

COLOR Y FORMA

LIGIA OFELIA VELOSA ALBA

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTADER
INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
PROGRAMA DE BELLAS ARTES
BUCARAMANGA
2004**

COLOR Y FORMA

LIGIA OFELIA VELOSA ALBA

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de
MAESTRO EN BELLAS ARTES**

Director

LUIS FERNANDO BERNAL VALDERRAMA

Maestro en Bellas Artes

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER

INSTITUTO DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

PROGRAMA DE BELLAS ARTES

BUCARAMANGA

2004

A Dios por haberme permitido culminar
esta etapa de mi vida a pesar de la adversidad,

A mis padres y hermanos Humberto,
Pilar, Mónica y Ana Beatriz por su generoso apoyo

A mi hijo Rodolfo Alejandro por compartir
los momentos mas difíciles, su amor y comprensión.

Ligia

AGRADECIMIENTOS

Presento mis mas sinceros agradecimientos a todas las personas que colaboraron en este proyecto. Así como para quienes aportaron en el esclarecimiento de mis ideas, orientación y corrección ortográfica del presente texto en especial Alirio González Castillo, Licenciado en Idiomas de la Universidad Industrial de Santander.

Al Maestro Luis Fernando Bernal director del proyecto por su dedicación, paciencia y valioso aporte.

A los asesores en metodología de la investigación Clara Maria Forero y Wilson Gómez por su guía permanente en la orientación del proyecto.

Al Maestro Jorge Orlando Saavedra, como iniciador de la Carrera de Bellas Artes, INSED – UIS por su liderazgo y persistencia al hacer realidad el sueño de muchas personas que tienen la oportunidad de cursar sus estudios en esta profesión.

Al Coordinador de la carrera Maestro Germán Toloza, por su tesón en la formación de artistas que asuman una posición crítica.

Al grupo de Maestros que brindaron su apoyo y conocimientos durante la carrera;
a mis compañeros y amigos Angel Acuña, María Olga Largacha, Doris León,
Irasema Venegas, Rafael Leonardo Uribe, Julio Cesar Rodríguez, Lewis Vega,
Carlos Beltrán, Cecilia García, Nelci Camacho y Sonia Medina.

CONTENIDO

	pág
INTRODUCCIÓN	1
1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA	3
1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	3
1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	5
1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	6
2. OBJETIVOS	7
2.1 OBJETIVO GENERAL	7
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	7
3. JUSTIFICACIÓN	9
4. REFERENCIAS CONCEPTUALES	10
4.1 MARCO CONCEPTUAL	10
4.1.1 Color y forma	10
4.1.2 La Forma Específicamente	14
4.1.2.1 Otros Conceptos relacionados con las formas rectángulos y cuadrados.	14
4.2 MARCO TEORICO	16
4.2.1 Historia del Arte Universal	16
4.2.2 Estudio de Casos Específicos	17
4.2.2.1 Ad Reinhardt	17

4.2.2.2 Ellsworth Kelly	20
4.2.2.3 Barnett Newman	22
4.2.2.4 Josef Albers	23
4.2.3 Historia en Colombia	30
4.2.3.1 Carlos Rojas	30
4.2.3.2 Fanny Sanín	32
5. METODOLOGÍA	33
5.1 ANÁLISIS DE LA MANIFESTACIÓN PLÁSTICA	33
5.2 ANALISIS DEL PROCESO	34
5.2.1 Análisis de cada obra	35
6. CONCLUSIONES	52
BIBLIOGRAFÍA	55

LISTA DE FIGURAS

	pág
Figura 1. Kasimir Malevich. <i>Cuadrado negro sobre fondo blanco</i> .1913, óleo sobre tela.	12
Figura 2. Piet Mondrian. <i>Broadway Boogie Woogie</i> .1942-1943, óleo sobre tela.	13
Figura 3. Ad Reinhardt. <i>Pintura Abstracta</i> . 1952 óleo sobre tela	19
Figura 4. Ellsworth Kelly. <i>Rojo Azul, verde, amarillo</i> .1.965, óleo sobre tela, sección de la tela en conglomerado.	21
Figura 5 Barnett Newman. <i>Vir Heroicus Sublimis</i> .1950-1951, óleo sobre tela.	22
Figura 6. Josef Albers. <i>Homenaje al Cuadrado</i> .1964, óleo sobre tela.	24
Figura 7. Josef Albers. <i>Homenaje al cuadrado Ritardando</i> .1958, óleo sobre tela.	25
Figura 8. Carlos Rojas. <i>Tela de la serie América</i> .1990, acrílico sobre tela.	31
Figura 9. Fanny Sanín. <i>De la serie bandas verticales</i> .1973,acrílico sobre Tela.	32
Figura 10. Ligia Velosa Alba. <i>Tríptico No. 1</i> . 2004, acrílico sobre tela.	36
Figura 11. Ligia Velosa Alba. <i>Tríptico No. 2</i> . 2004, acrílico sobre tela.	38
Figura 12. Ligia Velosa Alba. <i>Tríptico No. 3</i> . 2004, acrílico sobre tela.	40
Figura 13. Ligia Velosa Alba. <i>Tríptico No. 4</i> . 2004, acrílico sobre tela.	42
Figura 14. Ligia Velosa Alba. <i>Cuadrado negro</i> . 2004, acrílico sobre tela.	44

Figura 15.	Ligia Velosa Alba. <i>Cuadrado No. 2.</i> 2004, acrílico sobre tela.	46
Figura 16.	Ligia Velosa Alba. <i>Cuadrado No. 3.</i> 2004, acrílico sobre tela.	47
Figura 17.	Ligia Velosa Alba. <i>Cuadrado No. 4.</i> 2004, acrílico sobre tela.	49
Figura 18.	Ligia Velosa Alba. <i>Cuadrado No. 5.</i> 2004, acrílico sobre tela.	51

RESUMEN

TÍTULO: SERIE PICTÓRICA COLOR Y FORMA*

AUTOR: VELOSA ALBA, LIGIA OFELIA**

PALABRAS CLAVES: Color, forma, saturación, tono, luminosidad.

DESCRIPCION:

El presente texto desarrolla una serie pictórica que emplea como soporte la técnica acrílica en lona sobre bastidor. relacionada con tres aspectos perceptivos del color: saturación, tonalidad y luminosidad en las formas geométricas rectángulos y cuadrados áureos; los cuales permiten desarrollar una obra consecuente con la manera de percibir el entorno.

El trabajo presente se fundamenta en los aportes conceptuales del Suprematismo, el Minimal Art y el grupo de Stijl. Se retomaron los conceptos de artistas nacionales y extranjeros cuyos aportes se consideraron importantes por el enfoque que le dan al estudio del color y las formas geométricas cuadrado y rectángulo, tales son: Josef Albers, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Fanny Sanín y Carlos Rojas.

El proceso de seleccionar diversos aspectos del color, permiten interiorizar algunos conceptos para relacionarlos con la percepción y equilibrio cromático que hablen de contrastes, que proporcionan múltiples lecturas a través del color conformando un recorrido visual que amplíe la gama cromática y subraye la preferencia por algunos colores y ¿por qué no? hacer énfasis en la reiteración del uso del color negro.

* Proyecto de grado

** Universidad Industrial de Santander. Carrera de Bellas Artes. BERNAL VALDERRAMA, Luis Fernando.

SUMMARY

TITLE: PICTORIAL SERIES COLOR AND FORM *

AUTHOR: VELOSA ALBA, LIGIA OFELIA **

KEY WORDS: Color, form, saturation, tone, brightness.

DESCRIPTION:

The present text develops a pictorial series, supported by the acrylic technique in framed canvas, related with three perceptive aspects of color: saturation, tonality and brightness, in geometric golden proportioned rectangles and squares; which allows to develop a consequent work with the way of perceiving what surrounds us.

The present work is based upon conceptual contributions of Suprematism, Minimal Art and the Stijl group. Concepts were taken from national and foreign artists whose contributions are considered important for the focus that they give to the study of color, and geometric golden proportioned rectangles and squares; such as: Josef Albers, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Fanny Sanin and Carlos Rojas.

The process of selecting diverse aspects of the color, allows to look into some concepts related with perception and chromatic balance cushioner speak of contrasts that provide multiple readings through color, conforming a visual journey that enlarges chromatic range and emphasizes the preference for some colors and, why not? to emphasize in the reiteration of the use of the black color.

* Degree Project

** Universidad Industrial de Santander. Fine arts Career. BERNAL VALDERRAMA, Luis Fernando.

INTRODUCCIÓN

El trabajo presente es el resultado de un proceso de exploración académico de las diferentes etapas de estudio durante la carrera de Bellas Artes INSED-UIS, para el cual se ha requerido volver a tomar apuntes, estudiar y elaborar bocetos de un tema específico para desarrollar este documento y la serie pictórica "*Color y forma*".

El color y las formas geométricas rectángulo y cuadrado fueron una constante por parte de la sustentadora de este proyecto en el transcurso de la carrera, llegándose a constatar el uso limitado del color, siendo el negro el de mayor presencia, razón por la cual se retomaron los planteamientos de algunos movimientos de la historia del arte, específicamente a partir del Suprematismo, el Grupo de Stijl y el Minimal Art. Dentro de estos movimientos se escogieron algunas artistas representativos y los aportes conceptuales de Joseph Albers en su libro "*La interacción del color*", donde se seleccionan tres aspectos perceptivos del color como la saturación, tonalidad y luminosidad.

El objetivo de este estudio es encontrar elementos de conocimiento que combinados con la práctica generen una propuesta pictórica donde se planteen nuevas estrategias de juicio que amplíen el uso acertado del color y que, aunque se consideren los conceptos tradicionales, se pueda elaborar un vocabulario personal del color y ante todo desarrollar sensibilidad visual.

Por lo tanto lo único que se pretende con el trabajo es resaltar la importancia de desarrollar un ojo sensible al color, pues gran parte de la obra de Albers plantea una discrepancia entre el hecho físico y el efecto visual, o la forma como se percibe éste, siendo el hecho físico el que interesa.

Para el proceso se tendrá en cuenta el desarrollo de diferentes ejercicios de color que permitan finalmente registrar un proceso pictórico con base en un manejo sustentado de las diferentes características del color, pero también haciendo énfasis en el manejo subjetivo de algunos colores y ¿porqué no? En la reiteración del uso del color negro.

1. DESCRIPCIÓN DEL TEMA

1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En el transcurso de la carrera de Bellas Artes se trabajó por parte de la sustentadora de este proyecto, la pintura como medio de expresión en la que prevalecen como elementos de composición el color y las formas geométricas rectángulo y cuadrado. También se observó el manejo de líneas rectas, horizontales y verticales, que surgen como una constante; asimismo la presencia de espacios arquitectónicos desiertos conformados por ventanas, puertas y escaleras que cada vez se hacían más depurados en cuanto a forma y color. También se pudo constatar el uso limitado del color sin texturas, generalmente plano, siendo el negro el de mayor presencia.

Miremos ahora el papel del color y la forma de una manera general en la vida cotidiana y artística.

En cuanto al color podemos decir que éste ha tenido un papel determinante para todas las culturas a través del tiempo, el color enriquece el mundo y la percepción que del entorno tenemos. Hay color en todo lo que nos rodea, en cada objeto que fabricamos; éste es información pues respondemos a todos los colores. ¿Y qué decir de su evolución?

A través de la historia han cambiado los conceptos de representación de color y forma. La abstracción propuso hacia el año de 1910 una enorme gama de signos y símbolos que reflejaron un mundo cambiante, que no perdió contacto con la realidad ni abolió la belleza, sino que causó la muerte del ornamento. “El color y la forma tuvieron por fin plena autonomía como valores por sí mismos; la pureza de los medios se convirtió en un axioma”¹. Hoy en día, el símbolo geométrico o abstracto desempeña un papel importante en la pintura, es el caso del círculo, el cuadrado y el rectángulo que aparecen con mucha frecuencia. Para Carl Gustav Jung en su libro “El hombre y sus Símbolos” el rectángulo y el cuadrado son símbolos terrenales del cuerpo y de la realidad. “En la mayoría del arte moderno, la conexión entre estas dos formas primarias es inexistente o libre y casual”².

El trabajo presente se fundamenta en los aportes conceptuales del Suprematismo, el Minimal Art y el grupo de Stijl. Se retomaron los conceptos de artistas nacionales y extranjeros cuyos aportes se consideran importantes por el enfoque que le dan al estudio del color y las formas geométricas cuadrado y rectángulo, tales son: Josef Albers, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Fanny Sanín y Carlos Rojas.

¹ RUHRBERG, Karl. Arte del Siglo XX. Primera parte: Pintura. España: Taschen, 2001. p. 224.

² JUNG, Car. El Hombre y sus símbolos. Barcelona: Paidós, 1995. p249.

Este proyecto plantea la elaboración de una propuesta pictórica como medio de expresión plástica empleando como soporte la técnica acrílica en lona sobre bastidor, técnica en la que se evidencia el manejo de algunos aspectos perceptivos del color como la tonalidad, la saturación y la luminosidad; todo ello en una composición sustentada en la distribución del espacio en rectángulos y cuadrados áureos que desarrollen una mayor apreciación visual del color y articulen un proceso de búsqueda; elementos de conocimiento que combinados con la práctica generen planteamientos de nuevas estrategias que permitan mostrar que en la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad físicamente. El color engaña continuamente; un mismo color puede evocar innumerables lecturas, hecho que hace que el color sea el elemento formal más relativo del arte.

1.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo sintetizar en una propuesta pictórica el empleo de las características del color en las formas geométricas rectángulos y cuadrados áureos, que permitan desarrollar una obra consecuente con la manera de percibir el entorno?

1.3 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN.

¿Cómo se puede establecer un lenguaje pictórico con mínimos elementos de color y forma?

¿Cómo fundamentar elementos compositivos de color y forma en una propuesta pictórica?

¿Cómo concretar en una propuesta plástica los elementos compositivos asimilados?

¿De qué manera se evidencia a través de las formas geométricas rectángulos y cuadrados el manejo del color, asimilado en una propuesta pictórica?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Realizar una propuesta pictórica donde se sinteticen las características del color en las formas geométricas rectángulos y cuadrados, de tal manera que permitan desarrollar una obra consecuente con la manera de percibir el entorno.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- Sintetizar algunos elementos de color que permitan configurar una propuesta pictórica personal en la que con mínimos elementos de color y forma se logre una mayor contundencia.
- Plasmar los elementos compositivos asimilados en la concreción de una propuesta plástica.
- Definir los elementos de color y forma encontrados que ofrecen diversas opciones para establecer un lenguaje pictórico que genere una sensibilidad visual.

- Revisar los aportes conceptuales de artistas del grupo Stijl y el Minimal Art que manejaron elementos compositivos de color y forma, para fundamentar una propuesta pictórica.

3. JUSTIFICACIÓN

La búsqueda de conocimientos relacionados con el aprendizaje de las diferentes características del color enriquecen y proporcionan elementos compositivos que fundamentan y afianzan la propuesta pictórica donde se estimule un ojo sensible al color.

Para el estudio se abordan los aportes conceptuales hechos por Kasimir Malevich, primer artista que aspiraba a una nueva realidad de color y forma, el minimal art donde se busca una economía absoluta de los medios, y el grupo de Stijl que orientó su búsqueda hacia un plano exactamente delimitado y definido (rectángulos y cuadrados).

El proceso de seleccionar algunos aspectos del color, como son la saturación, intensidad luminosa y la tonalidad, relacionándolas con las formas geométricas rectángulos y cuadrados, permiten interiorizar algunos aspectos esenciales del color para relacionarlos con la percepción y equilibrio cromático que hablen de contrastes y que proporcionen múltiples lecturas a través del color conformando un recorrido visual que amplíe la gama cromática y subraye la preferencia por algunos colores.

4. REFERENTES CONCEPTUALES

4.1 MARCO CONCEPTUAL

4.1.1 Color y Forma

El estudio se basa en algunos aspectos del color como son: la saturación, tonalidad y luminosidad, conceptos tomados del libro "*La Interacción del Color*" de Joseph Albers. La base de sus teorías se fundamenta en la experiencia con sus alumnos, proceso que permite desarrollar primero la práctica antes que la teoría, utilizando como medio de expresión el papel coloreado en lugar de la pintura por varias razones de orden práctico. El papel proporciona innumerables colores dentro de una extensa gama de matices y tintas dispuestos para uso inmediato, ofrece innumerables ventajas: es muy económico, evita las mezclas, y economiza tiempo, lo que admite un mayor acierto si tuviéramos que repetir el color evitando posibles diferencias ya sean de luminosidad, matiz o tono de un color; todo esto permite una mejor apreciación de los ejercicios y una mayor precisión.

Este artista demostró no solo la originalidad, sino la variedad de sus inventos visuales, de tal manera que a través de sus obras se puede afirmar, entre otros conceptos, que la tonalidad de los colores varía en función de los colores adyacentes, los cuales están sujetos a una temperatura continua y a un cambio climático de cálido a frío, de frío a cálido, cambio que crea una variedad de

sensaciones en el espectador. Estos colores mezclados con grises parecen desmaterializados, como si estuvieran flotando en la niebla, parecen avanzar y retroceder en el espacio y el ojo no puede retenerlos.

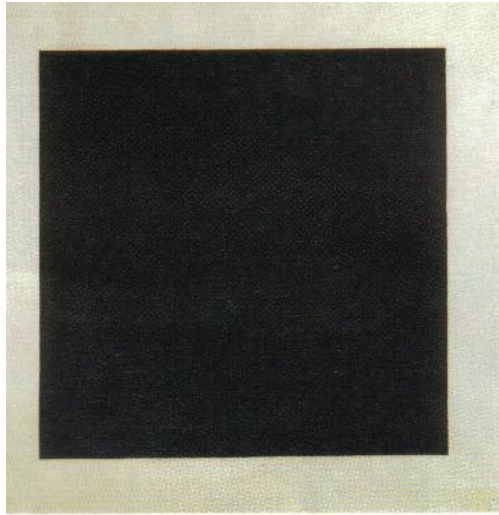
Es necesario conocer el significado de algunos aspectos del color que retomaremos más adelante.

Las significaciones del manejo del color a través de la historia del arte han evolucionado, tal es el caso de los planteamientos del:

- *Suprematismo*: iniciado por Malevich, artista que dió prioridad a los medios básicos del arte, el color y la forma, sobre la simple representación de fenómenos del mundo visible. Retomando los conceptos del artista el color adquiere plena autonomía como medio de expresión plástica sin la excusa del referente perceptible. Fue en 1913 cuando pintó su famoso y celebre *Cuadro negro sobre fondo blanco*; en cuanto al color de este cuadro se podría decir que presenta un alto contraste simultáneo porque cada color asume al mismo tiempo y de la misma medida un aumento de intensidad luminosa y cromática, porque el blanco se muestra más blanco junto al negro, su complementario, y viceversa. (Véase figura No 1)

Fig.1. Kasimir Malevich. *Cuadrado negro sobre fondo blanco*.

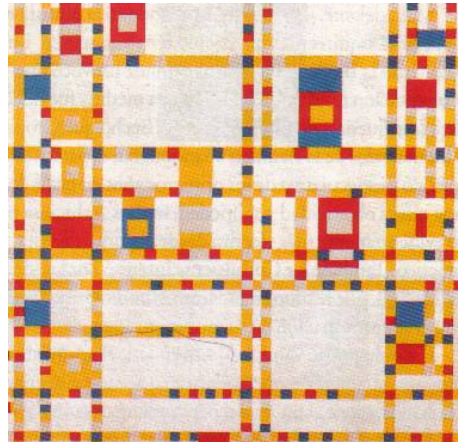
1913. Óleo sobre tela, 106'2 x 106'5 cm



- *El Neoplasticismo*, como se conoció el nuevo estilo holandés del grupo De Stijl, del cual Piet Mondrian (Amersfoort, 1872-Nueva York, 1944) fue su mayor representante, propuso un equilibrio de composición basado en el contraste de líneas horizontales y verticales; su paleta se limitó al manejo de colores primarios: amarillo, azul y rojo, con el añadido de los “no colores” negro, blanco y gris. En el contexto de la arquitectura, según Mondrian, el espacio corresponde a los no colores y los materiales a los colores. De acuerdo a Karl Ruhrberg, esto implica una abstracción total, la eliminación del último vestigio de recuerdo del mundo visible o de una representación de éste. (Véase fig No 2)

Fig.2. Piet Mondrian. *Broadway Boogie-Woogie*.

1942-1943. Óleo sobre tela, 127 x127cm



- Por último tenemos *el Minimal Art*, movimiento norteamericano de los años sesenta que reduce la información plástica, el color, la forma y la estructura; subraya el carácter objetual del cuadro relacionado con la pared que lo soporta y el espacio que lo contiene, trabaja también con el empleo de formas elementales presentadas a través de formas modulares en series. Los artistas que se toman de referente en la pintura son, Barneth Newman y Ellsworth Kelly.

4.1.2 La Forma, específicamente

A propósito de la forma para Kandisky:

El cuadrado y el rectángulo, son la forma mas objetiva del plano básico esquemático; en el cuadrado: ambas partes de línea-límite poseen un sonido igualmente fuerte. Frío y calor están relativamente neutralizados.

Una combinación del plano básico más objetivo con un elemento único que lleva en sí también la mayor objetividad, tiene por resultado un frío igual a la muerte, y que puede valer como un símbolo. No en vano nuestro tiempo ha dado ejemplos semejantes.

Cada plano básico esquemático originado del cruce de dos horizontales y dos verticales tiene por consiguiente cuatro lados. Cada uno de estos cuatro lados desarrolla un sonido completamente propio que va más allá de los límites del reposo cálido y frío. Hay siempre por lo tanto un sonido segundo que se asocia al sonido primario del reposo cálido o frío y que se halla invariable y orgánicamente ligado a la situación de la línea = frontera.

Cuando a través del plano básico se traza una diagonal, ésta forma un ángulo de 45º con una horizontal. Cuando el plano básico se vuelve rectangular, este ángulo aumenta o disminuye. La diagonal manifiesta una tendencia creciente hacia la vertical o hacia la horizontal.

Así surgen los llamados alto y largo formatos. Es evidente que la menor desviación de la diagonal, o sea del medidor de tensión, de la horizontal o de la vertical es decisiva en el arte de la composición y en especial en el arte abstracto. Una desafortunada elección del formato del plano puede transformar un buen orden en un caótico desorden. Naturalmente se entiende aquí por orden no sólo la construcción armónica matemática, en la que todos los elementos están dispuestos según direcciones exactas, sino también la construcción según el principio del antagonismo. Elementos que tienden hacia arriba pueden ser dramatizados mediante el formato largo³.

4.1.2.1 Otros conceptos relacionados con las formas rectángulos y

cuadrados: el cuadrado es la figura geométrica formada por cuatro líneas rectas de igual longitud, denominadas lados, que forman ángulos perfectamente rectos

³ KANDINSKY, Vasili Vasilievich. Punto y Línea sobre el plano. Labor S.A. España: 1991, p.128, 140.

en los puntos de unión entre ellas (esquinas a 90°). El cuadrado es una figura muy estable y de carácter permanente, asociada a conceptos como estabilidad, permanencia, honestidad, rectitud, limpieza, esmero y equilibrio. La figura derivada del cuadrado por modificación de sus lados es el rectángulo, de propiedades análogas al cuadrado, aunque sugiere menos perfección y estabilidad.

El cuadrado expresa direccionalidad horizontal y vertical, referencia primaria con respecto al equilibrio y el bienestar. Es menos sugerente y más neutro que los rectángulos, pero más sólido. Invita a mirar su centro y pasear la mirada en espiral en torno a ese punto.

Los rectángulos horizontales aportan solidez, estabilidad, dan la sensación de ser difíciles de volcar. Cuando son de gran tamaño permiten que la mirada del espectador se pasee de un lado a otro, en sentido horizontal.

Los rectángulos verticales, por el contrario, dan sensación de menos solidez, son menos estables, parece que pueden volcarse en cualquier momento. En ellos, la mirada del espectador no puede ir de un lado a otro, pero puede moverse

verticalmente, dando sensación de elevación, y es apto para representar aquellos objetos que en la realidad tienen una forma ascendente.

Los cuadrados y rectángulos verán modificadas sus cualidades visuales según su forma, tamaño, color del contorno y área interna, ubicación, escala, etc.

4.2 MARCO TEÓRICO

El proceso de seleccionar algunos aspectos del color, permite interiorizar diversos conceptos para relacionarlos con la percepción y equilibrio cromático que hablen de contrastes, que proporcionen múltiples lecturas a través del color conformando un recorrido visual que amplíen la gama cromática y subraye la preferencia por algunos colores relacionándolos con el rectángulo y el cuadrado, símbolos geométricos del cuerpo y la realidad. Se considera importante el enfoque que le dan a este estudio los artistas: Josef Albers, Ad Reinhardt, Barnett Newman, Ellsworth Kelly, Fanny Sanín y Carlos Rojas.

4.2.1 Historia del Arte Universal

El color y la forma tuvieron por fin plena autonomía como valores por sí mismos en el siglo XX; la pureza de los medios en este siglo se convirtió en un axioma. La

abstracción nació hacia 1910, artistas rusos, holandeses y alemanes, la llevaron a París y la difundieron no sólo en Europa sino por todo el mundo, creándose diferentes corrientes aun en Colombia donde tuvo sus exponentes connotados.

4.2.2 Estudio de Casos Específicos

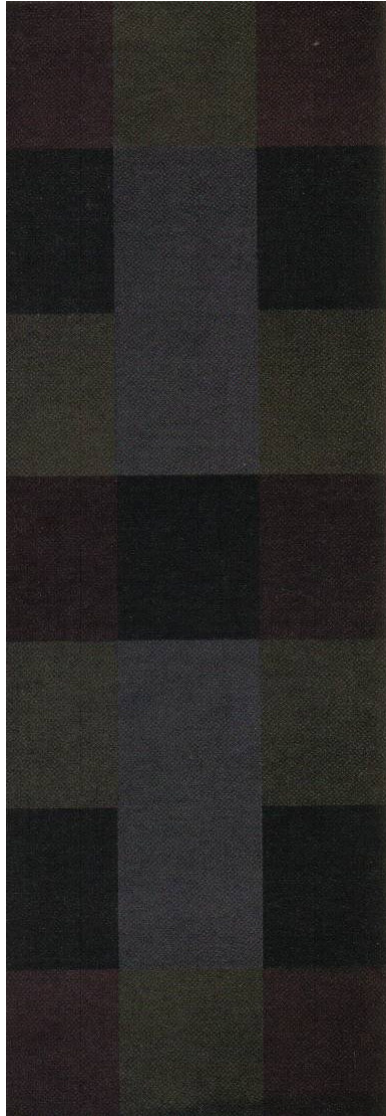
4.2.2.1 Ad Reinhardt

Ad Reinhardt es autor de numerosas pinturas negras; sus obras a pesar de su rigurosa racionalidad y el frío control del artista transportan a algo extremadamente elemental. El negro, color o no color, tiene la capacidad de evocar la profundidad que transmite bajo la superficie plana e impenetrable; las pinturas se aproximan al punto cero, a lo que ya no es visible; su negro es susceptible de infinitas variaciones inclusive sin las distinciones de cálido y frío producidas al añadir colores primarios; no es un fenómeno de contrastes de claros y oscuros sino un fenómeno de la propia luz. La luz es una cualidad inseparable de las pinturas negras; el negro ha extinguido toda forma; Reinhardt utilizaba las formas interiores del cuadro para articular y diferenciar el campo negro. Estas pinturas también se pueden asociar con el Suprematismo de Malevich y con el grupo de Stijl con Mondrian. (Véase fig. No 3) Reinhardt pasó de una orquestación de intensos colores hacia el negro, pinturas características de su última fase que contienen colores tan oscuros y tan próximos en valor unos de

otros, que el cuadro parece ser negro o casi negro hasta que es estudiado detalladamente de cerca y entonces los rectángulos componentes emergen de la superficie. En sus pinturas negras hay un contraste de saturación donde se alcanza una mayor luminosidad del negro en relación con los grises que yuxtapone.

Fig.3. Ad Reinhardt. *Pintura Abstracta, Azul*. 1952.

Óleo sobre tela, 190'5X71'1cm



4.2.2.2 Ellsworth Kelly

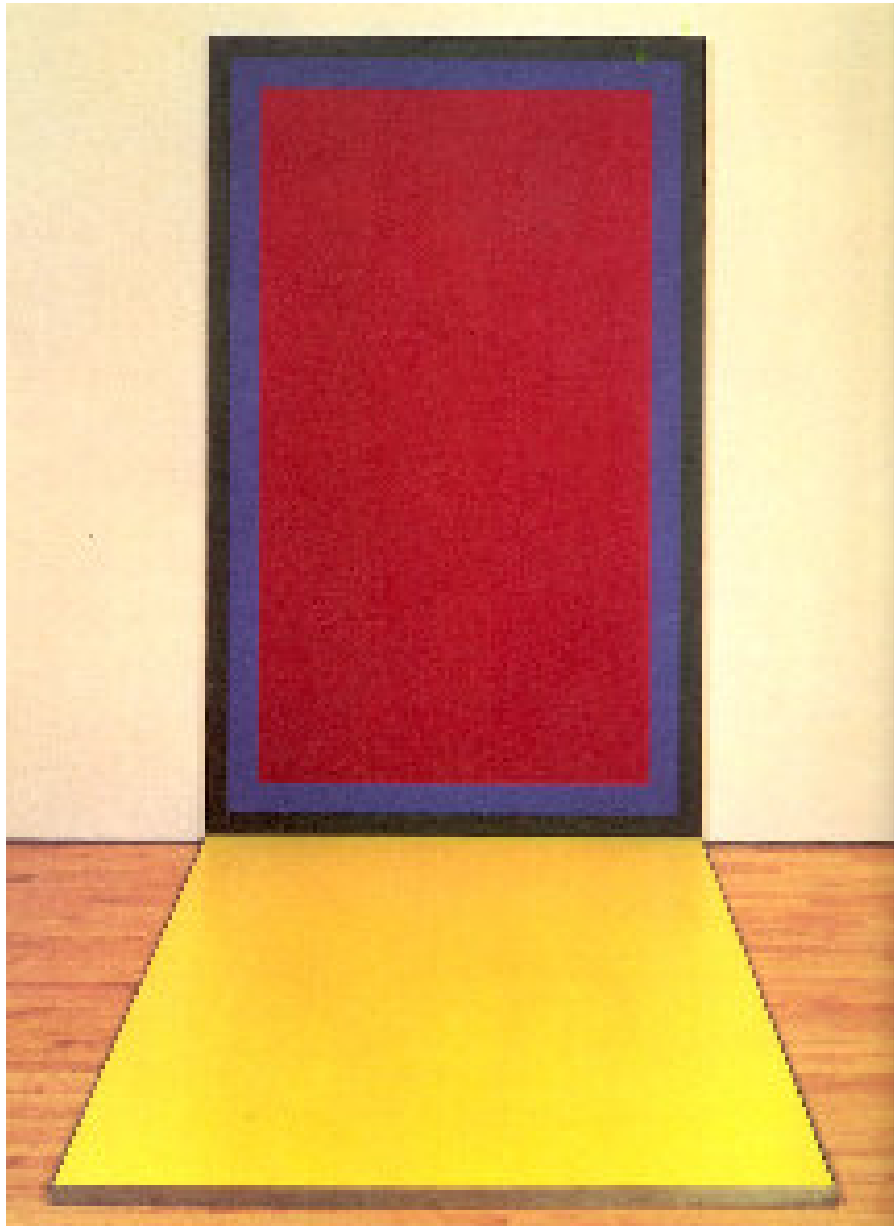
En Ellsworth Kelly, artista norteamericano, un rasgo fundamental de su pintura es la renuncia a todo contenido referencial. “El cuadro, reducido a una superficie pintada y su soporte, se representan a sí mismos. La pintura y el tema son la unidad. El soporte determina la forma y la extensión de la superficie pintada.”⁴ Su color es un cromatismo exaltado de la realidad; el color es más denso, más puro, más luminoso por su alto grado de saturación. (Véase fig No 4)

Su pintura consiste en campos planos de color, rígidamente divididos unos de otros. A veces un color contiene completamente a otro, de manera que el cuadro consiste en una imagen colocada sobre un fondo. Otras veces parece como si la tela, ya muy grande, no hubiera alcanzado para acomodar la forma que está arbitrariamente cortada por el borde y continua en la imagen del espectador.

⁴ RUHRBERG, Op.cit., p.350.

Fig. 4. Ellsworth Kelly. *Rojo azul verde amarillo*. 1965

Óleo sobre tela, sección de tela en conglomerado,
222X133X222cm

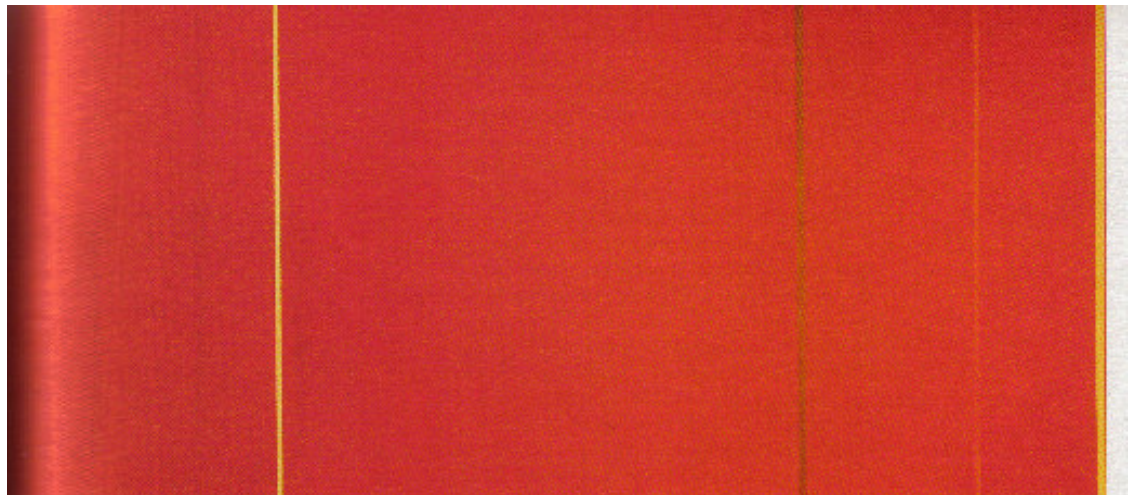


4.2.2.3 Barnett Newman

En su pensamiento pictórico era al mismo tiempo radical y emocional. Éste se manifestaba, en primer lugar, a través del color; el cuadro se convertiría en un espacio de color olvidándose de la percepción habitual que tiene el espectador del cuadro para que éste penetrara en el luminoso plano de color donde se superponían capas y capas de color. Sus composiciones tienen un factor ordenador, en vez del ángulo recto de Mondrian encontramos una línea recta vertical, como la sección de una cinta sin fin. (Véase fig No5)

Fig. 5. Barnett Newman. *Vir Heroicus Sublimis*. 1950-1951.

Óleo sobre tela, 242'2x513'6 cm



4.2.2.4 Josef Albers

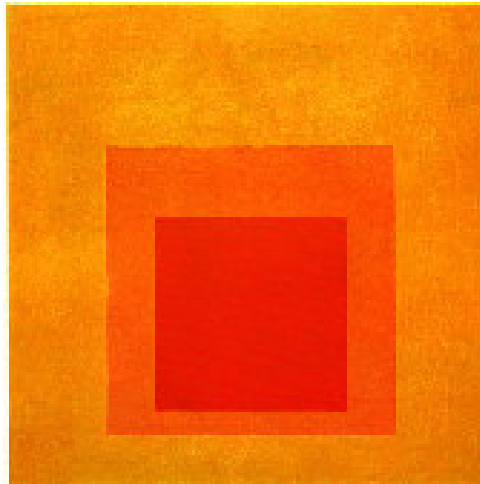
La obra de Josef Albers muestra una extrema reducción de la forma a un idioma conciso y geométrico plasmado con una perfección pictórica y técnica extremas. No deja de impresionar cómo logra afectar psicológicamente al espectador con su manejo del color.

El molde intelectual de Albers es típico de la Bauhaus, sistemático y ordenado, pero también experimentado inicialmente estaba interesado en la psicología de la Gestalt y esto lo llevó a una exploración de los efectos de ilusión óptica. Más tarde fue atraído hacia el estudio de las maneras en que los colores actúan unos sobre otros. Los cuadros y grabados de la serie "*Homenaje al Cuadrado*", que son los trabajos más conocidos de Albers, son experimentos planificados de color.

(Véase fig No 6)

Fig.6. Josef Albers. *Homenaje al cuadrado*. 1964

Óleo sobre tela, 121 x 121cm



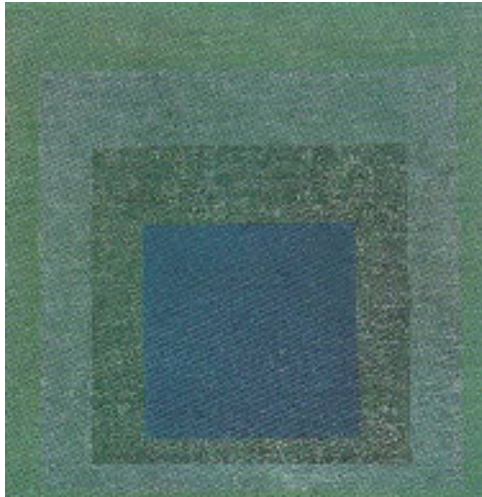
El desarrollo seriado del color fue uno de sus objetivos a través de toda su carrera; sus cuadros son libres, inertes, sueltos, flotantes y esta pasividad es la que la ha llevado a parecer particularmente típica de gran parte de la pintura expresionista postpictórica en Norteamérica.

La diferencia entre el 'Hard - edge' y la abstracción postpictórica es precisamente que en ésta no es lo neto del borde lo que cuenta, un color choca firmemente contra otro, sino la calidad del color. No importa si el color se funde en un matiz vecino o se diferencia netamente de éste: el encuentro siempre es pasivo. Los cuadros de Albers son suficientemente vigorosos pero no generan energía a partir de esta fortaleza de los contornos. (Véase fig No 7)

Lo mismo se puede afirmar de los colores cuya tonalidad varía en función de los colores adyacentes y están sujetos a una temperatura y a un cambio climático de cálido a frío, o de frío a cálido. Mezclado con gris parecen desmaterializados, como si estuvieran flotando en la niebla, con los contornos desdibujados; los colores parecen avanzar y retroceder en el espacio y el ojo no puede retenerlos. En los cuadros de Albers, como en sus grabados, el plano y el espacio se perciben recíprocamente. Este efecto se consigue sin ningún toque personal sino con un alto grado de objetividad y sensibilidad. Su pensamiento pictórico se orientaba a la práctica, su enfoque y su enseñanza eran el resultado de la experiencia, el juicio empírico y el error⁵.

Fig.7. Josef Albers. *Homenaje al cuadrado: Ritardando*. 1958

Óleo sobre tela, 76'2 x 76'2cm



A través de los diferentes conceptos acerca de las teorías del color se retoman tres aspectos que se consideran de importancia, los cuales describen las cualidades del color, estos aspectos son: saturación, luminosidad y tono; estas características permiten desarrollar mediante la práctica, leyes y normas de la

⁵ RUHRBERG, Op.cit., p.180.

armonía cromática, que producen efectos cromáticos definidos a través de la apreciación de la interacción del color que desarrollan una mayor sensibilidad de la vista para el color.

Joseph Albers desarrolló una forma experimental de enseñar y estudiar el color, teniendo en cuenta que hay que emplearlo con acierto puesto que engaña continuamente, un mismo color evoca innumerables lecturas. Al observar los colores y sentir su parentesco y desarrollar la capacidad de observación mediante procesos prácticos se muestra la relatividad e inestabilidad del color. Lo que cuenta no es el supuesto conocimiento sino el saber asociándolo con la fantasía y la imaginación, esto conducirá de una constatación visual de la interacción de un color con otro a una interdependencia del color con la forma y la ubicación con la cantidad, con la cualidad (intensidad, luminosa o tonalidad) y con la acentuación de límites que unen o separan. Hay que observar lo que ocurre con los colores ya éstos se nos presentan en un flujo continuo, casi nunca aislados, relacionándolos con los contiguos y en condiciones cambiantes.

En cuanto a la sustracción del color podríamos agregar que cuanto más diferentes son los fondos más fuerte es su influencia cambiante, por ejemplo, un fondo verde con su color complementario el rojo; en este caso específico hay un contraste simultáneo de tono debido a que en este fondo no es visible el contraste de luminosidad. Mediante contrastes podemos correr la luminosidad o la tonalidad

hacia las cualidades deseadas. Otros experimentos de colores claros sobre fondos claros, y oscuros sobre fondos oscuros, prueban que la luminosidad del fondo sustrae del mismo modo su tonalidad; cualquier diversidad entre colores ya sea en tonalidad o en relación claro oscuro puede ser visualmente disminuida, sino eliminada, sobre fondos de cualidades iguales.

En conclusión se puede decir que en los contrastes simultáneos percibimos los colores de manera diferente a cómo realmente (físicamente) son, mostrando así la mayor ilusión cromática. El mayor contraste cromático se obtiene cuando dos colores complementarios, cada uno de los cuales acentúa las características del otro, son adyacentes. “Cuando se emparejan dos colores complementarios pero de luminosidad muy diferente, el contraste simultáneo no modifica el tono de los colores sino que acentúa la oposición, haciendo parecer más claro el color claro y más oscuro el oscuro.”⁶

En la yuxtaposición de los colores, armonía y cantidad, el color no solamente aparece en incontables matices y tintas, sino que además viene caracterizado por la forma y el tamaño, la recurrencia y la ubicación de los cuales, la forma y el tamaño, no son directamente aplicables a los tonos. Resulta significativo que los complementarios, pese a ser los contrastes o intervalos cromáticos básicos, sean topológicamente muy vagos. (es decir, respecto al espacio)

⁶DE GRANDIS, Luigina. Teoría y Uso del Color. Italia: Cátedra, 1985.p 97.

Cuando renunciamos a la preferencia por la armonía aceptamos la disonancia y la aceptamos tan deseable como la consonancia; la relación cantidad - intensidad o peso, como principios de estudio, pueden conducir a ilusiones o relaciones nuevas, o a mediciones distintas de modo semejante a como lo hacen la transparencia, el espacio y la intercepción.

Además del equilibrio por armonía cromática, que es comparable a la simetría, hay un equilibrio posible entre tensiones cromáticas, en el cual referencia a una simetría más dinámica. El objetivo no es el conocimiento y su aplicación, sino la imaginación flexible, el descubrimiento, la invención.

En el gusto por este estudio se ha llegado a un interés especial por la *cantidad* como un medio para acentuar y un medio de equilibrio. Schopenhauer, quiso perfeccionar el círculo cromático de Goethe cambiando la presentación de seis áreas iguales por cantidades diferentes; así, el amarillo, color más claro, aparece en menor cantidad y su opuesto el violeta en mayor cantidad; en el círculo cromático representa las siguientes cantidades: 3:4:6:9:8:6; hay dos clases de cantidades, una de tamaño que es la extensión en la superficie y la otra en recurrencia que es la extensión en número; ambas establecen un peso en el espacio y un peso en el tiempo; estas consideraciones de la cantidad han llevado a concluir que independientemente de las normas de armonía cualquier otro color pega o va con cualquier otro, presuponiendo que sus cantidades sean las

apropiadas. El aumento de cantidad de un color, no solamente en cuanto al tamaño del lienzo, reduce visualmente la distancia y como consecuencia a menudo produce cercanía intimidad y respeto.

Con respecto a la temperatura cromática del color, definida como cálidos y fríos, pueden cambiar sus lecturas dependiendo de las mezclas que hagamos. Ejemplo: un color azul mezclado con rojo puede resultar cálido y aquellos donde entran los neutrales de temperatura verde y violeta, permiten que las interpretaciones personales de la temperatura resulten totalmente dispares. Esta clase de teorías interpretativas pueden desembocar y terminar en creencias personales; para Albers el concepto de cálido – frío parece ligado a la relación claro – oscuro, la relación espacial podría estar dada por el aquí – frente al allí, arriba – frente al abajo, dentro – fuera.

Hay una teoría que declara al cálido más próximo por ser de más larga longitud de onda y más lejano al frío por ser el de más corta longitud de onda, por lo que ópticamente se registran de diferente modo; pero el registro óptico y el perceptual no son necesariamente paralelos.

4.2.3 Historia en Colombia

El Minimal Art empieza a manifestarse a finales de los años sesenta a través de las pinturas impecables, rigurosas y severas de Carlos Rojas (Facatativá, 1933), cuya obra de arte se construye en la abstracción que proviene del contacto vivencial con el entorno y de otro lado emerge de las grandes corrientes abstractas del siglo XX; su trabajo se fundamenta en la sensibilidad y la razón. Se hace visible en su producción la elaboración de una síntesis completamente personal de los conceptos de tiempo y espacio.

4.2.3.1 Carlos Rojas

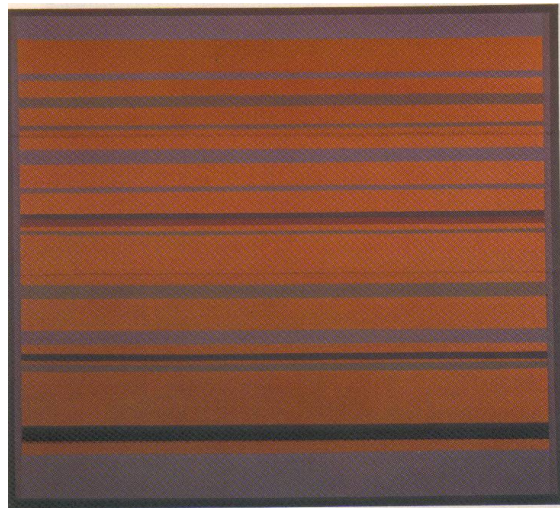
En la serie *De los Pueblos*, las características geográficas le permitieron a Carlos Rojas centrarse en el manejo del color con respecto a la forma; aparece la obsesión por las rejas, el vacío que dejan las puertas y ventanas abiertas, una serie de elementos que en el futuro se volverían la base de la imagen que soportaría un estado espiritual. “A partir de los colores característicos de las casas de muchos pueblos colombianos, Rojas realizó varios cuadros de bandas cromáticas orientadas horizontal o verticalmente sobre formatos romboides”⁷ En el siguiente cuadro donde aparece un contraste simultáneo de colores

⁷ HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO. Tomo XI. Barcelona: Salvat, 1983. p. 1496.

complementarios de luminosidad diferente, el contraste no modifica el tono de los colores, sino que acentúa la oposición. (Véase fig No 8)

Fig. 8. Carlos Rojas. *Tela de la Serie América*. 1990.

Acrílico sobre tela, 170 x 170 cm.



Con los cuadros de “*por pintar*”, lo que quiere es hablar de las grandes alegrías o los grandes dolores, estos cuadros están llenos de tragedia y soledad. “Si se miran desde el mismo proceso, cómo fueron naciendo, hablan de los seres de la muerte a través del color. Se encuentran verdes sanguinolentos, como las heridas en putrefacción, pero son violentamente plásticos. Sus colores mortecinos, caóticos, son los colores del dolor”⁸.

⁸ GALERÍA EL MUSEO. Carlos Rojas. Bogotá: El Museo, 1995. 23 p.

4.2.3. 2 Fanny Sanín

La obra de Fanny Sanín (Bogotá, 1943) ha tenido tres periodos plenamente diferenciados: expresionismo, geometría y en su tercera etapa el trabajo de bandas cromáticas:

En las bandas verticales de Fanny el color es un elemento físico destacado. El cuadro se define por una serie de planos anchos y delgados que, a más de hacer énfasis en una ordenación cromática, pone de relieve la presencia de cada uno de ellos. En 1970 y 1971 la importancia de la obra radica en una orquestación de colores; durante 1972, las bandas comenzaron a moverse e hicieron que la pintura también interesase por sus valores ópticos y, a partir de 1973 las bandas se dividieron en secciones horizontales que, después de crear varios ritmos sincopados, empezaron a distribuirse en ordenes de impronta arquitectónica⁹.

Fig.9. Fanny Sanín. *De la serie bandas verticales*. 1973.

Acrílico sobre tela, 180 X 120



⁹ HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO, Op. Cit., p. 1499.

5. METODOLOGÍA

5.1 ANÁLISIS DE LA MANIFESTACIÓN PLÁSTICA

El presente proyecto está fundamentado en los aportes conceptuales de los diferentes grupos que dieron importancia al color como tema de una obra, quienes se sirvieron de este contenido para expresarse haciendo su propia interpretación.

La serie pictórica color y forma; permite expresar a través del color percibido en el entorno diferentes sensaciones que se traducen en un inventario personal del color.

La composición en el espacio obedece al uso de proporciones matemáticas que garantizan la correcta distribución de las formas en el espacio por estar relacionadas con el todo o el soporte que las contiene.

Dentro del proceso pictórico y compositivo surgen una serie de elementos que dan carácter individual a la obra tales como: la textura manifestada a través de las pinceladas con trazos discontinuos, la línea que demarca espacios para reiterarlos o dar la sensación de profundidad, y la misma distribución y selección del color dentro del plano pictórico.

5.2 ANÁLISIS DEL PROCESO

En la serie Color y Forma se estudiaron los aportes conceptuales del Suprematismo, el grupo de Stijl y el Minimal Art, se enfatizaron principalmente los aspectos relacionados con el manejo de algunas aspectos perceptivos del color como son saturación, tonalidad y la luminosidad, tomados del libro "*La interacción del color*" de Josef Albers, además se les dio un manejo metódico y relativo, donde se reiteró el empleo del negro y se amplió la gama cromática.

- Se comenzó por hacer bocetos sobre el papel y en el computador los cuales incluían el color.
- Posteriormente se realizaron algunos ejercicios prácticos de color propuestos por el libro, "*La interacción del color*" de Joseph Albers en canvas donde se manejaban contrastes de cálido, frío, saturación, luminosidad y contrastes simultáneos.
- Luego se buscaron diferentes calidades de acrílicos, siendo la marca Winsor la que se ajustaba a las exigencias y la que permitía mejores acabados.

- A continuación se seleccionó un bastidor con proporciones áureas que determinaron dos tipos de formatos, el rectángulo y el cuadrado, con las siguientes características: el rectángulo cuyas horizontales y verticales variaban de tamaño dependiendo de la construcción de sus medidas, ancho exagerado o alto exagerado del plano, lo cual establece una composición más dinámica por la relación de los planos dentro del espacio rectangular. El cuadrado por ser un plano donde no se dan las dos tensiones de horizontalidad o verticalidad, pero que en su momento llegaron a limitar las posibilidades de componer; aquí las tensiones están relativamente neutralizadas.
- Otro elemento que se hace indispensable para el acabado del cuadro es el manejo de cintas adhesivas por permitir un mayor control de la línea que en muchos casos separa planos de color.

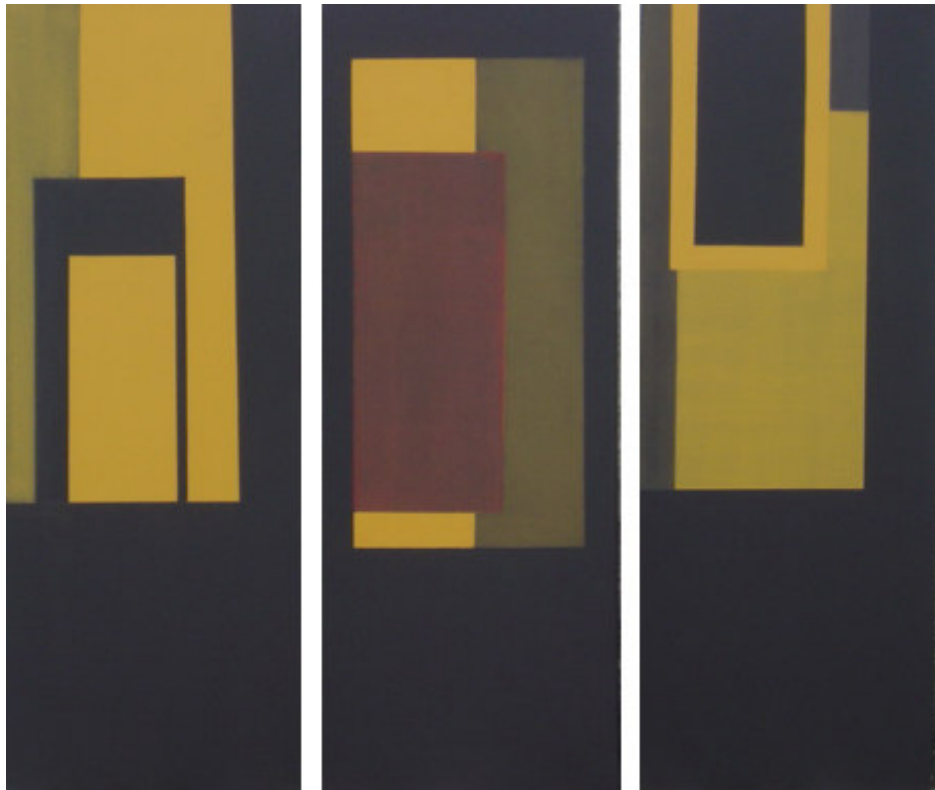
5.2.1 Análisis de cada obra

Los primeros trabajos implicaron una serie de trípticos por la necesidad de crear una unidad de narración a través del color y el manejo de espacios, reiterando el rectángulo como principio de composición.

Se trabajaron los siguientes aspectos:

Fig.10. Ligia Velosa. *Tríptico No 1*. 2004.

Acrílico sobre tela, 80X90 cm (80 X 30 cm c/una)

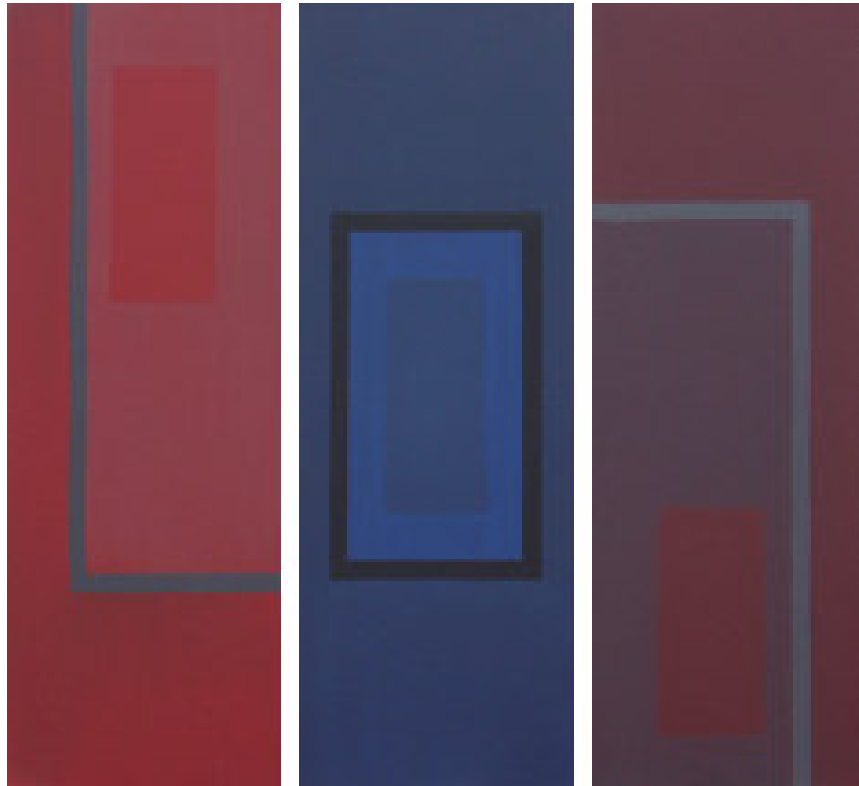


En el primer tríptico el color presenta un alto contraste tonal dado por la marcada luminosidad del ocre con respecto del negro y la cantidad de negro con relación al ocre, lo que hace que cada color acentúe más sus cualidades cromáticas, razón por la cual se agrisa el ocre con capas de veladuras de negro para crear una atmósfera que permita percibir espacialidad dentro del cuadro, generada por los

planos de color. También se puede ver que en algunos casos el color negro del fondo se integra con los tonos de primer plano generando un recorrido visual que permite establecer relaciones de cercanía o lejanía. Para estos cuadros se hace indispensable el manejo de la cinta de enmascarar para tener un mayor control de la línea; el esquema de composición está fundamentado en el manejo de rectángulos áureos de tal manera que éstos hagan énfasis en la verticalidad del cuadro.

Fig.11. Ligia Velosa. *Tríptico No 2. 2004*

Acrílico sobre tela, 85X90 cm (85 X 30 cm c/una)

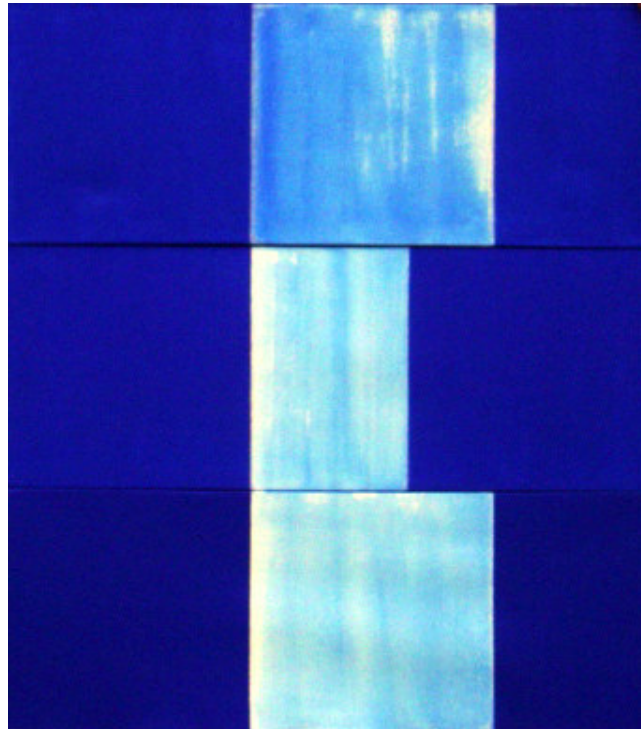


El tríptico que se propuso para la siguiente fase del proceso se basó en el manejo de tres colores adyacentes del círculo cromático en bastidores áureos de 30x85 cm; la composición se fundamentó en el manejo de rectángulos áureos; dentro de estos espacios se creó una diagonal para darle dinamismo a la composición y se buscó una mayor unidad del espacio a través de la línea valorada en negro y diferentes tonos de gris. En estos cuadros se podría concluir que el color del fondo sustrae su propia luminosidad porque los tonos que se yuxtaponen tienen la

mismas gama cromática pero diferente intensidad luminosa ya que están saturados con grises para conseguir diferentes tonos dentro del cuadro. Es importante notar que en estos cuadros la direccionalidad de la pincelada es muy importante para su acabado, al igual que el empleo reiterado de la cinta de enmascarar.

Fig.12. Ligia Velosa. *Tríptico No 3. Paisaje.* 2004

Acrílico sobre tela, 80X90 cm (80 X 30 cm c/una



La serie de trípticos trae implícito un objetivo diferente respecto de los planteamientos de color, forma y la manera de percibir el espacio; en este tríptico se manejó una composición horizontal y se planteó la siguiente pregunta ¿qué se necesita para que en una mezcla se produzca una progresión visualmente constante? La respuesta se encuentra en la llamada ley Weber-Fechner: la percepción visual de una progresión aritmética depende de una progresión física geométrica; esto significa que si los dos primeros escalones miden una y dos unidades de elevación, el tercer escalón no medirá sólo una unidad más esto es

tres en proporción aritmética, sino el doble, es decir. cuatro en proporción geométrica, sino (1,2,4,8,16,32, 64, etc, capas de color) donde se yuxtapone éste en forma de capas de veladura sobre fondo blanco, en las cuales se observa que a medida que se superponen capas de color hay una mezcla aditiva con respecto al color, y una mezcla sustractiva con respecto a la luz, permitiendo diferenciar cada parte del tríptico, pues a medida que se agregan capas de color éste se oscurece. Las franjas de color donde aparece la pincelada en forma discontinúa y bastante diluida se vuelve más dinámica porque se cambia su direccionalidad lo cual permite ver en algunas partes el color de fondo del bastidor.

Fig.13. Ligia Velosa *Tríptico No 4*. 2004

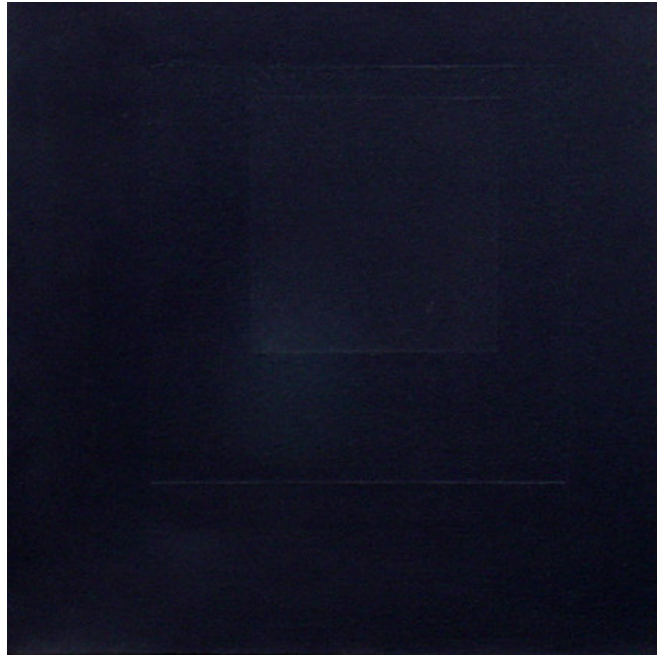
Acrílico sobre tela, 40X40 cm (40 X 120 cm c/una)



Al cambiar en el cuarto tríptico el formato rectangular por el cuadrado se siguió manejando el sistema de composición basado en la disposición de cuadrados áureos dentro del espacio para lograr una mayor unidad con respecto al todo. Se generó con los cuadrados un módulo que se rotó por el espacio en cada bastidor para generar movimiento dentro del tríptico; paralelo a esto se partió del color rojo al que se fue saturando para alcanzar distintos tonos que permitieran establecer a su vez diferentes intensidades luminosas; a estos rojos se les yuxtapuso su color complementario, el verde, también en diferentes intensidades de luminosidad para lograr un mayor contraste; por ejemplo, al rojo más saturado se le opuso un verde más brillante; en estos cuadros aparece el negro liberado porque se siente que en este momento funciona como un puente que sirve para acentuar las características específicas de cada color. En estos cuadros es importante la dirección de la pincelada y el manejo de la cinta de enmascarar para lograr un mejor acabado.

Fig.14. Ligia Velosa. *Cuadrado negro*. 2004

Acrílico sobre tela, 40X40 cm

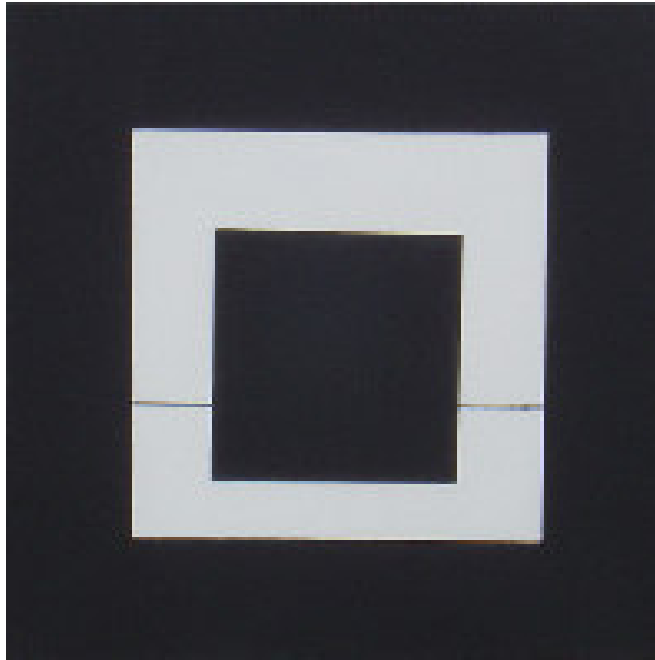


Cuadrado negro: en esta composición se reitera la distribución del espacio en cuadrados áureos y se trabaja este espacio a través de la superposición de capas de veladura de color negro, abordando el espacio del centro hacia los extremos, con pinceladas muy uniformes aplicando capas de color muy diluidas en el centro donde se logra un efecto de mate, mientras que al disminuir la proporción de agua las veladuras que se superponen en el plano inmediato producen brillo, lo cual en parte también estará determinado por el número de capas de veladura que se yuxtaponen; la otra superficie de color negro genera un plano de textura respecto

al brillo intermedio, lo que muestra espacialidad, que además se acentúa por el manejo de las cintas adhesivas que delimitan los espacios, logrando percibir a partir de un mismo color tres tonos diferentes.

Fig.15. Ligia Velosa. *Cuadrado No 2*. 2004

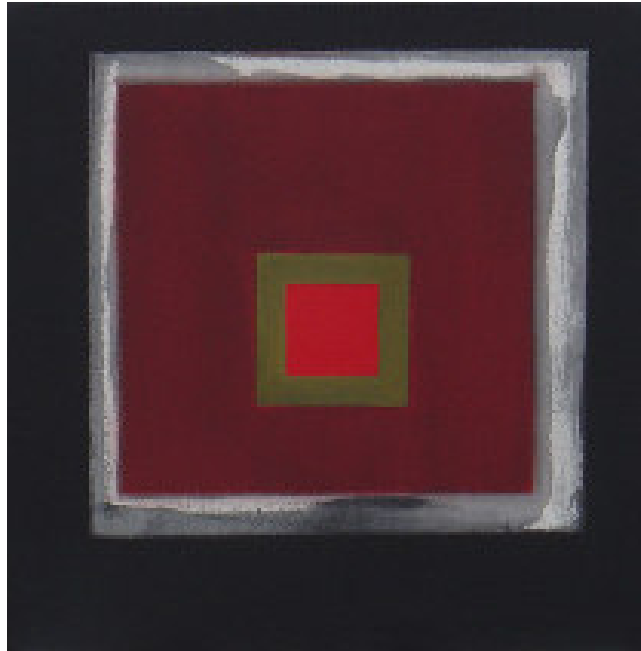
Acrílico sobre tela, 40X40 cm



El siguiente cuadrado presenta un amplio contraste tonal dado por el negro y su complementario, el blanco, lo cual acentúa las características cromáticas de cada color; en éste cuadro aparece un nuevo elemento de composición, la línea, que como tal da un sentido de horizontalidad al cuadro y además otorga la sensación de peso por el reiterado uso del color negro. Al igual que en los anteriores trabajos se incluye los bordes del bastidor porque el fondo blanco distrae visualmente, razón por la cual se pinta éste con negro para hacer que el cuadro continúe a través del color. (Véase Fig No 15)

Fig.16. Ligia Velosa. *Cuadrado No 3*. 2004

Acrílico sobre tela, 40X40 cm



El manejo del color se hace a través de capas de veladura, existiendo un espacio dentro del bastidor donde se permite una intención distinta para contrarrestar la sensación de acabado y generar, dentro de cierto control, un aparente caos dejando ver el fondo del cuadro, además se yuxtapone una veladura de negro con diferente direccionalidad en la pincelada. Se destaca en este cuadro el marcado contraste de luminosidad generado a partir de dos colores complementarios, el rojo y verde. Ahora bien si tenemos en cuenta la cantidad o proporción de estos

colores con respecto al todo del cuadro, encontramos que esta parte del cuadro logra un efecto muy luminoso que hace que el espectador detenga su mirada en este sitio.

Fig.17. Ligia Velosa. *Cuadrado No 4*. 2004

Acrílico sobre tela, 80X80 cm



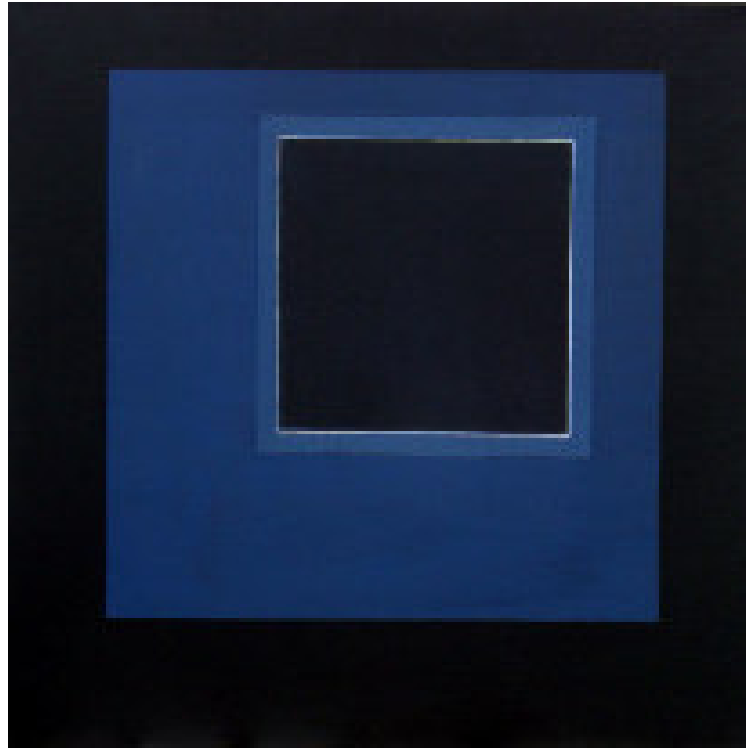
A partir del resultado obtenido con el trabajo anterior se cuestionó con respecto a la cantidad o proporción de color rojo en el cuadro y la repercusión que tiene con relación al todo, razón por la cual se planteó un formato de 80x80 cm en el cual este color mostrara todo su brillo e intensidad lumínica, yuxtaponiéndolo sobre un gris cálido resultado de la mezcla de negro, blanco y rojo. El color próximo es una veladura de rojo muy traslucida donde se puede apreciar el color blanco del fondo del bastidor generando una especie de mancha que le da una sensación de inacabado al cuadro, lo cual crea una tensión con respecto al resto del mismo. El

último color, o el que actúa de marco, es el negro que sirve de puente y destaca además las cualidades de los otros colores.

En este cuadro la composición parte de los cuadrados áureos. El manejo de la cinta se hace indispensable para definir la línea y los planos de color, además es importante notar que la presencia de espacios inacabados dan mayor dinamismo al cuadro y muestra un alto contraste que permite acentuar la direccionalidad de la pincelada y el acabado del cuadro.

Fig.18. Ligia Velosa. *Cuadrado No.5.* 2004

Acrílico sobre tela, 80X80 cm



El siguiente cuadrado parte de una composición fundamentada en la disposición del espacio en cuadrados áureos donde hay un ligero desplazamiento de éste hacia la derecha; los colores que participan en este cuadro son el negro y el azul en diferentes tonalidades; la línea que demarca el cuadrado negro parece ahuecar el espacio y resaltar las cualidades de los colores que se encuentran próximos. La línea como elemento de composición presenta características específicas que resaltan el desplazamiento del cuadrado por su intensidad y volumen. (Véase Fig No 18)

6. CONCLUSIONES

- Se reitera la forma de componer un cuadro a partir del manejo de puntos áureos, y secciones áureas ya que éstas corroboran una correspondencia de las formas en el espacio relacionadas con el todo.
- El formato rectangular da una mayor posibilidad para componer puesto que la relación de los planos dentro del espacio es más dinámica, y por otra parte, si asociamos el tamaño con el color lograremos un mayor dinamismo.
- Después de hacer múltiples ejercicios se encontró que todos los colores están en igualdad de condiciones, que no hay unos más destacados que otros sino que dependen de la relación con su entorno, lo que acentúa sus características de luminosidad, opacidad, tono o saturación etc; además de la intención que se tenga con respecto al empleo del color.
- El estudiar las diferentes características del color para este proyecto permite ampliar la utilización de la gama de colores que se traducen en texturas, mediante el manejo de pinceladas que en muchos casos dan la

sensación de inacabado, y en otras generan planos de color que permiten sugerir espacialidad dentro del cuadro.

- También se acentuó el manejo reiterado del negro y el empleo de uno o máximo dos colores por cada cuadro, resultado de la confrontación directa con la práctica y la observación.
- Es importante notar que, aunado al conocimiento, está la parte subjetiva en la reiteración de algunos colores que definen características puntuales en la obra pictórica.
- En muchas ocasiones se prefiere trabajar con una gama de color limitado puesto que ésta expresa armonía, sugiere espacialidad y limita las posibilidades de error.
- Aparece como un nuevo elemento de composición la sensación de inacabado, dejando ver el fondo del cuadro y perdiendo relevancia la pincelada: que no deja huella para dar paso a la textura, generando nuevas lecturas, admitiendo un control dentro del posible caos generado por la sensación de inacabado.

- Aparece como elemento de composición la línea que delimita, enmarca o sugiere múltiples espacios pictóricos. Ella genera efectos que pueden sugerir profundidad o hacer énfasis en las superficies planas.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERS, Josef. La interacción del Color. Madrid: Alianza Forma, 1999.

DANTZIC, Cyntia Maris. Diseño Visual. Introducción a las artes visuales: Curso de
Apreciación. Artística. México: Trillas, 1994.

EL GRAN LIBRO DEL COLOR. Barcelona: Blume, 1982.

GALERÍA EL MUSEO. Carlos Rojas. Bogotá: El Museo, 1995.

HISTORIA DEL ARTE COLOMBIANO. Tomo X1. Barcelona: Salvat, 1983.

JUNG, Car. El Hombre y sus símbolos. Barcelona: Paidós, 1995.

KANDINSKY, Vasili Vasilievich. Punto y Línea sobre el plano. Contribución al
análisis de los elementos pictóricos. España: Labor, 1955.

RUHRBERG, Karl. Arte del Siglo XX. Primera parte: Pintura. España: Taschen,
2001.