

*Comunicación***Forma o color: ¿Es válido preguntarse cuál es más importante en diseño y arquitectura?****Caivano, José Luis**caivano@fadu.uba.ar

Universidad de Buenos Aires. Conicet. Facultad de Arquitectura,
Diseño y Urbanismo. Programa Color. Buenos Aires, Argentina.

Palabras clave

Forma, Color, Categorías visuales, Arte, Diseño, Arquitectura.

Resumen

En la Italia renacentista surgió un debate sobre si en pintura es más importante la forma (delineado, dibujo) o el color, querella que se continuó más tarde en la Academia de Pintura y Escultura francesa, trasladándose también a la arquitectura. Incluso Le Corbusier opinó sobre el asunto. Planteada en tales términos, la discusión corrió por carriles puramente retóricos: dos bandos definidos, con adherentes y detractores de cada posición. Si bien en apariencia podría derivarse alguna hipótesis de esa cuestión, en realidad es una pregunta que difícilmente pueda someterse a algún tipo de contrastación. No sale del campo de la subjetividad. Pero planteada de otra manera, con preguntas más específicas, puede tener validez investigativa. Un tipo de preguntas más útiles o pertinentes para disparar investigaciones relacionadas con este tema pueden ser, entre otras:

- ¿Por qué se intentó ocultar la práctica de la policromía en la arquitectura y escultura de la antigüedad clásica? ¿Tal conocimiento era contrario a intereses o conceptos defendidos durante siglos?
- ¿Cómo evolucionó la concepción de Le Corbusier (por tomar un caso relevante) en relación al color y

la forma en arquitectura?

- ¿Cuál de los dos aspectos –forma o color– es percibido con mayor rapidez por el cerebro? (aclarando que “percibir” significa interpretar un estímulo visual y adscribirlo a una categoría o nombre, es decir, entender lo que vemos).
- ¿Qué idea suele surgir primero en el proceso de diseño: la idea de forma o la idea de color?
- ¿Influye (en el sentido de modificar) el color sobre la forma percibida? ¿Influye la forma sobre el color percibido?

Un debate estéril: forma *versus* color en la pintura

Durante el Renacimiento italiano surgió una disputa acerca de si en el arte de la pintura era más importante la forma (también definida en términos de delineado o dibujo) o el color. Las oposiciones se planteaban entre la escuela veneciana (representada principalmente por Tiziano), partidarios del color, y la escuela romana (representada por Rafael Sanzio), partidarios del dibujo. Esta discusión se continuó más tarde en la Academia de Pintura y Escultura francesa. En el 1600, los “adalides” del color eran principalmente los representantes de la escuela flamenca, Rubens y su discípulo Anton van Dyck, mientras que por el lado de los “formalistas” estaba Nicolas Poussin, de la escuela clasicista. En los siglos y movimientos posteriores, podemos contar entre los “coloristas” a Delacroix (romanticismo), los impresionistas, y los más modernos Matisse y Cezanne. En las filas de los “formalistas” podemos ubicar a Jacques-Louis David (neoclasicismo) y sobre todo a Jean-Auguste-Dominique Ingres, tal vez el más ferviente defensor del dibujo; y posteriormente a los cubistas.

El color era asociado al corazón, la pasión, el sentimiento, el sensualismo, la materialidad; pero el bando de los “formalistas” también lo emparentaba con aspectos negativos como el engaño y lo inmoral. El dibujo o la forma, por otro lado, se asociaba con el espíritu, la razón, la idea, la verdad, el intelecto, la moral. El color era la apariencia, el dibujo, la esencia. El color era la retórica, el dibujo, la gramática. Y se llegaba a relacionar al color con los atributos de la femineidad, mientras que al dibujo o la forma con la masculinidad (Tabla 1).

Tabla 1: Asociaciones del color y el dibujo

color	dibujo
corazón	espíritu
pasión	razón
sentimiento	idea
engaño	verdad
retórica	gramática
sensualismo	intelectualismo

materia	forma
inmoral	moral
apariencia	esencia
femenino	masculino

Elaborada a partir de Roque (2014: 51)

En una caricatura de mediados del siglo XIX, aparecen Delacroix e Ingres representados como dos caballeros andantes enfrentados en un duelo, el primero portando como arma un pincel y el segundo, una pluma o lápiz de dibujo (Figura 1). En la mano izquierda, Delacroix lleva una paleta de colores como escudo, y colgando de su brazo derecho vemos un balde de pintura con la leyenda “La línea no es otra cosa que un color”. Ingres avanza blandiendo un escudo que reza: “El color es una utopía. ¡Viva la línea!” En el faldón que cubre el flanco del caballo de Delacroix podemos leer: “Solo a la noche todos los gatos son grises” y “Rafael es una ráfaga y un reaccionario”. En el flanco del caballo de Ingres se declara: “No hay otro gris que el gris, y el Sr. Ingres es su profeta” y, más abajo, “Rubens es un rojo.”¹

Figura 1: Caricatura de Albert Bertall publicada en 1848: Delacroix e Ingres en duelo a muerte



Fuente:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9106350v/f120.item>.

Album du journal pour rire, director C. Philipon.
París: Aubert, 1848

Los teóricos del arte participaban también en el debate. En la *Gramática de las artes del diseño* de Charles Blanc (1867) encontramos frases como éstas:

El dibujo es el sexo masculino del arte; el color es el sexo femenino.
De las tres grandes artes... arquitectura, escultura y pintura, solo hay una que requiere color; pero el dibujo es esencial para cada una de las tres.
En arquitectura, el dibujo es el pensamiento mismo del arquitecto...
En escultura, el dibujo lo es todo, porque la estatuaria puede prescindir

¹ “Rojo” en sentido despectivo, aludiendo a las ideas socialistas, que a mediados del siglo XIX ya generaban también amplios debates en Europa.

del color, y este elemento es tan ajeno a su arte que es peligroso.
(Blanc 1867 [1908: 21-22], traducción propia)

Con respecto a la estatuaria, lo que Blanc no sabía, o pretendía ignorar (porque para su época ya era algo conocido), es que las esculturas grecorromanas eran coloridas, y lo mismo sucedía con la arquitectura de los templos griegos. No obstante, muchos intentaban ocultar o tergiversar esa parte de la historia del arte. Sigue Blanc:

En pintura es otra cosa. El color es fundamental, aunque ocupa el segundo lugar. La unión del dibujo y el color es necesaria para generar pintura, como la unión del hombre y la mujer para generar humanidad; pero el dibujo debe conservar su preponderancia sobre el color. Si es de otra manera, la pintura corre hacia su ruina; se perderá por el color como la humanidad se perdió por Eva.
(Blanc 1867 [1908: 22], traducción propia)

Veamos también algunos escritos de Ingres, recopilados por Delaborde (1870, traducción propia):

El dibujo es la probidad del arte. (p. 123)
El color contribuye al ornato de la pintura, pero sólo es su dama de compañía; su papel es simplemente el de hacer más atractivas las verdaderas perfecciones del arte. (p. 132)
Rubens y Van Dyck pueden complacer a los ojos, pero los engañan; son de una mala escuela colorista, la escuela de la mentira. (p. 133)

Heinrich Wölfflin (1915), uno de los historiadores del arte más representativos que se han referido a esta cuestión, usa pares opositivos para analizar la pintura. El “estilo lineal” (el dibujo) predomina sobre todo en la pintura renacentista, y ello se enfrenta al “estilo pictórico” (la mancha de color, la superficie), que prevalece sobre todo en la pintura del Barroco. Actualmente, esa interpretación dualística está algo superada, y los mismos aspectos podrían entenderse mejor en términos gradualistas, es decir cómo un estilo se fue transformando en el otro, y cómo hay ciertos pintores que funcionan como transiciones.

Como vimos, los orígenes de esta larga discusión entre el color y el dibujo se remontan al menos al Renacimiento italiano, y algunos de los motivos del inicial favoritismo por el dibujo se originan incluso de la Edad Media. Este antecedente es bien analizado por Georges Roque (2014: 51):

Para la mentalidad de la Edad Media, el arte del color se confunde con una industria importante que hizo rica a varias ciudades...: la tintorería. Sin embargo... este arte era visto como algo... sucio y peligroso... De ahí que el oficio de tintorero era despreciado.
Este desprecio siguió cuando, durante el Renacimiento, se planteó la cuestión de elevar a la pintura al nivel de las artes liberales. En efecto, el trabajo del color aun en la pintura, era considerado como una actividad material (los pigmentos se tienen que buscar, moler, preparar, mezclar

con otras sustancias), y esta actividad muy material no encajaba con la pretensión de la pintura de liberarse de la mano para volverse una actividad espiritual, una “cosa mentale” como proclamó Leonardo. Por esta razón, en todos los debates intensos dentro de las primeras academias encargadas de favorecer el desarrollo de la pintura como arte liberal, se dio más importancia al dibujo que al color.

No obstante, hacia fines del siglo XIX la situación comenzó a cambiar. Los pintores impresionistas utilizaron el color de manera racional, basándose en teorías y conocimientos científicos, sobre todo a partir de las investigaciones de Michel Eugène Chevreul, de la comprensión de las leyes del contraste simultáneo de color y de la distinción entre los tipos de mezcla cromática.

Lo que no se sabía hacia el siglo XVIII, y luego se intentó ocultar

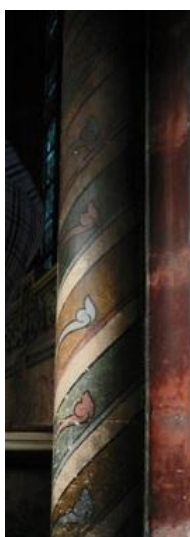
Desde fines del siglo XVIII y principios del XIX, los estudios arqueológicos de las ruinas clásicas habían puesto en evidencia que los griegos pintaban sus templos y residencias con colores vivos de diferentes tonalidades: rojos, amarillos y azules. La idea de que los templos griegos tenían la apariencia del mármol blanco ha sido superada, aunque mucha gente siga aferrada aún a esa creencia. El uso de la policromía en la Grecia antigua era moneda corriente, al principio en las construcciones en madera. Pero luego, cuando la madera fue reemplazada por el mármol, se mantuvo la costumbre de aplicar color mediante pintura. Al pasar los siglos, los pigmentos fueron desapareciendo y los edificios quedaron como ruinas de mármol blanco para las generaciones posteriores.

A mediados del siglo XIX, Jacques-Ignace Hittorff logró llamar la atención sobre el descubrimiento (ignorado durante años) de que la arquitectura griega no era blanca sino policromática. Hittorff (1851) publicó esos hallazgos en su libro sobre la policromía de la arquitectura griega, donde tomó como caso testigo el templo de Empédocles en Selinonte, Sicilia. La difusión de su libro y la mayor aceptación de esta evidencia pudo cambiar una visión arraigada sobre el sentido griego de la belleza y la armonía. Sin embargo, muchos de los arquitectos neoclásicos del siglo XIX continuaron realizando edificios basados en los órdenes de la arquitectura griega, en grises, blanco o con apariencia monocromática, ignorando aquellas investigaciones.

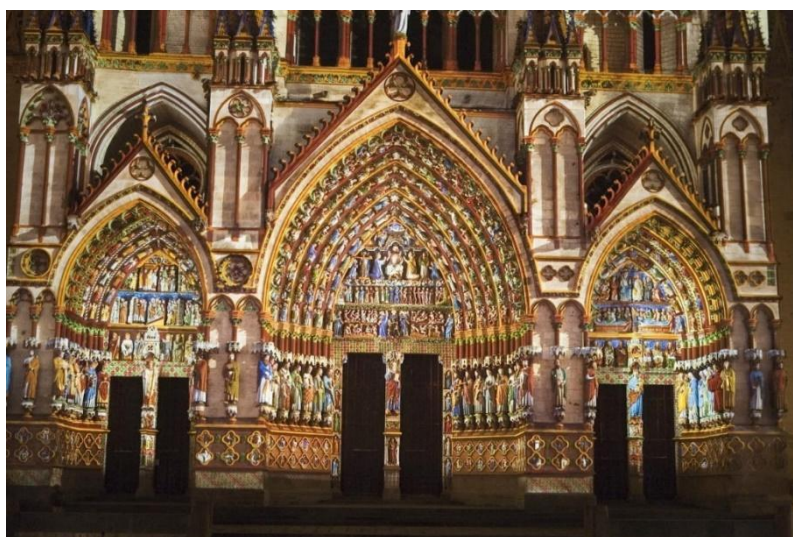
La policromía también había estado presente en las estatuas de la antigua Grecia. Quatremère de Quincy (1814) presentó un detallado ensayo sobre el gusto por la escultura policroma entre griegos y romanos. Estudios más recientes aportan evidencia adicional de que los artistas griegos solían pintar con colores referenciales las estatuas de mármol, imitando los colores de la piel, el cabello, representando los colores de la ropa, etc. Desde el inicio del tercer milenio, la investigación sobre la coloración de las estatuas clásicas adquirió un nuevo interés, particularmente con la exposición en la Gliptoteca de Munich en 2003, y con el creciente número de publicaciones sobre el tema durante las últimas décadas (Kiilerich 2016).

La cultura romana heredó la práctica polícroma de los griegos y la aplicó también a la estatuaria y la arquitectura. Aún quedan vestigios de la policromía utilizada en el interior de casas y edificios de la antigua ciudad romana de Pompeya, que permaneció conservada durante siglos bajo las cenizas del volcán Vesubio. Hay evidencias de que también los primeros cristianos aplicaban color en las catacumbas. Esta práctica continuó con las primeras iglesias paleocristianas y durante el estilo románico, y adquirió un alto grado de perfección en el período bizantino, particularmente con la técnica del mosaico. Durante la Edad Media la policromía en la arquitectura tuvo especial protagonismo en los vitrales de las catedrales, que se mantuvieron sin deterioro. Pero el interior de las catedrales góticas también exhibía elementos arquitectónicos, como columnas y arcos, pintados con variedad de colores (Figura 2a), además de esculturas policromadas. Lo más sorprendente, según estudios recientes, es que no sólo los espacios interiores sino también las fachadas de muchas catedrales góticas fueron pintadas con combinaciones de colores. Una restauración de la catedral de Amiens realizada en la década de 1990 reveló que originalmente, en el siglo XIII, tenía un aspecto similar al que se observa en la Figura 2b.

Figura 2: a) Columna en la catedral de Notre Dame, París, siglo XIII; b) Policromía en la fachada oeste de la catedral de Amiens, siglo XIII, reconstrucción por medio de iluminación



a)



b)

Foto: José L. Caivano

<https://patrimoine.blog.lepelerin.com/2012/06/07/la-cathedrale-damiens-reprend-des-couleurs-du-15-juin-au-16-septembre/>

En el Renacimiento, la mayor parte de la práctica de la policromía aplicada sobre elementos estructurales o decorativos de la arquitectura comenzó a ser descuidada, y fue parcialmente reemplazada por frescos y pinturas figurativas en paredes y techos, lo cual aportaba color e imágenes “tomadas en préstamo” del arte de la pintura a los espacios arquitectónicos. Según Leon Solon (1924: 9-10), fue en este período cuando el color comenzó a disociarse de la arquitectura. Incluso cuando el Renacimiento implicó un *revival* clásico, en el siglo XV poco o nada se sabía sobre la policromía de la arquitectura clásica

romana y griega, porque los únicos restos eran ruinas acromáticas o monocromáticas y los estudios arqueológicos debían aún esperar hasta el siglo XIX. Sin embargo, podía tal vez haber evidencia de la arquitectura policromática de las iglesias medievales, pero como el Renacimiento también fue una fuerte reacción contra el estilo gótico, esta puede haber sido otra razón para abandonar el color arquitectónico. Solon hace algunas especulaciones sobre esta característica de la arquitectura renacentista (1924: 11-15).

En conclusión, primero por desconocimiento y luego por negarse a abandonar una creencia establecida, lo cierto es que la arquitectura y la estatuaria se mantuvieron prácticamente “ciegas” a la evidencia sobre el uso ininterrumpido del color desde la antigüedad clásica (por no hablar también del antiguo Egipto y otras civilizaciones previas). Y hubo quienes pusieron mucho empeño en tratar de ignorar o negar esas evidencias. De allí que se siguiera preconizando la supremacía de la forma, como si fuese lo único que importaba en la arquitectura y la escultura. Entonces, la pregunta que hay que hacerse no es si la forma fue más importante que el color en la historia de esas prácticas artísticas. La pregunta correcta es por qué trató de negarse o ignorarse que existió un uso ininterrumpido de la policromía a lo largo de la mayor parte de la historia de la arquitectura y la escultura.

Le Corbusier: forma y color en su pensamiento y arquitectura

La disputa sobre la forma y el color tuvo secuelas en el resto del siglo XIX y principios del siglo XX, donde encontramos resabios de este dualismo en un personaje como Le Corbusier, tanto en su práctica como pintor como en su arquitectura. La relación de Le Corbusier con el color ha sido compleja y en ocasiones contradictoria. Entre Bruno Taut, defensor intransigente y propagandista de la arquitectura policromática, y Walter Gropius, que teoriza sobre el color pero en sus obras lo utiliza en dosis moderadas, Le Corbusier parece estar a medio camino. Sus primeras apreciaciones sobre el color aparecen en textos sobre el purismo y el cubismo. En una publicación de 1918 encontramos:

La idea de forma precede a la de color. La forma es preminente, el color no es más que uno de sus accesorios. El color depende enteramente de la forma material: el concepto esfera, por ejemplo, precede al concepto color; se concibe una esfera incolora, un plano incoloro, no se concibe un color independientemente de cualquier soporte. El color está coordinado a la forma, pero lo recíproco no es verdad. Creemos, pues, que debe elegirse el tema por sus formas y no por sus colores.
(Ozenfant y Jeanneret 1918 [1994: 42])

Otros textos publicados en la revista *L'Esprit Nouveau* a principios de la década de 1920 tienen la misma orientación, es decir, niegan la importancia que el color pueda tener en la construcción del espacio pictórico (Ozenfant y Le Corbusier 1921, 1923, 1924). Lo curioso es que unos años después, en sus escritos sobre policromía arquitectónica, Le Corbusier parece haber cambiado de opinión completamente, al punto de citar a Fernand Léger y estar de

acuerdo con él cuando dice: “El hombre necesita el color para vivir, es un elemento tan necesario como el agua y el fuego” (Le Corbusier 1931). Además, describe ejemplos de su propio uso del color para alterar drásticamente la percepción espacial de la arquitectura, como en el barrio construido en Pessac.

En su monografía para la exposición del Pavillon des Temps Nouveaux incluye un capítulo titulado “Policromía = Alegría”, en el cual asocia las épocas creativas de la arquitectura con la vitalidad del color cromático y relaciona el academicismo retrógrado y recalcitrante con el triste gris (Le Corbusier 1938). Entonces nos surge la pregunta: ¿Le Corbusier pensaba el color en distintos términos para la pintura que para la arquitectura? ¿O es que su pensamiento evolucionó hacia una consideración más consciente y profunda del poder del color para modificar el entorno espacial? (véase la Figura 3). Esto último es especialmente evidente en los edificios proyectados y construidos luego de la Segunda Guerra Mundial, en lo que se conoce como su período “brutalista”.

Figura 3: Notas y dibujo de Le Corbusier para una conferencia de 1938



Policromía

...virtudes:

- 1 camuflaje
- 2 crear un ambiente estimulante
- 3 crear espacios

Fuente: Rüegg (2006: 39)

¿Qué aparece primero, el color o la forma?

La pregunta sobre si aparece primero el color o la forma, así expresada, sin mayor detalle, no tiene mucho sentido. No puede responderse claramente, ya que la respuesta dependerá mucho del contexto de uso o aplicación del color y de qué significa “aparecer primero”. Una posibilidad es pensar en ello desde el punto de vista del lugar que el lenguaje otorga a las categorías de color dentro de una frase, en comparación con otras categorías cognitivas.²

² En casi todas las lenguas modernas, los objetos se nombran con sustantivos (por ejemplo, “manzana”) y sus colores típicos, con adjetivos (por ejemplo, “roja”). La cuestión de la prioridad varía según las reglas gramaticales de cada idioma. En inglés, la regla es que primero va el adjetivo y luego el sustantivo (“red apple”). Y cuando se adosan varios adjetivos a un mismo objeto para brindar mayor información, se sigue un orden preestablecido: adjetivos determinantes, de cantidad, opinión, tamaño, edad, forma, color, origen, etc. Si nos restringimos a la forma y el color, que es lo que nos interesa, entonces el idioma inglés parece dar prioridad a la forma (y también al tamaño) antes que al color. Una construcción correcta

Ahora bien, si la pregunta es formulada en términos de qué interpreta más rápido (o en primer lugar) el cerebro a partir de un estímulo visual de cierta complejidad, que incluye formas y colores, la respuesta no es tan precisa, pero de todas maneras se trata de algo que puede investigarse. Hace unos años se sostenía que el color y la forma eran procesados por separado en la corteza visual, mediante distintos tipos de neuronas y en distintas zonas. Pero evidencias más recientes apuntan a una concepción más integrada: el color y la forma serían procesadas en conjunto y casi en simultáneo.

Otra situación, en el contexto de la práctica del diseño, y en particular del diseño arquitectónico, es preguntarse si en el proceso de desarrollo de un proyecto aparece primero la idea de forma o la idea de color. Esta pregunta también es válida y puede someterse a algún tipo de contrastación, es decir, puede servir como disparadora de una investigación. Por ejemplo, podríamos hacer un relevamiento o encuesta a quienes hacen proyectos de arquitectura, preguntando si habitualmente, en la instancia verdaderamente inicial, antes incluso de realizar algún trazo sobre un papel o pantalla, cuando surge la primera idea proyectual, piensan en formas o en colores, o en ambos aspectos al mismo tiempo. También se puede analizar y comparar la etapa inmediatamente posterior a la idea primigenia: el primer bosquejo o croquis de proyecto. ¿Son más bien manchas de colores? ¿Son más bien líneas que intentan definir una forma? ¿Aparecen los dos aspectos juntos, formas y colores? (Serra et al. 2021).

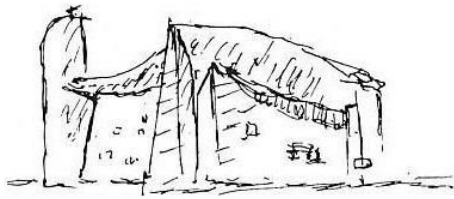
En la Figura 4 vemos croquis iniciales de dos conocidos arquitectos: Le Corbusier y Clorindo Testa. Parece claro que Le Corbusier pensaba primero en la forma. De hecho, se sabe (por sus escritos y por la documentación que se conserva de sus proyectos) que en general, decidía los colores en la etapa de construcción avanzada de la obra. Hay, por ejemplo, croquis realizados durante una recorrida de Le Corbusier junto con el propietario de la maison Guiette (de 1926), con los revoques de la casa ya realizados, donde Le Corbusier va anotando los colores en las distintas partes o superficies de los croquis de recorrido (Figura 5). Entonces, podemos concluir que si bien llegó a considerar al color como un aspecto fundamental de la arquitectura, sabemos que podía dejar las decisiones cromáticas para las instancias finales de la obra.

En el caso de Clorindo Testa, la cuestión no parece ser tan definida. Pero lo cierto es que cuando hacía algún croquis inicial con colores, difícilmente la obra terminada tuviese colores diferentes; es decir, sus ideas cromáticas solían mantenerse inalterables de principio a fin. Sobre todo al tratarse de obras para comitentes institucionales, impersonales. Pero cuando eran viviendas

sería: “I have twenty big rectangular red papers” (adjetivos de cantidad, tamaño, forma, color; y finalmente el sustantivo que designa el objeto). En español, la regla es a la inversa: primero el sustantivo y luego el adjetivo. Cuando se usan varios adjetivos para un mismo sustantivo, no hay un orden establecido; los adjetivos pueden ir en distinto orden según lo que se quiere enfatizar (lo primero que aparece adquiere mayor énfasis o importancia). La excepción es que si hay un adjetivo de cantidad, debe aparecer primero. Así, es tan correcto decir “Tengo veinte papeles rectangulares rojos” como “Tengo veinte papeles rojos rectangulares”.

individuales, para clientes específicos, parece que Testa estaba dispuesto a aceptar con naturalidad que al propietario se le ocurriese en algún momento cambiar los colores.

**Figura 4: a) Le Corbusier, capilla de Ronchamp (boceto 1951, obra 1955);
b) Clorindo Testa, centro Konex (boceto ca.2003, obra desde 2005)**



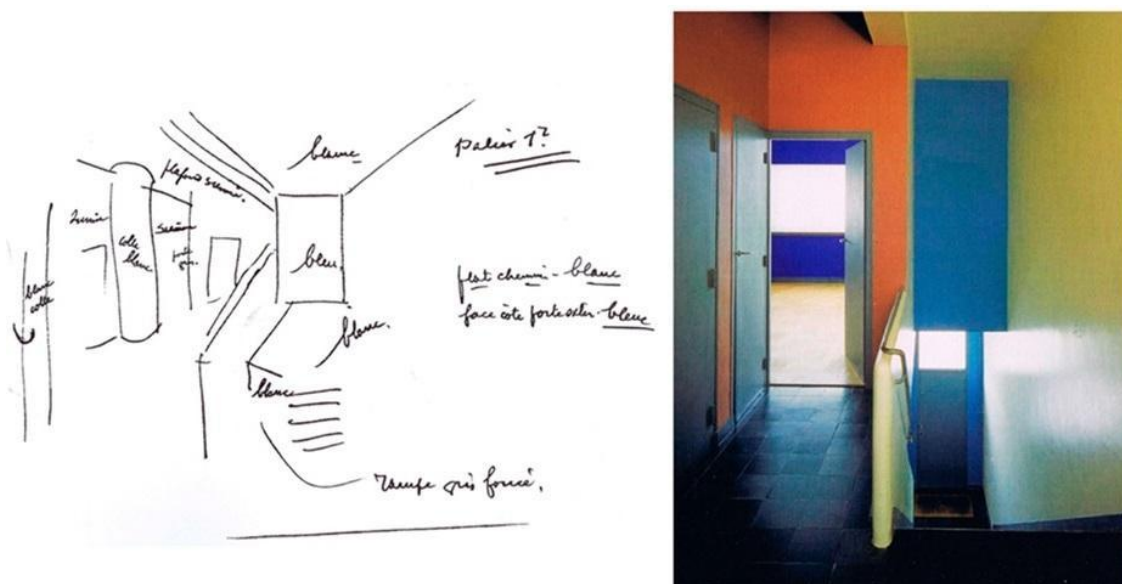
a)



b)



Figura 5: Le Corbusier, maison Guiette (1926), croquis de recorrido de la obra con la indicación de colores y foto de obra terminada



Fuente: A partir de <https://vimeo.com/137965545> (minuto 11:39 a 11:50)

¿Es el color un elemento indispensable para la percepción de la forma?

¿Es necesario percibir el color para poder percibir la forma? En principio, esta pregunta podría ligarse a lo planteado en la sección anterior: Ante una imagen de mediana complejidad, ¿el cerebro humano interpreta primero los colores o las formas? Hay situaciones específicas donde si no somos capaces de diferenciar colores nos resulta imposible distinguir formas, o en todo caso percibimos formas distintas.

El test de Ishihara para detectar individuos con dicromatopsia o daltonismo es un buen ejemplo. Una persona con visión tricromática normal es capaz de diferenciar colores dentro de las gamas de marrones verdosos o marrones rojizos, y entonces, en la Figura 6a puede leer sin dificultad el número 29 (que es en definitiva una configuración o forma). Pero un daltónico, al no poder diferenciar entre esas tonalidades, es incapaz de ver la configuración y por lo tanto no ve el número 29, que está, por así decir, “camuflado” en la imagen, o bien percibe solamente el número 70, que está configurado por nivel de claridad y no por tonos cromáticos.

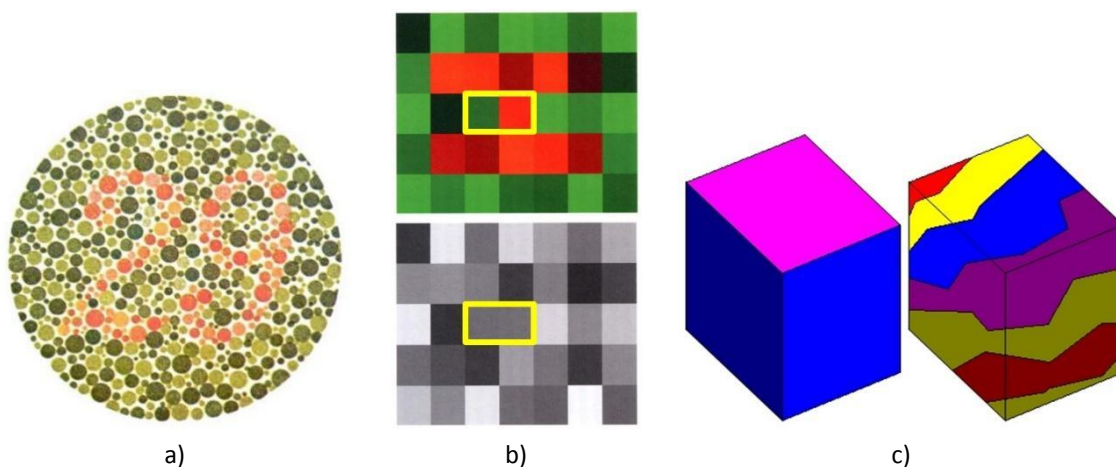
En la Figura 6b, una serie de cuadrados son reproducidos con colores cromáticos y en escala de grises. En la zona central, dos tonos cromáticos diferentes, que permiten ver dos cuadrados, se transforman en un gris uniforme cuando la imagen es reproducida con cromaticidad cero, o sea en escala de grises. Y entonces se ve un rectángulo en lugar de dos cuadrados.

En la Figura 6c, dos cubos dibujados con contorno lineal y coloreados con distintos patrones, presentan apariencias muy disímiles: en el primer caso, la

coloración se asemeja a la visión del cubo cuando es iluminado de frente y desde arriba (un tipo de iluminación bastante frecuente en el mundo que nos rodea), y entonces la forma cúbica se percibe con toda claridad: el color ayuda a la percepción de la forma, la realza. En el otro dibujo, la forma cúbica queda enmascarada o “rota” por el patrón de coloración, que sigue formas que no ayudan a la lectura del volumen cúbico. A esas configuraciones se les llama patrones de color disruptivos. Se usan con frecuencia para camuflar o enmascarar formas, de manera de generar confusión en quien observa la imagen, que no atina a discernir o dar predominancia a la delimitación espacial del objeto o al patrón cromático. Existen muchos ejemplos de coloración disruptiva como estrategia para camuflarse, tanto en el reino animal como en el diseño de objetos o vehículos de uso militar.

Por otro lado, es algo bien conocido y ampliamente demostrado que la forma, el tamaño, la distancia y la configuración en que aparece cualquier color modifica su apariencia, es decir bajo distintos contextos espaciales, el mismo estímulo cromático o el mismo “color inherente” aparece como diferentes colores percibidos.³

Figura 6: a) Los daltónicos no pueden ver el número 29
b) Al quitar la variable cromaticidad, dos cuadrados forman un rectángulo
c) Cubo con forma realzada o enmascarada por el color



Fuentes: a) test de Ishihara, b) Purves y Lotto, c) elaboración propia

Conclusión

Hemos presentado un recorrido a través de distintas preguntas o cuestiones que pueden formularse en torno a la relación entre forma y color. Cuando esta relación era planteada en términos simples, vagos y generales, en el sentido de si una u otra era más importante en la pintura artística, la discusión corrió durante siglos por carriles bastante estériles. No se planteaban preguntas específicas ni se esgrimían argumentos o pruebas contrastables en favor de

³ Sobre el concepto de color inherente y color percibido, véase Fridell Anter (1997, 2000).

una u otra posición. Se trataba más bien de ataques o diatribas personales y subjetivas entre los representantes de un bando o del otro, como pudimos ver en la primera parte de este artículo. Incluso se llegaba a ocultar, tergiversar o ignorar información existente en pos de prevalecer en esa especie de “batalla”, tal como sucedió al pretenderse ignorar la policromía de la arquitectura y escultura de la antigüedad clásica.

Otro caso que presenta sus matices es el de Le Corbusier. Si nos quedamos solamente con sus escritos tempranos, influidos seguramente por Ozenfant y los pintores puristas, tendremos un panorama restringido, sesgado y bastante simplista. Si, en cambio, indagamos con planteos más específicos, encontraremos una gran riqueza sobre la relación entre forma y color en sus concepciones y realizaciones arquitectónicas.

Cuando la cuestión se presenta simplemente en términos de prioridad entre forma y color, sin mayor detalle, nuevamente nos quedamos en la superficie del asunto. Solo al hacer preguntas orientadas de manera más inteligente y contextualizada obtendremos alguna hipótesis válida para investigar.

Entonces, un aspecto positivo de toda esta discusión es que podemos retomar y tematizar algunos de los aspectos involucrados, apelando a preguntas mejor elaboradas, en contextos definidos. Y, sobre todo, a preguntas que funcionen como disparadores, como puntos de partida para iniciar alguna investigación concreta, donde los argumentos estén basados en cierto tipo de contrastación, relevamiento, prueba o evidencia. O donde, al menos, se pueda superar la mera subjetividad para llevarla a un nivel de intersubjetividad (fundada por ejemplo en algún tipo de estadística). Se trata de algo que se ha dicho ininidad de veces en textos de metodología de la investigación: las investigaciones genuinas empiezan cuando se formulan las preguntas correctas, de manera inteligente y con la simple pretensión de conocer más o indagar en mayor profundidad sobre un tema. No con el mero objetivo de que una opinión prevalezca sobre otra.

Bibliografía

- Blanc, C. (1867). *Grammaire des arts du dessin*. París: Henri Laurens, nueva ed. 1908.
- Delaborde, H. (1870). *Ingres, sa vie, ses travaux et sa doctrine. D'après les notes manuscrites et les lettres du maître*. París: Henri Plon.
- Fridell Anter, K. (1997). Inherent and perceived colour in exterior architecture. En: *AIC Color 97, Proceedings of the 8th Congress*, vol. 2 (pp. 897-900). Kioto: The Color Science Association of Japan.
- Fridell Anter, K. (2000). *What colour is the red house? Perceived colour of painted facades*. Estocolmo: Royal Institute of Technology, tesis doctoral.
- Hittorff, J.-I. (1851). *Restitution du temple d'Empédocle a Sélinonte, ou l'architecture polychrome chez les Grecs* (París: Firmin Didot).
- Kiilerich, B. (2016). Towards a 'polychrome history' of Greek and Roman sculpture. *Journal of Art Historiography* 15, pp. 1-18.
- Le Corbusier. (1931). *Polychromie architecturale* (París: manuscrito en la Fundación Le Corbusier). En: Rüegg A. (2006) *Polychromie architecturale. Les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et de 1959*, 2da ed. (Basilea: Birkhäuser).
- Le Corbusier. (1938). *Des canons, des munitions? Merci! Des logis... S.V.P. Pavillon des Temps Nouveaux* (París: Éditions de L'Architecture d'Aujourd'hui).
- Ozenfant, A., Jeanneret, C.E. (Le Corbusier). (1918). *Après le cubisme* (París: Edition des Commentaires). Trad. castellana por A. Hurtado Albir, Después del cubismo. En: Pizza, A. (ed.) *Acerca del purismo. Escritos 1918-1926* (pp. 8-47). Madrid: El Croquis Editorial, 1994.
- Ozenfant, A., Le Corbusier. (1921). Le Purisme. *L'Esprit Nouveau* 4.
(1923). Nature et creation. *L'Esprit Nouveau* 19.
(1924). Idées personnelles. *L'Esprit Nouveau* 27.
Trad. castellana en: Pizza, A. (ed.) *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis Editorial, 1994.
- Quatremère de Quincy, A. (1814) *Le Jupiter olympien... ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome... chez les grecs et les romains*. París: Firmin Didot.
- Roque, G. (2014). El imaginario del color. En: *ArgenColor 2012, Actas del 10º Congreso Argentino del Color* (pp. 49-58). Buenos Aires: Grupo Argentino del Color.
- Rüegg, A. (2006). La polychromie architecturale de Le Corbusier et ses claviers de couleurs de 1931 et de 1959. En Rüegg, A. (comp.) *Polychromie architecturale. Les claviers de couleurs de Le Corbusier de 1931 et de 1959*, 2da ed. (pp. 13-93). Basilea: Birkhäuser.
- Serra, J., Llopis, J., Torres, A., García, A. 2021. "¿Es posible idear la arquitectura empleando colores y no líneas?". Manuscrito.
- Solon, L.V. (1924). *Polychromy: Architectural and structural theory and practice*. Nueva York: The Architectural Record.
- Wölfflin, H. (1915). *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Munich: F. Bruckmann. Trad. castellana, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1945.