



INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS
ARCHIVO HISTÓRICO



FONDO	BEATRIZ DE LA FUENTE
SERIE	007: ESCRITOS ACADEMICOS
CAJA	022
EXP.	102
DOC	1
FOJAS	4
FECHA (S)	s/f

El estilo estructural de la pintura clásica, limita su paleta al: amarillo, rojo, negro y blanco.

Se llegó a explicar hasta como un supuesto cegara al color entre los griegos. (lo descubrió Nietzsche. Morgenröte, 426). Cuál fue la razón de que la pintura en sus grandes momentos evitó el azul y aún el azul-verde, y solo admitió el uso de las gamas de tonos: amarillo verdoso y rojos azulesos ?.

No es que no conocieran el azul y sus efectos. Lo usaron en las metopas de muchos templos, como fondo para que destacaran los triglifos y en las pinturas comerciales usaron todos los colores que era posible técnicamente lograr. Caballos azules en obras arcaicas de la Acrópolis y tumbas Etruscas color azul brillante eran comunes.

La razón está en la imposición del alma Euclidiana en el arte. Azul y verde son los colores del cielo, del mar, de la fértil llanura, la sombra de la luna del -- sur, la tarde, las remotas montañas. Colores esencialmente atmosféricos y no sustanciales. Colores fríos, que desmaterializan, evocan impresiones de expansión, -- distancia, infinito.

Por estas razones se eliminaron de los frescos de Polignoto y por ésta razón también un infinitesimal azul o verde es el elemento creador de espacio a lo largo de nuestra historia de la perspectiva en la pintura al óleo, desde los venecianos hasta el siglo XIX, es el tono básico que sostiene el conjunto del efecto del color, -- mientras que el cálido amarillo y los tonos rojos son aplicados escasamente y dependiendo del tono básico.

Ya no es el verde pleno, magnífico, familiar que Rafael en escasas ocasiones usa -- para los cortinajes, sino el indefinido azul-verde de mil matices que van del blanco al gris y café, algo tan profundamente musical en lo que (principalmente en los tapices de Gobelin) toda la atmosfera se sumerge. La característica que hemos llamado perspectiva aérea en contraste con la perspectiva lineal, perspectiva barroca en contraste con la del renacimiento descansan completamente en lo anterior.

La encontramos con cada vez mas efecto de profundidad en Leonardo, Guercino, Albano en Italia y en Ruysdael en Holanda; pero sobre todo en los grandes pintores -- franceses Poussin y Claude Lorrain y Watteau hasta Corot.

El azul un color de la perspectiva siempre está en relación con lo oscuro, lo apagado, lo irreal. No se impone a nosotros, nos coloca en la lejanía.. "un encantador vano" lo llama Goethe en su "Farbenlehre" (teoría de los Colores).

Azul y verde son colores trascendentes, espirituales, desapasionados. Ausentes en el estricto fresco ático y por lo tanto dominantes en la pintura al óleo.

Amarillo y rojo, los colores clásicos, son los colores de lo material, de lo cercano. lo pleráico. Rojo es el color característicamente sexual, por lo tanto es -- el único color que influencia a las bestes. Concuerta mejor con el símbolo fálico y por lo tanto la estatua y la columna dórica; pero es el azul puro el que hace -- etéreo el manto de la Madonna.

Esta relación de los colores se ha impuesto en toda gran escuela como una necesidad sentida profundamente.

Violeta, un rojo que sucumbe al azul, es el color de la mujer que ya no es fecunda y de los monjes que viven en el celibato.

Amarillo y rojo, son los colores populares, los colores de la muchedumbre, de los niños, de las mujeres y de los salvajes.

Entre los Venecianos y los Españoles los personajes de alto rango usan un esplendido negro ó azul, con un sentimiento inconsciente de lo distante inherente en estos colores. Por que el rojo y el amarillo, los colores Apolíneos, Heliocópolistas, pertenecen al primer plano, aún con respecto a la vida social; son buscados para los ruidosos y sanos días de fiesta y de mercado, para la ingenua espontaneidad de una vida sujeta a los ciegos accidentes del destino Clásico.

Pero azul y verde, los colores faustianos, monoteístas, son aquellos de la soledad, la inquietud, del presente que está en contacto con el pasado y el futuro, del destino como revelación, gobernando el Universo desde adentro.

Todas las culturas genuinamente trascendentes, es decir, todas aquellas cuyo símbolo primario requiere la superación de lo aparente, la vida de lucha y no la de aceptación; tienen la misma inclinación metafísica al espacio azul como a los azules y a los negros.

Se encuentran profundas observaciones sobre la conexión entre la idea de espacio y el significado de el color en los estudios de Goethe sobre "colores utópicos" en la atmósfera.

El uso más significativo de el verde oscuro como el color del destino, se encuentra en Grünewald. El indescriptible poder del espacio en sus noches solamente se iguala en los Rembrandts. Y un pensamiento surge aquí, es posible decir que el azul verdoso, el color con que se reviste tan frecuentemente el interior de una Catedral, sea el color católico por excelencia y, si entendemos por católica la cristiandad estrictamente faustiana (con la Eucaristía como su centro) que se encuentra en el concilio de Letrán de 1215 y se consume en el concilio de Trent. Este color con su silenciosa grandiosa está tan alejado del resplandeciente fondo dorado de las pinturas del temperamento cristianismo bizantino, como de los colores alegres, locuaces y paganos de los pintados en templos y estatuas helénicas.

El espacio infinito va para la sensibilidad clásica, vacío absoluto y el uso del azul y el verde con su poder para disolver lo cercano y crear lo lejano, hubiera significado un reto al absolutismo del primer plano y su unidad; y por lo tanto al intento y único significado del arte apolíneo.

Para el ojo apolíneo, una pintura con los colores de Watteau, hubiera estado destituida de toda esencia; cosas de inexplicable vacío y fealdad. Mediante estos colores, la luz visualmente perturbada, la luz reflejada en la superficie del cuadro se crea para dibujar, no cosas circunscritas sino espacio circundante. Y por esto están ausentes en Grecia y dominan en Occidente.

El arte árabe expresó el sentimiento mágico del mundo, por medio del fondo dorado de sus mosaicos y cuadros. Algo de la misteriosa hechicería de éste, y por aplicación de su propósito simbólico, es conocido por nosotros; autores de los mosaicos de Ravenna.

En la obra del Renacimiento Temprano y especialmente en los maestros del Noroeste de Italia; todavía bajo la influencia absoluta de los modelos Lombardo-bizantinos y por último, pero no en menor grado, en las ilustraciones góticas de libros cuyos arquetipos eran los códices bizantinos.

Con motivo de esto podemos estudiar el alma de las tres culturas trabajando en tareas similares en forma muy distinta.

La cultura Apolínea: reconocía como real, sólo aquello que estaba inmediatamente presente en el tiempo y en el lugar; y por lo tanto rechazaba el fondo como elemento pictórico.

Los Faustianos: luchaban con todas las barreras sensoriales para dirigirse hacia el infinito y proyectaba el centro de gravedad de su idea pictórica en la distancia por medio de la perspectiva.

La cultura mágica sentía a todo evento como la expresión de los misteriosos poderes que llenan la caverna del mundo con su substancia espiritual y encerró la escena pintada en un fondo dorado, esto es, con algo que estaba más allá y fuera de los colores naturales. El oro no es color; comparado con el simple amarillo, produce una complicada impresión sensorial, por medio de refulgencia metálica y difusa, que genera su brillante superficie. El brillo metálico que prácticamente nunca se encuentra en condiciones naturales, es sobrenatural. El refulgente dorado desposee a la escena de la vida y del cuerpo de su ser substancial. El fondo dorado posee, en la iconografía de la iglesia occidental, una significación dogmática explícita. Expresa la afirmación de la existencia y actividad del espíritu divino. "representa la forma arábiga de la conciencia cristiana del mundo y fue tan profunda, sus implicaciones para (durante) mil años persistieron como la única forma posible metafísica y aún ética para el tratamiento del fondo en las representaciones e la leyenda cristiana.

La tendencia al color, la perspectiva y el dominio del espacio abierto, en el arte de los franciscanos, transformó el significado total de las pinturas.

Pintura Veneciana.... la pincelada visible. De a - el acontecer y no el ser. Cada pintura encierra su propia historia y evolución espiritual.. Establecida d dinámica del Universo del eterno acontecer, Tiempo direccional y Destino. Una obra Clásica es un evento o suceso.. una obra occidental una realidad.

Aparece a fines del XIV el color "café de estudio"; desconocido por los primeros maestros florentinos, los viejos maestros flamencos y renanos. Este café - descendiendo de los verdes infinitesimales. de los fondos de Leonardo y "rúnswald, pero posee una fuerza mayor; llevará a su fin la decisiva batalla del espacio en contra de la materia. El café de estos cuadros ofrecen prospectos hacia infinitud de las formas puras. Por medio de los infinitos matices cafés y el efecto de contraste de pinceladas de color yuxtapuesto, se puede envolver y dibujar no al ser humano como forma sino al alma sin obstáculos ni trabas. Así se logra revelar el estado interior que en las obras más profundas de "amboldt y Beethoven fueron capaces de descubrir los secretos más profundos del alma humana, aquellos que el hombre apolíneo pretendió controlar con su arte estructuralmente sonático. Café es el único color que no existe en el arcoiris. Todos los cafés, verdosos, plateados, húmedos y oscuros, tonos dorados que aparecen en una variedad espléndida en la pintura de Giorgione y se hacen más audaces en los pintores holande-

ses, tienen la cualidad común de desajudar a la Naturaleza de su realidad tangible.

El café se convirtió en el color característico del alma y más particularmente de un alma históricamente adaptada. En algunos artistas como Rubens degeneró en simple instrumento técnico, el color café destituido de toda idea, un color de la sombra simplemente.