



Plurentes. Artes y Letras

ISSN: 1853-6212

plurentesunlp@gmail.com

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"
Argentina

El color como mediación constructiva de la comunicación

Dallachiesa, Edgardo

El color como mediación constructiva de la comunicación

Plurentes. Artes y Letras, núm. 11, e006, 2020

Universidad Nacional de La Plata

Secretaría de Asuntos Académicos

Prosecretaría de Asuntos Académicos

Bachillerato de Bellas Artes, "Prof. Francisco A. De Santo"

Argentina

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e006>

Atribución no comercial compartir igual (CC BY-NC-SA) 4.0

El color como mediación constructiva de la comunicación

Color as a constructive mediation of communication

Edgardo Dallachiesa

Bachillerato de Bellas Artes, Universidad Nacional de La

Plata, Argentina

edallachiesa@hotmail.com

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e006>

Recepción: 24 Agosto 2020

Aprobación: 28 Agosto 2020

Publicación: 26 Octubre 2020

RESUMEN:

Al ser la Bauhaus una “Escuela de la construcción”, es indefectiblemente necesario comprender que el tema del color es una resonancia en la comunicación, en la transmisión de mensajes. En este sentido, la forma debía estar asociada al color y Johannes Itten así lo entendió. Ahora bien, desde otra mirada, Josef Albers – en comunión con Kandinsky-, entiende que, dentro de una institución como la Bauhaus, no es tan importante qué se hace con el color sino cómo se utiliza el mismo. Con sus diferencias teóricas, tanto Itten como Kandinsky coinciden en la inevitable relación entre color y forma.

PALABRAS CLAVE: Color, Bauhaus, Vorkurs, Tipografía, Arquitectura.

ABSTRACT:

As the Bauhaus is a School of Construction, it is necessary to understand that the subject of colour is a resonance in communication, in the transmission of messages. In this sense, somehow, the form had to be associated with color and Johannes Itten understood it. Now, from another point of view, Josef Albers in communion with Kandinsky-, understands that, within an institution like the Bauhaus, it is not so important what is done with color but how it is used. With their theoretical differences, both Itten and Kandinsky agree on the inevitable relationship between colour and form.

KEYWORDS: Color, Bauhaus, Vorkurs, Typography, Architecture.

“Al pasado hay que pensarlo”

Hannah Arendt

Culminando el siglo XIX, el tema del color fue preocupante para quienes se ocupaban de tratarlo como así también para quienes “consumían” los trabajos tratados con color. El público europeo, comienza a advertir que una “plenitud colorística” (John Gage, 1993, p. 264), se traduce en una tendencia de los artistas como un esfuerzo de lograr un color independiente de las formas que provienen del pasado.

En este sentido, el color empezó a considerarse como un lenguaje con sus propias estructuras gramaticales y se convirtió en el principio de un nuevo paradigma. Así lo entendió Charles Blanc, crítico y artista francés que teorizó sobre las leyes del contraste simultáneo y la mezcla óptica y escribió la Gramática de las Artes de Dibujo en el año 1879.

De la mano de la anteriormente mencionada teoría, Ostwald -químico, profesor universitario y filósofo alemán, premio Nobel de Química en 1909- en Alemania y Munsell -pintor y profesor de arte estadounidense- en los Estados Unidos, asentaron sus estudios en un análisis psicológico del color que pretendía establecer relaciones cromáticas universales. De esta forma, observamos que la obra de Ostwald ofició como basamento estratégico en la Alemania contemporánea de la Bauhaus.

Ahora bien, Adolf Hoelzel -pintor austriaco-alemán, protagonista de la aparición de la abstracción y de la modernidad-, contrariamente a los planteamientos de Ostwald, mencionaba que el ambiente y la iluminación jugaban un papel decisivo en la contemplación del color ya que el ojo era el jurado final anteponiéndose a la ciencia.

Sus teorías, fueron replicadas por algunos de sus discípulos que estudiaron o dieron clases en la Bauhaus, fusión de la Weimar Hochschule für bildende Kunst (Academia de Arte) y la Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes Aplicadas). Johannes Itten fue uno de ellos como así lo fueron Oskar Schlemmer, pintor, escultor y diseñador teatral y Paul Klee.

El primer director de la nueva institución, el arquitecto Walter Gropius, lleva a Itten (quien junto a Klee se oponía al nuevo sistema cromático de Ostwald), a los claustros como profesor, convencido de que sería el artista que necesitaba para su emprendimiento. Itten se encargó de organizar el *Vorkurs* o curso preliminar que fue el sello distintivo de la Bauhaus y con su tratamiento abierto y no funcional de la forma influyó decisivamente en todos los demás talleres.

Trasladó las influencias recibidas de Adolf Hölzel, del que tomó sus teorías del contraste de colores, el claroscuro o el análisis de las obras de los antiguos maestros, y de Franz Cizek sus principios pedagógicos. En cierto modo, caracterizó este primer periodo en el que fue maestro de forma de distintos talleres. No obstante, las fricciones existentes entre Itten y Gropius llegaron a tensionarse de tal modo que solamente el despido del primero dio lugar a una teórica estabilidad en la escuela.

Por otro lado, hay que decirlo, se había conformado una especie de solidaridad entre pintores –Itten, Muche, Klee, Schlemmer, Schreyer, Kandinsky-, que demostraba una familiaridad en lo conceptual.

El sucesor de Itten fue Moholy-Nagy que basó el curso preliminar en la educación del sentido de la espacialidad y el equilibrio y el primer discípulo reconocido con el grado de maestro fue Josef Albers que sistematizó sus enseñanzas otorgándole, de esta forma, una jerarquía al *Vorkurs* que lo posicionó como el sello distintivo de la Bauhaus y con su tratamiento abierto de la forma y el color, influyó decisivamente en todos los demás talleres.

Cabe mencionar que Albers, al proceder de un taller dirigido por Moholy-Nagy, -quien en cierta forma determinó muchos parámetros a considerar desde el diseño gráfico-, planteó una lectura del color y su contexto pensando en la tipografía, por ejemplo, que constituyó normas para algunos tipógrafos “modernistas”. Lo que interesa en esta concepción es la interacción del color, lo que sucede entre los colores y ésta premisa, resignifica lo que Kandinsky pedía a menudo para la lectura del arte: lo que cuenta no es el qué, sino el cómo. También el propio Kandinsky y Paul Klee trataron problemas fundamentales de las formas y la cromaticidad, estableciendo muchos puntos en común.

Klee, careciendo de una formación pedagógica didáctica, se interesó en los programas que ofrecían las escuelas de arte y en particular la recientemente aparecida Bauhaus. Sentía la necesidad de transferir sus conocimientos para que, a su vez, sus saberes pudieran ser cambiados en cuanto a la técnica y el estilo.

En este sentido, transformó el aprendizaje de la forma en un aprendizaje pictórico de la forma y en sintonía con Itten y Kandinsky, trataba de entrenar el ojo de sus discípulos en el sentido de la organización de superficies, abriendo el camino a infinitas posibilidades de composición mediante la proporción, el giro, la reflexión y otros recursos de la Gestalt y la percepción.

Síntesis y análisis constituían dos partes fundamentales de sus clases:

Veo mi tarea aquí desde el principio y a medida que pasa el tiempo la entiendo mejor. La transmisión de mi experiencia traducida en formas ideales (pintando y dibujando), experiencia que gira en torno a la construcción de lo unitario partiendo de la multiplicidad. Transmito esta experiencia en parte mediante síntesis mostrando mis trabajos, en parte mediante análisis descomponiendo mis obras en sus partes esenciales. (Klee, 2008)

Siempre exigía a sus alumnos persiguiendo una meta y demostraba su pertenencia a la escuela invocando a la colaboración colectiva para que la institución no se “calme” nunca. Por todo esto se constituyó en un pensador crítico y fue caricaturizado como una especie de Buda ante el que se arrodillaban los alumnos para rezar.

Hacia 1927 aparece en escena Hannes Meyer a partir del surgimiento de una serie de problemas internos en la Bauhaus de Dessau, que, aunque no fueran la causa de la dimisión de Gropius, aportan sustancialmente a esta. Bajo la dirección de Meyer se desarrolló una concepción funcional que renunciaba a la noción de “arte”.

Es así, que la obra más importante del Taller de pintura mural, fue el desarrollo de los papeles pintados, introducidos en el mercado en primicia por la empresa Rasch de Hannover en 1930, constituyendo a este negocio como la fuente de ingresos más importante de la escuela. En conclusión, bajo la dirección de Meyer se constituyó una enseñanza sistemática del diseño, con una base científica, prescindiendo de las anticuadas clases de arte. Pero, en 1930, bajo presiones políticas, destituyen a Meyer y asume Mies van der Rohe, arquitecto de renombre en Alemania que concentró el poder de decisión en su figura y le dio a la arquitectura un papel preponderante en la organización pedagógica didáctica de la academia.

En definitiva, a pesar de que algunas prácticas pedagógicas-didácticas, presupusieron producciones abstractas y significativas solamente para quienes constituyeron la comunidad educativa de la histórica entidad, el uso del color plasmado en obras tridimensionales que decantaron en proyecciones arquitectónicas o juegos didácticos, estableció la importancia que tiene estudiar los códigos cromáticos siendo consciente de las infinitas posibilidades comunicacionales de los mismos.

El color, instalado desde las miradas de los distintos maestros que desarrollaron su actividad en la Bauhaus, conformó un marco teórico-práctico que marcó tomas de partido y producción de sentido fundacionales en el impulso de las disciplinas proyectuales más conocidas en la actualidad como la arquitectura, el diseño gráfico, el diseño industrial y el diseño textil y de indumentaria.

REFERENCIAS

Klee, P. (2008). *Teoría del arte moderno*. Argentina: Cactus

CC BY-NC-SA