

Aproximaciones a una lectura del color como signo inmerso en la obra de arte

Walter Castañeda Marulanda.
Magister en Estética.
Profesor Asociado Universidad de Caldas.
Departamento de Diseño Visual.
evaclarens@gmail.com

Recibido: Julio 28 de 2009

Aprobado: Noviembre 4 de 2009

Resumen

El uso de los colores ha sido para la historia de la pintura un soporte fundamental, lo anterior a pesar de ser evidente, resulta imprescindible como dato para la interpretación de la obra de arte en todos los contextos, puesto que al cruzar la historia de los colores, así como de los pigmentos se obtiene información que ayuda en el acercamiento de la idea que se elabora sobre el contenido y los parámetros que definen el contexto en el que se crea la obra, que es claro resultado de las transformaciones que experimenta el color.

Palabras clave: color, signo, pigmento, pintura, contexto.

Approximations to a color reading as a sign immersed in artwork

Abstract

The use of colors has been in the history of painting a fundamental support. The latter despite being obvious, is an essential input for the interpretation of artwork in all contexts, since when cross-referencing the history of colors and pigments, the information obtained helps in bringing about the idea is elaborated on the content and parameters that define the context in which the artwork is created, which is clearly the result of the changes affecting color.

Key words: color, sign, pigment, painting, context.

La presente reflexión tuvo su motivación en el marco del encuentro entre los grupos de investigación: Estudios Estéticos y Sociales en Diseño Visual de la Universidad de Caldas, y Artes Combinadas del Instituto Universitario de Artes de Buenos Aires. Teniendo como marco el IUNA, se realiza la presente reflexión, la cual aborda un elemento que ha sido motivo de discusión a lo largo de la historia por su naturaleza mutable y siempre vinculada a los significados que las diferentes circunstancias le quieren asignar. Los colores han sido para la historia de las artes un referente mediante el cual se ha favorecido la expresión de los valores intelectuales inscritos en el discurso visual, pero a la vez se ha tomado su apariencia como un factor de amenaza a la integridad del discurso por su carácter "ligero". A pesar de la vitalidad que los colores han representado para el arte, al parecer su uso en tiempos actuales se diluye en las orillas de la

subjetividad y la emotividad, los cuales, como criterios de elección se habían combatido durante tanto tiempo.

Con breves aproximaciones desde la historia de los colores se pretende demostrar la manera como éstos se han vinculado a las obras de arte como fruto de procesos técnicos, filosóficos o sociales, no obstante cualquier intento de revisar los colores desde perspectivas históricas tiene como referencias obligatorias las bastas obras de John Gage (1993) y Manilio Brusatin (1997) por la profundidad investigativa de sus trabajos.

El presente documento explora alrededor de la manera como el signo cromático se constituye en un instrumento valioso al momento de intentar leer obras del arte pictórico de momentos históricos en los que la información que permite su interpretación es dispersa. Los colores han sido el signo por medio del cual se han estructurado los mensajes que en relación al conjunto de elementos formales emanan de los cuadros, pero además de los colores, la forma como se aplican, los procedimientos técnicos han sido clave para el desarrollo de las ideas incorporadas a las obras pictóricas.

Sumado a lo anterior y como elementos que incorporan variables a la lectura de la pintura, se encuentran las valoraciones morales y simbólicas, que han delimitado el carácter de su uso en los distintos momentos de la historia; pues el signo pictórico ha experimentado la encomienda por parte de sus constantes usuarios de la incorporación de significados altamente mutables, pero sólidamente incorporados a los imaginarios de quienes lo comparten.

El anterior aspecto, es decir, la carga semántica que se le aplica a la interpretación del color, es uno de los más complejos para quien se aproxime a una pintura del pasado, esto por la afección que experimentan los colores ante el paso del tiempo, por factores como la escasa permanencia, baja fijación, decoloración

ocasionada por factores ambientales, tanto en tintes como en pigmentos que ponen en riesgo las lecturas fidedignas al original y por supuesto alteran la adecuada lectura del color e igualmente la interpretación de sus intenciones. Para una aproximación verídica al color del cuadro es necesario someterlo a comprobaciones físico-químicas y apoyos históricos a los que no se tiene acceso libremente, por supuesto queda en manos de los investigadores la interpretación basada en los datos extraídos del color. La percepción que recibe el público de una obra de arte de siglos anteriores se somete a posibles equivocaciones de interpretación y a lecturas diferentes a las originales ya que no en todos los casos se tiene acceso a los diferentes niveles de información, mencionados anteriormente, que permiten constatar la cercanía del color en una obra con su intención original.

Los pintores han sido conscientes de este aspecto desde tiempos de la invención del óleo, pues, el oscurecimiento que provocan los barnices, la apariencia amarilla que adquieren algunos colores por la incidencia de la frecuencia corta o luz Ultra Violeta, ya eran asociados con la imagen melancólica que se tenía de las obras de la antigüedad, al igual que en el siglo XIX, ante la presencia de pigmentos sintéticos, los artistas debatían sobre la conveniencia de su uso ante la pérdida de brillo por su inestabilidad. En cualquier circunstancia, sea esta melancólica, o documental, los colores representan uno de los mayores problemas con más variables para quien observa, conserva o preserva una obra de arte.

Actualmente el color ha mutado su rol con respecto a las maneras como era asumido por los comportamientos plásticos más recientes, la ruptura con los métodos de trabajo de taller, los nuevos lenguajes expresivos basados en la exteriorización del *pathos* interno, la *psique*, la percepción, entre otras circunstancias históricas, que sumadas a la especialización en el manejo de las imágenes, y al nacimiento del diseño gráfico, le han obligado al arte plástico a

revisar su mediación entre las imágenes. A medida que los medios expresivos se liberaban con las vanguardias, la fortaleza emotiva del color se potenciaba constituyéndose en un medio por sí mismo y en fuente exacerbada de expresión liberada que además adquiriría el carácter de significante al ser vinculado a la producción gráfica. En la actualidad, al desprenderse el color de su función simbólica en la pintura y en la medida del ascenso de los rasgos expresivos, su función terminó siendo eminentemente formalista o inútil en algunos casos.

El color como código visual, inscrito en el sistema de las imágenes se convierte en un elemento decodificable desde lo fisiológico, lo psicológico, lo cultural, lo físico, estas han sido características que las artes contemporáneas han aprovechado para crear efectos que impacten en los usuarios y que se han hecho evidentes en la producción de las artes espaciales, temporales, digitales, combinadas, etc. No obstante lo anterior, su uso se restringe cada vez más en pos del privilegio a las formas visuales (lo que se denomina función señalética para Costa, 1993¹) derivadas de los medios y los recursos que definen en la contemporaneidad la creación artística.

Charles Morris (1985) contempla tres categorías contemporáneas contenidas en el estudio de los colores desde la perspectiva semiótica: en la primera dimensión (la sintáctica), se concentran las teorías del color que propenden por su armonía, contraste, interacciones en general; puesto que las relaciones entre los colores conforman algo así como una gramática, éste ha de observarse como un elemento completo que afecta todos los niveles de vivencia en los que se utiliza. La segunda (semántica), estudia los significados que se desprenden del vehículo, en este caso el color, estudia su articulación, los significados que porta y que van más allá de su valor intrínseco, así como la manera de relacionarse con la cultura, el contexto, la época, etc. La dimensión pragmática (tercera

¹ Joan Costa crea una serie de categorías que permiten analizar el uso de los colores de acuerdo a sus intenciones, medios, etc.; la función señalética potencia el carácter informativo y pregnante de los colores, usa el código cromático en un repertorio de signos, que vinculados a formas le permiten a la mirada fijarse en un sitio puntual del espacio.

categoría) verifica la relación del usuario con el color, el cómo los individuos se valen de él para tomar decisiones, sobrevivir, alimentarse, funcionar en un entorno. En la obra de arte debe verse un panorama en el que las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas se cruzan con los eventos de la historia, la filosofía, la técnica, sumergidas en un panorama en el que se pierde la claridad cromática por efectos de la decoloración ante el paso de los años. El efecto de la distancia temporal y cultural nubla de todas maneras el juicio ante la lectura de los colores en la obra de arte, llevando a sus intérpretes a darle relevancia a efectos ajenos a las verdaderas intenciones que tuvo el pintor al usar los recursos del color. El desconocimiento de las convenciones así como de las asociaciones cromáticas empleadas en una temporada específica por ejemplo, son barreras para el espectador actual en la lectura completa de los signos usados en el cuadro, quedando el uso del color al margen y convertido en un mero acompañante icónico que no alcanza a revelar la amplitud de su recurso semántico.

En Panofsky (1995) aparece entre los elementos de lo que él denomina la significación primaria, el color integrado como parte denotativa del análisis de la obra, sin embargo en la significación terciaria Panofsky propone la interrelación con diferentes aspectos de la vida cultural para poder entender el contexto en el que se creó; al revisar las relaciones de los colores con los diferentes desarrollos culturales, se detecta la necesidad de que este *ítem* vaya más allá en la significación terciaria debido a la situación desbordada que éstos provocan; además de observarse la naturaleza contextual de la obra de arte, tras la sumatoria de sus estructuras formales y narrativas, los colores implican históricamente condiciones que determinan la naturaleza interpretativa del cuadro. En el presente escrito los colores se presentan como algo más que simples elementos formales ya que su papel es el de un signo con alta injerencia connotativa en la imagen. Los modelos de análisis de Morris y de Panofsky, entregan instrumentos y procedimientos con los cuales puede observarse

la naturaleza de los colores más allá de su apariencia o su contribución a la constitución de las formas. El signo color, en la obra pictórica trasciende pues el estado icónico de las imágenes representadas para inmiscuirse como un elemento de alto valor significacional, y lo que complejiza más el panorama para quienes observan las obras del pasado, es que el signo se transforma por la naturaleza propia de sus componentes, sometiendo a la interpretación del conjunto del marco pictórico a tergiversaciones.

Los individuos y los grupos suelen crear conexiones visuales con el entorno físico y elaborar referentes imaginarios con los que se construyen ideas del mundo habitado; las relaciones con la luminosidad, con el paisaje, crean condiciones que pasan por la percepción y se almacenan en la memoria de los individuos, constituyéndose en el principal insumo de respuesta a la adaptación en el mismo medio. El uso de los colores conserva una estrecha relación con este fenómeno; las viviendas, la ropa de las comunidades se alimentan de los colores y del conjunto de elementos estéticos que se perciben alrededor (Gómez, Jurado y Castañeda, 2007). La pintura ha hecho uso consciente e inconsciente de este fenómeno lo cual ha permitido a los historiadores verificar las condiciones y la naturaleza del entorno de momentos específicos (cfr. Gage, 1993; Brusatin, 1997).

El reflejo de lo cotidiano se complementa con la idea de mundo que se elabora en los contextos históricos, misma que es vaciada en los componentes formales que constituyen la imagen y la obra de arte. No obstante, el acercamiento al pasado a través de los colores reviste mayores dificultades que hacerlo a través de otras fuentes, si bien los colores otorgan una visión cercana a las intenciones de apropiación del mundo exterior, éstos experimentan todo tipo de deterioros que los alejan del lustre con el que contaron inicialmente. En el siglo XIX se discutía este factor tras la implementación de los pigmentos sintéticos, los cuales representaron inconvenientes tempranos por su inestabilidad como se evidencia en la obra *Seurat* o en los comentarios de Van Gogh quien hacía referencia a

la “pátina del tiempo” que se obtenía mediante el uso de barnices como un agente que podría convalidar la pintura contemporánea a él, al hacerla similar en apariencia a la obra de los períodos clásicos.

“La creencia de Van Gogh de que la acción del tiempo suavizaría los colores parte de una idea muy antigua en la historia del arte que ha dado bastante juego en el arte contemporáneo” (Gage, 1993: 224).

Durante la Edad Media la producción artesanal de libros recogió la herencia proveniente de la tradición griega, esto significó que a nivel del uso del color, aún tenía importancia el valor simbólico entregado a ciertas gamas como el púrpura (*Ibíd.*: 25) y a la interpretación proveniente de entes etéreos como los cuatro elementos, la iluminación celestial, entre otros. La idea de los colores desprendida de los elementos naturales que imperó durante la Edad Media, aún perduraba en los albores del Renacimiento como se observa en obras de Fra Angélico, Giotto, Van Eyck, entre otros. De acuerdo a la tradición romana, los renacentistas consideraban la vista como el sentido que evidencia la existencia y la luz del sol como el medio que la canaliza, *“estar vivo era la luz del sol”* (*Ibíd.*: 26). La herencia griega proveniente de la paleta y las ideas del color provenientes de Apeles, permearon la producción artística tanto manuscrita como la creación de retablos, musivas, vitrales hasta las postrimerías del Renacimiento.

El color, a raíz de las influencias del cristianismo, se constituyó en el referente principal del empleo de los símbolos; un abanico estrecho de colores ostentaba significados profundos para la iconografía cristiana, su uso como el de cada uno de los componentes de las obras artísticas se restringía a la significación elaborada por los filósofos de la Iglesia. Anexo a esta circunstancia se sumaba el factor de la elaboración de los tintes y pigmentos ya que solía encarecer y dificultar su alcance. El comercio de pigmentos para Europa provenía de Oriente; la extracción y producción de los mismos estuvo vinculada a complejos procedimientos en los que se requerían condiciones especiales que enriquecían las ideas y significados que se les cargaba, e incrementaban su estatus. Dos

casos concretos permiten hacerse a una idea de lo expresado: de una parte, el uso del color púrpura estuvo restringido a las altas jerarquías sociales, en los tiempos romanos se limitó su empleo a los miembros del Senado:

Tal como lo sugiere Plinio, el color púrpura estaba reservado a los más altos dignatarios del Estado: sólo un general triunfante podía vestir una túnica púrpura y dorada. Los senadores podían llevar anchas tiras de color púrpura alrededor de las aberturas de sus túnicas, y los caballeros y otros oficiales tiras más estrechas (Ibíd.).

En segunda instancia, el uso del azul ultramarino y del oro creaban límites en la realización de proyectos pictóricos encomendados a los artistas a través de contratos:

Después del oro y de la plata, el ultramarino era el color más caro y difícil que usaba el pintor. Había graduaciones baratas y cercanas y hasta había sustitutos más baratos, generalmente mencionados como azul alemán. El ultramarino se hacía de lapis-lázuli molido, importado costosamente desde el Levante; el polvo era empapado varias veces para que soltara el color y su primer extracto –un rico azul violeta– era el mejor y más caro. (...) Para evitar ser engañados sobre los azules, los clientes especificaban ultramarino; clientes más prudentes estipulaban un grado particular: ultramarino de uno, dos o cuatro florines la onza (Baxandall, 1981).

Las repercusiones del azul lapislázuli se vieron reflejadas en el vestuario de las personas en la cotidianidad, su uso simbolizaba una profunda conexión con la Virgen María, la cual era la protagonista en los contratos de los pintores y a la vez lucía con lujo de dos florines el azul en las pinturas. Un hecho similar sucedió con el vestuario masculino a partir de la elaboración de una tela tornasolada en la ciudad de Damasco, dicha tela reflejaba los rayos luminosos produciendo efectos coloridos que eran asociados con la imagen simbólica del pavo real, el cual recordaba en el imaginario medieval pictórico y cotidiano la resurrección de Jesucristo, pues se consideraba que al nacer de un huevo blanco el ave se transformaba en un iridiscente y policromo ser; igual que la creación de Dios, a la vez simbolizaba la “inmortalidad”, pues cambia su plumaje cada año, lo cual le hacía revivir cada temporada.

Las limitaciones para el uso de los colores se manifiestan en las palabras de Plinio (citado en Gage, 1993) en la Historia Natural:

Apeles, Aecio, Melantio y Nicómaco sólo utilizaron cuatro colores, el blanco de Milos, el amarillo ático, el rojo de Sinope en el mar negro y el negro conocido como atramentum, en sus inmortales obras; eran artistas ilustres y cada una de sus pinturas apenas podrían compararse con las riquezas de toda una ciudad. En cambio, ahora que las paredes de nuestras casas están revestidas de púrpura y la India nos entrega el limo de sus ríos y la sangre de dragones y elefantes, no se pinta ningún cuadro famoso. Lo que nos lleva a pensar que cuando el equipamiento de los pintores era menos abundante, los resultados eran de todo punto mejores, y que... solamente prestamos atención al valor de los materiales, y no al genio del artista.

La paleta de colores permaneció incorporada a significaciones que estrechaban su uso, en los comentarios de Gage, es particularmente extraño la no incorporación del azul en las paletas de la antigüedad que se orientaban por la ilustración de entidades abstractas como las cuatro estaciones, los cuatro elementos o los cuatro humores (sangre-rojo, flema-blanco, bilis-amarillo y bilis-negro); desde los tiempos griegos y hasta la llegada de la modernidad cuando las artes se desprendieron de la herencia clásica, prevaleció la idea de una paleta cuatricromática como una paleta *austeri* en oposición a los colores denominados *floridi*; la economía del recurso incluso se ve reflejada en la permanencia de la geometría clásica basada en formas elementales y en el constante rechazo a los colores por considerarlos ajenos a la razón.

Debe observarse por ejemplo la manera como Van Eyck en el matrimonio de los Arnolfini² mediante el empleo de los colores púrpura (vestido de Giovanni Arnolfini) y verde (vestimenta de Giovanna Cenami) plantea con colores la unión de los elementales del fuego y el agua, e igualmente en ambos colores se logran apreciar símbolos de la tierra y la humedad que mediante los desposorios se conjugan en un círculo que los acompaña a sus espaldas y que metaforiza el oro como elemento asociado a la búsqueda alquímica.

² 1434. National Gallery de Londres.

Durante la Edad Media europea la producción cromática dirigió sus esfuerzos a la gráfica del Blasón, a la creación de incunables, de la Biblia, entre otros; es conocido que el desarrollo de iconografías y formas narrativas se concentró en la depuración de las herramientas para la formalización y en las técnicas para la implementación de las formas y los textos. La vida monástica tuvo gran participación en el desarrollo de procedimientos y en la investigación de pigmentos para su implementación en los incunables, a la vez que en estos centros religiosos se sentaron las bases para la aplicación del color en las vidrieras, soportes que dieron gran impulso conceptual a la manera como se vería el color en el Renacimiento. A pesar de la riqueza técnica expresada en las Iluminaciones medievales, fruto de la elaboración artesanal de estos soportes pictóricos expresada en una gran intensidad cromática y riqueza decorativa, las limitaciones en la paleta de colores experimentaron dos factores que permiten entender la naturaleza de la obra plástica medieval, de un lado la herencia clásica, y de otro las dificultades para la consecución y elaboración de los pigmentos. En la obra de Gage (1993) se plantean tres factores como clave para la comprensión del universo de colores en los medios citados:

El uso de estrategias de simbolización. Las abadías eran los lugares ideales para la interpretación e iconización con fines didácticos de La Palabra, ya que todo proceso de comunicación visual depura los lenguajes empleados, con base en los recursos técnicos, en las influencias recibidas o al embeberse con los recursos lingüísticos. En tal confluencia de factores, el color invoca los más brillantes atributos de su naturaleza para elevarse como un fuerte símbolo en el que se vuelcan los significados más profundos de un contexto particular. En un mundo con un balance equilibrado por la interpretación de los símbolos en la vida cotidiana, como lo era la Edad Media (Huizinga, 1995), los colores eran el portador ideal de los valores terrenos y no terrenos.

Libertad imaginativa. El apego a los símbolos, su materialización en formas iconográficas y en objetos, bien como fruto de la interpretación de las sagradas escrituras o como mera superstición, enriquecieron el imaginario popular y así mismo el de los imagineros quienes lo proveían. La significación que se le da a los colores es asociativa o arbitraria; la primera posibilidad, parte de la relación que se establece entre la naturaleza y su reproducción en algunas gamas artificiales; y en el segundo de los casos, a partir del establecimiento de significados en los que la tonalidad no posee ningún vehículo analógico en la naturaleza, sino que se piensa como significado abstracto. En ambos casos, el reconocimiento simbólico obedece a adaptaciones imaginarias que se introducen lingüísticamente en la cultura; ante tal libertad, el uso del color se convirtió para los medievales en un instrumento que fácilmente acogía y materializaba los temores a los que se veía enfrentado a diario el individuo.

Rechazo a los planteamientos universales. A diferencia de la mirada moderna frente al símbolo como entidad universal heredada de Jung, para el hombre medioeval éste era una invención de la imaginación reflejada en los comportamientos naturales o en las construcciones artificiales, fueran estas de naturaleza cromática, iconográfica o lingüística. Para Jung, el símbolo debe tener una validez universal, responder al subconsciente humano; para el medieval los símbolos eran tan sólo invenciones de la imaginación y como tal tenían una significación local.

Al observar la paleta de los colores en relación a la historia de los pigmentos, se detecta una ampliación de las gamas a partir de los albores de la modernidad por factores como la incorporación de nuevos desarrollos técnicos para la fabricación de pigmentos, la estabilización de los mercados por la producción de pigmentos en Europa, la incorporación de la idea de los colores primarios hacia el siglo XVII con la consecuente mezcla y obtención de secundarios que implicaron el desprendimientos de las paletas idealizadas en procura del

seguimiento de órdenes y categorías basadas en las propiedades sintácticas de los colores. Con lo anterior, se obtuvo un mayor despliegue en la baraja de colores a disposición del artista e igualmente con el empleo de temas, formas, estructuras compositivas se experimentó una separación de los postulados clásicos y se crearon las bases para la llegada de estilos artísticos con un alto perfil formalista. La obra de Tiziano y la de Giorgione refleja lo anterior, pues los artistas ampliaron las paletas de colores permitiéndose libertades y la personalización de sus propuestas.

Durante el Renacimiento el estudio del color había recibido el influjo de Leonardo quien comenzaba a separarlo del espíritu místico que ostentó durante XII siglos y que permitió el advenimiento del espectro cromático de los posteriores estudios de Newton. Ya en Leonardo se observaban los aportes de sus estudios sobre la perspectiva aérea, la mezcla de colores, el empleo de barnices, el *sfumatto*, entre otros, que dirigieron los intereses hacia posturas realistas. El Renacimiento marcó la llegada de una nueva era en la que los colores se asocian a representaciones vinculadas con el objeto natural, no obstante la persistencia de modos tardo medievales en los que el papel del artista se veía controlado por el cumplimiento de pautas, las cuales eran especificadas en el contrato a la manera de la pintura Gótica; como lo aclara Baxandall (1981), se puede observar el trabajo de Da Vinci como el que marca la transición entre el fin del color como medio simbólico y su asociación a la realidad perceptual, ya convertido en sutil herramienta semántica, tanto como en medio que reitera la realidad icónica. Las conexiones con el pasado clásico filtrado a través de la Edad Media también se demuestran en la identificación de los colores con las formas provenientes de los sólidos cromáticos, mientras que para Alberti las asociaciones formales se demostraban de la siguiente manera:

Círculo-icosaedro-agua-verde.
Triángulo-pirámide-fuego-rojo.

Cuadrado-cubo-tierra-amarillo.
Octógono-octaedro-aire-azul.

En Da Vinci, el portador más apropiado para la tierra era la pirámide en vez del cubo, ya que es una forma más estable por tener menos caras, lo cual simbolizaba con mayor coherencia la estabilidad de la tierra.

El arribo de nuevos materiales incrementó la riqueza del léxico para nombrar los colores, aspecto que se manifestó en el uso del nombre de los artistas para designarlos, sin embargo la ampliación de los nombres no implicó una mayor gama, sino el reconocimiento de algunos colores específicos que identificaban el gesto del artista. Sumado a lo anterior, la paleta aparece como sistema para la ordenación cromática, acorde con una percepción de los valores y los tonos en el siglo XVIII, lo que permeó una mayor asimilación de conceptos que ampliaron el discurso hacia nuevos campos de interpretación e iniciaron la ya prolongada separación del mundo simbólico que limitaba su uso proyectándose hacia la apropiación por parte de los individuos comunes, como por ejemplo comenta en el siglo XVII Carlo Rodolfi sobre la inclusión de una variada paleta en la obra de Giorgioni para pintar la carnosidad de sus personajes, aspecto éste que muestra el camino de separación de las clásicas cuatricromías que representaban limitaciones para las intenciones naturalistas de los estilos pictóricos.

El viejo recelo con el que era mirado el color en las artes por su exuberancia sensible se trasladó en pleno Renacimiento pasando por el Barroco. En el ambiente intelectual se le miraba con ironía considerándolo la *Simiae Naturae* (Brusatin, 1997), se creía que su uso se oponía al naciente fervor por la razón que comenzaba a escindir la historia de la representación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, polos que eran recogidos por las actitudes asumidas por el dibujo y la pintura, respectivamente; en este sentido, debe observarse la explosión cromática, lumínica cargada del interés despertado por la geometría y la

óptica en obras como las de Rembrandt y Vermeer de Delft, entre otros (Kemp, 2000). Del lado de los desarrollos y materializaciones de la perspectiva, la representación visual se tornó científicista, así mismo los colores emprendieron la investigación formal que iría definiendo su campo de estudio.

La conquista de los colores por la técnica y por la liberación de los conceptos asociados tuvo en Rembrandt la conquista del negro como base armónica, en el artista Holandés debe observarse más allá del color, su interés por la luz; su obra exploraba a la manera Aristotélica las diferencias entre la luz y la oscuridad, de manera similar a como lo hiciera Durero en Alemania, tal como lo comenta Erasmo: *“Si el pintor griego no tenía rival en el uso de esos pocos colores, era asombroso que nadie en su época pudiera competir con el alemán recurriendo únicamente al negro”* (Gage, 1993: 33).

El Laocoonte de Lesing aborda el momento dramático en el que las artes se separaron de las formas clásicas de representación, la expresión desmedida que denuncia Lessig en la escultura del sacerdote se convierte en signo mudo del límite que cruzaban los artistas, los cuales se alejaban cada vez más del legado clásico; en términos del color el distanciamiento de la paleta de Apeles se vio reflejado en la caída de los idealismos del blanco como puente lumínico con el pasado Griego. Los tiempos del siglo XVII hallaron nuevos discursos expresivos mediante el descubrimiento y la implementación del procedimiento para el teñido de la tela, el cual se aplicó al papel y su uso repercutió en diferentes aspectos de la vida cotidiana convirtiéndose en un símbolo que interpretaba los ideales de modernidad, racionalidad y libertad con los que el hombre civilizado se separaba del salvajismo, es así como la obra de Ingres refleja los cambios en la idea del color que la época asumiera, dicho de otra manera, el espíritu de la época se refleja en las palabras de Charles Le Blanc: *“Unir diseño y color es tan necesario como hombre y mujer, pero debe prevalecer el diseño, o si no iremos a la ruina como Eva”*.

Con la expansión del comercio por la apertura de nuevas rutas y mercados, e igualmente tras el impulso de las nacientes industrias químicas y la simiente de la Era Industrial, los colores terminaron con la tradición hegemónica de la importación de pigmentos desde Oriente; la producción de colores en Europa favoreció su implementación en la obra de arte sin las restricciones simbólicas o técnicas del pasado; con el arribo de la óptica, las artes de la representación construyeron su idea iconográfica desde la perspectiva del espectador y de la percepción; el cómo se mira, el punto de vista, de la realidad, tridimensional, los colores se convirtieron en el principal objetivo investigativo de la imagen pictórica. Si bien desde Leonardo se hacía la transición a la naturalización de lo representado mediante el color, los albores del siglo XVII marcaron nuevos modelos de representación del mundo (Kemp, 2000); los colores fueron el soporte mediante el cual la pintura definió el descubrimiento de los portentos de la naturaleza que por primera vez se intentaba reproducir a semejanza en la pintura. El rigor científico de la época se vio expresado en el intento de dominar las fuerzas salvajes de los colores; Newton y Goethe, marcaron la época en la que el arco iris entregó sus secretos y éstos se ordenaron en formas que respondían a la lógica racional. A partir del estudio científico sobre el color iniciado en el siglo XVII, la pintura se alejó de los usos simbólicos que determinaban su empleo y éste se transformó en la luz articuladora de la obra de arte hasta constituirse en un fin en sí mismo.

Desde la Edad Media hasta entrado el siglo XIX, se creía que el arte era incapaz de alcanzar los portentos cromáticos de la naturaleza, no era sólo el hecho de las mencionadas restricciones por la presencia conceptual de la paleta clásica, sino por los medios técnicos que resultaban no sólo insuficientes sino también que la sola idea de imitar la obra de Dios reflejaba arrogancia. Fue necesario que las ideas acerca de la representación arribaran al Realismo para que se abriera el registro de las opciones cromáticas; lo anterior, sumado a la noción de orden surgida de Newton, lo mostró como un sistema coherente y compuesto

por una lógica basada en su constitución tonal y lumínica para que los artistas se convirtieran en *pleinairistes*. Igualmente la época entregó instrumentos a los artistas que son clave para comprender sus intenciones de pintar la realidad: de un lado, la inclusión de la óptica que a través de la cámara oscura planteó nuevas posibilidades a la mirada y otras características a la expresión; y de otra parte, el interés por la naturaleza de la percepción planteó interrogantes que trataron de ser resueltos mediante la pintura como lo hiciera por ejemplo Seurat.

Indudablemente otra serie de fenómenos permiten entender las transformaciones mediante las que la historia de los colores aportaron en el desarrollo de la mirada en Occidente: el ingreso de los pigmentos sintéticos. Si bien su desarrollo fue impulsado por los fabricantes de pigmentos para telas, algunas ciudades alentaron su desarrollo como lo hiciera París mediante su alcalde entrando el siglo XIX (Brusatin, 1997).

El interés por comprender y dominar el color generó grandes aportes en las transformaciones experimentadas por las artes; al hacerse accesible su alcance, las artes iniciaron diversos procesos mediante los cuales se produjeron importantes procesos iniciando el siglo XX. Dos momentos de la historia han tomado el color a través de su fuente luminosa, de un lado los vitrales de las catedrales implicaban nuevas decisiones intelectuales y técnicas, y simbolizaron el tránsito de una era de supuesta oscuridad a un nuevo amanecer en el que se reconciliaban Dios, el hombre, la naturaleza, la ciencia y el arte. Por otra parte, el impresionismo representó los nuevos logros en materia de óptica, teoría del color, disposición de materiales, representados en la conquista de la pintura fuera del taller; el carácter del arte se transformó a partir del entendimiento de que la paleta de colores debía superar la idealización y observar directamente el fenómeno al aire libre. La luz a través de los impresionistas representó los alcances que en el estudio del color confluyeron desde el siglo pasado y a la vez se constituyeron en la última relación del pigmento con el lienzo en

representación del color y la naturaleza externa, puesto que con el advenimiento de las vanguardias el uso de los colores se enfocó como vehículo de transmisión del carácter y la naturaleza interna del artista.

Las artes plásticas ante la posibilidad que generan los medios involucrados en la actualidad, asumen el uso de los colores de modos en los que su significación o su presencia pueden aislarse del contenido de la obra; parece ser que las palabras de Plinio se tornaron reales en algunos aspectos: el “equipamiento” de los pintores es más abundante, los resultados no son necesariamente mejores, lo cual no implica una visión romántica respecto de la pintura del pasado, pero en la actualidad se presta más atención al genio del artista que a los resultados del color o del “material” en palabras del autor. La inmaterialidad en la que han mutado las intenciones plásticas, provoca que el empleo del color se replantee en pos del privilegio de otro tipo de valores. El color en la obra de arte contemporánea se ha desligado de la materialidad a la que estaba acostumbrado y ha explotado en su valor simbólico elevándose a la categoría de portador de emociones o de intereses intelectuales. Igualmente las formas expresivas, así como los vehículos para su empleo, se adaptan a la combinación de medios y a la variedad de soportes de los que dispone el arte; la modificación de la naturaleza semántica así como de los medios a disposición para la obra, han desmaterializado el color simplificando su naturaleza participativa y creando gran distancia respecto de la inmersión en la que permaneció durante largos períodos históricos. Si se observa el empleo de los colores, éste se ha incorporado de maneras físicas e intangibles a la obra de arte respondiendo a situaciones contextuales e históricas que le definen la manera como se aprecia, lo anterior permite ver que los colores actualmente se están asumiendo como luces pegadas a la materialidad de los dispositivos a los que pertenecen.

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolf. (1994). *Arte y Percepción Visual*. Alianza Forma.

AA.VV. (1990). *Videoculturas fin de siglo*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A.

_____. (2003). *COLOR, Memorias* Universidad Jorge Tadeo Lozano. Bogotá, Colombia: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

BAXANDALL, Michael. (1981). *Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Cuatrtrocento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, S.A.

BRUSATIN, Manlio. (1997). *Historia de los colores*. Madrid, España: Paidós Estética.

CASTAÑEDA, Walter. (2005). *Color*. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas.

_____. (2007). *Color, estética, teoría en las imágenes y sus soportes*. KEPES (Universidad de Caldas), 2007: 35-52.

COSTA, Joan. (1993). *Identidad corporativa*. México D.F.: Editorial Trillas.

DEBRAY, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, España: Paidós Estética.

GAGE, John. (1993). *Color y cultura*. Madrid, España: Siruela.

GÓMEZ, Adriana, JURADO, Claudia, CASTAÑEDA, Walter. (2007). *Patrones de color. Interpretación de los valores cromáticos en Caldas*. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas.

HUIZINGA, Johan. (1995). *El Otoño de la Edad Media*. Barcelona: Altaya Editorial.

KEMP, Martin. (2000). *La Ciencia del Arte. La Óptica en el Arte occidental de Brunelleschi a Seurat*. Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

MEGGS, B Philip. (1998). *Historia del Diseño Gráfico*. MacGraw-Hill.

MORRIS, Charles. (1985). *Fundamentos de la Teoría de los Signos*. Traducido por Rafael Grasa. Barcelona: Paidós S.A.

PANOFSKY, Erwin. (1995). *El Significado de las Artes Visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial.

RAMÍREZ, Juan Antonio. (1981). *Medios de masas e historia del arte*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A.

SENNET, Richard. (1991). *La Conciencia del Ojo*. España: Ediciones Versal.

TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de la Estética*. Tomos I, II, III. Akal.

ZELANSKI, Paul, FISHER, Mary. (2001). *Color*. Madrid, España: Blume.