
EL COLOR COMO AGENTE EMOCIONAL

Si nos preguntáramos de qué esfera del ser humano es agente el color, inmediatamente tendríamos que responder: de la afectiva. La interioridad afectiva encuentra su manifestación plástica en el color, del mismo modo que la línea delata la existencia de la esfera racional, y la materia (incluyendo muchas veces el color) es testimonio de los impulsos instintivos.

La aseveración no es de ninguna manera “ley” inviolable; pues sabemos que el instinto participa a veces en la colocación del color y que en otras oportunidades la razón “indica” la elección de un rojo determinado. De todas maneras, la experiencia cotidiana y la artística han contribuido a sostener la tesis de que color e interioridad afectiva marchan de la mano.

Resultaría fácil demostrar lo expuesto recordando la frase enunciada por Delacroix —*Dadme fango y haré con él la piel de una Venus, si me permitís rodearlo de los colores de mi paleta*—. Pero procuremos encontrar otras respuestas.

En un sentido general toda obra creada presupone una actitud romántica. Si a través de la creación se llega a descubrir al ser creador, fácil será deducir que un yo que se expresa, “expresando” coloca sobre el tapete del pensamiento la frase “actitud romántica”.

El color es agente de una emoción que experimenta y sufre el artista. Los románticos del siglo XIX dieron la pauta precisa de que con ese elemento daban satisfacción a los caprichos de un sentimiento profundo que no encuentra eco ni en la esfera racional ni en la instintiva.

Delacroix y sobre todo Géricault proporcionan buenos ejemplos: *La balsa de la medusa* del segundo (tema basado en un suceso que el pintor conocía perfectamente), nos enfrenta con una temática en la que se supone que existe una alteración fundamental de la realidad a la cual está referida.

En términos más o menos “académicos”, convendría decir que el tema pintado pone de manifiesto la “interpretación” del suceso; pero dicha interpretación está cargada de una emoción particular. El artista no se contenta con ser un simple testigo de la catástrofe (en este caso, Géricault no estuvo presente en el momento del naufragio); quiere además manifestar *qué sintió* cuando supo de la desgracia que acompañaba a los sobrevivientes.

La relación pintor-semejante acaba de darse cita en la superficie de la tela, donde el color juega un papel primordial. Inmediatamente este elemento se convierte en testimonio de una reacción afectiva, y para responder con fidelidad ofrece al pintor los tonos justos, que corresponden al estado espiritual por el cual el creador está atravesando.

Hemos introducido una característica nueva de color, compañero consecuente del artista, relacionada con el campo de la psicología. Los colores son transmisores del estado anímico del hombre e influyen en el ánimo de todos los seres humanos. La presencia de un tono lleva implícita, la mayor parte de las veces, una significación particular. Se ha estipulado que el rojo es cálido por excelencia, dinámico, excitante; el anaranjado es también cálido, íntimo, acogedor; el amarillo es luminoso, digno; el verde resulta casi siempre tranquilizante; y el azul es frío por antonomasia, calmo, reposante.

La tonalidad general de un cuadro lleva implícita una significación de tipo psicológico. El primer paso lo cumple el artista en el momento de elegir los tonos que convienen a su vocabulario; el siguiente lo realiza el espectador, colocado en la situación de “encontrarse” —o no— con los estímulos y la proyección de la sincromía que tiene delante de sus ojos.

El color posee una significación implícita que lo distingue y lo caracteriza.

Pero la tonalidad dominante de un cuadro,
alude siempre a una significación de tipo instintivo.



Raoul Dufy. *El Mozart azul*
Colección particular, París.

Los análisis precedentes consideraron al color como el vehículo de enlace con los otros elementos plásticos, e identificado con la emotividad afectiva del artista que lo manejaba.

Pero el color posee y pone de manifiesto una significación que le pertenece, que lo caracteriza y distingue. Existe un valor propio del rojo, un azul que vale porque es azul, un anaranjado que jerarquiza su calidad de anaranjado.

Esta autonomía del color aparece a fines del siglo pasado, cuando Gauguin siente la necesidad de otorgar a cada tono el puesto que le corresponde en la escala de los valores expresivos, exento de toda significación “relacionada a...” o “atribuida a...”. Para el pintor posimpresionista, la mancha de color adquiere una preponderancia sustancial. Pensar en este elemento como vehículo de la expresividad significa correr el riesgo de alterar un sistema de comunicación emocional. El riesgo trae aparejada una desobediencia a las leyes impuestas por el color local; Gauguin entró en el conflicto desoyendo las reglas, y fue capaz de pintar un caballo gris con reflejos verdes y azules, otro rojo y un tercero gris, en el cuadro que llamó *El caballo blanco*. ¿Cómo se explica esta burla al color local del modelo elegido? Concediendo al artista toda la libertad como para que “sienta” verde, roja o gris la forma caballo; o dicho de otro modo: aceptando que Gauguin sentía el color verde y el gris tomando la forma de un caballo. La relación forma-color favorece a este último elemento; la vibración del verde puede tomar una forma determinada, figurativa o no figurativa. La imagen sirve para acusar la presencia del color, vale decir para indicar su existencia. Una vez que el color adquirió su “mayoría de edad”, cuando consiguió expresarse sin necesidad de acudir a referencias y a relaciones, encontró los cultores que necesitaba.

Los *fauves*, en los primeros años de nuestro siglo, usaron el color respetando su naturaleza y su valor inmanente. Se sirvieron de él como vehículo de la expresión, resaltando su específica calidad. En esta ocasión el color desempeña un papel muy importante, porque ingresa en el universo del cuadro imponiendo su personalidad; no podremos decir ahora “el rojo de la manzana”, porque lo que importa es el rojo como color, tome la forma que tome. Si coincidentemente ese tono se amolda a una forma especial, se acepta la coincidencia; pero si al presentarse rompe la convencional armonía formal, interesa igualmente (quizás aún más), porque lo importante es la mancha de color y no la forma que la distingue y determina.

Derain en sus famosos *Muchachos en el prado* da la pauta certera de lo que puede hacerse con el color, despojado de las cargas afectivas que le transmite por lo general al artista. Pero debemos hacer una salvedad: si en apariencia hay casi una separación entre el color y el artista (desde el momento en que el primero es expresivo como naturaleza y vibración), en la realidad el color nunca deja de ser un agente activo de la interioridad del artista: el solo hecho de elegir un amarillo determinado indica el vínculo que se establece entre creador y *médium*.

Los colores puros son impersonales (así lo entendieron los concretos cuando los aplicaron en sus telas), y sin embargo un cuadro entonado con valores puros delatará inmediatamente la presencia de un temperamento que no se quiere comprometer, pero que ha *elegido*; y en el acto de la elección acaba de renunciar a la absoluta impersonalidad.

En resumen, pese a poseer valores intrínsecos suficientes como para justificar su presencia, su trascendencia, el color estará sometido cada vez a la voluntad bienintencionada del pintor que lo maneja. En estas circunstancias las afirmaciones absolutas se tambalean, porque el hombre que *siente* se impone al hombre que *piensa*.

Los cultores de la poesía simbólica de fines del siglo XIX, atribuyeron al color utilizado por Gauguin todas las excelencias del simbolismo. Para ellos, la adjetivación aplicada a las manchas de color que alteraban el orden de las cosas resultaba acertada.

Sin negar a los poetas su parte de razón (argumentos tendrían para sustentarla), debemos convenir en que hablar de *color simbólico* resulta un tópico bastante delicado.

El símbolo es siempre significación de “algo”; en el caso del color de Gauguin, cabe preguntarse: ¿Símbolo de qué? La respuesta más justa sería: símbolo de sí mismo, de su fuerza expresiva en su condición de color, sin el

acoplamiento de ninguna otra significación. Así como dijimos que la imagen plástica es dueña de un valor significativo, por el cual “se significa”, podemos afirmar ahora que el color del pintor francés también “se significa”, sin aludir a la coloración de un árbol, un jarro, un cielo calmo.

A la luz de este razonamiento no resulta erróneo hablar de color significativo.

En oposición a esta actitud encontramos el color significativo, aquel que lleva la carga de un contenido convencional y llega a convertirse en ley, por imperativo de una experiencia probada y aceptada. La prehistoria proporciona muchos ejemplos en los cuales interviene en la representación simbólica de la imagen. La estructura formal mantenía o fijaba “mágicamente” la vida y los acontecimientos que la determinan; y los colores acentuaban y enriquecían los contenidos de la intencionalidad manifestada.

El rojo, por ejemplo, tiene para el hombre de la prehistoria (y de sus descendientes cercanos y lejanos) una relación biológica con todo lo que signifique poder vital. Este color y el anaranjado son esencialmente activos (resultando inactivos—entre otros— los amarillos, azules y violetas). El rojo era el color preferido, porque está ligado íntimamente a la sangre y al fuego que puede ser vida o destrucción. Vida, y además color de guerra (la mayoría de las tribus coinciden en adoptar esta última acepción).

Si estuviésemos dispuestos a estudiar exhaustivamente la simbología del color, podríamos encontrar la justeza y la justicia con la que fue usado este elemento plástico a lo largo de la historia del arte. Recordaremos algunos ejemplos para ampliar nuestro horizonte visual, ayudándonos con la lectura de las obras de la Antigüedad y de algunas otras que escapan a esos tiempos.

En Egipto, el rojo era fuego y amor, el verde era esperanza, el azul estaba asociado al aire y a la templanza o sabiduría y se consideraban atributo del gran sacerdote.

Quiere decir entonces que en las pinturas de este pueblo la colocación del color implicaba un acto de obediencia a su significación; ello explica la repetición de los tonos, que no responde a una pobreza de paleta, sino al respeto por el significado que encerraba el color escogido para colorear una determinada imagen.

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

Más cerca de nosotros, en la cultura de Occidente, el color imbuido de facultades simbólicas adquiere importancia capital.

La simbología está directamente vinculada con la religión y la liturgia. Detendremos nuestra atención en el período renacentista (el más explícito al respecto), sin olvidar que el Medioevo se manejó a través de una familia de símbolos (de oscuras significaciones, para nosotros, en su gran mayoría) para explicar y aceptar muchísimos aspectos de la vida.

Durante el Renacimiento la imagen evocativa de la Virgen asume caracteres definidamente particulares. En la representación pictórica aparece con trajes de colores que contienen en sí mismos una significación específica y rigurosa. Los tonos más empleados son el rojo y el azul; el segundo es símbolo de la piedad y la esperanza, y el primero lo es de caridad, la sangre, el amor divino. De donde no debe sorprendernos la supuesta “repetición” de estos colores en los cuadros religiosos en los que aparece la Madre de Jesús.

Teniendo en cuenta lo expuesto, preguntamos sin hesitación: ¿Qué ocurre con la libertad del pintor en lo referente a la elección de los colores? Interrogante difícil de responder, porque el artista de esas épocas que aceptaba el encargo de obras de ese tipo debía someter su libre albedrío a las exigencias impuestas por un mundo que ya estaba organizado con sus formas y colores. La presencia del pintor no quedará en las sombras, porque en la manera de

trabajar de esos tonos, elegidos por otros de antemano, estará siempre él.

La “manera” será, en última instancia, la encargada de mostrar la personalidad del artista, porque manera es, en definitiva, “estilo”.

Toda simbología tonal es finalmente arbitraria y temporal; lo mostrará un hecho contundente: para los hombres de la tribu *EWE* de Africa, el azul y el blanco son los colores favoritos de Dios. Quiere decir que el azul del manto de la Virgen renacentista o el blanco de su vestido (color que le corresponde porque alude a la pureza, la gloria y la inmortalidad), son atributos de la Divinidad Suprema para otros hombres de otra época, de otras latitudes y de raza negra.

Convendría recordar las conclusiones a las que habíamos llegado cuando estudiamos el *color local*. Decíamos que se establecía una diferencia de valoración entre la tonalidad del traje de la dama que posó para el Bronzino y la que consigue el artista al pintar la textura de la tela que observa.

El color se hace expresivo en cuanto ente plástico. El rojo vale porque es rojo, el azul porque es azul... Pigmento y saturación adquieren su mayoría de edad: se constituyen en valores expresivos independientes. Pero todas estas excelencias del color están manejadas por un artista que los “elige” y los distribuye sobre la superficie blanca que se transformará en cuadro.

Henri Matisse, *Naturaleza muerta con naranjas*
Museo d'Orsay, París.

Con el color simbólico ocurre algo semejante. El tono que se ha seleccionado y se extiende sobre la superficie de la tela es receptáculo de un doble contenido significativo: el que le corresponde por una convención simbólica y el que le otorga el artista durante el proceso de creación.

Instalado en la obra, el color asume un doble papel: es *significativo* (símbolo referido a algo específico, definido e inmutable) y resulta *significante* porque es símbolo de sí mismo, de su propia significación). El primero hace referencia a un aspecto de la realidad, de ese mundo en el que vive el artista; el segundo expresa al creador, totalidad individual que trasciende su integridad para sentirse expresado a través de un lenguaje policromado.

Uno de los arquetipos básicos está constituido por el color con el cual se construye o acompaña a los otros arquetipos.

Su primera característica estriba en su universalidad, no solamente geográfica, sino a nivel histórico, psicológico y social, pero también se extiende a lo heráldico, artístico, literario y hasta onírico. Interviene en muchas de las concepciones cósmicas de pueblos antiguos y modernos. En las liturgias de distintas corrientes religiosas se establecen normas para su uso. Desde el Antiguo Testamento o rito hebraico, en el cristianismo, en el mahometismo y el mismo budismo, para hablar de los principales, el color es usado con intensidad en los ornamentos, construcciones, representaciones, ceremonias, etc., es decir que representa un valor profundamente religioso y simbólico.

Se ha comprobado, asimismo, cómo los distintos pueblos antiguos o modernos adoptaron y adoptan colores para sus ceremonias festivas, para sus banderas, pendones, insignias. Todo esto hace reflexionar sobre la extraña coincidencia de los usos de los mismos colores por pueblos y en épocas tan alejadas y distintas; de allí el descubrimiento de una fuerza potencial en el reino de los colores.

El hombre percibe intuitivamente la capacidad expresiva del color “junto con los elementos de la naturaleza, con el cuerpo y sustancias que se acostumbra presentarlo o que lo presenta siempre en una asociación indestructible”. El arco iris, las estrellas, la vegetación, el agua, el cielo, están estrechamente unidos y percibidos por el ojo humano, con los colores característicos.

Los colores poseen cualidades y un poder de sugestión, frente a los cuales el hombre reacciona en su doble condición física y psíquica. A pesar de que la influencia psíquica cambia, a veces, con la diferencia de cultura y grupos humanos e incluso entre individuos, existe sin embargo un substrato común que actúa en toda latitud y tiempo.

Los colores presentan efectos psíquicos emocionales. La “gama” cálida, representada por el rojo, el anaranjado, el amarillo y el púrpura, actúa sobre el dinamismo y la intensidad de los sentimientos; en contraposición, la “gama” fría, representada por el azul, el añil (indigo) y el violeta, tiene efectos apaciguadores, subconscientes. Como intermedio o de transición, actúa el verde. Blanco y negro serían los matices extremos, aunque en realidad son síntesis de los colores, de las gamas cálida y fría, respectivamente. En la psicología tipológica se ha comprobado, entre otras cosas, que las personas que se detienen más en el color son de tipo ciclotímico e integradas, mientras que las que ven preferentemente la forma tienden a ser más bien esquizotímicas y desintegradas, salvo que padezcan de algún defecto visual.

Aepli habla del simbolismo de los colores en los sueños. Rara vez se olvida narrar, en un sueño, el color de este o aquel objeto. Al acentuar ciertos tonos en los objetos oníricos, parece que el inconsciente quiere llamar la atención

sobre su simbolismo específico. Las reacciones del individuo frente a ciertos tipos de colores han sido ensayadas y utilizadas en la psicología industrial.

El empleo científico del color en las fábricas ha desplazado la utilización de la pintura, usada hasta hace poco tiempo exclusivamente con fines de protección de máquinas e instalaciones. Los expertos en colores han demostrado que la pintura desempeña un papel prominente en la obtención de ciertos objetivos que, a plazo breve, se traduce en un notable incremento del bienestar de jefes y obreros. Con ello se ha obtenido el fortalecimiento del poder de concentración del trabajador, en forma que oriente todos sus esfuerzos hacia la tarea que realiza. Lo mismo puede decirse sobre el color de las maquinarias que antes se pintaban de negro y producían cierto cansancio inicial al obrero. Ahora se le presentan distintos colores, especialmente atractivos cuando se requiere el manejo por mujeres. Las partes de las mismas maquinarias son pintadas con colores distintos para destacar los mecanismos del manipuleo o del peligro. Pero no sólo a las máquinas se presta especial atención, sino también a todo el ambiente que circunda al trabajo en general. Por ello existen ahora especialistas del color que se dedican a este aspecto psicológico, en las fábricas, en las oficinas y en la venta de productos.

La tabla que se presenta a continuación señala la disposición que los colores provocan y el comportamiento suscitado en las correlaciones o relaciones sociales.

Hay que tener en cuenta que el color tiene un significado individual y propio, pero en una técnica de dibujo (como la nuestra) intenta disminuir o acentuar el significado del símbolo elegido por el dibujante.

TABLA PARA EL VALOR SIMBÓLICO DE LOS COLORES

Colores	Contenido emocional	Disposición	Comportamiento interrelacional
Amarillo	Equilibrio Serenidad	Regulación Ajuste	Naturalidad Extraversión Ecuanimidad
Verde	Satisfacción Jovialidad Inmadurez	Lúdica Positiva Sencillez	Actividad Sociabilidad Extraversión
Tierra (Marrón)	Tensión Temor	Resistencia Rechazo Rebeldía	Obstinación Oposición Inadaptación
Azul	Hipercontrol Represión pasiones	Distancia Obstrucción Dignidad	Distancia social Coartación-Pasividad Frialdad-Parquedad
Violeta	Rigidez afectiva Tiesura Introversión	Defensa Intransigencia	Recelo-Alejamiento Escasa sociabilidad Gusto artístico

Negro	Turbación-Depresión Soledad-Tristeza Descontento	Cautela Precaución	Reserva Desconfianza
Gris	Tensión-Temor Control emotivo Descontento	Huida-Alejamiento Apartamiento Neutralidad	Prudencia Desconfianza Desprecio
Rojo	Alta emotividad Pasión Inquietud Afección	Generosidad Ataque Dominio Protección	Efusión Impulsividad Irritabilidad Susceptibilidad
Blanco	Desapego Vacío interior	Deserción Abandono Restricción	Coartación Huida social Exhibición Solemnidad

Desde el terreno publicitario para la producción de bienes y servicios, hay algunas asociaciones perceptuales importantes para tener en cuenta:

color	asociación
azul	frío, fresco, sano, saludable
rojo	calor, fuego, hogar
amarillo	fuerza, potencia, vitalidad
verde	frescor, calma, esperanza
gris	temas sociales, en general
rosa, azul claro	infancia, belleza, femineidad
rojo, amarillo	productos alimenticios
morados, violetas, lilas	temas religiosos

Si la pintura es espacio (aceptando que su problema fundamental se centra en la invención de una profundidad ilusoria), el color estará comprometido —en mayor o en menor grado— en dicha problemática.

Retrocediendo en el tiempo encontramos una respuesta satisfactoria. En la pintura medieval, y más tarde en la Escuela de Siena (grupo de pintores que por permanecer fieles a un pasado no participan de la evolución que acusa el arte de la época), el color aparece como determinativo de la capacidad volumétrica del espacio.

Una Virgen o una Anunciación con fondo color oro —piénsese en la *Anunciación* de Simone Martini— presenta sus imágenes dentro de un espacio característico. La acción se desarrolla en un ambiente en el que un *telón de fondo* fija la terminación definitiva del espacio. La tonalidad de ese plano posterior influye para crear una atmósfera “distinta”; el propósito es sugerir la estructura de un espacio “ideal” que nada tenga que ver con ese otro que conocemos como “natural”.

Aceptando este planteamiento nos explicamos la forma del espacio expresado. El telón de fondo, color oro, “destruye” en parte la ilusión del espacio tridimensional y reduce la profundidad del lugar donde se produce el encuentro entre la Virgen y el ángel. Como resultante, las imágenes que *posan* para aludir a la escena del Anuncio están muy cerca del contemplador. El espacio termina “aquí” y no “allá”.

Actuando de manera distinta, el color es creador intencional de espacios. El principio de esta invención se basa en ciertas características que le son propias. Existen colores que por su vibración avanzan, y otros que —por las mismas razones— retroceden; los tonos cálidos (rojos, amarillos) dan sensación de proximidad, y los fríos (azules, violetas) tienden a señalar lejanía.

Quiere decir entonces que la orquestación cromática de un cuadro no figurativo, por ejemplo, determina espacios por la simple presencia y vecindad de los tonos empleados.

Imaginemos una obra en la cual se alternan los colores cálidos y los fríos; dentro de la estructura general circunscribimos el campo de observación a una pequeña superficie, donde un rojo está colocado al lado de un azul. El plano rojo tiene tendencia a avanzar, es decir, a acercarse a nuestro ojo, mientras el azul—por regla general—prefiere retroceder.

Si un tono (el azul) está (ilusoriamente) colocado detrás del otro (del rojo), la distancia que nuestro ojo percibe entre las dos manchas coloreadas supone un *espacio*; espacio que no está determinado explícitamente, como en un cuadro de Perugino, pero que surge como consecuencia de la posición que ocupan los dos planos que nos interesan. Es un espacio que se deduce, como resultante de un encadenamiento de sensaciones y percepciones.

A este espacio debemos llamarlo *virtual* para distinguirlo del otro que se observa “directamente”, sin recurrir a ningún proceso en el que la sensación va acompañada de la deducción.

Por lo tanto, el color es el elemento que registra la vigencia espacial, especialmente en los cuadros no figurativos, donde la mancha coloreada lleva todo el peso de la invención. Como resultado final, la “*forma-color*” es espacio.

La simultaneidad de tonos, además de establecer los espacios virtuales, proporciona una dinámica particular a la obra por efecto de las vibraciones cromáticas. Toda vibración es generadora de energía; el orden y la frecuencia en que aparecen estas energías definen la *aceleración* o la sensación de reposo que insinúa la superficie pintada.

Aceleración y reposo son indicadores de movimiento. Pero, ¿dónde se produce el movimiento? Así como Newton decía: “El color está en nosotros”, podríamos afirmar ahora que el movimiento —o reposo— se produce en la interioridad del espectador. El color (y otros factores que son sus aliados) es una provocación que capta nuestro ojo.

La diferencia de energía la percibimos nosotros, del mismo modo que somos capaces de establecer una distancia entre un tono y otro, aunque las manchas que la determinan estén colocadas en forma de planos yuxtapuestos. El avance y retroceso de los colores genera una dinámica; al cambiar de lugar las manchas coloreadas, se establece de hecho una “distancia de separación”, que en términos plásticos llamamos espacio. Espacios generadores de “movimientos” que llevan de la mano al *tiempo*.

Queda por resolver aún un problema de primacías. En lo aparente “la pintura es color”, porque toda forma supone un color que la distingue de su vecina. Pero en lo sustancial “la pintura es espacio”.

¿Cómo conciliar la preponderancia que reclama este binomio? Admitiendo que el color *es espacio* porque es forma, y formas con color resultan las determinativas del espacio pictórico.

Color y forma se constituyen en elementos inseparables; el espacio será la resultante de la disposición de las formas que pueblan la superficie de la tela.

Por último, y en beneficio del color, declararemos que si la pintura es espacio, y éste es color, resultará valedero sostener que sustancialmente “la pintura es color”.

Extraído de: • Osvaldo LÓPEZ CHUHURRA, *ESTÉTICA DE LOS ELEMENTOS PLÁSTICOS*, San Isidro, Argentina, Ed. Publikar, 1996.

• Pedro G. D'ALFONSO, *SÍMBOLOS E INCONSCIENTE PERSONAL*.
Jmm/agosto 08