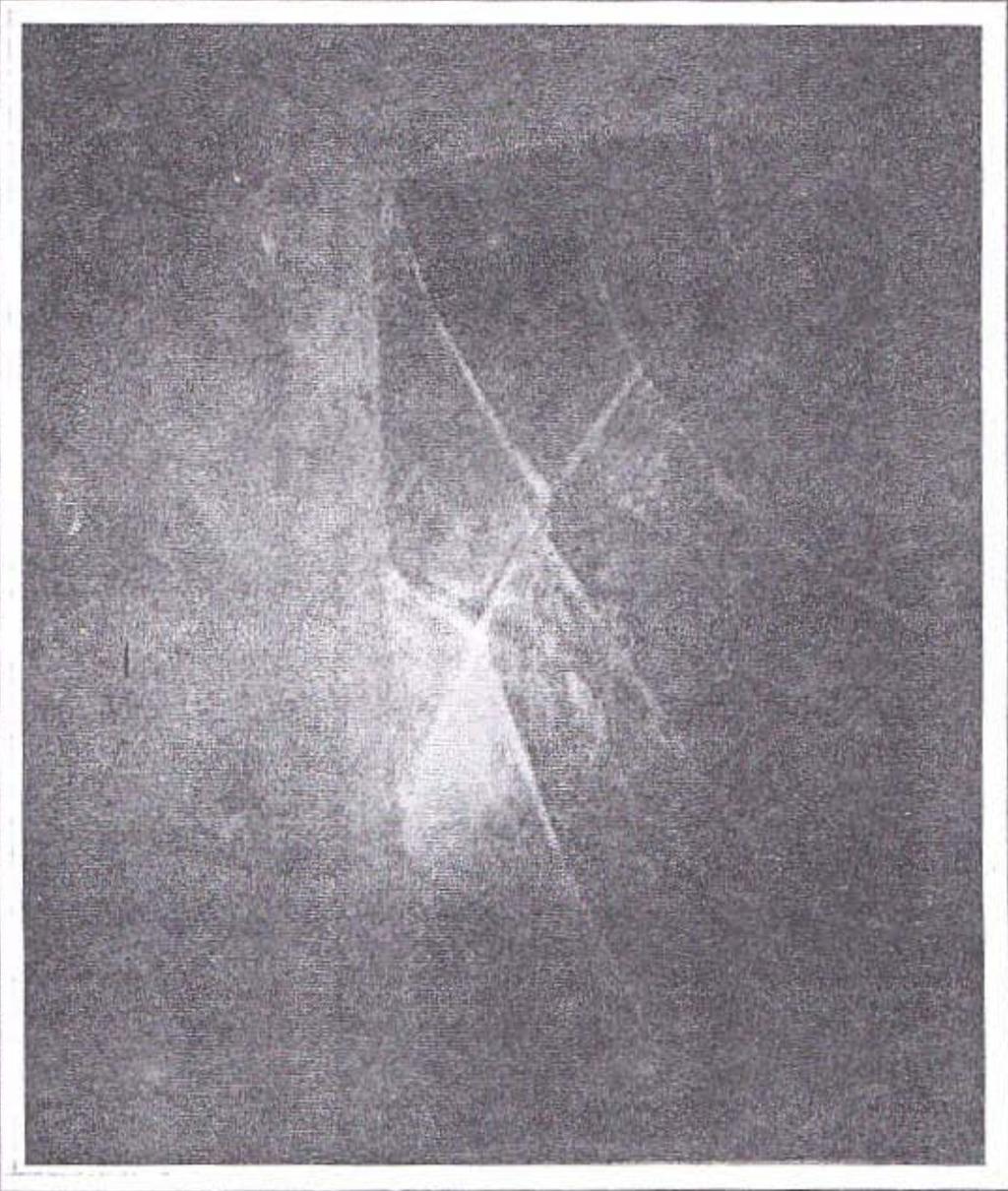


#### 14. PRESENTACIÓN DE OBRAS.-

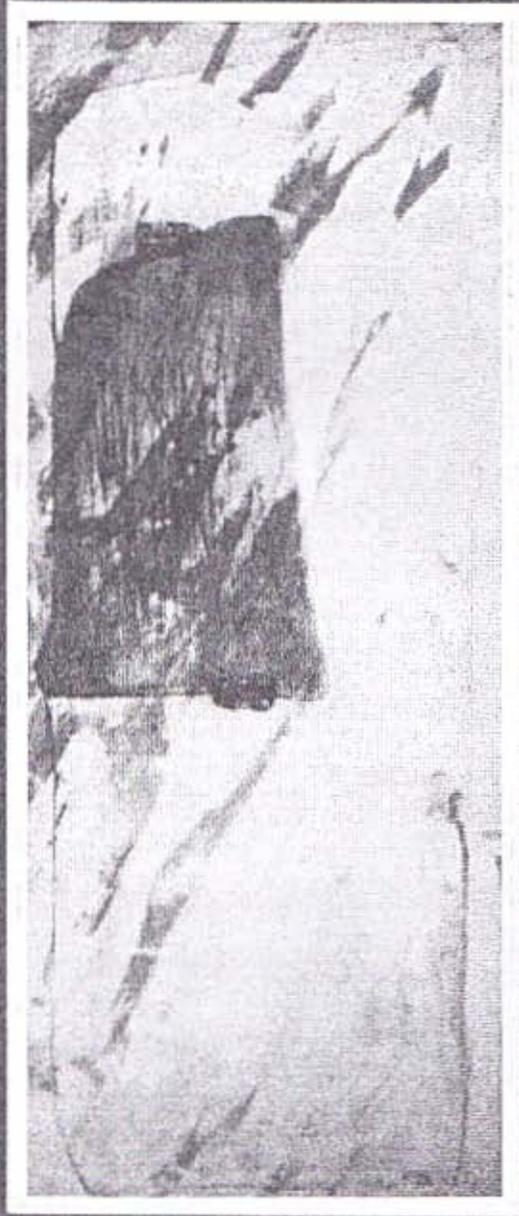




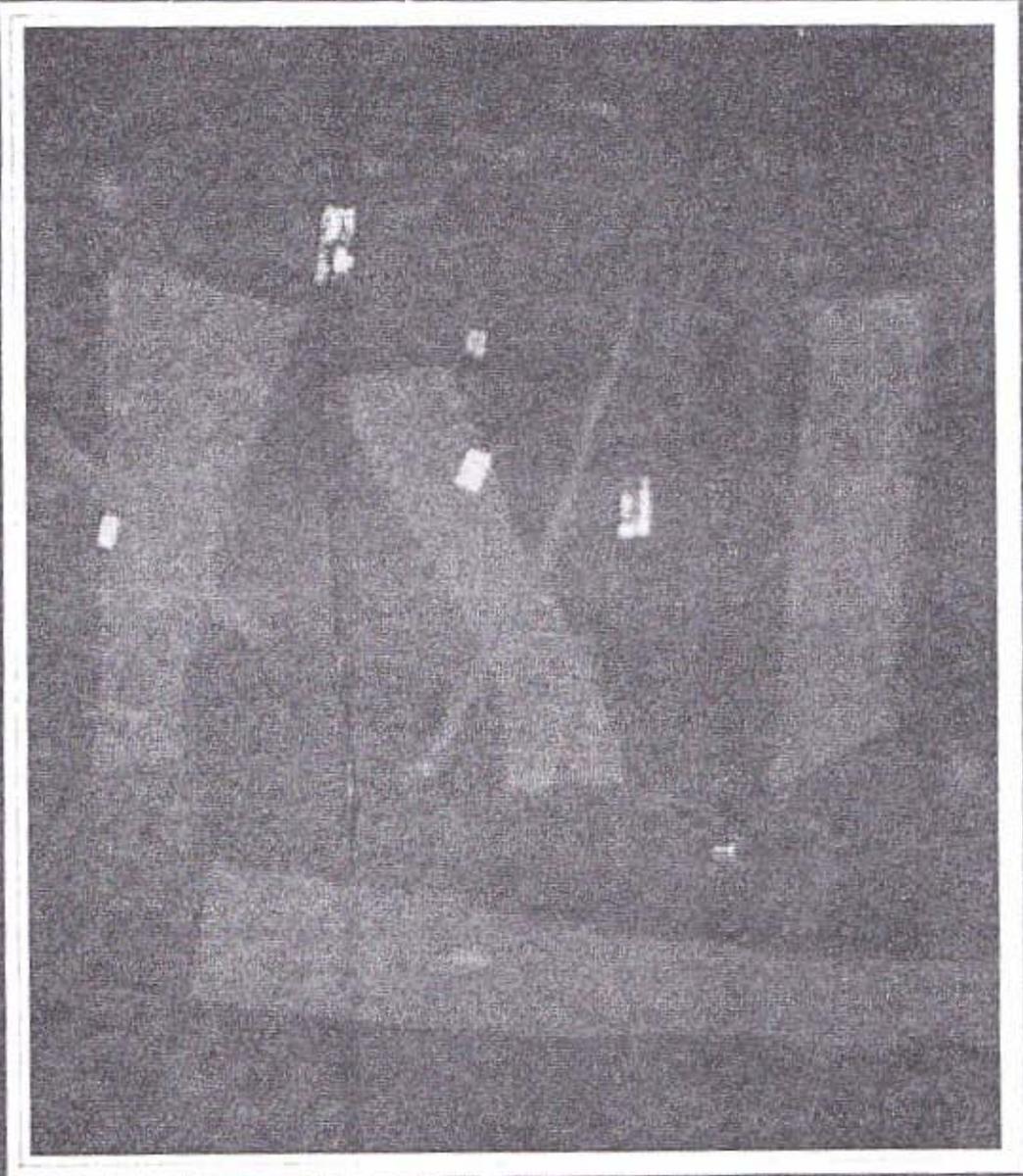
“Azul profundo”



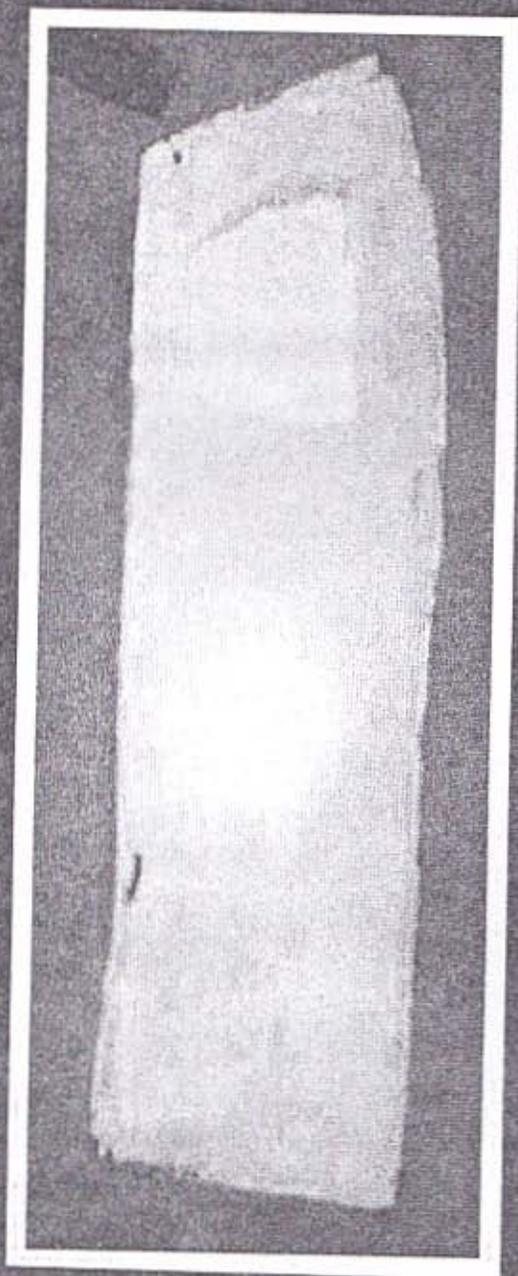
“Paciencia verde”



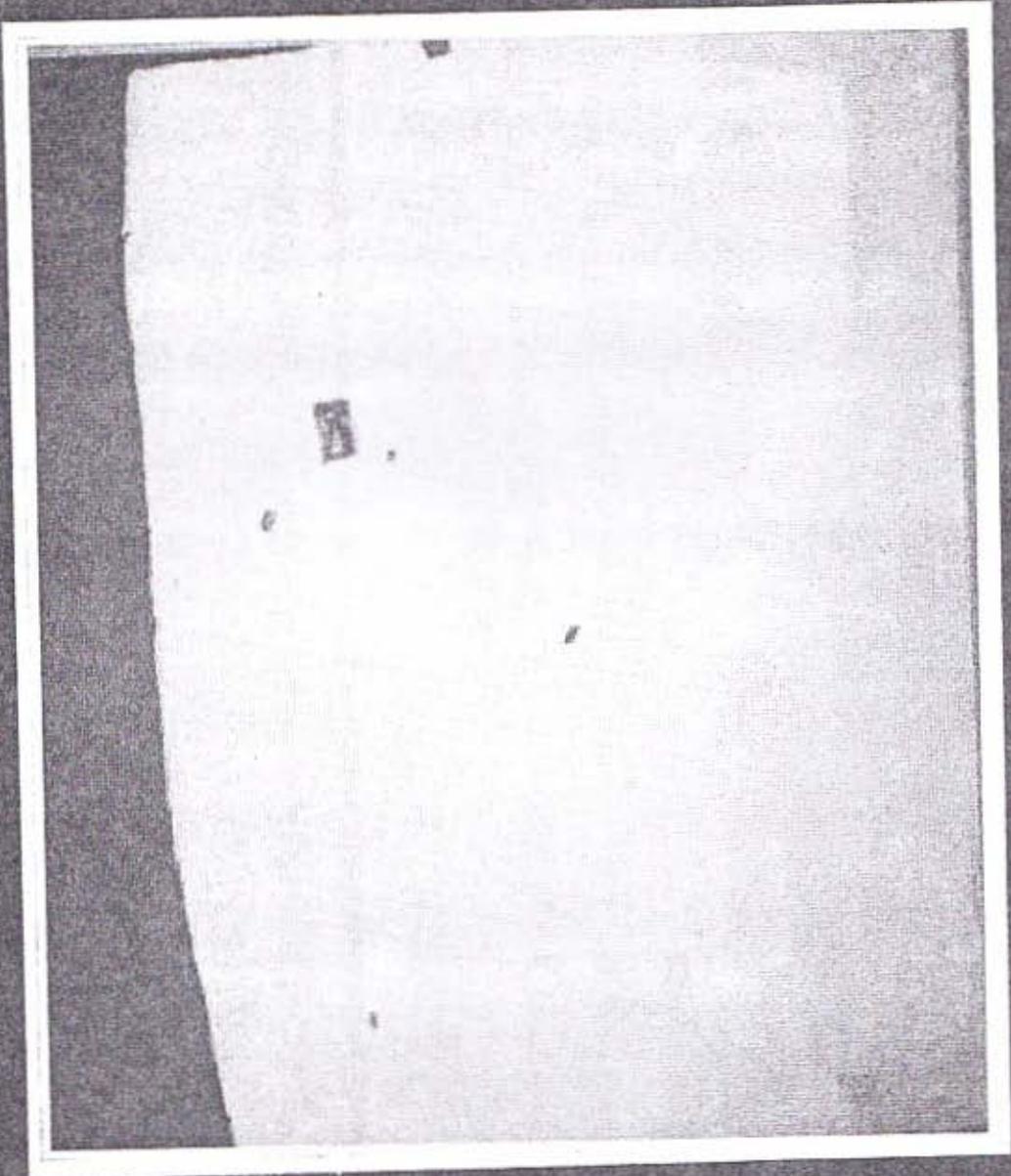
“Morena incrustada en mi piel”



“Destrucción áurea”



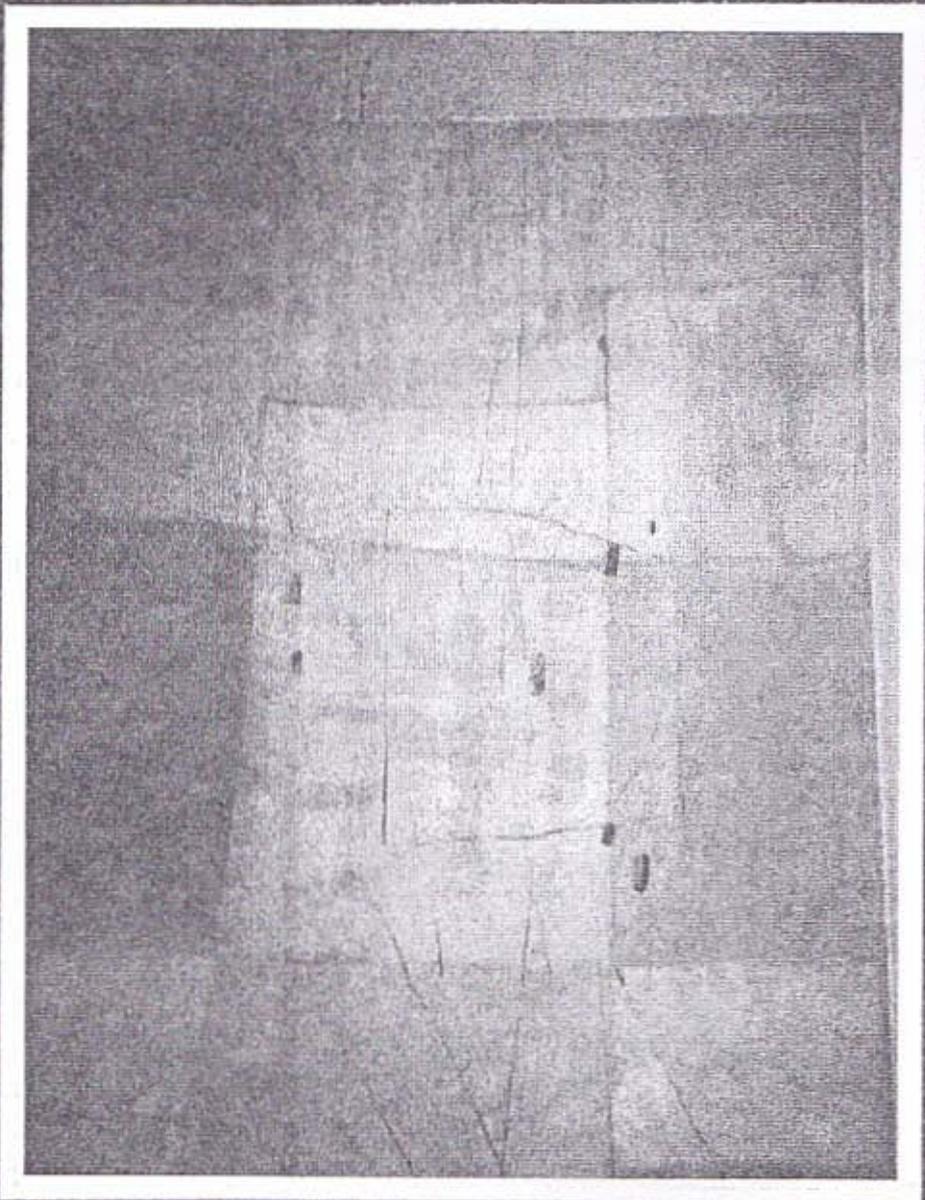
“Feliz y sin nombre”



“Restauración violenta”



“Cápsula de stress”



“Levemente adecuado”



## 15. BIBLIOGRAFÍA.-

Cortés, Morato y Martínez, Antoni  
*"Diccionario Herder"*  
Editorial: Herder S.A.  
Barcelona, 1991 –1993

Camillo, Semenzato  
*"El mundo del arte"*  
Editorial: Grijalbo

Cor, Blok  
*"Arte abstracto"*  
Editorial: Cátedra

Hauser, Arnol  
*"Sociología del arte"*  
Editorial: Guadarrama  
1947

Cortés, Morato y Martínez, Antoni  
*"Diccionario de Filosofía en CD-ROM"*  
Editorial: Herder S.A.  
1996

Merleau, Ponty Maurice  
*"Fenomenología de la percepción"*  
Editorial: México  
Buenos Aires

Merleau, Ponty Maurice  
*"El ojo del espíritu"*  
Editorial: Paidós  
Buenos Aires  
1977

Editorial Ramón Sopena S.A.  
*"Enciclopedia Universal SOPENA"*  
Barcelona

Barash, Moshé  
*"Teorías del arte"*  
Editorial: Alianza Forma

Justiniano Díez, Roberto  
*"Apuntes de psicología"*



Editorial: Juventud  
1996

Bamz, J.  
*"Arte y ciencia del color"*  
Editorial de Arte Barcelona  
Barcelona-España

Ittem, Johannes  
*"El arte del color"*  
Editorial: Limusa, S.A., Grupo Noriega Editores  
México D.F.

Ecco, Humberto  
*"Signo"*  
Editorial: Labor S.A.  
Barcelona

Scott Gillam, Robert  
*"Fundamentos del diseño"*  
Editorial: Victor Leru S.R.L.  
Buenos Aires

M. Parramon, Jose  
*"El gran libro de la composición"*  
Editorial: Parramon ediciones.

Lambert, Rosmeery  
*"Introducción a la historia del arte en el siglo XX"*  
Editorial: Gustavo Gili, S.A.  
Barcelona  
1985

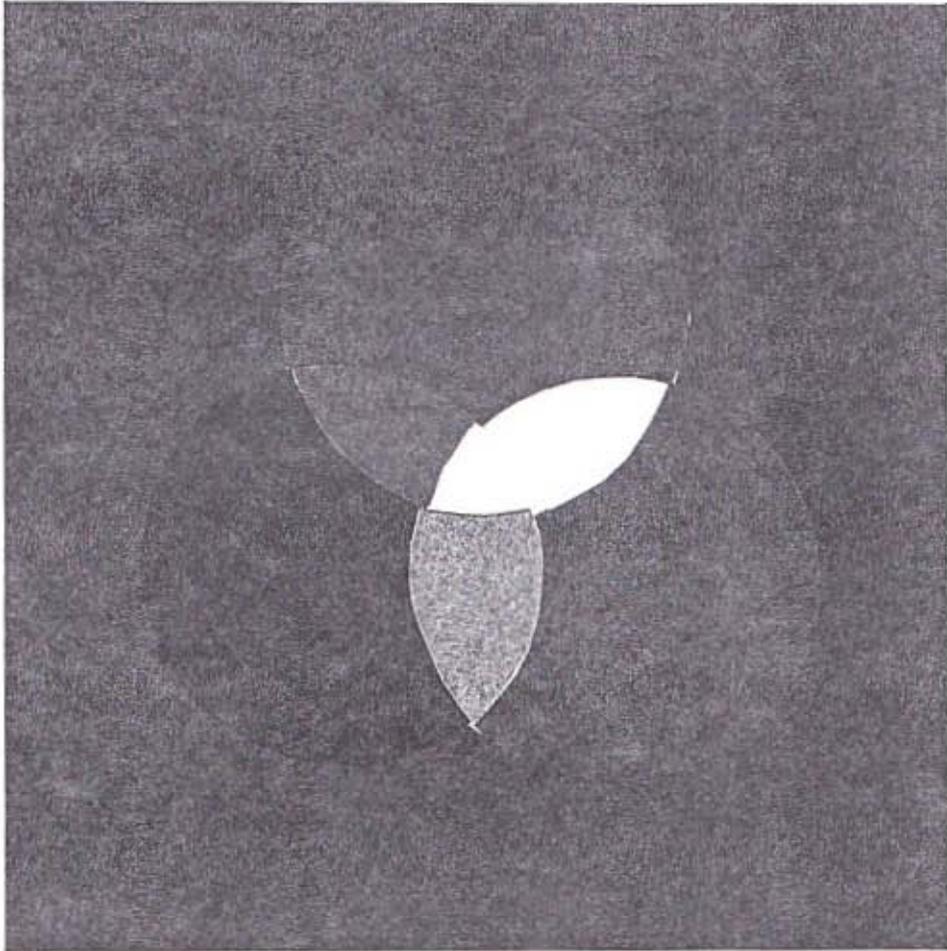
Marshall, Editions Limited  
*"El gran libro del color"*  
Barcelona

Frankcastell, Pierre  
*"La realidad figurativa"*  
Editorial: Paidós  
Barcelona-Buenos Aires  
Derrida, Jacques  
*"La verdad en pintura"*  
Editorial: Paidós  
México D.F.  
2001



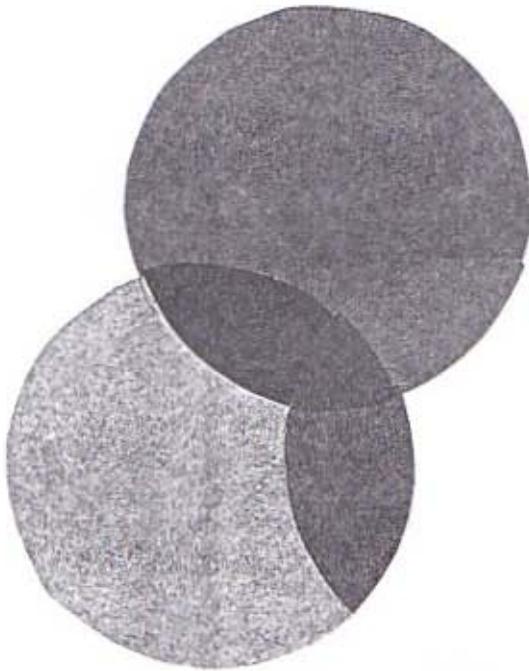
ANEXO I

MEZCLA DE COLORES ADITIVA



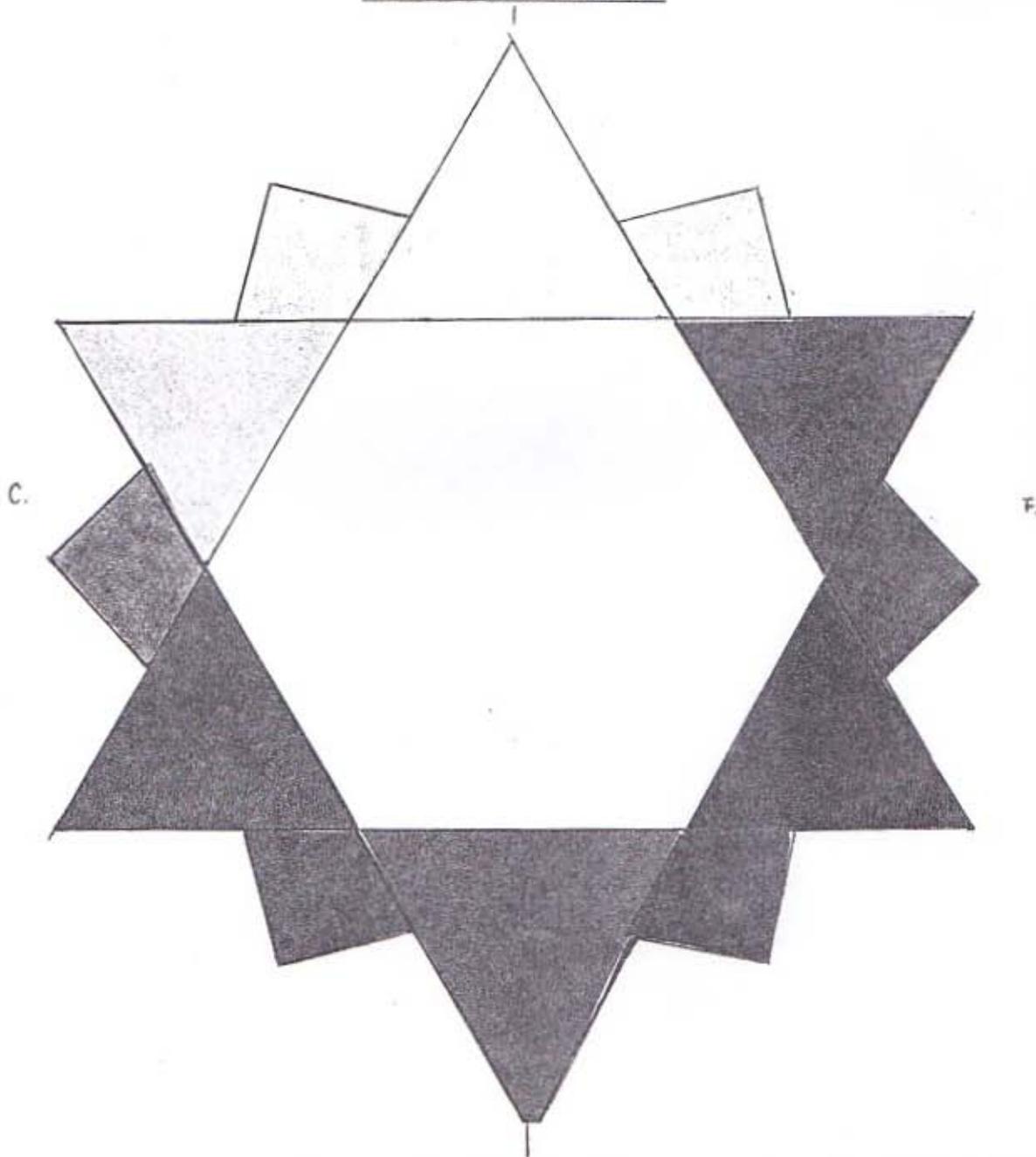
ANEXO II

MEZCLA DE COLORES SUSTRACTIVA



ANEXO III

CÍRCULO CROMÁTICO



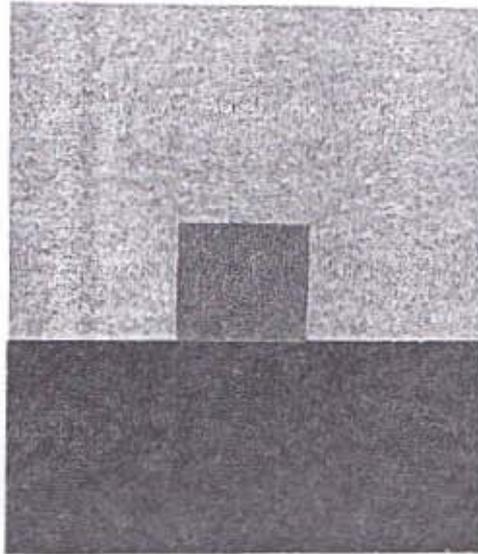
Los colores tienen una cualidad de sensación, cálida o fría. Si se traza una línea recta vertical sobre el círculo de colores se tendrán a la derecha, la gama azul de los colores fríos y a la izquierda, la gama roja de los colores cálidos. Los colores más cálidos son el rojo y el naranja y los más fríos, el azul y el azul violeta. El verde es un color de cualidad intermedia, tanto más frío en cuanto más interviene el azul y tanto más cálido, en cuanto en él predomina el amarillo.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> Bamz J. "Arte y ciencia del color", Ediciones de arte Barcelona.

ANEXO IV

UN COLOR TIENE MUCHOS ROSTROS:

LA RELATIVIDAD DEL COLOR



Un color tiene muchos rostros, y se puede hacer que un solo color aparezca como dos diferentes. En este caso, es casi increíble que los cuadrados pequeños, superior e inferior formen parte de la misma tira de papel o sean, por lo tanto, del mismo color.

Y ningún ojo humano normal es capaz de ver como iguales ambos cuadrados.<sup>54</sup>

<sup>54</sup> Albers Josef, "La interacción del color", Ed. Alianza Forma.