

Interacción del color en el espacio: De la teoría a la ejecución en el dibujo

*Huberta Márquez Villeda**

Resumen

En el entendido de que el dibujo es un lenguaje y un conjunto de signos, que al leerlos se interpretan por un receptor, aquel se convierte en la posibilidad de emitir un mensaje en el cual el emisor y el receptor son de manera determinada los participantes en el diálogo comunicativo determinado por la imagen. Reconocer que el dibujo funge como producto de comunicación y actividad comunicativa según el tratamiento técnico e icónico y, además, como medio de expresión, lo libera de su yugo como un medio para llegar a un fin, de ese modo se observa que el dibujo trata la forma como su recurso sustancial en el proceso comunicativo y expresivo.

El productor del dibujo considera en su construcción la organización, el espacio, la estructura, el color y sus motivos como los elementos base para la construcción de su idea, concepto o tema a proyectar. De tal modo que sea posible, al momento de aplicar el color como el matiz dentro de ese conjunto de signos, que este cumpla con la función específica de ser un estímulo visual que llega de forma directa a la mente del hombre. A lo anterior, se agrega que el color desde su argumento teórico puede tener un valor significativo o interactivo considerando un conjunto de conceptos base para poder comprender el cómo el color tiene una interacción con el espacio, donde la significación es relativa con lo dibujado y al mismo tiempo, como dibujo en sí mismo.

Palabras claves: Dibujo, teoría el color, contenido temático, experimentación, proceso

Fecha de recepción: febrero 2022

Fecha de aceptación: mayo 2022

Versión final: julio 2022

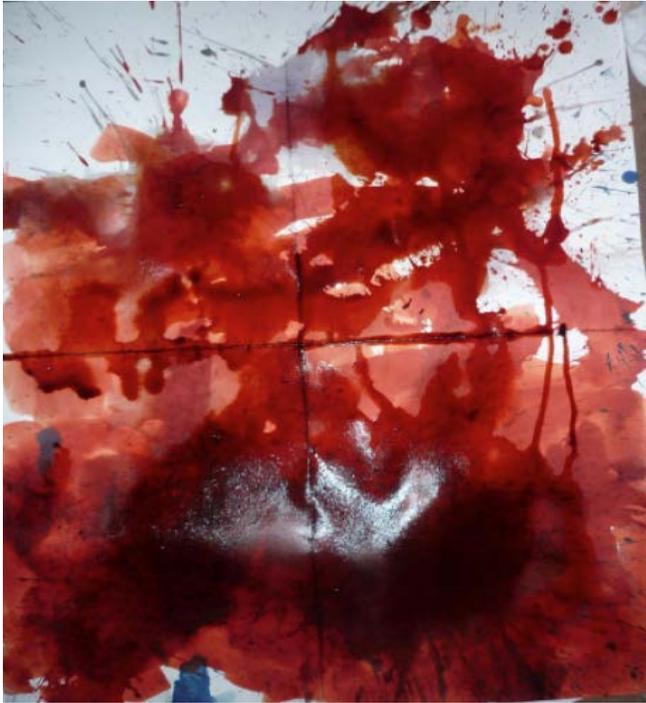


Imagen 1.
Tinta concentrada.
Mancha.
Nicolás Chein, 4 años.

Dibujo

El dibujo es un lenguaje, su producción obedece a un trabajo simple de tipo manual con diferentes herramientas y procedimientos, su principio es lo gráfico, sus medios los tropos, sus fines: lo comunicativo, lo estético, lo gráfico y lo creativo. (Juan Acha, 2004, p.2)

De acuerdo con Acha, concibo que el dibujo en su apertura como lenguaje desde la prehistoria ha venido cumpliendo una tarea titánica, por un lado, es un fin y por otro es un medio, y entre estas dos tareas se ha visto inmerso en la problemática de cómo definirlo, calificarlo, valorarlo y configurarlo.

Si bien el dibujo es un producto y una actividad desde la perspectiva de Acha (2004), entonces este responde a ciertas necesidades del dibujante en primera instancia, a lo cual debe resolver los cuestionamientos de ¿cómo hacer que dentro de estas dos vertientes el dibujo cumpla con ambas funciones? y ¿bajo qué procesos y elementos se debe de estructurar el dibujo para que cumpla con el proceso comunicativo?

Cabe observar que el dibujo ha sido un recurso comunicativo antes de ser expresivo, antes de ser estético, antes de ser artístico y que sus ma-

teriales y recursos han sido abstraídos de la naturaleza, que sus procesos han respondido al impulso ejecutor del hombre antes de que fuera Homo sapiens; de igual manera ya en su proceso evolutivo el hombre también respondió a su desarrollo intelectual, el cual ha sido la característica para la diferenciación con otros animales.

Aquí bien se puede hacer una alegoría en torno a nuestro primer acercamiento al dibujo, ya que no es sorpresa cuando de niños se toma un lápiz y por mero instinto se responde a ejecutar un trazo, siendo este trazo el primer gesto lingüístico con el que cuenta el niño para emprender su camino hacia otro tipo de comunicación con su mundo circundante. Viene a la mente una imagen que dibuja una escena donde el hombre de la prehistoria, por el impulso natural, imprime un trazo sobre un sustrato que es capaz de sostener un color, un pigmento, un manchón, una huella.



Imagen 2.
Plumón sobre papel.
Mi mamá y yo.
Travis, 5 años.

A su vez está en el imaginario y a su vez, es inimaginable, ya que puede ser posible que la mente solo está replicando una imagen vista que celosamente ha guardado en la memoria como una imagen mental que se deconstruye a cada palabra que se escribe, habla o piensa.

Se apunta que de principio, el dibujo es una idea que se reproduce mentalmente, se visualiza su forma, su masa, su textura, su color. Sin

embargo, esto solo es una percepción intangible que la mente en sí misma concentra para reconocerla a *posteriori* en la representación.

La mente guarda imágenes que aparentemente están en el plano de la figuración, asegura identificar formas específicas, las dibuja imaginariamente; más estas formas se tornan de esa manera porque están impregnadas de un conjunto de sensaciones asociadas, como el recuerdo, la persona, la situación; a veces provienen del imaginario colectivo o lo cotidiano, que bien sirven para fortalecer nuestra memoria visual figurativa y abstracta, que al perecer se recuerda con tanta nitidez, donde hay que cerrar los ojos para poder ser precisos en su descripción y nuevamente vivenciarlas.

Se puede decir que las formas a las que se hace referencia son solo sensaciones etéreas que se transforman en vectores en la mente, planos blancos y negros que dibujan en un juego de contrastes las formas en siluetas cerradas, que se les da una forma concreta y clara.

No hay duda de que la mente se desborda en su propia configuración del mundo a través del mecanismo del sistema nervioso, entre cuyas células ocurren fenómenos inconcebibles minúsculos, así como una gran diversidad de procesos: reacciones a estímulos sensoriales, movimientos voluntarios del cuerpo, y el pensar consciente e inconsciente (Wilkson 1979).

El dibujo, por su parte, es la base de toda construcción gráfica, materializa lo intangible de la mente, le da forma y lo compone en un plano, lo organiza y lo armoniza.

Las formas o las sensaciones de las formas son traducidas a palabras para darles una organización coherente, buscan el mejor sistema constructor para depositar en una estructura los elementos sustanciales de la representación gráfica y encuentran en el garabato de la infancia, inocencia y espontaneidad para dejar la huella de su propio sentir; ahí desea comunicar, pasar al nivel de signos lingüísticos, al plano de ser leídos y no explicados; la concordancia del hacer y el pensar se encuentran en el mismo plano, el trazo, la palabra, la congruencia, el resultado, el proceso y el fin.

El dibujo se presenta como la prescripción, como el código primario de cuando el mono evolucionó para convertirse en ser humano, a esto comenta Acha, “nuestros ojos ya estaban desarrollados anatómicamente y fisiológicamente en el antropoide” (2004), no se trata de la formación de las manos o de la vista de nuestra especie, sino de pasar al nivel de razonamiento de nuestros sentidos, y en esta alegoría del niño que dibuja instintivamente se deja ver la transición del ser humano que razona los trazos, los colores, los gestos dibujados y los traduce a conceptos, les da nombre y apellido.

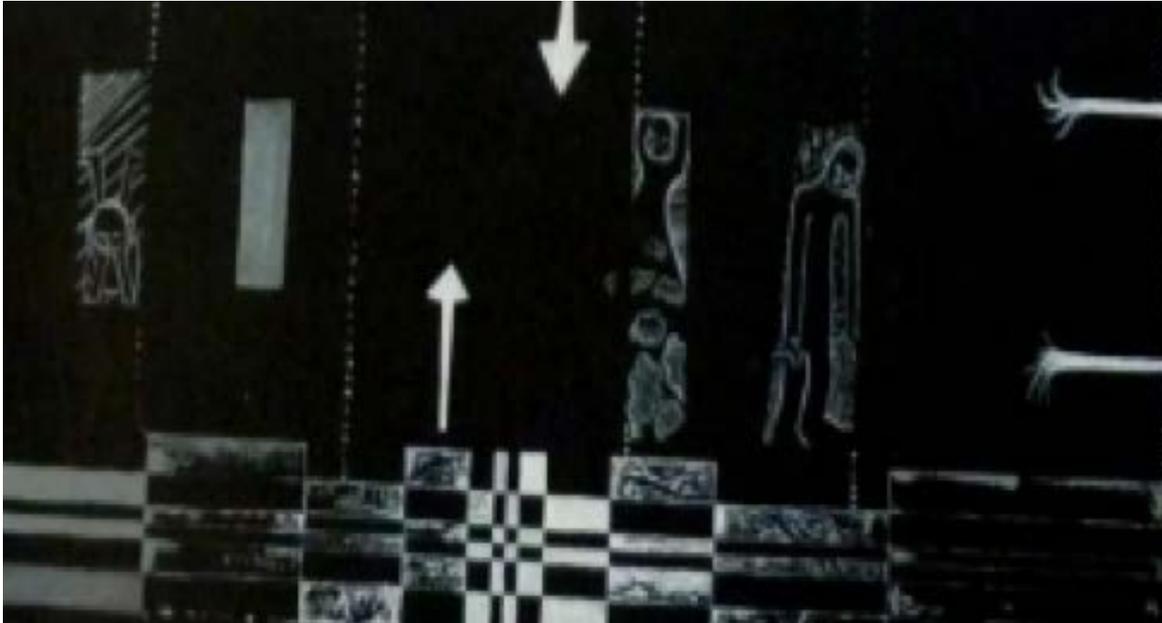


Imagen 3.
Acrílico sobre muro.
Polaridad.
Huberta Márquez..



Imagen 4.
Bolígrafo sobre papel.
Huberta con gato.
Anónimo.



Imagen 5.
Plumón sobre papel.
Dibujos que bailan.
Maru, estudiante de doctorado en artes.

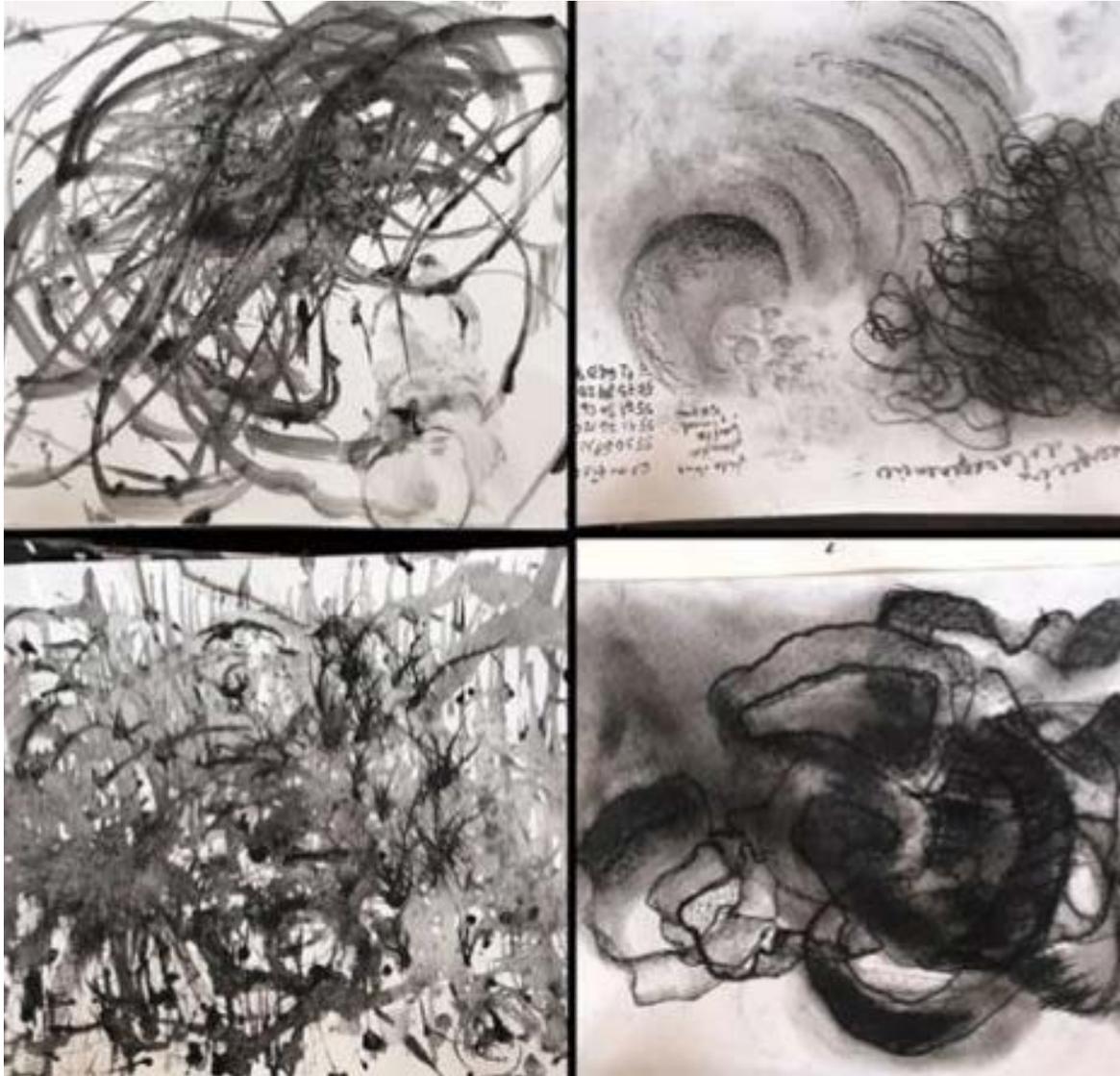


Imagen 6.

Tinta sobre papel. Dibujar-escribir.

Camila, estudiante de doctorado en artes.

El dibujo tiene a bien una diversidad de temas a los cuales se ha referido a lo largo de su existencia; aquella representación del bisonte que dejó de manifiesto las inquietudes, percepciones y necesidades comunicativas del primer hombre no deja de sorprendernos; la dimensión de la forma en el espacio, su paleta natural mimetizada dentro del plano, el uso de sus recursos para imprimir la imagen son y siguen siendo un tema de investigación.

Así como esos pequeños esquemas tan orgánicos y vitalizados que se refieren al ser humano, donde no importa el nivel de representación, sino la acción misma de la escena ahí previsualizada que invita a pensar en toda la situación vivida, a cuestionarse ¿cuánto tiempo tenía el hombre para contemplar su paisaje, su entorno y lo que le sucedía?, ¿será que el dibujo es un proceso continuo que el hombre ha experimentado para dar inicio a su proceso comunicativo?, o ¿será que el hombre, en esta evolución ancestral, expresa lo que experimenta dando forma y color?

Observa su entorno, su espacio, su cuerpo, se mira a sí mismo y se refleja en cada trazo, busca la perfección de su forma y la grandeza de su intelecto se magnifica y se dibuja como un Dios.

Se diferencia de otros y se tipifica como único e irrepetible. Se estudia, se esboza, se apunta, se recrea y se construye.

Podría ser que el hombre conserva su intuición natural y la convierte a intuición artística para hacer de su naturaleza una posible interpretación del mundo pasando a otro nivel perceptivo las cosas que le rodean y, entonces, juega con los planos, los desdibuja, los altera, los pierde en el sustrato, los manipula según su visión y les da color.

Teoría del color

El dibujo como recurso gráfico se entiende como un conjunto de trazos sobre un sustrato, que tiene a bien en primera instancia representar una idea por medio de un proceso manual, y que se reconoce por las líneas y su carácter monocromo, que al paso del tiempo se ha visto enriquecido por la integración del color para obtener como resultado un dibujo de carácter policromático.

Es posible argumentar que el dibujo puede tomar un solo color y seguir haciendo lo que ha hecho toda su vida, pero ¿qué hacer con todo el espectro que se encuentra en la rueda de color?

El color es maravilloso a la vista, es estimulante, interpretativo, significativo, sin dejar de citar su fuerza psicológica y seductora que impacta en la mente y en el constructo cultural del ser humano.

El color es un elemento perceptivo de la forma, y la forma es un elemento sustancial de la imagen; cabe señalar que en la construcción de la obra el productor debe conocer algunas reglas teóricas que le apoyen a

lograr mejor sus objetivos de comunicación, expresión o información, y de ahí que la teoría del color le pueda servir para ello.

Siendo así, la teoría del color es una manera argumentativa con la que se cuenta para fundamentar el uso de los pigmentos en una representación gráfica, visual, escénica o performática, en la cual se ha decretado que el espectro está conformado por una base de pigmentos primarios de los cuales se parte para la mezcla de una segunda, tercera, cuarta o infinita combinación de colores.

En la imagen anterior, el uso de colores complementarios equilibra el peso visual, gracias al uso correcto de la intensidad del violado; sin tener que forzar nuestra vista se produce una sensación agradable.

La implementación de otros colores en el segundo plano neutraliza el amarillo que interactúa en el fondo como haz de luz permanente.

En este sentido Edwards (2004) menciona que el color es un conjunto de valores que se traducen de los dibujos monocromáticos, pero al mismo tiempo cada color tiene su propio valor, matiz, saturación e intensidad; ante esto se reitera que cada color cuenta con su gradación tonal, la cual le permite jugar con los procesos gráficos como el claroscuro, el contraste y el contraluz.

Dice Itten, que si se descomponen los colores complementarios, siempre se encontrarán los tres colores fundamentales (1975, p.30).

En el siguiente ejemplo, se puede observar que la carga de amarillos y violetas se sobreponen al estímulo por sobre el azul y el naranja.

La teoría del color es la base argumentativa para el productor de imágenes, alguien que, con fundamento en la teoría, pueda explicar las cualidades propias de cada pigmento, su relación entre ellos, su nivel de saturación, su brillo, su luminosidad y su matiz o su tono no importando el medio que se utilice para su materialización.

Cuando de argumentar la teoría del color se trata, Edwards (2004, p.14) dice: “¿qué niño no se ha preguntado por qué el cielo es azul?”

Ante esto, no hay respuesta sin antes ser reflexionada la pregunta.

El estudio de la luz permitió indagar sobre las reacciones de los objetos cuando estos son impactados por un haz luminoso.

A lo anterior, se enlistan de modo general algunas teorías del color que han caminado durante la historia, donde cada una de ellas se ha ido fortaleciendo según los avances y cambios contextuales, científicos y tecnológicos.

De principio, la teoría del color es un conjunto de reglas que teorizan en torno a las combinaciones de los colores luz y los colores pigmento.

- Aristóteles (384-322 a. C.): Propuso que los colores estaban vinculados con cuatro elementos: tierra, fuego, agua y cielo.
- Leonardo Da Vinci (1452-1519): Reafirmó el argumento anterior dando nombres relacionados con la naturaleza, por ejemplo: amarillo para la tierra, verde para el agua, azul para el cielo y rojo para el fuego, y a la par el blanco para luz y el negro para la oscuridad.
- Newton (1642-1727): Hizo estudios sobre la naturaleza de la luz y la óptica, y probó que la luz blanca estaba compuesta por una banda de colores —rojo, naranja, amarillo, verde, cian, azul y violeta— que podían separarse por un prisma. Y a estos los llamó colores espectrales.
- Goethe: (1749-1832, Alemania): Por su parte implementó por primera vez un sistema para poder explicar la teoría de los colores. El círculo simétrico fue su máxima aportación, sin dejar de lado su bella poesía. Este está basado en la simetría y la complementariedad.
- Ostwald (1853-1932): Manifestó que hay cuatro sensaciones cromáticas: amarillo, rojo, azul y verde, así como dos sensaciones acromáticas, blanco y negro.
- Johannes Itten (1888-1967, Suiza): Él argumenta que el color es un vehículo que conduce por el camino de las composiciones policromáticas. Su mayor aportación fue la argumentación de los siete contrastes de colores.

Entonces, el hombre ha inventado el dibujo para contar su historia; y el color, para embellecerla. A esto dice Itten, “un mundo sin colores parece muerto”. (1975)

A finales del siglo XIX el color encabezó el interés en los artistas, como se aprecia en la obra de Edgar Degas, él dibujaba por medio de un conjunto de líneas que se sobreponen, se yuxtaponen o separadas entre sí crean formas y volúmenes, donde el trazo ejecutado conserva las propiedades del dibujo a pesar de su carga policromática, sin priorizar color alguno, pero sí respetando su valor tonal.

Edgar Degas dibujaba y pintaba al mismo tiempo. El uso del color en el dibujo tuvo cabida en el momento en que este se liberó de la condición subalterna de la pintura que durante siglos había cargado.

El dibujo en su acabado monocromático de origen conserva no sólo la luz que el color del papel le ofrece, sino que además en esta luminosidad del sustrato crea sensaciones en el espacio gracias a la interacción de las gamas y los tonos en el propio espacio dibujado.

El dibujo, en su carácter policromático, responde a la impronta del color para hacer lucir las cualidades de los objetos, cosas o personas que se dibujan. De ahí que los nombres de los colores respondan al nombre de algunos objetos que representan, por ejemplo: la rosa, el café, el cielo.

Cabe decir que por medio del juego de líneas el dibujo puede tomar de la pintura sus colores para seguir construyendo con la misma intención (o con otra) causando sensaciones perceptuales, como lo menciona Goethe en su teoría de los colores, que todo depende de la percepción propia de cada uno, de la unión del cerebro y el mecanismo de la vista. Dice Goethe,

No me enorgullezco demasiado de mis logros como poeta. En mi época han vivido escritores creativos excelentes, los ha habido aún más brillantes antes de mí, y siempre los habrá después de mi tiempo. Pero de ser yo el único en mi siglo que conoce la verdad acerca de la teoría de los colores... ¡Eso es de lo que estoy orgulloso y lo que me da un sentimiento de superioridad sobre muchos!

Con ello devino el estudio del color, que también está vinculado con la física de la luz, así que en la búsqueda de respuestas se implementó un sistema, acompañado de un estudio compositivo de los pigmentos que se integraron en el mundo de la producción visual, con esto no se niega que, desde siempre en el arte de la pintura, el color sea su elemento fundamental de composición y en el diseño sea este un elemento discursivo con alcances psicológicos.

Finalmente, el espectro es un conjunto de colores que se obtienen cuando la luz blanca se descompone en rojo, verde y azul, mientras que el cian, magenta y amarillo, en teoría, producen el negro, esto desde los estudios de Newton.



Imagen 7.
Acrílico sobre madera.
Cálido-frío.
Estudiante de Dibujo III.



Imagen 8.
Acrílico sobre madera.
Contraste de complementarios.
Estudiante de Dibujo III.

Interacción del color en el espacio

El dibujo y el color se unifican para trabajar en conjunto, de ese modo se puede lograr una armonía en la composición dibujística y a su vez que se alcancen los objetivos de la forma y la imagen en un plano o espacio dibujado. Con esta intención no se pretende que el color funcione como un ente representativo ni simbólico, sino más bien como un elemento de interacción y atmosférico en el espacio dibujado.

Cuando se habla del color en el dibujo de principio se piensa en el acto de pintar, sin embargo, se debe dejar en claro que si bien el dibujo por mucho tiempo ha estado o estuvo como base del acto pictórico, esto no aplica en su totalidad actualmente, el día de hoy el color puede aplicarse al mismo tiempo que se está pintando, ilustrando o dibujando. Sostiene Itten que el alumno podría buscar formas interesantes en vez de estudiar la intensidad y la tensión recíproca de las manchas de color (1975, p.22).

En este caso, será necesario que el dibujo surja de la espontaneidad del proceso, pues bien, se sabe, que el dibujo por excelencia está constituido por la línea en todas sus dimensiones comunicativas, con las cuales se producen

trazos gestuales que permiten el acercamiento a cualquier parecido de un objeto, cosa o persona, pero al mismo tiempo solo puede ser la expresividad de la línea la que contenga toda la responsabilidad dibujística.

Cabe decir que los impresionistas utilizaron la pincelada yuxtapuesta de color, donde la suma de dos fabricaba un tercero y jugaban con la interacción entre los colores cálidos y fríos en su espacio pictórico. Ya fuera de manera plana, sobrepuesta o yuxtapuesta cada pintor de finales del siglo XIX y comienzos del XX se atrevió a realizar un conjunto de trazos discontinuos y fragmentados, los cuales en su reiteración se armonizaban en su propia estructuración.

En el mismo sentido, la siguiente imagen deja ver el gesto de la pincelada yuxtapuesta, donde el movimiento se percibe en el trazo que, dibujado con dinamismo y movimiento, se entrecruzan con el espacio para interactuar en una sola acción. El autor se propuso realizar un dibujo donde el color predomina sobre las formas.

El dibujante no debe olvidar que el color es un medio y un fin al mismo tiempo, por ello el recordar que el color tiene un tinte que le permite descubrir su máxima saturación es de vital importancia.

Reconocer que el tinte responde al color o valor tonal que adquieren las cosas depende del momento específico en el que estas se miran y que de alguna manera quedan estáticas cuando el dibujo o la pintura las imprime



Imagen 9.
Acrílico sobre madera.
Contraste.
Estudiante de Dibujo III.

en un soporte. El bello tono del que se entintan las nubes al atardecer es una manera de comprender la influencia de la luz en los objetos. En esta interacción del color en el espacio y las cosas que se dibujan, hacen que la composición se impregne de vitalidad, más allá de la representación figurativa, abstracta o simbólica.

El dibujo hace uso de la gama tonal en su máxima expresión, toma al negro para llevarlo por una bella escala de grises hasta desaparecerlo en la luminosidad del papel. El juego del claroscuro donde encuentra no solo la polaridad del blanco y del negro, sino que en la interacción de estos se descubre toda la paleta del espectro.

El claroscuro es una de las aplicaciones del color que se anotan como las más bellas y complejas; dice Itten, “los problemas del claro oscuro coloreado son complejos, así como las relaciones que existen entre estos y los colores como el blanco, al gris y el negro”. (1975, p.25)

Los alumnos buscan el claroscuro, pero terminan haciendo colores en degradado sin llegar a la polarización del blanco-negro. Por ello es sustancial ejercitar la vista en torno al espectro, contraste, luz, sombra que la naturaleza ofrece de manera libre y espontánea.

Por su parte, la interacción de los colores con el espacio en su nivel de contraste cálido-frío, en su casi seductora cita, es muy perseguida, aplicada en diversas gamas tonales, en su total saturación o en bellos deslavados acuareleados, en composiciones que aluden a las emociones hacia la alegría, tristeza o atmósferas de equilibrio o energéticas.,a.

Pero lo que es un hecho es que su calidad y brillantez deben ser muy notorias. Aquí agrega Itten (arte y color), que esta diada se puede dar también a partir de los siguientes conceptos:

- sombreado-soleado,
- transparente-opaco,
- apaciguador-excitante,
- líquido-espeso,
- aéreo-terroso,
- lejano-próximo,
- ligero-pesado,
- húmedo-seco.



Aspectos sustanciales para la aplicación del color

En otro ejemplo, opina Jonh Berger, en su bello texto *Sobre el dibujo* (2010), que él mira los de Van Gogh, y en primera instancia dice,

¿Habrá algo más que decir sobre este artista?, y contesta. No. Sin embargo. Es querido, me digo mirando el dibujo de los olivos, porque para él el acto de dibujar o de pintar era una forma de describir y de demostrar por qué amaba tan intensamente aquello a lo que estaba mirando (2010, p.17).

La gran belleza de los dibujos y pinturas de Van Gogh radica propiamente en que era un acto de la mano, de los brazos, de los hombros y, de acuerdo con Berger, posiblemente también de los músculos del cuello.

En su obra *Devoción* Piet Mondrian pinta como si este fuera un bello dibujo de trazos burdos y arrebatados, aunque su pincelada es agresiva, la figura en su sensación templada se equilibra gracias a la interacción de color en el espacio, se unifican como si fueran una sola cosa y dialogan entre ellas gracias al color cálido que envuelve la forma y fondo en un fuerte y seguro trazo.

Así mismo, el dibujante se encuentra en la mimesis de la forma y fondo, construye primero la figura para pasar a integrar el fondo en una mirada rápida, integra y separa para resolver la composición en el plano.



Imagen 10.
Óleo sobre tela.
Simultaneidad.
Piet Mondrian, 1911-1919.

Mira, se detiene y piensa. Piet Mondrian regala a nuestros ojos una composición cálido-fría y al mismo tiempo complementaria. La interacción de los complementarios funciona de otra manera en la obra de Mondrian, es el azul el que embriaga a la mirada, el simbolismo es lo que importa en esta pintura, el color es el recurso para que en el espacio sea un solo significado: profundidad.

Es el tríptico de *Evolución*, un bello dibujo que porta el color con una gran dignidad, y a la par una bella pintura que se dibuja al momento que cada color se delimita.

Tres figuras humanas de medio cuerpo en cada lienzo, al deslizar la mirada se detiene a media pierna, pero es en los hombros donde las figuras alcanzan formas que al parecer están atrás, pero al mismo tiempo se visualizan en primer plano, su tamaño es pequeño al lado de las figuras humanas que ocupan todo el espacio. Son el color y los tonos los que dibujan el contorno de los cuerpos.

Según Itten (1975, p.30): “La ley de los complementarios constituye la regla de base de toda creación artística ya que el respeto a esta ley crea un equilibrio perfecto para el ojo”. Donde la cantidad utilizada en cada compo-

sición es sustancial para alcanzar tal equilibrio visual.

En el siguiente dibujo, se observa cómo en la simultaneidad el color complementario aparece de manera natural en la composición, es como si el instinto de todos los días contempla los geranios y descubriera en sus hojas el verde y el magenta de manera espontánea y en las nochebuenas su transformación natural, donde el verde pasa al rojo para transformarse de hojas a pétalos.

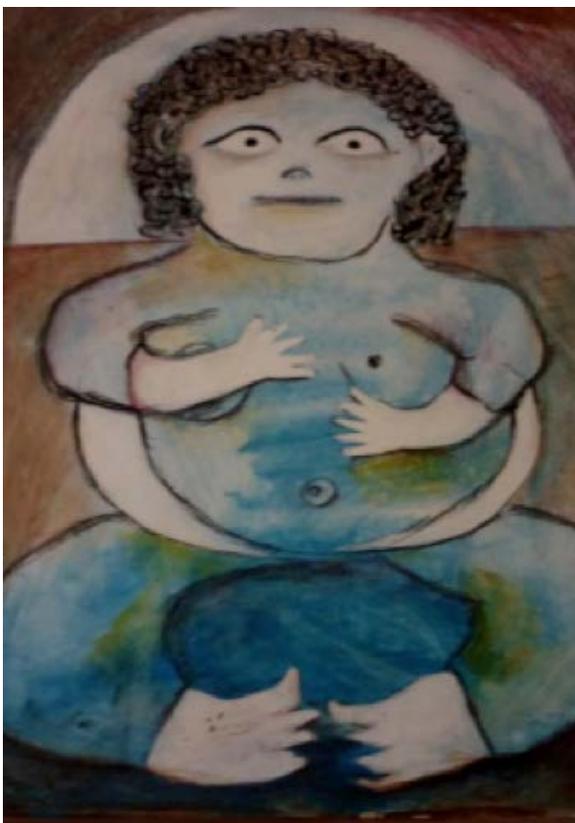


Imagen 11.
Acrílico sobre madera.
Voces mexiquenses.
Salvio Márquez

En la imagen, el acto simultáneo permite ver el color del fondo y cómo este puede determinar el color que se colocará en la forma, no es propiamente una decisión del dibujante con base en su gusto personal, sino que cada dibujo responde a su propia naturaleza del color y en la relación con el espacio dibujado este se complementa simultáneamente.

Por su parte, la interacción por saturación o cualidad como la llama Itten (1975), es el mecanismo que implementamos cuando varía al momento que se agrega algún otro color y se altera hacia los tonos bajos o tonos altos según el pigmento agregado.

En el caso particular del ejemplo, se menciona que el medio del gouache tiene como cualidad la opacidad, ya que la mayoría de los colores son pastosos, pero al momento de agregarles blanco o negro su saturación baja, se torna extraña, opaca y grisácea.

La imagen permite observar cómo el magenta y el naranja son alterados no por su pastosidad, sino por el color blanco que se ha agregado y a su vez el negro en pequeña cantidad que se integra al magenta, por su cualidad, modifica su saturación.

De acuerdo con Juan Acha (2004), la acción de dibujar la conocemos y el dibujo como producto está ahí. La historia y su sociología son las disciplinas que estudian sus fines y motivaciones, herramientas y materiales, procedimientos y lecturas.

El dibujante responde a su propia acción, la realiza como un producto y una actividad alternadamente, responde a una necesidad natural y desarrolla su propio don, posiblemente es la disciplina más pura que pueda existir en el ser humano. Y es la disciplina más completa y clara para ser un bello lenguaje, que además de mirarse, verse y contemplarse se dialoga con él.

Para finalizar la interacción del color con el espacio, se presenta un dibujo que tiene relación con el espacio según su cantidad.

Está relacionado con el espacio que cada color ocupa en la composición y la cantidad de estos dentro del plano dibujado, vinculado con el ritmo, como pequeño, mediano y grande o ¡tin, tan, ton!, si fuera música. Además de estar íntimamente ligado con el tamaño de los objetos, el color de cada forma es determinante en la composición.

De este modo se hace una composición rítmica que ofrece dinamismo y movimiento. Son los colores los que se asocian por sus cualidades tonales, sus tamaños y sus formas.



Imagen 12.
Acrílico y gouache sobre cartón.
Los muertos.
Huberta Márquez

A esto dice Itten (1975), que cuando en el claroscuro una pequeña superficie clara contrasta con una amplia extensión oscura, el cuadro puede revestir una significación más profunda y más amplia, precisamente por ese contraste cuantitativo y su interacción con el espacio plástico.

Resultados

La aplicación de la teoría del color en los dibujos presentados fue el tema central al momento de su realización, los motivos fueron selección de cada estudiante; el objetivo se centró en la aplicación de la teoría del color desde varias situaciones conceptuales en varios motivos seleccionados previamente.

Cabe resaltar que al estar en la actividad dibujística, el estudiante respondió a gustos personales del color y cuando se le solicitó ir al argumento teórico, el dibujo cobró otra naturaleza, en tal caso alejada de lo imaginado.

Entonces, cuando los procesos del arte se aplican en los del diseño, el proceso de creación se conjunta en una acción con diferentes fines y finalidades; si esta acción es comprendida por el dibujante, lo que hace la

diferencia es precisamente el fin y la finalidad del producto creado.

Por lo tanto, el color es de uso público, es la intención y el propósito lo que hace que el dibujo responda a la función específica: comunicación, información, expresión o representación.

Con esto el dibujante se ve en un compromiso ferviente, pues se enfrenta ante la naturaleza del dibujo y del color de manera directa, encuentra en sus contrastes el verdadero sentido de la forma, antes de contornearla, acción que sucede cuando del alumno dibuja con bolígrafos, sin boceto alguno, cuando trabaja con los rotuladores, lápices de color, plumones, aerógrafo entre otros.

Conclusión

Apareció el dibujo como un sistema de signos con fines estéticos que ha servido como recurso indispensable en el proceso pictórico, pero que además, ha logrado imitar a la pintura mediante el sombreado.

Así mismo, Dondis (1976) expresa que el color tiene una afinidad más intensa con las emociones, por lo cual, el impacto que tiene en el dibujo devine de las propias experiencias del dibujante, las deja plasmadas en la representación, que tal vez tiene más de intuición que de teoría; pero que sirva esta última para poder argumentar los procesos, los significados y las trayectorias de los trazos policromáticos en el sustrato.

En este sentido, es importante destacar que el uso del color y el uso de la teoría del color distan en su aplicación, uno responde a gustos y afinidades y otro responde a necesidades del dibujo.

Las acuarelas, los gouaches y los acrílicos se hermanan en la realización de cada dibujo, los colores se polarizan, se encuentran y se pierden entre ellos mismos; por lo tanto, los medios policromáticos no deben sobreponerse al mensaje comunicativo de lo representado. Por su parte la expresión tiene en sí

la libertad de su uso que en la información el espectáculo cromático se ha logrado desde la esfera del arte.

Como cierre, cabe decir que los dibujos aquí presentados forman parte de las carpetas de evidencias que cada estudiante de Dibujo III proporcionó para acompañar el trabajo escrito.



Imagen 13.
 Acrílico sobre madera.
 Cantidad.
 Estudiante de Dibujo III.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas
 Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

Referencias

- Acha, J. (2004). *Teoría del Dibujo, su sociología y su estética*. Ediciones Coyoacán.
- Á. Zemplén, G. (2006). *Imágenes auxiliares. Apropiaciones de la Teoría del color de W. Goethe.* En. L. M. Tapia Sánchez (Trad).
- Berger, J. (2010). *Sobre el dibujo*. Gustavo Gili.
- Daucher, H. (1987). *Modos de Dibujar*. Gustavo Gili. Sitios Goethe y la teoría de los colores.
- Dondis, D.A. (1976). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili.
- Itten, J. (1975). *Teoría del color*. En V. Lamíquiz (Trad.) BOURET
- King Bradley (2012). *Goethe, y la teoría de los colores*. [Taringa]. <http://www.taringa.net/posts/ciencia-educacion/15885277/Goethe-y-la-teoria-de-loscolores.html>
- Nigro, C. J. (1999). *El impresionismo y los inicios de la pintura moderna. Mondrian y De Stijl*. Planeta DeAgostini.
- Raynes & Raynes. (2000). *Como dibujar. La figura humana; una guía completa*. Parragon.
- Wilkson, J. R. (1979). *Colección científica. La mente*. TIME-LIFE.

*Huberta Márquez Villeda

Doctorante en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Maestra en Artes Visuales y Licenciada en Artes Visuales también por la UNAM. Autora de publicaciones nacionales e internacionales. Artista plástica seleccionada en el Primer salón de la Gráfica del Estado de México, Museo Nacional de la Estampa Estado de México (2007). Más de 20 exposiciones individuales estatales y nacionales.

REVISTA DE ESTUDIOS INTERDISCIPLINARIOS DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

AUTORES DE OBRAS GRÁFICAS

Brisa María Herrera Jiménez
Diana Niño Domínguez
Fernanda Monserrat Pérez Barranco
Julio Cesar Alavez Oliva
Mara Nahomi Hernández Armenta
Paulina Ramírez Olivas
Samantha García González

Diseño y Comunicación Visual
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán
Universidad Nacional Autónoma de México

No. 7, Año 3
Nov. 2022 - Feb. 2023

Revista de Estudios Interdisciplinarios del Arte, Diseño y la Cultura (REIADC), Año 3, No. 7, noviembre 2022-febrero 2023, es una publicación cuatrimestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México, a través de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán (FESC), carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México. Tel. 5512640710, <http://masam.cuautitlan.unam.mx/seminarioarteydiseno/index.php/publicaciones/> correo electrónico: seminario.arteydiseno@gmail.com Editor responsable: Dra. Alma Elisa Delgado Coellar. Número del Certificado de reserva al uso Exclusivo ISSN en trámite, otorgado por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número, Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán, carretera Cuautitlán-Teoloyucan Km 2.5, San Sebastián Xhala, Cuautitlán Izcalli, C.P. 54714, Estado de México, fecha de última modificación: julio de 2022.



Atribución-NoComercial-SinDerivadas

Permite a otros solo descargar la obra y compartirla con otros siempre y cuando se otorgue el crédito del autor correspondiente y de la publicación; no se permite cambiarlo de forma alguna ni usarlo comercialmente.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja necesariamente el punto de vista de los árbitros ni del Editor o de la UNAM. Se autoriza la reproducción de los artículos (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación.

ANÁLISIS

DE ESTUDIOS
INTERDISCIPLINARIOS
DEL ARTE, DISEÑO Y LA CULTURA

SIAyD
SEMINARIO
INTERDISCIPLINARIO
DE ARTE y DISEÑO

