



La alquimia del color en el arte.

The alchemy of color in art.

DOI: [10.32870/sincronia.axxvi.n82.41b22](https://doi.org/10.32870/sincronia.axxvi.n82.41b22)

María Belén León del Río

Facultad de Bellas Artes / Universidad de Sevilla (ESPAÑA)

CE: belenleon@us.es / ID ORCID: [0000-0001-8317-1005](https://orcid.org/0000-0001-8317-1005)

Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

Recibido: 27/03/2022

Revisado: 02/05/2022

Aprobado: 26/05/2022

Resumen:

Numerosos artistas de principios del siglo XX llevaron a cabo una amplia investigación a través de su obra sobre el poder subjetivo del color y su repercusión emocional sobre el espectador, gran parte de ellos basaron sus planteamientos en la ciencia y en las corrientes filosóficas de la época, abriendo así una importante reflexión que ha calado en la ciencia y psicología de la actualidad.

En este artículo veremos cómo estos creadores encauzaron muchos de sus esfuerzos mediante la sinestesia, el contraste de colores y su analogía con la música, en una búsqueda de un nuevo lenguaje artístico que concretara la alquimia del color y de la luz en sus creaciones. El fin de estas investigaciones estéticas tendría que ver con una armonización de nuestra luz interior por medio de la intuición, a través de la cual tendríamos una aprehensión de nuestros colores interiores produciéndose así un proceso de percepción inconsciente que nos conduciría a una iluminación de carácter transcendental.

Palabras clave: Consciencia. Color. Luz. Sinestesia.



Abstract:

Numerous artists of the early twentieth century carried out extensive research through their work on the subjective power of color and its emotional impact on the viewer, many of them based their approaches on science and on the philosophical currents of the time. , thus opening an important reflection that has permeated today's science and psychology.

In this article we will see how these creators channeled many of their efforts through synesthesia, the contrast of colors and their analogy with music, in a search for a new artistic language that would specify the alchemy of color and light in their creations. The purpose of these aesthetic investigations would have to do with a harmonization of our inner light through intuition, through which we would have an apprehension of our inner colors, thus producing a process of unconscious perception that would lead us to an illumination of a transcendental nature.

Keywords: Consciousness. Color. Light. Synesthesia.

La música y su relación con el color en las manifestaciones artísticas

Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte* decía como el ser humano llevaría dentro la música refiriéndose a una cita de Goethe donde afirma como la pintura tendría que encontrar un “bajo continuo”, es decir un “bajo fundamental” que constituiría en música “el soporte armónico de la melodía, la referencia básica o el código con el que la obra está compuesta” (Arnaldo, 2003, p. 15). Según J. Arnaldo esta comparación con la pintura se asimilaría a una equivalencia con el dominio que establece una conformidad en relación con la ley que rige la composición musical, por lo que un “bajo continuo” de la pintura significa un planteamiento de leyes que regulen la representación de los elementos pictóricos. Diderot en sus *Ensayos sobre la pintura* hará referencia al arco iris como símil de este bajo continuo, señalando cómo la totalidad del espectro sería “lo que rige la combinación cromática en el conjunto del cuadro. El arco iris ofrece al colorista, en suma, los elementos de la creación” (p. 17). En este sentido Paul Klee en su obra *Teoría del arte moderno*



define el arco iris cómo una manifestación de la naturaleza donde percibiríamos el orden que existe en los colores puros no siendo “más que un reflejo de una totalidad antes desconocida, la totalidad cósmica de los colores, de la que nosotros hemos confeccionado un microcosmos sintético conforme al *gran* Todo. El círculo cromático está frente a nosotros” (Klee, 2007, p. 67).

El filósofo búlgaro Peter Konstantinov Deunov nos relata como la historia de la creación se habría producido a través de la música donde habrían entrado en juego los números, las letras y los colores, haciendo una analogía con los tonos de la música y los planetas, de forma que “el DO representa al Sol, el Re representa a Mercurio, el MI- a Venus, el FA- a la Luna, el SOL representa a Marte, el LA representa a Júpiter y el SI- a Saturno” (Deunov, 2016, p. 42). Según este autor nuestros cinco sentidos todavía no habrían “llegado hasta la música primaria” (p. 42), señalando cómo los colores estarían en tres octavas o tres niveles, siendo en la tercera octava donde los colores manifiestan un estado sublime y los sentimientos más altos y bellos. Kandinsky postulaba como la armonía producida por los colores induciría a una impresión sinestésica que se traduciría en sonidos en nuestra alma y viceversa, así en la pintura la distribución del color en el cuadro estaría guiada por principios de armonía y contraste, como en la música, de manera que cada elemento despierte una escondida vibración en el alma del espectador. El color tendría para el artista, un efecto sobre la psique, siendo un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma:

El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas.

El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana.

La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana.

Llamaremos a esta base principio de la necesidad interior. (Kandinsky, 2010, p. 54)

Kandinsky tuvo influencia del fundador de la antroposofía Rudolf Steiner cuyas conferencias en el Architektenhaus de Berlín causaron gran impresión en el pintor, en estas reuniones pudo escuchar sus teorías sobre la naturaleza del color y el sonido en relación con el espíritu del ser humano y



cómo el color y el tono sería “para el espíritu lo que el hielo es para el agua: cuando el espíritu se expresa hacia el exterior aparece como color y tono” (Carrie, 2016, p. 48). Según el filósofo austriaco el ser humano poseía siete aspectos que relacionaba con los siete colores de la luz y las siete notas de la escala musical, diciendo que, así como la luz se manifiesta en siete colores y el sonido en siete gradaciones, la naturaleza humana unificada se manifestaría en siete miembros, distinguiendo en la percepción de los colores, entre el color que se encuentra en el objeto exterior y la sensación cromática interna:

Representémonos esta sensación cuando el alma percibe un objeto *rojo*, e imaginemos que conservamos un recuerdo vívido de esa impresión, apartando la vista del objeto; representemos como experiencia interior este recuerdo: así hemos logrado la distinción entre la experiencia interior del color y el color exterior mismo. Por su contenido, estas experiencias interiores se diferencian radicalmente de las impresiones sensorias externas: llevan el sello de lo que se siente como dolor y alegría, en un grado mucho mayor que las sensaciones sensorias ordinarias. (Steiner, 2000, p. 382)

El pintor y compositor ruso Mikhail Matyushin que estuvo influenciado por el matemático y teósofo Uspenski investigó la fisiología de los sentidos mediante experimentos en su Centro de Visiología en Zorved que le llevaron a concluir cómo a través de la expansión de nuestra sensibilidad visual de los centros ópticos retinianos se podía descubrir la “cuarta dimensión” mediante la relación entre el color y la música, estos análisis se reflejarían a el ensayo titulado *La experiencia de un artista del nuevo espacio*. Sus construcciones *pictórica-musicales* realizadas en 1918 responderían “a la instancia sinestésica de lo que llamó -visión amplificada-” (Arnaldo, 2003, p. 128), cómo vemos en esta obra de 1918 titulada *Construcción pictórica-musical* realizada en óleo sobre papel (**Fig. 1**).

Figura 1. Mikhail Matyushin, *Construcción pictórica-musical*, 1918, óleo sobre papel.



Autoría de la foto: Ablakok.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mikhail_Matyushin_-_Painterly-Musical_Construction.jpg

E. H. Gombrich señala como ya en el siglo XVII hubo algunos artistas que experimentaron la combinación del mundo del sonido y el de la visión en órdenes superiores como es el caso de Arcimboldo que construyó un piano de colores, perdurando esta idea hasta Wagner y Scriabin. Los románticos y simbolistas investigaron con gran interés, el estudio de las leyes de la sinestesia, Rimbaud asignó colores a cinco vocales y tradujo de esta manera impresiones auditorías a visuales. Los músicos, se aficionaron a representar mediante sonidos el mundo visible como vemos a través de “los títulos que Debussy puso a sus composiciones para ver su fe en la eficacia de tal evocación: *Brezales, Claro de luna, Fuegos artificiales*, representan o pintan experiencias visuales con las teclas del piano” (Gombrich, 2002, p. 311).

En la actualidad los artistas están llevando a sus creaciones estas analogías, como vemos en el grupo artístico LAb [au] –Laboratory for Architecture and urbanism- integrado por Manuel Abendroth, Jérôme Decock, Alexandre Plennevaux y Els Vermang, estos creadores intervinieron la



torre Dexia en Bruselas con el proyecto titulado el *Tousch (Tacto)* colocando en las ventanas del edificio una base de pantalla LED con los colores primarios rojo-verde-azul, esta instalación de luz proyecta diferentes composiciones abstractas basadas en diversos softwares que se complementaría además con otro proyecto titulado *Chrono*, donde muestran de forma esquemática la hora en la torre mediante los colores primarios de la luz. Esta fachada mediática interactiva nos recuerda la analogía que ya hiciera Pitágoras sobre la relación de los colores con diferentes horas del día, formulando la teoría de las esferas y creando las bases de la lectura y transmisión musical, además de ofrecer “al mundo la sincronía entre chakras y colores, entre colores y notas musicales y horas del día y de la noche compatibles con tipos de danza, músicas y cantos” (Pérez, 2004, p. 197). Según G. Durand esta relación estrecha entre la música y los colores, constituiría un retroceso hacia las aspiraciones más primitivas de nuestra psique, siendo también un medio para exorcizar y rehabilitar “mediante una especie de eufemización constante la sustancia misma del tiempo” (Durand, 1981, p. 214).

R. Lawlor considera como nuestra inteligencia óptica para formar un pensamiento compone una imagen en nuestra mente, pone de ejemplo el oído que utilizaría la mente en una respuesta inmediata y sin imagen cuya acción es expansiva y evocaría una respuesta de los centros emotivos, de tal manera que esta facultad emotiva y sensible al sonido se suele asociar con experiencias subjetivas, emocionales, estéticas o espirituales: “Tendemos a olvidar que también interviene cuando la razón percibe relaciones invariables. Por tanto, cuando centramos nuestra experiencia sensorial en nuestra capacidad auditiva, podemos darnos cuenta de que es posible escuchar un color, o un movimiento.” (Lawlor, 1993, p. 14) Esta capacidad asociada con el hemisferio derecho del cerebro no tendría que ver según este autor con el pensamiento dirigido y secuencial, pudiendo reconocer “patrones en el espacio, o conjuntos de cualquier tipo. Puede percibir simultáneamente los opuestos y captar funciones que ante la facultad analítica parecen irracionales” (p. 14). Algunos científicos como Ramachandran y Hubbard han investigado este tipo de capacidades, afirmando como la sinestesia posiblemente tendría que ver con el origen del lenguaje, ya que, mediante asociaciones simbólicas y metafóricas entre las sensaciones visuales y los sonidos pudieron



provocar la formación de las palabras. Estas teorías nos llevarían según R. Bartra a concluir como al igual que ocurre con la sinestesia donde se puede producir en el cerebro filtraciones anómalas entre circuitos que pueden dar lugar a efectos reveladores, se puede suponer también que una mutación primigenia también pueda realizar en un futuro una nueva conexión entre áreas anteriormente incomunicadas y que propicie el surgimiento de nuevas relaciones simbólicas y metafóricas, siendo de suma importancia que alguno de los circuitos que se interconectan tenga “una ventana abierta al contorno social y cultural. La novedad radica en que esta ventana permite captar y usar símbolos externos como parte de un proceso que representa señales del contorno mediante sensaciones” (Bartra, 2014, p. 61).

El color subjetivo: la búsqueda artística del color interior.

Kandinsky llamaba la atención de cómo el color tenía que ser investigado desde puntos de vista distintos entrando en el campo de la física-química, la fisiología y la psicología de manera que, si estas diferentes perspectivas se aplicaran al ser humano, la primera disciplina describiría “la naturaleza del color, la segunda, el medio de la recepción externa, y la tercera, el resultado del efecto interno” (Kandinsky, 2002, p. 67). En su obra *De lo espiritual en el arte* define el “*principio de la necesidad interior*” como que todo lo externo encerraría un elemento interno que se manifiesta de manera más o menos clara al espectador, no existiendo ninguna forma en la naturaleza que no dijera nada, así determinados colores serían realzados por determinadas formas y mitigados por otras. A través de las distintas formas y los colores el artista haría vibrar adecuadamente al alma humana siendo su número infinito, al igual que serían infinitas las combinaciones y sus efectos, para Kandinsky el material con el que trabaja el pintor sería inagotable:

En todo caso, los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo). En los colores que tienden a la profundidad, se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo, el azul en un círculo). Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente “disarmónica” sino que, por el contrario, es una nueva posibilidad y, por eso, armónica. (p. 58)



Como hemos visto Kandinsky estuvo influenciado por la antroposofía de Rudolf Steiner que apostaba por una experiencia directa de la existencia, mediante una profunda penetración transcendental donde el mundo de los fenómenos se percibe tal como es, en su esencia, sin la proyección de nuestros pensamientos preconcebidos, el propio Kandinsky decía como en la pintura todo color sería bello porque provoca una vibración anímica que enriquecería nuestra alma: “Por eso también todo lo que sea exteriormente –feo- puede ser interiormente bello, tanto en el arte como en la vida. Nada es –feo- en su resultado interior, es decir en su efecto sobre el alma de los demás”. (p. 104). En este sentido Steiner decía como la mera apariencia y la percepción no nos ofrecerían ningún contenido que fuera capaz de informarnos acerca del grado de perfección de los seres o los objetos del mundo. Este contenido lo suministraría el pensamiento a la percepción, extrayéndola del mundo humano de los conceptos e ideas, contrastando con el contenido de las percepciones que nos vienen de fuera, de tal manera que el contenido del pensamiento se manifestaría en el interior, llamando intuición la forma en que este contenido aparece al principio: “La intuición es para el pensamiento lo que la observación es para la percepción. Intuición y observación son las fuentes de nuestro conocimiento.” (Steiner, 1990, p. 75)

En 1919 Steiner impartió una conferencia en Berlín titulada “El espíritu en el reino de las plantas” en la que afirmaba que las plantas participaban de un espíritu que impregna la totalidad de la naturaleza y también al ser humano describiendo “los árboles y otras plantas que cubren una considerable parte de nuestro planeta como sus órganos sensores, con la tierra y su tegumento vegetal encarnando un organismo único y viviente” (como se citó en Lomas, 2013, p. 232). Esta conferencia tendría repercusión en la artista Hilma af Klint que abandonara la pintura de sus composiciones geométricas y después de dos años realizaría nuevas obras de carácter simbólico más cercanas a la naturaleza, consistentes en una serie de acuarelas tituladas *Sobre la visión de las flores y los árboles* pertenecientes al periodo de agosto a septiembre de 1920, en esta serie la artista aplicará las enseñanzas de Steiner en su percepción de la naturaleza captando mediante colores y formas la energía que desprenden las plantas, en vez de representar su apariencia física



como hiciera en su pintura naturalista de las flores en sus años de la academia, para ello emplea técnicas más directas como la acuarela sobre papel, grafito y pintura metálica, profundizando en la representación del trigo, el ajeno, la espiga de cereal, el abedul, la malva, el cardo, el fresno, algas verdes, el helecho y el polipodio común. En sus anotaciones correspondientes al 17 de enero de 1917 escribía:

Primero, intentaré comprender las flores de la tierra, haré de las flores del mundo mi punto de partida; con igual cuidado estudiaré luego lo que las aguas del mundo conservan. Después será el éter azul con todas sus variadas especies animales... Y finalmente, me adentraré en el bosque, estudiaré los húmedos musgos, todos los árboles y los animales que habitan entre esas frescas y oscuras masas arbóreas [...] (p. 237)

Para Hilma af Klint los colores tendrían un sentido espiritual diciendo como el color blanco era el más sagrado de todos los colores, el azul en la escala del color representaba la lealtad, mientras que el amarillo sería el espléndido color de la luz y del saber. Como vemos la artista no debió ser ajena a las enseñanzas de Steiner que afirmaba cómo existiría una diferencia entre las sensaciones experimentadas al observar los objetos del mundo exterior sensible y lo que revelaría substancialmente en el pensamiento no basado en lo sensorial. Para explicar estas cuestiones el filósofo proponía a sus discípulos ahondar y concentrarse interiormente para construir en el alma una representación simbólica donde se entregarán al pensar libre de lo sensorio y así experimentar dentro de sí mismos la esencia de este símbolo. Ponía de ejemplo la imagen de una rosa roja donde imaginaran la transmutación de su savia verde en una savia roja, de esta forma hacían un símil de la rosa roja con la hoja verde, la cual seguiría las leyes puras del crecimiento, el color rojo de la rosa se convierte así para el observador en “símbolo de una sangre en que se expresan instintos y pasiones purificados y liberados de lo bajo, y semejantes en su pureza a las fuerzas que actúan en la rosa roja” (Steiner, 2000, p. 285).

Piet Mondrian en su obra titulada *La nueva imagen en la pintura* menciona un proceso universal que conllevaría un “sacrificio continuo de la interioridad a la exterioridad, y de la



exterioridad a la interioridad” (Mondrian, 2007, p. 62). Esta “unidad original” a la que define como la “*fuerza persistente*” que todas las cosas tendrían en común sería realmente lo valioso, pudiéndose expresar en el arte por la forma abstracta. Sin embargo, el arte nos haría creer que la ilusión de las formas sería necesaria por encontrarse en la naturaleza, ya que todo existiría por la forma que se expresaría mediante los colores, afirmando como “*la naturaleza nos hace olvidar que la sustancia se expresa realmente por lo universal, que aparece en la forma y el color*” (p. 64). Mondrian a lo largo de su carrera pictórica siempre buscará este equilibrio entre el color y la forma geométrica de sus composiciones vertical-horizontal, empleando zonas planas con colores primarios por influencia del pintor Bart van der Leck y del escritor teósofo Schoenmaekers cuyo pensamiento reflejaría en muchas de sus ideas y ensayos que publicó en la revista *De Stijl* fundada en 1917.

También el pintor Johannes Itten buscará a través del color y las formas esta relación entre la interioridad y la exterioridad, basando sus teorías en las enseñanzas del mazdeísmo o “maestro de las enseñanzas de Dios”, doctrina con un fundamento teosófico que al igual que las otras corrientes de pensamiento surgidas en aquel momento en Europa fueron consecuencia del movimiento Lebensreform que estaba en desacuerdo con la industrialización y el materialismo. Itten afirmaba como existía una relación estrecha entre el cuerpo y el espíritu, explicando como el color producido por una persona nos informaría sobre su esencia interna, estos acordes cromáticos también nos comunicarían su pensamiento, sus sentimientos y maneras de actuar, diciendo sobre esta cuestión: “La armonía global es lo más importante, luego la posición de los colores entre sí, su orientación, su grado de claridad, su fuerza luminosa o su opacidad, sus relaciones cuantitativas, sus estructuras o sus relaciones rítmicas.” (Itten, 2020, p. 43). Para este artista en el mundo de los colores existirían múltiples maneras de relación entre los fenómenos ópticos, psíquicos y espirituales, de forma que este mundo cromático encerraría “posibilidades multidimensionales” e incluso un solo color aislado podía convertirse en sí mismo en un cosmos. Estas ideas también son compartidas por el pintor Paul Klee que sentía cómo el color le poseía para siempre, siendo esta revelación una experiencia de felicidad donde percibía una comunión íntima entre el color y su propio yo interior convirtiéndose de esta forma en una sola entidad, diciendo: “El iniciado presente



el punto original de vida. Posee algunos átomos vivientes, posee cinco pigmentos vivos: los elementos de la forma, y conoce un pequeño sitio gris de donde puede lograr el salto del caos al orden.” (Klee, 2007, p. 54) klee afirmaba como los objetos se expandirían más allá de los límites que aparentemente vemos y cómo la naturaleza nos ofrecería todo un abanico de “impresiones coloreadas. Los vegetales, los animales, los minerales, la composición que llamamos paisaje: todo esto escita nuestros pensamientos y nuestro reconocimiento” (p. 65), pero a pesar de estas impresiones existiría el arco iris que sería un fenómeno cromático puro que no pertenecería “al dominio intermediario entre la tierra y el universo, este fenómeno alcanza un cierto grado de perfección, pero no el grado último puesto que sólo pertenece a medias al -más allá-” (p. 66). Klee compara la superficie de la tierra con “una superficie negra” en la que nos encontraríamos y en la que percibiríamos los rayos de luz: “En este caso marchamos hacia la luz y nos servimos de la energía blanca.” (p. 63).

Sri Aurobindo afirma como la energía de la Naturaleza, su poder y cualidad se nos manifestarían a nuestra alma por medio de los sentidos, siendo realmente el único hecho original y eterno, de manera que lo más esencial, espiritual y sutil en nuestros sentidos sería “el material de esta cualidad y de este poder eternos” (Aurobindo, 2016, p. 21). Para este autor el despertar de la consciencia estaría relacionado y determinado por el equilibrio que existiría entre nuestra mente y la materia que se produciría por la vida en su evolución, de manera que el ser creativo o aquel que tendría la capacidad de desarrollar algo a partir de sí mismo haría “una distinción entre él, la fuerza que actúa en él y el material en el que trabaja” (Aurobindo 2008, p. 151). En la Gita encontraríamos ejemplos de “cómo el Divino, en el poder de su naturaleza suprema, se manifestaría y actuaría en las existencias animadas y en las existencias supuestamente inanimadas del universo” (Aurobindo, 2016, p. 20). El Poder y Presencia divinos actuarían sobre “las cinco condiciones elementales de la Materia” (p. 20), que serían “el elemento cuantitativo o material en la naturaleza inferior” (p. 20) y que constituirían la base de las formas materiales. Así “el Divino Mismo, en su *Para Prakriti*, es la energía que se halla en la base de las diversas relaciones sensoriales y de las que según el antiguo sistema *sankhyano*, las condiciones etérea, radiante, eléctrica, gaseosa y líquida, así como las demás



condiciones elementales de la materia, son el agente físico” (p. 20). La base de las formas de la materia estaría constituida por las cinco condiciones elementales de la materia que serían el elemento material o cuantitativo de la naturaleza inferior, mientras que el elemento cualitativo serían las cinco *tanmatras* integradas por el gusto, el tacto, el olor y los demás sentidos, siendo estas *tanmatras* la base de todo el conocimiento fenoménico, constituyendo “energías sutiles cuya acción pone la consciencia sensorial con las formas groseras de la materia” (p. 20). Según Sri Aurobindo desde el punto de vista material, las relaciones sensoriales serían una derivación de la materia siendo ésta la verdadera realidad, pero desde la perspectiva espiritual la verdad sería lo opuesto:

La materia y los agentes materiales son en sí mismos poderes derivados, y en el fondo, no son más que medios concretos o condiciones concretas donde las operaciones de la cualidad de la Naturaleza en las cosas se manifiestan a la consciencia sensorial del *jiva*. (p. 20).

Estas mismas ideas de Sri Aurobindo se pueden resumir en un *sura* del tratado sufí titulado *Mirsadulabād* donde hace una descripción de lo que significa “luz de luz” haciendo un símil entre el corazón del ser humano al que compara con una linterna de vidrio y que se encontraría situada en el cuerpo como si éste fuera una hornacina (*mishkāt*), hallándose en este corazón una lámpara (*misbah*) o consciencia secreta (*sirr*) que estaría iluminada por la luz que proviene del espíritu (*ruh*):

La luz reflejada por el vidrio irradia el aire al interior de la hornacina. Este aire significa las facultades carnales, mientras que los rayos que lo atraviesan y alcanzan las ventanas representan los cinco sentidos. Por difusiones sucesivas la luz de Dios difunde belleza y pureza sobre las facultades más bajas, como también las más altas del alma humana y esto es lo que significa “luz de luz.” (como se citó en Chevalier y Gheerbrant, 1999, p. 667)

Según K. Korotkov los siete colores pertenecientes a los chakras principales del cuerpo humano cuando se combinan en el espectro de luz se crearía el blanco virtual, afirmando como nuestro cuerpo poseería energía que puede transformarse de un estado a otro, obteniendo esta



energía de la alimentación, del agua y de la luz. Nuestro cuerpo emitiría luz, seríamos “hijos del sol que viven de la luz del mundo” (Korotkov, 2018, p. 24), llamando la atención de como la base del paradigma de la energía es la luz de conservación de esta misma y como el descubrimiento de la radiactividad, evidenció como la materia se puede transferir lentamente en energía, concluyendo como:

[...] la ecuación de Einstein $E=mc^2$ da motivos para hablar no sólo de la transformación de la materia en energía, sino también del proceso inverso de transformación de la energía en materia, es decir, demuestra que la energía y la materia son una manifestación mutua de la misma sustancia universal. (Korotkov, 2015, p. 133)

K. Korotkov afirma como en los niveles metafísicos tendríamos en cuenta la siguiente capa de realidad que no sería material, sino que estaría basada en diferentes formas de existencia de la materia: “Éste es el nivel de lo superfísico, el nivel de lo ideal, el nivel del alma y el espíritu. Es el nivel más alto de nuestra jerarquía y, al mismo tiempo, es la base de todo.” (p. 194) Para este científico el alma es un campo de información que formaría parte del ser humano junto con la parte física y la entidad espiritual, constituyendo una unidad indivisible e incondicional mediante estos tres principios:

El alma es el vínculo del cuerpo y el espíritu, el tercer componente de la entidad; el espíritu desarrollado en la entidad mundial, sustancia cósmica, Dios, el único para el conjunto de la humanidad, pero que tiene muchas (aunque contadas) modalidades. (p. 199)

Según este científico la vida entera del individuo se dirigiría a la satisfacción de las demandas de las tres entidades, es decir, la física, el alma y la entidad espiritual. En el primer milenio de la humanidad, se produjo una búsqueda de querer satisfacer a la entidad física que una vez resuelta, dio lugar a una búsqueda de hacer feliz al alma, lo que dio lugar al nacimiento de la música y las artes.



El color universal y la unión de los contrarios a través del color: la luz blanca.

C. G. Jung cree como nuestra percepción no sería capaz de captar todas las formas del ser, por esta razón el fenómeno de las creaciones arquetípicas descansaría en una forma de ser sólo condicionada psíquicamente o de otras formas como las “espirituales”, afirmando como la fantasía mítica estaría en todas partes. En su visita al monumento funerario de Gala Placidia en Rávena tuvo una visión provocada por la luz interior azulada del edificio que produjo en Jung una gran emoción, confesando como desconocía la fuente de la cual emanaba esta luz: “No me preocupó de dónde procedía ni me extrañó en absoluto el que faltara la fuente de luz.” (Jung, 1996, p. 291). Itten nos habla de este curioso fenómeno que se produciría en el interior del mausoleo, donde se origina una atmósfera de luz de tonos grisáceos debido a que “las paredes de mosaico azul de la sala se iluminan con una luz de color naranja, que se filtra en ella a través de las estrechas ventanas de alabastro naranja” (Itten, 2020, p. 14) (**Fig. 2**).

Figura 2. Mausoleo de Gala Placidia, 425-430 d. C. Rávena (Italia).



Fuente: [GallaPlacidia_mosaico_ciervos.jpg \(3225x2419\) \(wikimedia.org\)](#)

Itten explica como al mezclarse el color naranja y el azul que son complementarios se produciría el color gris de manera que cuando recorremos el baptisterio recibiríamos distintas cantidades de luz de tono azul o naranja provenientes de cada punto de la sala, ya que las paredes reflejarían “los colores en ángulos siempre cambiantes. Esta variedad cromática produce en el visitante la



sensación de estar ante un colorido flotante” (Itten, 2020, p. 14). La metamorfosis de la luz del sol al traspasar los ventanales del mausoleo es analizada también por Itten en la catedral de Chartres a través de la composición de carácter simbólico de *Nuestra Señora de la Hermosa Vidriera*, donde se habría combinado el rojo cálido y el azul frío, consiguiendo de esta forma que la vidriera se acompase con el mismo ritmo del sol: “La cambiante luz del cielo modifica constantemente el ángulo de entrada y los colores relucen de forma diferente a cada hora del día. El vidrio transparente tiene el mismo carisma que las piedras preciosas.” (p. 69). Autores como L. Charpentier afirman como los vitrales de la catedral de Chartres eran producto de la alquimia, ya que este vidrio no reaccionaría a la luz como lo hace el vidrio normal: “Parece tornarse una piedra preciosa que no deja pasar demasiado la luz, sino que se torna, a su vez, luminosa.” (Charpentier, 1969, p. 197) Según R. Lawlor los vitrales de los rosetones góticos serían capaces de transformar la luz en un espectro de colores al igual que ocurriría con la fotosíntesis donde encontramos “una simetría de doce ejes como dadora de vida o matriz que transforma la luz en el espectro básico de la sustancia orgánica” (Lawlor, 1993, p. 5). Esos mismos componentes en una disposición distinta no podrían transformar la energía de las radiaciones de luz en sustancia viva, siendo este proceso reproducido de manera simbólica en los rosetones que tendrían una geometría sagrada.

Henri Matisse se inspiran en esta luz del arte gótico para hacer la capilla del Rosario de los dominicos de Vence, transformando la luz del sol para que el espectador dentro del templo cuando mire a través de los vitrales tenga “la impresión de que pertenece a otro mundo completamente diferente al de la capilla, aunque solo se halle a un metro de distancia del ventanal” (como se citó en Fourcade, 1993, p. 219). Esta obra fue según confesión de Matisse, el resultado de toda su investigación, siendo un reto que resumía toda su vida de trabajo además de ser “la floración de un esfuerzo enorme, sincero y difícil” (p. 218). En su visita a Notre-Dame se siente impresionado por la arquitectura y los vitrales de la construcción diciendo al salir: “¡Y bien! Al lado de todo esto, ¿qué es la capilla?... Y entonces me dije: es una flor. No es más que una flor, pero es una flor” (p. 232).

Matisse buscaba una intensidad en la superficie limitada de la pintura que también se traduce en la capilla de Vence donde la pintura según el propio artista, amplía la superficie creando



una intensidad capaz de conmover el espíritu y los sentidos del espectador haciendo “que no se sientan las dimensiones de la pared” (p. 225). En las declaraciones recogidas por Rosamond Bernier dice: “No habrá figuras, nada más que el patrón de las formas. Imagínese el sol derramándose a través del vitral. Lanzará reflejos coloreados sobre el suelo y las paredes blancas, toda una orquesta de colores.” (p. 222).

Matisse describe así su proceso de trabajo donde juega con la luz que forman los tres colores de las vidrieras que van desde el suelo hasta el techo de la capilla, para las cuales eligió el color azul ultramar, el “verde botella” y el amarillo limón reuniéndolos en cada parte de la vidriera. Para el pintor la relación que mantienen estos colores entre sí según las cantidades sería lo que los magnificaría y espiritualizaría, creando además “una diferenciación en la superficie de ciertos vidrios. El amarillo está deslustrado y se va haciendo translúcido mientras que el azul y el verde se mantienen transparentes, es decir absolutamente nítidos” (p. 219). El artista explica como al estar el amarillo deslustrado y falto de transparencia, concentraría la atención del espectador reteniéndolo al mismo tiempo en el interior del recinto y “formando además el primer plano de un espacio que empieza en la capilla para ir a perderse a través del azul y el verde hasta los jardines de los alrededores” (p. 219). Apuntando como la temporada mejor para visitar la capilla sería en invierno a las once de la mañana, ya que así las vidrieras cumplen su misión de “transfigurar el negro en blanco que reinan en este santuario dominico y de irradiar sobre sobre ellos todo el prisma celeste” (p. 225).

Matisse afirmaba como en la capilla no se podría introducir el color rojo, ya que este color existiría ya en la capilla debido a “el contraste de los colores que están allí. Existe por reacción en el espíritu del observador” (pp. 224-225). Este recurso pictórico ya estaría presente en su forma de trabajar el color en sus cuadros, como nos describe Picasso cuando vemos tres colores contiguos como el verde, el violeta y el turquesa, cuya relación nos evocaría “otro color que podría denominarse el color... Ello significa que el color es algo que alude a otra cosa más allá de sí mismo” (como se citó en Essers, 1996, p. 48). Estos efectos de color son analizados por Itten en su obra *El arte del color*, donde mediante variados ejemplos el pintor nos muestra como el ojo humano



demandaría o produciría el color complementario para recuperar el equilibrio de forma automática, denominando a este fenómeno como “contraste sucesivo” (Itten, 2020, p. 31). Si hacemos la prueba de observar “durante un tiempo un cuadrado verde y luego cerramos los ojos, vemos la imagen residual de un cuadrado rojo. Si observamos un cuadrado rojo, vemos la imagen residual de un cuadrado verde” (p. 31), de manera que, si probamos con todos los colores, la imagen residual siempre será la del color complementario.

Para Itten la armonía sería “un estado psicofísico de equilibrio, en el que la disimilación y la asimilación de la sustancia visual son igual de importantes” (p. 32), diciendo como las armonías cromáticas subjetivas nos darían información sobre la esencia interior del ser humano:

La constitución interna y las estructuras internas se reflejan en los colores. Creo que surgen de las refracciones y los filtros de la luz blanca de la vida y de las oscilaciones electromagnéticas de la esfera psicofísica del ser humano. (p. 43).

Itten menciona en relación con esta cuestión, una cita de Goethe sobre la *Teoría de los colores* donde dice que el ojo al ver el color comenzaría a actuar de forma inconsciente produciendo instantáneamente “otro color que junto con el ya dado, engloba la totalidad del círculo cromático” (p. 33), señalando como una determinada sensación produciría por un color concreto puede despertar en el ojo una aspiración hacia lo universal:

Y entonces para ser consciente de esa totalidad, para satisfacerse a sí mismo, busca el lado del cualquier espacio con color otro sin él, a fin de que en su lugar surja el color deseado. En esto radica la ley fundamental de la armonía cromática. (p. 33).

Goethe decía que los colores físicos combinarían la luz y la opacidad, siendo sombras producidas por esta interacción, explicando:

[...] el fenómeno del color a partir de una relación de polaridad, expresada en la tensión entre un lado activo y otro pasivo, a los que corresponden, respectivamente, la luz y la oscuridad, el calor y el frío y otros elementos que interactúan de diverso modo según el color concreto” (Arnaldo, 2003, p. 18).



Esta posibilidad de obtener el mismo color perceptual de muchas formas diferentes ya fue investigada por O. Hebb en su libro *Organización de la conducta* donde habla del llamado “efecto de expansión” (como se citó en Gombrich, 2002, p. 21), la inesperada manera como colores yuxtapuestos pueden afectarse mutuamente.

Itten explica al principio de su libro, cómo Isaac Newton hizo la demostración de que la luz solar blanca se puede descomponer en los colores del espectro mediante un prisma triangular, señalando como estos colores del espectro tendrían la característica de que cada uno de ellos es complementario al color que resultaría de la mezcla de los restantes colores, lo que daría lugar a que no podríamos ver los colores que contendría este color que sale de esta mezcla, no ocurriendo “lo mismo en la música, donde el músico puede percibir cada tono entre una mezcla de diferentes tonalidades” (Itten, 2020, p. 25).

El Premio Nobel de Física de 2004 Frank Wilczek señala como la gama visual humana llevada a términos musicales cubriría una octava o una duplicación de la longitud de onda, ya que cada color correspondería a una longitud de onda precisa:

[...] las ondas electromagnéticas puras con longitudes de onda dentro de un estrecho intervalo específico –de unos 370 a unos 740 nanómetros, cuantitativamente –son la materia prima de la visión humana. Corresponden a la luz pura revelada en el espectro prismático de Newton. (Wilczek, 2016, p. 158).

Según este autor podemos sintetizar todos los colores que percibimos, mediante la mezcla de tres colores como el rojo, el verde y el azul, comprobándose este hecho en la fotografía, la televisión o la computación gráfica en color, poniendo el ejemplo de los monitores de ordenador que funcionarían con tres tipos de fuentes de luz de color (p. 155). Estas tres fuentes pueden ajustar la intensidad relativa creando millones de colores, ya que “se muestrean *millones de puntos* distintos, pero todos en un *espacio de tres dimensiones*” (p. 155).



F. Wilczek hace una comparación entre la forma de pintar de los impresionistas, a la hora de aplicar separadamente los distintos pigmentos en zonas del lienzo muy cercanas en vez de superponerlas, y la estrategia similar de las peonzas de color de Maxwell, pero en este caso “transportada del tiempo al espacio. En ambos casos, la luz de las diferentes regiones se combina según las reglas de los rayos: porque uno no mezcla los pigmentos, sino más bien la luz que reflejan” (p. 155). Con esta técnica de los impresionistas, se puede añadir textura local al mismo tiempo que se mantiene intacto el color general en promedio:

Esto es esencialmente otra clase de peonza de color que explota la persistencia de la visión en el espacio, en vez de en el tiempo. El promedio espacial es menos grosero, y por tanto soporta una paleta de variaciones más nutrida. (p. 155).

Este autor señala como el color que percibiríamos representaría una mezcla de la luz que no se ha absorbido. En una obra pictórica donde se combinaría dos pigmentos diferentes, estaríamos sumando el poder de *absorción* de estos colores, por lo que “el color que vemos en la luz reflejada depende de qué colores espectrales hayan retirado de la reflexión, o absorbido, los pigmentos” (p. 151). F. Wilczek llama la atención de cómo habría mucho más en la luz de lo que nuestros sentidos perciben e incluso imaginamos “... abre nuevas Puertas de la Percepción. Las fuerzas básicas de la naturaleza encarnan simetría, y se materializa en sus avatares” (p. 332).

En 1797 el físico conde Rumford fue el primero que afirmó como los colores espectrales eran armónicos si al mezclarlos daban el blanco: “Un color que se mezcla con su complementario da como resultado físico la totalidad de los colores, es decir, blanco; desde el punto de vista de los pigmentos, la mezcla de un negro agrisado” (Itten, 2020, p. 32). Sin embargo, Peter Deunov afirma como el color blanco no sería un conjunto de todos los colores: “Todos los colores representan la condición para que se manifieste el color blanco, él está aparte de los demás colores. Él no es un resultado.” (Deunov, 2017) Señalando cómo la suma de nuestros colores interiores generaría la luz del Espíritu Divino, produciéndose una armonización del ser humano a través de la Verdad que sería como “una gran corriente que desciende desde el reino de la Luz de los mundos divinos” (Deunov,



2017), concluyendo como la Verdad es realmente la que formaría los colores en los mundos más inferiores. En la evolución ascendente del ser humano esta existencia consciente de la Verdad es definida por Sri Aurobindo como “Mente de Luz”, siendo una acción subordinada y dependiente de la Supermente, una etapa inevitable que dará lugar a un nuevo tipo de hombre donde este destello llevará dentro de él “una gradación ascendente de sus propios poderes y tipos de una humanidad en ascenso que encarnará cada vez más el giro hacia la espiritualidad, la capacidad para la Luz, un ascenso hacia una humanidad divinizada y una vida divina” (Aurobindo, 2004, p. 92). Esta nueva humanidad vivirá en la Luz y en el conocimiento, donde tendrá la capacidad de ver y de vivir de una manera parcialmente divinizada frente a la oscuridad y la Ignorancia. La mente iluminada sería un paso provisional por el que se puede “transitar desde la supermente y la superhumanidad hacia una humanidad iluminada” (p. 96).

Kandinsky en su libro *Escritos sobre arte y artistas* decía como se produciría una maduración en la persona, surgiendo un impulso interno capaz de crear, siendo esta aspiración de carácter consciente o inconsciente como un “*rayo blanco fecundante*” (Kandinsky, 2002, p. 20) que nos llevaría a nuestro desarrollo y sublimación, mediante un movimiento ascendente, que solo sería “posible cuando la vía está libre, cuando no hay barreras en el camino” (p. 20). El pavo real en la alquimia tenía un importante papel al igual que en gnosticismo que aguarda el prodigio de la *cauda pavonis*, esto es, el aparecer de todos los colores, el despliegue y toma de consciencia del todo “una vez que el tenebroso muro de separación haya caído” (Jung, 1990, p. 125). Para G. Bachelard la Piedra filosofal de la alquimia tendría todos los colores que representarían “todos los poderes” además de poseer la cualidad infinita del “poder de tintado” por lo que en la alquimia aparecería “una paleta simbólica que pasa del negro al blanco, del blanco al cetrino, del cetrino al rojo triunfante” (Durand, 1981, p. 210). Fulcanelli en su obra *El misterio de las catedrales* dice como los *Colores de la Obra* seguirían un orden que no varía y que irían “del negro al rojo pasando por el blanco” (Fulcanelli, 2003, p. 97). Entre estos colores habría otros intermediarios que darían cuenta de las mutaciones internas, pero serían estos tres colores esenciales los que afectarían con más profundidad en la materia e indicarían un “cambio de estado en su composición química. No son



tonos fugaces, más o menos brillantes, que juegan en la superficie del baño, sino coloraciones en la *masa* que se manifiesta exteriormente y reabsorben todas las demás” (p. 97). Estas fases coloreadas de la cocción en la práctica de la Gran Obra tendrían una significación simbólica que expresaría de manera velada una verdad concreta que enlazaría con el *lenguaje de los colores* que aparece representado en los vitrales de las catedrales góticas. Fulcanelli hace un recorrido en su libro por el significado de estos tres colores diciendo como el color blanco sería el signo de la luz:

Al llegar a este grado, aseguran los Sabios que su materia se ha desprendido de toda impureza y ha quedado perfectamente lavada y exactamente purificada. Presentase entonces bajo el aspecto de granulaciones sólidas o de corpúsculos brillantes, con reflejos diamantinos y de una blancura resplandeciente. (p. 98).

Ricardo Wagner respecto a la luz blanca afirma que sería una suerte de cristalización recordándonos como el carbono sería un material químico que preponderaría en nuestro organismo siendo negro como el carbón o el grafito frente al diamante o cristal de carbono que sería “agua clarísima”, por lo que deduce que el sentido más profundo del color negro sería una “ocultación y germinación en la oscuridad” (Cirlot, 1969, p. 147), coincidiendo con “Génon, para quien el negro expresa toda fase preliminar, correspondiendo al ‘descenso a los infiernos’, que constituye una recapitulación (penitencia) de todos los estadios precedentes”. (p. 147). Según Génon la gama de seis colores estaría constituida por el rojo, el anaranjado, el amarillo, el verde, el azul y el violeta, siendo el séptimo el blanco en vez del índigo. El blanco se situaría en el centro “cuando los seis colores se sitúan en las puntas de los dos triángulos en el ‘sello de Salomón’” (p. 146).

El *Sol niger* de la alquimia que se encuentra en el nadir simbolizaría la “primera materia” es decir la profundidad del inconsciente, estado inferior desde el cual el individuo “debe con esfuerzo y sufrimiento, ascender hasta el cenit” (p. 430), este proceso se trataría de un ascenso definitivo donde se produciría “la transmutación en oro de la primera materia, que pasa por los estados blanco y rojo, como el sol en su curso” (p. 430). El sol significaría una purificación y las pruebas que tornarían “transparentes las opacas cortezas de los sentidos, para la comprensión de las verdades



superiores” (p. 431). El sol ascendente o levante representaría la luz, del rayo y de lo dorado constituyendo la ley suprema:

En la tradición medieval, Cristo es comparado constantemente al sol, es llamado “sol salutis”, “sol invictus” o también, en una clara alusión a Josué. “sol occasum nesciens”, y según San Eusebio de Alejandría los cristianos, hasta el siglo V, adoraban al sol levante. (Durand, 1981, p. 141)

Miró recurrirá frecuentemente a este simbolismo para representar la naturaleza mediante arquetipos *mandálicos* de carácter solar sobre fondos llenos de color como podemos ver en *El vuelo de la libélula delante del sol* de 1968, diciendo el pintor sobre esta obra: “... huía hacia el interior del absoluto de la naturaleza; quería que mis manchas parecieran abiertas a la llamada magnética del vacío..., estaba interesado en el vacío, en la perfecta vaciedad” (como se citó en Faerna, 1994, p. 41). Miró afirmaba como buscaría el anonimato que le permitiría renunciar a sí mismo para afirmarse más aún, siendo esta tendencia la que le haría “buscar el ruido escondido en el silencio, el movimiento en la inmovilidad, la vida en lo inanimado, lo infinito en lo finito, las formas en el vacío y mi yo en el anonimato” (como se citó en Taillandier, 2018, p. 61). El pintor confiesa a Georges Duthuit como la poesía tendría que ver con un acto de amor donde había que dejar el alma al desnudo diciendo como tanto la pintura como la poesía serían como el amor “un intercambio de sangres, un abrazo apasionado, sin limitaciones, sin defensas...” (como se citó en Erben, 1998, p. 202)

Sri Aurobindo describe el amor psíquico como un “fuego puro” que no dependería de nuestra “satisfacción del deseo del ego o de la consumación del combustible que éste conlleva” (como se citó en Nieto, 2011, p. 81), siendo su color una llama blanca que encontraría la plenitud de su fuego, ardor y éxtasis cuando en su búsqueda se dirige al Divino, señalando como el artista puede tener una experiencia de carácter espiritual al entrar en un vacío infinito, esta vivencia nos llevaría a una felicidad y aun conocimiento más grande donde podemos identificarnos con el Todo, siendo como “una extensión de una consciencia de sí esencial, libre y pura...” (Aurobindo, 2008, p.



164). Este silencio o vacío inmenso y vastísimo sería como un movimiento de interiorización que no nos aprisionaría en nuestro ser personal, sino que sería “el primer paso hacia la verdadera universidad” (p. 175), relacionando “el ojo del poeta y del artista” con la “supramentalización del sentido físico” que originaría un resultado similar al producido en el pensamiento y en la consciencia reemplazando así nuestra burda percepción de las cosas. Esta visión supramentalizada sería una visión glorificada de carácter espiritual que define como si en verdad se tratara de “la vista del divino y supremo Poeta y Artista en el que participamos y recibimos la plena visión de su verdad e intención en su diseño del universo y de cada cosa del universo” (Aurobindo, 1980, p. 247). En esta experiencia de ilimitada intensidad, todo se convertiría en “revelación de la gloria de la cualidad, idea, forma y color” (p. 247). Nuestro ojo físico nos daría la impresión de que portaría una consciencia o espíritu “que no sólo ve el aspecto físico del objeto sino también el alma de la cualidad en él, la vibración de la energía, la luz y la fuerza y el sentido físico de que está hecho” (p. 247). Esta experiencia realizada a través del sentido físico nos llevaría a una “consciencia sensoria total” que estaría dentro y detrás de la visión, constituyendo: “una revelación del alma acerca de lo visto y del Espíritu universal que se expresa en esta forma objetiva de su propio ser consciente” (p. 247).

E. Pérez de Carrera afirma como los sufíes y los brahmanes consideran que el ser humano tendría siete sentidos, estando dos de ellos escondidos, a los que llaman oído, olfato, gusto, tacto, ritmo y luz interior, por eso a un desarrollo determinado de la consciencia le llamarían iluminación, afirmando como seríamos capaces de percibir más allá de los sentidos mediante una comunicación sensitiva supraconsciente que estaría relacionada con el mundo formal y los arquetipos, formando parte de la memoria colectiva de la humanidad, esta comunicación sería uno de los tres alimentos esenciales de lo que denomina el “arcoíris de la mente”, explicando como en las tradiciones orientales, los rastros culturales previos de la Cornisa Atlántica y el chamanismo siberiano ya mencionaban de como todas las formas de vida estarían unidas por un fluido energético a veces visible que dependiendo de las culturas se denomina “prana”. Este fluido energético tendría una implicación en los procesos de fijación y uso de la memoria del ser humano, siendo una



comunicación que operaría a través de los datos mentales que el consciente no ha grabado. En los Vedas ya se hacía referencia a esta energía sutil capaz de recorrer el tiempo y que no respeta las fronteras del pasado y ni del futuro, diciendo sobre esta comunicación supraconsciente:

De los siete misteriosos mandalas que recorre el pranayama, enfermedad y entrega, nacimiento y muerte lindan con la frontera de la realidad última, la parte más sutil de la materia manifestada; allí se diluyen los sentidos, allí terminan los ritmos que dan vida al aire, allí se pierden los pulsos cerebrales que conducen a la consciencia. Son los puntos comunes, los puntos en el que el prana desaparece por los sumideros del tiempo y vuelve después de haber bebido en el futuro. Va cargado de un mensaje que dice que la realidad la forman cuatro puertas y tres afirmaciones esenciales (siete), siete colores que nacen del blanco, siete sonidos que se nutren del índigo, siete. Y cuando vuelve, sale y resucita con la memoria del doce, ansiando penetrar en los espacios aéreos para sacralizar la sangre con los renovados tambores con los que Tanatos aturden la sangre azul del diablo. (Pérez, 2004, p. 84-85)

Conclusiones

Los artistas del siglo pasado a la hora de elaborar su obra ponen en primer término sus propias intuiciones con un claro objetivo de carácter transcendental, proponiendo una visión subjetiva de la realidad donde el color desempeña un importante papel no solo en sus reflexiones teóricas sino también en los más importantes movimientos pictóricos de la época, como preconiza el propio Johannes Itten cuando afirma como los colores tendrían “un carácter de fuerzas lumínicas cósmicas primitivas y, al mismo tiempo, de realidades solemnes y materiales” (Itten, 2020, p. 54).

Kandinsky investiga el color desde su aspecto físico psicológico y espiritual, tanto en el desarrollo de la obra como en el efecto creado en el espectador, para ello emplean los colores primarios y secundarios mediante contrastes cromáticos al igual que los pintores impresionistas que utilizaron el contraste de colores cálidos y fríos. En estas técnicas pictóricas cada toque de color que aplicamos altera toda nuestra obra dependiendo de dónde lo pongamos, de tal manera que lo que era cálido se puede enfriar en cuanto ponemos un color más cálido en otro lugar del cuadro, o se puede alterar completamente la armonía del conjunto si ponemos un toque de color distinto. Sin



embargo, se puede ir más allá y armonizar los colores y las formas en la composición de manera que consiguiéramos con la combinación de estos tonos y formas crear una nueva realidad, como nos cuenta Picasso, sobre la forma en que Matisse combina los colores, buscando la expansión del color mediante la creación de una fuerza que se haría efectiva cuando se origina “una especie de zona neutral en la que también debe entrar el color contiguo cuando ha alcanzado el límite de su capacidad expansiva. Entonces puedes decir que el color respira. Así pinta Matisse” (como se citó en Essers, 1996, p. 48).

Después de este recorrido interdisciplinar podemos concluir como la luz y el color de la materia pictórica estarían estrechamente unidos siendo uno de los objetivos del arte la búsqueda de la luz blanca como expresión de la luz divina o espiritual que no sería en su origen de carácter material, ni una imagen visual simbólica o subjetiva, sino que sería en su esencia “una manifestación espiritual de la Divina Realidad Iluminadora y creadora; la luz material es su representación o conversión ulteriores en la Materia para propósitos de la Energía material” (Aurobindo, 2008, p. 155). Según Sri Aurobindo en el arte el discernimiento que opera en el artista no sería una autocrítica intelectual ni a una obediencia a reglas impuestas desde fuera por algún canon intelectual, sino que sería un discernimiento en sí mismo creador, intuitivo que formaría parte de la visión, estando contenido en el acto creador y siendo parte inseparable de él: “Llega a nosotros de lo alto, y como elemento integrante de ese flujo de poder y de luz que en virtud de su entusiasmo divino, eleva nuestras facultades y les comunica la intensidad de su funcionamiento superracional.” (Aurobindo, 2002, p. 166) En este proceso la razón debe quedar en un segundo plano, ya que sus mecanismos no tienen poder para perfeccionarnos individualmente ni de forma colectiva, necesitaríamos un cambio interior de nuestra naturaleza, pues no sería completamente imposible cómo afirma Sri Aurobindo que algún día la sociedad se vuelva de forma decisiva hacia el ideal espiritual, este comienzo puede significar el descenso de una influencia supramental, un nuevo poder de consciencia que caracterizará el próximo periodo de nuestra evolución donde el arte y la poesía pueden tener un enorme valor por su capacidad de recrear nuestras almas con lo universal y lo ideal, tendiendo puentes para llegar a esta “Realidad oculta” y a esta “Luz” que en



realidad estaría dentro de nosotros como ya intuían los artistas del siglo pasado cuando relacionaban el color con la luz como vemos en estas palabras de Matisse: “El color es un medio para expresar la luz, pero no tanto el fenómeno físico como la luz real: la que existe en la mente del artista.” (como se citó en Essers, 1996, p. 81).

Referencias

- Arnaldo, J. (2003). *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Aurobindo, Sri. (1980). *Síntesis del Yoga. Libro. III, Yoga de Autoperfección*, Buenos Aires, Argentina: Kier.
- Aurobindo, Sri. (2002). *El ciclo humano*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, Sri. (2004). *La manifestación supramental sobre la Tierra*. Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, Sri. (2008). *La vida divina*, Tomo I, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Aurobindo, Sri. (2016). *Ensayos sobre la Gita. Libro II*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Bartra, R. (2014). *Antropología del cerebro. Conciencia, cultura y libre albedrío*, Valencia: Pre-Textos.
- Carrie, B. A. (2016). *Wassily Kandinsky, Rudolf Steiner and the Missing Object*, Austin: Tesis Doctoral de la Facultad de la Escuela de Postgrado de La Universidad de Texas.
- Charpentier, L. (1969). *El enigma de la catedral de Chartres*, Barcelona: Plaza & Janes.
- Chevalier, J. Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Heder.
- Cirlot, J. (1969). *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- Deunov, P. (2016). *Los números*, Amazon Fulfillment: Breslavia.
- Deunov, P. (2017) Institut Solve et Coagula Reus, www.Omraam.es
- Durand, G. (1981). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arqueología general*, Madrid: Taurus.
- Erben, W. (1998). *Joan Miró 1893-1983. El hombre y su obra*, köln: Taschen.
- Essers, V. (1996). *Henri Matisse 1869-1954. Maestro del color*, Madrid: Taschen.



- Faerna, M. (1994). *Joan Miró*, Barcelona: Polígrafa.
- Fourcade, D. (1993). *Henri Matisse. Escritos y opiniones sobre arte*, Madrid: Debate.
- Fulcanelli. (2003). *El misterio de las catedrales. La obra maestra de la hermética en el siglo XX*, Barcelona: Debolsillo.
- Gombrich, E. H. (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate.
- Itten, J. (2020). *El arte del color. La experiencia subjetiva y el conocimiento objetivo como caminos para el arte*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Pérez, E. (2004). *49 Respuestas a la aventura del pensamiento*, tomo I, Madrid: Fundación Argos.
- Jung, C. G. (1990). *Formaciones de lo inconsciente*, Col. Biblioteca de Psicología Profunda nº16, Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (1996). *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Col. Biblioteca Breve, Barcelona. Seix Barral. 1996.
- Kandinsky, W. (2002). *Escritos sobre arte y artistas*, Madrid: Síntesis.
- Kandinsky, W. (2010). *De lo espiritual en el arte*, Col. Paidós Estética nº24, Barcelona: Ibérica.
- Klee, P. (2007). *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires: Captus.
- Korotkov, K. (2015). *La energía de la consciencia*. Barcelona: Ediciones Obelisco.
- Korotkov, K. (2018). *La energía de la salud*, Amazon Fulfillment: Breslavia.
- Lawlor, R. (1993). *Geometría Sagrada*, Madrid: Debate.
- Lomas, D. (2013). Las raíces botánicas de la abstracción de Hilma af Klint en I. Müller- Westerman y J. Widof (ed) *Hilma af klint. Pionera de la abstracción*, Málaga: Museo Picasso, pp. 223-276.
- Mondrian, P. (2007). *La nueva imagen en la pintura. La realización del Neoplatonismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*, Col. De Arquitectura 9. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Consejería de Educación y Cultura de la Región de Murcia. Fundación Caja Murcia:
- Nieto, P. (2011). *La mujer. Sri Aurobindo-La Madre*, Barcelona: Fundación Centro Sri Aurobindo.
- Steiner, R. (1990). *La filosofía de la libertad*, Buenos Aires: Antroposófica.



Steiner, R. (2000). *La ciencia oculta*, Madrid: Antroposófica.

Taillandier, Y. (2018). *Miró. Yo trabajo como un hortelano*, Barcelona: Gustavo Gili.

Wilczek F. (2016). *El mundo como obra de arte. En busca del diseño profundo de la naturaleza*, Critica, Barcelona.