

Color, forma y composición en el proceso creativo

Carme Porta Salvia

Índice

Introducción 9

Percepción visual en el proceso creativo 11

Bibliografía específica 19

Tratamiento del color en el proceso creativo 21

Contrastes y armonía del color. Yuxtaposición, mezcla y relación del color 21

El blanco y el negro 35

El color como expresión del gesto 39

La materia del color 42

El color como elemento que genera una dirección de lectura 48

Bibliografía específica 54

Tratamiento de la forma en el proceso creativo 57

La observación como punto de partida para la generación de formas: de la forma a la idea 58

De la idea a la forma 66

Bibliografía específica 69

Tratamiento del espacio en el proceso creativo 71

Cézanne y el concepto de espacio en la pintura moderna 71

Composición y la idea de relación 77

Organización de la materia. Del caos al orden 78

Lleno y vacío	81
El equilibrio	85
Bibliografía específica	91
Bibliografía	93

Tratamiento del color en el proceso creativo

En este capítulo tratamos todos aquellos aspectos que definen el uso del color y que de una forma u otra afectan no solo al aspecto formal de la obra pictórica, sino a su contenido conceptual, así como al proceso de creación y a su posterior lectura e interpretación. Se propone a continuación una revisión de conceptos que nacieron en el siglo XIX y que han trascendido hasta la contemporaneidad, época que se define como iconoclasta por excelencia, pero que, evidentemente, se nutre de sus antecedentes más inmediatos.

Contrastes y armonía del color. Yuxtaposición, mezcla y relación del color

Se describe en este apartado la información y algunas experiencias prácticas que sobre el uso del color nos llegan directamente de la mano de pintores cercanos a nuestra época y tradición. Se ha prescindido de una exposición puramente teórico-científica del color, para acercarnos a la naturaleza del mismo desde la propia práctica de los artistas que han convertido esta herramienta en protagonista de sus obras.

Descubrir el color, o mejor dicho, el mundo de las cosas coloreadas, deriva de la capacidad del ojo para distinguir zonas luminosas, zonas oscuras y zonas de determinados colores. No obstante, sabemos de la imposibilidad de traducir el color al mundo de la palabra; el color, como la música, pertenece al campo emocional. Críticos, historiadores e incluso filósofos discuten y hablan del color como aquel que elude, provoca, sugiere, etc. Johannes Itten decía al respecto:

Los colores son radiaciones, energías que operan sobre nosotros positiva y negativamente aunque nosotros no tengamos conciencia de ello.¹

Enfrentarnos a la naturaleza del color implica aliarse con una naturaleza de las más ambiguas; así pues, si bien somos capaces de distinguir muchísimas tonalidades distintas de color, difícilmente las podremos retener en nuestra memoria, discriminación que no acostumbra a suceder al intentar recordar la forma de algo o de alguien que hemos visto.²

Según dice el refrán: «El dibujante se hace, el colorista nace».³ Muchos artistas y críticos han juzgado al respecto que para acercarse al color es necesario una actitud mucho más emotiva que para asimilar determinada forma, percepción que necesita de un componente más racional o intelectual que la primera. Recorde-

1 De Grandis, 1985, p. 100.

2 A efectos prácticos se concluye que las formas son un medio más seguro de identificación y orientación que el color, a menos que el juego cromático empleado sea reducido a principios fundamentales.

3 Perry, 1927.

mos el dualismo que catalogó a Ingres de clásico y a Delacroix de romántico, de quienes Baudelaire decía:

Ingres es un hombre despótico lleno de tozudez, sumamente dotado de facultades especiales, pero decidido a negar la utilidad de aquellas facultades que él no poseía. Obsesionado con la línea, Ingres condenaba aquellas obras como las de Delacroix en las que las figuras no estuviesen delineadas con precisión. Insistía en que un contorno noble podía compensar cualquier otra deficiencia, de color, por ejemplo. Sus propias obras ilustran esa textura lisa sin pinceladas visibles, que esperaban los académicos franceses.⁴

Premisas que cabe repensar puesto que ambos artistas son maestros del color; por citar un ejemplo, recordemos el magistral uso que del color hace Ingres en la obra *Odalisca con esclava*.

Por otra parte, se cuenta que Delacroix preparaba su paleta con todos los pigmentos que existían en aquel entonces, hasta veintitrés. El artista romántico se adelantaba a los impresionistas cuando decía que el color no era una propiedad inherente al objeto, sino, esencialmente, una interacción de reflejos. Aspecto este que Ingres descuidaba en sus estudios, quien, según su rival, mostraba las cosas crudas, aisladas y frías. La enemistad entre ambos artistas era legendaria. Del mismo modo, las discusiones entre el color y la forma se han sucedido históricamente.

No obstante, los artistas impresionistas fueron incuestionables seguidores de Delacroix y también de Turner, quien se anticipó por cuanto pretendía plasmar en sus pinturas los efectos de la

4 Ball, 2001, p. 220.

luz. La acuarela de Turner de la catedral de Ruán es un claro antecedente de la pintura que Manet realizó en 1892-1894.

En el campo científico y fuera de las fronteras francesas, en Alemania en este caso, se vive también una inquietud paralela. En 1860 el físico y fisiólogo alemán Hermann von Helmholtz afirmaba que era imposible reproducir los efectos que la luz causaba en la naturaleza, puesto que no se disponía de la cantidad suficiente de pigmentos que ello requería y, según decía:

No hay que imitar los colores de los objetos, sino la impresión que estos provocan o provocarían, para lograr así una concepción lo más nítida y vívida posible de estos objetos.⁵

Estos objetivos eran compartidos por los pintores impresionistas, para quienes situarse delante del natural y salir a pintar fuera de su estudio se convirtió en una *performance* de carácter prioritario. Practicaron la espontaneidad en un proceso de trabajo que suponía abocetar aquello que percibían, con el objetivo de guardar exclusiva fidelidad a la sensación visual.

De estos pintores hemos heredado no solo un legado pictórico, sino una forma de plantearse el hecho artístico, lo cual tuvo como consecuencia situarse y observar el natural de forma obsesiva. En 1883, el poeta francés Laforgue, calificado por la crítica de decadente y de quien se dice que introdujo en Francia el verso libre, dice de la pintura:

En un paisaje inundado de luz [...] El impresionista percibe que la luz lo baña todo no con una blancura muerta, sino con mil colores pujan-

5 Von Helmholtz, 1901, pp. 121-122.

tes y vibrantes de rica fragmentación prismática [...] El impresionista observa y plasma la naturaleza tal como es, íntegra en la vibración del color.⁶

A estas prácticas empíricas hay que añadir las aportaciones científicas del químico francés Michel-Eugène Chevreul (1839) sobre las leyes de contraste simultáneo. Las experiencias de Chevreul le llevaron a observar cómo la yuxtaposición de dos colores provocaba la intensificación de ambos:

Cuando el ojo ve al mismo tiempo dos colores contiguos, estos parecen extremadamente distintos, tanto en su composición óptica como en la altura de su tono.⁷

Chevreul diseñó uno de los círculos cromáticos más complejos, con una subdivisión de setenta y cuatro segmentos y con veinte gradaciones tonales entre el blanco y el negro. Esta obra se dio a conocer durante la década de 1860 después de la traducción de la misma a varios idiomas. Este tratado coincidía en gran parte con los estudios que aportó el científico alemán Hermann von Helmholtz, ambos hablaban prácticamente de los mismos pares cromáticos. Según Von Helmholtz:

6 Laforge, 1883. Publicado por primera vez en *Mélanges posthumes*. Laforge, es calificado de poeta «raro» interesado por el pesimismo de Arthur Schopenhauer y también por el orientalismo budista. Influido por Heine y Taine. Su discurso es poco canónico, huye de la coherencia y experimenta con elementos de la lingüística hasta rozar la ironía, el balbuceo y la pausa discontinua. Su poesía está llena de interjecciones, lo que se traduce en un ritmo entrecortado y de gran fuerza.

7 Chevreul, 1839.



Claude Monet, *Campo de amapolas* (1873). Óleo s/tela, 59 x 90 cm.

Por tanto, si con los pigmentos de que dispone el artista desea conseguir la impresión que causan los objetos, con la mayor nitidez posible, debe pintar los contrastes que estos producen.⁸

Podemos observar este aspecto en la obra de los pintores impresionistas como Claude Monet (1840-1926), así como en la de sus sucesores, que hacen pictórico basado en el empleo casi recurrente de contrastes chevreulianos de los cuales el mismo pin-

⁸ Von Helmholtz había traducido los resultados sobre complementarios según Chevreul, a partir de experimentar con discos giratorios. Von Helmholtz, H. «On the relation of optics and painting», trad. al inglés, E. Atkinson, 1903, p. 118.



Claude Monet *El puente japonés* (1918-1924). Óleo s/tela, 89 x 116 cm.

tor comentaba, el color debe más su brillo a la fuerza del contraste frente a otros colores, que a sus propias cualidades. Tal es la yuxtaposición que nos ofrece de colores rojos al lado de verdes o de amarillos frente a violetas en las respectivas obras *Campo de amapolas* (1873) y *El Puente de Waterloo* (1903), obras ambas del citado artista.

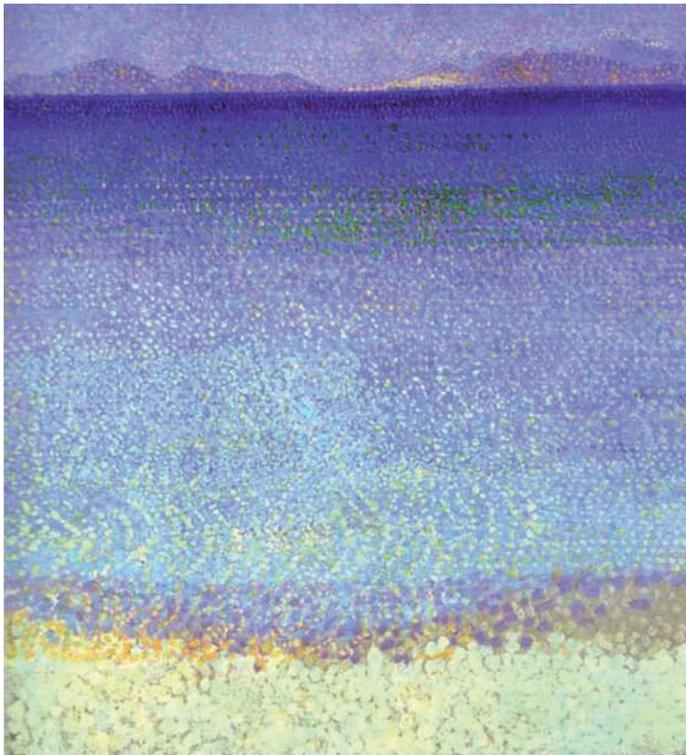
Estos contrastes y el uso del color constituyeron una herencia sin precedentes para todos los pintores, tanto americanos como europeos, que practicaron la pintura bajo el epígrafe de expresionistas, e hicieron uso del color de forma exhaustiva. Conocimiento y praxis que nos legaron los pintores impresionistas primero, y las vanguardias del siglo xx después, hecho que permanece latente en nuestra tradición y que podemos ver en las obras de

pintores contemporáneos a nosotros como son Peter Halley (1953) o Patrick Heron (1920-1999), entre otros.

De forma muy sintética y según priman nuestros objetivos, a continuación resumimos las aportaciones en cuanto al uso del color de la mano de pintores impresionistas, neoimpresionistas (puntillismo) y de la experiencia de Cézanne.

- **Impresionistas** (empastes de color y sobreposición del mismo). Buscan plasmar la sensación que produce la luz en los cuerpos a través del color. Emplean mezclas de color que superponen unas a otras en el lienzo, empastes en los que descubrimos fácilmente contrastes que obedecen a las leyes de la simultaneidad del color. Este tratamiento y esta sensibilidad por la elaboración de acordes y matices tonales trascendió desde el impresionismo hasta generaciones posteriores, teoría y praxis que los pintores neoimpresionistas Seurat y Signac, entre otros, tematizan en sus obras, además de teorizar el fenómeno de la percepción a partir del estudio del color. Su técnica metódica y racional, alejada ya del carácter instintivo de los pintores impresionistas, provocó un uso sistemático del color, cuyo empleo de forma dividida trajo consigo la aparición del elemento morfológico llamado microestructura de repetición.

- **Puntillismo** (yuxtaposición de color). El objetivo de estos pintores lo hemos avanzado en el párrafo anterior; su obsesión por no ensuciar el color a partir de mezclas les llevó a emplear el color a partir de yuxtaposiciones del mismo. Todos sabemos que si ponemos de lado dos colores primarios, en la retina del espectador se forma el color secundario, pero si se yuxtaponen dos complementarios, el espectador ve una superficie agrisada. Esta técnica se



Henri-Edmond Cross, *Las islas de oro* (1891-1892). Óleo s/tela, 60 x 55 cm.

observa de forma magistral en la obra del pintor inglés Henri-Edmond Cross (1856-1910).

- **La pintura de Paul Cézanne** (relación de colores). En la pintura de Paul Cézanne (1839-1906) observamos la yuxtaposición y la mezcla pero sin que predomine ninguno de los dos aspectos,



Paul Cézanne, *Paisaje azul* (1904-1906). Óleo s/tela, 102 x 83 cm.

puesto que lo prioritario para el pintor es establecer en el cuadro un sistema de relaciones de color de manera que su objetivo no es tanto el de reproducir una sensación, como el de que, a partir



Paul Cézanne, *La montaña Sainte Victoire* (1904-1906). Óleo s/tela, 60 x 70 cm.

de un matiz a elección del pintor, los demás colores en el resto de la tela se ordenen según sea su relación entre el primero y entre sí.

Esta forma de proceder constituye uno de los mayores legados de Paul Cézanne, y que se podría resumir en lo que él mismo ha dado en llamar modulación del espacio por medio del color. De sus escrito entresacamos:

No existe línea alguna, no existe modelado, lo único que existe son contrastes. Estos contrastes no vienen dados por el negro y el blanco, sino por la sensación de color. De la exacta relación entre tonos se deriva el modelado. Cuando se hallan yuxtapuestos armónicamente

te y cuando su presencia es total, el cuadro se modela por sí solo. No habría que decir modelar, habría que decir modular.⁹

Las tres aportaciones mencionadas se propagaron en el contexto europeo e incidieron en las obras de los pintores futuristas y también en el llamado orfismo de la mano de Delaunay y F. Kupka. Esto también aparece reflejado en el op-art influenciado probablemente por la corriente suprematista, cuyo principal protagonista fue Malévich, y también por Mondrian, debido a la simplicidad de medios empleados.

Este estudio del color se tradujo en asignatura principal en una de las escuelas que más importancia tuvo en el primer tercio de siglo xx en Europa, nos referimos a la Bauhaus (1919, Alemania), escuela en que Josef Albers y Johannes Itten estudian las leyes de complementariedad y contrastes de color en sus respectivas obras *La interacción del color* y *El arte del color*.

En nuestras clases este análisis nos lleva a la revisión de la obra de artistas como los que siguen: Claude Monet (1840-1926), Alfred Sisley (1839-1899), Paul Cézanne (1839-1906), Paul Signac (1863-1935), Georges Seurat (1859-1891), Henri Matisse (1869-1954), André Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck (1876-1958), Othon Friesz (1879-1949), Kees van Dongen (1877-1968), Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Emil Nolde (1867-1956), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Chaïm Soutine (1893-1943), Edvard Munch (1863-1944), Raoul Dufy (1877-1953), Georges Rouault (1871-1958).

9 Doran, 1980, p. 63.