

VER Y PERCIBIR EL COLOR

Arnaldo Muñoz Castillo

Docente del Departamento de Educación

Cuando las motivaciones dentro del campo visual provocan nuestra atención, se origina un proceso natural en el que se vinculan retina, nervio óptico y cerebro. Como el ser humano se comunica con el mundo por medio de los sentidos; en el caso del color, se ejercita el de la vista. Se debe atribuir la propiedad de distinguir los colores a una parte constitutiva del ojo: la retina, que se perfecciona permanentemente en el ejercicio de captar los colores, y cuya práctica la realizan sin descanso los pintores.

Se debe señalar que los campos respecto a la teoría del color se encuentran divididos: el psicólogo se aparta de fotómetros y espectrómetros y admite al color como algo personal. El físico mira el fenómeno objetivamente como algo que se puede analizar a través de instrumentos. Se entiende así, que los psicólogos se dirigen a la

sensación y los físicos a la energía.

Tocando el ámbito humano del color, el psicólogo nos habla con más autoridad que el físico, porque el color viene a ser una sensación mental y emocional recibida a través del ojo. En cambio, a la física y a la química poco les interesan las repercusiones espirituales y estéticas del color. Para la física es un problema de luz y desde el punto de vista de sensaciones, es un problema fisiológico y psicológico.

El ojo humano se ha diseñado para ver lo mejor según las condiciones de iluminación. No es posible ver en la oscuridad, como sucede con el gato y la lechuza, pero durante el día el hombre ve muy bien, por sobre la capacidad de los animales mencionados. El ojo humano funciona de manera bastante parecida a la máquina fotográfica. Sobre la órbita ocular está la córnea que es una cobertura transparente.

Detrás de ésta se encuentra el iris, que forma la pupila del ojo. Detrás de la pupila está el lente que acomoda la visión de los objetos, según estén lejos o cerca. Detrás de todo el mecanismo está la retina, que es una red de terminales nerviosos desde donde se enfoca la luz y desde donde los impulsos se transmiten al cerebro. Pero la visión no responde a las simples leyes de la óptica, del sistema óptico que dista de ser perfecto, pero la naturaleza, milagrosamente, diseñó una retina perfecta, allí el iris se expande o se contrae para regular el tamaño de la apertura óptica: se abre más en la penumbra y se contrae cuando la luz es brillante. La visión, pues, reside tanto en el cerebro como en el ojo. La razón por la cual el ojo humano ve mejor que otros animales se debe a su mayor capacidad cerebral.

Si bien el color tiene connotaciones espirituales y estéticas, a la naturaleza lo que más le interesa es la claridad de la

visión. El ver, pues, trabaja de dos modos: los estímulos del mundo exterior entran por el ojo, el cual envía sus impulsos a la mente; el cerebro añade su experiencia, juicio y percepción, y mira sabiamente al mundo que ve.

El color que hace a la pintura no es igual al que se observa en una cosa coloreada. "En el caso de la pintura estamos en presencia de una imagen hecha con color", expuesta a las modificaciones que le confiere la luz que la hace visible (luz que es la suma de colores), y a las variantes que le proporciona imperativamente los tonos que la acompañan.

Porque esa imagen hecha con color no está sola: respira plenamente gracias a su propio aliento y a la respiración rítmicamente perfecta que la distingue de las otras imágenes de cuadro. La presencia simultánea de todos los colores que organizan y estructuran la imagen total de la obra habla de una sincronía reclamando un ajuste compositivo particular y específico.

La pintura como color - luz

Mencionar color - luz nos lleva a pensar en un vínculo de arte y ciencia. Los historiadores del arte han estado de acuerdo en un parentesco.

El vitral, hecho con "colores", necesita de la luz que traspasa su epidermis observando de manera distante, las imágenes nos parecen hechas con luz coloreada. Dan apariencia de ser incorpóreas como formas hechas con luz. Una sincronía expuesta a las contingencias de la luz natural (llega atravesándolo), elemento que lo hace visible y lo vivifica mediante un foco.

Realizando un gran salto en la historia del arte, se puede hablar de color luz, explicitado en la imagen pictórica que tiene como soporte la superficie de una tela. Los impresionistas consiguieron sugerir la presencia de la luz. Yuxtaponiendo los complementarios por vez primera, los pintores tienen conciencia de la importancia que asumía el conocimiento de algunas leyes posibles para facilitar la visualización pictórica de la luz.

Se sabe por la física que la reunión de tres colores primarios: amarillo, rojo y azul, da luz blanca. Si al rojo se agrega el color que resulta de la mezcla del amarillo más el azul, también obtendrá el blancoluz, porque se ha logrado la mezcla de los tres primarios.

El ideal de los impresionistas era crear una atmósfera sorprendentemente luminosa, así como el blanco es la reunión de todos los colores y es luz al mismo tiempo. Su antónimo es el negro, la ausencia de color y, por lo tanto, de luz. Quizá por ello el color negro no es aplicado por el artista. Algunos pintores lo aplican con cautela, por ser oponente a la sincronía que es característica de toda obra de arte.

Otro ejemplo explica la presencia de color luz que ofrece Delaunay, pintor del último siglo, quien a través de la forma color consigue la forma luz. En sus óleos se aprecia claramente una forma que sirve de apoyo a la iridiscencia de la luz. Luz que tiene color, es decir, luz coloreada.

La meta alcanzada por Delaunay lo hicieron los impresionistas y Seurat, quien sabía que nuestra retina es capaz de producir la mezcla de los tonos "componiendo un color", es el creador del simultaneismo.

Como se aprecia, las leyes científicas hacen del color un componente del universo y un elemento plástico de vital importancia para la pintura.

Color y materia color

Hay evidente diferencia entre el color que maneja el pintor y el color que pertenece al espectro. El color que utiliza el pintor tiene como apoyo una materia. El artista clásico utiliza chisguete de color, en tanto que el color perteneciente al espectro cuenta con el elemento desencadenante que es la luz.

Convendría entonces alterar el orden de los factores del binomio color-luz, señalando que al trabajar así, el pintor crea mediante el color-materia.

La materia que emplea Van Gogh es "materia de creación" en el sentido más pleno. Su

materia está cargada de color exuberante. Como artista plástico, el color estaba en "él", la materia le pertenecía.

El color y su valor pictórico

Cuando Gauguin pinta siente la necesidad de otorgar a cada tono el lugar que le corresponde en la escala de valores. Para el padre del arte moderno, la mancha de color adquiere preponderancia, Gauguin entró en conflicto desobedeciendo las reglas y fue capaz de pintar un caballo gris con reflejos verdes y azules, otro rojo y un tercero gris en un cuadro que llamó "El caballo blanco", ¿cómo se explica esta burla al color local del modelo elegido?

Concediendo al artista toda la libertad como para que "sienta" verde, rojo o gris, la forma caballo; aceptando que Gauguin sentía el color verde, el rojo y el gris, tomando la forma de un caballo, la vibración del verde puede tomar una forma determinada, figurativa o no figurativa. La imagen sirve para señalar la presencia del color, vale decir, para indicar su existencia.

El color plástico como elemento simbólico

Según Oswaldo López, "los cultores de la poesía simbólica de fines del siglo XIX atribuyeron al color utilizado por Gauguin toda la excelencia del simbolismo". Resulta acertada la adjetivación aplicada a las manchas de color alteradas. A la pregunta ¿símbolo de qué?, la respuesta más justa sería: símbolo de su fuerza expresiva en su condición de color, sin el acoplamiento de ninguna otra significación.

En oposición a esta actitud, encontramos el color significativo que lleva una carga de contenido convencional y llega a convertirse en ley, como consecuencia de una experiencia probada y aceptada.

Si nos proponemos a estudiar exhaustivamente la simbología del color, podríamos encontrar la justeza y la justicia con la que fue usado este elemento plástico a lo largo de la historia del arte. Citamos algunos ejemplos para profundizar nuestro horizonte visual con la ayuda de lecturas sobre las obras de

la antigüedad.

Juego y amor era el rojo en Egipto, el verde era esperanza, el azul asociado al aire y a la templanza o sabiduría. En la pintura de este pueblo, la colocación del color implicaba un acto de obediencia a su significación; ello explica la repetición de los tonos, que no responden a una pobreza de paleta, sino al respeto por el significado que encerraba el color escogido para colorear una determinada imagen o cosa.

Grecia otorgó un significado al color que distinguía las vestiduras de sus divinidades. Zeus lleva manto azul o rojo porque es cielo o fuego, según las circunstancias; Dionisio (Baco) prefiere el rojo que se refiere a la sangre vinculada a un mito en especial, o al alegre estado de embriaguez porque el rojo es la uva, néctar que alimenta al dios y lo mantiene contento; Afrodita (Venus de la esperanza) debe llevar el traje verde, tradición que se remonta probablemente a Egipto.

En la cultura de occidente, el color adquiere importancia con connotaciones simbólicas.

La simbología se halla vinculada con la religión y la liturgia.

El medioevo manejó una familia de símbolos para explicar y aceptar muchos aspectos de la vida.

La imagen de la virgen asume características particulares. En la representación pictórica aparecen trajes de colores que contienen una significación específica y de rigor formal. Se emplean tonos intensos como el rojo y el azul; el primero es de caridad, sangre y amor divino, y el segundo, es símbolo de piedad y esperanza.

La presencia del pintor es visible por la manera de trabajar los tonos, siempre a su criterio. El tono que ha seleccionado se extiende sobre la superficie de la tela y es receptáculo de un doble contenido: el que corresponde simbólicamente y el que el artista otorga en el proceso creativo.

El color como componente plástico

El color se encuentra comprometido con la problemática

espacial. En la escuela de Siena, el color aparece como determinativo de la capacidad volumétrica del espacio.

El color es creador intencional de espacios. Existen colores que por su vibración avanzan o retroceden en base a las mismas consideraciones.

Los tonos cálidos rojo y amarillo dan la sensación de proximidad, y los fríos azules y violáceos señalan distancia. La distancia que nuestro ojo percibe entre las manchas de color (tono azul y otro rojo) supone un espacio; espacio que no está determinado explícitamente, pero que tiene lugar como consecuencia de la posesión que ocupan los dos planos que motivan nuestro interés. Espacio que "se deduce" como resultante de un encadenamiento de sensaciones y percepciones.

La orquestación cromática de un cuadro no figurativo determina espacios por la vecindad de tonos empleados.

El color es el elemento que registra la vigencia espacial, especialmente en los cuadros no figurativos donde la mancha coloreada lleva todo

el peso de la dimensión. Como resultado final, "forma-color" es espacio.

Ahora bien, el avance y retroceso de los colores genera una dinámica; al abandonar su lugar las manchas coloreadas establecen de hecho una "distancia de separación" que, en términos plásticos, llamamos espacios generadores de movimiento. Cabe recalcar que color y forma son elementos inseparables. El espacio será la resultante de la disposición de las formas que puebla la superficie de la tela.

Visión del color

Las teorías que explican la visión desde el punto de vista del color son numerosas y complejas.

La teoría de Muller trata de un proceso fotomecánico en los comienzos, seguido de otros procesos. Los nervios ópticos son estimulados por distintos bandos del espectro. Para Muller, la capacidad de ver no se somete a una estricta progresión de lo oscuro a lo brillante, no es una reacción de la visión directamente proporcional al estímulo. Se trata de un mecanismo de

adaptación desde la penumbra a lo más claro, que funciona por separado.

Young fundó la ciencia de la fisiología óptica a partir de la física; a ello agregó Maxwell que la ciencia del color debe considerarse una ciencia mental. Para Helmholtz, toda impresión colorística puede ser definida en términos de radiación de la energía.

El color reclama ser abordado en término de vida.

El color como energía radiante tiene su interés, resulta algo muerto en tanto no esté percibido por el ojo humano. Si bien fisiológicamente el color negro implica ausencia de estímulo, psicológicamente reconoce la ausencia de luz, constituyendo una percepción positiva.

El más sorprendente de los sentidos es la visión que nos maravilla por la imaginería eidética, complementa con las imágenes de la memoria producida por la mente y la imaginación que participa de la realidad de ideas; se trata de fenómenos que toman una posición intermedia entre sensaciones e imágenes.

En materia de color, la facultad eidética requiere una exposición más personal. El colorista puede reconocer que el efecto del color está relacionado con la conciencia humana, influenciada por lo que ocurre en la mente.

Respecto a la visión fisiológica, conviene recordar que se trata de una visión binocular, en la que determinadas áreas de la retina enfocan simultáneamente forma, brillo, color y detalles, asegurando una perfecta imagen en cuanto a tamaño, forma y distancia.

En la pintura, el color es vida, esencia y un medio excepcional para transmitir sensaciones y posibilitar representaciones formales e informales, y de los más variados estados anímicos. El instinto y la sensibilidad son guías positivas para la utilización del color, y si se añaden los conocimientos científicos o teorías de los colores, éstos constituyen una valiosísima ayuda.

El empleo del color responde a efectos emocionales, empero se utiliza con fines creadores si forman parte del esquema de

una pintura. En el arte abstracto no existen formas ni motivos, ya que aquél liberado de toda sujeción a lo objetivo, se expresa subjetivamente y valiéndose únicamente del lenguaje cromático en el que están constituidas las frases por unas áreas de color que no son arbitrarias porque se encuentran dentro de un orden y de una gestión controlada; por ellas son transmitidas al observador sensibilizado o al contemplador profano, que de alguna manera se encontrará inmerso en la idea, el sentimiento, el impulso emotivo o potencia secreta de genios del arte de la pintura.