



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA

La Universidad Católica de Loja

Tesis previa a la obtención del Título de Licenciado en Arte y Diseño

**“El color como medio de expresión en la
pintura. La cromática en las obras de
Kandinsky, Miró y Kahlo”**

Verónica Paulina Vaca Palacio

Directora de Tesis: Lic. Alicia Arciniegas

Loja, Ecuador 2010

“El color como medio de expresión en la pintura. La cromática en las obras de Kandinsky, Miró y Kahlo”



AUTORÍA:

La investigación y recopilación de toda la información de esta tesis es de exclusiva responsabilidad del autor.

Verónica Vaca Palacio

CESIÓN DE DERECHOS:

Yo, Verónica Paulina Vaca Palacio, declaro conocer y aceptar las disposiciones del Art. 67 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja, que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos de tesis de grado que se realicen a través, o con el apoyo financiero, académico o institucional de la Universidad”.

Verónica Vaca Palacio

CERTIFICACIÓN:

Licenciada

Alicia Arciniegas

**DOCENTE DE LA ESCUELA DE ARTE Y DISEÑO DE LA UNIVERSIDAD
TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA**

CERTIFICO:

Que en calidad de Director de Tesis, he realizado la cuidadosa revisión del presente trabajo en todas sus partes, por lo cual autorizo su presentación.

Lic. Alicia Arciniegas

DIRECTORA DE TESIS

DEDICATORIA:

Día a día y noche tras noche las personas cultivan partículas de éxito...
Dedico este trabajo primeramente a mí misma. A mi familia y a la persona
que me acompaña en mi intento de sobrevivir los días...

AGRADECIMIENTO:

Agradezco de manera especial a la Lic. Alicia Arciniegas, su paciencia y empeño me empujaron a la culminación de este trabajo. A la Lic. Elena Malo, y a los profesores de la Escuela de Arte y Diseño, gracias por su comprensión y apoyo.

De igual manera, a todos aquellos que me dieron una mano, ya sea con su tiempo, ideas, recursos o consejos.

INDICE:

Portada.....	I
Tema.....	II
Autoría.....	III
Cesión de Derechos.....	III
Certificación.....	IV
Dedicatoria.....	V
Agradecimiento.....	VI
Índice	VII
Introducción.....	IX

Contenido

1. Marcos de referencia para el manejo de la cromática en la pintura de la primera mitad del Siglo XX.....	1
1.1. Teoría del color desde Newton a la primera mitad del Siglo XX.	3
-La Fotografía y el Cinematógrafo.....	15
- La Revolución Industrial.....	17
-La Revolución Física y la Psicología	18
-La Primera Guerra Mundial	19
-La Segunda Guerra Mundial	19
1.3. Manejo del color, a la luz de las tendencias pictóricas en la primera mitad del Siglo XX.....	23
2. Criterios para el análisis de la obra de Kandinsky, Miró y Kahlo.	35
2.1. Selección de los artistas y sus obras.....	36
Wassily Kandinsky	44
Joan Miro	63
Frida Kahlo	81
3. ANÁLISIS DEL COLOR EN LAS OBRAS DE KANDINSKY, MIRÓ Y KAHLO	101
3.1. Kandinsky	104
La vida multicolor	104
Composición VIII	123
3.2. Miró.....	130

La masía	131
El carnaval del arlequín.....	139
Constelaciones	148
3.3. Kahlo	154
Autorretrato el tiempo vuela.....	155
Las dos Fridas	161
Abrazo de amor	168
CONCLUSIONES:	174
RECOMENDACIONES:	176
BIBLIOGRAFÍA:	177
NOTAS DE REFERENCIA	181

INTRODUCCIÓN

El color, técnicamente es un fenómeno físico-químico que se manifiesta como la percepción visual de la luz. El cerebro lo interpreta cuando recibe las señales nerviosas que envían los fotorreceptores de la retina del ojo, que a su vez distinguen las longitudes de onda captadas de la parte visible del espectro electromagnético¹.

Por otra parte, en materia pictórica el color es una herramienta plástica que como conocemos ha sido usado para tratar de emular la realidad y luego de manera más ambiciosa: “el arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible”. Klee, Paúl, 1920 (apud: González et al, 1999:361)

Pero más allá de todo esto, está el color como elemento de expresión en el artista, pues define el estilo, provoca sensaciones, y genera reacciones variadas en quien lo observa. El arte, como foco expresivo de las emociones del artista, ha apoyado su estrategia interpretativa en la utilización del color para manifestar emociones.

Inicialmente el color era utilizado como herramienta para imitación de la realidad, en el retrato o paisaje para otorgar la sensación de realismo. Pero ya entrado el siglo XIX el color empieza a tomar fuerza propia, independiente de la representación realista, impone un lenguaje propio expresivo, no como signo distintivo de los objetos, sino como un componente auténtico que existe por sí solo. Más aún con la aparición del modernismo y el arte

abstracto, el color en muchas ocasiones es el protagonista único y principal de la creación artística.

La importancia del color en el arte -especialmente en la pintura- me ha llevado a investigar su campo, y es por esto, que el tema del presente trabajo es: “El color como medio de expresión en la pintura. La cromática en las obras de Kandinsky, Miró y Kahlo” Estos tres pintores, innovaron en su época con un estilo pictórico en el que cromática, composición y creatividad son los ejes transversales de la expresividad de sus obras, marcando así, claros aspectos del estilo que determinará su producción. Los artistas seleccionados emplean el color como un vehículo de su expresión, pues en sus trabajos, la dimensión del color se expande y ya no es más solamente un fenómeno físico, sino que se convierte en la puerta de entrada al territorio de la experiencia subjetiva y la expresión profunda.

En el primer capítulo se presenta el panorama histórico social de la evolución del color y su repercusión en la aparición de diversas teorías, y también en los cambios que provocaron las vanguardias artísticas y los acontecimientos sociales en la aplicación y significado del color.

Seguidamente, en el capítulo dos se presenta el contexto histórico y social en el que se desenvuelven los artistas que protagonizan la presente investigación, para así comprender de manera amplia, los efectos que

generan los acontecimientos vividos por cada uno de ellos en su producción artística.

Y por último, en el tercer capítulo se presenta un análisis de nueve obras - tres por cada pintor-, elegidas de acuerdo a la evolución de cada uno de ellos y de los períodos de su producción.

Con esta investigación, se pretende analizar la fuerza expresiva del color en las obras de los citados artistas, y tratar de comprender su incidencia en los estilos que manejaban. Al final, me di cuenta que la disposición emocional en el trabajo artístico tiene mucho que ver con la obra final.

Considero que este trabajo es de fundamental importancia, al tratarse del estudio de uno de los componentes más importantes de la pintura, como es el color; de manera especial en los artistas escogidos, ya que a pesar de mantener un estilo diferente, el color en sus cuadros es dominante y diverso, determinando así una capacidad enormemente expresiva dentro de lo que marcará el estilo en sus obras, bajo la realidad de la expresión consciente e inconsciente del escenario de su interioridad.

CAPÍTULO I

1. Marcos de referencia para el manejo de la cromática en la pintura de la primera mitad del Siglo XX.

El Siglo XX es una etapa histórica en la que ocurren grandes sucesos que de muchas formas cambian el curso tradicional de las cosas, pues se combinan las experiencias obtenidas en él, y en el transcurso de los años anteriores.

En este capítulo, se analizarán las teorías más sobresalientes sobre el color que influyen de manera directa en la aplicación cromática de los pintores de la época, pues el hombre buscaba una explicación profunda que le permitiese comprender la mayoría de fenómenos que no estaban explicados en su totalidad; y el color es uno de los que más llama la atención de físicos, químicos, pintores e incluso poetas. El arcoíris, las materias colorantes y los efectos que el color provoca en el espectador al ser percibido, son los principales motivos de investigaciones y estudios que poco a poco irán ampliando su teoría y consecuentemente mejorando la práctica del mismo.

Seguidamente, se abordará el tema de los acontecimientos históricos más destacados que influyen en la producción, utilización o aplicación de los colores en diferentes ámbitos, y de manera especial en la pintura, gracias a los avances científicos y tecnológicos, la industrialización y otros factores. Esto nos llevará a vislumbrar de manera objetiva el panorama del color en esta época, y a comprender las condiciones que se presentaron para la aparición de las vanguardias artísticas y la evolución de la pintura en los años venideros, que es de lo que trata la tercera parte de este capítulo.

La pintura y el arte en sí, se ven condicionados por las diversas situaciones, entre otras: sociales, económicas, tecnológicas, etc. Considero que es importante conocer las teorías sobre el color que influyeron de cierta manera en la producción artística de los pintores seleccionados, y fueron conformando un compendio teórico que apoya directamente a la práctica de las artes aplicadas; los aspectos históricos que afectaron a la producción de pigmentos y generaron cambios en la manera de pensar y actuar de la humanidad; y los movimientos artísticos que rompieron el tradicionalismo y establecieron nuevas opciones para la expresión pictórica. Todos estos temas están relacionados entre sí, pues un suceso conlleva a otro y genera consecuencias que se advierten con el tiempo. La revisión de estos acontecimientos es importante para manejar una idea objetiva de lo que sucede con el color en el siglo XX.

1.1. Teoría del color desde Newton a la primera mitad del Siglo XX.

Es importante conocer las diferentes concepciones del color que se ha tenido a lo largo del tiempo, y cómo esto ha desembocado en la aparición de numerosas teorías sobre el mismo. Desde la antigüedad el color era un misterio y un tema apasionante sobre todo para los filósofos griegos, ya sea por su enigma, belleza o cualidad cromática. Platón y Aristóteles¹ recogieron teorías anteriores de otros filósofos como Demócrito o Empédocles², que constituyen el punto de partida de los sistemas cromáticos y las ideas sobre el color desde sus días hasta la época de

Newton³, que en la segunda mitad del siglo XVII, alrededor de 1665⁴, realiza los experimentos que le llevarán a exponer sus determinaciones sobre el color que posteriormente conformarán su Teoría. Newton fue un físico, filósofo e inventor que describió la ley de gravitación universal, y entre otros descubrimientos, realizó estudios investigativos profundos sobre la óptica, y desplazó los conocimientos sobre el color al ámbito fenomenológico, al considerarlo como un fenómeno de la luz.

Newton (1643–1727) dio inicio a sus experimentos, a partir de la idea de que el blanco y el negro originaban todos los colores. En su obra *“De óptica”* (1704), establece una escala de once tonalidades: escarlata, minio, amarillo limón, amarillo dorado, oscuro, verde, verde de hierba, verde azulado, azul, índigo y violeta. Luego de esto, reduce dicha escala a siete colores fundamentales tras haber experimentado el fenómeno de la descomposición de la luz a través del prisma, con lo que utilizaba los colores del arcoíris: rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil o índigo y violeta (Fig.1), en correspondencia a las longitudes de onda que puede distinguir el ojo humano, determinando como primarios a la tríada, amarillo, azul y rojo⁵ pues consideraban el punto de partida para la producción del resto de tonos. Según la teoría de Newton la luz blanca estaba compuesta por todos los colores del arcoíris, pero él mismo nunca pudo conseguir el blanco por mezcla de todos los matices obtenidos en el prisma y esto encontró oposición por varios estudiosos del color, entre ellos Goethe (1791-1832), que varios años después, inspirado por las antiguas premisas de Aristóteles

acusaba totalmente de incorrecta a la teoría de Newton, ya que al ser los colores más oscuros que la luz, era imposible que estos estuviesen contenidos en ella⁶.



Fig. 1
Círculo Cromático de Newton (1704)
Fuente: Caivano, José Luis, 1995: 5

Es importante, analizar que todos estos estudios en materia del color, sean acertados o no, generaron grande impacto en la producción de pigmentos y utilización de los mismos, por citar un ejemplo:

“...la primera empresa que intentó explotar el creciente prestigio del nombre de Newton como teórico del color, la oficina para la manufactura de reproducciones de pinturas de J. C. Le Blon, inaugurada en Inglaterra hacia 1717. En un tratado de armonía publicado en inglés y francés en 1725, Le Blon escribía:

La pintura permite representar todos los Objetos visibles con tres Colores, el Amarillo, el Rojo y el Azul; todos los restantes colores pueden formarse con

estos Tres, a los que llamaré Primitivos... Y la Mezcla de estos Tres Colores Originales produce el Negro, y todos los restantes Colores; así lo he demostrado con mi Invento para Imprimir Imágenes y Figuras con sus Colores naturales.

Me refiero tan sólo a los colores Materiales, aquellos que utilizan los Pintores; una Mezcla de todos los Colores primitivos intangibles, es decir, de aquellos que no se pueden tocar, no dará como resultado el Negro, sino por el contrario producirá Blanco, como el gran ISAAC NEWTON ha demostrado en su Óptica” (Gage J, 2001: 169)

Luego de algunos años, en el siglo XIX, Goethe adentra sus estudios en el campo cromático. Este poeta alemán se formó también como científico, y reformula el tema del color de una manera nueva, pues mientras Newton concebía el color como un fenómeno físico relacionado con la luz, Goethe concentra sus estudios en las sensaciones que provoca éste cuando llega al cerebro. Elabora una teoría que tuvo impacto en los artistas del romanticismo inicialmente, ya que según sus manifestaciones y experimentos, determinó que las personas advierten sensaciones provocadas por los colores en relación a las emociones. Esto fue acogido luego por los artistas modernos, que buscaban apoyar la expresividad en un fundamento experimental y subjetivo⁷.

El círculo cromático que establece Goethe está conformado por los tres colores considerados primarios: amarillo, azul y rojo, y los secundarios que

se forman de su mezcla (Fig.2). Goethe consideraba que existía relación entre el temperamento humano y el color, en cuatro polaridades: optimista, melancólico, flemático y colérico⁸. Su teoría tuvo un impacto significativo en la comunidad de artistas, científicos y público en general, pues luego de la publicación de su Teoría de Los Colores en 1810, la reputación de Goethe gozaba de fama internacional, ya que los lectores podían experimentar los fenómenos cromáticos cotidianos que se explicaban en ella, por sí mismos, y aunque gozaba también de varios contrapuestos, “hasta los oponentes científicos de Goethe reconocían a veces que pese a su escasa aplicación en el campo de la física óptica, su teoría resultaba muy útil para los pintores”. (Gage J, 2001: 202)

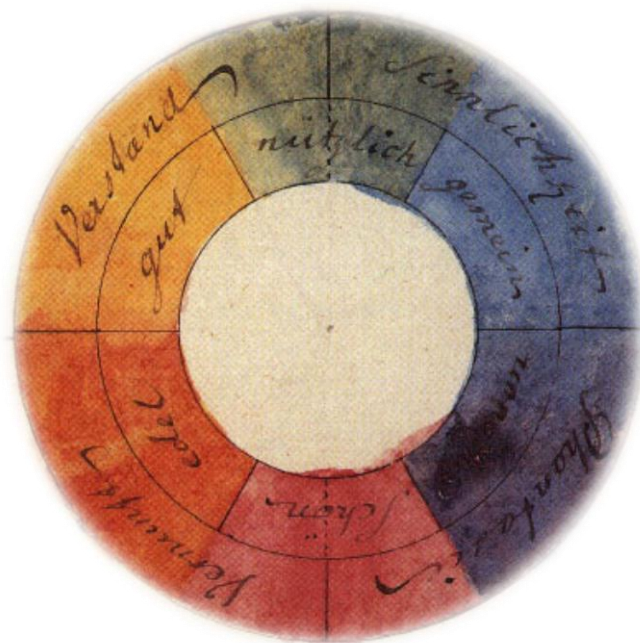


Fig. 2
Círculo cromático de Goethe
Fuente:

<http://www.proyectacolor.cl/wp-content/uploads/2009/09/goethe.jpg>

Incluso otros científicos basaron sus estudios partiendo de las determinaciones hechas por Goethe, el fisiólogo francés Charles Féré, en 1880 trataba pacientes histéricos, y comprobó que éstos sometidos al efecto de la luz coloreada experimentaban ciertas sensaciones, por mencionarlo: la luz roja producía un efecto excitante, y la azul era tranquilizante. Esto no resultaba extraño luego de haber conocido la teoría de Goethe. Y posteriormente pintores como Kandinsky, Franz Marc y otros se verán ampliamente influenciados por ella.⁹

La organización circular de los colores, que con el paso del tiempo ha experimentado varias modificaciones, se ha mantenido hasta nuestros días como la principal en el campo de la teoría pictórica. Pero el esquema cromático que desde el inicio arraigó profundamente en la interpretación de todo lo relacionado a las bellas artes o artes aplicadas, es el círculo simétrico de tres “primarios” y tres “secundarios, puesto que no solamente integraba los seis colores básicos, sino que expresaba las relaciones complementarias de los colores en oposición, pues la importancia de los polos opuestos estaba profundamente arraigada en el pensamiento occidental. Newton y Goethe establecieron complementarios, y aunque muchos otros lo hicieron - incluso el mismo Leonardo-, fue con Michel Eugene Chevreul (1786 – 1889) que alrededor de 1820 reafirmó estos conocimientos con su teoría de los contrastes. Este químico francés prestaba sus servicios en la fábrica de Gobelinos en donde se requería mejorar el brillo de los tintes utilizados, y sus estudios concluyeron que la aparente falta de lustre no se debía a la

calidad de las materias colorantes, sino al efecto subjetivo que producía su mezcla óptica, pues cuando dos complementarios se colocaban juntos, la mezcla óptica provocaba una tonalidad grisácea¹⁰.

Es así que llegó a la conclusión de que no se trataba de los pigmentos utilizados o la mezcla errada de los mismos, sino de la presencia de los colores adyacentes, que influyen directamente en el matiz de los de su alrededor, y todos los conocimientos relacionados a este tema, los acopia en su obra “De la ley del contraste simultáneo de los colores”, en 1839.

“En este libro, Chevreul propuso el concepto de «contraste simultáneo» de colores, y la ley que lleva su nombre, que afirma que «dos colores adyacentes, cuando son vistos por el ojo, aparecerán tan diferentes como sea posible». En su trabajo, Chevreul mostraba que un color dará a su color adyacente un matiz de color complementario. Como consecuencia, la yuxtaposición de colores complementarios dará un aspecto más brillante al conjunto; por ejemplo, yuxtaponiendo verde (formado por la mezcla del azul y amarillo) y rojo (el tercer primario no presente en la mezcla que origina el verde). Mientras que al poner colores no complementarios juntos dará como resultado un conjunto «contaminado», como sucede, por ejemplo, al poner juntos: amarillo y verde, el amarillo recibe un matiz violeta (su complementario).”

Caracterización del impresionismo, Los trabajos de Chevreul.
<http://www.ite.educacion.es/w3/eos/MaterialesEducativos/mem2006/impresionismo/xhtml/02impr/02b2.html>

Gracias a su estudio del color, Chevreul consigue el mayor número de matices (Fig. 3), que posteriormente serviría para estudios más profundos sobre el tema¹¹, además de influir directamente en la utilización de complementarios en impresionistas y fauvistas, con la aplicación de colores directos, sin matices o tonos intermedios.



Fig. 3
Michel Chevreul, Círculo cromático,
Fuente:

http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/neoimpresionismo/imagenes/punt_circulo_chevreul.html

Entre otro de los estudiosos del color, tenemos al físico James Clerk Maxwell (1831-1879), que realizó estudios sobre el color, pero enfocado a las materias colorantes –colores pigmento-, ya que su intención era determinar un método para comparar exactamente todas las variaciones de los colores visibles. Sus cálculos numéricos en base a las proporciones de los colores y sus mezclas, utiliza directamente materias colorantes. Lo que es importante destacar de su teoría es que al contraponer ambos experimentos, realizados con materia colorante y con luz directamente, llega a la conclusión de que

existe una diferencia entre la mezcla de luces y la de pigmentos, y las leyes que la rigen, pues en la mezcla de pigmentos que se realiza en la paleta se tiende al negro y no al blanco¹².

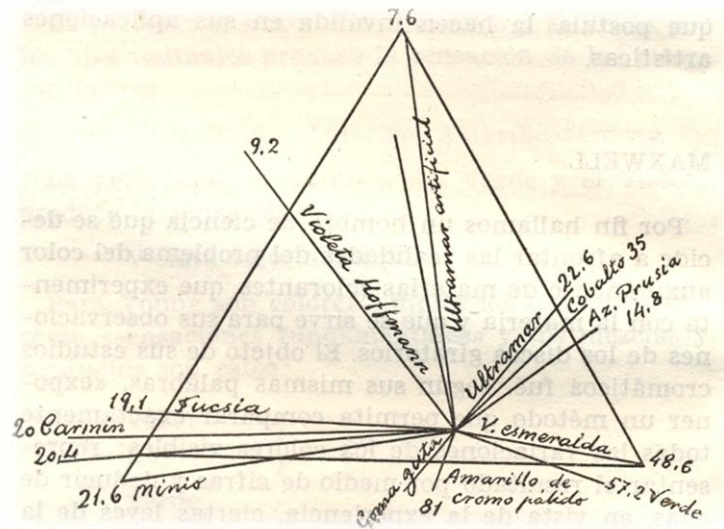


Fig. 4
Diagrama de Maxwell
Fuente: Pérez Dolz, 1942:38

Como lo hemos analizado, inicialmente algunos científicos y artistas consideraban como colores primarios o principales a la tríada clásica: Amarillo, Azul y Rojo, determinada por Newton, Chevreul, Goethe, Maxwell, y otros. Pero alrededor de 1916, Guillermo Ostwald junto a Rosentiehl, incluyen formalmente el Verde como color principal en su teoría¹³, en contraposición a otras, con lo que se vuelven a considerar las ideas de Leonardo Da Vinci, quien ya había manifestado que el verde se encuentra entre los colores primarios o principales en su escrito el Tratado de la Pintura.

A inicios del siglo XX, el químico Guillermo Ostwald (1853 – 1932), propuso una nueva teoría sobre los colores. Elaboró una cartilla del color “Farbenfibel”, en la cual incluye en la tríada clásica de colores principales – amarillo, azul y rojo- al color verde esmeralda, que según sus observaciones a pesar de ser la tonalidad verdosa obtenida por la mezcla de otros dos, al verde esmeralda no se lo puede obtener mediante mezcla, y al formar parte del espectro y no poderse obtener de este modo, es considerado un color primario. Según las relaciones de su teoría y su círculo cromático, Ostwald invalida la teoría de los tres colores primarios fijada anteriormente.

En su círculo cromático (Fig. 5), cuatro colores son primarios: amarillo, azul, rojo y verde esmeralda; y de la mezcla de éstos se derivan los secundarios:

1. Amarillo limón
2. Naranja
3. Rojo vivo
4. Violeta de metilo
5. Azul de ultramar
6. Azul turquí
7. Verde Esmeralda
8. Verde vegetal

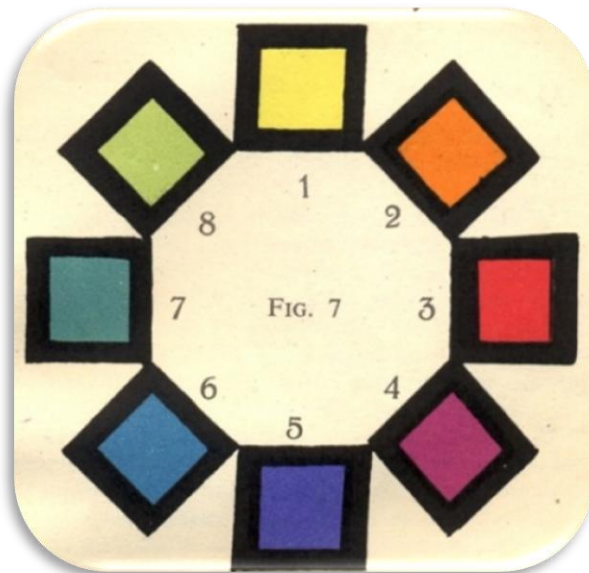


Fig. 5
Ostwald, Guillermo, Círculo esquemático. Los ocho colores fundamentales.
Fuente: Pérez Dolz, 1942: 65

Esta serie corresponde a los 8 colores del espectro, y se encuentra corregido el error de las teorías precedentes, de eliminar el índigo o Ultramar, y añadiendo el verde vegetal puesto que la transición del verde esmeralda al amarillo era demasiado brusca. Según Ostwald, el círculo cromático, compuesto de ocho colores, es la base para producir el resto de tonalidades requeridas para una paleta rica y útil al momento de pintar¹⁴.

1.2. Aspectos histórico-sociales que provocan cambios en la utilización y práctica del color.

El arte en el siglo XX se benefició de los avances científicos y tecnológicos que venían dándose desde el XIX y también de los que acontecen en él, ya que se produjeron grandes cambios que afectaron radicalmente no sólo el arte, sino las costumbres, tradición y filosofía de gran parte del mundo, en especial de los países más desarrollados.

La invención del primer teléfono, el primer automóvil de gasolina, la iluminación eléctrica, la primera fotografía, la máquina de coser, el primer dirigible, los inicios de la Psicología como ciencia, y la aparición del cinematógrafo, son algunos de los sucesos que provocaron cambios en la forma de percibir el mundo, pues los procesos empezaron a tecnificarse, y la comunicación y transporte evolucionaron de manera abrumadora¹⁵. Además, -en la primera mitad del siglo XX especialmente- se presentaron acontecimientos que generaron cambios aún más extremos, ya que la Revolución Industrial -que venía desde el siglo anterior-, la Primera y Segunda Guerra Mundial, el Holocausto Nazi, las Teorías de la Relatividad de Einstein, el psicoanálisis de Freud, y la aparición de la Bauhaus, entre otros, son hechos que marcaron un hito en la historia, en especial las guerras y enfrentamientos que se vivieron con mucha violencia¹⁶. En muchos aspectos, lo acontecido en el siglo XX supera todos los hechos sucedidos en los años anteriores.

Esto, como es de esperar, implica cambios en el modus vivendi de las personas, y también repercute en el arte, con lo que se abandonan parcialmente los temas convencionales y se empieza a generar obra enfocada a temas que en la antigüedad no se tomaron en cuenta, como aquellos netamente subjetivos, experimentales y conceptuales, que darán origen a las múltiples corrientes artísticas.

Además de la variación temática en la pintura, se advierten cambios importantes en lo que respecta a la utilización del color, ya que con la tecnificación de procesos que anteriormente eran manuales, se podían obtener millones de gamas y materiales a través de la industria¹⁷; y gracias a los avances científicos se realizan estudios profundos sobre el fenómeno del color, y se lo empieza a utilizar como un elemento de comunicación emocional, estableciendo simbolismos en su aplicación.

Son varios acontecimientos que generan cambios radicales en la humanidad, pero en sí, entre los sucesos más influyentes que marcan cambios que afectarán directamente a la producción y concepción del arte, puedo manifestar:

-La Fotografía y el Cinematógrafo

La técnica de la fotografía, desde 1830 a 1839, con las imágenes creadas por Daguerre, hasta principios del siglo XX, y la aparición del cinematógrafo, gracias a los hermanos Lumière, en 1895, afectan de manera relevante el

sentido del arte. Y es que con la fotografía, que en ese entonces era en blanco y negro, se obtenía un producto mucho más económico que una pintura, y con una representación idéntica de la realidad¹⁸. Por lo que los pintores debían buscar alternativas distintas para ofrecer una propuesta diferente que no esté basada simplemente en la representación fiel del entorno, y así se empieza a eliminar la necesidad de la imitación de un modelo, o de una narración pictórica, y los pintores se interesan más bien por la investigación de la percepción del color y sus efectos, tomando como foco central la transmisión de sensaciones y sentimientos, planteada entre otros, por Goethe. Esto también conlleva a un cambio en la aplicación cromática, pues muchos pintores prefirieron excluir al negro de su paleta, y tampoco estaban interesados en la aplicación directa de un solo color que determine una tonalidad, sino más bien, se optaba por crear piezas artísticas en la que los efectos ópticos que provoquen la variedad de colores aplicados sea lo primordial, que también corresponde en parte, a una reacción en contra de la fotografía. Así mismo, el cinematógrafo ofrecía una alternativa más avanzada en cuestión de imagen, movimiento y captura de momentos de una manera real y rápida. Por lo que se crea una necesidad de consumo masivo de imágenes y representaciones de las cosas, que queda satisfecha por la fotografía y el cine, dejando un poco relegada a la pintura, que al inicio dejó de ser una necesidad social, y se fue convirtiendo en un elemento propio de la expresión de cada artista, pues al ser especialmente la fotografía y en parte el cine, perfectos captadores de la realidad, los temas en la pintura y sobre todo el color se revolucionan por completo, y se

empiezan a disolver los principios tradicionales de representación artística, en cuanto a materiales, temas, color y composición¹⁹.

- La Revolución Industrial

1800-1950. El amplio periodo abarcado por la revolución industrial, hasta aproximadamente 1915 provocó grandes cambios en la producción de colores, eliminando los límites de la obtención rápida de tonalidades inimaginables en la época, y a precios muy económicos. Aparecen los pigmentos de cobalto, cromo, cadmio, cinc, y aunque algunos eran extremadamente tóxicos, con el paso del tiempo se iba perfeccionando su composición, para conseguir pigmentos durables, económicos y con menor impacto de daño a la salud del artista. Se empezaron a sintetizar pigmentos a partir de materias más baratas y fáciles de conseguir, ya que la comprensión de la física del color, y la experimentación con pigmentos, junto con la investigación científica, permitieron a los pintores explorar el color según sus necesidades y utilizarlo de acuerdo a sus intereses. Se abrieron nuevas posibilidades al campo científico, al poder obtener colores nuevos y más permanentes, gracias a la utilización de materiales y sustancias químicas diversas. Además, otros inventos como el tubo de metal y el ferrocarril, también contribuyeron a la expansión del color en el mundo, pues los colores intensos podían ser transportados a todas partes en tubos de metal. Así, se potencia la utilización de otros materiales en la pintura, como acrílicos, tintas, acuarelas, metales, madera, que generan nuevas técnicas, creadas incluso por los artistas de la época²⁰. Además, los artistas ya no

debían trabajar exclusivamente en su taller, por lo que se abre la posibilidad de que el pintor salga de su estudio al entorno natural para captar otro tipo de paisajes y sensaciones tomadas de la naturaleza, que con el tiempo cambiarán por completo la técnica y la forma tradicional de pintar, pues se realizaban bocetos rápidamente y se podían captar momentos y fenómenos lumínicos que era complejo retratarlos sin que el pintor esté presente en ese instante.²¹

-La Revolución Física y la Psicología

1900-1915. Con la revolución física, tras la aparición del segundo manifiesto de la teoría de la relatividad de Einstein alrededor de 1915, o lo analizado por Freud, se enmarca a la pintura en un campo un poco más profundo en el sentido subjetivo, puesto que se parte de la observación de que el espacio, el tiempo y la materia son realidades diferentes de lo que simplemente podemos ver, y que el ser humano es mucho más complejo y profundo de lo que se tenía concebido hasta ese entonces. Es así, que la pintura se traslada a un punto un poco más subjetivo que la representación de todo lo observado, y los pintores empiezan a incorporar la presencia de emociones a sus trabajos, por lo que la aplicación del color también varía, pues se inicia una etapa un poco menos convencional en la utilización de la cromática del siglo XX que no está guiada solamente por la representación lógica o simbólica del color, sino que el artista se atreve a tener libertad para representar una realidad que en ocasiones solamente puede ser concebida por él²².

-La Primera Guerra Mundial

1914-1918. Es un acontecimiento que dejará muchas huellas. El mundo quedó negativamente impresionado luego de las sangrientas batallas que generaron muerte y movilización de masas. En agosto de 1914 se declara la guerra, y como es de esperar, en la obra de muchos pintores, como Max Beckmann, Picasso y otros, se aprecian cuadros sombríos, tristes y con temas muy marcados por el nacionalismo y los eventos que más conmoción generaban. El color en estos cuadros se presenta a manera de grises, o también con colores muy contrastantes, con el afán de proyectar violencia. Los avances de la revolución industrial, apoyaron también a la fabricación de armamento, medios de transporte y comunicación que ayudaron a la expansión de la guerra. El temor, la rabia y la desesperación por lo vivido durante los enfrentamientos, generan la producción de pinturas inspiradas en el dolor y el sufrimiento que se advierten en el tema de las obras²³.

-La Segunda Guerra Mundial

1939-1945. Esta guerra, fue más dura que la primera, y sus consecuencias tuvieron sin duda una repercusión mucho más amplia. La cantidad de muertes que dejó la segunda guerra mundial fue muy alta. El mundo, tras recuperarse de una primera guerra súbitamente se vio envuelto en otra. La persecución a los judíos y la ocupación alemana de Europa dio oportunidad a los nazis de apropiarse de muchas piezas de arte, y encargarse de tachar de “degenerados” a muchos artistas brillantes de la época²⁴.

En cuanto a la temática en la pintura, en las naciones aliadas a la Unión Soviética se apreciaba el nacionalismo y realismo social, y en los países liderados por Estados Unidos, se desarrollaron tendencias más abstractas, en las que la temática o la tradición artística no contaban, sino la espontaneidad del autor y la libre interpretación²⁵.

“La dimensión personal entra nuevamente en función luego de la Segunda Guerra Mundial, y la obra de arte vuelve a ser considerada un acto creador individual y dramático... El arte, a menudo, persiguió las mismas metas, sin tener en cuenta si representaba algo reconocible o no...” (Blok, Cor, et al, 1999: 17)

Como hemos analizado, todo lo que acontece en el mundo afecta al arte, específicamente a la pintura, esto se refleja en el hecho de que durante los inicios del siglo XX se experimentaron muchos cambios en lo correspondiente al estilo de los artistas, las formas y las técnicas de aplicación.

El color toma fuerza individual, incluso ya desde 1891, cuando se hablaba de que la pintura es color; Maurice Denis, simbolista; escribió: “Conviene recordar que una pintura antes que un caballo de guerra, un desnudo, o cualquier otro motivo anecdótico, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores dispuestos en un orden determinado”. (Maurice Denis, -apud: Collins, J., 1996: 26.) Así, una superficie significa soporte, y el color, significa

pintura; al centrar la atención sobre los materiales y el soporte utilizados por el pintor se enfoca la atención en las propiedades de los materiales. Esta afirmación impulsó una justificación teórica al arte abstracto que se desarrollaría tiempo después²⁶.

Entre 1900 y 1910 La técnica y la cromática se enfocan en la expresividad del color; y aunque inicialmente se trabajaba con motivos tradicionales como el paisaje, el retrato, naturaleza muerta, etc., la aplicación libre del color aún permitía identificar la temática del cuadro, aunque éste conforme avanzaba el tiempo era mucho más atrevido y espontáneo.

Ciertamente, esto conlleva también a un cambio en la paleta de colores utilizados por los pintores de la época, ya que los tonos sombríos y turbios, cambian por tonos claros y luminosos, pues los impresionistas –inicialmente- utilizaban mucho los colores básicos en estado puro, amarillo, azul, rojo –y verde en algunos casos- con sus complementarios, con lo que se hace presente la teoría de Chevreul, prescindiendo de tonos pardos, terrosos y negros, ya que buscaban representar los efectos que determinaba la luz en el entorno²⁷. La aplicación de la pintura era libre y espontánea, con pinceladas amplias y rítmicas que enriquecían la composición. Esto abrió muchas posibilidades a una nueva e inusual utilización del color, pues los pintores trataban de expresar sus ideas y pensamientos a través de la liberación de la forma y la cromática. Para definir la forma, la riqueza cromática les permitió conseguir volúmenes intensos a través de los matices

lumínicos, creando luces dentro de las zonas de sombra, y sombras dentro de las zonas de luz gracias a la saturación del color aplicado²⁸.

Todas estas variaciones en los diversos temas que afectan a la pintura, influyen en la aparición de las vanguardias artísticas y los cambios de estilo que veremos a continuación.

1.3. Manejo del color, a la luz de las tendencias pictóricas en la primera mitad del Siglo XX.

En este capítulo hablaré de los cambios más trascendentes, y como éstos influyen en la aparición de nuevos movimientos artísticos, y variaciones en lo que respecta al color y su utilización en la etapa del siglo XX donde se desenvuelven mayormente los mencionados pintores. Pero también anotaré de manera breve lo que acaece en los años anteriores con respecto al arte, especialmente entre 1800 y 1850.

Siguiendo a Collins (1996), los tres estilos más practicados en Francia, fueron: El neoclasicismo, el realismo, y el romanticismo. El neoclasicismo, en lo que respecta a la pintura, se caracteriza por las superficies pintadas uniformemente, protegidas por una capa de barniz brillante, y un acabado meticuloso. El realismo por otra parte presenta la alternativa de aplicar la pintura en capas espesas y de una forma convencional y directa, pues el color era una herramienta técnica que permitía llegar al aspecto deseado en una pintura, dentro de los marcos determinados por la estética, la buena aplicación cromática y la belleza. Y esto estaba definido, por la realidad del entorno observado. Desde los inicios de la pintura, los artistas y artesanos intentaban representar fielmente la realidad, condicionados por su percepción de las cosas, se realizaban pinturas en las que imitar los tonos, las formas y el ambiente de la naturaleza era fundamental y bello, valiéndose de las impresiones sensoriales que recibía el artista del mundo que lo rodea.

Pero esto a su vez estaba y está condicionado por la personalidad, el temperamento y la percepción que tenga el artista del entorno, es así, que algunos cuadros, a pesar de ser imitaciones de la realidad varían de acuerdo al estilo y caracterización que otorgue el pintor. Finalmente, el romanticismo utiliza el óleo de manera más creativa y fluida, pues el objetivo en sí, era la expresión directa y subjetiva de las emociones a través del color, y de la manipulación de la propia pintura, esto provocó cambios que se advierten en el fauvismo, el surrealismo y el expresionismo, entre otros tan presentes en la plástica del siglo XX, puesto que la sensibilidad expresiva del artista empieza a aflorar de una manera más libre, independiente de la tradición técnica, el estilo y el color en la pintura²⁹.

En sí, en el siglo XIX se manejaba el color como una herramienta para imitación de la realidad, es decir, el pintor representaba su entorno, contaba historias, o escenificaba situaciones. En el neoclasicismo se prefería seguir a la par con la técnica tradicional y los temas convencionales, la forma y el dibujo primaba sobre el color. El realismo, trabaja con el color según sus requerimientos de técnica para llegar a una representación exacta de la realidad como su nombre lo indica. Y el romanticismo otorga mayor protagonismo al color y la luz, dando más libertad a su aplicación según el sentimiento y ánimo del artista. Esta evolución del color, en lo que comprende a técnicas de aplicación, y el porqué de su utilización nos permite ir comprendiendo paso a paso como fue que desemboca en las

vanguardias artísticas, en donde se da rienda suelta a las convicciones del pintor para utilizarlo según sus necesidades.

Conforme el siglo XIX avanzaba, los pintores no se interesaban tanto por la pintura elaborada a base de capas, técnica heredada del Renacimiento, más bien los pintores solían rechazar las prácticas academicistas, e incluso, muchos de ellos ni siquiera asistieron a las clases que se impartían en ellas³⁰.

Ya desde la segunda mitad del siglo XIX, en Francia, se produce la aparición de numerosos estilos, en los que el tema, la forma y la técnica son diversos. Los críticos e historiadores de arte les acuñaron términos como: impresionismo, postimpresionismo, expresionismo, simbolismo, entre muchos otros, que de alguna manera, identificaron lo que hoy conocemos como ismos, o vanguardias artísticas. En el presente capítulo, analizaremos solamente aquellos que tuvieron mayor influencia en el manejo del color.

Casi a finales del siglo XIX como lo mencioné anteriormente, se posiciona en la sociedad artística, el impresionismo - no muy bien recibido por muchos-. Este movimiento “impresionista”, surge como reacción al academicismo de las artes. Se opone a los temas clásicos, y la estética determinada por la Academia. Es muy frecuente aquí, la pintura al aire libre y los temas de la vida cotidiana, pues el objetivo de los impresionistas era conseguir una representación del mundo espontánea y directa. También se trató de

expresar ideas literarias mediante asociaciones de formas y colores, pues tenían especial interés en la luz natural, y los efectos que ésta produce en los objetos. Con esto se da paso a una paleta de tonos claros y luminosos, eliminando así los sombríos y oscuros. Los colores eran aplicados a través de pinceladas densas, casi a manera de pequeñas manchas. El impresionismo abrió paso a estilos más expresivos que irán surgiendo poco a poco, con el pasar del tiempo. En cuanto al color en el impresionismo, Anthea Callen (1992) manifiesta:

“Los contrastes de colores y la yuxtaposición de colores calientes y fríos servían también para evocar las formas sin recurrir al modelado tonal convencional. Esto es posible porque los colores calientes parecen acercarse, mientras que los fríos parecen retroceder. En la naturaleza, la luz amarilla y caliente encuentra su contraste en el luminoso azul-violeta reflejado en las sombras. Así, aunque los colores tengan un tono equivalente, los contrastes entre cálido y frío pueden servir para describir formas o movimientos en el espacio... El intenso estudio de los efectos de la luz natural hizo dudar a los impresionistas de las teorías aceptadas sobre el “color local”. Se llama así al color “real” de los objetos –la hierba es verde y los limones amarillos-, pero ellos observaron que el color local de todo objeto aparece modificado por los colores reflejados de los demás objetos y por la luz atmosférica. En lugar de pintar los colores que “sabían” que

tenían los objetos, los impresionistas trataban de pintar solamente los colores que veían...” (Callen, Anthea, 1992: 63)

El color empieza su revolución como un elemento simbólico en la obra de arte, en donde el tema es un “pretexto” para el estudio del color y la luz, pues un claro ejemplo de esto, es Degas, que con la ayuda del recurso fotográfico, pintaba bailarinas con el principal objetivo de estudiar la luz y la variedad de colores reflejados en el ropaje de las mismas.

Algo que puedo mencionar también, es la incorporación del lienzo como soporte enriqueció muchísimo las obras, ya que se facilitó la venta y preparación del mismo y así gracias a su textura e imprimación, los artistas podían conseguir colores interesantes y vivos con respecto a la pintura al temple y los soportes de madera utilizados hasta ese entonces³¹.

El divisionismo o puntillismo que se manifestó seguidamente al impresionismo, es muy importante también en lo que respecta a la utilización del color, puesto que los artistas apegados a esta corriente, desarrollaron una técnica un tanto más objetiva que la del impresionismo en sí, que se definía por la aplicación de pinceladas a manera de manchas. Aquí el artista aplica el color en forma de puntos o golpes de pintura, que se constituye en un punto que rompe totalmente la técnica tradicional de la aplicación del óleo. En el divisionismo se trabaja con colores puros, que en conjunto crean

la ilusión de un cuadro completo, con gamas diversas de color que presentan una realidad reconocible³².

En un artículo que data de 1901, se afirmaba: “Nuestra época, que depende de las formas del pasado más que ninguna otra, ha producido un tipo de pintura en la que el color es independiente” (Scheffler Karl, 1901, - apud: Gage, John, 2001:247). Esto es un indicativo de cómo el color poco a poco va tomando personalidad propia en la pintura, y se instala como un recurso expresivo.

A inicios del siglo XX, alrededor de 1905, durante el Salón de Otoño en París, se da paso a una nueva corriente, que influirá de manera relevante en la aplicación del color, el estilo y la técnica, y fue tal la impresión de los espectadores y los círculos artísticos, que la crítica al ver las obras expuestas, las califica de “fieras salvajes” que presentaron una orgía de colores puros. Los Fauves –fieras-, buscaban como objetivo primordial, la expresividad subjetiva del color, sin importar si el resultado era un rostro azul con luces naranjas y sombras grises. Al igual que la mayoría de movimientos artísticos de la época, se presenta como un ataque al arte oficial en las academias pero también como una reacción en contra del impresionismo. Los motivos trabajados por los fauvistas eran tradicionales: paisaje, retrato o naturaleza muerta, y aunque se dio muchísima libertad a la aplicación del color, el tema seguía siendo legible ante los ojos del espectador. Era común entre los fauvistas e impresionistas trabajar el óleo sobre el lienzo, permitiendo que la preparación blanca de la tela deje actuar la intensidad y

vistosidad del color, que no se usaba con fines simbólicos ni arbitrariamente sino a través de exigencias pictóricas como la construcción del espacio, teniendo claro que lo característico del fauvismo es el color y no el volumen, para el fauvista el objetivo primordial era usar los colores como vehículos de comunicación de la alegría de vivir. Muchas veces se aplican los colores puros directamente en el lienzo, el artista no se preocupa mucho por establecer gradaciones ni transiciones suaves entre tonalidades³³.

Amalia Martínez, en su libro *Arte y arquitectura del siglo XX* (2001) manifiesta:

“El color no se emplea como herramienta puesta al servicio de la mimesis, sino del artista que lo elige en función de exigencias expresivas y compositivas que él mismo determina. En definitiva, erigir el color en protagonista casi exclusivo de la obra supone afirmar el carácter autónomo de la pintura y, al mismo tiempo, entronizar la subjetividad del artista, última responsable de las normas que rigen la composición cromática. Más el *color* fauvista no ocupa la tela de forma azarosa sino en función de sus propiedades estructurales; existe en estas pinturas una arquitectura cromática que ordena el lienzo. Y es que el fauvismo encarna un nuevo concepto de armonía basado en el equilibrio entre contrastes cromáticos, que explora la oposición entre colores complementarios, entre tonos fríos y cálidos, oscuros o luminosos. Lejos de ser productos de la anarquía o el azar,

las obras fauvistas muestran una nueva versión de los conceptos clásicos de belleza, armonía y equilibrio que emanan de las leyes de organización interna del cuadro. Expresividad el color y orden constructivo son los dos elementos sustanciales de la pintura fauvista, intuición y razón dejan de ser en ella valores irreconciliables” (Martínez, Amalia, 2001: 12 y 13)

El expresionismo, también influye de manera directa en la aplicación del color, pues tiene mucho en común con el fauvismo. En el expresionismo alemán, se da rienda suelta a la cromática con respecto al sentir del artista. El expresionismo se genera con mucha fuerza en Alemania, y se caracteriza por ser un movimiento marcado por pinturas que reflejan los sentimientos, los estados del alma, los miedos, las fantasías y los sueños. Uno de los máximos exponentes de esta corriente es Edvard Munch, que a través de un lenguaje simbólico y colores violentos enmarca una realidad físicamente deformada. Los expresionistas también encontraron la fuerza expresiva que buscaban en el arte de otras culturas. Las esculturas y máscaras de África y Oceanía, representaron para los artistas europeos una valiosa fuente de inspiración. Las formas en el expresionismo son relativamente sencillas, deformadas y en ocasiones casi sin nada de perspectiva. Los colores son brillantes y saturados, encerrados en un fuerte contorno³⁴. En ocasiones se pueden apreciar cuadros expresionistas muy coloridos, y esto se debe a la intención de los artistas de conceder al color relevancia emocional y

composicional, creando en ocasiones obras solamente a base de colores, como lo hacían los fauvistas. Para esta altura, según lo manifestó Paul Klee, “el arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible” (En Klee, Paúl, 1920 -apud: González et al, 1999:361)

Ana Mercedes González (2007) manifiesta con respecto al expresionismo “...rechaza los temas impresionistas para entregarse a la expresión de estados de ánimo intensamente subjetivos, con frecuencia morbosos y turbadores, que poseen la finalidad de explorar el mundo interior de la conciencia humana”. (González, Ana, 2007: 91)

Así mismo, el suprematismo es un movimiento que aporta ampliamente a los cambios que se producen en cuanto al manejo del color. Los suprematistas, encabezados por Kasimir Malévich trabajaban sus cuadros con formas geométricas simples, como el cuadrado, el triángulo, el círculo, la cruz, el rectángulo, y una reducida gama de colores, en búsqueda de plasmar en armonías sencillas la expresión espiritual del ser humano, con esto buscaban reflejar la esencia mística del mundo y lo inexplicable, alejados de lo material y lo lógico³⁵. Para Malévich, y en sí para los suprematistas, el arte no tenía por qué ser útil socialmente, bastaba con que éste mantenga una independencia intelectual que le permita concentrarse en la creación, pues en sí, “Suprematismo” significaba para Malévich, la supremacía del sentimiento puro en el arte, es decir de un sentimiento de no-objetividad, en el sentido de querer liberar al arte de la monotonía real del mundo³⁶. En

algunos casos Malévich prescinde de la mayoría de colores y se queda con uno, lo que nos lleva a otro plano en la aplicación del color, siendo lo primordial la intencionalidad del artista para trabajar simbólicamente con uno o varios colores. Con esto el color se desvincula totalmente de la representación natural del entorno, y pasa a ser una herramienta necesaria en la expresividad del artista, sin importar si éste cuenta una historia o no³⁷.

El impresionismo, fauvismo, cubismo, suprematismo y muchas otras corrientes artísticas, dieron apertura a la aparición de un arte totalmente alejado de la representación figurativa y la imitación cromática del entorno. En el arte abstracto, los pintores, en lugar de examinar el mundo y espacio visible, se introducen en los misterios de la mente inconsciente, y experimentan con las reacciones que se obtienen frente a determinada figura o color. Aquí, el color es un elemento de comunicación intencional y expresiva del artista. Algunos, utilizan mezcla de colores y texturas considerablemente, pues los primeros pintores abstractos estaban muy interesados en intensificar el carácter expresivo del color frente a sus cualidades decorativas.³⁸

El color en el arte abstracto es utilizado en ocasiones de manera impulsiva y espontánea, fruto de la fuerza creativa dominante, ante el análisis formal previo a la realización de una obra, resultando así pinturas que no determinan un lenguaje figurativo en las que la cromática se amplía notablemente, pues el color no representa fielmente a la realidad observada

por el pintor del mundo real, sino que busca temas y universos que no precisamente pueden ser observados de manera lógica y racional.

En el arte abstracto, se deja de considerar la necesidad de la representación figurativa y se la sustituye por un lenguaje visual autónomo elaborado a partir de experiencias que exaltan la fuerza del color y desembocan en la abstracción informal o en la abstracción geométrica³⁹.

La abstracción informal está impregnada de sentimiento; Kandinsky, Klee, y Delaunay son entre otros quienes trabajaron en este campo del abstracto. Se busca despertar en el espectador reacciones sensoriales y muchas de las obras tienen un carácter simbólico, e incluso los cuadros presentan realidades irreconocibles. La abstracción informal está cargada de libertad y formas rítmicas que evocan movimiento, a diferencia de la abstracción geométrica, que presenta gran influencia cubista y maneja formas más rígidas y simétricas, entre los abstracto geométricos, tenemos a Mondrian, Rothko y Rodchenko⁴⁰.

En el libro Historia del Arte Universal de Ana Preckler (2003), encontramos en las fases de la abstracción:

“La primera fase abarca desde 1910 a 1916, y comprende la abstracción musicalista expresionista manchista, en la que se buscan las relaciones entre colores, composición y música, así como la Abstracción geométrica elemental y primigenia. Se inicia con la primera acuarela abstracta de Kandinsky, en 1910, y se continúa con una serie de pintores postcubistas, como Delaunay y Kupka, pintores órficos

que buscan una relación entre pintura y música, o como Léger, Picabia o Herbin, en algunas de sus facetas artísticas. En esta primera fase entran también el Suprematismo, creado por Malevitch en 1915 que son artes abstractas de naturaleza geométrica. La segunda fase se inicia en 1917, con los constructivistas rusos y los holandeses, a los que acompañarán los constructivistas de la Bauhaus, Kandinsky, Klee, Albers [...] La tercera fase comienza al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en 1945, y continúa hasta finales de siglo; pertenece por tanto a su segunda mitad y tendrá su escenario principal además de en Europa, en Norteamérica.

El arte abstracto, no figurativo o no objetivo, tendrá por tanto, dos estilos o formas de manifestarse antagónicos en toda su duración: la forma expresionista que cultiva la mancha y el color, la libre expresión, subjetividad y espontaneidad, la composición impulsiva y caótica, informal que tiene su ascendiente en Kandinsky de donde derivan el Expresionismo Abstracto, el Informalismo [...] y la forma geométrica, en la que domina la construcción geométrica, de concepción universal y objetiva, que tiene su foco inicial primero en el citado Suprematismo de Malevitch.”
(Preckler, Ana María, 2003: 170)

CAPÍTULO II

2. Criterios para el análisis de la obra de Kandinsky, Miró y Kahlo.

2.1. Selección de los artistas y sus obras.

El arte está totalmente influenciado por el entorno que lo rodea. Los acontecimientos sociales, la personalidad del artista, las preferencias elitistas, y todos los factores que impliquen un impacto directo o indirecto al ser humano, como aquellos que analizamos en el capítulo anterior, siempre se manifestarán de una u otra manera en la obra de un período o grupo artístico determinado.

Los sentidos son una herramienta para el conocimiento del mundo, aunque la interpretación física de lo material no lo es todo. La pintura se ha desarrollado como una herramienta de expresión frente a la realidad que se presenta de distintas maneras, pues ha documentado situaciones, tradiciones, sucesos, escenarios y costumbres que nos han permitido conocer gráficamente lo que hoy consideramos parte de nuestra historia. Pero también ha explorado el terreno subjetivo de la representación inmaterial. La representación de la realidad emocional del artista, es algo que me identifica mucho, y la relación de esta emotividad con los acontecimientos vividos es lo que me ha llevado a la selección de tres artistas como pilares de análisis en el desarrollo del color en la presente investigación, principalmente en lo que corresponde a la elaboración de su obra, y son: Wassily Kandinsky, Joan Miró, y Frida Kahlo.

Cada uno de estos pintores ha generado arte gracias a la sensibilidad que les permite relacionarse con el plano subjetivo de su entorno. Kandinsky lo hace a través de los sentidos, Miró a través de sus sueños, y Frida Kahlo, a través de una profunda autoexploración de su realidad interna y externa, todos bajo un parámetro común: la interioridad del ser humano. Los tres, a su manera describen realidades propias y ajenas que constituyen puntos importantes y de ruptura en la pintura.

En el transcurso de la historia del arte, han habido artistas que nos han dejado una riqueza incomparable en lo que respecta a técnica, utilización de materiales y aplicación cromática. Pero creo que más allá de la representación pictórica de una realidad tan parecida a la visible, está la capacidad de recrear realidades invisibles que permiten la observación de los mundos y episodios de fantasía que nos regalan la creatividad de los pintores.

Kandinsky por su parte, considerado “el pintor del arte abstracto”, exploró de manera muy amplia el terreno de lo inmaterial, para plasmarlo en su obra. En él, se presenta una relación muy estrecha entre lo físico y lo espiritual¹. Él sentía los colores, y disfrutaba de una manera muy personal su obra. Según Kandinsky: *“En general, el color es un medio para sensibilizar directamente al espíritu. El color es la tecla. El ojo es el martillo. El alma es el piano. El artista es la mano que, con una u otra tecla hace vibrar el espíritu del ser*

humano. Aquello que nace de una necesidad interior y espiritual, es bonito. Es bello, si es hermoso interiormente". (Kandinsky – apud: Düchting H, 1999: 7).

Esto nos da una pequeña pauta de la percepción que tenía Kandinsky con respecto a la relación entre la "necesidad espiritual" y el arte. En Kandinsky, el color, dentro de la evolución de su obra, se posiciona como un vehículo de expresión. Esto se evidencia debido a la creencia del pintor en una realidad espiritual que se presenta más allá de lo material. Kandinsky creía en lo que determinaba la Teosofía, que entre otras cosas, basa su doctrina en la creencia de una realidad esencial oculta tras las apariencias². La pintura, alimentaba la espiritualidad de Kandinsky, y esto provoca que el color se desempeñe como un lenguaje en su arte, cargado de propiedades emocionales, que le llevaron a expresarse siguiendo sus impulsos sensibles. Personalmente creo que la obra de Kandinsky, está cargada de elementos ocultos que inicialmente pudieron ser entendidos únicamente por él, pero que con el paso del tiempo, se convirtieron en parte de la expresión universal, de la manera en cómo ven el mundo algunos creyentes de lo invisible. Además, la obra de Kandinsky marca una diferencia grande en la historia del arte y las maneras de concebirlo, pues apartándose de la figuración lógica, consigue con sus cuadros, adentrarnos en un mundo fantástico. Sus obras no necesitan insinuar el tema para envolvernos en su color e inusual realidad. Creo que Kandinsky era un "necesitado del arte", pues más allá de ser su ocupación, el pintor necesitaba desahogar su sentir en algo tan maravilloso como la pintura.

La relación música - pintura en la obra de Kandinsky, se manifiesta a través de colores, ritmo y movimiento en sus composiciones. Personalmente, creo que la dualidad música-pintura, es lógica de encontrar, en el vaivén de la armonía y el ritmo de las formas, en los sonidos infinitos que se manifiestan a través de colores que no precisamente se encierran en formas preconcebidas por la naturaleza y la experiencia. Un aspecto de Kandinsky que me maravilla, es la presencia de la sinestesia³ en el artista, pues al parecer, podía experimentar una conjugación sensorial que le permitía oler, o saborear lo visible, y viceversa. -Así, *“Un sinestésico puede, por ejemplo, oír colores, ver sonidos, y percibir sensaciones gustativas al tocar un objeto con una textura determinada. No es que lo asocie o tenga la sensación de sentirlo: lo siente realmente.”* (<http://es.wikipedia.org/wiki/Sinestesia>)-. Pues según el pintor, uno de los acontecimientos que marcaron su condición artística, fue la ópera de Wagner que presencié en el Teatro de Moscú, en donde, mientras la escuchaba: *“podía ver todos aquellos colores en mi mente, desfilaban ante mis ojos. Salvajes, maravillosas líneas que se dibujaban ante mí”*. (Kandinsky – apud: Düchting H., 1999: 10).

Así podemos notar, como los sonidos se manifiestan en Kandinsky no solamente como impresiones sonoras, sino como algo visible, específicamente colores, que podían ser disfrutados de una manera única, gracias a sus sentidos. Kandinsky prefirió el color casi siempre. Sus cuadros son explosiones cromáticas que nos presentan la posibilidad de experimentar nuevas sensaciones ante una pintura.

Miró por otra parte, es un artista que le da rienda suelta a la fantasía y la expresividad a través de la representación de mundos ilusorios. Al igual que Kandinsky, transforma la realidad en algo tan propio, que sus cuadros en muchas ocasiones presentan episodios y personajes inusuales que nos dejan con cierta extrañeza. Miró se consideraba surrealista, pues su inspiración venía de los sueños, de alucinaciones provocadas, y también de la realidad subjetiva que lo rodeaba. También amaba la poesía, y muchas de sus obras, hacen referencia a determinados poemas o escritos. El arte de Miró es fresco, libre y difícil de confundir. Me divierte mucho la idea de encontrarme en cada cuadro, -de la etapa madura de su obra- con personajes extraños y característicos, que parecen haber sido dibujados por un niño. Los colores que utiliza son variados, y presentan contrastes agradables. Miró presenta un arte ingenuo, en ocasiones cargado de elementos sexuales, que de una u otra manera, insinúan su personalidad. Pienso que cada artista da un aporte con su obra, cualquiera que esta sea, pero Miró, tiene la capacidad de mostrarnos una realidad inimaginable para muchos. Si él no hubiese pintado, habríamos perdido la oportunidad de observar infinidad de realidades representadas en sus obras. Me gusta el desorden aparente que se aprecia en algunas de sus composiciones, y los recursos tipográficos que incluye en varios cuadros, porque son un recurso expresivo que dan la idea del impulso creativo del pintor. En Miró, la realidad consciente de la apreciación del mundo se ve sustituida por la expresión de lo más íntimo de sus pensamientos y experiencias.

Personalmente, encuentro más valor expresivo en aquello representado a partir de una experiencia emocional, que de una representación figurativa de la realidad que observamos de la naturaleza o de lo material, desde luego sin desmerecer el valor de la técnica, que ha permitido a los artistas eliminar casi por completo los límites de la representación de imágenes en la pintura, frente a la fotografía, como el hiperrealismo por ejemplo. En Miró, particularmente, los colores tienen una significación especial, que se relaciona íntimamente con sus experiencias sensoriales y emocionales; en él, el color no es un fenómeno físico determinado por la luz reflejada en la naturaleza, sino que se convierte en la puerta de entrada al territorio de la experiencia subjetiva y la expresión profunda. Miró traduce su realidad en episodios oníricos, espirituales y poco convencionales, algo característico del surrealismo⁴.

Frida Kahlo, es una mujer controversial, que ha llamado mi atención por la forma en que utilizó al arte como elemento comunicativo, para “sobrevivir” la realidad que vivió a lo largo de etapas duras y conflictivas en su vida. Frida era una mujer de carácter libre y espontáneo, y eso se manifiesta en su pintura. Muchos la consideraron surrealista, pero al parecer ella siempre discrepó con tal adjetivación de su arte. Tenía una manera muy particular de expresar sus vivencias. En sus cuadros a veces se observan escenas un poco fantasiosas, que nos hacen pensar en una realidad ficticia, mientras que para Frida, esa era una realidad verdadera que experimentaba en todos

los sentidos. La relación entre lo manifestado a través de sus cuadros y sus experiencias es muy estrecha. Para Frida, el motivo principal de sus cuadros era ella misma. En sus largos períodos de reposo tras haber sufrido un accidente que la marcaría para toda su vida, Frida contemplaba su imagen en un espejo que su madre colocó sobre su cama, para que “no se aburriese” y tuviera algo que mirar mientras estaba recostada. Esta imagen que Frida vislumbraba de su “otra Frida” como le llamaba, influyó grandemente en su iniciativa por el arte, esto desemboca en la pintura de muchísimos autorretratos, pues con esto inició su pintura, ya que no tenía mejor motivo enfrente para pintar que su propia imagen en el espejo⁵. La “espiritualidad” en la obra de Frida es muy profunda, y aunque es muy frecuente encontrarnos con variedad de metáforas en sus cuadros, el mensaje o la historia contada por los mismos es legible: una mujer con su identidad muy arraigada en su filosofía y costumbres, que a través del color concreta una expresividad muy propia. En uno de los fragmentos de su diario, escribe específicamente el significado personal de los colores, en su obra y en su vida. En Frida, los colores a más de un elemento cromático, constituyen una herramienta expresiva que se definen en composiciones especiales (*véase p. 93 de este trabajo*).

El color despierta la pasión de la expresividad emocional, y en los tres artistas analizados hemos encontrado esto de una u otra forma. Seres humanos, que más allá del gusto por la pintura, se han atrevido a “sentir a sus anchas”, y lo han manifestado a través del arte. El entendimiento de sus

obras es un poco complejo, no todas las personas que observen su arte van a gustar de ellas o a encontrarles sentido alguno. Estos pintores traducen su realidad en episodios subjetivos y poco convencionales. Comparten la creencia en el más allá y la interioridad del espíritu, que sobrepasa el límite material de la realidad percibida. El color aquí, es más que luz reflejada y asimilada por nuestros sentidos, es un elemento cargado de expresión que se convierte en el lenguaje del artista.

2.2. Contexto histórico de los artistas seleccionados.

KANDINSKY.

Kandinsky es un artista que hasta cierto punto, revoluciona el concepto del arte dentro de las manifestaciones tradicionales del mismo, en lo que respecta a temática, técnica, color y forma. Este pintor ruso, es considerado el precursor del arte abstracto, y sus obras constituyen elementos vivientes cargados de energía que cuentan historias diversas a quien las observa⁶.

Wassily Kandinsky nace en Moscú, en diciembre de 1866, en una época de prosperidad económica y cultural. Como único hijo, disfrutó mucho del cariño de sus padres y de numerosos viajes que con el tiempo crearían impresiones imborrables que luego plasmará en sus pinturas, pues siempre manifestó un especial amor hacia Moscú, su ciudad natal, la misma que pintará en muchos de sus cuadros⁷.

El paisaje y la belleza de la naturaleza siempre inspiraron a Kandinsky. Desde niño, cuando viaja a Italia a la edad de tres años, recuerda con claridad en sus apuntes aquellos colores intensos que le sirvieron de inspiración: “intenso verde claro, blanco, rojo carmín, negro y amarillo ocre”.

Kandinsky, [<http://www.solesdigital.com.ar/artesvisuales/EspecialKandinsky-Cap1.htm>]

Además, los cuentos y las historias fantásticas dejaron una huella muy amplia en el pintor. Cuando niño, su tía le leía muchos cuentos y poesía, lo que hacía volar su imaginación a mundos en donde la fantasía se adueña de sus sentidos. También, la pasión que tenía por la música, despertará una relación entre color y sonido que se manifestará posteriormente en sus pinturas, pues a corta edad aprendió a tocar el piano y el violonchelo, lo que nos da la idea de la relación de Kandinsky con la música desde pequeño⁸.

A la edad de veinte años, ingresa a la Universidad de Moscú a estudiar Derecho, siendo de especial interés el Derecho Agrario. Gracias a las numerosas investigaciones que debía realizar Kandinsky en esta materia, viaja por muchos lugares, registrando el paisaje y tradiciones de las culturas campesinas rusas. Esto influirá grandemente en su percepción acerca del mundo, pues la variedad de colores que veía en el paisaje y el ropaje de los campesinos, le daban la idea de que estaba sumergido en un cuadro inmenso que invadía sus sentidos⁹.

Por lo visto, Kandinsky siempre se sintió cercano al arte, y aunque sus estudios iniciales se orientaron hacia algo más científico y técnico, fueron dos los acontecimientos que marcaron su decisión de dedicarse a éste. Uno de ellos fue la exposición de los Impresionistas franceses en Moscú en 1895, en donde observó el cuadro de Monet "Montón de Heno" (Fig. 6), y analizaba la posibilidad de prescindir de la forma lógica en el arte¹⁰, en su escrito *Mirada Retrospectiva* (1913) describe este momento:

“Hasta entonces sólo conocía el arte realista. (...) De pronto, por primera vez, vi un cuadro. El catálogo decía que se trataba de un montón de heno, pero no conseguí reconocerlo. Esta incapacidad de reconocer el motivo me turbó (...) Sentí confusamente que en este cuadro faltaba el objeto”

Bonell, Carmen, 1997: 11



Fig. 6

Monet, Claude, El Montón de Heno

Fuente: <http://www.artelista.com/976-claude-monet-7048-el-monton-de-heno.html>

Por otra parte, la segunda experiencia que definió su incursión en el arte se manifiesta mientras el pintor presenciaba una ópera de Wagner “Lohengrin”, pues fue cuando a través de la música descubrió la sinestesia¹¹.

“Tuve que reconocer que el arte en general era mucho más poderoso de lo que me parecía, que por otra parte, poseía y podía desarrollar las mismas fuerzas que la música. Si la música no utiliza sonidos reales de la naturaleza como el viento en las hojas, el murmullo de los

ríos o el canto de los pájaros, ¿por qué no habría de hacer él lo mismo con la pintura? Música en los lienzos, vida interior expresada en colores y formas.”

Hernández, 2008:15 – (apud: [<http://www.scribd.com/doc/16225120/Kandinsky>])

La relación “real” para Kandinsky entre música y sonidos fue decisiva en despertar aun más, su sensibilidad artística, y con esto decide a la edad de treinta años aproximadamente, dedicarse al arte.

La obra de Kandinsky es muy amplia, y experimenta numerosas variaciones:

“1) modernista (1896-1906); 2) fauve (1906-1910), entendiendo este concepto en una acepción sometida a la personalidad del ruso, tan distinta de los franceses como del expresionismo germánico; 3) abstracta irruptiva, informal (1910-1921); 4) de transición de este estilo al siguiente (1921-1924); 5) abstracción geométrica, aunque imbuida de libertad (1924-1934); y 6) formas inventadas, complejas (1934-1944), por lo común no aplicadas directamente sobre el fondo, sino sobre grandes manchas dispuestas en el. Estas formas no pueden relacionarse con cosas tan distintas como la microbiología o ciertos esquemas del “arte de las estepas¹²” (Fig. 7) de la Rusia primitiva” (Cfr. Cirlot, Juan 1972: 341)

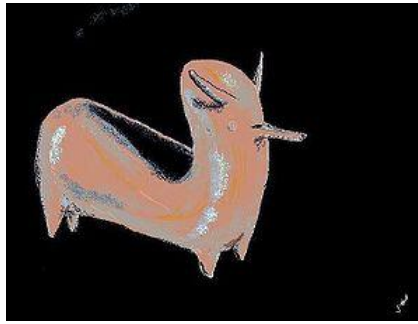


Fig. 7

Especie de rython –vaso ritual- confeccionado en cerámica cocida típico de la cultura Marlik, en la que se encuentran vestigios del arte de las estepas.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Bos_Marlik.jpg

Habiendo decidido entrar en el camino de la pintura, Kandinsky viaja a Múnich, el centro artístico alemán en ese entonces. En su estancia allí, conoce a muchos artistas, entre ellos Paul Klee con quien mantuvo una buena amistad. Además, se interesa por las propuestas del Jugendstil – movimiento moderno alemán-.

Kandinsky se forma como la mayoría de pintores. Más allá del gusto por el arte, necesitaba seguir parámetros que le llevaran a conseguir un buen dibujo y el dominio de la cromática para crear composiciones armónicas. Al ser un estudiante primerizo, debía trabajar primordialmente con paisajes y colores más que con formas anatómicas -que por cierto no eran de su agrado-, ya que estaba convencido de que la anatomía y el arte son dos cosas totalmente distintas, y desde siempre se sintió mucho más seguro y a gusto en el campo del color que en el de las formas. Las enseñanzas de Anton Azbè, que era su maestro en esa época, se manifiestan en el estilo impresionista de sus primeros cuadros, pues utilizaba el divisionismo en sus pinturas, basado en la yuxtaposición de colores puros y pinceladas pastosas

como se puede apreciar en su cuadro Sillones de Playa en Holanda¹³ (Fig. 8).

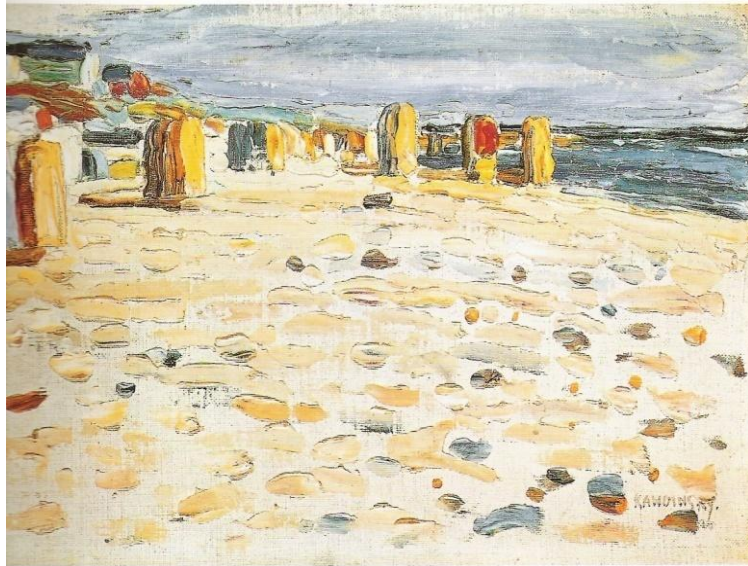


Fig. 8
Sillones de Playa en Holanda, 1904, Óleo sobre cartón
Fuente: <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=522>

Casi siempre, sus obras terminaban siendo un conjunto de colores en los que se denota claramente la influencia del impresionismo y postimpresionismo (Fig. 9), por eso, incluso sus compañeros lo llamaban “colorista” o “paisajista”, y eso le molestaba un poco, pues en esa época esos calificativos se aplicaban a pintores mediocres sin capacidad de dibujar¹⁴. Luego de su aprendizaje con Azbè, tomo clases con Franz Von Stuck, que en ese entonces era considerado uno de los mejores dibujantes de Alemania.

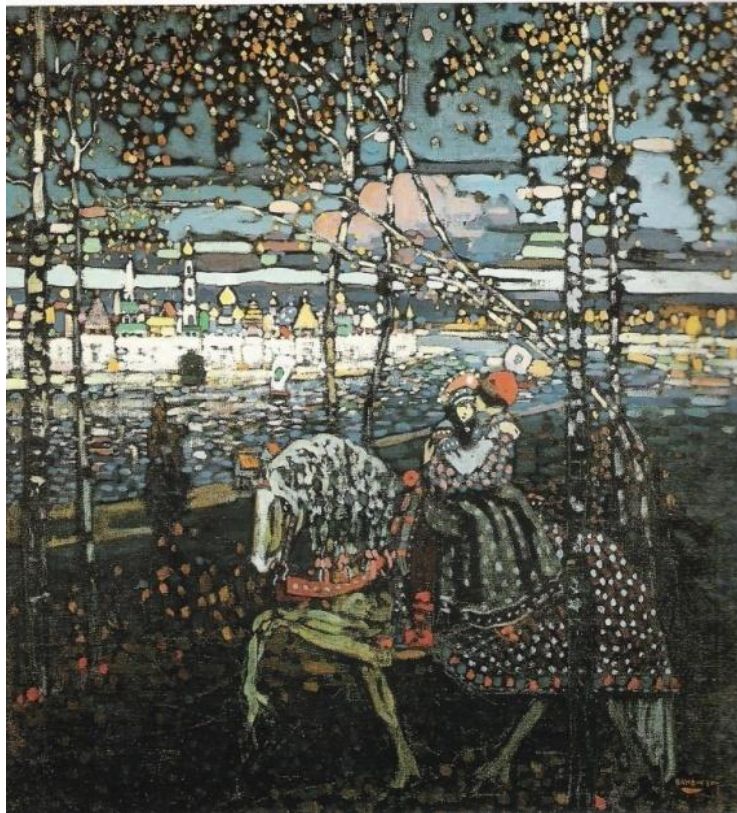


Fig. 9
Pareja a caballo, 1906, Óleo sobre lienzo
Fuente: Düchting H., 1999: 6

Su inspiración en este primer período es el paisaje, especialmente el de Moscú –su tierra natal-, y ya sea en Múnich, o en cualquier otro lugar que estaba, Kandinsky se sentía enormemente atraído por los colores, sonidos y sobre todo en los detalles que percibía de su alrededor que se presentaban como explosiones de color que lo invitan a moverse dentro de ellos como si estuviese inmerso en un cuadro gigantesco:

“Cobraron vida aquellos cuentos alemanes que a menudo había escuchado siendo niño... El tranvía azul se deslizaba por las calles como si fuera un aire fantástico que favoreciera la respiración y

provocara la alegría. Los buzones amarillos cantaban desde las esquinas igual que los canarios. Yo saludaba al letrero “Molino artístico” y me sentía en una ciudad del arte que para mí era la misma que la ciudad de los cuentos. Todos los cuadros medievales que pinté después, tuvieron su origen aquellas impresiones”. (Kandinsky – apud: Düchting H., 1999: 20)

Por el lado de Kandinsky, la constante búsqueda de una esencia verdadera en sus pinturas lo lleva a relacionarse de manera más cercana con la temática, forma y color de sus cuadros, creando una analogía entre sus vivencias y lo manifestado en su obra. Durante su carrera, formó parte de algunos grupos y asociaciones de arte, beneficiándose de la experiencia colectiva y las ideas filosóficas de éstos. En 1901 se une al grupo “Falange”, que trataba de introducir las vanguardias francesas en el ambiente de Múnich, en este grupo permaneció dos años, viajando, pintando, y escribiendo sobre sus vivencias y conclusiones con respecto a la pintura. Los cuadros de este período son paisajes trabajados con espátula, al principio sombríos, pero luego manifiestan la presencia de colores luminosos, con fuertes contrastes cromáticos, casi fauves, y siempre en relación a su estado de ánimo (Fig. 10). La aplicación del óleo en estos cuadros se hace con pinceladas pastosas y los elementos figurativos están simplificados y muy estilizados, lo que advierte ya su inclinación por la síntesis y abstracción de formas, bajo una composición muy estudiada. En este período, el artista tiende a la experimentación técnica, se interesó por el

uso del temple sobre un papel oscuro, para dar la impresión de superficie transparente iluminada desde atrás¹⁵. En esta etapa, Kandinsky obtuvo muchas críticas negativas con respecto a su arte, solamente algunos de sus amigos elogiaban su trabajo.

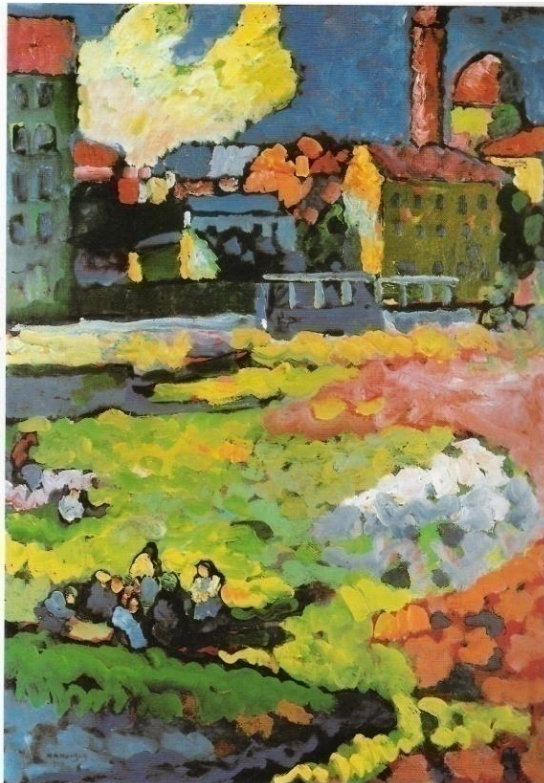


Fig. 10
Munich-Schwabing con la iglesia de Sta. Úrsula, 1908, Óleo sobre cartón
Fuente: Düchting H, 1999: 12

Alrededor de 1909 Kandinsky es elegido presidente de la NKVM, siglas en alemán de la Nueva Asociación de Artistas de Múnich, y realiza varias exposiciones, sus cuadros denotan muchísimo color, y realiza algunas series de cuadros de jinetes en combate (Fig. 11).



Fig. 11

Cuadro sobre vidrio con sol, 1910, Cuadro sobre vidrio

Fuente: <http://dsdmona1.blogspot.com/2007/08/vassily-kandinsky-mis-pintores-v.html>

Ya con cierta experiencia en el campo de la pintura, y aunque su reconocimiento público era escaso, Kandinsky analiza el alcance del color y la forma, e indaga en la relación de ambos en la “espiritualidad” del ser humano. El pintor ya con mayor experiencia, otorga más libertad a sus composiciones en cuanto a color y a forma. Parte de esto lleva a Kandinsky a la conclusión de que el objeto no es indispensable en la pintura, y esto se vio aún más reforzado por las convicciones de Wilhelm Worringer en su disertación “Abstracción e Intuición” 1907, que hacían alusión a la desaparición del objeto figurativo en el arte¹⁶.

Hasta aquí, Kandinsky ya había realizado varias pinturas, xilografías y vitrales en los que sintetiza la forma y casi suprime el objeto. A esta experiencia, se suma su estancia en la Sociedad Teosófica, con la que compartía ideas y argumentos sobre la energía, la religión y la vida espiritual

del ser humano. La música influye en sus pinturas con mucha más fuerza, y Kandinsky poco a poco va introduciéndose más en la abstracción, tanto así, que la gente de Múnich, especulaba que el artista necesitaría algo más que simple inspiración para pintar lo que pintaba, y se lo asociaba frecuentemente con el consumo de estupefacientes y alucinógenos. Pero Kandinsky, a diferencia de éstos, pensaba en una curación a través del arte cargado de espiritualidad. Incluso llega a representar las formas de sus cuadros con una especie de “aura” con la finalidad de proyectar gráficamente la energía de los elementos¹⁷.

Y es así, como el pintor poco a poco se va introduciendo en el camino de la abstracción. De este período data su primera obra abstracta “Primera Acuarela Abstracta” (p.110), sus pinturas extraían formas y escenarios de la realidad y se manifestaban en episodios amorfos y sin sentido aparente. En este cuadro predominan los colores rojo y azul. Kandinsky no aplica la ley de contraste simultáneo, sino la comprueba. Se vale de dos colores y los utiliza como fuerzas o impulsos, que se interrelacionan entre sí para limitarse o impulsarse mutuamente¹⁸.

Posteriormente, Kandinsky, en su relato autobiográfico “Mirada retrospectiva” (1913), manifiesta cuál fue el episodio decisivo que le permitió descubrir la “no figuración” por casualidad:

“Una tarde, al volver a su estudio encontró sobre su caballete un cuadro que le pareció de una extraordinaria belleza sin advertir, en un

primer momento de asombro, que se trataba de una de sus propias telas que en posición invertida, perdía su sentido figurativo y se mostraba como simple superficie coloreada. *Una cosa se me hizo manifiesta: que la objetividad, la descripción de objetos, no era necesaria en mis pinturas y, en realidad, las perjudicaba.*” (Martínez, Amalia, 2000:45)

Esto cambia su objetivo en la pintura, y lo introduce en una “necesidad interior”, convenciéndose de que al suprimir las figuras de las cosas, se hallaba más cerca del corazón de la naturaleza.

En 1911, se retira de la NKVM y forma junto a Franz Marc el movimiento “Blaue Reiter” el Jinete Azul. Aquí, Kandinsky libera sus ideas y conceptos sobre el arte, pues en esta etapa se dedica a materializar sus propias determinaciones, lo mismo que se refleja en las marcadas diferencias entre las obras de Kandinsky y los integrantes del grupo, pues todos los miembros mantenían diferentes estilos, y de hecho la idea de la agrupación, era mostrar las múltiples formas en las que el artista puede expresarse, manteniendo la filosofía de conseguir una curación a través del arte, un arte nuevo, limpio, espiritual y trascendente que surge de la expresión profunda. En sus cuadros el color es arbitrario y la composición confusa, por lo que el tema es casi imposible de distinguir. La línea es muy utilizada, ya sea como elemento independiente o como límite del color.

En 1911 también redacta “De lo espiritual en el arte”, su primera obra teórica completa, en la que analiza la posibilidad de un arte no figurativo cargado de energía que trata de crear emociones mediante el color y la forma utilizados por el artista. En éste, también se explica la función del arte según Kandinsky, y también estudia cómo el hombre está atrapado en una concepción materialista - positivista del mundo que lo angustia, por lo que debe adoptar una nueva actitud que lo libere de ese encierro. Esto repercute ampliamente también en su producción pictórica, puesto que el motivo figurativo en las obras del pintor cada vez es más confuso, y las formas se van desvaneciendo cada vez con más fuerza. En este libro, el pintor analiza también el impacto de los colores en el espectador, pues consideraba al color como un elemento vivo, cargado de fuerza expresiva y con características propias que lo definen¹⁹.

Una vez el pintor se encuentra en terreno subjetivo en el arte, su inspiración se vuelca en lo abstracto, llenando de gran contenido emocional a sus cuadros, que frecuentemente partían de estudios y bocetos previos, a través de los cuales llegaba a lo deseado. Él mismo dividió a sus cuadros en tres categorías que utilizaba según la estructura y complejidad de las obras, así:

“1° la impresión directa de la naturaleza externa, expresada de manera gráfico-pictórica. Llamo a estos cuadros impresiones;

2° la expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita, de procesos de carácter interno, es decir, impresión de la naturaleza interna. Estos cuadros son improvisaciones;

3° la expresión de tipo parecido, pero creada con extraordinaria lentitud y que analizo y elaboro larga y pacientemente después del primer esbozo. A este tipo de cuadro lo llamo composición. Sus factores determinantes son: la razón, la conciencia, la intención y la finalidad.” (Kandinsky, W, 1979: 118 y 119)



Fig. 12
Improvisación Soñadora, 1913
Óleo sobre lienzo

Fuente:

http://1.bp.blogspot.com/S5zF7YfKohU/SFFILMHNCGI/AAAAAAAAABbM/TSbd1Vhp3dQ/s1600-h/08014_wassily_kandinsky.jpg

Al estallar la Primera Guerra Mundial en 1914, el pintor se ve forzado a regresar a Moscú, y entabla amistad con varios artistas de la vanguardia rusa, entre ellos: Lissitzki, Malévich y Rodchenko, y esto influye también en

su obra, manifestándose a través de la utilización de figuras geométricas características de los suprematistas y constructivistas. Kandinsky toma su arte como un remedio para una época “enferma”, cargada de caos y muerte²⁰.

El pintor no encajaba del todo con las nuevas vanguardias rusas, sus cuadros presentan composiciones abstractas igualmente, menos orgánicas, y más geométricas, pero sin perder la profunda expresividad que los caracterizan.

En Moscú, Kandinsky optó por la enseñanza artística, participando en algunos proyectos pedagógicos, que no tuvieron la acogida que esperaba, pues nadie tomaba muy en cuenta, sus doctrinas teosóficas, y las determinaciones de que en el estudio del color también es necesario tener en cuenta el campo energético y emocional, por lo que abandonará pronto tales proyectos. Más allá de los estragos de la guerra, la falta de material para pintar y el impacto psicológico del ambiente de violencia en las sociedades, la etapa de Kandinsky en Rusia no fue fructífera, por lo que decide regresar a Alemania²¹.

Tras instalarse en Alemania, Kandinsky forma parte de La Bauhaus, que era una Escuela Superior de Arte, fundada por el arquitecto Walter Gropius, bajo la finalidad de unir en un mismo centro las artes libres, para que arquitectura, pintura y escultura trabajen juntas. A Kandinsky se le ofreció el cargo de

docente en el taller de pintura mural, pero también impartió clases sobre la forma y el color. En este lapso, el estilo de Kandinsky sufre algunas transformaciones, sus cuadros son más fríos y disonantes a diferencia de la obra multicolor producida en Múnich y Moscú, desarrollando un vocabulario más ordenado y lógico. Se interesa por el estudio formal de la composición, línea, forma y color son parte de sus principales motivos de investigación, y en lo que respecta al color, el pintor retoma aspectos de la teoría de Goethe, y establece tres antinomias: rojo-azul, blanco-negro y verde-rojo, investigando de manera especial la tríada: amarillo azul y rojo. Elabora composiciones con predominio de figuras geométricas, en especial del círculo, que era utilizado como un símbolo de la perfección y lo cósmico.

“El círculo, del que tanto me sirvo en los últimos tiempos, no puede ser calificado sino de romántico. El romanticismo es de hecho profundo, hermoso, trascendente y nos hace felices. Es un trozo de hielo en el que arde una llama. Si los hombres sólo pueden sentir hielo y no llama, tanto peor para ellos...” (Cubas, María Teresa, <http://www.monografias.com/trabajos901/kandinski-creador-arte-abstracto/kandinski-creador-arte-abstracto.shtml>)

En sus estudios de esta época, partía de la línea recta y pasaba a los planos básicos, triángulo, cuadrado y círculo, a las que relacionaba con los colores amarillo rojo y azul.

Su estancia en la Bauhaus también lleva a Kandinsky a pensar en la relación entre color y forma. Trataba de comprobar una idea que en ese entonces era muy discutida, y determinaba que en la pintura y en la música existe una especie de fundamento matemático científico, por lo que en la pintura se podían descifrar matemáticamente todos los problemas técnicos y artísticos, como los efectos cromáticos de contrastes, las disonancias y relaciones cuantitativas, entre otros, que la relacionan directamente con la música. Todos sus estudios se reflejan en sus cuadros, y en el tratado que escribió en 1926 "Punto y línea sobre el plano"²².



Fig. 13
Amarillo-Rojo-Azul, 1925, Óleo sobre lienzo
Fuente: Düchting H., 1999: 75

Alrededor de 1930, la Bauhaus se convirtió en una escuela puramente de arquitectura y Kandinsky se fue alejando poco a poco de la enseñanza allí. Luego de esto, se traslada a París, y pese a su fama internacional, es recibido fríamente por el círculo artístico. En este período en París,

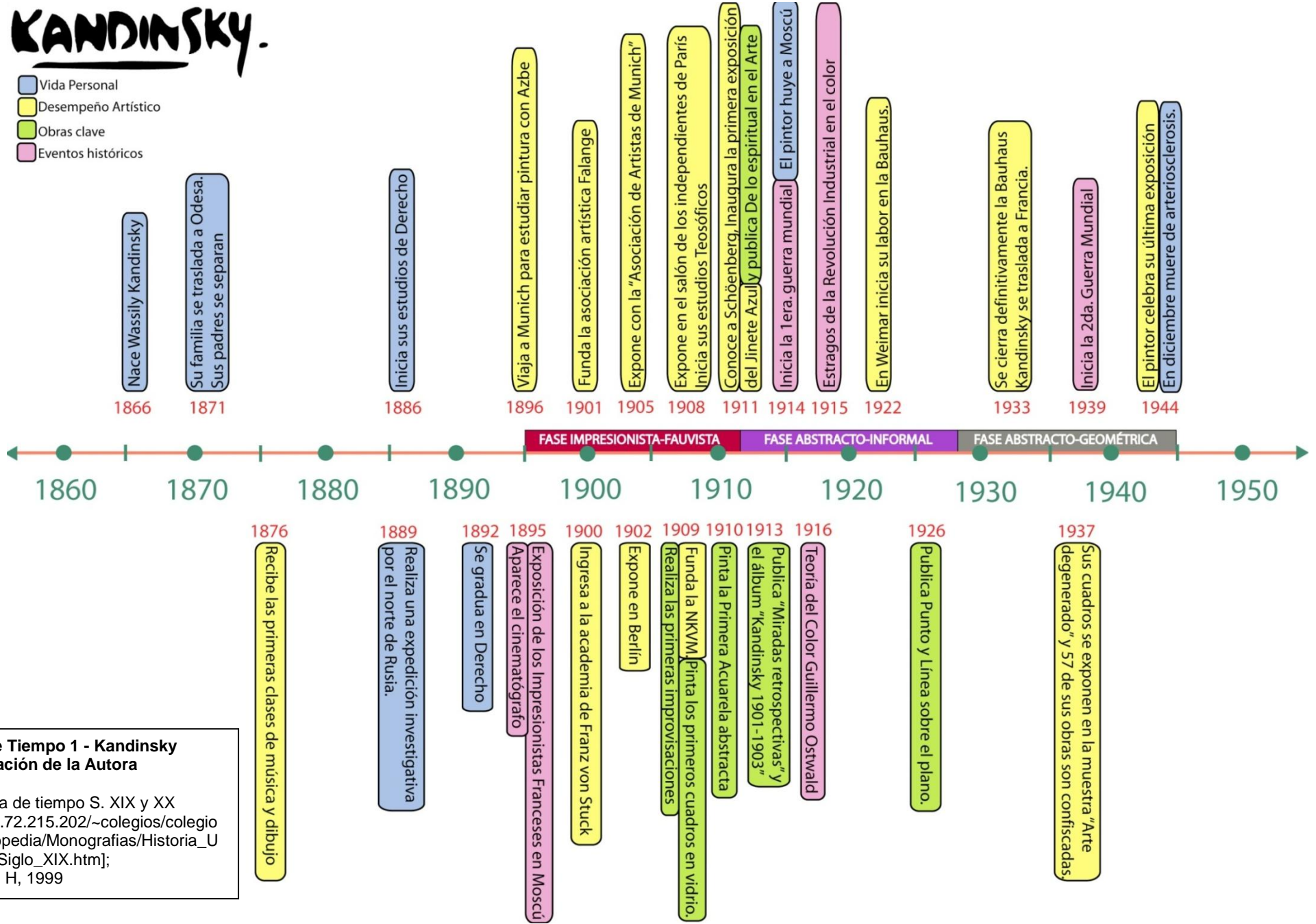
Kandinsky empieza a combinar muchos colores con efectos transparentes, distanciándose poco a poco de las formas geométricas. Muchos lo catalogaron como surrealista abstracto o pintor geométrico, pero él consideraba que hacía un “arte concreto”: ...la pintura abstracta crea, junto al mundo "real", un mundo nuevo que exteriormente no tiene nada que ver con la "realidad". Kandinsky. –apud: (Cubas, María Teresa, <http://www.monografias.com/trabajos901/kandinski-creador-arte-abstracto/kandinski-creador-arte-abstracto.shtml>)

En 1937, Kandinsky fue considerado “artista degenerado” en Alemania, junto a Picasso, Chagall, Ernst, Klee, y muchos otros más, ya que el régimen nazi acuñó tal calificativo para el arte moderno, y todo lo que se aleje del tradicionalismo y clasicismo, pues el arte en ese momento era utilizado para la consolidación del régimen alemán y el sometimiento de las masas. Hitler consideraba que este tipo de arte no transmitía los ideales del nazismo, y que dichas obras eran fruto de una fantasía enfermiza. A estos artistas “degenerados”, se les sancionaba confiscándoles las obras, torturándolos, sacándolos de sus cargos y echándolos de Alemania²³.

A pesar de su avanzada arteriosclerosis, Kandinsky siguió pintando hasta su muerte, el 13 de diciembre de 1944.

KANDINSKY.

- Vida Personal
- Desempeño Artístico
- Obras clave
- Eventos históricos



Línea de Tiempo 1 - Kandinsky Recopilación de la Autora

Cfr. Línea de tiempo S. XIX y XX
[http://69.72.215.202/~colegios/colegios/Enciclopedia/Monografias/Historia_Universal/Siglo_XIX.htm];
Düchting H, 1999

Miró

La pintura de Miró tiene la capacidad de transportarnos a mundos de fantasía, caos, alegría e ingenuidad. La cromática de su producción artística es muy amplia, partiendo del hecho que Miró utilizaba con frecuencia los colores en relación a su estado anímico y al mundo que en ocasiones habitaba únicamente en imágenes mentales.

Joan Miró, nació en Barcelona, en 1893. Se desenvuelve en medio de una generación de artistas que heredó el legado de los ismos del siglo XIX, en donde la representación de objetos reconocibles ya estaba relegada por un arte más libre, que se desprende de la tradición técnica y los esquemas de antaño. El dadaísmo había eliminado el concepto tradicional de arte, el cubismo fragmentó la realidad objetiva, y los fauvistas habían revolucionado ya el color. Los artistas de la época estaban en búsqueda de una identidad propia, que luego se reflejaría en sus obras.

La familia de Miró estaba llena de artesanos, se podría decir. Su padre era orfebre y relojero, y sus abuelos fueron herrero y carpintero. Esto marcó una tradición en el trabajo manual en la familia de Miró. Cuando éstos se enteraron del interés de su hijo por el arte, inicialmente se opusieron sobremanera, pues veían la pintura como el “camino equivocado”, pero poco a poco y con el tiempo lo aceptaron⁶⁵.

Miró se consideró siempre catalán, no español, pese a que Cataluña pertenece a España, es una comunidad autónoma, y Miró tenía eso muy claro. Desde pequeño fue un niño muy sensible, aunque un poco introvertido. A los 7 años tomó clases de dibujo, y esto fue una inspiración para sus ansias de posteriormente desarrollar una carrera artística. Viajaba mucho dentro de su provincia, el paisaje, el ambiente campesino y sus tradiciones, despertaron en él el gusto por la pintura y el afán de ir documentando en un bloc todo lo que percibía.

Contrario a lo que querían sus padres, abandonó sus estudios de comercio, y a los 19 años ingresó a la Academia de Artes de Galí en Barcelona, en donde aprendió mucho sobre arte moderno, pues la filosofía del Instituto era permitir que todos los alumnos desarrollen su estilo de forma individual libremente, sin límites. Galí, les prohibía dibujar al natural, en lugar de esto los alumnos debían retener las impresiones en la memoria, y dibujarlas según las recordaban. La Academia proponía como método de enseñanza, tocar las cosas, objetos o personas para después pintarlas o dibujarlas con el afán de ampliar la experiencia sensorial. Además, trabajaban mucho en compañía de la música, todos los sábados se celebraban conciertos y la escuela tenía su propio coro, lo que apoyaba la relación músico-pictórica, en el desarrollo de la creatividad y expresión de los alumnos⁶⁶.

Miró consideraba que tenía un buen manejo del color. Su obra inicial se ve fuertemente influenciada por el impresionismo, por Van Gogh, Cézanne, y

también por las estampas y caligrafía japonesa (Fig. 14). La explosión del color, las pinceladas de Van Gogh, y el detalle y color de las obras de Matisse interesaban mucho al pintor.

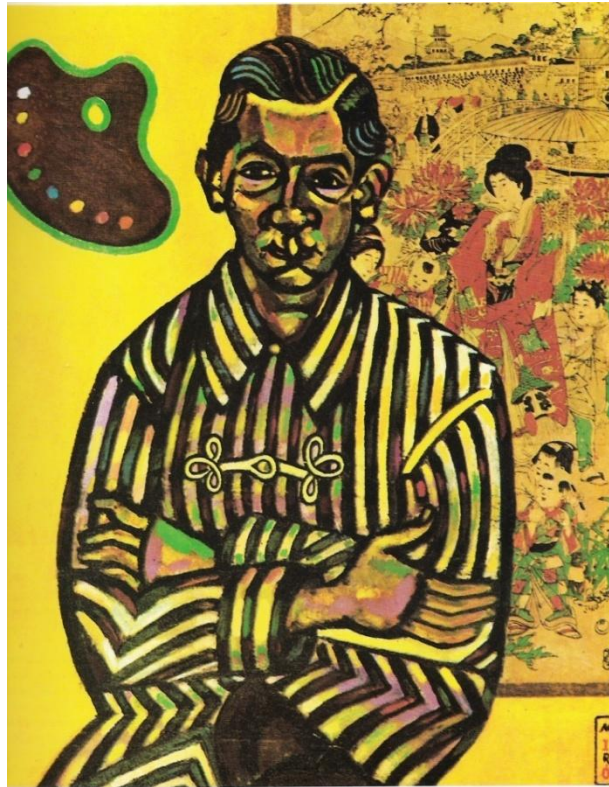


Fig. 14
Retrato de E.C. Ricart, 1917, Óleo y grabado en color sobre lienzo
Fuente: Mink, Janis, 2000: 13

En esa época, Miró viajaba mucho a Montroig, un pequeño pueblo de Cataluña, en el que sus padres tenían una hacienda. Allí liberaba su expresión. El ambiente tranquilo, la naturaleza, los campesinos, las rocas, y los insectos eran un mundo espectacular que lo inspiraba sobremanera. El pintor consideraba que la naturaleza era el motivo perfecto para sus cuadros. La lluvia de colores que percibía en ese ambiente marca el inicio de su pintura, con una gran riqueza cromática tomada de la realidad del paisaje catalán.

Por otra parte, en España se vivían momentos duros, pues ésta había dejado de ser una potencia mundial, a causa de los conflictos con América y los altibajos políticos que se suscitaron en ese momento. Esto condujo a levantamientos obreros que deseaban desligarse del control opresor de Madrid. Cada población deseaba ser autónoma, y esto permitió un resurgimiento cultural debido al marcado nacionalismo, pues cada quien defendía y extendía su tradición y cultura, aunque esto también provocó la fragmentación nacional creando una fuerte regionalización⁶⁷.

La temática inicial en las obras de Miró, son los paisajes, la naturaleza muerta y el retrato. Sus pinceladas son amplias y pastosas. El color, se define por armonías marcadas y en sus cuadros se observa una realidad modificada. El estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, generó un ambiente de inestabilidad total. Muerte y violencia tomaron fuerza conforme el conflicto avanzaba.

La exposición de 1916 de los fauves e impresionistas en Barcelona fue un gran acontecimiento para Miró, el estar frente a cuadros de Renoir, Matisse, Monet y Redon, fue determinante para el pintor. Esto influyó en él, para presentar su primera exposición individual en 1918, aquí expuso una colección de 64 cuadros (Fig. 15) y muchos dibujos, de los cuales algunos sufrieron daños debido a la reacción violenta y negativa que generó la exposición en los espectadores, pues para la localidad era difícil adaptarse a

las nuevas propuestas artísticas que surgían de los jóvenes pintores de la región.

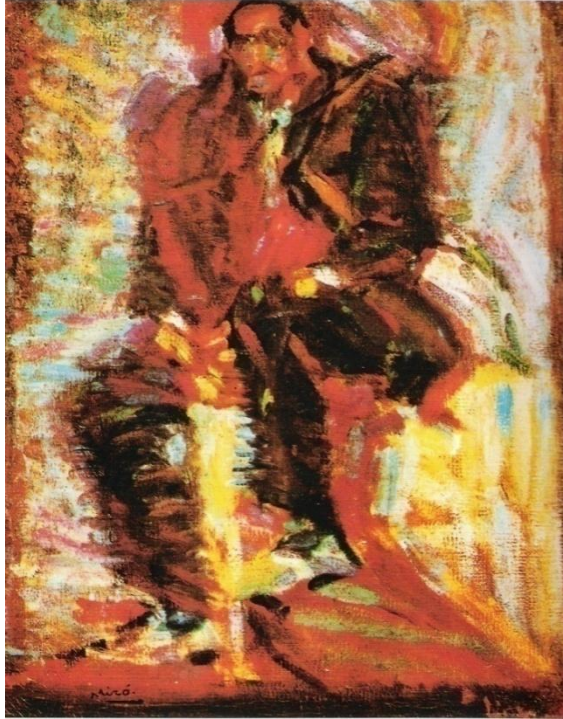


Fig. 15
El campesino hacia 1912-14, Óleo sobre lienzo
Fuente: Mink, Janis, 2000: 8

El arte de Miró, como el de muchos otros fue rechazado crudamente por parte de las sociedades locales y parte del círculo artístico, pero esto no fue impedimento para él. Meses después de su fracasada exposición, Miró junto a otros artistas locales, fundan “El Grupo de Courbet”, con la intención de avanzar hacia un arte nuevo y libre. En esta etapa, sus cuadros mantienen colores alegres y fuertes, pero una vez más, el grupo en sí pasa desapercibido, y la exposición realizada fue rechazada nuevamente, incluso uno de los pintores colegas que la visitó manifestó al verla: “Si esto es pintura, yo soy Velázquez”⁶⁸.

Este doble fracaso hace que Miró reajuste su trabajo. Empieza a producir obras que se agrupan en un período conocido como “fase detallista”, en la que el detalle es el protagonista del cuadro. Durante esta época el pintor vuelve a Montroig, y la tranquilidad del lugar lo beneficia mucho. El color en esta época es más natural y suave, de menor contraste que en los cuadros anteriores. Sus pinturas en esta etapa son muy narrativas. El detalle de las mismas es tratado con un toque un poco infantil (Fig. 16). Miró estaba convencido de que la hermosura y la grandeza se encontraba en las cosas pequeñas, en los detalles:

“Cuando pinto en el lienzo, me enamoro de él; un amor nacido de una lenta comprensión. Una lenta comprensión de los matices –en forma concentrada- que produce el sol. Una alegría de aprender a comprender una brizna de hierba en el paisaje. ¿Por qué empequeñecerla? Una hierba es tan encantadora como un árbol o un monte. Exceptuando a los hombres primitivos y a los japoneses, casi nadie se fija en esas menudencias, que son tan divinas. Todo el mundo admira y pinta solamente la gran masa de los árboles, de los montes y no escucha la música de las hierbas y de las florecillas, y pasa por alto las piedras del camino, que son tan lindas.” (Miró, carta a

J.F Ráfols, Montroig, apud Mink, Janis, 2000: 57)



Fig. 16
Huerto con burro 1918, Óleo sobre lienzo
Fuente: Mink, Janis, 2000: 20

Luego de su estancia en Montroig, se decide a viajar a París en 1919. La situación de Miró era económicamente escasa. El arte no ayudaba con los gastos, y el pintor ni siquiera tenía estudio propio, pero aún así se arriesgó a ir a la capital francesa. Allí conoció a Picasso, y a muchos artistas dadaístas, entre ellos Tristán Tzara, poeta rumano que incursionó en el dadá y anticipó los preceptos del surrealismo en la literatura con los métodos de escritura automática⁶⁹.

En París se dio cuenta de que gran parte del arte contemporáneo estaba hecho para la venta y no era una necesidad expresiva del artista, lo que lo decepcionó mucho, pues el pintor pese a su pobre condición económica se mantenía firme en la posición de un arte verdadero y libre de las

determinaciones impuestas por el dinero. También se relaciona con los poetas y escritores surrealistas, entre ellos también Apollinaire, esto lo llevó a querer mezclar arte y poesía, ya que el lirismo romántico de ésta lo envuelve en una inspiración constante que le llevaba a crear y crear⁷⁰.

Alrededor de 1923, Miró descubre un nuevo mundo de seres y símbolos, tomados de sus reminiscencias de Cataluña, pues el paisaje, los campesinos, los insectos y las formas de la naturaleza, experimentan una metamorfosis hasta convertirse en seres extraños inventados que provocan cierto misterio y manifiestan una realidad casi irreconocible. De igual manera, el tratamiento de los cuadros es distinto, los fondos de sus pinturas son más transparentes y lisos, y sirven de escenario a un grupo de personajes particulares que crean composiciones complejas y cargadas de elementos simbólicos que cuentan historias, o recrean episodios y sucesos importantes en la vida del pintor.(Fig. 17)

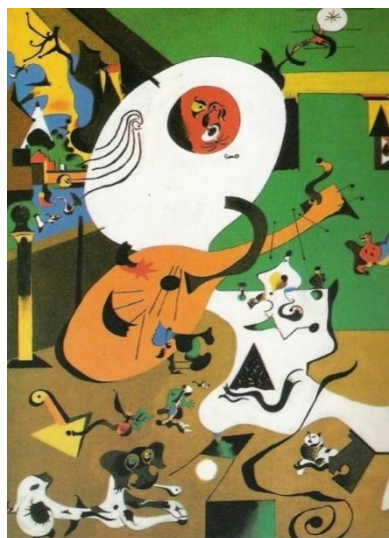


Fig. 17
Interior Holandés I, 1928, Óleo sobre lienzo
Fuente: <http://www.terra.es/personal/asg00003/miro/grholand.html>

Para Miró, esta etapa es crucial en su carrera artística, el motivo en sus cuadros se ha transformado en la búsqueda de la profundidad emocional en la realidad del pintor. Los colores son utilizados con excesiva libertad, y en su mayoría no constituyen símbolos representativos de la realidad observada por Miró, es común encontrar colores invertidos y fantásticos, que crean mundos aparentemente extraños. *“Trabajo duramente; me muevo en un arte de conceptos que toma la realidad sólo como punto de partida, no como meta final”*. (Miró, carta a J.F Ráfols, 1920, apud Mink Janis, 2000: 74) Esto se da a la par, con la aparición del primer manifiesto surrealista, elaborado por Breton en 1924, -un fragmento: *“Surrealismo. Sustantivo. Masculino. Puro automatismo físico, mediante el cual se debe expresar de forma oral o escrita, la verdadera función del pensamiento, más allá de toda consideración estética o moral”*. (Breton André, 1924: 16)

El surrealismo surge como reacción ante la “frialdad” del arte geométrico, destacando la capacidad del artista de expresar a través de un estado consciente o inconsciente lo que es parte de una necesidad interior. Además los análisis de Freud sobre la relación de los sueños, la sexualidad y el comportamiento humano, es recogido de manera amplia por los surrealistas en la aplicación de las técnicas de libre asociación e interpretación de los sueños, pues ellos consideraban que los sueños concebían a la imaginación en su estado primitivo, como una expresión muy profunda.

“Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica ... So pretexto de civilización, con la excusa del progreso, se ha llegado a desterrar del reino del espíritu cuanto pueda calificarse, con razón o sin ella, de superstición o quimera; se ha llegado a proscribir todos aquellos modos de investigación que no se conformen con los usos imperantes. Al parecer, tan sólo al azar se debe que recientemente se haya descubierto una parte del mundo intelectual que, a mi juicio, es con mucho la más importante, y que se pretendía relegar al olvido. A este respecto, debemos reconocer que los descubrimientos de Freud han sido de decisiva importancia. Con base en dichos descubrimientos, comienza al fin a perfilarse una corriente de opinión, a cuyo favor podrá el explorador avanzar y llevar sus investigaciones a más lejanos territorios, al quedar autorizado a dejar de limitarse únicamente a las realidades más someras. Quizá haya llegado el momento en que la imaginación esté próxima a volver a ejercer los derechos que le corresponden. Si las profundidades de nuestro espíritu ocultan extrañas fuerzas capaces de aumentar aquéllas que se advierten en la superficie, o de luchar victoriosamente contra ellas, es del mayor interés captar estas fuerzas, captarlas ante todo para, a continuación, someterlas al dominio de nuestra razón, si fuera procedente” (Idem, p. 6)

El surrealismo y los impulsos inconscientes se adueñan del estilo del pintor y su temática, pues trabajaba con frecuencia luego de sufrir las alucinaciones

provocadas por el hambre, de esta etapa, surge el cuadro “El carnaval del Arlequín” (véase p.139 de este trabajo)

Las alucinaciones, y los mundos visitados en sueños eran herramientas claves en el desempeño del artista, ya que los surrealistas se referían con frecuencia “al más allá”. Esto teniendo en cuenta que el más allá representa a las cosas que están más allá de la realidad inmediata, pero que pueden ser reveladas por el inconsciente o por nuestros sentidos, en un estado de sensibilidad extrema.

El automatismo psíquico, ayudó a Miró a encontrar nuevos motivos para sus cuadros, pues a través del dibujo o la pintura casual el artista encuentra composiciones espontáneas que reflejan la libertad y el placer en la expresión, manejado por una necesidad inconsciente del momento, que se manifiesta a través de la pintura, y se refleja en formas cada vez más orgánicas, y cuadros cada vez más abstractos.

Miró se relacionó con Kandinsky, aunque era casi treinta años menor, intercambiaron ideas, y conceptos sobre arte, ambos buscaban la representación de la interioridad del “mundo”, entendiendo que ese mundo representa cada cosa de la creación, ya sea un ser humano, la naturaleza, el cosmos, o incluso ellos mismos.

El pintor trabajó con variedad de materiales, el auge industrial le permitió escoger de entre muchas opciones, las mejores para su trabajo. Hacía composiciones partiendo de variados objetos que encontraba, pues pintaba, dibujaba y hacía collages sobre numerosos soportes. Incluso en ocasiones utilizaba carteles publicitarios y anuncios cotidianos para realizar collages o estudios de cuadros futuros. El pintor gustaba partir de temas carentes de poesía o romanticismo para obligarse a trabajar contracorriente, y encontrarle el sentido bello y poético al tema. La obra de Miró en los años treinta, parece ser menos rica en detalles y muestra composiciones menos complejas, aunque aparecen nuevas criaturas y personajes que otorgan completa vida a sus cuadros. Su objetivo era trascender la pintura, llevar la experiencia visual a un nivel más conceptual, pero muchas veces se sintió frustrado y confundido sobre la verdadera meta que perseguía su arte. La poesía también fue un elemento decisivo en su obra. Miró leía y escribía poesía. Trataba de fundir estos dos elementos en cuadros líricos – narrativos⁷¹.

Hacia 1934, el panorama sociopolítico en España era muy inseguro, pues el mando político se estableció en manos conservadoras, y los izquierdistas reaccionaron de manera muy violenta, con huelgas y levantamientos campesinos en contra de tropas militares africanas que el Gral. Franco estableció como defensa civil, que luego desembocaron en guerra civil en 1936.

Miró obviamente estaba afectado por lo acontecido, y su reacción frente a esto, fue la producción de una serie de obras que los críticos catalogaron como “salvajes” (Fig. 18). Los personajes en los cuadros del pintor en esta etapa, son representados con mucho dolor, deformados o desconcertados, en especial mujeres. Hay que recalcar, que la obra de Miró tiene un fuerte contenido sexual en su composición. Muchos creían que el pintor narraba episodios sexuales con sus cuadros, y otros perciben esto como un agasajo a la fertilidad y a la reproducción, mostrando al ser humano al natural, desnudo. Él opta por la sexualidad tal vez por una total desinhibición frente a la desnudez y genitalidad humana, o por la relación de la sexualidad con la fertilidad, el placer, el origen de la vida y la pertenencia a la naturaleza y a lo instintivo.

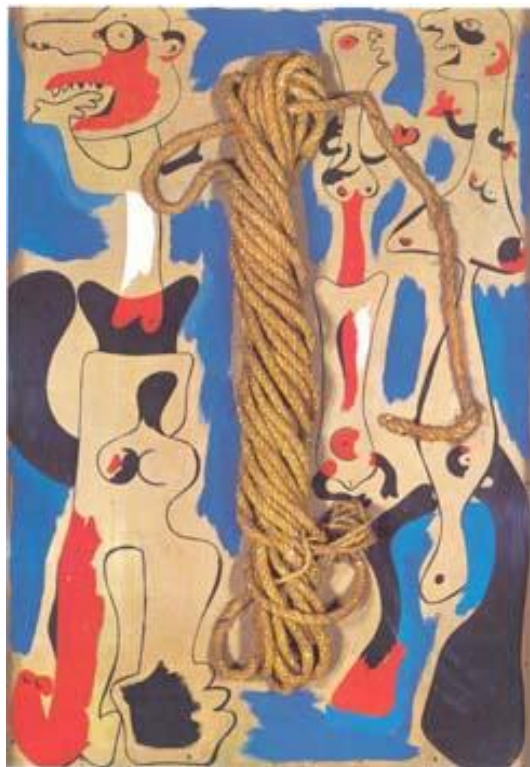


Fig. 18
Este cuadro inaugura la serie de pinturas “salvajes”
Cuerda y Personas I, 1935, Óleo y cuerda sobre cartón pegado a tabla
Fuente: Mink, Janis, 2000: 60

En los cuadros de Miró se observa con frecuencia cómo los personajes surgen a través de formas espontáneas y libres, casi de la misma manera en que los niños empiezan a dibujar. Por ejemplo, la mano o la cabeza de uno de los personajes del cuadro, termina en un cuchillo o un martillo. Esta etapa “salvaje” en el arte de Miró, se atribuye a los fuertes problemas sociales que presenció el artista, antesala de lo que sería la Segunda Guerra Mundial, pues según él mismo manifiesta: *“Tenía ese sentimiento de la desgracia que se cierne. Poco antes de que comience a llover, miembros doloridos y un embotamiento asfixiante. Era una sensación más corporal que espiritual. Presentía una catástrofe próxima, pero no sabía de qué tipo: era la guerra civil española, y la Segunda Guerra Mundial...”* (Mink, Janis, 2000: 63)

Una obra característica de esta etapa es “El Segador”, es un mural que la crítica comparaba con el Guernica de Picasso, pues ambos fueron pintados para el Pabellón Español, pero que el pintor realizó “con menos melodrama”. *-Aunque Miró, rechazaba tal comparativa entre el Segador y el Guernica, más bien, él se atrevía a comparar con el Guernica su “Naturaleza muerta con zapato viejo”.* - (Mink, Janis, 2000: 67)

El Segador, fue pintado para el Pabellón Español de la Exposición Universal de París, en 1937, y representa toda la angustia, dolor y miedo que en España se estaba viviendo debido a la guerra civil, a través de un lenguaje simple, capaz de ser entendido por espectadores de cualquier nivel intelectual. El Segador (Fig. 19) desapareció una vez desmontado el

Pabellón, en la actualidad, solamente quedan de él, fotografías en blanco y negro, de escasa resolución.



Fig. 19

El segador, 1937, Óleo sobre celotex (DESAPARECIDO)

Fuente: http://web.ku.edu/~teodor/Comunidades/CATALUNYA/catalunya_START.htm

Mientras los enfrentamientos de la guerra cada vez eran más intensos, Miró se refugió en su interior, los motivos de sus cuadros son la noche, la música, las estrellas. La inspiración que antes le aportaba la poesía, ahora lo hacía la música. Trabajaba con nuevos materiales como el yute, y la cerámica, e hizo una serie de aguadas de un trabajo minucioso, armonía en el color, y amplios estudios en la composición de las mismas. En esta época Miró realiza un conjunto de obras que llamará Constelaciones, ésta es una serie de 23 obras que se expusieron en 1945 y causaron un efecto impresionante en el público y en la New York School of Painting, especialmente en artistas como Arshile Gorky y Jackson Pollock, pues la distribución “all over” de objetos y formas que presenta Miró en sus cuadros, el dibujo casual, y los

métodos surrealistas de obtención de formas, empezaron a insertarse en la pintura norteamericana.

Luego de la Segunda Guerra Mundial, el trabajo artístico de Miró es ampliamente reconocido, y también aplaudido, por haber continuado aún en una época tan inestable. Esto le abrió muchas posibilidades, pues pintó varios murales en EEUU, y en París.

En cierta ocasión, Miró dijo: *"Para mí, conquistar la libertad es conquistar la simplicidad. De hecho, en último extremo, una línea o un color bastan para hacer un cuadro."*

Mentes irreverentes, "Mentes Surrealistas". Una nueva manera de ver el mundo. 2006

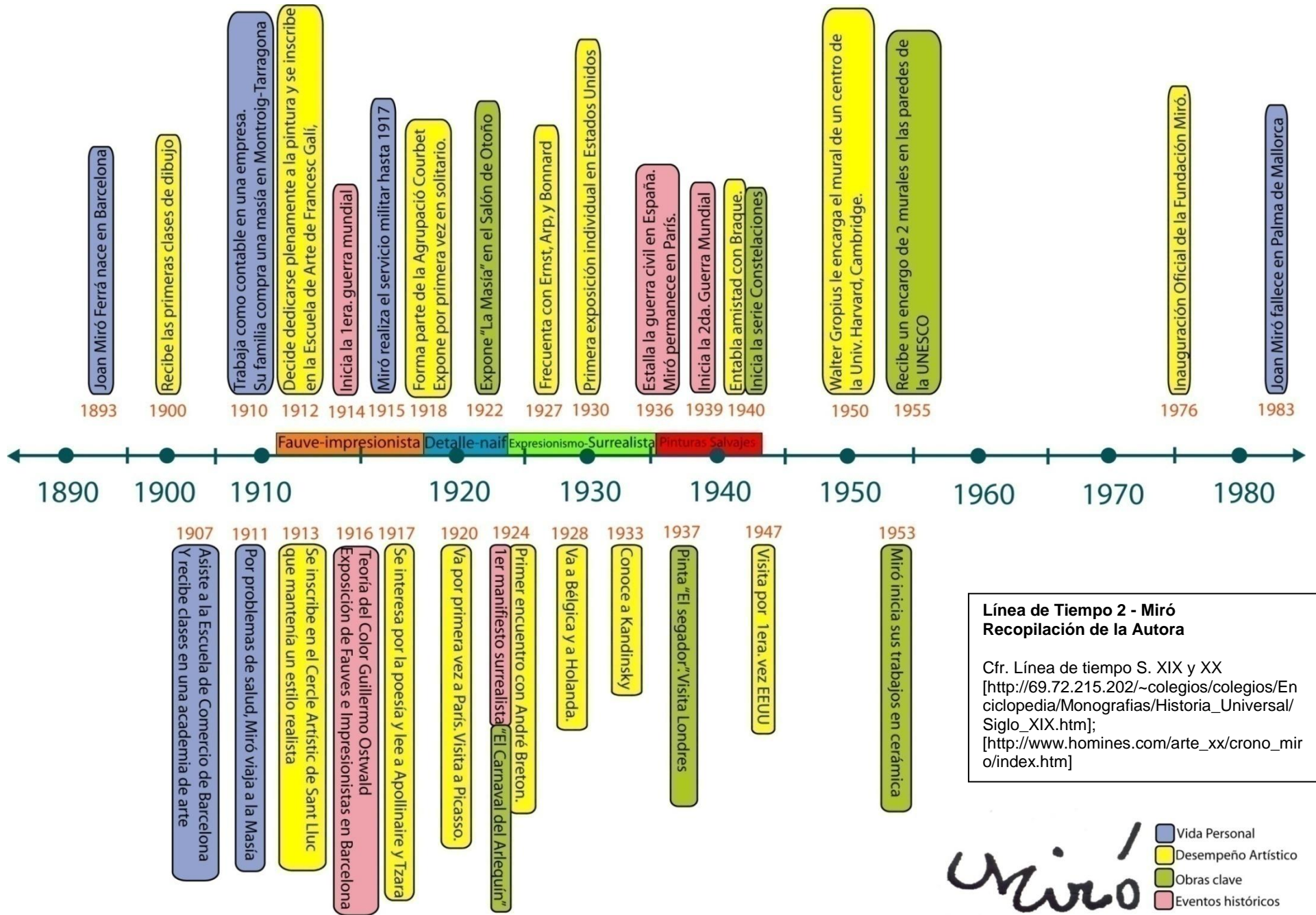
<http://mentesirreverentes.blogspot.com/2006/04/mentes-surrealistas-una-nueva-manera.html>

Cuando le preguntaban sobre su arte, Miró manifestaba: *"Mi pintura intenta ser un encuentro con la pureza. Se dirá lo que se quiera de mi obra, pero mi obra es un acto de pureza"*⁷². Al referirse a "pureza", el artista manifestaba su objetivo de llegar al mundo de los conceptos, alejado de las apariencias físicas y materiales, de lo que se puede percibir en la realidad aparente de las cosas.

Miró no establecía códigos en sus pinturas. Simplemente decía lo que era –o no- su intención decir. *"Yo no medito cuando estoy pintando. Si lo hiciera, sería otra cosa, un pensador, un filósofo y no un pintor. Me limito a dejar salir en completa libertad todo lo que mi vida, la vida que de mí alrededor he*

querido o he podido asumir, y el peso de los siglos de civilización e historia han ido acumulando dentro de mí... Los símbolos que dicen los estudiosos que se hallan en mi pintura son hallazgos suyos”⁷³.

El color en Miró es espontáneo y atrevido. Lleno de fantasía y claramente desconsiderado con la representación fiel a la realidad. El pintor pinta como quiere, y eso impregna sus cuadros de libertad. Tiene la capacidad de sumergirnos en mundos fantásticos que nos hacen pensar que era lo que en realidad quería decir el pintor... qué lo motivaba a pintar de esa manera. Y esto tal vez no tenga una respuesta determinada. Pues Miró en sus cuadros libera voces interiores, que quizá a nosotros no nos digan nada concreto, pero reflejan vivencias, secretos, e historias que se esconden en personajes extraños y colores vibrantes que forman parte de complejas composiciones o formas únicas dentro de un fondo que lo envuelve todo.



Miró

- Vida Personal
- Desempeño Artístico
- Obras clave
- Eventos históricos

Frida Kahlo

En junio de 2009, el diario británico “The Times” elabora una lista con los 200 pintores más famosos del mundo del siglo XX⁷⁴, y en el puesto número 19 se encuentra Frida Kahlo. Pese a la contraposición de opiniones que suscitó esta lista, pienso que Frida es una pintora extraordinaria, que pinta bajo la necesidad de expresar lo que acontece en su vida. Su pintura es considerada por muchos como un registro biográfico de la vida de la artista. Una mujer con mucho carisma, que a pesar del sufrimiento físico y emocional que le causaron numerosos acontecimientos en su vida, estuvo llena de alegría y optimismo. Siempre en búsqueda de la libertad y la compañía de los que amaba. Sus cuadros están llenos de colores brillantes y turbios, dependiendo de la representación de los mismos los colores actúan como símbolos que traducen sentimientos en sensaciones cromáticas.

Frida Kahlo nace en 1907, aunque siempre trató de convencer a todos que ella había nacido en 1910, con la Revolución Mexicana. Frida estaba segura que nació con el Nuevo México, en Coyoacán, un pueblo de la periferia de la ciudad. Era la tercera de 4 hijas del Matrimonio Kahlo Calderón. Su madre era de origen Mexicano, y su padre era alemán, de origen judío. Sus raíces mexicanas y alemanas siempre estuvieron presentes en la artista, pues a pesar de vivir en México, su padre le recordaba constantemente el idioma, cuentos, canciones y tradiciones alemanas⁷⁵.

Su padre, Guillermo Kahlo, era fotógrafo, y también tenía afición por la pintura, este ejemplo hizo que Frida sintiera cercanía y cariño por el arte, pues amaba mucho a su padre, él era su apoyo y ejemplo, quien más entendía su carácter y sus problemas, ya que desde pequeña sufría graves dolores a causa de padecer poliomielitis –que con el tiempo le provocaría una leve cojera-, y era él quien le animaba a combatir con el dolor. Juntos solían dar largos paseos e ir de excursión, en estas salidas su padre pintaba acuarelas, y siempre le enseñaba cosas, ya sea pintar, fotografiar, revelar, en fin, todo cuanto él sabía.

Desde niña Frida tuvo un carácter muy abierto y auténtico, de personalidad singular y peculiar sentido del humor, con un aire de independencia y rebeldía muy marcado. Siempre fue una mujer apasionada y sensual, a pesar de sus complejidades físicas. Estaba muy orgullosa de sus orígenes y la tradición cultural mexicana.

En su juventud fue miembro de un grupo de jóvenes, conocido como “Los Cachuchas”, puesto que todos llevaban gorra como elemento identificativo. Leían mucho, y mantenían una filosofía social nacionalista. Frida gustaba de la pintura, y les hizo algunos retratos a sus amigos del grupo. Incluso tomó clases de dibujo con un reconocido grafista publicitario de la época, Fernando Fernández, que era amigo de su padre, y le dio trabajo copiando los grabados del impresionista sueco Anders Zorn. Pero la artista, aparte de

las clases con Fernández y de revisar libros de arte de la colección de su padre, no tuvo ninguna otra formación artística formal. Frida desarrolló un estilo propio, que en ocasiones se ve influenciado por otras personas, artistas, culturas y su vida en general⁷⁶.

Tras la Revolución Mexicana, el espíritu nacionalista tomó fuerza en la región. La llegada de Álvaro Obregón a la Presidencia mexicana en 1920 llegó con la institución de un Ministerio de Cultura, en el que se luchó contra el analfabetismo tan presente en México, y se determinaron proyectos estratégicos para una renovación cultural, en búsqueda de la igualdad e integración social y cultural de la población indígena, ya que desde la conquista española, como sucedió en toda Latinoamérica se reprimieron de manera agresiva todos los elementos culturales autóctonos.

Entre las estrategias para alfabetizar la población se presenta la elaboración de murales, con lo que arranca en 1922 el movimiento de los muralistas mexicanos: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco; y en el arte, aunque se apreciaba aún la influencia del renacimiento europeo, se promovía un arte mexicano, independiente y fuera de los academicismos tradicionales, rescatando el origen mexicano y el arte popular, pues el objetivo de los murales era representar gráficamente la historia de México para educar a los analfabetos⁷⁷.

En 1925, cuando Frida apenas contaba con dieciocho años de edad, mientras iba con su novio Alejandro Gómez, sufre un accidente de regreso a

casa en un autobús. Este chocó violentamente con un tranvía, y provocó la muerte de varios pasajeros. Frida estaba gravemente herida, e incluso los médicos creían que no iba a sobrevivir. Este acontecimiento marcará su vida, en sí, significa el inicio de su pintura, pero Frida sufrió enormemente a causa de las secuelas físicas y emocionales que éste accidente le dejó, entre las físicas contamos numerosas fracturas en las vértebras, costillas, pelvis, pie, codo y una herida penetrante en el abdomen, pues uno de los pasamanos del autobús accidentado le perforó la cadera izquierda, y le destruyó casi por completo útero y genitales, lo que posteriormente le imposibilitaría embarazarse⁷⁸.

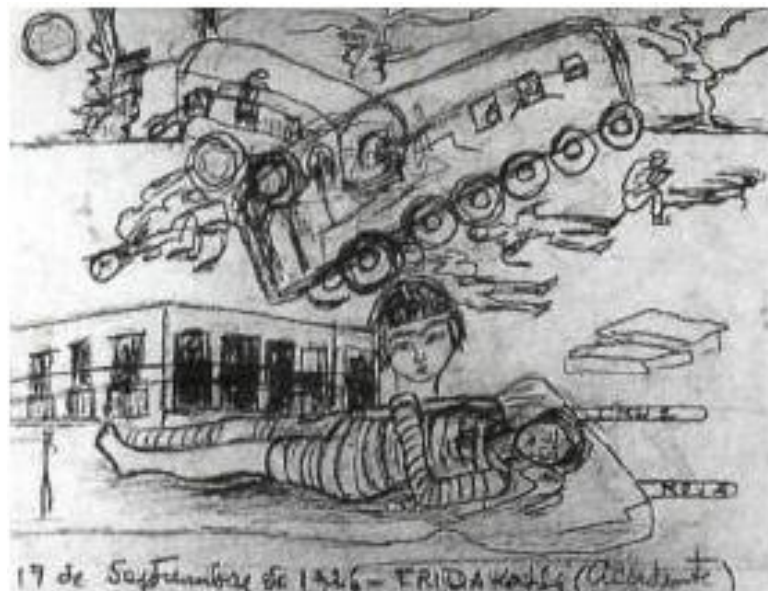


Fig. 20

Un año después de su accidente, Frida plasma gráficamente su recuerdo en este dibujo de 1926.

Fuente: http://blogs.warwick.ac.uk/zoebrigley/tag/frida_kahlo/

Las fracturas en las vértebras, le obligaron a usar casi permanentemente un corsé de yeso muy doloroso. Durante meses guardó cama y los dolores que experimentaba por las fracturas en la columna y pie derecho eran muy agudos. Llegando al extremo de que mientras estaba en cama debía permanecer totalmente inmóvil para no sentir dolor.



Fig. 21
Fotografía (luego de varios años del accidente)
Frida con uno de sus corsés, ella mismo pintó el símbolo del partido comunista en él.
Fuente: <http://eluniversodefridakahlo.splinder.com/archive/2008-01>



Fig. 22
Fotografía: Corsé Frida Kahlo
Fuente: <http://www.jornada.unam.mx/2004/10/17/sem-portada.html>

Para quitarse un poco el aburrimiento y lidiar con sus dolencias, empezó a pintar mientras estaba en cama. Su padre le “prestó” una caja de óleos, unos pinceles y una paleta, y su madre le mandó a confeccionar un caballete que acoplaban a su cama porque el corsé no le dejaba ni siquiera sentarse⁷⁹. También colocaron un espejo sobre la cama de Frida para que esta pudiera verse. Así, ella empezó a pintar. Inicialmente se auto-decoró el corsé que la inmovilizaba, y pintó su primer autorretrato en 1926, pues conforme pasaba el tiempo, el espejo le hizo notar a Frida que ella era su modelo principal, y debía aprovecharlo, pues podía verse a sí misma todo el tiempo.

Considero que esto fue el inicio para los numerosos autorretratos que constituyen el centro de su obra. Esas “conversaciones” intensas con sí misma, le llevaron a indagar en una relación Frida-Frida, la primera es la propia artista, y la segunda es su imagen en el espejo, a través de un concepto metafórico de cómo se observa ella misma en su realidad. Incluso como la artista manifestó: “Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco⁸⁰”.

Kahlo se pinta en varios escenarios a lo largo de su producción artística, sus retratos emanan sensaciones vivas que manifiestan su estado de ánimo. En cambio en los cuadros de cuerpo entero, representa episodios biográficos. Con frecuencia se retrata acompañada de sus animales. En muchos cuadros

de Frida, se encuentran gran cantidad de símbolos, que directa o indirectamente expresan a manera de código lo que la artista quería decir a través de sus pinturas.

El arte también funciona como una terapia que le ayudó a reinventarse como persona, en busca de una nueva identidad. En sus autorretratos, aparece casi siempre con la misma expresión. Sus ojos que miran de frente, enmarcados por las espesas cejas que ella misma exageraba intencionalmente, ya que tenían un significado especial, sus cejas eran las alas de un pájaro que había perdido el vuelo -tras el accidente-, pero que ella mismo rescata a manera de símbolo, de la libertad de su filosofía y su alma. En sí, sus pinturas son “resúmenes metafóricos de experiencias concretas⁸¹”, enriquecidas con color y elementos del arte popular mexicano y la cultura precolombina. También se vale de los retablos populares, de mártires y santos de la tradición mexicana. Muchos creían que Frida era surrealista, por los elementos en sus obras, pero ella no trabajaba bajo el concepto surrealista. Ella pintaba su realidad, no se alejó de la realidad en sus cuadros, y los mensajes y representaciones de los mismos eran objetivos y lógicos.

El tiempo de convalecencia tras el accidente, permitió que Frida pensara mucho en su condición y la aceptara. Como lo dije anteriormente, pasaba muchas horas frente al espejo, conversando con su “otra Frida”, mirándose y

analizando cada rincón de su rostro y cada una de sus expresiones. Este ejercicio permanente la llevó a pensar en sí misma y a empezar una nueva vida, ya que se había salvado prácticamente de la muerte; desarrolló un amor por la naturaleza, los animales, los colores, y las frutas. “Desde entonces mi obsesión fue recomenzar de nuevo pintando las cosas tal y como yo las veía, con mi propio ojo y nada más⁸²”.

El primer autorretrato que Frida pintó luego del accidente en 1926 –pues no existen registros de cuadros anteriores de la pintora-, estaba dedicado a Alejandro, y en él se percibe una clara influencia europea, bajo el estilo de Modigliani (Fig. 23). Además, toma elementos de los retratos mexicanos del siglo XIX, de corte europeo, como las banderas utilizadas en la parte inferior de los cuadros para describirlos, y los manejará a lo largo de su producción artística en determinadas pinturas. Las cortinas atadas que utiliza en algunos fondos de sus obras también son herencia de los retratistas mexicanos y el renacimiento europeo. Pero luego sus cuadros experimentarán cambios variados hasta llegar a un estilo marcado por las raíces y tradiciones mexicanas, que se reflejan en el color y los objetos de los mismos.

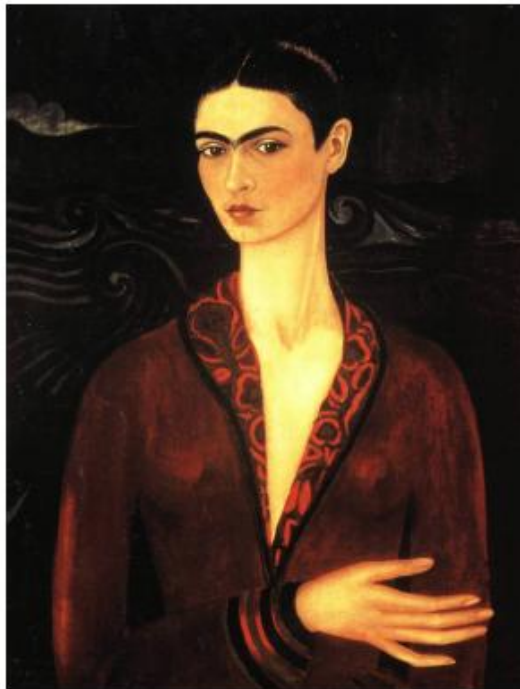


Fig. 23
Autorretrato con traje de terciopelo, 1926, Óleo sobre lienzo
Fuente: <http://eluniversodefridakahlo.splinder.com/archive/2008-01>

Hacia 1928, cuando ya se había restablecido y su salud estaba mejor, retomó contacto con sus amistades del colegio, que efectivamente seguían en el ámbito político. Y gracias a éstos conoció los círculos intelectuales de su país y al grupo del Partido Comunista de México, entre ellos a los artistas de la época, que estaban liderados por Diego Rivera, un hombre de carácter y actitudes controversiales. Frida admiraba mucho a Diego, y le mostró algunos de sus trabajos, que ante él no fueron indiferentes: *“Los lienzos revelaban una desacostumbrada fuerza expresiva, una exposición precisa de los caracteres y auténtica seriedad... Poseían una franqueza fundamental y una personalidad artística propia. Transmitían una sensualidad vital enriquecida mediante una cruel, si bien sensible, capacidad de observación. Para mí era evidente que tenía ante mí a una verdadera artista”*. (Diego Rivera, apud Kettenmann, A, 1999: 22) Esto llevó a una relación estrecha entre ambos

pintores, Diego era frecuentemente invitado a casa de Frida, y como eran miembros del Partido Comunista de México PCM, frecuentaban mucho más. De esto surgió una relación sentimental muy apasionada, que los llevó al matrimonio en 1929, pese a que ella sabía que Diego era un hombre extremadamente mujeriego, lo que luego de diez años de matrimonio les llevó a un divorcio muy doloroso, especialmente para Frida, puesto que Diego tuvo un romance con su hermana menor.

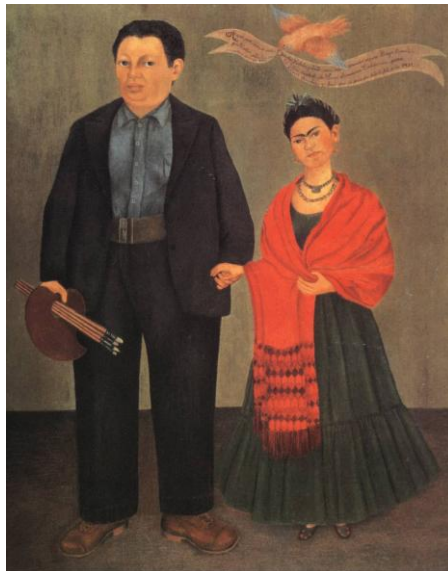


Fig. 24
Frida Kahlo y Diego Rivera, 1931, Óleo sobre lienzo,
Fuente: Kettenmann, 1999: 23

Kahlo seguía pintando, y en esta etapa el arte en general estaba marcado por el “Mexicanismo”, que seguía el pensamiento del artista Adolfo Best Maugard, que en su libro, alrededor de 1923, escribe que el arte de México debía volver a sus raíces indígenas, por lo que las pinturas debían reflejar los elementos y formas de los pintores mexicanos del siglo XIX. Por esto también en sus cuadros encontramos gran riqueza de elementos indígenas de su país, la bandera, vestimenta tradicional, dioses indios, colores vívidos

y muy variados, la tierra, las frutas, y las figuras precolombinas. La mayoría de veces, Frida se autorretrata con atuendos campesinos y trajes indios, que reemplazan los vestidos renacentistas de terciopelo, expresando así su identificación con la población india, exagerando sus cejas unidas y el bigote.

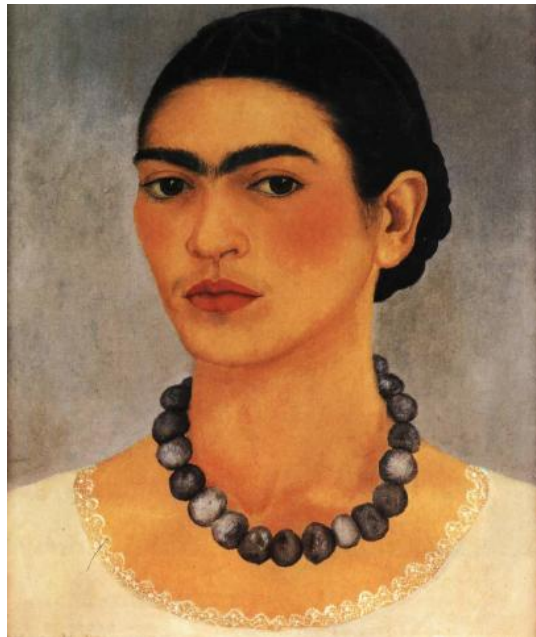


Fig. 25
Autorretrato con collar, 1933, Óleo sobre metal
Fuente: Kettenmann, 1999: 16

En sus obras también representa elementos de la cultura precolombina y colonial. La joyería o accesorios que lleva Frida en algunos de sus autorretratos, -y en muchas de las fotos que se registran de la artista-, mantienen el estilo precolombino y colonial, y también es frecuente encontrarnos en algunos cuadros, con los colores de la bandera mexicana, verde, blanco y rojo, utilizados de manera sutil para generar una composición armónica.

En sí la cultura precolombina, la mitología mexicana y los retablos votivos influenciaron fuertemente la pintura de Frida Kahlo. Por ejemplo, en el cuadro que pintó en 1932 “Mi nacimiento” se inspira en la diosa azteca Tlazolteolt, en “Mi nana y yo”, incluye una máscara de Teotihuacán. Por otra parte, los retablos, también son una influencia marcada. Los retablos, votivos o exvotos son pinturas religiosas con tres elementos en común: una escena representando un enfermo o tragedia, un santo o mártir y una inscripción que describe el evento. Los exvotos eran pequeños y estaban encargados por la persona representada en el retablo, o familiares agradecidos. Estos retablos se solicitaban con mucha frecuencia y eran pintados por artistas anónimos, en una ocasión, Frida se vale de un retablo o exvoto ya elaborado y recrea a partir de allí su accidente, resultando así un pequeño retablo de contenido fuerte y violento que enmarca su recuerdo⁸³.



Fig. 26
Mi nana y yo, 1937, Óleo sobre metal
Fuente: Kettenmann, 1999: 47



Fig. 27
Retablo, hacia 1943, Óleo sobre metal

A este cuadro Frida lo pinta partiendo de un exvoto que encontró en el que hace alusión de su accidente, y representa a la accidentada con sus cejas.

Fuente: Kettenmann, 1999: 18

El color en los cuadros de Frida es un elemento que como el resto de herramientas pictóricas cuenta una historia. Ella intenta explicar el significado que tiene cada color para ella, en el diario que llevó durante los últimos diez años de su vida expresa:

“El verde – luz tibia y buena.

Solferino – Azteca. TLAPALI. Vieja sangre de tuna, el más vivo y antiguo.

Café – Color de mole, de hoja que se va; tierra.

Amarillo – Locura, enfermedad, miedo. Parte del sol y de la alegría.

Azul cobalto – electricidad y pureza. Amor.

Negro – Nada es negro, realmente es nada.

Verde hoja – Hojas, tristeza, ciencia. Alemania entera es de ese color.

Amarillo verdoso – Mas locura y misterio. Todos los fantasmas usan ropa de ese color... cuando menos ropa interior.

Verde oscuro – Color de anuncios malos y de buenos negocios.

Azul Marino – Distancia. La ternura también puede ser de este azul.

Magenta – ¿Sangre? Pues, ¡Quién sabe!” (Frida Kahlo – apud Jamis, R, 1995: 280)

Esto nos da un indicio de que el color en la artista se manifiesta a través de un lenguaje, cargado de simbolismo y expresividad. A pesar de que en sus cuadros emplea colores vivos y brillantes, alusivos a su amado México, a su tierra y a la naturaleza, también emplea el color en relación a su estado de ánimo, lo que se manifiesta en numerosas obras.

En 1930, a Diego le encargan varios murales en San Francisco, por lo que la pareja viaja a EEUU. A Frida no le agradaba mucho la idea de dejar México, pero la necesidad de tener cerca a su esposo, y la experiencia de conocer una nueva cultura la motivó a ir. En esta etapa lejos de México, Frida continúa pintando intensamente; “Gringolandia” influirá bastante en su pintura, la sociedad y arquitectura estadounidense se retratan en sus cuadros, pero también se refleja el anhelo por regresar a su país⁸⁴. En su estancia en EEUU, Frida llamaba mucho la atención, por su vestimenta típica mexicana de tehuana -usada en la antigüedad por las doncellas indias- y su personalidad, incluso luego inspiraría una línea de vestidos de Elsa Schiaparelli⁸⁵ en su estancia en París⁸⁶.

En EEUU Frida no solo vivió la experiencia artística junto a Diego, sino que sufrió dos abortos. Esta realidad también se manifiesta con tristeza y mucho dolor en sus cuadros. Además, las constantes infidelidades de su marido, no

ayudaban de mucho, pese a que Rivera la amaba -a su manera, pero la amaba-. Este amor tormentoso que vive Frida, sirve de inspiración a su pintura en muchos sentidos. En 1939, la pareja se divorcia, pues Diego incluye en su galería de amantes a la hermana menor de Frida. De estos años surgen los cuadros “Recuerdo” y “Las dos Fridas”, que reflejan claramente la crisis emocional por la que pasa la artista debido a su separación.



Fig. 28
Recuerdo o El Corazón, 1937, Óleo sobre metal

En este cuadro, Frida expresa su dolor al saber de la traición de Rivera con su hermana en 1934. Su corazón está sangrando a sus pies, y ella desesperada se encuentra sin manos.
Fuente: Kettenmann, 1999: 42

Esta experiencia dejará una Frida un poco más fría, indiferente y renuente al compromiso, pues dejó de creer en la fidelidad, y sus amantes eran variados, y de ambos sexos. De esta etapa datan algunas naturalezas muertas, en las que se incluyen elementos sexuales que en ocasiones se

funden sutilmente con las formas del cuadro. *“La pintura ha llenado mi vida. He perdido tres hijos y otra serie de cosas que hubiesen podido llenar mi horrible vida. La pintura lo ha sustituido todo. Creo que no hay nada mejor que el trabajo”*. (Jamis. R, 1995: 271)

En 1938, André Breton y su esposa visitaron México y conocieron a Diego y Frida, que en ese entonces aún estaban juntos. Cuando Breton vio las pinturas de Frida, sin pensarlo mucho las catalogó dentro del surrealismo, pues en ellas percibía una máscara de emociones y dolor en el mundo de la fantasía, y la invitó a París a conocer el círculo surrealista y a participar de las exposiciones. Poco después, Frida manifestó: “Nunca supe que era una surrealista, hasta que André Breton vino a México y me dijo que lo era”, a partir de esa crítica de Breton, la crítica le asignó la determinación de surrealista. Pese a esto, Frida nunca se apegó a los convencionalismos del movimiento surrealista, como los sueños, y la fantasía, sino que usó su propio lenguaje y estilo de elementos para pintar su propia realidad. “Realmente no sé si mis pinturas son Surrealistas o no, pero sé que son la expresión más honrada de mí misma, nunca teniendo en cuenta los juicios o prejuicios de nadie. Como mis temas han sido siempre mis sensaciones, mis estados de ánimo y las reacciones profundas que la vida ha producido en mí, yo lo he llevado objetivamente y plasmado en las figuras que hago de mí misma, que es lo más sincero y real que he podido hacer para expresar lo que yo he sentido dentro y fuera de mí misma”. Ella nunca se consideró

surrealista, “Se me tomaba por una surrealista. Ello no es correcto. Yo nunca he pintado sueños. Lo que yo he representado era mi realidad.” dijo⁸⁷.

Cuando visitó París, en 1939, expuso sus obras y se relacionó con los surrealistas, Kandinsky, Miró, Picasso y muchos otros; en ese entonces Frida ya era conocida en el mundo entero, pero expuso sola, únicamente en tres ocasiones: En Nueva York en 1938, en París en 1939, y en México en 1953.

Luego de esta etapa dolorosa en su vida, Frida se dedica a viajar mucho más por su propia cuenta, a pesar de sus limitaciones físicas por su estado de salud, ella visitó París y EEUU sola o acompañada. Estas experiencias la enriquecieron considerablemente, y era cada vez más reconocida a nivel internacional en el círculo artístico. El propio Picasso manifestó en una ocasión en una carta que escribió a Rivera: “(...) Ni tú ni Derain ni yo, somos capaces de pintar una cara como las de Frida Kahlo” (En Jamis, R, 1995: 252)

Luego de una serie de experiencias diferentes que vive la pintora, y de las constantes depresiones que la acosaban constantemente, acepta la petición de Rivera de unirse de nuevo, perdona a su hermana Cristina, y vuelve a su vida con el pintor.

El ambiente parisino no le dejó experiencias tan gratas a Kahlo, le parecía una ciudad un tanto romántica pero triste, muy triste y bohemia, así que

volvió a su querido México una vez más, en donde se dedica a la enseñanza en la Escuela Nacional de Pintura y Escultura “La Esmeralda”, sus alumnos formaron posteriormente un grupo de arte conocido como “Los Fridos”⁸⁸.

Luego de aproximadamente un año de divorcio con Diego, retoman su relación, y la pintura de Frida se vuelca hacia los temas políticos, sin dejar de lado sus típicos autorretratos, que narran episodios de su vida. Hacia 1953, la Galería de Arte Contemporáneo de México le organizó por primera vez una gran exposición, y pese a que Frida estaba muy mal de salud, estuvo presente en ella. Todos creían que no llegaría, pero de un momento a otro se oían sirenas de ambulancias y de repente entró Frida en su cama de hospital, dejando a todos impresionados.

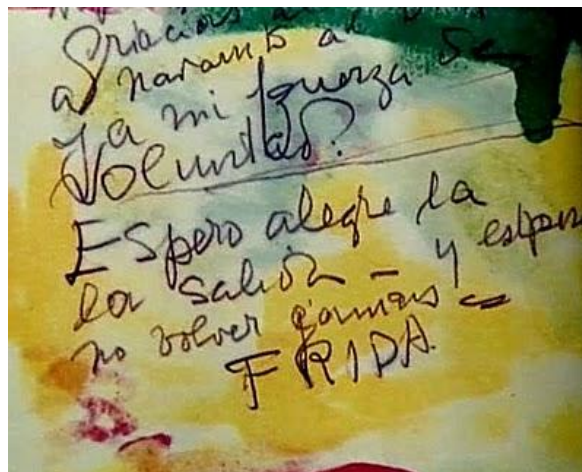


Fig. 29
Fotografía
Fragmento del Diario de Frida Kahlo

Fuente:

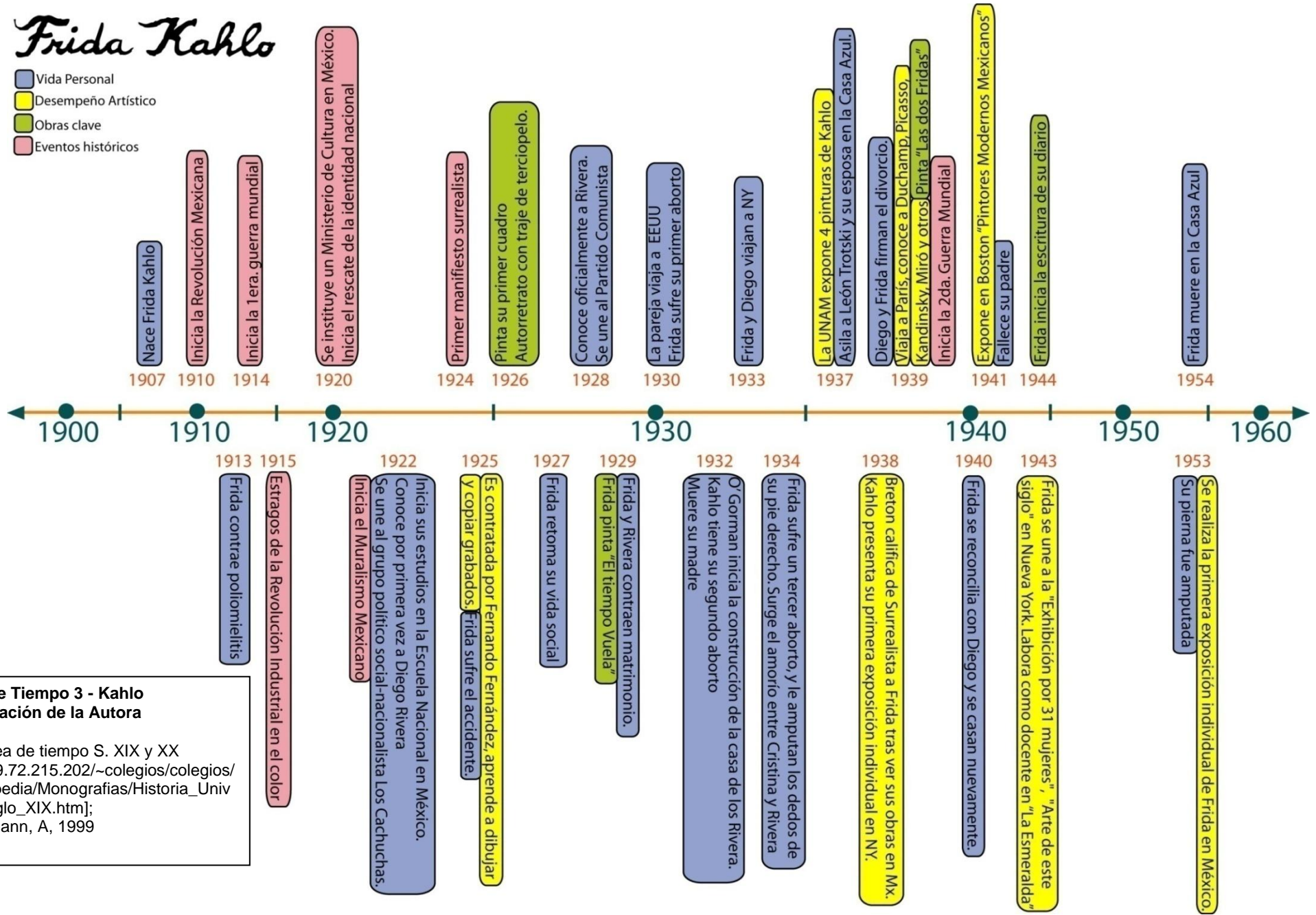
http://a-skraeling-in-geatland.blogspot.com/2009_12_01_archive.html

Luego de unos meses le amputaron su pierna y el estado físico y mental de la pintora estaba muy deteriorado, las reacciones de las fuertes medicinas no le permitían seguir pintando, y en julio de 1954, a los 47 años y tras haber pasado por 32 operaciones, muere en su Casa Azul, en la misma que nació, en Coyoacán, en su diario escribió sus últimas palabras: “Espero alegre la salida, y espero no volver jamás⁸⁹”.

La pintura significó para Frida la mejor manera de enfrentarse a su realidad, su mirada frontal es como una ventana que nos conduce a la interioridad de la artista, a través de sus coloridos retratos, que no dejan de refrescar sus raíces mexicanas.

Frida Kahlo

- Vida Personal
- Desempeño Artístico
- Obras clave
- Eventos históricos



Línea de Tiempo 3 - Kahlo
Recopilación de la Autora

Cfr. Línea de tiempo S. XIX y XX
[\[http://69.72.215.202/~colegios/colegios/Enciclopedia/Monografias/Historia_Universa/Siglo_XIX.htm\]](http://69.72.215.202/~colegios/colegios/Enciclopedia/Monografias/Historia_Universa/Siglo_XIX.htm);
 Kettenmann, A, 1999

CAPÍTULO III

3. ANÁLISIS DEL COLOR EN LAS OBRAS DE KANDINSKY, MIRÓ Y KAHLO

El presente capítulo sostiene un análisis del color en las obras de los artistas seleccionados, para lo que he elegido tres pinturas de cada uno de ellos, determinadas acorde a los períodos y evolución de su obra. Tanto en Kandinsky, Miró o Kahlo, se pueden apreciar diferencias marcadas en cuanto a la forma de trabajar los cuadros con respecto al avance del tiempo, su formación y las corrientes artísticas más destacadas de su época.

En cada obra se realizará un análisis cromático, que nos permita entender y profundizar la concepción con la que cada artista manejaba el color en las pinturas escogidas, y como esto influye o se transforma a lo largo de los períodos de su producción; las teorías que manejaban en relación al color, - en el caso de que esto se aplique- y su utilización, las gamas que preferían y en algunos casos también el significado personal que cada artista aporta a los colores en su obra.

En cada uno de los cuadros, se ha extraído una tabla de colores acorde a la cromática del mismo, que nos facilitará comprender de manera objetiva las tonalidades que utilizaban y cuáles son los colores predominantes en la composición; esto se ha realizado con la ayuda del programa de diseño Adobe Ilustrador, ubicando los colores que aparecen en el cuadro en una tabla esquemática gracias a la herramienta cuentagotas, lo que nos permitirá tener una diferenciación considerable de los colores que se encuentran en cada uno de los cuadros.

Además, se considerarán los valores tonales, gracias a la manipulación de la imagen en escala de grises, lo que nos permitirá observar cómo la intensidad del color ayuda a conseguir volúmenes y manejar perspectiva y distancias en cada una de las obras. De igual manera, analizaremos cuáles son los patrones de armonización en el cuadro, si se utilizan colores análogos, complementarios, contraste simultáneo u otros.

KANDINSKY.

El pintor consideraba que los colores no eran meras herramientas creativas, sino que tenían una fuerza especial que los hacía elementos expresivos por excelencia, pero fue el tiempo y su experiencia como artista lo que le permitió comprender esta determinación.

La vida multicolor

Obra: La vida multicolor

Año: 1907

Técnica: Pintura al temple sobre lienzo

Tamaño: 130 x 162.5 cm

Ubicación: Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich

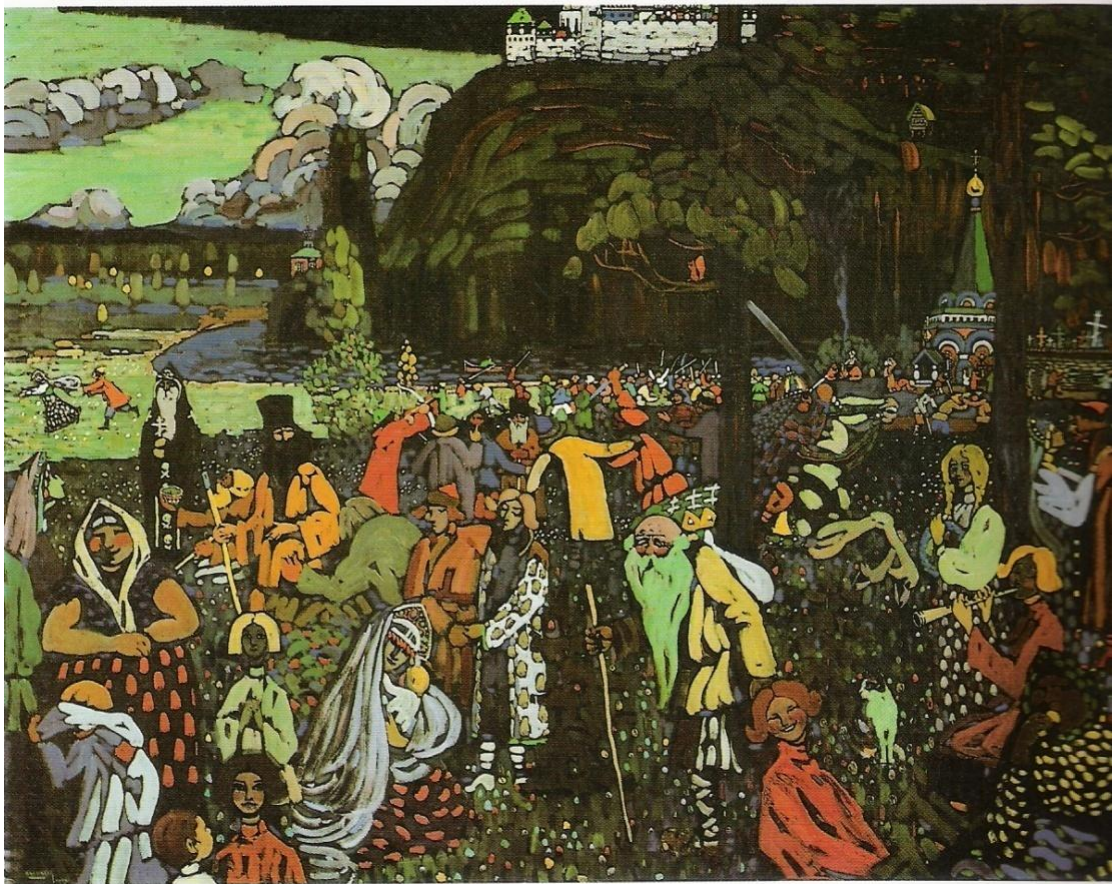


Fig. 30
Fuente: Düchting H., 1999:8

Los días con frecuencia cambian de color, las emociones son color, la naturaleza es color, uno mismo... es color. Esto es entendido desde un plano subjetivo cuando las sensaciones adquieren cierta tonalidad: cálida, fría, o neutra. Los cuadros de Kandinsky pueden ser vistos, observados o percibidos de diferentes maneras.

La mayoría de obras de su período inicial están grandemente influidas por el impresionismo y puntillismo, con los que trabaja temas paisajísticos primordialmente. En esta pintura, que corresponde a este período se refleja el gusto que tenía por la naturaleza y la celebración por la vida.

El cuadro fue pintado por Kandinsky en su estancia en Múnich y corresponde a una escena rusa¹, es una pintura al temple sobre lienzo en la que varias personas le sonríen al espectador en un primer plano. En la obra se recrean casi todos los aspectos de la vida, el amor y la creación, la música y el silencio, la alegría, la tristeza, la juventud y la vejez, la religión, la mendicidad, la violencia y la muerte.

“La vida multicolor” presenta a lo lejos una ciudad que está situada sobre una montaña que es como una guardiana que observa la explosión de color que significa la vida, acompañada de personajes de todas las edades, hombres, mujeres, niños, bebés, ancianos, y también animales. Todos están revueltos en una descarga de color, que si bien permite diferenciar las formas de cada uno de los integrantes del cuadro, también los enreda en

manchas que crean una atmósfera de complejidad cromática, cargada de tonos vivos y variados.

La obra en sí tiene una profundidad y perspectiva muy interesante. Lo que está en primer plano enmarca las escenas posteriores del mismo cuadro, en el que se observan múltiples manchas que en conjunto forman la escena completa.

Más allá del buen manejo cromático, sus cuadros, y en especial éste, representa un juego de color que detiene los ojos del espectador en los detalles variados que se representan en él. No sé si el pintor encarnó en el fondo de este cuadro una batalla ficticia o real que converge en la esencia de la vida: la batalla constante de sobrevivir los días. La vida es multicolor para muchos y más allá de los sucesos reales que formaban parte del pasado y el presente de Kandinsky, la vida misma se encargó de presentarle un paisaje “multicolor” en el que se desenvolvía todos los días, pues prestaba atención al mínimo detalle del entorno que lo rodeaba, los sonidos, los colores, y las imágenes que cada día lo saludaban desde diferentes lugares². Al fondo, en la derecha se observan cruces junto a una edificación que parece ser un templo, que nos da la idea de la presencia de la muerte en el desarrollo de la vida.

En esta pintura, como en muchas otras de Kandinsky, ya se advierte su inclinación por la síntesis y la pincelada libre. En él, también se refleja la

influencia de la música en sus composiciones, en el ritmo y la dirección de las pinceladas, el movimiento de las formas, la vibración y variedad del color.

El color en esta obra es vivo y enriquecido por una gama cálida de tonalidades vistosas y muy variadas, el cuadro es una composición “multicolor” que hace referencia a la realidad percibida por el pintor, el verde se convierte en el fondo que acoge a los integrantes de la composición, constituidos por numerosas manchas o pinceladas sueltas que dan forma a cada uno de ellos. Amarillos, ocres, naranjas, rojos y grises parecen flotar en la mitad de un bosque que los observa.

Algunos de los elementos paisajísticos, como árboles, montañas y agua, son tratados de manera suelta y abstracta en cuanto a pincelada, pero un tanto realista en cuanto a color y valor, pues vemos un lago azul, montañas y césped verde, árboles en clara semejanza a la realidad. Lo único que varía en el cuadro de su sentido natural es el cielo, que está pintado con verde, pero esto se puede explicar a través de la utilización de un simbolismo con respecto al color, o en su defecto, la representación de un recuerdo en el que el pintor vislumbró el cielo verde, aunque algo que llama mi atención es que el pintor colorea la barba de un anciano y el cuerpo de un gato que se encuentran en primer plano del mismo color verde, lo que me hace pensar en que tal vez esta representación de algunos elementos por parte del pintor, es intencional, o simbólica, pues naturalmente serían de color blanco, o gris.

Así, el cuadro presenta en sus tonalidades mayor cantidad de verde, y éste es un color profundo para Kandinsky: “Los colores que componen el verde son activos y dinámicos, por lo que podemos establecer teóricamente, según el carácter de su movimiento, el efecto espiritual que produce [...] El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: carece de dinamismo, carece de matices, ya sean de alegría, tristeza o pasión; no exige nada; no llama a nadie.” (Kandinsky, 1979: 68,70)

El césped sobre el que descansan todos los personajes, se ha trabajado de manera “multicolor”, se yuxtaponen colores de variados matices que resaltan la cromática del cuadro con el estilo puntillista. Sobre el verde del césped descansan pequeñas manchas amarillas, rojas, blancas, azules y de colores pasteles y neutros.



Fig. 31
Fuente, imagen: Düchting H., 1999:8
Esquema cromático elaborado por la autora

En la Fig. 31 se realiza una comparación entre el cuadro y un esquema cromático de su composición. Los colores de la tabla se han extraído acorde al cuadro original, iniciando en la parte izquierda superior en la que tenemos el cielo trabajado con tonalidades verdosas, en el que flotan manchas grises y blancas que corresponden a las nubes en el paisaje.

Los valores tonales nos permiten conseguir efectos de iluminación, perspectiva o distancia. En el caso de “La vida multicolor” permite alcanzar profundidad en la escena, trabajada a partir de pinceladas de color puro que generan un dramatismo lumínico entre los colores claros y oscuros que hacen emerger las figuras y formas ante los ojos del espectador, y para esto analizaremos la pintura en escala de grises (Fig.32). En este cuadro se trabaja con gradaciones tonales amplias, trabajadas a base de intervalos de tonos muy acertados que equilibran la composición.

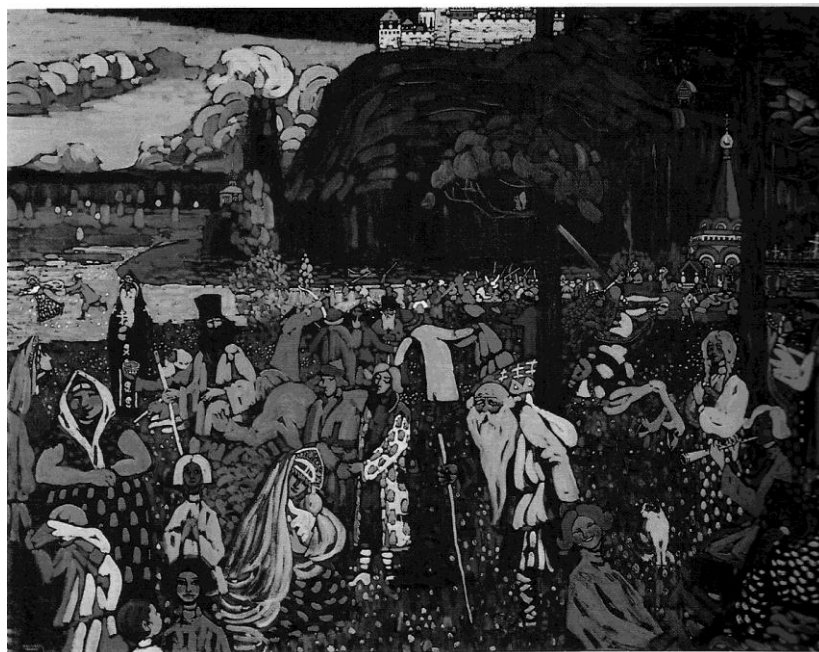


Fig. 32

La forma de Kandinsky de trabajar el color en esta obra es muy interesante, pues hace que todos los elementos resalten entre sí, gracias a la utilización de complementarios sin caer en una mezcla impactante de colores, a pesar de que los tonos utilizados son muy variados. Es frecuente observar espacios de color marcados por pequeñas pinceladas amarillas y violetas, verdes y rojas o naranjas y azules, como en la campesina que se encuentra en primer plano, en la esquina derecha, que tiene su ropaje coloreado con un fondo oscuro sobre el que flotan manchas amarillas y violetas que parecen hacerla resurgir de la oscuridad (Fig. 34). En el plano posterior del cuadro, en el extremo izquierdo encontramos a una pareja corriendo, y el ropaje del novio ha sido tratado con naranja y azul, dos complementarios que lo hacen distinguirse en el prado verde (Fig. 33).



Fig. 33



Fig. 34

Esta compensación y contraste que se logra gracias a los complementarios se refleja en las figuras presentadas anteriormente, pues en la Fig. 33,

encontramos un esquema de contraste de complementarios, que se da por la presencia de colores diametralmente opuestos en el círculo cromático, que ofrecen una excelente posibilidad de contraste, y por lo tanto de distinción con respecto al resto de tonalidades³. Kandinsky, para que este contraste no sea grosero, trabaja con complementarios de diferente saturación, en este caso el verde del prado es un verde aclarado con blanco y amarillo, mientras que el color de la camisa del novio es un rojo naranja muy vivo.

El vestuario de casi todos los personajes del cuadro, ha sido tratado con pinceladas definidas y marcadas, como por ejemplo en el niño que se encuentra jugando a las escondidas, ubicado en la esquina izquierda del primer plano (Fig. 35), los reflejos de luz que Kandinsky pone en su ropa los hace a través de pinceladas marcadas de gris claro. En sí, en casi toda la escena, el pintor coloca manchas de colores planos, matizadas por el resto de colores conjuntos que se trabajan en tonalidades más claras u oscuras, que permiten conseguir el volumen deseado en la obra, como se puede observar en la figura a continuación, en el ropaje de las niñas que se encuentran en primer plano, se trabaja con un color plano, en este caso, rojo y verde (volvemos a los complementarios) y se le aplica unas cuantas pinceladas casi negras en el ropaje para darle volumen y cuerpo a las formas y personajes. Además, cabe recalcar que esta riqueza cromática no es excesiva gracias a la utilización de un soporte de fondo negro, que neutraliza la variedad de matices y armonías de complementarios.



Fig. 35

En los planos intermedios, en los que se desarrolla la batalla representada por el pintor, las formas y estructura de los combatientes son conseguidas gracias a la ubicación de pequeños bloques de color que forman un todo, y permiten recrear la escena plasmada por Kandinsky en el presente cuadro.

En las Fig. 36 y 37 respectivamente, podemos observar también como Kandinsky se vale de los colores análogos⁴ para conseguir la armonía requerida por el cuadro al haber tantos colores inmersos en la composición, y es así que trabaja con colores adyacentes en el círculo cromático: azul y verde, amarillo y naranja, como se puede ver respectivamente en las siguientes imágenes:

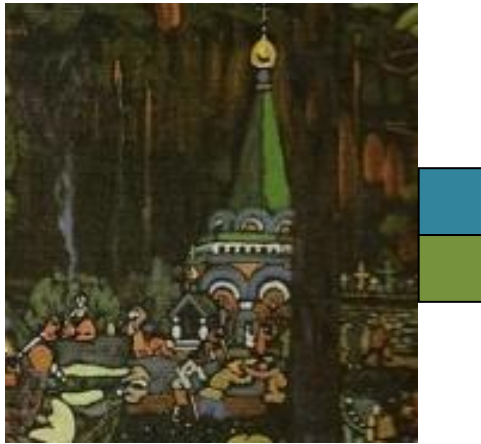


Fig. 36



Fig. 37

La vida multicolor se representa desde una reminiscencia evocada por la nostalgia de sus momentos en Rusia, se en una escena natural que invita al espectador a involucrarse en las diferentes acciones que se desarrollan en el cuadro a través de figuras y seres proyectados mediante la fuerza del color.

Primera acuarela abstracta

Obra: Sin título (Primera acuarela abstracta)

Año: 1910-1913

Técnica: Lápiz, acuarela y tinta china sobre papel

Tamaño: 49,6 x 64,8 cm

Ubicación: Museo Nacional de Arte Moderno, Centro Georges Pompidou, París.



Fig. 38

Fuente: Imagen, Düchting H., 1999: 39

En 1910, Kandinsky pinta su Primera Acuarela Abstracta, este cuadro es fundamental en el giro que tiene su pintura, pues el pintor está ya en el

terreno de la abstracción. A partir de aquí, Kandinsky se convence de que la figuración no lo es todo en la representación pictórica, y que eliminando las referencias figurativas del arte, estaría más cerca de la verdadera esencia de las cosas, es así que el pintor manifiesta:

“Volvía de mis bosquejos, enfrascado en mis pensamientos, cuando, al abrir la puerta del estudio, me vi de pronto ante un cuadro de belleza indescriptible e incandescente. Perplejo, me detuve mirándolo. El cuadro carecía de todo tema, no descubría objeto alguno identificable y estaba totalmente compuesto de brillantes manchas de color. Finalmente, me acerqué más y sólo entonces reconocí lo que aquello era realmente: mi propio cuadro puesto de lado sobre el caballete... Una cosa se me hizo manifiesta: que la objetividad, la descripción de objetos, no era necesaria en mis pinturas y, en realidad, las perjudicaba”. (Kandinsky, -apud Vicens, F, 1973: 19)

Las experiencias sinestésicas, como la de la Ópera de Wagner⁵, o las percepciones de su entorno⁶, en las que sentía que podía oler, o escuchar los colores u objetos, inspiraron profundamente sus determinaciones sobre el color, dentro de los opuestos: cálido-frío y claro-oscuro. Y esto se detalla a profundidad en su libro “De lo espiritual en el arte”, en el que analiza los efectos del color en el ámbito psicológico y emocional del ser humano:

“Por ejemplo, los colores claros atraen la vista con una intensidad y una fuerza que es mayor aún en los colores cálidos; el bermellón atrae y excita como la llama, a la que se contempla con avidez. El estridente amarillo limón duele a la vista como el tono alto de una trompeta al oído, la mirada no podrá fijarse y buscará la calma profunda del azul o el verde [...] La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma. [...] Finalmente, la cualidad acústica de los colores es tan concreta, que a nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de granza oscuro como una voz de soprano. La armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamaremos el principio de la necesidad interior.” (Kandinsky, W. 1979: 42 -44)

Al mirar un cuadro abstracto en general, la mente asocia las formas con objetos y figuras reales que parecen estar dispuestas a manera de código con la finalidad de que la astucia del espectador logre descubrir lo que el artista quiso manifestar a través de su cuadro.

Considero que este cuadro es un experimento de lo que el pintor desarrollaría posteriormente en su pintura. Los bloques de formas en el cuadro se disponen de manera simultánea, unidos por líneas finas, que

parecen ser caminos que envuelven todo el contexto en una sinfonía de colores. Me encanta la soltura de los trazos del pintor, que hacen que el cuadro parezca tan libre y espontáneo que nada más con mirarlo provoca esa sensación de ritmo libre y movimiento desordenado. Algo que admiro mucho en Kandinsky, es la variedad cromática de las composiciones de sus cuadros, ya sean éstos simples o complejos. Además, se advierte ya la diferencia que mantienen los cuadros del período inicial del pintor, cargados de color, y textura espesa, en relación a los cuadros de este período, que inician con esta acuarela abstracta, en el que el color es menos explosivo y vistoso. Existen contrastes y variedad entre los tonos que se advierten en la pintura, pero ese acabado transparente que se logra gracias a la utilización de la acuarela le da neutralidad a la composición, lo que se diferencia claramente de los cuadros que anteriormente se trabajaban por Kandinsky con óleo o pintura al temple.

En la primera acuarela abstracta de Kandinsky, un fondo transparente neutral es el colchón donde reposan y juegan formas que desde su bidimensionalidad observan al espectador extrañado sin encontrarles sentido. En la Fig. 38 se muestra una tabla de colores que corresponde al esquema de tonalidades y contraste del cuadro.



Fig. 39
Fuente: Imagen, DÜchting H., 1999: 39
Esquema cromático elaborado por la autora

En sí Kandinsky trabaja con los tonos primarios, amarillo, azul, rojo, verde y las variaciones de éstos, sobre un fondo relativamente claro, con lo que los colores utilizados aparecen más sutiles y armónicos que si hubiesen sido dispuestos sobre un fondo oscuro, pues si colocamos un color sobre un fondo oscuro parece más claro, y si lo colocamos sobre un fondo claro parecerá más oscuro (Fig. 40), aquí un ejemplo de cómo el rojo en el fondo negro parece más grande y vistoso que el que está sobre blanco.

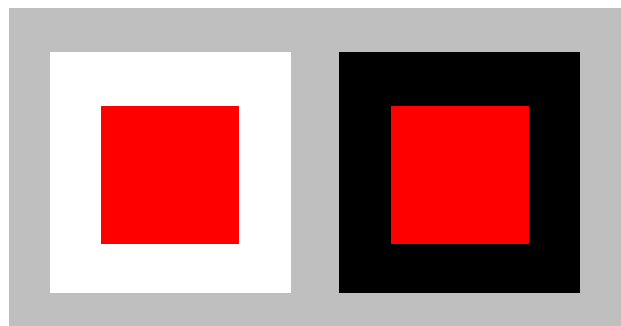


Fig. 40

Esta sutileza en la composición armónica del cuadro se verifica también en su valor tonal.

En la imagen a continuación (Fig.41) se muestra la pintura en escala de grises. En ella se observa que no existe un contraste dramático en cuanto a valor, pues tenemos un fondo neutral y relativamente claro, sobre el que flotan manchas más oscuras, y la luz parece salir del centro y expandirse hasta llegar a los bordes del cuadro guiada por el movimiento de las manchas irregulares que dispone Kandinsky en él.



Fig. 41

En el centro de la obra, se distingue una mancha gris que llama mucho mi atención, está limitada por otra mancha negra, y una roja fina. A veces creo que esta composición de colores personifica a Kandinsky, mirando su composición desde el centro, enfrascado en el ruido de ideas que estoy segura debía tener mientras trabajaba (Fig. 42).



Fig. 42

La composición cromática en esta obra está trabajada a base de transparencias sutiles que enriquecen la tonalidad general de la obra. Kandinsky trabaja sobre un fondo blanco, que asemeja la nada, en el que flotan manchas y líneas dibujadas que le otorgan gran fuerza expresiva. Es como si todas sus ideas y pensamientos se hubiesen ubicado indistintamente, eligiendo un color como favorito. Los trazos un poco “sucios” o agrisados predominan, y se ven avivados por manchas de color amarillo, naranja, azul, rojo y verde.

Además, si observamos detenidamente la mezcla de tonalidades que el pintor elige en las manchas del cuadro, veremos que en muchas de ellas se

advierde la presencia de armonías de colores análogos y también de complementarios, ya sean puros o agrisados (Fig.43).

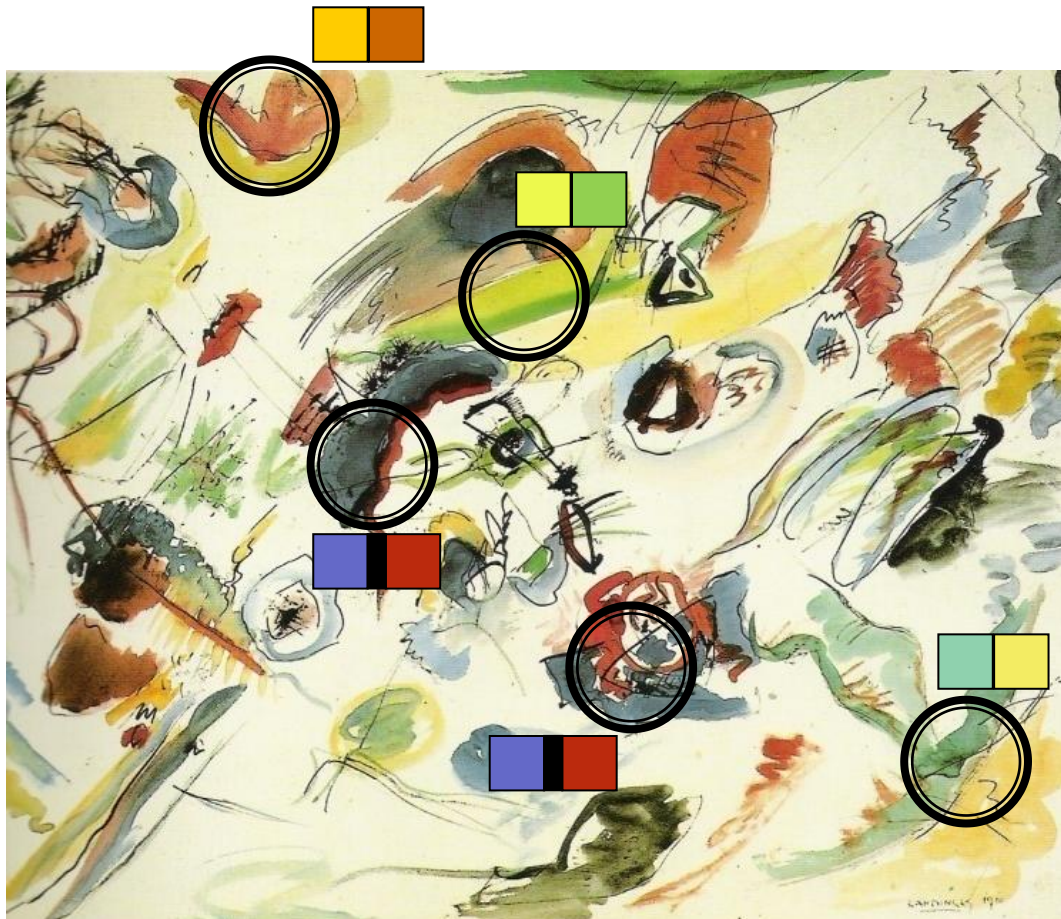


Fig. 43

El cuadro invita a ser observado pasivamente, gracias a la sutileza de su cromática. Creo que la primera impresión que se experimenta al observar este cuadro, está marcada por la pregunta, de ¿qué quiso decir el artista a través de su pintura?, pero luego del razonamiento lógico, viene la presencia del efecto del color que provoca este cuadro, y es como si el vaivén de las manchas y pinceladas dispuestas en él envolviesen nuestros ojos en un laberinto que va del amarillo al azul, y del rojo al verde, y aunque no se le encuentre sentido alguno, es como un desahogo que provoca el desorden

de sus elementos. A veces, cuando miro por algún tiempo esta obra, la asocio con un ensayo orquestal, en el que cada instrumento toca por su lado, y se provoca un ruido enorme que aparentemente impediría concentrarse en el ensayo de cada quien, pero más bien, actúa como un complemento que enreda los sentidos en la musicalidad del entorno.

Composición VIII

Obra: Composición VIII

Año: 1923

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño: 140 x 201 cm

Ubicación: The Solomon B. Guggenheim Museum, Nueva York.

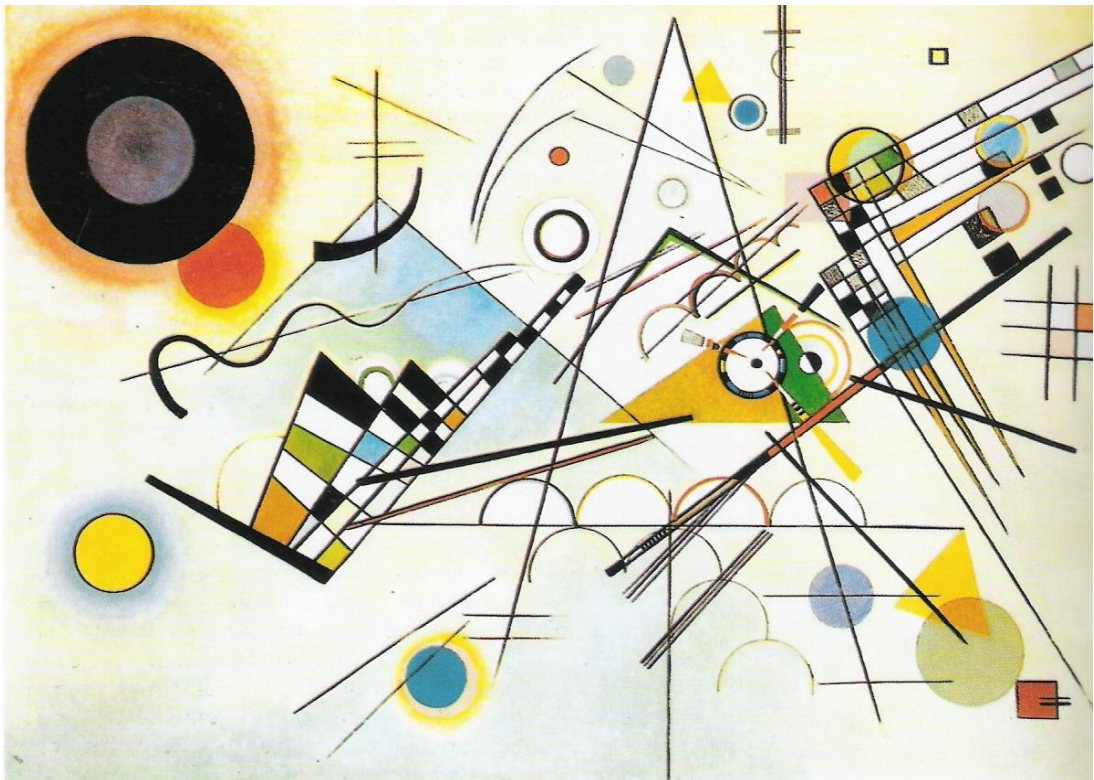


Fig. 44

Fuente: Imagen, Düchting H., 1999: 72

Composición VIII es un cuadro decisivo en el período abstracto geométrico de Kandinsky, cargado de un lenguaje que exalta la línea y la forma, y la suaviza con una cromática claramente sutil.

De los inicios figurativos del pintor queda muy poco. En esta obra, en la que Kandinsky se nutre de la experiencia tomada en la Bauhaus, sus cuadros

“maduran” hasta llegar a estructurarse con múltiples elementos que tienen un significado especial para el pintor, y están acorde a sus creencias teosóficas y espirituales.

Esta pintura pertenece al grupo de las “composiciones” de Kandinsky, que según él mismo, son obras creadas lentamente, tras analizar profundamente el tema que se quiere tratar, del cual se realizan numerosos esbozos, y está elaborado bajo los factores de razón, conciencia, intención y finalidad. *(Véase pág. 57 de este trabajo)*

Círculos, triángulos, ángulos, semicírculos y líneas rectas y curvas, se funden en el mismo cuadro, creando grupos de fuerzas que se reflejan en el mismo como convergencias o divergencias en diferentes puntos. En la composición, los elementos se entrelazan relacionándose ampliamente entre sí, con una riqueza de formas, líneas, colores y superposiciones. El cuadro, a pesar de mantener cierto “desorden” en la disposición de los elementos, refleja una sensación de orden y libertad, matizada con colores básicos, pero que no por esta determinación dejan de lado la belleza y expresividad de la obra.

Composición VIII tiene mayor peso en la parte izquierda del cuadro, por el círculo negro que es mucho más grande que el resto de figuras de la obra. El resto de formas se complementan en lo que parece ser un universo inmaterial de pensamientos, emociones, llanto y alegría. El círculo para

Kandinsky, era un símbolo infinito y eterno, y en este cuadro parece ser el punto de origen de todo, tiene un aura naranja que emana energía y fuerza, y atrae al resto de elementos hacia sí, aunque estos se encuentren dispersos por el espacio. El tratamiento del óleo aquí, es muy interesante, pues le da cierto aspecto de transparencia que enriquece la textura y cromática del cuadro, que parece ser una acuarela por su textura lisa y sus sutiles degradados.

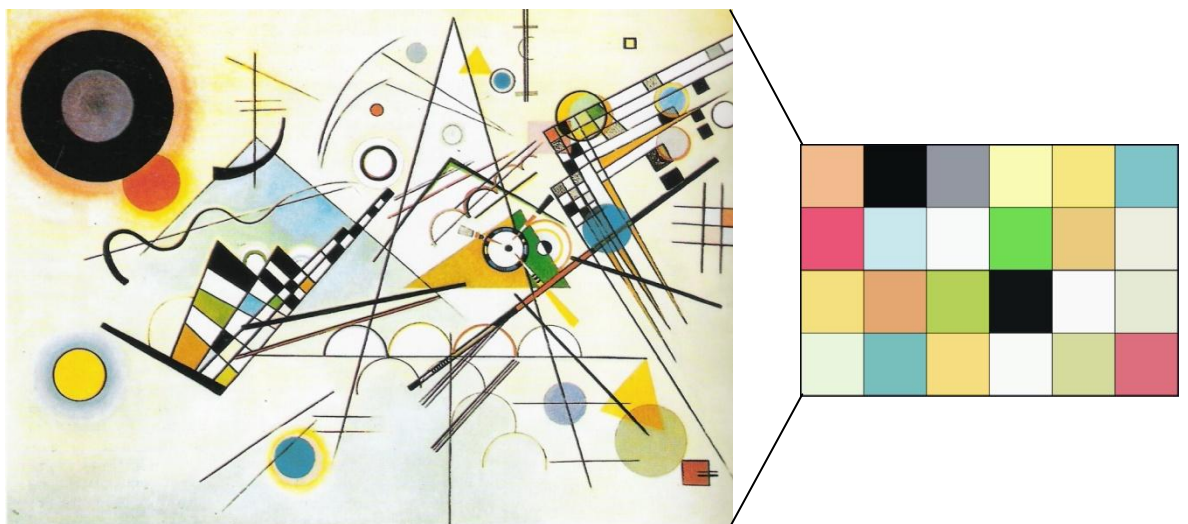


Fig. 45
Fuente, imagen: DÜchting H., 1999: 72
Esquema cromático elaborado por la autora

En lo que respecta al color, en esta pintura Kandinsky trabaja sobre un fondo casi neutro, un color blanquecino amarillento que no interfiere ni opaca las figuras que descansan sobre él. “El blanco suena como un silencio que de pronto puede comprenderse. Es la nada primigenia, la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá sea el sonido de la tierra en los tiempos blancos de la era glacial.” Kandinsky, 1979: 73

En la mayoría de cuadros del pintor encontramos el color azul como parte de la composición, y al ser uno de sus colores favoritos, por la calma que emana, y está también presente aquí.

El equilibrio entre colores cálidos y fríos es muy interesante. El círculo negro parece tener un alma violeta y un aura roja, de la que parten el resto de figuras dispuestas en el cuadro, que con frecuencia aparecen representados como círculos y triángulos. Aquí, el pintor les otorga a numerosos círculos esa especie de aura tan característica en sus cuadros finales (véase pág. 54 de este trabajo), trabajada con los colores base, amarillo, azul y rojo, siendo en los círculos pequeños de la izquierda el aura azul y amarilla respectivamente, y en el círculo grande del extremo superior es roja. Para Kandinsky los colores tenían especial denominación y efecto:

“Si describimos dos círculos iguales y rellenamos uno de amarillo y otro de azul, podremos percibir que el amarillo irradia fuerza, adquiere un movimiento desde su centro que lo aproxima casi perceptiblemente al espectador. El azul, por el contrario, desarrolla un movimiento concéntrico (como un caracol que se introduce en su concha) que lo aleja del espectador. El primer círculo incide sobre la vista, el segundo la absorbe”. Kandinsky, 1979: 65

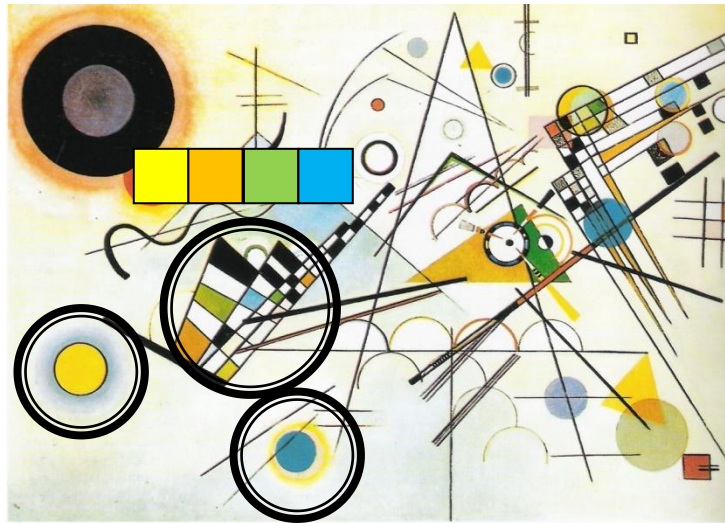


Fig. 46

“El amarillo se vuelve fácilmente agudo y no puede descender a gran profundidad. El azul difícilmente lo hará y no podrá ascender a gran altura [...] El verde es el color del verano, cuando la naturaleza ha superado la turbulenta adolescencia de la primavera, y se sumerge en una calma satisfecha [...] El violeta es pues un rojo enfriado, tanto en sentido físico como psíquico, por eso tiene algo de enfermizo, apagado (como la escoria) y triste.” Kandinsky, 1979: 70

Kandinsky hace uso de la fuerza de los trazos negros sobre el soporte blanco, que estilizan y enriquecen la composición, además de la utilización de los colores primarios y secundarios, que juegan en un estallido de color, trabajado a base de gradaciones sutiles en algunas formas y colores planos en otras, como si todo formara parte de un rompecabezas desarmado que intenta conseguir nuevamente su estructura. En este cuadro también se

hace evidente la presencia de opuestos con los que se trabaja e intenta equilibrar, oscuro sobre claro, angular sobre circular, y blanco sobre negro.

La valoración cromática de la obra está marcada por un ritmo regular de gradaciones de similar intensidad que corresponden al fondo, y a algunas figuras que flotan en él, que son avivadas e intensificadas por el negro intenso del círculo más grande dispuesto en la esquina superior izquierda del cuadro, y algunos espacios coloreados de las cuadrículas en perspectiva que incluye Kandinsky en la composición (Fig.47).

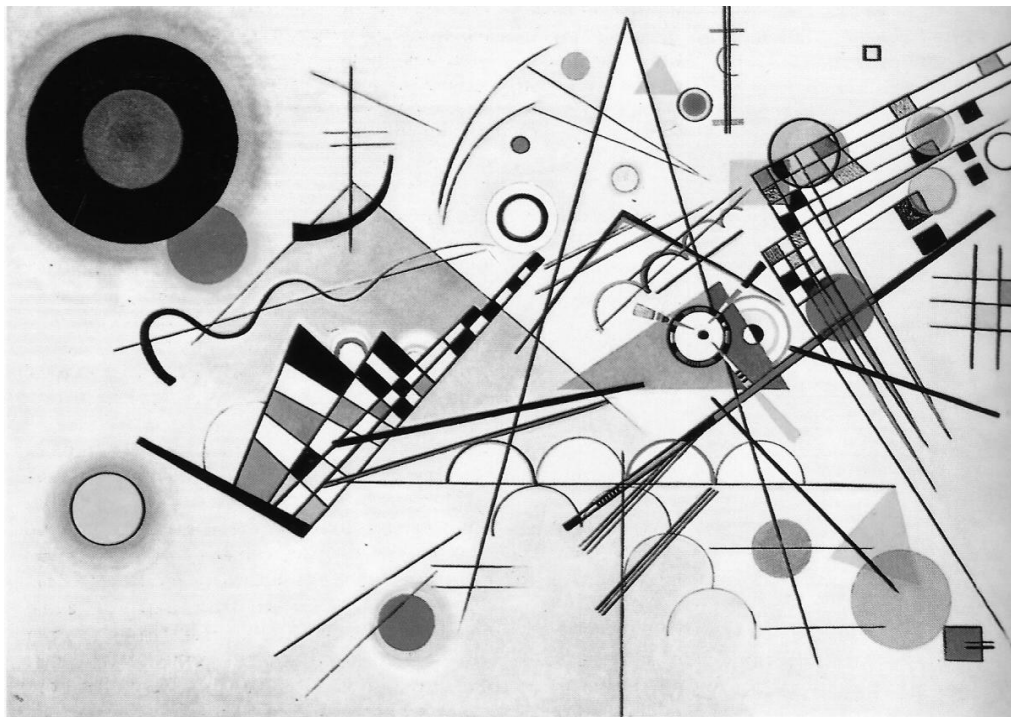


Fig. 47

Me encanta la idea de saber que el pintor se vale de símbolos y signos para representar sus ideas que constituyen un lenguaje que Kandinsky ha sabido manejar con total inteligencia, y que se encuentra argumentado en sus

propias explicaciones a partir de los significados que el propio Kandinsky brindó a sus figuras, y determinó en sus escritos *De lo espiritual en el arte* (1911) y *Punto y Línea sobre el plano* (1926)

Miró

En la obra de Miró se pueden identificar claramente algunos períodos en su pintura, inicia bajo la influencia del impresionismo y el cubismo; cruza con realidades y personajes fantásticos y oníricos, y finalmente desemboca en una abstracción orgánica e informal muy fuerte, cargada de expresión y contenido onírico. El color como es de esperarse en este tipo de obras aporta de forma determinante al resultado final obtenido.

Más allá de la teoría, los colores tenían un significado simbólico en el pintor, representan el infinito, el cosmos, el fuego, la nada o la luz, indistintamente. En una representación no figurativa, Miró se apoya en la fuerza y la energía de todos estos colores que constituyen una parte esencial de todas sus composiciones.

La masía

Obra: La masía

Año: 1921-1922

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño: 132 x 147 cm

Ubicación: Washington (DC), National Gallery of Art (Préstamo de Mary Hemingway), Nueva York.

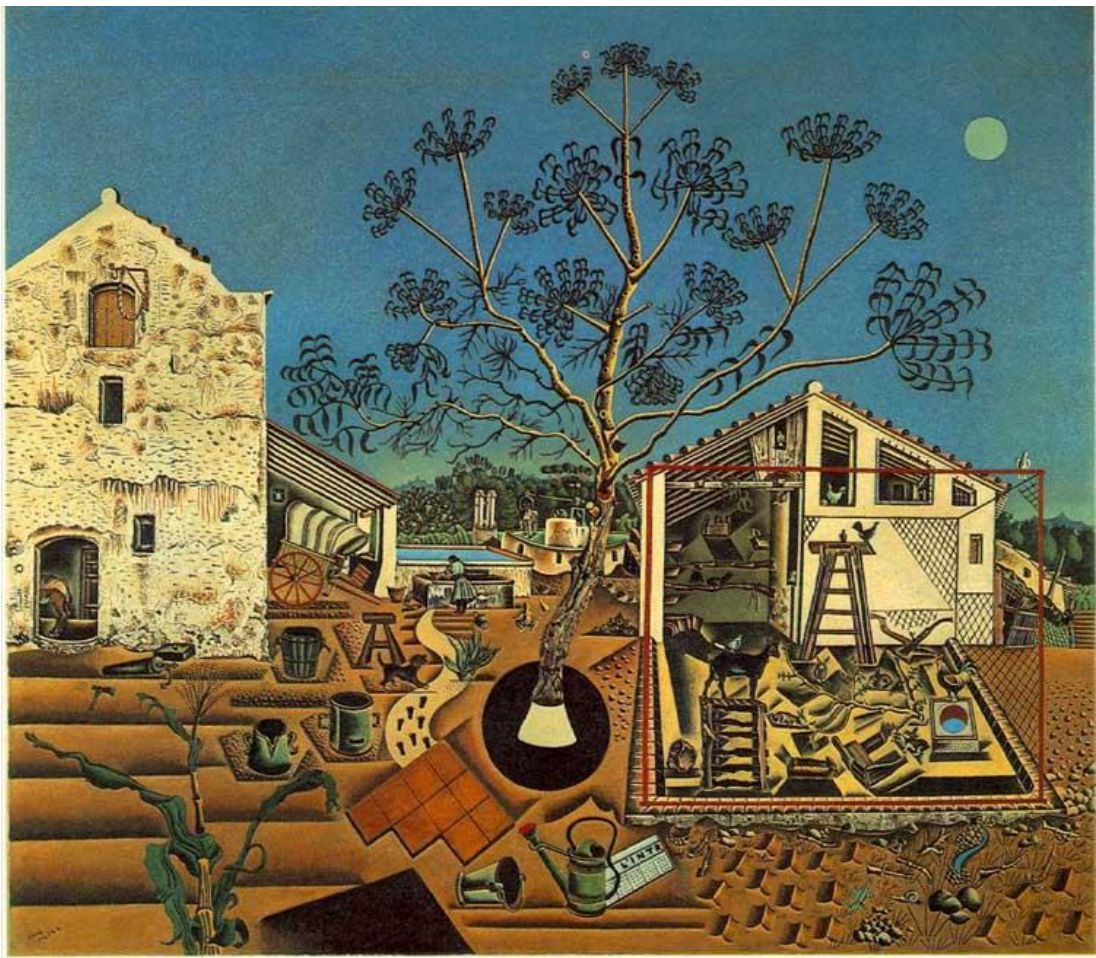


Fig. 48

Fuente: Mink, Janis, 2000: 30

Masía significa según la Real Academia Española: “Casa de labor, con finca agrícola y ganadera, típica del territorio que ocupaba el antiguo reino de Aragón”⁷

En 1921, Miró empieza a pintar uno de sus cuadros claves: *La masía*, en ella se encuentran numerosos elementos significativos para el pintor, envueltos en un paisaje cargado de nostalgia por su querida Cataluña.

A este cuadro, Miró tarda algún tiempo en terminarlo. Hizo numerosas correcciones, y en una entrevista que dio tiempo antes de morir, manifestó:

“Necesité casi dos años para acabar el cuadro, pero la dificultad no estaba en el hecho mismo de pintar. No, el motivo de haber necesitado tanto tiempo, es lo que veía sufría una metamorfosis constante. El cuadro era totalmente realista. No inventé nada. Solamente quité la cerca del gallinero, para que pudieran verse los animales. Antes de realizarse la metamorfosis, tuve que captar los más pequeños detalles del corral que veía con mis ojos. El eucalipto que está en el centro del cuadro, por ejemplo, lo copié con toda fidelidad. Cuando variaba el modelo, tomaba una tiza de las que utilizan los niños en la escuela y hacía las correcciones necesarias. Estaba convencido de trabajar en algo importante, resumiendo el mundo que tenía a mi alrededor”. (Permanyer, Lluís, 1978 apud Mink, Janis, 2000: 30)

La composición de *La masía*, es muy cuidadosa y compleja, y en ocasiones ha sido catalogada de “arquitectónica”. Miró admiraba a Antonio Gaudí, y existe influencia de éste en las obras del pintor, en el sentido de las líneas

onduladas en sus cuadros con respecto a las formas curvas de la arquitectura de Gaudí, además de la búsqueda de ambos de un arte catalán del siglo XX basado en la tradición⁸.

Otra influencia que presenta *La masía*, es el arte naif, que aunque era un estilo recientemente reconocido en la época, también se sumaba a los géneros de vanguardia. En el cuadro, se puede distinguir una representación de la realidad algo ingenua y detallada, acompañada de objetos que parecen tener vida propia y son tratados de manera infantil, que lo relacionan también con el surrealismo. La perspectiva del paisaje es escasa, y la casa que forma parte del él está trabajada con detalles minuciosos, y presenta un corte longitudinal, por lo que se puede ver claramente lo que está en su interior⁹.

También se observa claramente un círculo negro situado casi al centro del mismo, del que nace un árbol de eucalipto símbolo del pueblo catalán -por sus raíces profundas y su potencial crecimiento-¹⁰, un gallinero, algunos cultivos y edificaciones, animales y objetos que determinan una composición equilibrada y con gran riqueza cromática. La masía, es un cuadro que a la vista resulta simétrico. Según el pintor: “Durante los nueve meses que trabajé en *La masía*, pintaba de siete a ocho horas diarias. Padecía muchísimo, horrible, como un condenado. Borraba mucho y comencé a arrojar de mí las influencias extrañas, para reanudar mi relación con *Cataluña*” (Trabal, Francesc 1928 – apud Mink, Janis, 2000: 31)

Una pintura que refleja libertad y fantasía, y aunque el pintor trabaja con elementos y personajes reales, como el sol, la mujer, los animales, el campo y los utensilios domésticos, los objetos inanimados parecen tener vida propia.

El color en *La masía* está determinado por un fondo azul que corresponde al cielo, y que ocupa casi la mitad del cuadro, combinado con tonos amarillos, verdes, grises y negros que dan vida a los elementos que se muestran en la obra. En este cuadro se refleja el cambio de las pinturas iniciales del artista en lo que a color se refiere, pues al principio estaban cargadas de tonos puros, vibrantes y llamativos, mientras que aquí, trabaja con colores suaves, que llenan el cuadro de nostalgia y reminiscencia y profundidad.

El color es objetivo en esta pintura, y es un referente de la realidad que observaba en el entorno rural donde creció. El fondo azul del cielo emana cierta sensación de tranquilidad y reposo, y como está despejado, nos da la impresión de calidez en un día soleado. Igualmente, la vegetación trabajada en los planos posteriores del cuadro, le da gran profundidad a la escena, pues Miró trabaja con muchísimo detalle todos los elementos de esta composición.

“Vallés i Rovira explica el porqué del azul mironiano adquiere esta dimensión simbólica de los poderes del espíritu: “El azul (blau) equivale al cielo y pone en evidencia la maravillosa vastedad del

cosmos que ensancha, sin límites, el campo de la acción humana”. (I. Rovira, 1990:8). Este punto de vista es compartido por todos los estudiosos.” (apud: Saturnino, Ramón, tesis doctoral, 1999:139)

Según lo que explica este autor, el azul tiene especial significación para Miró, es el representante del cielo y la energía del cosmos. En *La masía* podemos observar un cielo azul, tranquilo y despejado que pone de manifiesto el carácter expresivo que determina su utilización.

“El negro (en Miró) es el color de la noche, el momento de la germinación lenta, soterrada, casi imperceptible de la vida”. (I. Vallés i Rovira, 1990: 158 – apud: Saturnino, Ramón, tesis doctoral, 1999:64), con este color Miró representa la fuente desde la que nace el eucalipto tan representativo para él, reafirmando el concepto de nacimiento y germinación del color negro, que utiliza como herramienta expresiva para realzar el sentido de la vida y la pertenencia a un entorno que amaba.

En la figura siguiente (Fig.49), observaremos el cuadro en relación a una tabla esquemática de los colores que utiliza el pintor en el cuadro, la mitad azul frente a la naranja determina un contraste de complementarios suavizado por los matices y sombras del paisaje, pues no se trabaja con colores puros aplicados directamente, sino con tonos intermedios que le permiten conseguir el volumen deseado en todas las figuras, creando un contraste armónico, que sirve como fondo del cuadro.

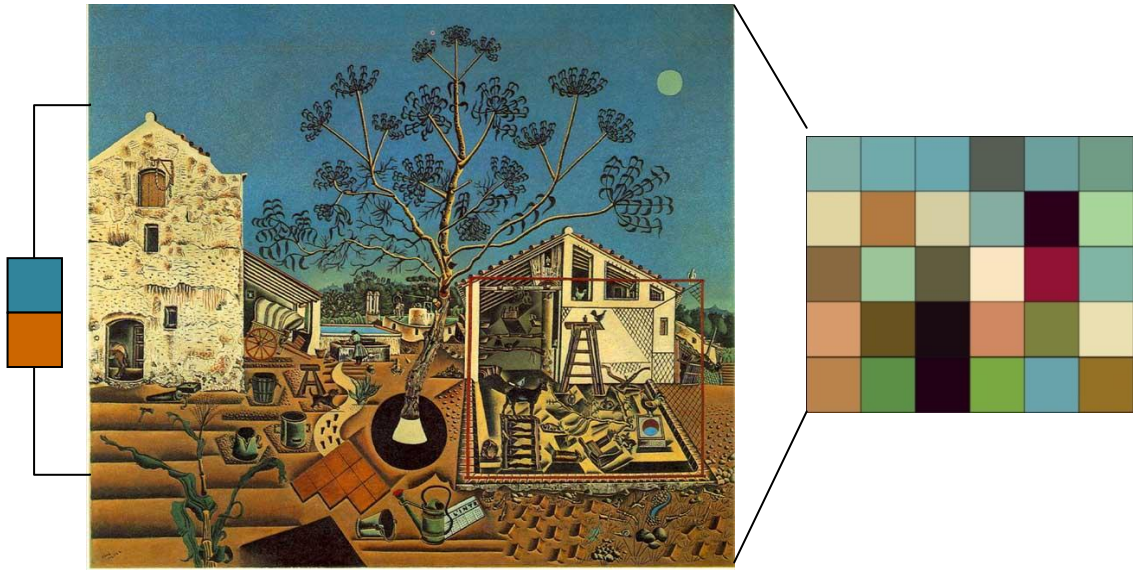


Fig. 49
 Fuente, imagen: Mink, Janis, 2000: 30
 Esquema cromático elaborado por la autora

También se observan degradados muy bien trabajados, que hacen que la cromática del mismo se enriquezca considerablemente, pues a pesar de que los objetos no están tratados de manera totalmente realista, gracias al color se definen totalmente como características del paisaje. El color actúa como herramienta distintiva de cada objeto que Miró coloca en la escena. Y el equilibrio entre tonos agrisados y tonos cálidos hacen que el cuadro adquiera un carácter terroso y rural.

Las tonalidades que Miró utiliza en esta obra enfatiza el estilo naif del que estaba influido y en este caso constituyen un rasgo muy importante ya que en lo que respecta al fondo entre la mitad superior e inferior del cuadro no se observa una valoración tonal muy perceptible, pues se están utilizando complementarios de la misma intensidad, el eje focal viene a ser el círculo

negro colocado en el centro del que nace el eucalipto sumado al contraste que se provoca con el blanco adyacente que corresponde a la base del árbol. (Fig. 50)

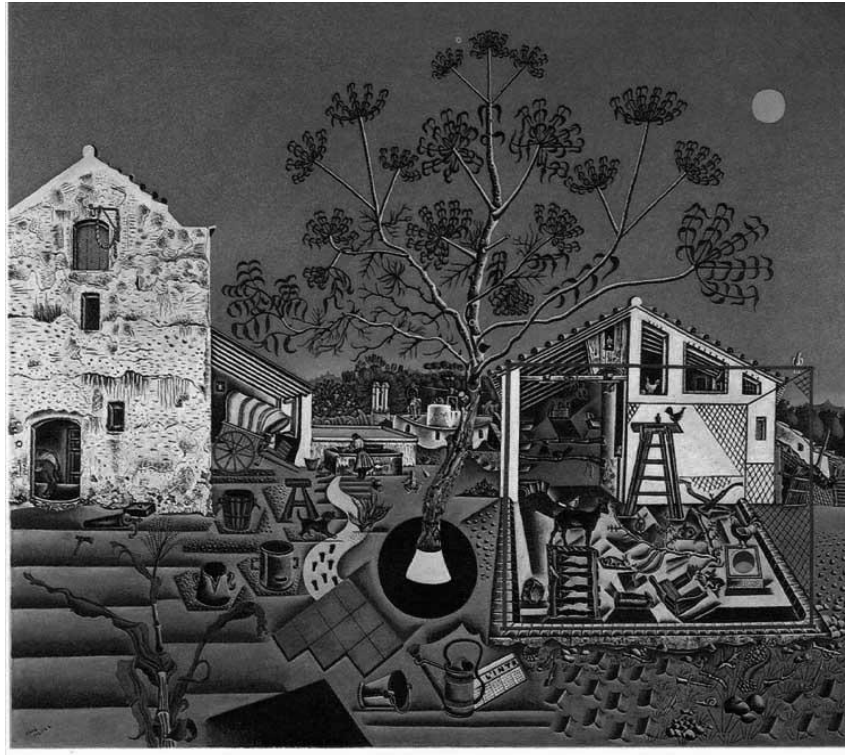


Fig. 50

En la obra también se aprecian otros elementos muy variados. Una mujer que se encuentra siguiendo un camino que está aboradado por huellas, una planta silvestre que solo florece cada siete años, una rueda que gira con la ayuda de un burro, una figura semejante a un ídolo, desnudo, sin cabellos, parecida a una rana, variados animales y objetos también se hacen presentes en el cuadro¹¹, que considero son una representación de sus recuerdos infantiles en el lugar, por lo ingenuo, detallista y extraño de su

apreciación. También encontramos una escalera, que según el simbolismo de Miró, representa la huída del mundo real hacia el fantástico, y también la elevación, o superación y subida¹².

Es lógica la relación íntima que presenta el cuadro con respecto a la infancia del pintor, pues Miró, al haber pasado gran parte de su niñez en el campo catalán, desarrolló una percepción interesante de lo que veía de la realidad, las costumbres los animales y el paisaje campesino.

Personalmente, creo que este es un cuadro que permitía al pintor sentirse cerca de Cataluña, pues refleja el recuerdo de sus días en su tierra natal, junto al campo y la naturaleza que tanto le aportaron durante los primeros años. Los objetos y el paisaje parecen salidos de un cuento, es como si fuesen parte de un libro infantil, en el que cada elemento cuenta una historia. Sus cuadros parecen tener un código secreto que puede ser descubierto al observar minuciosamente la composición de la pintura. Pero más allá de eso, considero que *La masía* era una opción del pintor de mantener cercana a Cataluña, pues las grandes ciudades y el ambiente que lo rodeaba, hacía necesario un escape para un hombre enamorado del campo y del lugar donde nació. Con *La masía*, Miró regresaba a la hacienda de sus abuelos en Tarragona.

El carnaval del arlequín

Obra: El carnaval del arlequín

Año: 1924-1925

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño: 66 x 93 cm

Ubicación: Buffalo (NY), Albright-Knox Art Gallery, Room of Contemporary Art Fund 1940



Fig. 51

Fuente: Imagen, <http://lacomunidad.elpais.com/batiburrillo-punto-com/2010/5/1/el-carnaval-los-animales>

Hacia 1923, se produce un cambio en el estilo de Miró, es como si descubriese un nuevo mundo lleno de seres y símbolos extraños. La poesía

moderna se introduce también en sus temas y en sus cuadros. Miró encontraba entre pincelada y pincelada un diálogo infinito que a veces era poético, otras no, pero siempre era parte de su expresión más profunda. Su lenguaje pictórico se construye a través de la observación de la naturaleza y la realidad del pintor. En sus cuadros de esta época, se distingue un fondo delgado, liso y transparente, que encierra una composición equilibrada y simétrica. El pintor tomaba la realidad como punto de partida para crear sus cuadros, desarrollando mundos distintos muy interesantes¹³.

En 1924 aparece ya el primer manifiesto surrealista, y de esta época data también el cuadro: El carnaval del arlequín, en esta obra ya se observa la influencia de lo inconsciente y lo inmaterial en el pintor.

Igualmente, se distinguen un sinnúmero de criaturas variadas en medio de una celebración, acompañada de música y juegos. Hombres, mujeres, perros, gatos, diablos, ángeles y demás animales rinden tributo a la fiesta que es observada desde una pequeña ventana por el sol.

En el boceto preliminar que Miró realizó de este cuadro, se demuestra que las composiciones del pintor no surgen espontáneamente, sino que son el resultado de un proceso profundamente estudiado y elaborado. Y esto determina que el pintor ya tenía en su mente, preconcebido el cuadro a pintar.

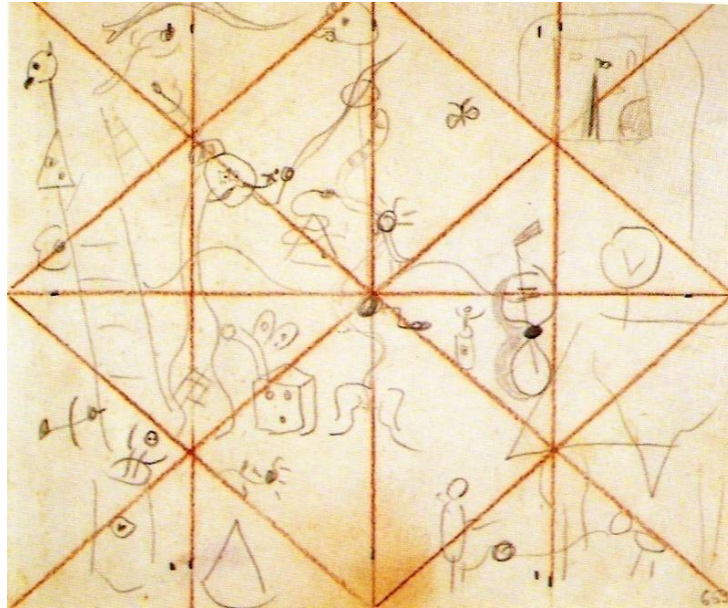


Fig. 52
Boceto de El Carnaval del Arlequín, 1924-1925, Lápiz con almagre
Fuente: Mink, Janis, 2000: 42

Pero si comparamos el boceto inicial con el cuadro final, nos daremos cuenta de que muchísimos elementos han cambiado en la composición, la guitarra, la ventana, la mesa y algunos cubos y elementos se mantienen, pero otros han desaparecido, y otros aparecen.

En “El carnaval del Arlequín”, se aprecia una especie de guitarra mecánica que parece ponerle música al cuadro, mientras seres extraños flotan en una realidad desconocida, junto a elementos simbólicos que acogen al espectador en un mundo fantástico. Miró conocía el consejo de Da Vinci, de tomar las irregularidades de una pared, o de las nubes y sombras como punto de partida de un cuadro, y éstos motivos precisamente se convierten en fuente de inspiración para el pintor. De lo casual obtiene formas que

luego se convierten en cuadros poblados de seres raros, y en ocasiones letras, palabras y frases que forman parte de la composición.¹⁴

Las alucinaciones ocasionadas por el ayuno excesivo, también son inspiradoras para el artista, como él mismo manifiesta: “*¿Qué cómo obtuve las ideas para mis cuadros? Por la noche volvía a mi taller de la Rue de Blomet y me acostaba, a veces sin cenar. Veía cosas y las anotaba en mis cuadernos. Veía alucinaciones en el techo*”. (Picon, Gaëtan, 1977- apud: Mink, J, 2000:41), incluso cuando hablo de este cuadro en una ocasión, manifesté: “La madeja de hilo deshecha por los gatos, vestidos de arlequín, humareda que se enrosca y apuñala mis entrañas, en la época de hambre de la cual nacieron las alucinaciones, registradas en este cuadro”. (Miró -Declaraciones: 192- apud: Saturnino, Ramón, tesis doctoral, 1999:46)

Los colores son vivos y mantienen una cromática inteligente que destaca la alegría del mismo. El componente onírico es muy fuerte, y aquí se refleja la influencia del surrealismo y su ideología en lo que respecta a temática, y color. Es como si buenos y malos se unieran a la celebración de la alegría y al festejo del nacimiento de algo nuevo, reflejado en el simbolismo del sol. La música y el baile de los personajes, le dan al cuadro un toque de espontaneidad y diversión que transmite esta sensación de renovación y gozo.

En la Fig. 53, se presenta la tabla esquemática de colores del cuadro, y se puede observar que Miró trabaja en esta pintura principalmente con los colores primarios puros, blanco y negro que establecen fuertes contrastes en la composición.

Los tres colores básicos en sí, son el inicio del resto de colores y para Miró cada uno tenía especial significación. El amarillo para Miró simboliza la luz y el infinito¹⁵, el azul, como manifesté anteriormente, representa el cielo y el cosmos (véase p. 134 de este trabajo), el rojo es el fuego, y el verde simboliza la fuerza del equilibrio, de la síntesis de contrarios: el amarillo y el azul¹⁶. El color que más resalta en el cuadro es el azul, el color de los sueños de Miró, el color que lo transportaba al mundo de fantasía que en el que desarrolla innumerables historias.

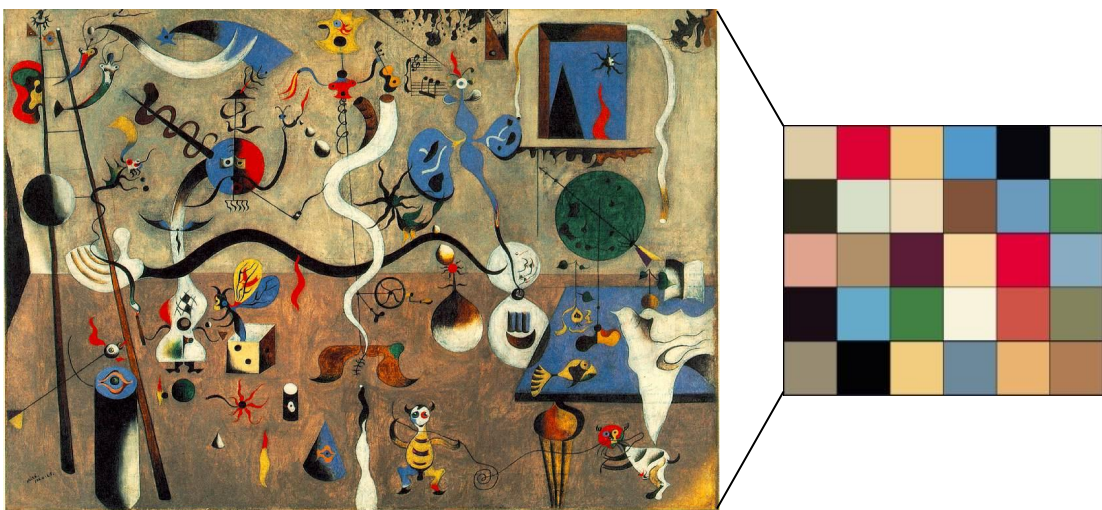


Fig. 53

Fuente: Imagen, <http://lacomunidad.elpais.com/batiburrillo-punto-com/2010/5/1/el-carnaval-los-animales>

Esquema cromático elaborado por la autora

El pintor trabaja el fondo del cuadro de manera neutral, como en muchas de sus composiciones, sitúa casi en la mitad, una línea que parece un horizonte, y a la misma vez separa dos bloques de color, uno más fuerte que el otro, lo que nos da una perspectiva de un cuarto en el que se desenvuelve la escena.

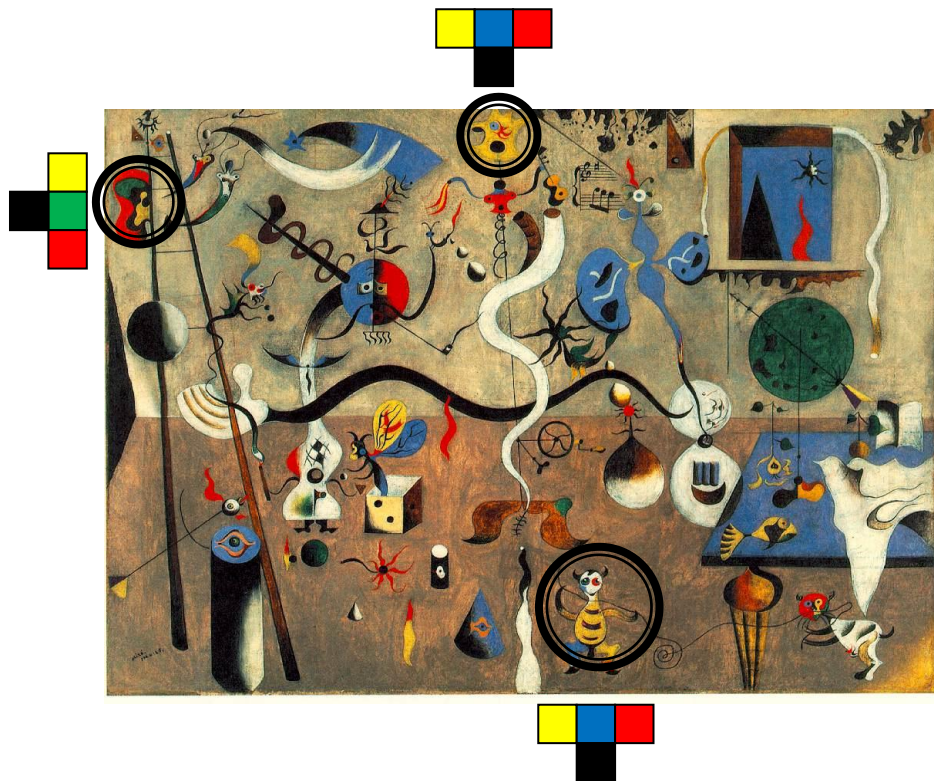


Fig. 54

La gama armónica de colores está establecida por tríadas de tonos equidistantes en el círculo cromático, más la presencia del negro, por lo que podemos observar conjuntos de tonos, amarillo-azul-rojo-negro o amarillo-verde-rojo-negro en este cuadro. (Fig. 54)

Si observamos el boceto inicial en el que no hay nada de color y lo comparamos con el cuadro final, veremos que la presencia del color, le

otorga una fuerza extraordinaria a la composición, que envuelve al espectador y lo atrae dentro del cuadro. Aquí se evidencia la importancia y la fuerza del color como herramienta expresiva dentro del desarrollo de un estilo, pues aunque el dibujo y la disposición de formas sean trabajadas de manera excepcional, es el color lo que define el carácter y la personalidad de esta obra, unido a la significación particular de cada color para el pintor.

El valor de este cuadro (Fig.55) está determinado por el juego de contraste de los pequeños bloques de negro y blanco que definen la cromática de la pintura, y permiten distinguir el volumen espacial de cada uno de los elementos del cuadro, y dotar de perspectiva a la escena. La correspondencia de los valores tonales del amarillo, azul, rojo y verde se hace evidente en los grises de igual valor que dominan la composición puesto que son tonalidades que representan la misma fuerza cromática.

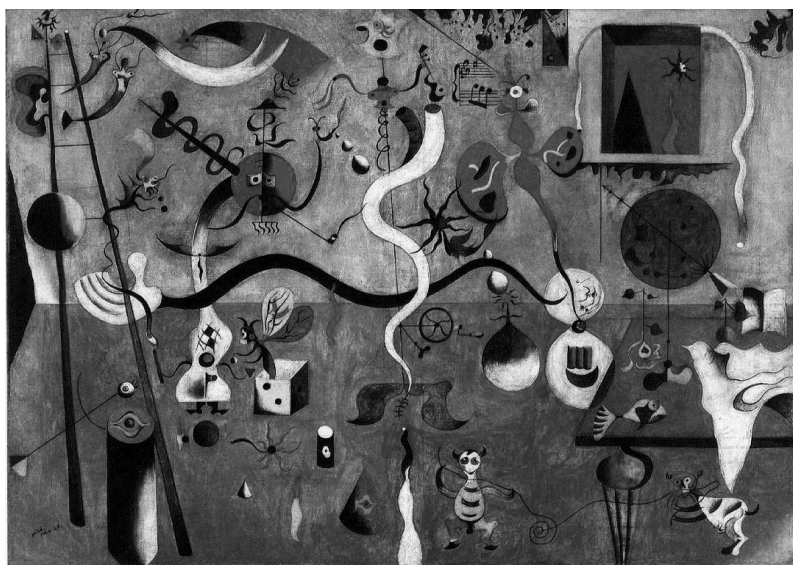


Fig. 55

El carnaval del arlequín es una obra que refleja y emana la alegría de vivir, sus personajes, con rostros graciosos y deformes le dan ese toque cómico que combinado con la risa y buena energía que transmite el cuadro, deja en el espectador una sensación de satisfacción al observar la pintura.

En el cuadro se encuentran numerosos simbolismos, una escalera, que para Miró simboliza huida y elevación (*véase p. 138 de este trabajo*), los insectos que tanto le intrigaban, el globo terráqueo como símbolo del cosmos existente. En la obra es como si todos los personajes sufrieran una metamorfosis. Pues el pintor toma objetos de la naturaleza pero no los plasma como los ve, sino los transforma para crear personajes diferentes.

El personaje que está tocando la guitarra y el arlequín con bigotes se llevan el papel principal en el cuadro, en el que se desarrolla un “carnaval”, la celebración de la vida, en la que aparecen gatos jugando, pájaros, mariposas o peces voladores. En Miró, también es frecuente encontrar el símbolo del ojo humano, en señal de la presencia del hombre sobre todo lo existente, y el poder extrahumano de su interioridad creadora¹⁷, y en este cuadro encontramos varios.

Una ventana que se abre al exterior también se hace presente, desde la que se ve una pirámide negra que representa la Torre Eiffel¹⁸, y también aparece el sol.

Muchos de los elementos en los cuadros de Miró, al igual que las grietas de las paredes que se observan aquí, son importantes como herramientas temáticas, incluso en la parte superior del cuadro, cerca de la ventana encontramos irregularidades en la pared que al final resultan siendo un cántico en la composición, pues el pintor incluye dos pentagramas y algunas notas musicales junto a una clave de sol, lo que pone en evidencia la influencia musical y lírica¹⁹.

Constelaciones

Obra: Constelación: Despertar al amanecer

Año: 1941

Técnica: Aguada y colores a la trementina sobre papel

Tamaño: 46 x 38 cm

Ubicación: Nueva York, colección privada

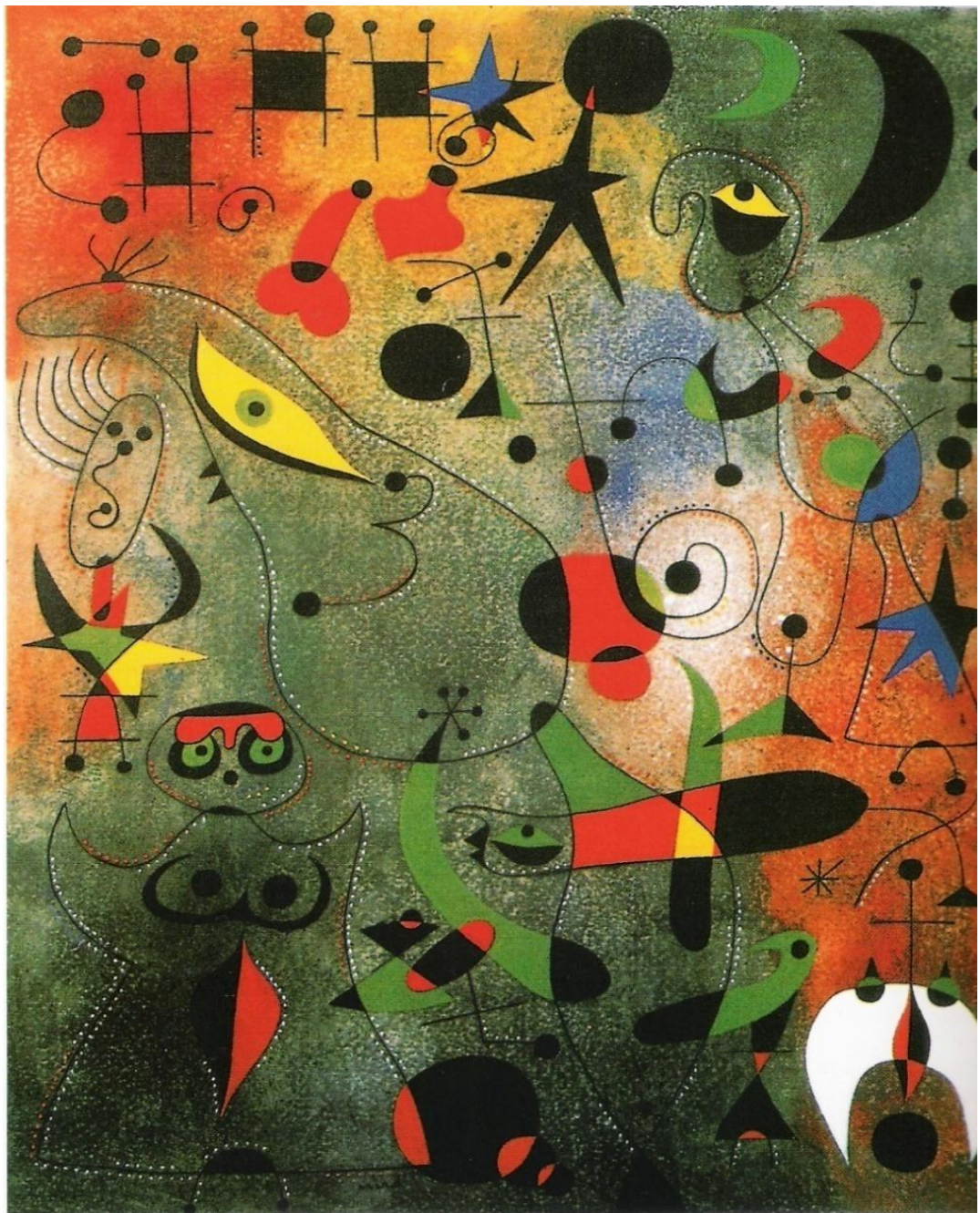


Fig. 56

Fuente: Imagen, Mink, Janis, 2000: 70

En la época de la Segunda Guerra Mundial, Miró se refugia en el arte, produciendo una serie de cuadros que llamará "*Constelaciones*", en la que luna, sol, estrellas, y varias figuras se combinan en un fondo de apariencia un tanto cósmica, enredados en una composición compleja y cargada de elementos que enriquecen el color y la forma en los cuadros del pintor. "*Constelaciones*" es una serie de 23 obras que se expusieron en 1945 y causaron un efecto realmente impresionante en el público y en la New York School of Painting, especialmente en artistas como Arshile Gorky y Jackson Pollock, pues la distribución "all over" de objetos y formas que presenta Miró en sus cuadros, el dibujo casual, y los métodos surrealistas de obtención de formas, empezaron a insertarse en la pintura norteamericana²⁰.

De la época en que pintó "*Constelaciones*", alrededor de los años 39 recuerda:

"Fue la época en la que estalló la guerra. Yo tenía necesidad de huir. Me refugie intencionadamente en mi interior. La noche, la música, las estrellas, comenzaron a jugar un papel importante en la búsqueda de nuevas ideas. La música siempre me ha entusiasmado, y ahora la música –especialmente la de Mozart y Bach – desempeñaba el papel que había jugado la poesía en los años veinte, cuando regresé a Mallorca después de la derrota de Francia. El material de los cuadros ganó también un nuevo significado. En las acuarelas rascaba el papel, para obtener una superficie áspera. Cuando pintaba aquella superficie irregular, surgían curiosas formas al azar. Tal vez mi aislamiento intencionado me había conducido a buscar nuevas ideas en los materiales. Primero en la serie sobre yute, de 1939, después en la cerámica... Después de la serie en yute, comencé una serie de aguadas –una concepción totalmente distinta- que se expusieron en la galería Pierre Matisse de

Nueva York, después de la guerra... Se basaban en la reflexión del agua. No son formas naturalistas, u objetivas, sino formas sugeridas por la reflexión. MI objetivo era alcanzar el equilibrio en la composición. Fue un trabajo largo y difícil. Comencé sin una idea previa. Un par de formas que se ofrecían dieron lugar a otras que las compensaban, y que a su vez exigían otras. La cosa parecía no tener fin. Fue necesario más de un mes para acabar una sola aguada, ya que cada día añadía nuevas estrellas, puntitos, capas de veladura e innumerables manchas de color, con el fin de obtener definitivamente un equilibrio perfecto y complejo” (Sweeney, J, 1948 – apud: Mink, J, 2000: 71)

El cuadro está lleno de transparencias y formas delineadas que le dan ese aspecto irreal y onírico, tan característico de esta etapa de Miró. Las líneas y el color reaparecen cargados de movimiento y expresividad. En este cuadro, como en muchos otros, el pintor hace uso de los colores fundamentales, con ligeras variaciones que matizan la tonalidad del cuadro desarrollando un fondo transparente y diluido.

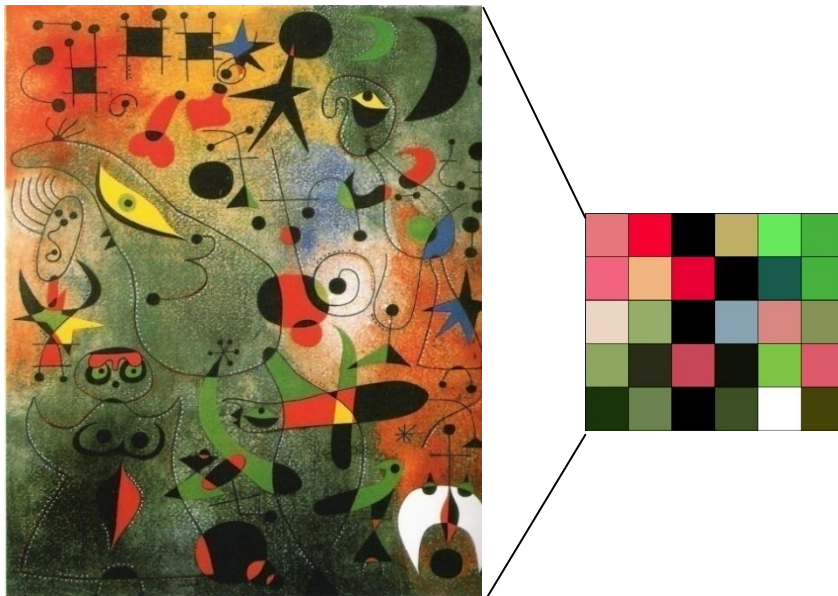


Fig. 57
Fuente, Imagen: Mink, Janis, 2000: 70
Esquema cromático elaborado por la autora

Esta obra, como muchas otras de la serie a la que pertenece, tiene el fondo trabajado sobre papel, que el artista humedecía con gasolina, y fregaba hasta conseguir una superficie de textura rugosa. A partir de esto, trabaja el color de fondo, lo que le permitía conseguir las transparencias que se observan en el cuadro²¹. El fondo esta trabajado principalmente con el contraste de complementarios rojo-verde, y de la mezcla rojo-verde resultan tonos agrisados que complementan la cromática del fondo, armonizado con tonos como azul y amarillo que resaltan la vivacidad del cuadro.

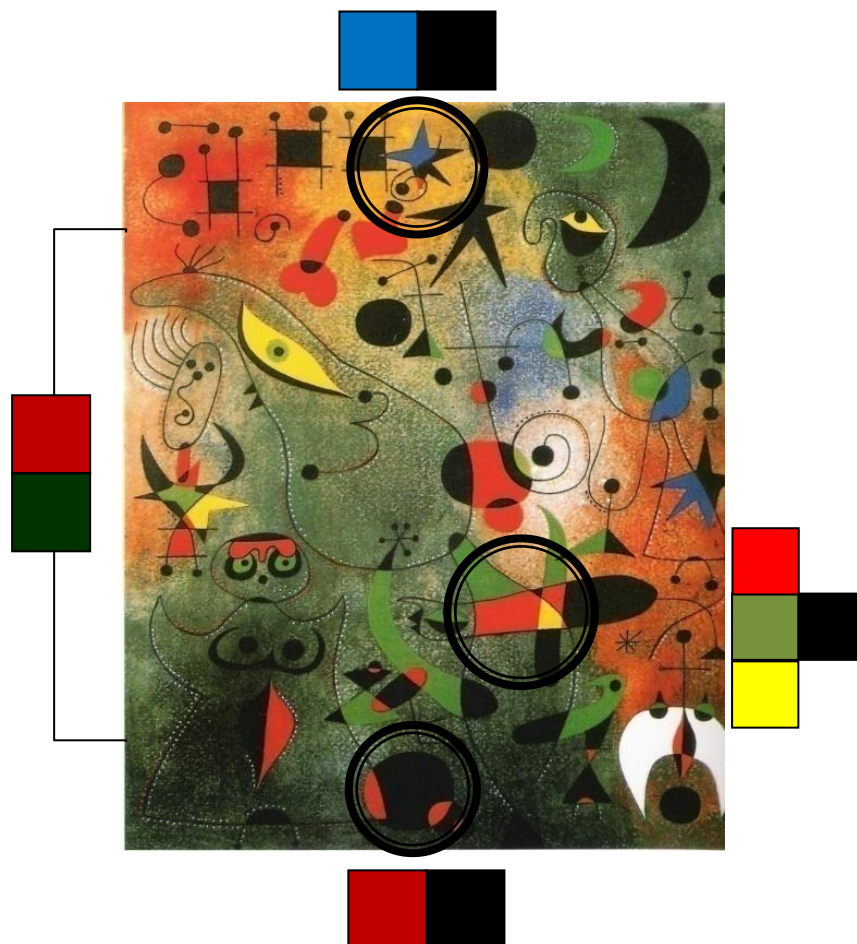


Fig. 58

Aquí, el pintor trabaja con tonos puros y planos, para lograr el contraste con el fondo. Los elementos son trabajados a base de colores primarios, amarillo, azul, rojo y verde, que provocan fuerte contraste al ser ubicados junto a un fondo relativamente oscuro y a formas trabajadas en negro en mayor porcentaje. Y gracias al delineado de todos los personajes inmersos en la composición, Miró logra destacarlos del fondo en el que se encuentran dispuestos.

En cuadros como éstos, el color representa gran parte de la expresividad de la obra. Es el maquillaje que necesita el entorno para hacernos flotar en esa experiencia onírica que se vive al observarlo. Los puntos blancos, que van junto a los suaves contornos de los protagonistas del cuadro, actúan como el perfil de estrellas de una “constelación” además de corresponder a las luces de la composición, que dan equilibrio y sobriedad a la cromática de la obra.

Para analizar el valor del cuadro, podemos darnos cuenta que las zonas de contraste están marcadas por el negro y el blanco -en cantidad mínima-. La gama de los valores tonales de una pintura es importante en el impacto que esta genere al espectador, el fondo y los personajes del cuadro que han sido coloreados con los tonos básicos se encuentran bajo la misma gama, realzada por las figuras en negro, que aportan fuerza y movimiento al diseño de la composición.

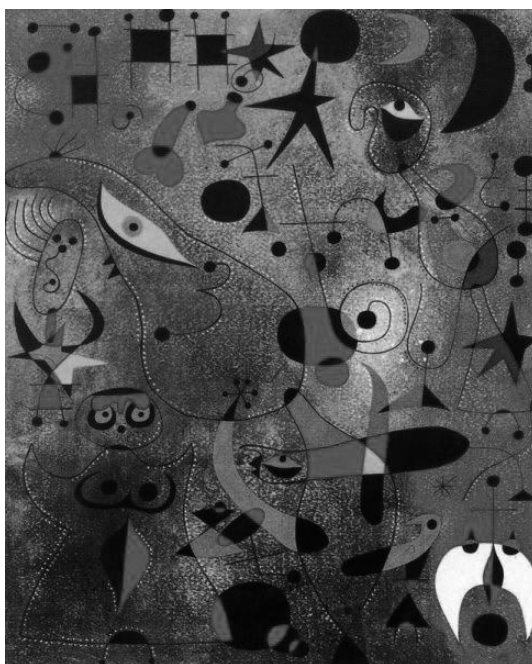


Fig. 58

Este método surrealista que aplicaba Miró para hacer surgir las imágenes en sus composiciones, aplicando bases y fondos dispares le permitían jugar directamente con las irregularidades que en ellos se formaban, buscando unir formas y construir personajes elaborados a base de ellas.

Despertar al amanecer, es uno de mis cuadros favoritos de Miró, y pertenece a esta serie. Está lleno de espontaneidad y formas envolventes que parecen transportarme al interior de su mundo. Cuando lo miro, siempre se me viene a la mente una escena como esta: en la parte izquierda central del cuadro parece estar una doncella que se despierta con el canto de un pájaro situado al otro extremo, y los gritos de la nodriza obesa que se aproxima desde abajo. La doncella, bostezando, parece despedirse del amante que conoció en su sueño.

Frida Kahlo

Frida pinta por convicción, por necesidad y por pasión, su obra evoluciona poco a poco, buscando conseguir la representación más adaptable a lo que pasaba en la vida de la artista.

Su obra, a diferencia de Kandinsky, o Miró, no avanza de acuerdo a períodos artísticos o conceptuales, sino de acuerdo a la transición de su historia, al paso de sus días, a la manifestación de sus vivencias y emociones.

El color en Frida Kahlo, surge de la espontaneidad, del significado de sus emociones y de la pasión por representar todo cuanto le merezca importancia. La mayoría de sus pinturas son una observación Frida-universo desde una perspectiva muy suya.

Muchos no consideran que Frida sea una “artista”, otros han idealizado y mitificado su vida, y su arte... Yo considero que el valor de su aporte radica en la capacidad de autoexplorarse a niveles increíbles, y cada vez más profundos, sanar heridas a través de su pintura y plasmarlo en cuadros, que buenos o malos con el paso de los años impiden que su pincel sea olvidado.

Autorretrato el tiempo vuela

Obra: Autorretrato “El tiempo vuela”

Año: 1929

Técnica: Óleo sobre fibra dura

Tamaño: 86 x 68 cm

Ubicación: Colección privada.

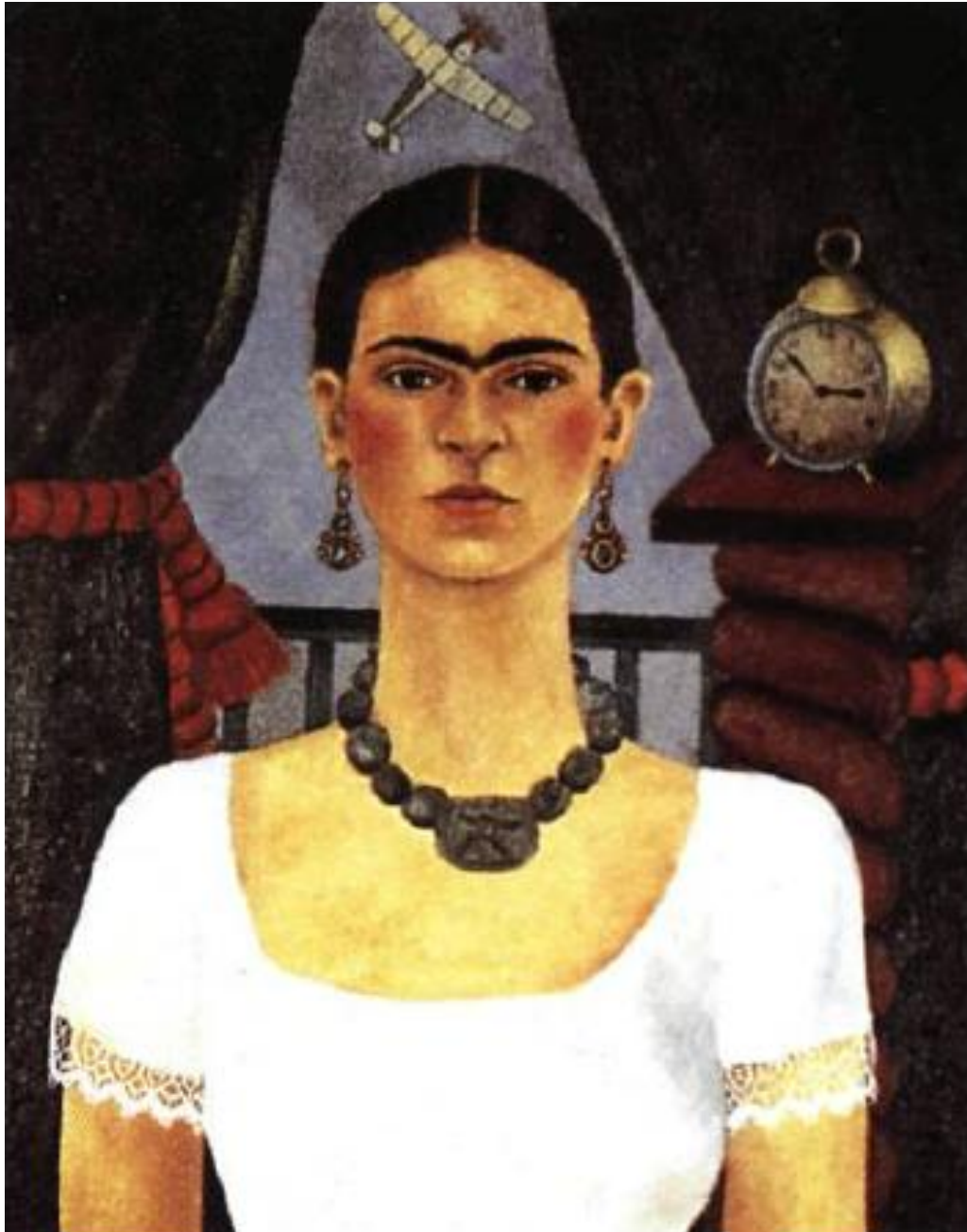


Fig. 59

Fuente: Kettenmann Andrea, 1999: 28

“El tiempo vuela” es una obra en la que se observa por primera vez la transición que hace notorio el cambio en el estilo de la pintora, de lo europeo a lo mexicano.

Este cuadro, en comparación al retrato que le obsequió a Alejandro (*véase p. 89 de este trabajo, Fig. 23*), evidencia cuánto ha cambiado su estilo. Deja de lado los retratos aristocráticos, de aspecto melancólico, e introduce en el cuadro un rostro altivo, fresco, que mira de frente y con la vivacidad del color mexicano²².

El ropaje de sus cuadros anteriores ha sido sustituido por prendas tradicionales, como la blusa de algodón que lleva Frida, que aún en la actualidad, puede ser conseguida en los mercados mexicanos. Al fondo se observan las cortinas –verdes- abiertas, que han sido recogidas por los lados gracias a dos cordeles –rojos-, característico de los retratos de la época colonial, que luego se insertaron en el arte popular²³.

Las cortinas abiertas permiten ver el cielo detrás del balcón, donde se puede observar un avión de hélice que está volando. Junto a una de las cortinas se encuentra una columna torneada, elegante, sobre la cual en lugar de posar un objeto decorativo tradicional, se ha dispuesto un reloj despertador de metal común y corriente, que junto al avión determinan el nombre del cuadro que expresa la idea de que el tiempo pasa volando²⁴.

El sencillo ropaje, los pendientes coloniales y el collar de jade, reflejan la influencia cultural precolombina y colonial. Frida se representa como mestiza, proveniente de sangre india y europea.

Es importante destacar, que Frida pinta para sí misma, sin teorías, sin argumentos teóricos, su impulso le lleva a crear de la manera más espontánea, sin seguir de manera rígida cánones o imposiciones.

“[...] para ella, la pintura se convirtió en el doble de su existencia, en la concreción de su interior y de un estado anímico. Pintar no era tanto el descubrimiento de la forma o del color, ni de instaurar nuevas tendencias en la corriente artística de su tiempo, de ahí quizá el hecho de que sus creaciones no planteen un verdadero problema plástico, sino más bien dar lugar a un lenguaje que al salir a la superficie nos transmitiera la fuerza y la intensidad de su modo de sentir lo que la rodea.” (Rico, Araceli, 1990: 117)

En lo que respecta al color, este cuadro está trabajado de manera alusiva a la realidad, Los colores no son totalmente planos, sino que presentan gradaciones que refuerzan el volumen de los objetos. Esta pintura es de las primeras que realizó la pintora, y refleja los inicios de su carrera artística. Pese a que Frida era una pintora casi autodidacta, la cromática del cuadro es buena, el tono de piel que consigue en la obra es brillante y le otorga gran

luminosidad a su figura, que vestida con la blusa blanca de algodón equilibra la composición del cuadro. En la tabla a continuación, se muestra un esquema de colores principales:



Fig. 60

Fuente, imagen: Kettenmann Andrea, 1999: 28
Esquema cromático elaborado por la autora

Las tonalidades de las cortinas junto a la blusa de la pintora conforman los colores de la bandera mexicana, verde, blanco y rojo, y de alguna manera puede traducirse al interés de la artista por avivar la representación de su identidad, y esto se puede leer fácilmente en la pintura.

El cielo, trabajado con un azul muy claro, se funde con el fondo del retrato y no molesta o distorsiona la neutralidad del mismo, permitiendo que la figura que resalte sea la de la propia Frida sobre la que vuela un avión que sobresale notablemente en la composición. Este fondo azul, contrasta y

aviva con una tonalidad naranja el tono de piel de la pintora, pues se trabaja con un contraste de complementarios, con lo que se equilibra la composición y la cualidad del cuadro cálido-frío.

Las gradaciones con las que trabaja, resultan en volúmenes claros que advierten el realismo de los cuadros de la pintora, en sí, al observar este retrato, la impresión general que produce el color, es de un tono neutral, que refleja también de cierta manera, el episodio por el que ella estaba pasando. Su mirada es altiva.

Básicamente se ha trabajado con los colores verde-rojo, y azul claro. El blanco de la blusa acentúa y resalta la figura de Frida, y le añade más peso a la composición en los primeros planos. Para la piel se utilizan colores análogos en relación al ocre y siena, matizados y aclarados con la ayuda del blanco y del amarillo.

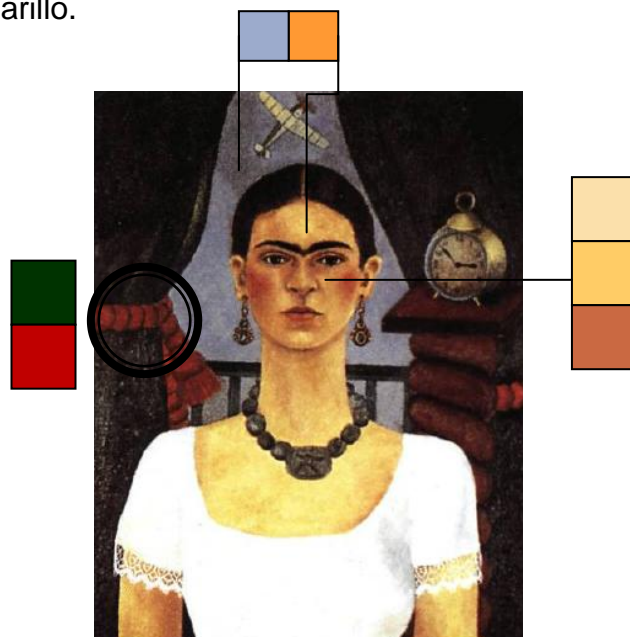


Fig. 61

Trabaja con los colores de la tierra, y en relación a la realidad de la que es parte. Frida no elabora sus cuadros a base de teorías complejas sobre el color, más bien lo utiliza como un recurso expresivo a través de la pintura para representación de sus ideas.

La valoración cromática de la imagen se basa en la utilización de tonos muy contrastados: el blanco que es el más luminoso y el gris al otro extremo, por su parte los tonos intermedios que es donde se concentra nuestra atención detallan cada elemento del cuadro haciendo alusión al título de la obra, pues permiten otorgar volumen a la composición y conseguir la perspectiva deseada

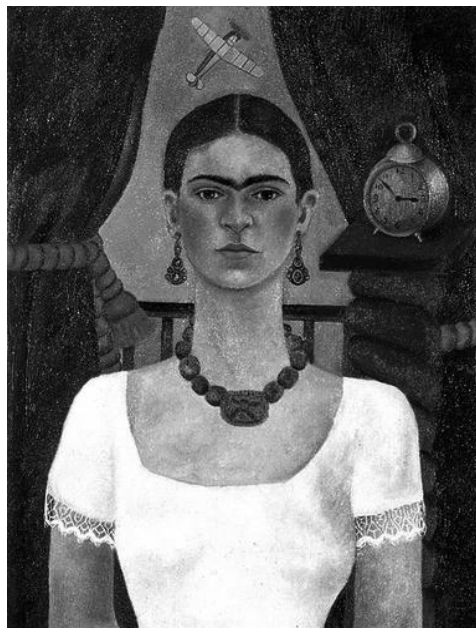


Fig. 62

En sus autorretratos en general, Frida, se presenta de manera un tanto fría e indiferente, sin ninguna expresión en su rostro que identifique de manera clara su estado de ánimo. Las pinceladas son lisas y finas, otorgando al cuadro una textura sutil y delicada en cuanto a la aplicación de la pintura.

Las dos Fridas

Obra: Las dos Fridas

Año: 1939

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño: 173,5 x 173 cm

Ubicación: Museo de Arte Moderno, Ciudad de México



Fig. 63

Fuente: <http://www.fridakahlofans.com/c0290.htm>

El dolor que le produjo la traición de Rivera con su hermana menor Cristina, devastó totalmente a la pareja, y fue causa de su divorcio en 1939. Fruto de

esta etapa dolorosa de la artista, nace un cuadro muy expresivo, en el que Frida se representa doblemente.

La pintura, su escape predilecto iba perfeccionándose cada vez más. Frida se retrata constantemente en compañía de sus animales o sola. La llegada de Diego a su vida constituye un hecho que la marcará enormemente, y a pesar de amarlo, ella consideraba que era otro accidente en su vida, pues el sufrimiento que mantuvo por el amor que sentía por el pintor fue intenso.

“Diego-principio, Diego-constructor, Diego- mi niño, Diego-mi novio, Diego-pintor, Diego-mi amante, Diego-mi esposo, Diego-mi amigo, Diego-mi padre, Diego-mi madre, Diego-mi hijo, Diego-yo, Diego-universo, Diversidad en la unidad. ¿Por qué lo llamo Mi Diego? Nunca fue ni será mío. Es de él mismo”. (Frida Kahlo – apud: Kettenmann, A, 1999: 76)

Las dos Fridas es un cuadro que ronda sus orígenes desde la niñez de la pintora. En su diario se lee:

“Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña... de mi misma edad más o menos. En la vidriera del que entonces era mi cuarto, y que daba a la calle de Allende, sobre uno de los primeros cristales de la ventana, echaba vaho”. Y con un dedo dibujaba una “puerta”... Por esa “puerta” salía en la imaginación, con una gran alegría y urgencia. Atravesaba todo el

llano que se miraba hasta llegar a una lechería que se llamaba PINZÓN... Por la O de PINZÓN entraba y bajaba intempestivamente al interior de la tierra, donde "mi amiga imaginaria" me esperaba siempre..." (Frida Kahlo – apud: Salber, Linde, 2006: 26)

En las dos Fridas, la pintora expresa su dolor ante la partida de Diego, este cuadro, que se presentó en la Exposición Internacional de Surrealismo es uno de los más importantes de la artista.



Fig. 64

Murray, Nickolas, fotografía

Frida pintando "Las dos Fridas" - Compárese con el cuadro final p. 161

Fuente: <http://www.fridakahlofans.com/c0290.htm>

"Frida Kahlo se inspiró en una gran variedad de lápices de colores que tenía a su disposición, considerando el simbolismo que le sugería cada tonalidad. Dentro de la paleta de Frida Kahlo, mediante unos renglones expresados en

su diario cita lo siguiente: (por ejemplo, la electricidad, las hojas, la distancia y la sangre). Algunas de las asociaciones de Frida Kahlo tienen un sentido lírico otras proceden de su vocabulario de términos específicamente mexicanos: tal es el caso de el mole citado como la pasta picante del color marrón oscuro, así mismo pasa el mismo sentido con chocolate, que se prepara en México con pollo y carnes. El solferino cuya tonalidad es morada o rojiza, recuerda a la pintora la sangre de la tuna, zumo del fruto de la flor del nopal (planta cactácea que crece en el suelo mexicano). Otro color al que recurre la artista es el amarillo, simbolizando en este caso a la locura” (La Paleta de Frida Kahlo, 2008, <http://eluniversodefridakahlo.splinder.com/post/16574358>) cfr. p. 95.

(Fig. 65)

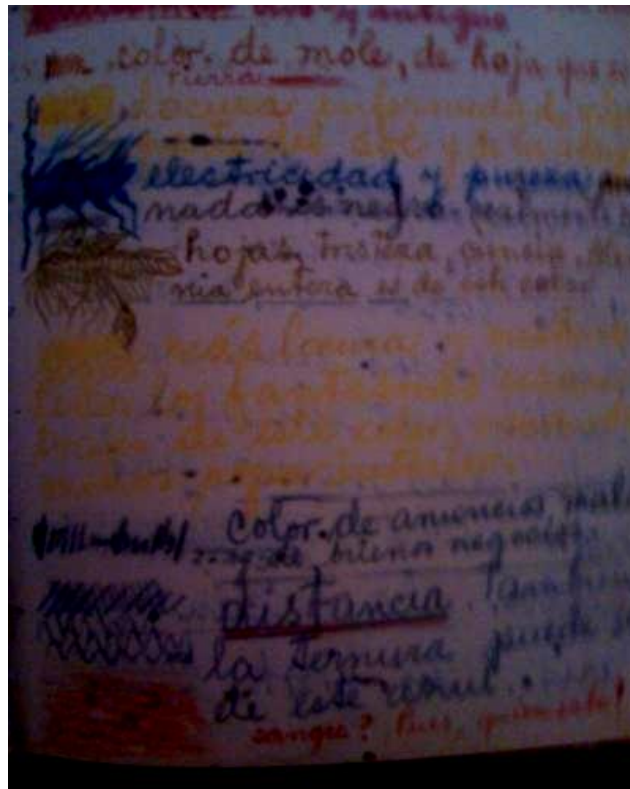


Fig. 65

Fragmento del Diario de Frida Kahlo – colores

Fuente: <http://eluniversodefridakahlo.splinder.com/post/16574358>

El color en las obras de la artista ahora es más simbólico, mientras la Frida mexicana parece tener la piel más morena la europea presenta la tez más blanca, en lo que respecta a vestimenta, ambas mantienen los colores tradicionales de sus ropajes, el blanco por una parte y los colores vivos, amarillo, azul y siena por otra. El cielo es pintado de manera natural, está sombrío y con muchas nubes, la cromática guarda relación con el contexto del cuadro.

Debido a los colores utilizados, la figura que más sobresale es la Frida mexicana. El fondo neutro que imita el caos y la soledad que vivía la pintora se comprara con un cielo gris cargado de nubes negras que forman parte del lenguaje cromático de la artista. La Frida mexicana trae su blusa de color amarillo y azul, y personalmente creo que la utilización de estos tonos está relacionada al significado especial de cada uno de los colores para ella, pues el azul para Frida es amor, energía y pureza, mientras que el amarillo que lo rodea significa locura, enfermedad y miedo. Y esto consecuentemente refuerza aún más el sentido de la obra, luego de saber los antecedentes suscitados que generaron su elaboración. Por otra parte, el blanco del ropaje de la Frida europea, es el fondo perfecto que intensifica el dramatismo del rojo de la sangre vertida por la arteria rota que está matando de dolor a la pintora.

En la Fig. 65 se puede apreciar la tabla esquemática de colores del cuadro.



Fig. 66

Fuente, imagen: <http://www.fridakahlofans.com/c0290.htm>
Esquema cromático elaborado por la autora

La pintora trabaja de manera interesante los contrastes: (blanco – rojo, amarillo – azul, blanco – negro) y el detalle de cada elemento, en especial de la Frida con traje blanco.

Mientras la Frida de la izquierda viste un traje europeo del siglo XIX, un vestido victoriano blanco de boda, que refleja su ascendencia europea, la Frida de la derecha está vestida con un traje de tehuana. Tras las dos se encuentra un cielo agitado y gris, lleno de nubes y turbulencia. Ambas están tomadas de la mano, y mantienen sus corazones a la vista, unidos gracias a una arteria que nace de un medallón que lleva la Frida mexicana con la fotografía de Rivera, que está controlando el flujo de sangre que fluye. La Frida europea trae su vestido manchado de sangre. Es importante saber porqué Frida vistió a sus dos personajes de manera diferente, la Frida mexicana representa a la mujer amada y respetada por Diego, con el corazón completo, y apretando en su mano el retrato de Diego niño. La otra

Frida, la europea, representa a la mujer abandonada, con el corazón a la vista y roto, que finalmente corta con las tijeras que se encuentran en su regazo la arteria por la que fluye la sangre y une ambos corazones, manchando su vestido. Ahora Frida es la única compañera de Frida²⁵.

El valor tonal del cuadro, se puede apreciar en la Fig. 67, podemos darnos cuenta, la importancia del color en este cuadro, en la distinción de elementos y en el efecto vivaz que le aportan.



Fig. 67

Las dos Fridas es un cuadro simbólico para la artista, al igual que otras pinturas, ésta le sirve de terapia y desahogo para su sufrimiento que en ese momento era intenso.

Abrazo de amor

Obra: El abrazo de amor de El universo, la tierra (México). Yo, Diego y el señor Xólotl,

Año: 1949

Técnica: Óleo sobre lienzo

Tamaño: 70 x 60,5 cm

Ubicación: Colección Jacques & Natasha Gelman, Ciudad de México.



Fig. 68

Fuente: Kettenmann Andrea, 1999: 77

Los hijos que nunca pudo tener, fueron compensados con el amor maternal que sentía por el propio Diego, y que se refleja en numerosos cuadros en los que lo retrata como un niño, o un bebé del que cariñosamente cuida.

Uno de estos cuadros es El Abrazo de Amor, en el que Frida hace referencia a la mitología mexicana y a su amor por Diego.

Para Frida era natural su instinto materno de protección y cariño con Diego, ella quería tenerlo siempre en sus brazos. De entre todas las mujeres con las que andaba Diego, ella deseaba que se mantuviese como su niño recién nacido, todo el tiempo en su regazo, esto apacigua de cierta manera el dolor que le causaba no haber podido procrear.

En el cuadro se observa a Frida que trae en sus brazos a Diego niño, que tiene el tercer ojo en su frente, el de la sabiduría, en señal de que lo veía y lo conocía todo. Representa también como fondo, la dualidad del universo, en sus elementos sol y luna, día y noche. Se distingue también lo que la artista define que es la diosa de la tierra "Cihuacóatl" que abraza a los amantes y en sus brazos recoge flora de vida, que se escapa por su pecho agrietado en forma de leche materna. La diosa, en la mitología antigua mexicana era una mujer mitad serpiente, fue la primera en dar a luz y por esto era considerada protectora de los partos, e iniciadora de la humanidad, pues se consideraba que molía huesos de las eras previas y los mezclaba con sangre para dar vida. En la parte inferior del cuadro, sobre uno de los brazos de Cihuacóatl,

descansa un perro "Itzcuintli", -parecido al chihuahua pero en una variedad del animal sin pelo-, que era una de las mascotas favoritas de la pintora, y se encuentra allí en representación del guardián del mundo de los muertos, Xólotl. Este era un dios de la mitología mexicana, era el animal, señor de la estrella de la tarde y el inframundo, el dios del relámpago y los espíritus, que ayudaba a los espíritus a trascender. En ocasiones también era considerado el dios del fuego y la mala suerte. Xólotl, era un dios que temía enormemente a la muerte, que no la acepta y quiere escapar de ella a través de constantes metamorfosis. La representación de Xólotl a través de un perro, determina la compañía que este brinda a los muertos en su viaje a la eternidad, para que luego estos puedan resucitar²⁶.

La vida y la muerte es un tema bastante repetido en las obras de Kahlo, su interés por el renacimiento y la vida cuando algo muere era también algo simbólico. Mueren las noches, pero nace el amanecer; mueren las personas, pero nacen los recuerdos, en sí Diego murió muchas veces para ella, pero volvió a renacer siempre. La presencia de Cihuacóatl, es muy importante, porque refleja la fertilidad y la capacidad de renacer juntos, como sol y luna, como hombre y mujer. Además, Xólotl se encuentra como guardián, resguardando el camino de la pareja hacia la eternidad.

El color en esta obra, no se aleja de la realidad que vive Frida en su "Abrazo de Amor", sabiendo que refugia a Diego en sus brazos es feliz, y su vestido rojo refleja la pasión y el amor en el que recoge a su amante. En sí el fondo

es neutro, ya sean hojas, tierra o cielo, nada resalta más que la pareja en el centro del cuadro.

El verde hoja, es el color de la tristeza para Frida según escribe en su diario, y la diosa Cihuacóatl, se encuentra coloreada de verde, con su pecho agrietado que desemboca en un derramamiento de leche, que por su forma de lágrima, evoca el sufrimiento de la artista al no poder ser madre. El verde y el color tierra son los tonos que envuelven a la pareja en su abrazo. El simbolismo de los colores, es determinante en la obra de Kahlo, además de ser instrumentos que permiten la descripción de una realidad, actúan como elementos que intensifican el mensaje comunicativo de la pintora, reforzando sentimientos y acontecimientos que formaban parte de su vida.



Fig. 69

Fuente imagen: Kettenmann Andrea, 1999: 77
Esquema cromático elaborado por la autora

Las tonalidades que utiliza Frida en el escenario del cuadro son colores de la naturaleza, de la tierra de las hojas, y también colores en oposición, claro-oscuro, que se ven acentuados por el vestido tradicional rojo que está utilizando, y que al mismo tiempo parece ser un lago de sangre en el que flota Rivera con su mirada de niño de pesebre.

Al analizar la valoración tonal de la obra (Fig. 70), se evidencia más el contraste de la oposición de los colores, claro-oscuro, día noche, que divide al cuadro verticalmente en dos bloques diferentes, en el que se manifiesta la presencia Kahlo-Rivera. La gama de tonalidades con las que trabaja la pintora, se manifiesta a través de ciertas gradaciones que enriquecen la cromática del cuadro, le otorga profundidad e impacto.



Fig. 70

Creo que Frida se enamora de la pintura mientras le platica sus penas, sus sueños, sus amores y su deseo. Tal vez estaba loca, cansada o feliz por

cómo la vida se presentó ante ella. Sin darse cuenta, mientras miraba su reflejo, empezó un diálogo-pictórico que tuvo fin cuando murió esperando a la “pelona”²⁷. Pienso que se debe conocer la vida de la artista para poder entender la obra que produce. El amor, la vida y la muerte, son cosas que todos los humanos compartimos, pero no todos lo vivimos de la misma manera.

CONCLUSIONES:

Luego de haber realizado el presente trabajo, he concluido que el color es un medio expresivo muy poderoso en la pintura. Su fuerza comunicativa transporta al observador al universo interior del artista y lo hace partícipe del mismo, pues lo contagia de su ánimo y lo invita a conocer el reflejo de su alma; esto a su vez se constituye en un vínculo que se provoca porque el color toca lo más sentido y sublime del espíritu humano, pues es capaz de despertar interrogantes que a la vez no buscan respuestas, sino que es su sola contemplación la que satisface sin palabras o argumentos. Kandinsky, Miró y Frida Kahlo, utilizan esta fuerza expresiva del color y lo aplican en su obra de manera fantástica, transportándonos a mundos subjetivos cargados de emoción y fantasía como es el caso de Kandinsky y Miró, en cambio Frida, nos muestra su realidad a través de símbolos cromáticos que construyen un mundo cargado de emociones y sensibilidad que son una ventana abierta a la interioridad del artista.

Por otra parte, he constatado que los aspectos históricos, sociales y culturales influyen directamente en la producción artística de cada uno de los pintores, siendo tan fuerte en ocasiones que en el caso de Frida Kahlo, el accidente que sufrió fue un acontecimiento decisivo en su iniciación en el arte. De igual manera en Miró, o en Kandinsky, el panorama social, político y sus relaciones profesionales -en el caso de Kandinsky con Schoenberg, y Miró con Breton- cambian radicalmente el sentido y la aplicación del color en

cada uno de ellos. Es así, que Kandinsky en su estancia en la Bauhaus, tras la Primera Guerra Mundial desarrolla un lenguaje cromático asociado a sus experiencias sinestésicas y lo aplica directamente en relación a las formas geométricas de sus cuadros. Miró, tras haberse unido al movimiento surrealista en París, da rienda suelta a la aplicación del color, se guía por los sentidos y emociones, determinando que para él, el color de sus sueños era el azul.

El color actúa también como una marca personal en la producción pictórica de cada uno de los artistas seleccionados, marcando un estilo que se refleja claramente en la composición y en las tonalidades de las obras trabajadas con fondos claros, oscuros, o cargados de elementos en cada uno de los diferentes pintores. Y es así, que dependiendo de la aplicación y utilización del color se marcan los períodos artísticos de cada uno de ellos, pues se establece un conjunto de obras que presentan similitudes o diferencias que se verifican en relación a la cromática. Esto se puede apreciar, en la serie de cuadros que realiza Kandinsky en su etapa abstracto-geométrica, en la que trabaja sobre fondos neutrales y composiciones sutiles, a diferencia de sus pinturas iniciales, que son marcadas por explosiones de color y fuertes contrastes.

RECOMENDACIONES:

- Considero que es muy importante que cuando se estudie el estilo o producción de un artista determinado, se amplíe el conocimiento de los aspectos histórico-sociales y personales del artista en mención, debido a la influencia que estos presentan en su trabajo.
- Me parece interesante, que los profesionales en formación y artistas puedan verificar por sí mismos el impacto que tiene el color en el espectador y su capacidad de transmitir emociones en la elaboración de su obra personal
- Creo que se deberían implementar ejercicios de asociación entre colores, formas y sonidos, pues la influencia e interrelación de varios elementos desde siempre han constituido una herramienta interesante que motiva y enriquece la creatividad del artista.

BIBLIOGRAFÍA:

- Antigüedad, María Dolores, Aznar, Sagrario, El siglo XIX: el cauce de la memoria, Ediciones istmo, Madrid 1998 - 322 páginas
- Arnheim Rudolf, Arte y percepción visual, psicología del ojo creador, Traducción: María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, España, 2008 cuarta reimpresión, 514 páginas.
- Biriñuega, Jaime: Miró y Dalí: los grandes surrealistas, Guida Editorial, 1993 - 96 páginas
- Blok, Cor, Bonet, Juan Manuel: Historia del arte abstracto, 1900-1960, Ediciones Cátedra, 1999, España - 302 páginas
- Breton, André, Primer Manifiesto Surrealista 1924
- Bonell, Carmen, Las leyes de la pintura, Ediciones UPC, 1998 - 209 páginas
- Callen, Anthea, Técnicas de los impresionistas, Ediciones Hermann Blume, España, 1996 - 192 páginas
- Caivano, José Luis, Sistemas de orden del color, 1995 - 59 páginas
- Jennings Simon, Manual del Color para el artista, Editorial Blume Barcelona, 2003
- Chilvers, Ian, Colorado Arturo, Diccionario del arte del siglo XX, Editorial Complutense, 2001 - 881 páginas
- Chip, Herschel B, Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas, Ediciones AKAL, 1995 - 711 páginas
- Cirlot, Juan Eduardo, Arte del Siglo XX, 1972, tomo II, Pintura, Ed. Labor S.A., Barcelona.
- Collins Judith, John Welchman, David Chandler, David A. Anfam. Técnicas de los Artistas Modernos Editorial Hermann Blume. 1996 España.
- Döchting Hajo, 1999, Wassily Kandinsky 1866-1944 Una revolución pictórica, Taschen, Alemania.
- Gage, John, COLOR Y CULTURA La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción, ediciones siruela, 3era. edición abril 2001, Singapur, traducción de Adolfo Gómez Cedillo y Rafael Jackson Martín.
- González, Ángel, Calvo, Francisco, Serraller, Simón, Fiz, Marchán, Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945, Ediciones AKAL, 1999
- González Kreysa, Ana, Historia general del arte tomo 2, Editorial Universidad Estatal a Distancia EUNED, Costa Rica, 2007, 372 pág.
- Gombrich, Ernst H., Arte e ilusión,
- http://www.inicia.es/de/diego_reina/filosofia/estetica/gombrich/textos/portada.htm [12/04/2003 04:59:30]
- Henry, Michel, Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky, Siruela, España, 2008 - 176 páginas
- Jamis, Rauda, 1995, Frida Kahlo, décimo tercera edición, Barcelona.
- Kandinsky, Wassily, De lo espiritual en el arte – la nave de los locos, 1979, Editorial Premia S.A, México. Traducción: Elisabeth Palma.
- Kettenmann, Andrea, Frida Kahlo 1907 A 1954 Dolor Y Pasión, 1999, Taschen, Alemania
- Lanzieri, Nora, El arte de Crear Arte. Wassily Kandinsky precursor del arte abstracto, 11 marzo 2008
- Lozano, Jorge T, Color reflexiones, Universidad de Bogotá. 2003 - 165 páginas. Segunda edición. Panamericana Formas e Impresos S.A.
- Malins, Frederick Mirar un cuadro para entender la pintura 1983, Hermann Blume España
- Martínez, Amalia, Arte y arquitectura del siglo XX: vanguardia y utopía social, Editorial Montesinos, España 2001 - 184 páginas
- Martínez, Amalia, De la pincelada de Monet al gesto de Pollock, Editorial Universidad Politécnica de Valencia, 2000 - 231 páginas

- Meroni, María del Carmen, Kandinsky: La creación de una pérdida, Escuela Freudiana de Buenos Aires Noviembre 1999
 - Pérez Dolz F. Teoría de los Colores. 1942, Manuales de E. Meseguer, Sucesor de E. Meseguer, Barcelona.
 - Pinedo, Isolda: Frida íntima, Editorial Cangrejo, 2004 - 256 páginas
 - Preckler Ana María, Historia del arte universal de los siglos XIX y XX, Editorial Complutense, España 2003
 - Rosenblum, Robert, Woldemar Horst, El arte del siglo XIX, Ediciones AKAL, 1992 - 648 páginas
 - Salber, Linde, Frida Kahlo, EDAF, 2006 - 186 páginas
 - Sandoval, Pedro, Reverberaciones cromáticas, Gran formato 2004-2008, fundación bbk España
 - Sanz, Juan Carlos, Gallego, Rosa, Diccionario del color, Ediciones AKAL, 2001 - 1039 páginas
 - Vicens, F.: Arte abstracto y arte figurativo, Salvat, Barcelona 1973: 19
 - Zelanski, Paul, y Mary Pat Fisher, Color, Ediciones AKAL, 2001 - 176 páginas
-
- Arel-Arte, La Vanguardia a Caballo, Enero 2009
<http://arelarte.blogspot.com/2009/01/la-vanguardia-caballo.html>
 - Arte degenerado, La Segunda Guerra Mundial, 2009
<http://lasegundaguerra.com/viewtopic.php?f=31&t=2097>
 - Artelista.com
<http://www.artelista.com/articulos/news474/sabias-que-durante-el-nazismo-algunos-artistas-fueron-tachados-de-degenerados.html>
 - Arte Abstracto [<http://www.monografias.com/trabajos14/arte-abstracto/arte-abstracto.shtml>]
 - Arte Abstracto [http://enciclopedia.us.es/index.php/Arte_abstracto]
 - A Skraeling in Geatland
http://a-skraeling-in-geatland.blogspot.com/2009_12_01_archive.html
 - Biografiasyvidas.com
<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/ostwald.htm>
<http://www.biografiasyvidas.com/monografia/newton/>
 - Caracterización del impresionismo, Los trabajos de Chevreul.
<http://www.ite.educacion.es/w3/eos/MaterialesEducativos/mem2006/impresionismo/xhtml/02impr/02b2.html>
 - Comunidades autónomas CATALUNYA
http://web.ku.edu/~teodor/Comunidades/CATALUNYA/catalunya_START.htm
 - Cubas, María Teresa [<http://www.monografias.com/trabajos901/kandinski-creador-arte-abstracto/kandinski-creador-arte-abstracto.shtml>]
 - El mundo de Desdémona, Wassily Kandinsky (Mis pintores V)
<http://dsdmona1.blogspot.com/2007/08/vassily-kandinsky-mis-pintores-v.html>
 - El Universo de Frida Kahlo
<http://eluniversodefridakahlo.splinder.com/archive/2008-01>
 - García Mariano, 2004,
<http://www.soledigital.com.ar/artesvisuales/EspecialKandinsky-Cap4.html>
 - Iniciación a las artes plásticas
<http://plasticaiacco.blogspot.com/2009/08/actividades-del-mes-de-mayo-2008.html>
 - Ensayo Dos Vidas. Editorial La Vaca Independiente. Museo Frida Kahlo Coyoacán.
<http://lavaca.edu.mx/doc/lasdosfridas.pdf>
 - Goethe's Color Theory [<http://www.webexhibits.org/colorart/ch.html>]
 - Quinto, Manuel y Fossey Jean Michel, Entrevista a Joan Miro, Revista HOMBRE de Mundo, año 3, No. 6, 1978).

- <http://libroscolgados.blogspot.com/2009/06/entrevista-joan-miro.html>
- Hernández, Vicente, Wassily Kandinsky, 2008 El camino hacia la abstracción.
<http://www.scribd.com/doc/16225120/Kandinsky>
 - La Revolución Industrial, la tecnología y el arte: Habilidades en serie, 2009
[<http://pinkpunkpop.wordpress.com/2009/06/17/la-revolucion-industrial-la-tecnologia-y-el-arte-habilidades-en-serie/>]
 - La pintura en la primera guerra mundial.
http://iesvaldebernardomiguelmarti.blogspot.com/2010/02/la-pintura-en-la-primera-guerra-mundial_23.html
 - Línea de tiempo S. XIX
[http://69.72.215.202/~colegios/colegios/Enciclopedia/Monografias/Historia_Univers al/Siglo_XIX.htm]
 - Línea de tiempo S. XX
[http://69.72.215.202/~colegios/colegios/Enciclopedia/Monografias/Historia_Univers al/Siglo_XX.htm]
 - Martín, Miguel A, [http://www.escuelai.com/spanish_culture/espanoles_distinguidos/joanmiro.html]
 - Mentees irreverentes, "Mentes Surrealistas". Una nueva manera de ver el mundo. 2006
<http://menteesirreverentes.blogspot.com/2006/04/mentees-surrealistas-una-nueva-manera.html>
 - Pintura del siglo XX. [<http://www.artelista.com/pintura-siglo-xx.html>]
 - Terra
<http://www.terra.es/personal/asg00003/miro/grholand.html>
 - The Times Online
http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article6439243.ece
 - Saturnino, Ramón, tesis doctoral, 1999
 - Sinestesia [http://www.psicoadictiva.com/diccio/diccio_r.htm]
 - Spanisharts.com
http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/neoimpresionismo/imagenes/punt_circulo_chevreul.html
 - Schoenberg, Arnold, Wassily Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario, 1987, Alianza Música, Madrid.
 - Wassily Kandinsky con palabras. El origen, 2009
<http://whatishecubatohim.blogspot.com/2009/02/wassily-kandinsky-con-palabras-i-el.html>
 - Suprematismo
http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7882&Itemid=8
 - Wikipedia.org
http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Bos_Marlik.jpg
http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_degenerado
<http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo>
<http://es.wikipedia.org/wiki/Sinestesia>
<http://wapedia.mobi/es/Color>
http://es.wikipedia.org/wiki/Tristan_Tzara
http://en.wikipedia.org/wiki/Elsa_Schiaparelli
http://es.wikipedia.org/wiki/Joan_Mir%C3%B3
http://es.wikipedia.org/wiki/Mitolog%C3%ADa_mexicana
 - Yarza L. Joaquín, La vanguardia como idea
[<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5325.htm>]
 - http://issuu.com/xtophix/docs/normas_apa
 - <http://www.fadu.uba.ar/sitios/sicyt/color/02pon.htm#echeveste>

- <http://www.xtec.cat/~aromero8/acuarelas/color.htm>
- <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=1506583>

NOTAS DE REFERENCIA

INTRODUCCIÓN

1 Cfr. <http://wapedia.mobi/es/Color>

CAPÍTULO I

1 Aristóteles, filósofo griego, 384 – 322 aC. Establece los principios relativos a la generación de los colores intermedios por la interacción de lo claro y lo oscuro, además establece la existencia de cinco “intermedios puros”: carmesí, violeta, verde claro, azul oscuro y gris. Y la diferenciación temprana de la obtención de colores por “mezcla física” o “mezcla óptica”.

Cfr. Sanz, Juan, et al, 2001: 95

2 Empédocles, filósofo griego, 490 – 380 aC. Su enfoque colorista se desarrolla en sus poemas. A él se debe una de las primitivas teorías cuatricomáticas de los colores basada en los elementos y oposición fundamental entre el blanco-luz y negro-oscuridad. Según él, los colores eran las esencias inmateriales de los elementos: amarillo-tierra, negro-aire, rojo-fuego y blanco-agua.

Cfr. Sanz, Juan, et al, 2001: 348

3 Cfr. Gage J, 2001: 12

4 Cfr. http://www.imageandart.com/tutoriales/teoria/teoria_1.htm,
<http://www.fotonostra.com/grafico/historiacolor.htm>

5 Cfr. Lozano, Jorge T, 2003: 16, y Zelanski P, Mary Pat Fisher, 2001: 13

6 Cfr. Arnheim R, 2008: 343

7 Cfr. Goethe's Color Theory [<http://www.webexhibits.org/colorart/ch.html>]

8 Cfr. Gage J, 2001:194

9 Idem, p. 206

10 Idem, p. 173

11 Cfr. Pérez Dolz, 1942: 41

12 Cfr. Bonell, Carmen, 1998: 32 y Pérez Dolz, 1942: 37

13 Cfr. Pérez Dolz, 1942: 41

14 Idem p.58

15 Cfr. Línea de tiempo S. XIX

[http://69.72.215.202/~colegios/colegios/Enciclopedia/Monografias/Historia_Universal/Siglo_XIX.htm]

16 Cfr. Línea de tiempo S. XX

[http://69.72.215.202/~colegios/colegios/Enciclopedia/Monografias/Historia_Universal/Siglo_XX.htm]

17 Cfr. La Revolución Industrial, la tecnología y el arte: Habilidades en serie, 2009

[<http://pinkpunkpop.wordpress.com/2009/06/17/la-revolucion-industrial-la-tecnologia-y-el-arte-habilidades-en-serie/>]

18 Idem, ibidem

19 Yarza L. Joaquín, La vanguardia como idea [<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/5325.htm>]

20 Cfr. Jennings, Simon, 2003:13 y 14

21 Rosenblum, Robert, 1992: 357

22 Cfr. Pintura del siglo XX. [<http://www.artelista.com/pintura-siglo-xx.html>]

23 Cfr. La pintura en la primera guerra mundial.

http://iesvaldebernardomiguelmarti.blogspot.com/2010/02/la-pintura-en-la-primera-guerra-mundial_23.html

24Cfr. Ian Chilvers, 2001: 219

25 Cfr. Arte degenerado [http://es.wikipedia.org/wiki/Arte_degenerado]

26 Cfr. Collins et al, 1996: 26

27 Antigüedad, María Dolores, 1998: 218

28 Cfr. Impresionismo [<http://es.wikipedia.org/wiki/Impresionismo>]

29 Cfr. Collins et al, 1996: 24

30 Idem, p. 25

31 Cfr. Callen, Anthea, 1996: 58 y 59

32 Cfr. Collins et al, 1996: 26

33 Idem, p. 26 y 27

34 Idem, p. 32 y 34

35 Cfr. Suprematismo

[http://www.masdearte.com/index.php?option=com_content&view=article&id=7882&Itemid=8]

36 Cfr. Chipp Herschel, 1995: 366

37 Cfr. Cirlot, Juan E., 1972, 343; Collins et al, 1996: 34

38 Cfr., Gage John, 2001: 253
39 Cfr. Arte Abstracto
[<http://www.monografias.com/trabajos14/arte-abstracto/arte-abstracto.shtml>]
40 Cfr. Arte Abstracto
[http://enciclopedia.us.es/index.php/Arte_abstracto]

CAPÍTULO II

1 Cfr. Henry, Michel, 20008: 9
2 Cfr. DÜchting, H, 1999: 38
3 Sinestesia: Estado en el que una experiencia sensorial estimula otra modalidad de experiencia sensorial (p. ej., un sonido produce la sensación de un color particular).
Cfr. [http://www.psicoadictiva.com/diccio/diccio_r.htm]
4Cfr. Martín, Miguel A,
[http://www.escuelai.com/spanish_culture/espanoles_distinguidos/joanmiro.html]
5 Cfr. Kettenmann, Andrea, 1999: 20
6 Cfr. Lanzieri, Nora, 2008
<http://el-arte-de-crear-arte.blogspot.com/2008/03/vasily-kandinsky-precursor-de-la.html>
7 Cfr. DÜchting, H, 1999:7
8 8 Cfr. Kandinsky y Schoenberg, 1987 (apud:
[<http://personal.auna.com/musica2006/Historia/pdfs/kandscho.pdf>]
9 Cfr. DÜchting, H, 1999: 9
10 Idem, p.10
11 Idem, Ibidem
12 El arte de la estepa es un arte fundamentalmente geométrico, más o menos complicado pero, en esencia, iconográficamente elemental. Se desarrolla en Irán, y recoge manifestaciones zoomorfas. Data del año 1000 al 500 A.C. Es un arte animalista.
Cfr. [<http://www.artehistoria.jcyl.es/arte/contextos/3017.htm>]
13 Cfr. DÜchting, H, 1999: 14
14 Meroni, María, 1999 Escuela Freudiana de Buenos Aires Noviembre 1999
<http://www.psykeba.com.ar/articulos/MCMkandinsky.htm>
15 Cfr. Lanzieri, Nora, 2008
<http://el-arte-de-crear-arte.blogspot.com/2008/03/vasily-kandinsky-precursor-de-la.html>
16 Cfr. DÜchting, H, 1999: 26
17 Idem, p. 38
18 Sandoval, Pedro, 2008: 15
19 Cfr. Cubas, María Teresa
[<http://www.monografias.com/trabajos901/kandinski-creador-arte-abstracto/kandinski-creador-arte-abstracto.shtml>]
20 Cfr. García Mariano, 2004
<http://www.solesdigital.com.ar/artesvisuales/EspecialKandinsky-Cap4.html>
21 Idem, Ibidem.
22 Cfr. DÜchting, H, 1999: 66
23 Cfr. La segunda guerra mundial
[<http://lasegundaguerra.com/viewtopic.php?f=31&t=2097>]<http://www.google.com.ec/>
65 Cfr. Mink, Janis, 2000: 9 y 10.
66 Idem, p. 11
67 Idem, p. 12
68 Cfr. Brihuega, Jaime, 1993: 17
69 Tristán Tzara, [http://es.wikipedia.org/wiki/Tristan_Tzara]
70 Cfr. Mink, Janis, 2000: 27
71 Idem, p.55
72 Cfr. Quinto, Manuel y Fossey Jean Michel, 1978
[<http://libroscolgados.blogspot.com/2009/06/entrevista-joan-miro.html>]
73 Idem, Ibidem.
74 Cfr. The Times Online
[http://entertainment.timesonline.co.uk/tol/arts_and_entertainment/visual_arts/article6439243.ece]
75 Cfr. Jamis, Rauda, 1995: 33
76 Cfr. Kettenmann, Andrea, 1999: 11
77 Idem, p. 21.
78 Cfr. Jamis, Rauda, 1995: 99

-
- 79 Cfr. Kettenmann, Andrea, 1999: 18. Mi padre tenía desde hacía muchos años una caja de colores al óleo, unos pinceles dentro de una copa vieja y una paleta en un rincón de su tallercito de fotografía. Le gustaba pintar y dibujar paisajes cerca del río en Coyoacán, y a veces copiaba cromos. Desde niña, como se dice comúnmente, yo le tenía echado el ojo a la caja de colores. No sabría explicar el por qué. Al estar tanto tiempo en cama, enferma, aproveché la ocasión y se la pedí a mi padre. Como un niño, a quien se le quita su juguete para dárselo a un hermano enfermo, me la «prestó». (Frida Kahlo)
- 80 Ensayo Dos Vidas. Editorial La Vaca Independiente. Museo Frida Kahlo Coyoacán. [<http://lavaca.edu.mx/doc/lasdosfridas.pdf>]
- 81 Cfr. Kettenmann, Andrea, 1999: 20
- 82 Idem, p. 19.
- 83 Idem, p. 17
- 84 Idem, p. 31
- 85 Elsa Schiaparelli (1890-1973) fue una diseñadora de modas Italiana. Junto con Chanel, Su mayor rival, se la considera como una de las figuras más prominentes en la moda entre las dos guerras mundiales. A partir de géneros de punto, los diseños de Schiaparelli fueron fuertemente influenciados por Surrealistas como sus colaboradores Salvador Dalí y Alberto Giacometti.
Cfr. http://en.wikipedia.org/wiki/Elsa_Schiaparelli
- 86 Cfr. Kettenmann, Andrea, 1999: 52
- 87 Idem, p. 50
- 88 Pinedo, Isolda, 2004 :151
- 89 Kahlo, Frida, apud Kettenmann, A, 1999: 84

CAPÍTULO III

- 1 Cfr. Düchting, H, 1999: 20
- 2 Véase cap. 2, pág. 50
- 3 Frederick Malins, 1983: 98
- 4 Colores análogos: colores adyacentes o muy próximos en su posición en el círculo cromático, se califican de armoniosos.
Cfr. Idem, Ibidem.
- 5 Düchting, H, 1999: 10
- 6 Idem, p. 7, 20
- 7 Cfr. http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=masia
- 8 Cfr. Mink, Janis, 2000: 32
- 9 Idem, p. 33
- 10 Lubar, Robert, 1986: 15 – apud: Mink, Janis, 2000: 32
- 11 Cfr. Mink, Janis, 2000: 32
- 12 Cfr. Saturnino, Ramon, tesis doctoral, 1999:128
- 13 Cfr. Mink, Janis, 2000: 39
- 14 Idem, p. 42
- 15 Cfr. Saturnino, Ramon, tesis doctoral, 1999:61
- 16 Idem, p.114
- 17 Idem, p.137
- 18 Cfr. Permanyer 1978, apud: Materia Revista D'art L'estil El estilo, 2001
- 19 Cfr. Saturnino, Ramon, tesis doctoral, 1999:147
- 20 Cfr. Mink, Janis, 2000: 72
- 21 Malet, Rosa, 1992: 76,78 – apud: http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Mir%C3%B3
- 22 Kettenmann, A, 1999: 22
- 23 Idem, Ibidem.
- 24 Idem, p. 24
- 25 Idem, p. 52
- 26 Idem, p. 76, Cfr. http://es.wikipedia.org/wiki/Mitolog%C3%ADa_mexicana,
- 27 En México se conoce a la muerte como “la pelona”