
COLOR: ARTE, DISEÑO, TECNOLOGÍA Y ENSEÑANZA

ARGENCOLOR 2002
ACTAS DEL SEXTO CONGRESO ARGENTINO DEL COLOR
(con CD-ROM adjunto)

Compiladas por

José Luis Caivano
Rodrigo Hugo Amuchástegui
Mabel Amanda López

Publicadas por el
Grupo Argentino del Color
y
Editorial La Colmena

Buenos Aires
2004

ArgenColor 2002
Sexto Congreso Argentino del Color
Rosario, 9-12 septiembre 2002
Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Universidad Nacional de Rosario
Organizado por la Universidad Nacional de Rosario y
el Grupo Argentino del Color

Diagramación, armado y diseño de tapa
Laura Restelli

Clasificación Decimal Universal
535.6:7
535.6:159.937.51
535.6:159.938
535.6:37

ISSN 0328-1345

Caivano, José Luis

Color : arte, diseño, tecnología y enseñanza: argencolor 2002, actas del sexto congreso argentino del color / José Luis Caivano, Rodrigo Hugo Amuchástegui y Mabel Amanda López. – 1ª. ed. – Buenos Aires : Grupo Argentino del Color, 2004.

500 p. ; 23x15 cm + 1 CD ROM

ISBN 950-99498-8-4

1. Arts-Color 2. Psicología del Color 3. Color-Tecnología 4. Color-Enseñanza. I. Amuchástegui, Rodrigo Hugo II. López, Mabel Amanda III. Título
CDD 701.85

copyright 2004

© Grupo Argentino del Color Editorial La Colmena
SICyT-FADU-UBA Tel.: 4791-6841/5413
Ciudad Universitaria Pab. 3 piso 4 Tel./Fax: 4837-0439
C1428BFA Buenos Aires, Argentina Buenos Aires
Tel. (54-11) 4789-6289 Argentina
E-mail: gac@fadu.uba.ar
Web: www.fadu.uba.ar/sicyt/color/gac.htm E-mail: colmenalibros@yahoo.com

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Esta obra no puede ser reproducida por ningún medio sin la autorización de los titulares del copyright.

El título de los congresos y de las actas es propiedad del Grupo Argentino del Color.

COLOR Y CESÍA EN LA ESCULTURA DEL SIGLO XX

VARINNIA JOFRÉ

Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba

INTRODUCCIÓN

El color y la cesía¹ han seguido en el siglo xx paradigmas estéticos de distintas tendencias, nuevas concepciones de belleza y actitudes “antiesteticistas”, es decir, contrarias a los criterios estéticos establecidos durante los siglos xviii y xix, a los que consideraban propios de un arte retórico y decadente.

En la escultura canónica del siglo xx se producen grandes innovaciones en el color y la cesía. Se restituye el color, que había sido suprimido en la escultura canónica por la influencia de la escultura clásica griega, a la que se creía —equivocadamente— acromática, y se incorporan nuevas cesías, entre las que se destacan los altos niveles de brillo, las transparencias y también las cesías acentuadamente mate.

Las significaciones del color y la cesía no son intrínsecas sino que se establecen culturalmente, dependen del contexto social e histórico en que fueron producidas, de las adjudicaciones de valor que se les atribuyen. Leemos los distintos aspectos de los textos artísticos a través de categorías interpretativas o códigos a mediante los cuales los interpretamos; éstos llegan hasta nosotros “ya leídos”, los aprehendemos a través de capas sedimentadas de interpretaciones previas y, si el texto es nuevo, a través de hábitos de lectura y de las categorías sedimentadas que han desarrollado esas imperativas —performativas— tradiciones heredadas (Jameson 1981 [1998: 11]).

Estas lecturas se hacen a través de distintos criterios, de los cuales tomaremos los morfológicos y los filosóficos. Los criterios morfológicos son atravesados por los criterios filosóficos: las concepciones del hombre y las concepciones estéticas son determinantes en los significados connotativos que adquieren las obras. El arte del siglo xx se ha interpretado principalmente desde distintos criterios de lo *sublime*, que es el atributo del arte distinto de la belleza, que gusta; es decir, es el sentimiento estético suscitado por algo distinto de la belleza. Para Kant (1790 [1992:

1. Aspectos visuales que dependen de la distribución espacial de la luz: lo brillante, lo mate, lo opaco, lo transparente (Caivano 1990).

158-172]), a diferencia de lo bello, lo sublime es inadecuado para nuestra facultad de representación, como si violentara la imaginación; una violencia que la razón ejerce sobre la imaginación. Lo sublime no está en la forma sensible sino en las ideas que ésta suscita; en el sentimiento de lo sublime se mezclan placer y displacer.

COLOR PLANO Y CESÍA BRILLANTE

Las connotaciones de la cesía brillante y del color en la escultura del siglo xx ligadas a los materiales industriales tienen dos momentos, a los que se ha interpretado a través de dos concepciones de lo sublime, derivadas de dos concepciones opuestas acerca del hombre.

La vanguardia

Columna, escultura de Naum Gabo, condensa la primera concepción de sublimidad, que proviene de la estética kantiana. Para Kant (1790 [1992: 217-219]) lo sublime, a diferencia de lo bello, no está en la forma del objeto sino en las ideas que suscita en el espectador. Es una concepción que tiene fe en el hombre como individuo, pero en una clase de individuos fuera de lo común, a los que la naturaleza proveyó de genialidad y la cultura de la educación de sus facultades. El *genio* no acata las reglas sino que las crea.

En los comienzos del siglo xx, el arte está impregnado de estos criterios idealistas basados en la creencia en la capacidad transformadora del hombre que parece ilimitada, que a partir del desarrollo de la técnica ha logrado el dominio de la naturaleza.

También en el plano intelectual se siente provisto de instrumentos como la teoría marxista, que le permitirán transformar la sociedad. El artista asume los ideales y la responsabilidad de crear un mundo nuevo y de derrotar la sociedad burguesa y decadente (Gabo y Pevsner 1920 [1968: 379]).

De sus ambiciosos objetivos, estas concepciones artísticas sólo logran el de transformar totalmente la apariencia del entorno, al crear la ciudad contemporánea y con ello va a producir una renovación total del color y la cesía en el entorno. La arquitectura, el diseño y las artes plásticas están unidas en un mismo proyecto: llevar el arte a la vida.

La escultura incorpora el hierro, el acero, el vidrio, el plástico, materiales industriales considerados “innobles” por el arte tradicional, y sus colores planos y sus cesías brillantes propias del tratamiento industrial de los materiales, adquieren la connotación de “lo nuevo”.

La postvanguardia

La escultura hiperrealista condensa la otra concepción de lo sublime, formulada por Fredric Jameson como “sublime histórico”. Jameson tiene una visión crítica sobre el arte de las últimas décadas del siglo xx, en que los materiales industriales están asociados a la artificialidad, la mercancía, la degradación, los desechos, y una

visión negativa de la vida en la ciudad contemporánea. El brillo y los colores saturados van a ser para Jameson el símbolo del capitalismo tardío. En el ensayo titulado “Lo sublime histórico” indica que el panorama cultural posmodernista parece caracterizarse por la euforia y la intensidad. Jameson utiliza el término “sublime” en un sentido distinto de Kant, más próximo a la concepción de Burke y de Lacan, como algo distinto de la belleza, con asociaciones negativas.

Ante las esculturas de Cesar —autos compactados— se pregunta cómo la pobreza urbana, mostrada con brillantes superficies, donde incluso los automóviles destruidos brillan con una especie de resplandor alucinatorio, pueda ser un deleite. Se muestra como un deleite para la vista cuando se expresa como conversión en mercancías, un salto cuántico sin paralelo en el proceso de alienación de la vida diaria de la ciudad (Jameson 1991: 57).

Duane Hanson, a partir de la incorporación de la resina pintada, pelo artificial y ropa y accesorios reales, produce esculturas que se asemejan notablemente a su modelo —la gente común de las grandes ciudades. De estas obras, dice Jameson que la fetichización contemporánea del cuerpo humano toma una dirección que denomina “simulacro” cuya función peculiar reside en lo que Sartre habría denominado la *desrealización* del mundo circundante de la realidad cotidiana.

El momento de duda y vacilación acerca de la vitalidad y el calor de estas figuras de poliéster tiende a revertirse sobre los seres humanos que recorren el museo, y a transformarlos a ellos también, por un instante, en simulacros de color carne. El mundo pierde momentáneamente su profundidad y amenaza con convertirse en una superficie brillante, una ilusión estereoscópica, un flujo de imágenes fílmicas carentes de densidad. Pero, ¿es esta experiencia regocijante o aterradora? (Jameson 1991: 59)

Propone denominar a esta experiencia “sublime camp” o “sublime histórico”, siguiendo a Burke, que describe lo sublime como “una experiencia que bordea el terror; el atisbo, cercado de asombro, estupor y horror, de aquello que resultaba tan enorme como para poder aplastar totalmente la vida humana”. Reflexiona también acerca del otro de nuestra sociedad, que “ya no es la Naturaleza, como en las sociedades precapitalistas, sino algo distinto que tenemos que identificar” (Jameson 1991: 59).

Cindy Sherman y Jake Chapman usan el modo y las técnicas del hiperrealismo para construir seres deformes y monstruosos. Cindy Sherman resalta con ironía la fealdad de los cuerpos sometidos a las manipulaciones de las cirugías estéticas; Jake Chapman aprovecha la fidelidad extrema que esta técnica permite para mostrarnos como si fueran reales imágenes de amputados tomadas de la serie “Los horrores de la guerra” de Goya o deformidades como jóvenes pegados entre sí en grupos de multisiembrados.

El hiperrealismo se lee como el síntoma de un mundo dominado por la imagen en que, como denuncia Baudrillard, es posible no distinguir la verdad de la falsedad. Nos muestra también las manipulaciones genéticas como una amenaza, un anticipo de lo que puede preverse para el futuro a partir de una naturaleza humana con insaciable curiosidad y sed de dominio.

Abstracción versus mimesis

Haciendo un análisis ideológico de estas significaciones del color y la cesía, encontramos que en el arte abstracto están por sí mismos, son un fin en sí mismos; es la culminación de un proceso artístico en que el color y la cesía se desligan de la representación, lo cual, al separarlos de los cuerpos, los asocia al espíritu. En el arte hiperrealista, en cambio, están al servicio de la representación, de la apariencia. A través de capas sedimentadas de categorías interpretativas, encontramos la condena platónica a la imagen mimética, desde los albores de la estética, por ser engañosa; y el mandato bíblico “no te harás imagen”, valorado por Kant como un ideal de sublimidad asociada a lo elevado.

EVOLUCIÓN DE LAS TÉCNICAS TRADICIONALES

Por otro lado, en la mayoría de los casos, el color de la escultura siguió siendo el color natural de los materiales, continuando una tradición canónica que consagró la preferencia por la forma —esencial y racional— en detrimento del color —accidental y emocional; y la preferencia por las cesías mate y semimate, que presentan las figuras en su aspecto inmutable, no perturbadas por la contingencia de ninguna luz incidente, ningún resplandor ni reflejo.

El color y la cesía son “lo no dicho” en escultura: en su mayoría, ni los textos acerca del tema ni los manifiestos hablan de la cesía, menos aún del color. Sin embargo la escultura tiene color aun con este planteo acromático; el color y la cesía son los aspectos fenoménicos por los que el material tiene presencia en la obra, por los cuales el material se elige.

El color y la cesía van adquiriendo mayor relevancia en la medida en que se renuncia a la figuración. Cuando se renuncia también a la complejidad de la forma, el protagonismo del material es mayor, en cierto modo se representa a sí mismo, en un planteo tautológico.

El color y la cesía del material nos remiten a un significado que surge de los códigos ya incorporados en nuestra cultura; a la nobleza del blanco algo traslúcido del mármol de Carrara se le opusieron la connotación industrial del cromado o del acrílico y la rusticidad de los grises y negros de la chapa batida y de las soldaduras en hierro, como en la escultura de Julio González y Henry Laurens. La rusticidad está asociada a la expresividad primitiva, también a naturalidad y la autenticidad, connotadas por el material desnudo y “en bruto”. En la raíz de esta búsqueda antiesteticista también está el criterio estético de sublimidad, en oposición al criterio de belleza. Según François Lyotard,

es sublime la ascesis interior del artista que intenta replantear el concepto de arte a través de la ruptura con prejuicios perceptivos, con la hegemonía de la manera de mirar clásica. Este replanteo incorpora sensaciones elementales que están ocultas en la percepción corriente, lo cual obliga al espectador a una ascesis complementaria para captar el sentido”. (Lyotard 1988 [1998: 106])

Sin embargo, como señala Barnett Newman, a causa de la glorificación del arte y los artistas se resignificó y dignificó los nuevos materiales y apariencias, algunos de los cuales ya han sido aceptados por los criterios de belleza (Newman 1948 [1995: 588-589]), y se le agregaron otras connotaciones, algunas de ellas transmitidas por el color y la cesía.

La escultura en bronce

Las preocupaciones de los escultores por el color se advierten con claridad en el desarrollo de la escultura en bronce. En el siglo xx se multiplican los colores y cesías del bronce: se utilizan varias aleaciones de distintos colores y se usan diversas pátinas producidas por reacciones químicas a partir de ácidos, de distintos colores y acabado mate. También se usan distintos grados de pulido para obtener distintos grados de brillo. Así obtenemos una gran variedad de bronce: terroso (por ejemplo, *Montserrat* de Julio González, 1942), dorado (*Torsión infinita* de Max Bill, 1956), rojizo (*Oiseau tete* de Max Ernst, 1956), verde (*Perforadora* de Jacob Epstein), negro (*Pareja sentada* de Lynn Chadwick), blanquecino (*Hora pico* de George Segal, 1983), plateado (*Rebaño de elefantes* de Magdalena Abakanowicz, 1986). Todos estos planteos son monocromáticos, pero hay esculturas en que se combinan dos colores: por ejemplo *Rentamans i llibres* de Antoni Tápies, en terroso, blanco y negro, como instrumentos de albañilería sucios con cal y asfalto o *La musa dormida*, una cabeza de Constantin Brancusi, en bronce verdoso pulido con pátina negra en el pelo. También hay escultores que pintan el bronce con varios colores, como Man Ray en *Pluriescultura II*, de 1980.

El bronce pulido puede modelarse de modo que la luz reflejada produzca vibraciones, por ejemplo el ondulado irregular del *Busto de Elie Lotar III* de Giacometti, 1965, o los bordes agudos de la infinidad de cucharas en la acumulación de Arman.

En el siglo xx encontramos en la escultura brillos muy intensos, por ejemplo en *Escultura oval* de Bárbara Hepword, 1943. La cesía reflectante da un plus de apertura a la forma: la reflexión nítida la abre, la luz la penetra y a la vez la convierte en un objeto que irradia luz. Es incierto el lugar donde se percibe el resplandor, si es delante o detrás de la superficie; también es incierto el lugar de la reflexión especular.

La reflexión transforma a la obra, a partir de la incorporación de la luz y la forma del contexto, convirtiéndola en una "obra abierta" especial. Estas cualidades reflectantes han sido explotadas por Arnaldo Pomodoro; en su obra *Solar Disc*, de 1983, sus gigantescas chapas de bronce pulido se han desmaterializado. No muestran su color sino los marrones del suelo en sombras, los dorados de la arena iluminada y los azules del cielo que se han integrado a la obra y que cambian según la hora del día y el estado del tiempo. Con otros materiales reflectantes, algunas obras artísticas se han basado en la reflexión especular, tal el caso de los objetos cinéticos de acero de Julio Le Parc, las "paredes" de espejo de Dan Graham y las de vidrio semitransparente y semirreflectante de Larry Bell.

CONCLUSIÓN

Este relevamiento nos muestra la enorme ampliación de horizontes que se operó en la escultura en el siglo xx a partir de las innovaciones en el color y la cesía. También intenta mostrar la influencia de los criterios filosóficos en la valoración del arte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAIVANO, José Luis. 1990. "Cesía: un sistema de signos complementarios del color", *Investigaciones Proyectuales* (SIP, FADU, UBA) 1, 78-93.
- GABO, Naum, y Antoine PEVSNER. 1920. "Manifiesto del realismo", en *La avanguardia artistique del Novecento*, comp. Mario De Michele. Trad. española por Giannina de Collado, *Las vanguardias artísticas del siglo xx* (Córdoba: Editorial Universitaria de Córdoba, 1968), 379-384.
- JAMESON, Fredric. 1981. *The political unconscious* (Nueva York: Cornell University Press). Trad. española por Tomás Segovia, *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (Madrid: Visor, 1998).
- . 1991. "Lo sublime histórico", en *Ensayos sobre el posmodernismo*, comp. Horacio Tarcus (Barcelona: Imago Mundi).
- KANT, Emmanuel. 1790. "Analítica de lo sublime", en *Crítica de la facultad de juzgar*, trad. española por Pablo Oyarzún (Caracas: Monte Ávila Editores, 1992).
- LYOTARD, François. 1988. *L'inhumain. Causeries sur le temps*. Trad. española por Horacio Pons, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo* (Buenos Aires: Manantial, 1998).
- NEWMAN, Barnett. 1948. "Lo sublime está aquí", en *Teorías del arte contemporáneo*, comp. Herschel Chipp (Buenos Aires: Akal, 1995), 588-589.