

Taller de pintura y color

Procedimientos, técnicas pictóricas
y usos del color. Evolución y
desarrollo

Autora: Bárbara Fernández Abad

Coordinadora: Gemma San Cornelio

Índice

Introducción.....	4
1. De la Edad Media al Barroco.....	5
1.1. El Gótico.....	5
1.1.1. La experiencia visual gótica.....	5
1.1.2. <i>El libro del arte</i> de Cennino Cennini.....	6
1.1.3. El naturalismo de Giotto y la revalorización del mundo objetivo.....	8
1.1.4. El color en la Edad Media: materia y luz.....	9
1.2. El pre-Renacimiento.....	10
1.2.1. Innovaciones técnicas y nuevos sistemas de representación.....	10
1.3. El Renacimiento.....	15
1.3.1. La perspectiva humanista en el Renacimiento.....	15
1.3.2. El color en la estética de Alberti.....	17
1.3.3. La representación de la naturaleza y la apertura a la experimentación.....	18
1.4. El Barroco.....	20
1.4.1. Discusiones filosóficas en torno a la polémica sobre dibujo-color.....	20
1.4.2. El siglo XVII y los nuevos principios de organización cromática.....	22
2. El siglo XIX y el problema de la realidad.....	26
2.1. El Romanticismo.....	26
2.1.1. Pintura y revolución.....	26
2.1.2. La influencia de Goethe.....	28
2.2. El Realismo.....	31
2.3. Impresionismo y Postimpresionismo. El color como lenguaje.....	34
3. Las vanguardias del siglo XX. Experimentación y búsqueda de nuevos códigos visuales.....	41
3.1. Las vanguardias históricas.....	41
3.1.1. Introducción.....	41
3.1.2. Etapa formalista.....	41
3.1.3. Dadaísmo y Surrealismo.....	47
3.2. Las últimas vanguardias.....	48
4. El arte posmoderno. Estrategias, materiales y lenguajes plásticos.....	52

5. Revolución tecnológica: nuevos soportes y materiales.....	54
5.1. Introducción.....	54
5.2. Creciente interés por la luz eléctrica como medio artístico.....	54
5.3. Representación del movimiento.....	57
5.4. Espacios interactivos.....	58
5.5. Virtualidad.....	59
Referencias.....	60

Introducción

Abordar la evolución de las técnicas y los materiales pictóricos supone acercarse a la cultura, la política, la religión y los hechos históricos y sociales de cada periodo artístico. Comprender estos fenómenos y desarrollos implica situar la obra de arte en un marco complejo de relaciones.

Los diferentes usos del color a lo largo de la historia y los diversos significados que ha adquirido en cada momento nos demuestran que no existe una verdad absoluta y universal. La experiencia visual en cada periodo histórico responde a una ideología, a una forma de entender el mundo y construir la realidad.



«El color no es solo un fenómeno físico y perceptivo; también es una construcción cultural compleja. El color es, ante todo, un fenómeno social».

M. Pastoureau (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz Editores (pág. 125).

De acuerdo con esta afirmación, es importante insistir en que es necesario entender el arte como un elemento más que, históricamente, ha formado parte de forma activa en los cambios sustanciales que se han dado en los diferentes planos culturales, históricos y sociales. Esta idea va mucho más allá de la tradicional y estrecha concepción del arte como reflejo de una época y de una sociedad.

El uso de los materiales y técnicas está estrechamente ligado a la intencionalidad del artista. Analizando estos usos en su contexto, podemos trascender la mera descripción de los procedimientos del oficio y tratar de dar respuesta a preguntas como ¿qué significa la imagen?, ¿qué se entiende por arte en cada época?, ¿qué función tienen el artista y la obra de arte en cada sociedad?

En el contexto de esta asignatura, se pretende que el conocimiento de las diferentes técnicas y materiales nos permita acercarnos a la práctica artística de forma reflexiva y crítica. El conocimiento de los procesos contextualizados nos ha de servir no solo para tener conocimiento de una serie de recursos plásticos, sino para ser capaces de situar nuestro trabajo en un periodo de la historia y la cultura, y desde ahí reflexionar sobre nuestra propia práctica.

1. De la Edad Media al Barroco

1.1. El Gótico

1.1.1. La experiencia visual gótica

El término **gótico** hace referencia a un nuevo periodo de la historia que se desarrolla en Europa desde mediados del siglo XII hasta finales del siglo XV. Los historiadores del arte señalan este momento en la historia como una fase de transición de la Edad Media al Renacimiento. Por este motivo, no debemos entender el arte gótico como un reflejo de la sociedad de su época, sino como una pieza más del engranaje que posibilitaría cambios sustanciales en el plano cultural y social.

Para entender el arte gótico es fundamental tomar conciencia del poder que la doctrina cristiana ejerció en la configuración de la mentalidad de las gentes de la Edad Media. En una época en la que, por diferentes cuestiones políticas, la Iglesia parecía debilitarse, las imágenes se convirtieron en una importantísima herramienta para afianzar su poder.

El historiador del arte Michael Camille (2005) señala la obra de Ricardo de San Víctor por su importancia para comprender que las disposiciones teológicas estaban estrechamente relacionadas con las obras que realizaban los artistas. El abad de San Víctor estableció un sistema de clasificación de los diferentes modos de visión entre los que distinguía dos niveles: el **espiritual** y el **corpóreo**. El nivel corpóreo a su vez se dividía en dos niveles que hacían referencia a la percepción material a través de las figuras y los colores (en el caso del primero) y a la misma observación externa de las cosas, pero añadiendo la capacidad para vislumbrar su **significado místico** (en el caso del segundo). El tercer nivel estaba relacionado con la percepción espiritual que conducía a la verdad oculta tras las apariencias; el cuarto involucraba el modo místico que llevaba a la contemplación pura de lo divino.

Como apunta el profesor Camille:



«El ver una imagen a través de otra de este modo no era exclusivo del arte gótico, pero se convirtió en un medio cada vez más importante por el cual las imágenes se utilizaban como herramientas para el conocimiento».

M. Camille (2005). *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Ediciones Akal (pág. 16).

Este sistema de clasificación nos permite alcanzar a comprender lo importante que el órgano de la visión era para la época. La experiencia visual era tan primordial que las imágenes desempeñaron un papel esencial convirtiéndose en un potente instrumento de comunicación visual para afianzar el poder no solo de la Iglesia, sino también de los gobernantes y de la nobleza.

El clero difundió las ideas de Aristóteles sobre la percepción. El filósofo griego estudió los procesos cognitivos desde las percepciones sensoriales y la imaginación hasta el intelecto. Situaba la visión en lo alto de la jerarquía de los cinco sentidos y defendía que el conocimiento solo se podía alcanzar a través de la percepción del mundo visible.

Estas ideas ordenarán el mundo inspirándose en la vida terrenal, redescubriendo la experiencia sensorial. Tal hecho supuso un cambio radical en la visión gótica frente a las sociedades de la primera etapa de la Edad Media, que giraban en torno a la idea del más allá. En la esfera de la experiencia visual, se traducirá en la búsqueda de la fascinación de los sentidos a través de producir un efecto emocional en el espectador.

Veremos más adelante la importancia que estos preceptos tuvieron en la obra de diferentes artistas.

1.1.2. *El libro del arte* de Cennino Cennini

El libro del arte, de Cennino Cennini, escrito a finales del siglo XIV, se considera el primer tratado técnico sobre pintura escrito por un pintor. En sus páginas se recogen a modo de recetas las técnicas y procedimientos que se impartían en el taller florentino de los Gaddi, donde Cennini se formó como pintor. Taddeo Gaddi había sido discípulo de Giotto y, por tanto, Cennini adquirió todos sus conocimientos a partir de la tradición *giottesca*. En su tratado, el pintor florentino supo plasmar de modo fiel y devoto los sistemas de trabajo de sus maestros.

La obra de Cennini se constituyó en un recetario en el que se recogían los consejos y las fórmulas sobre la técnica del temple, el fresco y la preparación de aceites y pigmentos. Además se daban pautas para representar las telas, la carne, el pelo o el agua, concibiendo el oficio de pintor como una tarea mecánica (Ball, 2012).

Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta que el uso del color en la pintura medieval estaba muy limitado a unas restricciones adquiridas de la cultura bíblica. Las mezclas eran consideradas una práctica totalmente impura; no estaba bien visto combinar o fusionar ningún tipo de materia, y este concepto se extendía además a la vida cotidiana. Tales actos se relacionaban con lo maligno, se entendían como operaciones perversas que atentaban contra la naturaleza y el orden establecidos en la creación de Dios. Por lo tanto, en el terreno de la pintura, los pigmentos no se mezclarán para proporcionar distintos tonos de color (Pastoureau, 2006).

Siguiendo este credo, los artistas medievales expondrán los pigmentos más caros y deslumbrantes en diferentes planos de color para demostrar el poder de la Iglesia a través del arte religioso.

En la tabla *Cristo in pietà* (1365), de Giovanni da Milano, podemos ver ejemplificado este uso de los pigmentos que se consideraban más valiosos durante este periodo medieval: el azul ultramar en el manto de la Virgen, el bermellón en la túnica de María Magdalena y el oro que inunda todo el fondo de la representación.



Giovanni da Milano (1365). *Cristo in pietà*. Galleria dell'Accademia, Florencia.
Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Cennino Cennini considera el dibujo y el color fundamentales, y explica el proceso de creación de una pintura siguiendo la técnica de su gran maestro Giotto.

El momento inicial y central de la creación es el momento en que se crea una estructura a través del claroscuro; el dibujo crea un relieve a partir de luces y sombras. Las siguientes fases de aplicación del color dependerán de este primer momento. A continuación, se integrarán los colores que irán afianzando el claroscuro a través de la incorporación de tonos claros y oscuros dispuestos en tres únicos cuencos, uno para cada pigmento. El color puro se irá aclarando hasta llegar al blanco que representa la máxima luminosidad.

En la tabla de Giotto *Maestà di Ognissanti* (1305-1310) podemos observar, además del uso de los colores propios del Medievo, antes mencionados, el empleo de esta técnica para la obtención de distintos tonos a partir del pigmento crudo. Podemos ver en el detalle de los pliegues cómo se ha efectuado una transición de sombras a luces a partir de la introducción del blanco que describe Cennini.



Giotto di Bondone (1305-1310). *Maestà di Ognissanti*. Galería Uffizi, Florencia.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

1.1.3. El naturalismo de Giotto y la revalorización del mundo objetivo

Giotto di Bondone (1267-1337) supuso una enorme influencia para la cultura de su época. Fue un pintor eminentemente mural; su obra más destacable, la decoración de la iglesia superior de San Francisco de Asís, fue todo un referente para el resto de los pintores murales. Giotto abandonó la representación de influencia bizantina y construyó una nueva cultura que tenía como poso intelectual los escritos de San Francisco que abogaban por un acercamiento a la naturaleza. En esta época fueron muy influyentes las tesis de san Buenaventura, ministro general de la Orden de los Franciscanos. San Buenaventura pone el foco en la importancia del mundo terrenal, como vimos anteriormente. Esta idea estaba alejada del pensamiento de la primera fase de la Edad Media que gravitaba en torno a la idea del más allá.

Para Buenaventura había que considerar a todas las criaturas como espejos donde ver reflejado a Dios. Tal puesta en valor del mundo objetivo aparece ilustrada con fidelidad en la obra de Giotto.

El pintor florentino narra con una austeridad franciscana escenas religiosas en las que rompe con los convencionalismos iconográficos para dar paso a un relato en el que, de forma «realista», se tiene en cuenta la figura del espectador. Esto significa representar la escena tal y como lo exige la historia abandonando la representación idealizada. En este sentido, las figuras de Giotto adoptaran posturas, gestos y expresiones poco convencionales para la época.

En *El beso de Judas* (1304-1306) podemos ver este modo de plasmar de forma más verosímil la historia. Los personajes ya no aparecen de forma estática, se introducen figuras que nos dan la espalda, que están de lado; se supeditan así a la fidelidad del relato. Los gestos están humanizados, reflejan tensión, violencia o incluso rabia, como podemos observar en la figura que empuña un cuchillo.



Giotto di Bondone (1304-1306). *El beso de Judas*. Capilla Scrovegni, Padua.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

1.1.4. El color en la Edad Media: materia y luz

En la Edad Media, el problema del color es ante todo un problema teológico. Como hemos podido ver hasta aquí: «el color no es solo un fenómeno físico y perceptivo; también es una construcción cultural compleja. El color es, ante todo, un fenómeno social» (Pastoureau, 2006, pág. 125). Este problema generó continuos debates entre los partidarios de concebir el color como materia y los que defendían el color como luz. A continuación, veremos las implicaciones filosóficas de esta dualidad. De entrada, asumir una de estas dos posturas suponía estar a favor o en contra del uso del color.

Todavía en esta época, el color no se entendía como fenómeno perceptivo, sino como mera sustancia que envuelve a los cuerpos. Para la Iglesia, la luz es emanación del Creador; por lo tanto, si el color forma parte de la luz, también forma parte de lo divino. Si, por el contrario, el color es solo envoltura material, se desvía de lo sagrado y se convierte en mero artificio que distrae al fiel de su ascenso hacia su encuentro con Dios.

El color bajo esta ideología se convertirá en un asunto inmoral y pernicioso. Hasta el siglo XII aproximadamente, serán numerosos los autores que apoyarán esta aversión al color. A partir de esta fecha, la defensa del color como luz resurgirá a través de las voces que desde dentro de la misma Iglesia no están de acuerdo con estas posturas (Pastoureau, 2006). Como podemos imaginar, este hecho afectará de forma directa no solo a los artistas, sino también al tipo de imágenes que consumirán las gentes de la Edad Media; llega a afectar, incluso, en la vida cotidiana.

1.2. El pre-Renacimiento

1.2.1. Innovaciones técnicas y nuevos sistemas de representación

El siglo XV es un periodo de grandes innovaciones técnicas, que se desarrollan a partir de las tradiciones del siglo XIV; así pues, estas novedades no se han de entender como una ruptura o una revolución técnica, sino como un desarrollo o evolución en los procesos artísticos.

Entre las grandes innovaciones técnicas de este periodo podemos señalar **la perspectiva y las proporciones, la autonomía de los géneros pictóricos y el desarrollo de nuevos medios técnicos.**

La perspectiva y las proporciones

Como hemos visto, el arte gótico se basaba en la experiencia, el conocimiento era posible gracias a la observación directa de la naturaleza. Para muchos autores, estos planteamientos sentaron las bases del posterior desarrollo del arte en el Renacimiento.

A partir de la segunda mitad del siglo XV, se comienza a sistematizar la investigación sobre las leyes relativas a los conceptos ya enunciados en el periodo gótico. El estudio de la perspectiva y las proporciones se aborda ahora desde la metodología científica.

Martin Kempt (2000) ¹ señala como paradigma de este hecho la obra de Giotto, en la que se pueden observar los primeros intentos de representación del espacio atendiendo a cuestiones técnicas como el uso de reglas generales sobre el uso de líneas y planos.

¹ Kempt, M. (2000). *La ciencia del arte*. Madrid: Ediciones Akal (pág. 18).

Hacia 1413, Filippo Brunelleschi aportó la consistencia científica descubriendo la perspectiva lineal. Se dice que el arquitecto colaboró en la creación de la *Santísima Trinidad* (1425-1426), de Masaccio. Esta obra se considera un emblema de los inicios de la pintura en la Edad Moderna. En esta pintura, se destaca el uso de la perspectiva lineal creando un espacio ilusionista dentro del muro de Santa Maria Novella. El fresco tiene unas dimensiones de 667 x 317 cm, proporción arquitectónica que contribuye a realzar el efecto ilusionista de la obra y contribuye a que el espectador conecte de forma psicológica con la escena representada. Las figuras casi de tamaño natural están dispuestas siguiendo la perspectiva lineal de forma exacta en relación con el espacio. Estos ensayos sientan las bases de una pintura ilusionista que irá evolucionando hasta llegar a su apogeo en el arte barroco.



Masaccio (1425-1426). *Santísima Trinidad*

Autonomía de los géneros pictóricos

En la Edad Media, la Iglesia dominaba todos los aspectos de la vida, y la ideología cristiana confería al arte una función estrictamente religiosa. Los cambios sociológicos que se producen durante el siglo XV propiciaron la aparición de nuevos géneros pictóricos. Pero veremos que, a pesar de que algunos autores han señalado esta época como un inicio de la secularización del arte, los temas, aunque no sean encargados por la Iglesia, todavía siguen siendo religiosos.

Con el ascenso de la burguesía formada por ricos comerciantes, el mecenazgo y los encargos a los artistas ya no son exclusivos de la Iglesia. Esta clase social, a pesar de ser laica, tiene una estrecha relación con los poderes eclesiásticos. Sus donaciones a la Iglesia representan su poder político y su prestigio social; además, ejercieron una definitiva influencia en el gusto estético de la época.

En este contexto surgen géneros pictóricos que progresivamente irán adquiriendo cierta autonomía hasta llegar al siglo XVII donde el paisaje, los interiores domésticos o las naturalezas muertas habrán adquirido una definitiva autonomía. Uno de estos géneros es el **retrato**. Con el cambio de mentalidad y la nueva conciencia del hombre como una parte de la creación de Dios, el individuo adquiere una importancia que en la Edad Media se desconocía. Esto se traduce en una nueva forma de representación de los donantes. La **perspectiva jerárquica**² desaparece para que la figura del donante adquiera la misma medida que la figura sagrada.

A continuación, con la *Maestà*, de Duccio di Buoninsegna (1255-1318), podemos observar un ejemplo de perspectiva jerárquica medieval. En esta representación, la Virgen María aparece mucho más grande que el resto de los personajes. Se destaca así su importancia y divinidad frente al resto de las figuras.



Duccio di Buoninsegna (1308-1311). *Maestà* (Virgen con ángeles y santos). Museo dell'Opera metropolitana del Duomo.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

² Según la perspectiva jerárquica, se representaban las figuras estableciendo una jerarquía entre el tamaño y la importancia del personaje.

En este otro ejemplo, podemos ver el retrato del donante subvirtiendo la perspectiva jerárquica. Atendiendo a los códigos de lectura, podemos ver al donante, el duque de Urbino Federico de Montefeltro arrodillado junto a la Virgen, representado con un tamaño un poco superior al resto de los personajes y muy próximo en estatura a la madre de Jesucristo. Esta representación legitima su poder y lo sitúa en una posición privilegiada, ya que se encuentra en un primer plano y en una posición de devoción hacia la Virgen.



Piero della Francesca (hacia 1472). *La Vergine con il Bambino e santi*. Pinacoteca di Brera.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Desarrollo de nuevos medios técnicos

Hasta aquí hemos podido conocer cómo el arte recorre un camino que transita desde la representación gótica «naturalista» hasta una intensa comprensión de la naturaleza iniciada en el siglo XV. Este intento de representar la realidad más terrenal lleva implícita una reproducción lo más fidedigna posible de los detalles. Surge la necesidad de desarrollar nuevas técnicas que se adecuen a los nuevos proyectos artísticos.

Tradicionalmente, se ha otorgado a los hermanos Van Eyck la invención del óleo, pero los historiadores han demostrado que no es del todo cierto. Se tiene constancia de que este error proviene de los textos de Vasari (1550), quien otorgó a los hermanos Hubert y Jan dicho descubrimiento. Realmente, los hermanos Van Eyck consiguieron perfeccionar la técnica de manera tan eficaz y sorprendente que este hecho marcaría profundamente el devenir de la pintura europea. La novedad que aportaron los neerlandeses fue incorporar un aglutinante al pigmento formado por un aceite secante. Hasta entonces, a pesar de que ya se conocía el óleo, se seguía utilizando el temple por tardar menos en secarse. Los Van Eyck, según comenta Max Doerner (1984)³, incorporaron el aceite de linaza y el de nuez consiguiendo un secado mucho más rápido.

A la muerte de Hubert, Jan van Eyck destacó por la calidad de sus obras; la técnica de veladuras proporcionaba colores más intensos y sólidos. Su técnica consistía en combinar el fondo de temple con la sucesiva aplicación de veladuras de óleo. La elasticidad y la transparencia de los colores oleosos hacía posible la creación de colores muy saturados y brillantes. Las mezclas cromáticas que se producían en la paleta del pintor rompían con el misticismo de algunos colores genuinos como el azul ultramar. Lo mismo pasó con el bermellón. Eran colores dotados de un aura mística medieval. En su lugar, las lacas rojas pasaron a ser las predilectas de los pintores flamencos (Ball, 2012). Es importante señalar que la nueva técnica de la pintura al óleo cambió la percepción de la pintura, que ya no se basaba en los pigmentos como indicadores de valor (Gage, 2001).

³ M. Doerner (1984). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté (pág. 296).

1.3. El Renacimiento

1.3.1. La perspectiva humanista en el Renacimiento

El humanista italiano Petrarca (1304-1347) utilizó el término **siglos oscuros** para definir toda una época que comenzó con la caída del Imperio romano y que llegó hasta el siglo XIV. Esta época de oscurantismo que duró casi mil años implicó la decadencia en las artes, la cultura y el pensamiento. La visión de Petrarca manifestó la idea que defendía el retorno a los autores y la cultura clásica como vía para recuperar la mente humana. Este pensamiento caló de forma muy profunda durante el siglo XV, supeditando el renacer de la creatividad y el intelecto humanos a la recuperación de los clásicos. La investigación y el análisis de estos antiguos preceptos dio lugar al estudio profundo de la naturaleza y abrió las puertas a la experimentación para lograr su representación más fidedigna. En las artes plásticas se redescubrió la perspectiva y se profundizó en el estudio de las proporciones del cuerpo humano.

Se produjo así un cambio cultural profundo en Occidente. La cultura ya no pertenecía exclusivamente a la Iglesia. Una nueva clase social, la burguesía, tuvo acceso a la cultura y nacieron en este periodo las primeras universidades laicas. En estas instituciones se cultivaron los valores propios de la razón. El humanismo significó un desplazamiento del centro de gravedad, del **teocentrismo** medieval en el que Dios era el centro del universo y determinaba todas las manifestaciones humanas a un **antropocentrismo** en el que el ser humano se convertía en imagen de Dios y medida de todas las cosas. En este contexto social, Giorgio Vasari (1511-1574), pintor, arquitecto y escritor renacentista, en su obra *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550) acuña por primera vez el término **renacimiento** (*rinascità*) para dar cuenta del renacer del arte tras la caída del **oscurantismo**.

Por lo que hace referencia a la transferencia de esta nueva ideología a la esfera del arte, tal como plantea Phillip Ball (2012), la obra de Giotto supone la manifestación de este profundo cambio en la perspectiva filosófica de Occidente:

“

«[...] la innovación de Giotto [...] representó el fin de la ortodoxia artística medieval».

P. Ball, (2012). *La invención del color*. Madrid: Turner Publicaciones (pág. 2519).

En cuanto a esta cuestión, tal como expone Ball, Giotto comenzó a introducir las luces y las sombras en su pintura con la intención de otorgar relieve a los objetos.

Con esta acción, Giotto se posiciona en un lugar enfrentado a la imagen inmutable y simbólica de la Edad Media. En la representación medieval, las figuras se resolvían de forma sintética y casi esquemática, buscando junto con el empleo del color un simbolismo que condujese a la divinidad. Esta concepción es antinaturalista y tiene como objetivo representar las experiencias religiosas en lugar de reproducir las formas reales. Por el contrario, Giotto introduce el realismo en la pintura, cuenta los acontecimientos «tal como son». Podríamos decir que «congela» la imagen en un momento determinado en el que la acción se desarrolla y la muestra al espectador, para hacerle partícipe de ella.

Es importante subrayar esta idea, que convierte al espectador en sujeto activo de la experiencia visual y que conecta de forma directa con los planteamientos humanistas que se desarrollarán en el Renacimiento.

A continuación, y de acuerdo con Ball (2012), podemos señalar dos cuestiones técnicas primordiales derivadas del trabajo de Giotto y que tendrán importantísimas repercusiones para los pintores renacentistas: **la importancia de la iluminación y la invención de la perspectiva lineal.**

La importancia de la iluminación

Como ya hemos indicado anteriormente, el humanismo favoreció el estudio de la naturaleza. En el plano pictórico, el análisis de esta involucraba expresamente el estudio de la iluminación de forma científica. Representar una escena en un instante preciso requería reproducir de forma muy fiel las condiciones atmosféricas atendiendo a sus cambios. Con el desarrollo del óleo que llegó a Italia de la mano de Roger van der Weyden, los artistas encontraron nuevas oportunidades para reproducir la naturaleza atiendo a su amplia y casi infinita variedad de tonos.

La invención de la perspectiva lineal

Para representar la realidad de forma fidedigna en una superficie plana como es el muro o la tabla, hacía falta desarrollar un nuevo sistema de representación que permitiera colocar los objetos y figuras en el espacio de forma convincente. Como ya expusimos, Filippo Brunelleschi (377-1446) inventó la perspectiva lineal como consecuencia del estudio sistemático de las leyes y principios de la naturaleza.

1.3.2. El color en la estética de Alberti

Leon Battista Alberti (1404-1472) fue un teórico muy influyente en el Renacimiento. En su tratado *De pictura* de 1434, se plantea el debate que se extenderá hasta el siglo XVII sobre la importancia del dibujo (*disegno*) y el color (*colore*). En este sentido, algunos artistas como los pintores venecianos se inclinarán más hacia la experimentación con el color; otros, sin embargo, hacia la conceptualización del dibujo como los florentinos.

De la observación de la naturaleza se deriva la afirmación hecha por Alberti de que los colores se modifican dependiendo de la luz que les afecte. Los colores en la sombra se mostrarán amortiguados, mientras en la luz resplandecerán con todo su brillo. Alberti reconoce cuatro colores que identifica con los cuatro elementos; éstos se han de oscurecer utilizando el negro y se han de aclarar con el blanco.

NEGRO-ROJO	AZUL GRIS	VERDE	CENIZO	BLANCO
(fuego)	(aire)	(agua)	(tierra)	

Como indica John Gage (2001), para Alberti el color ceniza estaba compuesto por una mezcla de negro y blanco; para el tratadista italiano, este color, al asociarse con la tierra, invadía todos los aspectos de la naturaleza; por tanto, también los del color. Para Alberti, todos los colores contienen algo de gris. Con este método, afirmaba que se provocaba un mayor contraste lumínico. El negro se utilizaba para las sombras; los tonos saturados, para los medios tonos. Y el blanco, para las luces.

Como ejemplo que ilustra la teoría de Alberti, podemos exponer el caso de Leonardo da Vinci (1452-1519). En su búsqueda de la unidad tonal en el cuadro, Leonardo utilizó la técnica del *sfumato* para fusionar las figuras con las sombras y así conseguir una iluminación discreta y una atmósfera naturalista. Para la consecución de este efecto, Leonardo utilizaba colores verdes, azules y terrosos como podemos observar en su obra *La Virgen y el Niño con Santa Ana* (1500-1513). Además, para reforzar la armonía y el ambiente neutro de la pintura, aplicaba los colores sobre un fondo color gris o marrón (el color ceniza al que hacía referencia Alberti en su tratado).



Leonardo da Vinci (1500-1513). *La Virgen y el Niño con Santa Ana*. Musée du Louvre, París.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

1.3.3. La representación de la naturaleza y la apertura a la experimentación

Con la introducción de estas nuevas teorías basadas en los ideales humanistas, los artistas comienzan una serie de experimentaciones técnicas. La importancia que se da a la iluminación, como hemos visto, influye de manera decisiva en el uso del color y en la actividad del artista.

En primer lugar, debemos señalar que este deja de considerarse un artesano⁴; bajo influencia del humanismo, su posición cambia. Muchos artistas son también notables intelectuales como Leonardo da Vinci (1452-1519) o Miguel Ángel (1475-1564).

Las restricciones propias de la Edad Media que censuraban las mezclas cromáticas, poco a poco van dejando paso, con el desarrollo del óleo, a nuevas formas de entender el color. Como ya apuntamos anteriormente, con la aparición de los nuevos colores, los pigmentos como el bermellón y el azul ultramar se fueron abaratando; en consecuencia, se fueron despojando de su carácter inaccesible y sagrado. El uso de estos pigmentos puros, sin mezclar, tampoco favorecía la armonía del color que era el nuevo objetivo.

⁴ Durante la Edad Media, el artista es considerado un artesano. Todo el conocimiento técnico era atesorado por la Iglesia, hasta el siglo XIII, cuando se fundan los primeros gremios de artesanos. Ya en el siglo XIV, Cennino Cennini, en su tratado *El libro del arte*, realiza la primera distinción entre artista (movido por motivaciones intelectuales) y artesano (impulsado exclusivamente por beneficios económicos) (Blume, 1996).

La representación de la naturaleza llevaba implícita una observación meticulosa de la realidad; en esta no cabían los contrastes estridentes basados en la confrontación de colores puros. Las indagaciones en torno al uso del color para representar la naturaleza girarán en torno a la preocupación por la **armonía**.

En el Renacimiento, la belleza era un asunto que se podía cuantificar, se podía traducir en cuestiones matemáticas como la proporción. Podemos entender hasta qué punto esta búsqueda de la armonía cromática supuso todo un problema para los artistas. Ante las nuevas posibilidades que ofrecía el óleo los pintores, tuvieron que comenzar una nueva andadura con la finalidad de organizar el color.

El uso del lienzo como soporte, en detrimento del fresco o la tabla, también favoreció las diferentes posibilidades de experimentación. Los contornos sobre la tela se podían suavizar de forma más precisa que sobre el yeso o el panel que los marcaba de forma dura. Con la nueva clientela compuesta por la creciente burguesía, se requerían obras que pudiesen transportarse con facilidad, lo cual propició el uso del lienzo para los encargos que no pertenecían a la Iglesia.

Los pintores florentinos utilizaron con profusión la **técnica de la veladura**, con la que crearon complejos y exuberantes matices de color.

Podemos ver en el *Retrato de Ariosto*, de Tiziano (1490-1576), que el pintor utiliza el color como un sistema constructivo. En la manga azul de Ariosto se ha conseguido una numerosa variedad de matices que van desde el azul más brillante a un apagado gris que aporta una coherencia general a la composición.



Tiziano (1510). *Retrato de Ariosto*. National Gallery, Londres.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

1.4. El Barroco

1.4.1. Discusiones filosóficas en torno a la polémica sobre dibujo-color

La discusión sobre el dibujo y el color alcanzó su máximo apogeo en el siglo XVII. Esta polémica ya había sido debatida en siglos anteriores, como vimos en el punto anterior. En un primer momento, la defensa del dibujo apoyaba los planteamientos teóricos y formalistas que dotaban a la práctica artística de un poso intelectual y afianzaba los ideales del clasicismo. Recordemos también aquí la teoría aristotélica que afirmaba que **el conocimiento se adquiría a través de los sentidos**.

En esta línea de pensamiento, el enfrentamiento entre dibujo y color propios del barroco será una disputa entre lo exterior y lo interior, la sensación y el intelecto. Poco a poco, estos planteamientos y la supremacía del dibujo sobre el color se van agotando.

Rubens es el ejemplo del predominio del color y la mancha sobre el dibujo en esta fase. En el *Retrato de Susana Lunden* (1622-1625) podemos observar sobre todo en el tratamiento de los pliegues del ropaje esta construcción de la forma a través de la mancha más suelta y poco dependiente ya de la línea y el dibujo.



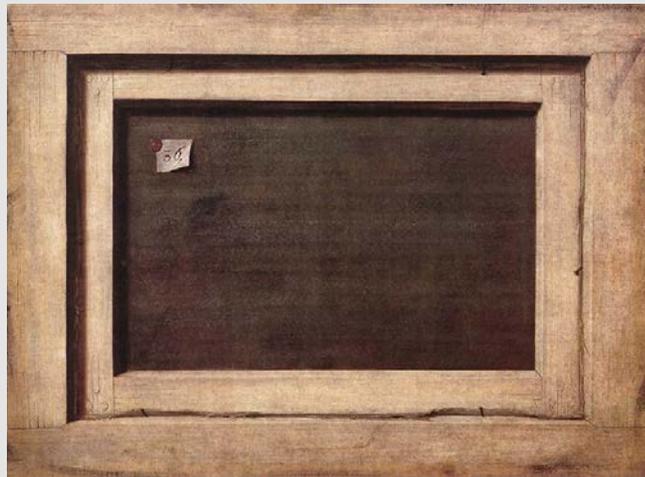
Rubens (1622-1625). *Retrato de Susana Lunden*. National Gallery, Londres.
Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Como señalan Checa y Morán (2001), estas formulaciones que apuestan de forma inequívoca por el color representarán la primera generación de artistas barrocos que darán paso más tarde a los grandes maestros de la pintura barroca de segunda generación que centran sus pesquisas en la experiencia visual.

Pintores como Velázquez, Rembrandt o Vermeer estudiarán en sus obras las posibilidades y las propiedades de la visión. En esta época, el ojo se impone como el órgano fundamental en el sistema de conocimiento. En este contexto cultural, la cámara oscura se convierte en instrumento del método pictórico desde el siglo XVI.

Podemos afirmar que, a partir del siglo XVII, **la pintura empieza a pensarse a sí misma**. Como ya hemos mencionado, en el Renacimiento la pintura abandona la exclusividad de los muros y tablas, así como su función religiosa. La pintura ahora está hecha para ser vista desde otro lugar y este desplazamiento de la mirada posibilita su autoconciencia y una serie de imágenes que tienen como tema la propia imagen.

En su obra, *La invención de la pintura* (2000), el catedrático de historia del arte Victor I. Stoichita señala como paradigma esta pintura autorreferencial un cuadro del pintor flamenco Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1630-1675) titulado *Cuadro al revés* (1668-1672). Esta obra, representa el tema del cuadro como objeto y como imagen. En un lienzo se ha pintado su reverso, a través de la técnica del *trompe l'oeil*⁵. En la misma línea que las obras de Velázquez o Vermeer, este cuadro pretende en última instancia decirnos que lo que estamos viendo en el cuadro no es un fragmento de realidad, sino solo una pintura.



Cornelis Norbertus Gijsbrechts (1668-1672). *Cuadro al revés*. National Gallery of Denmark, Copenhagen.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

⁵ Término francés que se traduce como «trampa al ojo» y hace referencia a la técnica pictórica que busca el engaño a través del ilusionismo utilizando la perspectiva, las técnicas de claroscuro o los diferentes efectos ópticos.

1.4.2. El siglo XVII y los nuevos principios de organización cromática

El siglo XVII significó una época de profundos cambios en la forma de entender el color en la cultura europea. Todavía a principios de siglo, se seguían en algunos ambientes intelectuales los planteamientos aristotélicos y medievales. Existían dos tipos de colores. Los **colores nobles** como el blanco, el rojo, el amarillo, el púrpura, el verde, el azul y el negro, de los cuales eran **colores simples** el blanco y el negro. También estaban los **colores verdaderos** de las sustancias y los **colores aparentes** del arcoíris y otros fenómenos naturales. En cuanto a la luz, todavía se hacía la distinción medieval entre **color materia** y **color luz**. Estas teorías fueron desmentidas progresivamente por científicos como el astrónomo y matemático alemán Johannes Kepler (1571- 1630), quien negó la distinción entre colores verdaderos y aparentes.

El físico danés C. T. Bartholin, en su texto *Specimen Philosophiae Naturalis* (1703), defiende que todos los colores son reales y que el negro y el blanco no podían considerarse colores al no producirse en la refracción de la luz. Del mismo modo, enunció que los **colores primarios** eran el rojo, el amarillo y el azul. También introdujo el matiz que, asimismo, se podían considerar irreales todos los colores, ya que estos se producían de forma única en nuestros ojos y no en la realidad exterior.

Las teorías de Alberti sobre la interacción del negro y el blanco sobre los colores también se fueron abandonando en favor de la refracción luminosa. Se fue desarrollando así una teoría del color más o menos unificada.



«Los colores primarios se convirtieron en el eje central de la organización cromática durante el siglo XVII.»

C. Miguel-Pueyo (2009). *El color en el romanticismo. En busca de un arte total*. Nueva York: Lang Publishing.

Mujer joven con sombrero rojo (1665-1667), de Johannes Vermeer, supone un claro ejemplo de la utilización de los tres primarios. Podemos observar además cómo los reflejos de luz se han construido a través de pinceladas de color blanco y amarillo. Asimismo, esta obra de Vermeer, también según la crítica, muestra el uso de la cámara oscura, como se puede comprobar en la aparición de zonas desenfocadas en las cabezas de león que forman parte de la silla donde el joven reposa su brazo.



Johannes Vermeer (1665-1667). *Mujer joven con sombrero rojo*. National Gallery of Art, Washington D. C.

Fuente: Dominio público, vía [Wikimedia commons](#).

Desde un punto de vista sociológico, el color negro se convirtió en el color de moda entre la burguesía del siglo XVII. Tal cosa llevó a retratistas como Frans Hals (1582-1666), entre otros, a desarrollar una capacidad perceptiva inusual para llegar a ser capaces de representar el máximo de tonos negros distintos. Esta moda tenía como referente los gustos de la alta aristocracia de épocas precedentes, y la burguesía ahora trataba de reproducirla en sus atuendos (Gage, 2001).



Frans Hals (1622). *Pareja de esposos*. Rijks museum, Ámsterdam.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

La oscuridad fue adquiriendo connotaciones positivas que se manifestarán en el terreno pictórico en la invención del **tenebrismo** por parte de Caravaggio (1571-1610). Caravaggio utilizó el claroscuro de forma brillante enfatizando los fuertes contrastes entre los volúmenes iluminados y sombríos. Sus escenas se representan en espacios oscuros, cerrados y carentes de paisajes. Emplea una iluminación artificial en los lienzos, que dota a las representaciones de un alto sentido dramático y expresivo, lo cual genera un gran dinamismo en las composiciones a través de violentas líneas compositivas diagonales.

Caravaggio suscitó numerosas críticas entre sus contemporáneos, pero, aun así, su tenebrismo se extendió desde Italia al resto de Europa. En España se creó una escuela tenebrista de la que formaron parte pintores tan destacados como Velázquez, Ribera o Zurbarán.



Caravaggio (1599-1600). *La vocación de san Mateo*. San Luigi dei Francesi, Roma.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

2. El siglo XIX y el problema de la realidad

2.1. El Romanticismo

2.1.1. Pintura y revolución

Podemos acotar cronológicamente el romanticismo desde el último tercio del siglo XVIII hasta casi la primera mitad del XIX. Su punto culminante está en torno a 1830 (Calvo Serraller, 2014). Durante este periodo se va configurando la nueva sensibilidad romántica que otorga al artista una misión trascendental: defender su independencia e individualidad. Para llevar a cabo esta empresa, el artista romántico se enfrentará de forma revolucionaria a todas las instituciones: la academia, la Iglesia, el Gobierno, la crítica, etc.

Uno de los cambios más importantes en las artes visuales está relacionado con la ya antigua disputa entre el realismo e idealismo, que en el romanticismo culminará en la expresión del subjetivismo. Los románticos reaccionarán de forma directa contra el optimismo de la Ilustración, que basa toda idea de progreso humano en la razón.

El artista romántico desconfía de la razón y de esa idea de progreso resplandeciente. Los románticos tienen más confianza en el genio creador que nace de impulsos irracionales oscuros que en esa feliz idea de progreso. No en vano, la Revolución industrial supuso una transformación política, social y económica que causó efectos devastadores en la mayoría de la población, relacionados con el hacinamiento, la contaminación y los brotes de epidemias, por nombrar solo algunas de sus consecuencias negativas.

En este contexto, surgen nuevos héroes en las composiciones de pintores como Courbet (1818-1877), Gericault (1791-1824) o Delacroix (1798-1863). Estos nuevos personajes gloriosos serán el pueblo, la nación, los campesinos, los trabajadores o incluso los mismos artistas.

El género del paisaje adquiere un nuevo carácter. Con la progresiva comercialización de la pintura al óleo en tubos y con el lienzo como soporte ya declarado desde el Renacimiento, se instaura una nueva forma de acercamiento a la naturaleza: **la pintura al aire libre**.

La estética del siglo XIX plantea el sentimiento de lo **sublime** como el nexo entre la experiencia sensible y la razón. Kant abre la posibilidad de conocimiento hacia lo que se encuentra más allá de nuestros sentidos. El **irracionalismo** considera que la razón ya no es suficiente. Kant, en su *Crítica del juicio* (1790), explorará lo sublime, que se convertirá en un concepto clave en el romanticismo. Lo sublime exaltará la pasión y el sentimiento contra la razón, así como la imaginación y la fantasía contra las reglas. Este sentimiento se manifiesta con mayor pureza frente al paisaje.

Como podemos observar en *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (1842), de W. Turner (1775-1851), ya se ha abandonado todo ideal clásico; el artista utiliza su obra como proyección de su subjetividad. Los pintores románticos redescubrieron la acuarela, técnica que Turner utilizó en muchas de sus obras y cuyos conocimientos aplicó también a sus pinturas al óleo.

En este trabajo podemos ver cómo se han ido incorporando sucesivas capas de color sobre el lienzo, algunas cargadas de textura. En cuanto al uso del color, podemos descubrir cómo la utilización de una gama compuesta por grises, verdes, ocre y marrones favorece la expresión del sentimiento de terror frío que se avecina ante la inmensidad de la violenta tormenta en el océano.



W. Turner (1842). *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*. Tate Gallery, Londres.

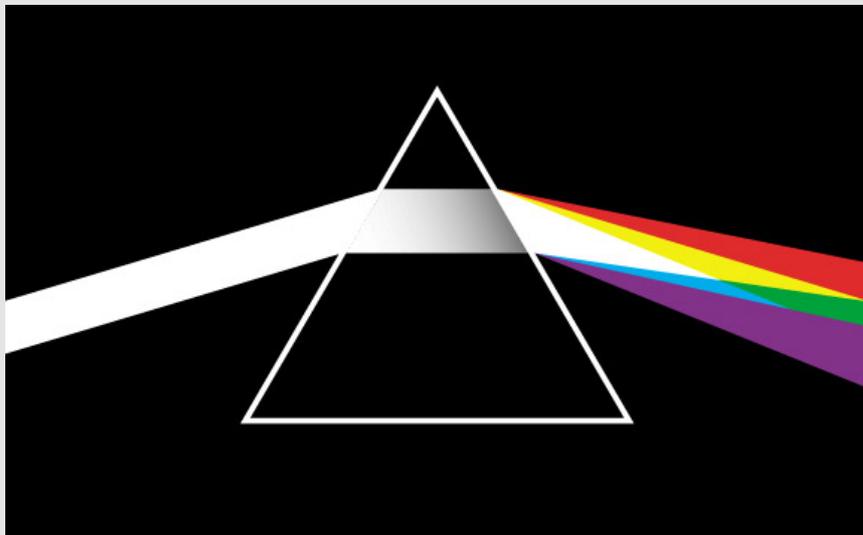
Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

2.1.2. La influencia de Goethe

Como ya sabemos, el debate entre dibujo y color históricamente relacionaba la asociación de la línea con la racionalidad y el color con lo emocional. Esta cuestión llegó hasta el barroco, cuya discusión se desarrolló como venía haciéndose hasta entonces en el ámbito artístico. A partir del siglo XIX, esta discusión se extiende a otros ámbitos como el filosófico o científico. En este contexto surge la obra de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), poeta, novelista y científico alemán que influyó de forma decisiva en el romanticismo.

Entre 1791 y 1792 escribe *Contribuciones a la óptica*. En este texto, Goethe despliega una teoría en la que defiende que el origen de los colores se encuentra en la interacción polar de la luz y la oscuridad, así como en destacar la importancia de los fenómenos cromáticos físicos y psicológicos en la percepción. Uno de sus muchos experimentos trató de evidenciar que la luz era homogénea y que solo creaba color al ser interrumpida por la oscuridad.

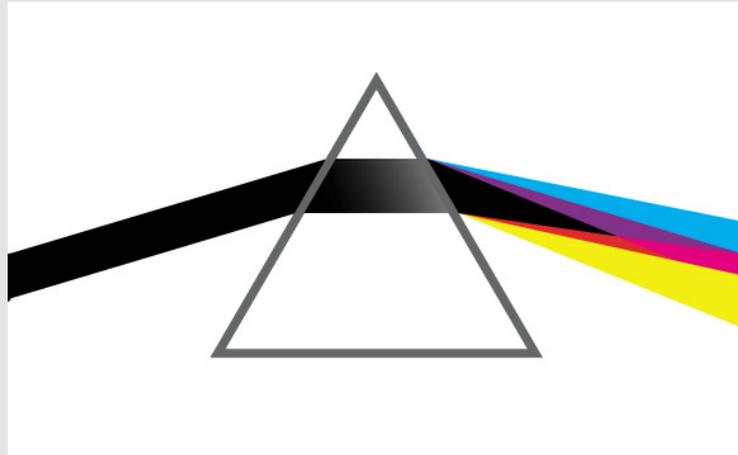
Goethe explicaba que, cuando un rayo colisiona contra una superficie refractaria, este se descompone en un número infinito de rayos de colores. Si un haz de luz blanca pasa a través de un prisma y es refractado por dicho prisma, si ese rayo se aísla en una cámara oscura, aparecerá descompuesto en un espectro de colores en el que encontraremos tonos amarillos y rojos en la parte superior y violetas y azules en la inferior. Cuando los tonos violáceos se superponen con la parte superior (tonos rojos y amarillos), entonces aparecerá el verde.



John Roland Hans Penne (2007). *Prisma light spectrum*.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

A la inversa, cuando un haz de oscuridad es rodeado por luz, en la parte superior encontraremos tonos azules y violáceos, mientras que, en la parte inferior, hallaremos los amarillos y rojizos. Al coincidir ambos espectros en el centro, aparecerá el magenta.



John Roland Hans Penne (2007). *Prisma dark spectrum*.

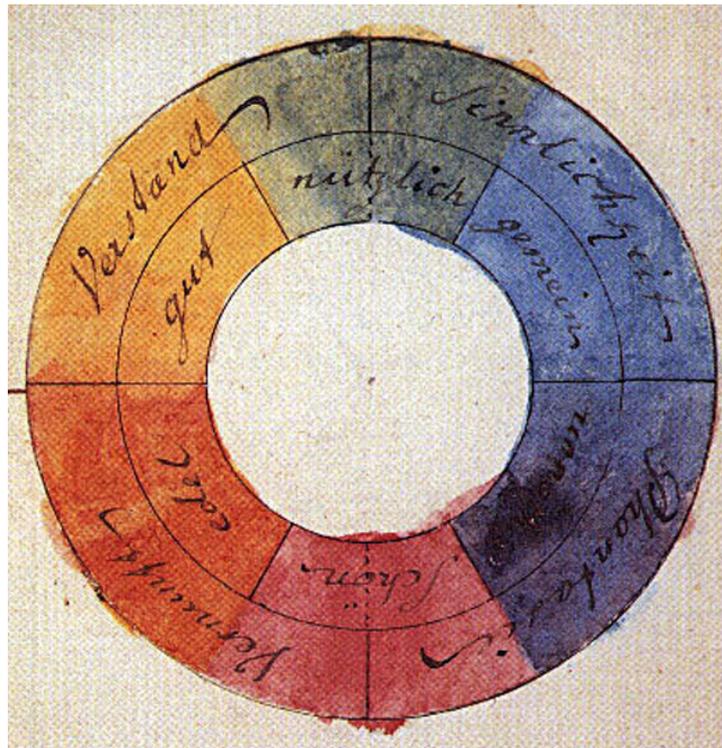
Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Años más tarde, en su influyente obra *Teoría de los colores* (1810), Goethe desarrollará su **teoría de las polaridades**. Aquí profundiza en las fronteras entre la luz y la oscuridad como elementos polares. Este trabajo estuvo inspirado por la corriente romántica denominada *Naturphilosophie*. En esta obra, el poeta y científico alemán se ocupa del color desde sus relaciones simbólicas. Siguiendo la **filosofía de la naturaleza** de la que su amigo el filósofo idealista alemán Friedrich Schelling (1775-1854) era uno de los máximos representantes, Goethe entiende la polaridad como un sistema de elementos enfrentados que se rigen por un principio separador. Los principios de polaridad se rigen por leyes naturales donde existen fuerzas de signo contrario. En el núcleo de su teoría de las polaridades se encuentra la relación simbólica entre luz y oscuridad, así como su vínculo con el sujeto (Calvo, 2015).

El círculo cromático (1810), de Goethe, ilustra su concepción simbólica del color. En él podemos distinguir dos polaridades enfrentadas:

El lado activo: la claridad y la luz; representado por Goethe con el signo positivo (+), constituido por los colores rojo, anaranjado y amarillo.

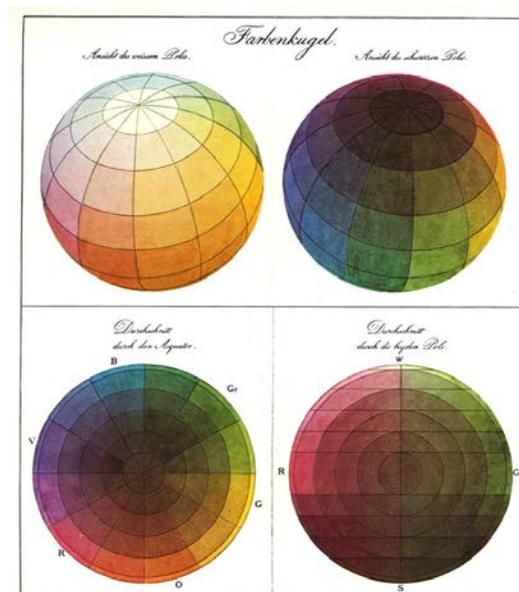
El lado pasivo: las tinieblas, la oscuridad, el negro. Es representado con el signo negativo (-) y se compone de los colores verde, azul y violeta.



Wolfgang von Goethe, vía profesor doctor Hans Irtel (1810). *Teoría de los colores*. Universidad de Mannheim.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

El pintor Philipp Otto Runge (1777-1810) siguió muy de cerca el trabajo de Goethe. Su *Esfera de color* (1810) coordinaba el círculo cromático con los polos de claridad y oscuridad, y se convirtió en todo un referente respecto a la ordenación cromática en el siglo XIX.



Philipp Otto Runge (1810). *Esfera del color*. Universidad de Mannheim.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Durante un tiempo, el principal proyecto pictórico de Runge se basó en representar alegóricamente todo el universo del color. Su obra se centró en la representación de una serie de cuatro «fases del día». Esta idea será recuperada por Turner, interesado también en las relaciones entre luz y color. Al igual que Runge, Turner también buscó establecer una equivalencia entre el color y los distintos momentos del día. Como indica John Gage (2001)⁶, Turner encontró muy interesante la teoría de las polaridades de Goethe. En algunas de sus obras presentadas como parejas, se establecen los contrastes entre caliente-frío o claro-oscuro.



A la izquierda: W. Turner (1843). *Light and color (Goethe's Theory)*. Tate Britain, Londres.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

A la derecha: W. Turner (1843). *Shade and Darkness. The evening of the Deluge*. Tate Britain, Londres.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

2.2. El Realismo

A la generación que surge después del romanticismo se la ha denominado **realista**. Algunos de los integrantes más destacados de este grupo formado por artistas y escritores franceses son Honoré Daumier (1808-1879), Millet (1814-1875), Gustave Flaubert (1821-1880) y uno de los más influyentes poetas y críticos de la época, Charles Baudelaire (1821-1867). El realismo alcanzó su madurez en la Francia de 1840. En esta época, confluyeron varios sucesos que generaron un ambiente de crisis que llevó a la percepción de una ruptura cultural. Estos cambios se conceptualizaron con un nuevo nombre que definiría una nueva época **la modernidad**.

Courbet se proclamó portavoz del movimiento realista, se definió como socialista, republicano, partidario de la revolución y, ante todo, realista.

⁶ J. Gage (2001). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela (pág. 203),

La máxima del realismo será mostrar las cosas «tal como son»; para ello será necesario romper de forma definitiva con las reglas de la academia y con el clasicismo, representado por artistas como J. L. David.

Como se ha señalado (Eisenman, Crow, Lukacher, Nochlin y Pohl, 2001), las obras de estos artistas realistas son totalmente coherentes con los valores expresados por Karl Marx en *El manifiesto comunista*, publicado en 1848, el mismo año en que estalla la insurrección popular en París, dando lugar a la revolución francesa de 1848.



Honoré Dumier (1862). *El vagón de tercera clase*. National Gallery of Canadá, Ottawa.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Como se ha dicho antes, a partir del romanticismo, un nuevo «sujeto» se incorpora al espacio pictórico. El artista realista introducirá estos nuevos personajes en sus obras, pero despojándolos de toda aura heroica o idealista. El realismo se opone diametralmente al espíritu romántico que se evadía de la realidad. La modernidad proclamada por Baudelaire reclamaba atender a los asuntos actuales, al mundo de la ciudad, las chimeneas de la fábrica y el trabajo del campesinado.

El cuadro de Courbet *Entierro en Ornans* (1849-1850), expuesto en el Salón de 1951, supuso todo un escándalo. El público, desconcertado, no entendía cómo una obra de tales dimensiones (314 x 665 cm) podía representar un asunto vulgar y a gentes vulgares. En esta época, el público de los salones estaba más acostumbrado a ver escenas grandiosas, heroicas, dignas de magnificar en un lienzo de tales dimensiones. La obra de Courbet desafiaba así todas las convenciones, declarando lo efímero y provisional de las reglas.



G. Courbet (1849-1850). *Entierro en Ornans*. Musée d'Orsay, París.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

La actitud de los realistas era tan subversiva ante las convenciones pictóricas que poco a poco fueron despojándose de toda literatura para centrar todo su interés en el **cómo** se ejecuta una pintura (Malpas, 2000).

En este sentido, el paisaje, que había sido objeto primordial para el artista romántico, pierde ahora toda relevancia. Recordemos que para el romántico su relación con el paisaje se basaba en la experiencia de lo sublime; toda la técnica del pintor y el estudio del color se supeditaba a la representación del mundo simbólico y expresivo del artista.

“

La representación, una vez despojada de estos elementos, se convierte en terreno fértil para la investigación de cuestiones meramente plásticas. A partir de este momento, el paisaje se convertirá en objeto estratégico fundamental en el desarrollo del arte moderno anterior a las vanguardias del siglo xx (Calvo Serraler, 2010).

2.3. Impresionismo y Postimpresionismo. El color como lenguaje

El impresionismo se desarrolla durante la segunda mitad del siglo XIX en Francia. En esta época, el arte oficial todavía sigue los dictados de la academia, que mantiene la enseñanza de rígidas y encorsetadas reglas.

El estilo de las academias de bellas artes era muy similar al que imperó en el alto Renacimiento, el *disegno* sobre el *colore*, el dibujo y la línea como herramientas de construcción de la forma junto con el claroscuro.

En este ambiente, se celebra la primera exposición impresionista en la galería Nadar, en 1874. En esta exposición en la que exhibían su obra artistas como Monet (1848-1926), Degas (1834-1917), Renoir (1841-1919) o Pissarro (1830-1906), se produjo el gran escándalo. Estos jóvenes artistas perseguían unos objetivos muy distintos a los valores que la academia representaba.

El término **impresionismo**, que se acuñó tras esta primera exposición, hace referencia a la meta última de este grupo de pintores: captar las impresiones que el ojo recibe de la incidencia de la luz sobre los objetos para tener una comprensión más certera del objeto en sí. Tal como indica Ball (2012), hasta ese momento los artistas se habían acercado al naturalismo desde las convenciones representativas que se basaban en buscar el parecido con el motivo.

Los nuevos planteamientos impresionistas obligarán al artista a salir del estudio y a pintar del natural. Conviene matizar que se ha mitificado la idea de que los impresionistas fueron los primeros artistas en pintar al aire libre. Es cierto que este fue su principal método para enfrentarse al motivo, pero, como ya hemos visto, los románticos y los realistas ya salieron a pintar al exterior. Si bien es cierto, la industria del color en esta época ya había sido capaz de desarrollar un tubo mucho más óptimo y perfeccionado para conservar y transportar los óleos.

Entre los referentes pictóricos de los impresionistas destacan por su importancia Delacroix y Turner; entre los teóricos del color, algunos como M. Eugène Chevreul (1786-1889) y Hermann von Helmholtz (1821-1894).

Delacroix estudió las ruedas cromáticas de Chevreul y utilizó los colores adyacentes a los complementarios en sus composiciones. La obra del químico francés facilitó la comprensión de los colores complementarios desde un punto de vista práctico. Su libro *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839) se convirtió en un imprescindible para los pintores.



M. Eugène Chevreul (1861). *Círculo cromático*. Vía Linda Hall Library, Kansas city, Missouri.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

En 1870, Monet viaja a Londres y descubre la obra del pintor inglés W. Turner. Podemos ver en la imagen de la catedral de Monet cómo la pincelada corta y yuxtapuesta impresionista desvanece los contornos, que se vuelven ahora más imprecisos en favor de la captación de la sensación lumínica. Monet utilizó la catedral como objeto sobre el que experimentar el uso científico del color. Pintó la catedral a diferentes horas del día aplicando las teorías de la interacción entre complementarios. En la imagen podemos ver cómo el azul y el amarillo puestos casi sin mezclar generan una vibración que provocará la mezcla del color en nuestra retina.



A la izquierda: W. Turner (1832). *Rouen Cathedral*. Tate Britain, Londres. Creative Commons CC-BY-NC-ND (3.0 Unported)

A la derecha: C. Monet (1893). *La Cathédrale de Rouen*. Musée d'Orsay, París. Dominio público, vía Wikimedia commons.

Tras estos planteamientos podemos encontrar la obra de otro de los científicos del color que causaron gran impacto en los impresionistas. El físico y médico alemán Hermann von Helmholtz (1821-1894). En su obra, Helmholtz planteó el uso del contraste como único medio a través del cual el artista podía acercarse a la representación de la luz natural; además, tras muchos experimentos logró traducir a mezclas cromáticas el sistema de complementarios de Chevreul. Eso fue de gran ayuda para los pintores.

El término **postimpresionismo** fue acuñado por el artista y crítico de arte inglés Roger Fry (1866-1934) a finales de 1910. Fry utilizó este término para poner título a una exposición que reunía a toda una generación de pintores de difícil clasificación. Entre estos artistas se encontraban algunos como Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-1890) y Paul Gauguin (1848-1903). En este grupo genérico denominado **postimpresionista**, existen una serie de subgrupos como los **nabis**, los artistas de **Pont-Aven** o los **neoimpresionistas**; además, algunos artistas iban pasando de un grupo a otro. No se sabe con certeza la fecha de inicio de este movimiento, pero hay un consenso en señalar a Cézanne como su creador. Si en un principio los artistas postimpresionistas se fueron definiendo por su liberación de los dogmas impresionistas, pasado el tiempo y con la perspectiva de la historia se fueron incluyendo artistas que, aunque no se posicionaban estéticamente frente al impresionismo, si intentaron superarlo. Algunos de estos artistas fueron Seurat (1859-1891) y el grupo de divisionistas (Thomson, 1999).

En la década de 1880, se comienzan a percibir posturas disidentes respecto al grupo impresionista entre los críticos de arte y algunos artistas. Por un lado, pintores como Pissarro, Renoir y Gauguin encontraron carencias metodológicas en la pintura impresionista, que trataron de suplir con un renovado interés por el dibujo. Seurat se afianzó en una técnica que él mismo denominó como **cromoluminarismo**, pero que la crítica bautizó con el término **puntillismo** (pintura aplicada a base de puntos) o **divisionismo** (pintura aplicada en áreas de color diferenciadas).



G. Seurat (1884). *Un domingo por la tarde en la Grand Jatte*. Art Institute of Chicago.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Es importante subrayar que los postimpresionistas compartieron con sus predecesores impresionistas la falta de interés por el tema. El referente se convirtió en un objeto sobre el que experimentar sus diferentes técnicas. En opinión de muchos historiadores y críticos, este carácter formalista es un rasgo definitivo que inauguró la nueva pintura europea de vanguardia y que analizaremos en el siguiente apartado.

El mismo año que Seurat termina su *Grand Jatte* (1888), Van Gogh llega a París. En sus cartas a su hermano Theo describe su preocupación por llegar a dominar el color en sus obras. En el siguiente fragmento de su carta 428 podemos entender los tres niveles de interés de Van Gogh por el color.

“

La cuestión de los colores complementarios, del contraste simultáneo y de la destrucción recíproca de los complementarios es la primera y la más importante; otra es la cuestión de la influencia de dos semejantes, por ejemplo, un carmín y un bermellón, un rosa-lila y un azul-lila.

La tercera cuestión es oponer un azul pálido a un mismo azul oscuro, un rosa a un pardo rojizo, un amarillo gamuza, etc. Pero la primera cuestión es la más importante.

V. Van Gogh (2003). *Cartas a Theo* (pág. 104-105). Barcelona: Idea Books.

En cuanto al tercer nivel, destaca la importancia por el claroscuro, el contraste entre un fondo oscuro y la iluminación de los objetos y personajes. A esta serie de trabajos pertenece *Los comedores de patatas* (1888), donde Van Gogh enfrenta tonalidades

claras y oscuras de un mismo color para conseguir los efectos luminosos contrastados en la estancia donde los personajes cenan a la luz del un candil.



Vincent van Gogh (1888). *Los comedores de patatas*. Museo Van Gogh, Ámsterdam.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

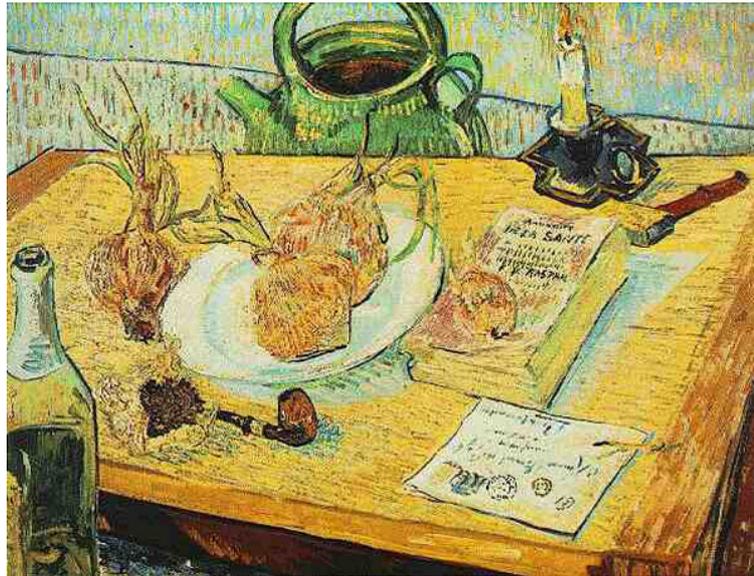
El segundo nivel, al que hace referencia el pintor holandés en sus cartas, pertenece a su serie sobre campos de trigo. En *Gavillas de trigo en el campo* (1888) podemos ver cómo se establece una relación entre los diferentes tonos amarillos; en estos trabajos, Van Gogh buscaba examinar el efecto de la analogía cromática.



Vincent Van Gogh (1888). *Gavillas de trigo en el campo*. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

El primer nivel y el que define al pintor como el más importante es el que basa su principio cromático en la relación de colores complementarios y en los efectos del contraste simultáneo mediante el cual investiga los efectos que produce un color junto a otro. En su *Naturaleza muerta con tablero de dibujo, pipa, cebollas y lacre* (1889), Van Gogh utiliza los principios de Goethe que enunciaban que una luz coloreada produce sombras de su color complementario. Como podemos ver, la escena se ha iluminado con una luz anaranjada y los objetos proyectan sombras de su color complementario. En este caso, azules.



Vincent van Gogh (1889). *Naturaleza muerta con tablero de dibujo, pipa, cebollas y lacre*. Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

A pesar de que el color en Van Gogh todavía es naturalista, no busca la reproducción fiel de las apariencias. Los contrastes entre colores puros y complementarios, mezclados directamente en el lienzo de forma casi convulsiva, en ocasiones sustituyendo el pincel por la espátula, sin posteriores retoques, generan una gran tensión que viene expresada por el color y por la energía de su trazo. Estos recursos formales logran expresar una tensión y una violencia que dotan a sus lienzos de una gran carga dramática.

Paul Gauguin (1848-1903) entendía el arte como una abstracción. Su estilo, denominado por él mismo como **sintetismo**, sacrifica todos los elementos formales en favor del color. Su intención era expresar los estados anímicos únicamente a través de los recursos plásticos formales, quitando importancia al tema. Utiliza colores puros de forma sintética, incluso para representar la luz mediante fríos o cálidos, pero siempre utilizando colores casi planos. Sustituye el color negro por el azul de Prusia y ultramar, lo cual crea contrastes más intensos. En ocasiones, sustituye el lienzo por arpillera sin imprimir para experimentar con la textura. El empleo de la línea y la forma es muy simplificado. El color se convierte en el único elemento simbólico de la obra. Estos recursos le servían a Gauguin para traducir en el lienzo su visión de la realidad, que huía de la representación mimética.



P. Gauguin (1887). *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Adónde vamos?* Museo de Bellas Artes de Boston, Boston.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Las investigaciones cromáticas de Van Gogh y de Gauguin abrieron la posibilidad a nuevas propuestas basadas en el color en el arte del siglo XX.

3. Las vanguardias del siglo XX. Experimentación y búsqueda de nuevos códigos visuales

3.1. Las vanguardias históricas

3.1.1. Introducción

Como hemos visto, el siglo XIX fue una época de revoluciones. Con el cambio de siglo, los cambios estilísticos se suceden y parecen acelerarse. En el terreno de la pintura, los impresionistas y los postimpresionistas centraron sus investigaciones en los aspectos formales de la imagen. Veremos cómo, para las primeras vanguardias del siglo XX, la búsqueda de un nuevo lenguaje propio desembocará en la autonomía de la obra de arte.

Para introducirnos en las vanguardias artísticas del siglo XX, seguiremos una estructura basada en la clasificación que hace Francisco Calvo Serraller (2014).

Las vanguardias históricas se componen de dos momentos: una primera etapa formalista y una segunda etapa en la que surgen el dadaísmo y el surrealismo.

3.1.2. Etapa formalista

Alcanza aproximadamente hasta los años veinte del siglo pasado y se caracteriza por la búsqueda incesante de un lenguaje artístico propio. Se puede clasificar en dos posturas dominantes: **la corriente subjetiva** o **expresiva** y **la corriente objetiva**.

Corriente expresiva

Inscritos a la **corriente expresiva** hay dos movimientos fundamentales el **fauvismo** y el **expresionismo**. Los pintores fauvistas habían estudiado los principios impresionistas y postimpresionistas, pero se decantaron por eludir los principios teóricos o científicos del color y se centraron en su uso con fines expresivos y emocionales. Henri Matisse (1869-1954) es la figura que primero destaca en este movimiento. Influidos por las pinturas de Turner y por su maestro Signac, su sistema pictórico abandona de forma progresiva la pincelada divisionista. Conserva, sin embargo, el uso del color puro y los pares de contrastes complementarios, lo que dota a sus composiciones de una fuerte tensión cromática. De Van Gogh y Gauguin adquiere el uso de los contornos gruesos y el empleo del color no naturalista.

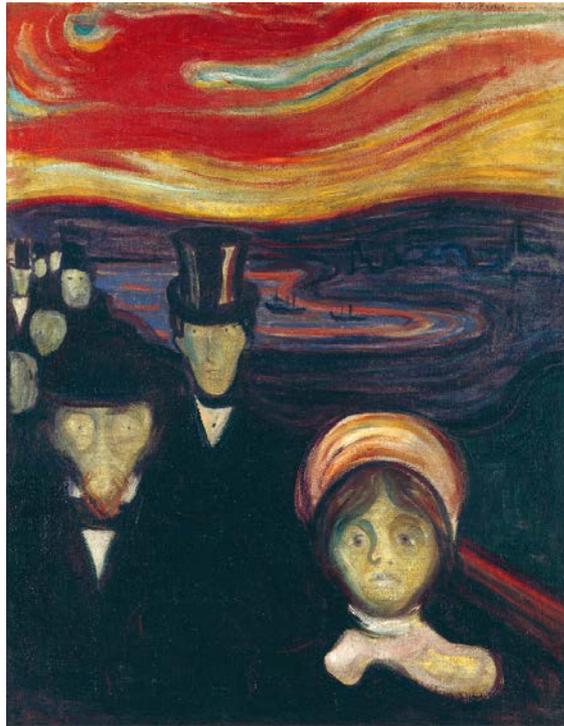
Una de sus obras más reconocidas es *La ventana abierta* (1905). En ella podemos identificar de forma inmediata el uso de pares complementarios como el rojo-verde o naranja-azul. Una de las aportaciones más importantes de la obra de Matisse fue la reflexión sobre las relaciones de color en función de la superficie y la cantidad. Para el pintor, cualquier color podía alterarse aplicando un cambio de proporción en la superficie pintada. En *Le Bouheur de vivre* (1905), un lienzo de 174 x 240 cm, aplica grandes dimensiones de colores primarios planos y complementarios para crear un violento contraste que hace vibrar toda la composición.



Henri Matisse (1905). *Le Bouheur de vivre*. Barnes Foundation, Filadelfia, Pensilvania.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

El expresionismo tiene como figura representativa al noruego Edward Munch (1863-1944). La influencia de Van Gogh en la obra de Munch es algo que el propio artista reconoció. El cielo rojo de su lienzo *Ansiedad* (1894) evoca una escena donde el cielo se ha teñido de rojo sangre. Lo tormentoso de la composición, además de por el uso del color, se explica también por la influencia de la pincelada violenta y empastada de Van Gogh. De Gauguin adquirió la idea de construir con planos bidimensionales de color; su influencia le llevó a prescindir de todos los detalles superficiales reduciendo la composición, la representación del paisaje y la figura humana a lo esencial.



E. Munch (1894). *Ansiiedad*. Museo Munch, Oslo.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

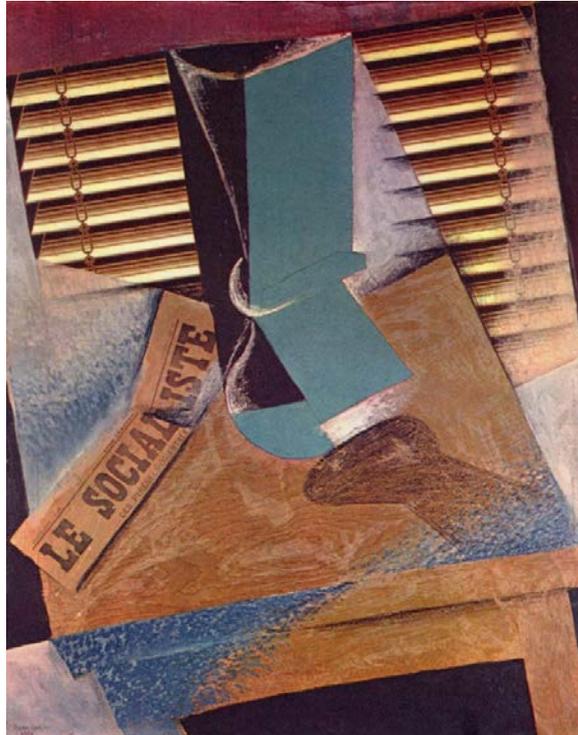
Corriente objetiva

La **corriente objetiva** o también llamada **normativa** se desarrolla en el cubismo. Los creadores de este movimiento son Picasso (1881-1973) y Braque (1882-1963). Muchos autores coinciden en señalar la influencia que ejercieron las revoluciones científicas y tecnológicas en las formulaciones cubistas. Nos referimos a la **teoría de la relatividad** de A. Einstein y al descubrimiento de la **mecánica cuántica**.

La primera fase del cubismo, denominada **analítica**, rompió por completo con la representación de la realidad basada en el sistema perspectivo. Los objetos en el cubismo analítico se representaban desde su descomposición mostrando de forma múltiple todas sus facetas. Esta etapa se basó en el estudio y el análisis de las formas geométricas. La paleta era muy reducida: solo contaba con grises, ocres, marrones, verdes oscuros y, en ocasiones puntuales, con algún rojo para poner el acento en algún punto concreto de la representación. La importancia de la iluminación se sacrificó en favor de la claridad de la forma. Bajo esta premisa se recurrió al claroscuro para destacar los volúmenes esculturales de las formas cubistas. Esta paleta monótona y rigurosa tenía como objetivo principal que el color no distrajera del verdadero tema importante que era la forma. *Frutero y vaso* (1912), de Georges Braque, es un ejemplo de esta etapa donde podemos observar todas las características enunciadas.

La segunda fase, denominada **sintética**, introduce la técnica del *collage*. Braque fue el primero en utilizar la técnica del *papier collé* (papel pegado). Pronto, Picasso y Juan Gris la adaptaron incorporando diferentes materiales a la pintura. La incorporación de estos materiales como madera o papeles de periódicos implicaba un rechazo de los materiales tradicionales del arte y una violación del sistema de representación basado

en el parecido (Bañuelos, 2008). Los cubistas abandonan así la representación ilusionista para dar paso a lo real a través de estas texturas. Esta nueva tendencia incorporó de nuevo colores brillantes. Se buscaba el color propio de los objetos que a veces venía dado por las propias texturas y materiales incorporados al lienzo.



Juan Gris (1914). *The sunblind*. Tate Gallery, Londres.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Después del alejamiento del naturalismo en la pintura de postimpresionistas como Van Gogh o Gauguin, algunos pintores como Kandinsky o Piet Mondrian sintieron la necesidad de buscar una guía que condujese a establecer un sistema de reglas en el arte. Ante el vacío y el vértigo al que se vieron abocados por la deriva del arte hacia la representación abstracta, ambos pintores acudieron a la **teosofía** (la teoría filosófica con vínculos espirituales y esotéricos que se desarrolló durante el siglo XIX).

Kandinsky (1866-1944), inspirado en esta corriente filosófica y en la teoría de los contrastes de Goethe, elaboró su propia teoría del color. A estas dos influencias, hay que añadir como factor determinante el hecho de que Kandinsky experimentaba sinestesia. La **sinestesia** consiste en combinar sensaciones que, en principio deberíamos percibir por separado, en un mismo acto perceptivo. El pintor ruso, como tantos otros sinestésicos, era capaz de visualizar los diferentes matices de un sonido a través de los colores. Así, Kandinsky creó un sistema de asociaciones basado en la idea principal de que el color es el lenguaje universal del alma. Para Kandinsky, el color era capaz de producir determinadas reacciones emocionales. En su libro *De lo espiritual en el arte* (1912) desarrolló su teoría y su lenguaje del color, creó una tabla donde...

“

«[...] los colores, explicaba el artista, podían ser fríos o cálidos, claros u oscuros, ásperos o suaves, delicados o duros. La tensión entre el amarillo y el azul representaba los polos del frío y el calor, la espiritualidad y la pasión. Cuando la tensión remitía al mezclarlos, el resultado era el verde, el color de la calma. El blanco tenía un efecto de “gran silencio”, el negro sonaba como “la nada muerta después de la desaparición del sol”, el gris era “callado e inmóvil”. El rojo Saturno transmitía la impresión de poder, energía, alegría y triunfo, y el cinabrio bermellón era como una pasión constante incandescente.»

Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke y Honnef (2012). *Arte del siglo XX* (pág. 105). Colonia: Taschen.

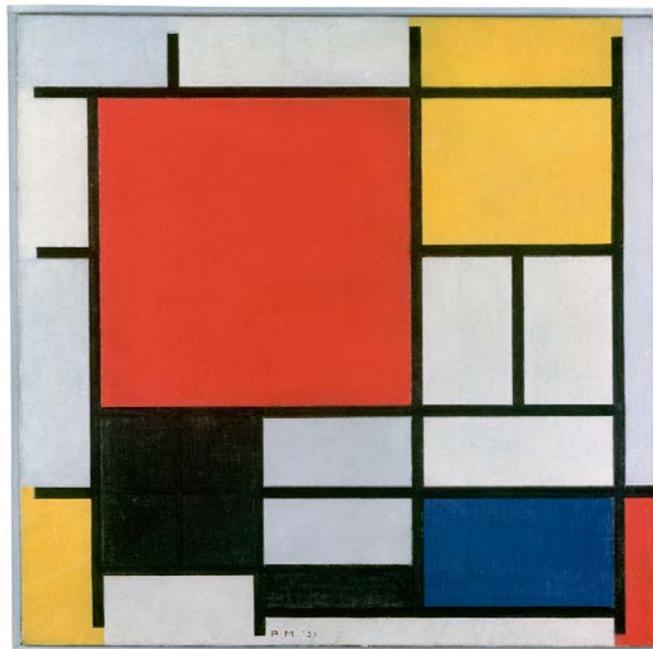
También Kandinsky asoció colores a las formas: amarillo para el triángulo, azul para el círculo. Asimismo, la dirección de las líneas tenían un significado asociado a las emociones: la horizontal significaba calma, la vertical ascendente alegría y descendente tristeza. Las formas y colores se convirtieron en un código que había que conocer para descifrar el sentido y las connotaciones psicológicas de los elementos plásticos.



V. Kandinsky (1923). *En blanco II*. Centro Pompidou, París.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

El pintor holandés Piet Mondrian (1872-1944) perteneció al movimiento **De Stijl**. Esta corriente buscaba crear un arte puro a través de elementos puros creados por el hombre en oposición a lo orgánico de la naturaleza. La línea recta racional, humanizada, se opuso a la curva propia de la naturaleza. Mondrian escribió un ensayo titulado *Neoplasticismo*, en el que defendía esa misma idea del arte como creación humana que ha de servir como elemento ordenador y pacificador del mundo. Partió del cubismo analítico para llegar a una abstracción geométrica en la que utilizó los colores primarios azul, rojo y amarillo, y los considerados no colores como el negro, el blanco y el gris. Realizando una analogía con la arquitectura Mondrian, equiparaba el color con los materiales y el no color con el espacio. Esta abstracción total borraba todo signo de la naturaleza e invocaba un futuro utópico a través de la armonía trazada a través de verticales, horizontales y planos puros de color.



P. Mondrian (1921). *Composición en rojo, amarillo, azul y blanco*. Gemeentemuseum Den Haag, Países Bajos.

Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

Junto con Kandinsky, Josef Albers fue uno de los profesores más importantes en La Bauhaus en la época de Weimar. Tras unos años trabajando en la escuela alemana, marchó a Estados Unidos para dar clases en el Black Mountain College. Albers se convirtió en el referente de una generación de artistas abstractos norteamericanos como Elsworth Kelly o Kenneth Noland.

Su obra más influyente fue la serie de cuadros *Homenaje al cuadrado*, que comenzó en 1949. Esta serie fue un trabajo experimental en el que el profesor Albers realizó unos mil trabajos basados en la composición a base de superponer cuadrados de diferentes colores y tamaños. Con estos trabajos buscó demostrar la influencia que ejercen los colores entre sí y su repercusión en el espacio. En 1963, publica el resultado de estos experimentos en su obra *La interacción del color*, dedicada a la percepción y a demostrar lo relativo del color.

3.1.3. Dadaísmo y Surrealismo

En la segunda etapa de las vanguardias históricas, el **dadaísmo** y el **surrealismo** utilizarán algunas técnicas y materiales que ya adelantaron los cubistas, pero con enfoques radicalmente distintos.

Tristan Tzara (1896-1963), uno de los fundadores del movimiento dadá, definió la **técnica del papier collé** como un momento revolucionario en el desarrollo de la pintura. Algunos dadaístas como Hans Arp o Kurt Schwitters realizaron *collages* que formaban composiciones abstractas aleatorias, con elementos como papeles pegados o texturas. Hanna Hoch, Raoul Hausmann, George Grosz o John Heartfield hicieron fotomontajes que tenían como objetivo atacar el concepto tradicional burgués de obra de arte.

Los artistas surrealistas también experimentaron con el *collage*. Existe una diferencia notable entre el automatismo practicado por los dadaístas y el automatismo propuesto por Bretón; mientras dadá era antipoético, el automatismo surrealista perseguía la expresión poética. El automatismo surrealista se basaba en la teoría de la asociación libre propuesta por Sigmund Freud en 1892. A través de las incoherencias expresadas por el inconsciente sin mediación racional, el psicoanálisis conseguía interpretar los deseos reprimidos.

El **cadáver exquisito** era un juego surrealista mediante el cual se realizaba una composición colectiva. Algunas técnicas utilizadas eran el dibujo, la poesía y también el *collage*. En este último, los fragmentos de imagen operaban como palabras automáticas.

Pero será Max Ernst, uno de los artistas más importantes del surrealismo, quien inaugurará un nuevo género: el **collage narrativo**. Entre 1929 y 1934, Ernst publica una serie de novelas *collage* que influirán de forma decisiva en el resto de los artistas surrealistas. Ernst, a través de su serie de *collages*, propone un nuevo relato que se constituye en una estructura secuencial que disuelve la estructura original basada en convenciones narrativas. Esta ruptura de las convenciones se lleva a cabo a través de la negación de lo real, descomponiendo las reglas de toda lógica.

Ernst, además de crear el *collage* narrativo, inventa otras técnicas como el *frotage* o el *grattage*. El **frottage** consiste en traspasar al lienzo o al papel la textura de una superficie con ayuda del frotamiento. El **grattage** utiliza el raspado para grabar el pigmento seco sobre la superficie.

3.2. Las últimas vanguardias

Podemos decir que estas segundas vanguardias comprenden un periodo histórico que va desde 1942 hasta 1968. En este tiempo se suceden una serie de movimientos estilísticos y la clásica separación entre pintura-escultura-arquitectura cada vez se va desacreditando más. Como han señalado numerosos autores, es una etapa compleja en cuanto a la clasificación que podamos hacer de los artistas. A continuación, veremos algunos de los más representativos.

El **expresionismo abstracto** está formado por una generación de artistas norteamericanos que en torno a 1945 desarrollan un lenguaje no figurativo y una técnica carente de todo anclaje normativo. Algunos de los artistas más importantes pertenecientes a esta corriente abstracta fueron Arshile Gorky (1905-1946), Mark Rothko (1903-1980), Willem de Kooning (1904-1997), Barnett Newman (1905-1970), Ad Reinhardt (1913-1967) o Jackson Pollock (1912-1956).

Jackson Pollock ha sido uno de los artistas más reconocidos de este movimiento por sus logros técnicos. Su pintura totalmente gestual y automática dio nombre a lo que se conoce como **acción painting** o **pintura de acción**. Entre sus influencias se pueden señalar el impresionismo, el uso de materiales que caracterizan la fase sintética del cubismo y el automatismo practicado por artistas surrealistas como Max Ernst. Pollock prescindió en sus obras del caballete y del pincel, colocó el lienzo en el suelo y la gestualidad de su cuerpo se convirtió en decisiva en su proceso creativo. Utilizó la técnica del **dripping** (goteo), consistente en dejar chorrear o gotear la pintura utilizando pinceles, brochas o cualquier utensilio o en, directamente, volcarla desde el propio bote de pintura. En el *acción painting*, la importancia se centra en el proceso de pintar. El propio gesto del artista y la pincelada configuran el significado de la obra. El contenido del cuadro no viene determinado por un tema exterior, sino por los mismos elementos que lo componen. Estos son la materialidad del color y el gesto. El color viene determinado por el empleo de pinturas industriales que tenían otros usos no relacionados con el arte. Además de óleos exprimidos desde el tubo directamente sobre el lienzo, Pollock utilizaba esmaltes brillantes. Los lienzos de Pollock se convertían en una gran maraña de tonos que el pintor ejecutaba buscando las relaciones de contraste entre la pintura brillante y tonos mate, jugando también con diferentes viscosidades. De este modo, el color no se supeditaba a la línea o a la forma, sino a la textura. Tanto es así que cuando incluía elementos materiales como clavos, grapas, cigarrillos, botones, etc., estos elementos actuaban como manchas de color, camuflándose entre los diversos matices y pasando totalmente desapercibidos. Podemos ver un ejemplo en *Full Fathom Five*, de 1947.



Sanky Raine (1972). Jane Raine ejecutando un action painting.

Fuente: GNU Free Documentation License, vía Wikimedia commons.

La obra de Mark Rothko y Barnett Newman se ha etiquetado dentro de la corriente del expresionismo abstracto, pero su pintura madura tiene mucho más que ver con los planteamientos de la siguiente generación perteneciente a la **abstracción pospictórica** o *Color Field Painting* (pintura de campos de color), surgida hacia finales de los años cincuenta y en la que encontramos a artistas como Ellsworth Kelly, Frank Stella, Helen Frankenthaler, Morris Louis y Kenneth Noland.

Barnett Newman aspiraba a conseguir que el espectador penetrara en su obra y experimentara la experiencia de lo sublime. Sus obras estaban formadas por lienzos de enormes dimensiones donde el color, aplicado como grandes campos, se convertía en espacio en el que el espectador debía perder toda referencia. La luminosidad del color aplicado a base de muchas capas de pintura diluida debía atrapar al observador y hacerle perder toda orientación espacial. Una vez en este estado, provocado por la inmensidad del campo de color, el espectador llegaría a alcanzar el sentimiento de lo sublime. La experiencia ante la obra se convertía así en una especie de ritual. En su obra *Adam* (1951-52), podemos observar estos grandes campos de color en un lienzo que mide 2.429 x 2.029 mm.

Mark Rothko creía en las propiedades metafísicas del color, al igual que Newman buscó trascender el espacio a través de la experiencia cromática. Sin embargo, su pintura se diferencia de la de Newman en que Rothko intentaba traspasar la bidimensionalidad del lienzo a través del color, creando efectos en los que las franjas coloreadas parecían flotar en un espacio indeterminado. El color en Rothko emanaba en el lienzo con una luz propia, lo cual cargaba a la pintura de connotaciones religiosas. Este efecto se conseguía utilizando numerosas capas transparentes de óleo. *Light Red Over Black* (1957) es un ejemplo de la obra de Mark Rothko en este periodo.

De forma paralela al expresionismo abstracto norteamericano, en Europa surgió el **informalismo**. Cabe destacar que España fue el país donde destacaron los más importantes artistas de esta corriente. Los más reseñados se agruparon en torno al grupo catalán **Dau al set** (1956) y al grupo madrileño **El paso** (1957). Compartieron muchas características con el grupo norteamericano, como las influencias surrealistas y el uso de materiales de todo tipo, pero se diferenciaron por una estética más íntima y poética.

Yves Klein fue el padre del **movimiento zero** y del **nouveau réalisme**. Amplió el concepto de objeto artístico y permitió la apertura del camino a la participación del espectador en la obra. Experimentó con el *happening* y con el *body art*. Al igual que Rothko, buscó hacer visible las cualidades materiales y espirituales del color que debía ser percibido en su pureza. Para ello recurrió al uso de pigmentos puros. Eligió un tono de azul ultramar profundo que él mismo patentó con ayuda de un químico KIB (*International Klein Blue*). Para Klein, este color representaba elementos abstractos de la naturaleza, como el cielo o el mar. Para su serie de monocromos, utilizó una técnica que consistía en espolvorear el pigmento puro sobre una tabla con un tratamiento de caseína. Más adelante, experimentó también con el fuego en sus cuadros. Asimismo, Yves Klein realizó *happenings* en los que embadurnaba con pintura los cuerpos de modelos para después dejar su huella sobre un lienzo blanco. A esta acción la denominó **antropometrías**. Estas acciones se convirtieron en *performances* rituales donde Klein, influido por la filosofía zen, perseguía la inmaterialidad de la obra. Con las huellas corporales sobre el lienzo, conseguía representar la ausencia.

En el [enlace](#) se explican las antropometrías.

En estas acciones de Yves Klein, el pigmento puro se convierte en el medio simbólico que representa el poder material del pigmento. En este caso, el color azul, como hemos mencionado anteriormente, tiene además fuertes connotaciones espirituales.

En esta línea inaugurada por Klein han trabajado artistas como la cubana Ana Mendieta (1948-1985). En su serie *Siluetas* (entre 1973-1980), la artista cubana realiza una serie de *performances* donde el uso del material está ligado al ritual. En algunas de sus siluetas, Ana Mendieta utiliza el pigmento rojo puro como metáfora de la sangre, en lo que para ella eran auténticos rituales de purificación. En estas *performances*, Mendieta reflexionaba sobre la identidad y los mitos femeninos de la creación. A través de la huella de su cuerpo, que dejaba el pigmento rojo en la naturaleza, la artista reflexiona sobre la vida, la muerte y la ausencia.

Otro ejemplo de uso del color como material en la *performance* lo encontramos en el **accionismo vienés**. Este grupo reivindicó la necesidad de introducir el ritual en una sociedad que se había convertido en profundamente conservadora. Las representaciones del accionismo vienés tienen como objetivo aniquilar los tabús. Para ello realizarán representaciones obscenas, abyectas y grotescas. Las reflexiones de estos artistas giran en torno a la idea de que no existe dolor sin placer o tortura sin excitación (Soláns, 2000). Todo en la *performance* se torna explícito. Los materiales con los que el artista trabaja son fluidos corporales como la sangre, el semen, la orina o las heces. Y el cuerpo se convierte en el soporte. El uso de estas sustancias como materiales artísticos busca destruir la estructura de la obra artística y convertir el material en energía vital, en instinto puro. En este sentido, para Hermann Nitsch, la pintura, el pigmento y la sangre interactúan conformando un solo cuerpo que ya no es pictórico, sino real. Sus *performances*, donde utiliza vísceras y sangre de animales, pretenden borrar los límites entre arte y realidad. Sus lienzos, donde derrama sangre mezclada con pintura, dejan de ser piezas artísticas para ser piezas reales.

4. El arte posmoderno. Estrategias, materiales y lenguajes plásticos

El de **posmodernidad** es un término muy complejo, que tiene diferentes enfoques en función del autor o el artista al que hagamos referencia. No se trata de un término que defina un estilo artístico. Al igual que el término modernidad, la posmodernidad acota un periodo cultural.

Algunos de los autores capitales que han teorizado sobre este concepto son Fredric Jameson (1934) y Jean-François Lyotard (1924-1998). El primero, desde un análisis marxista, define la posmodernidad no como una ruptura con la modernidad, sino como un desarrollo desigual de fuerzas antiguas y emergentes. El teórico marxista sitúa el posmodernismo en relación con el capitalismo consumista surgido tras la Segunda Guerra Mundial:



«[...] son las espectaculares imágenes asociadas con la cultura posmoderna (seductoras simulaciones en revistas y películas, en televisión y en Internet que rara vez representan nada en absoluto real), reflejan “la lógica cultural” de una economía impulsada por el deseo consumista.»

Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal (pág. 596).

Lyotard define la posmodernidad como el fin de los «grandes relatos» de la modernidad.

El debate sobre la posmodernidad surge en el ámbito artístico en los años ochenta. En esta década, el presidente norteamericano Ronald Reagan hace un llamamiento al retorno de los valores conservadores. En ese mismo momento, en el ámbito intelectual, el postestructuralismo cuestiona ese retorno a la tradición cultural.

Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2006) distinguen dos tipos de posmodernidad en estos años:

La posmodernidad neoconservadora: entendía el retorno a los valores tradicionales como una forma de recuperar la individualidad arrebatada por la sociedad de masas. Rechazaban la modernidad y la abstracción en el arte. En pintura, retornaron a la figuración y como estrategia utilizaron el «pastiche», citas y referencias a la historia del arte. Algunas de las técnicas que recuperaron fueron el *collage* y el *assemblage*, pero siempre introduciéndolos en una lógica pictórica basada en convencionalismos. Algunos de los artistas que representaron esta postura fueron: David Salle (1952), Anselm Kiefer (1945) o Julian Schnabel (1951).

La posmodernidad postestructuralista: como ya hemos comentado, cuestionaba ese retorno conservador, la originalidad del artista y la legitimidad de la tradición. Ponían en tela de juicio la representación. Una de sus estrategias tomada del postestructuralismo fue el uso del **texto fragmentado** como contrapunto a la idea moderna de obra unitaria. Entre las estrategias utilizadas, destaca la **apropiación**. Como ejemplo podemos acudir al trabajo de Barbara Kruger (1945), Jenny Holzer (1950) o Sherry Levine (1947).

Peter Halley, influido por las teorías de Foucault que definen la geometría como instrumento de control, plantea abstracciones. En sus pinturas, utiliza pintura acrílica y pinturas industriales fluorescentes. Halley amplía elementos de la era industrial como circuitos eléctricos para crear geometrías, cuyos significados, lejos de emparentarse con el arte geométrico, aluden a las teorías sobre el control de Foucault. Inspirado por el minimalismo y el *color field painting*, sus pinturas son una reflexión sociológica donde los colores fluorescentes ya no tienen esa carga espiritual, sino completamente material.

5. Revolución tecnológica: nuevos soportes y materiales

5.1. Introducción

La posibilidad de generación de energía eléctrica a partir del siglo XIX tuvo como consecuencia la fabricación de numerosos aparatos eléctricos que modificarían de forma revolucionaria la forma de vida de las personas. El exponencial desarrollo de la tecnología, sobre todo a partir del siglo XX, influirá de forma significativa en todo el arte contemporáneo hasta nuestros días.

Desde la aparición de la fotografía en torno a 1839, algunos inventos técnicos como la cámara fotográfica, el cine, la televisión, el vídeo, o en las últimas décadas el desarrollo de las tecnologías digitales o de Internet, han posibilitado formas totalmente nuevas de hacer arte.

En *Inventar el futuro: arte, electricidad y nuevos medios* (2013), Edward A. Shanken realiza una exploración de la historia del arte reciente de la que podemos extraer algunas de las cuestiones fundamentales para analizar los usos artísticos de los medios electrónicos. La hemos resumido en **el creciente interés por la luz eléctrica como medio artístico, la representación del movimiento, el espacio interactivo y la virtualidad**.

5.2. Creciente interés por la luz eléctrica como medio artístico

Ya vimos cómo en la Edad Media considerar el color como luz o materia determinaba asociar el color a Dios y, por tanto, defender su utilidad, o por el contrario considerarlo materia y atribuirle connotaciones negativas, llegando a considerar pernicioso su uso. Más tarde, en el Renacimiento, con la revalorización de la naturaleza, los pintores fueron desarrollando la técnica del claroscuro hasta llegar en el barroco a su máximo desarrollo con la pintura tenebrista. Los impresionistas y los postimpresionistas perseguían reproducir los efectos de la luz en los objetos y cómo los ojos lo percibían. Estas expresiones artísticas derivadas de las teorías y las tecnologías que se desarrollaron durante el siglo XIX, entre las que se encuentran la invención de la fotografía, «produjeron nuevas formas de entender la luz y la percepción visual» (Shanken, 2013)⁷. Algunos artistas como James Turrell, Ulf Langheinrich o Olafur Eliasson, por citar solo algunos, han seguido trabajando en las últimas décadas con planteamientos similares.

⁷ E. Shanken (2013). *Inventar el futuro: arte, electricidad y nuevos medios*. Brooklyn: Departamento de Ficción (pág. 13).

En el [enlace](#) se presenta una muestra del trabajo de Ulf Langheinrich.

Algunos otros ejemplos del empleo de la luz eléctrica como medio artístico los encontramos en artistas como Joseph Kosuth o Juli Julian LaVerdiere y Paul Myoda, con su obra tributo a las víctimas del 11-S en el World Trade Center de Nueva York.



Joseph Kousuth (1965). *Neon*. Fotografía de Florent Derrault.

Fuente: Licencia Creative Commons Attribution-Share Alike 2.0 Generic, vía Wikimedia commons.



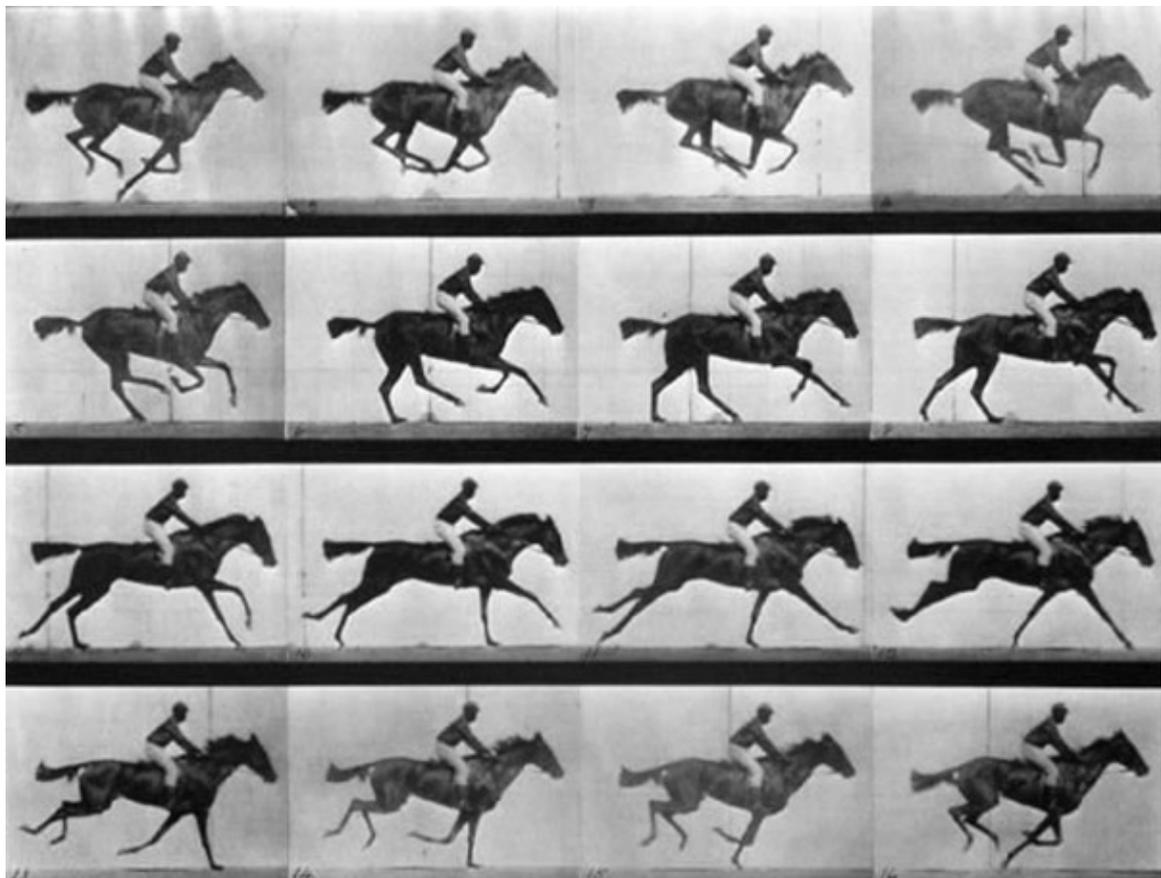
Juli Julian LaVerdiere; Paul Myoda (2014). *Tribute in light*. Fotografía de Anthony Quintano.

Fuente: Licencia Creative Commons Attribution 2.0 Generic, vía Wikimedia commons.

El empleo del color luz (color pantalla) en el arte digital abre la reflexión a nuevos planteamientos estéticos en lo referente al color, que conectan de forma natural con los planteamientos sobre la **inmaterialidad**. Si el color pigmento se utilizó como hemos visto para poner de manifiesto, en ocasiones, la materialidad del color, con el color luz se abren posibilidades de experimentación y reflexión en torno al color donde el propio medio tiene unas nuevas connotaciones simbólicas.

5.3. Representación del movimiento

Las primeras representaciones del movimiento corrieron a cargo del fotógrafo Eadweard Muybridge (1830-1904). Sus experimentos con la **cromatografía** y la invención del **zoopraxiscopio** supusieron el germen para la posterior invención del **cinematógrafo**. Los experimentos del fotógrafo británico influyeron en numerosos artistas. Las fotografías que muestran en serie el movimiento congelado de un caballo causaron gran impacto en la época y apoyaron el estudio del movimiento en animales, en la obra, entre otros, de Degas. El desarrollo de estas tecnologías influyeron también en movimientos como el cubismo, el futurismo, el arte cinético o el videoarte. Marcel Duchamp, en su obra *Nude Descending a Staircase (N.º 2)*, de 1912, recoge las influencias de Muybridge y de las definiciones de tiempo y espacio de algunos científicos y filósofos.



Caballo en movimiento (1878).

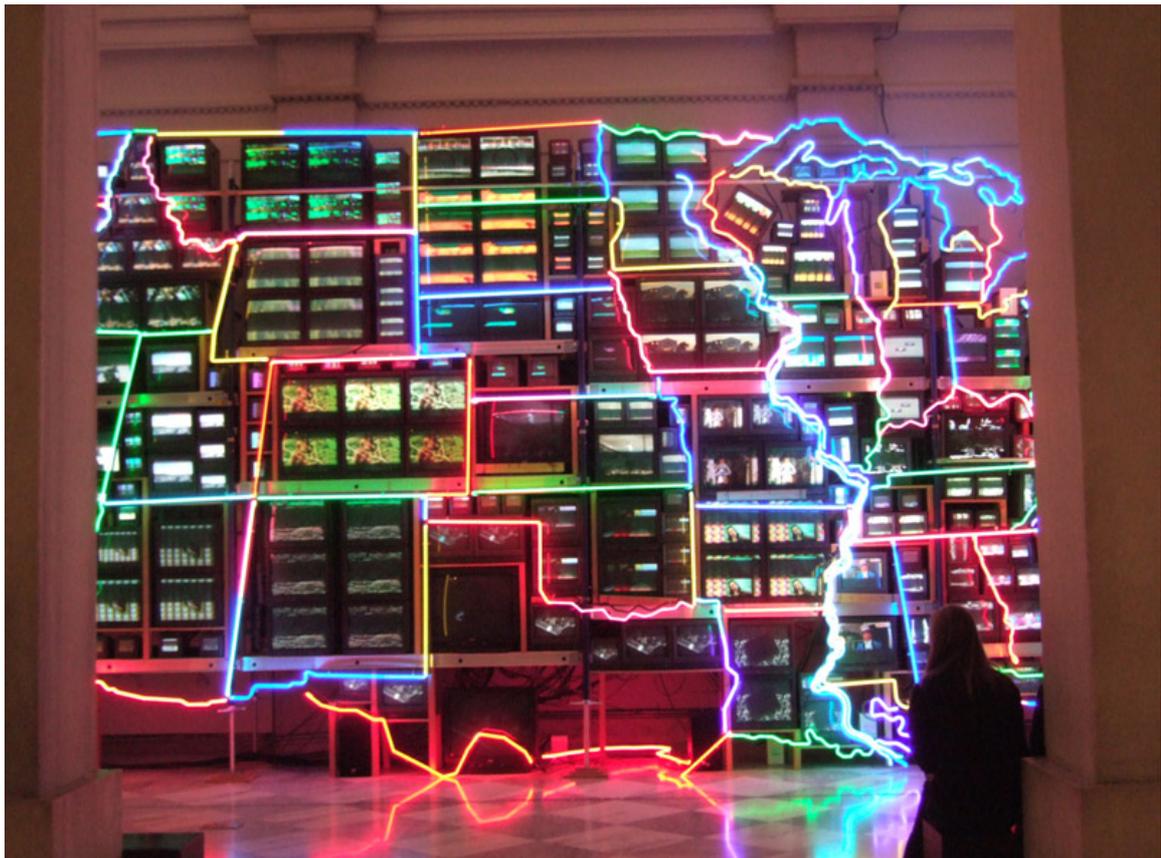
Fuente: Dominio público, vía Wikimedia commons.

En la década de los años veinte del pasado siglo, los artistas de vanguardia experimentaron con la electricidad, creando las primeras obras de arte cinético, que tenían como objetivo reflexionar sobre los efectos perceptivos del movimiento en el espectador. Podemos poner como ejemplo el film experimental de Marcel Duchamp *Anemic Cinema*, de 1926.

5.4. Espacios interactivos

La aparición de la televisión y la radio produjo un profundo interés sobre estos medios como formas hegemónicas de difusión cultural y de valores. Con el nacimiento de estos medios de comunicación de masas, se activaron los debates sobre la interactividad de los medios y, más adelante, sobre los sistemas de control y vigilancia.

El **videoarte** nace en este ambiente en los años sesenta. Sus máximos representantes son Wolf Vostell (en Alemania) y Nam Jun Paik (en Nueva York). Sus orígenes están en las vanguardias, el cine experimental y la televisión. Desde sus inicios, el videoarte ha reflexionado sobre las posibilidades creativas del propio medio. En los últimos años, las preocupaciones se centran en temas como la videovigilancia o la privación de libertad. Por su naturaleza electrónica, está en continuo desarrollo y reformulación. Sus posibilidades expresivas y materiales han dado lugar a híbridos como la **videoinstalación**, la **videodanza** o la **videoperformance**. Con el desarrollo de la tecnología digital, también se han extendido las prácticas al **net art**. Estas últimas, además de revolucionar la creación de la imagen, han activado el debate y la reflexión sobre los medios de financiación y distribución de las obras.



Nam June Paik (1995-96). Electronic Superhighway: Continental U.S., Alaska, Hawaii. American Art Museum.
Fuente: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported, vía Wikimedia commons.

5.5. Virtualidad

Vimos cómo en el siglo XVII la pintura se volvió autorreferencial. Los pintores utilizaron la representación pictórica para reflexionar sobre sí misma. Como técnica, el *trompe l'oeil* creó una simulación que pretendía crear confusión y activar la reflexión sobre pintura, representación y realidad. A lo largo de los siglos, los artistas han continuado creando simulaciones para provocar esa misma confusión en nuestra visión. A partir de los años sesenta, la interacción generada por ordenador daría paso a lo que ya conocemos desde los años setenta como **realidad virtual**. La industria de los videojuegos ha ido desarrollando juegos cada vez más inmersivos e ilusionistas, desarrollando de forma paralela máquinas capaces de soportar los gráficos más increíblemente realistas. A partir de estos años, las colaboraciones entre artistas e ingenieros han sido cada vez más habituales, lo cual ha creado equipos donde convergen varias disciplinas científicas y humanísticas.

Referencias

Ball, P. (2012). *La invención del color*. Madrid: Turner Publicaciones.

Bañuelos Capistrán, J. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Editorial Cátedra.

Blume, H. (1996). *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Tursen.

Calvo, I. (2015). «Cuatro aproximaciones a la teoría de los colores de Johann Wolfgang von Goethe». *Revista Diseña* (núm. 8, págs. 94-101). [En línea]
<http://www.revistadisena.com/teoria-de-los-colores-de-goethe/>

Calvo Serraller, F. (2014). *El arte contemporáneo*. Barcelona: Taurus.

Camille, M. (2005). *Arte gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Ediciones Akal.

Checa, F.; Morán, M. (2001). *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo.

Doerner, M. (1984). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Editorial Reverté.

Eisenman, F.; Crow, T.; Lukacher, B. y otros (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Ediciones Akal.

Fiedler; Feierabend (ed.) (2013). *Bauhaus*. Alemania: H. F. Ullmann.

Foster, H.; Krauss, R.; Bois, Y. A. y otros (2006). *Arte desde 1900*. Madrid: Ediciones Akal.

Gage, J. (2001). *Color y cultura*. Madrid: Ediciones Siruela.

Gombrich, E. (1979). *Historia del arte*. Madrid: Alianza Editorial.

Kandinsky, V. (2005). *Punto y línea sobre el plano*. Buenos Aires: Andrómeda.

Kandinsky, V. (2011). *De lo espiritual en el arte*. Madrid: Paidós.

Kempton, M. (2000). *La ciencia del arte*. Madrid: Ediciones Akal.

Malpas, J. (2000). *El realismo*. Serie Tate Gallery. Madrid: Ediciones Encuentro.

Miguel-Pueyo, C. (2009). *El color en el romanticismo. En busca de un arte total*. Nueva York: Lang Publishing.

Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Buenos Aires: Katz Editores.

Ruhrberg; Schneckenburger; Fricke; Honnef (2012). *Arte del siglo XX*. Colonia: Taschen.

Scharf, A. (1974). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza Editorial.

Shanken, E. (2013). *Inventar el futuro: arte, electricidad y nuevos medios*. Brooklyn: Departamento de Ficción.

Sedeño Valdellós, A. (coord.) (2011). *Historia y estética del videoarte en España*. Sevilla-Zamora: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Solans, P. (2000). *Accionismo vienés*. Guipúzcoa: Editorial Nerea.

Stoichita, V. (2002). *La invención del cuadro*. Barcelona: El Serbal.

Thomson, B. (1999). *El postimpresionismo*. Serie Tate Gallery. Madrid: Ediciones Encuentro.

Van Gogh, V. (2003). *Cartas a Theo*. Barcelona: Idea Books.