

EL COLOR EN LAS ARTES VISUALES CONTEMPORÁNEAS UN ANALISIS COMPARATIVO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA MATERIALIDAD

Clelia Cuomo / cleliacuomo@gmail.com

Instituto de Investigación y Producción y Enseñanza del Arte Argentino y
Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes Universidad Nacional de La
Plata, Argentina

Resumen

Las imágenes visuales ofrecidas por el arte contemporáneo evidencian la multiplicidad, tanto en aspectos materiales y técnicos como disciplinares: de la mixtura con otras artes y sus peculiaridades constructivas, emerge una inagotable variedad de propuestas que exceden los límites de la tradición para su estudio. En este sentido, las producciones visuales se ven sujetas a redefiniciones constantemente, lo que posibilita la realización de nuevas poéticas a la vez que complejiza y enriquece notoriamente su abordaje. Con este escenario como contexto, analizaremos la relación entre la materialidad y el color a partir de obras de artistas contemporáneos e intentaremos demostrar que lo prescripto por la teoría tradicional del color.

Palabras clave: Color, Materialidad, Poética, Arte contemporáneo

La historia del arte occidental, hasta hace poco tiempo, ha vinculado el análisis del color casi exclusivamente al ámbito pictórico, sujetándose, en palabras de Johannes Pawlik, en modelos de ordenación y de visión (Pawlik, 1996, p. 38).

La teoría del color, tal como la conocemos actualmente, surge en el siglo XVIII en un clima de época fértil para las prescripciones, basadas en el establecimiento de leyes universales que *revelan* la realidad y cuyo anhelo para el arte reside en lograr una obra totalmente racionalizada. Así, desde ese momento, esta teoría se consolida como un modelo la producción de obras. Con relación a esto, Ludwin Wittgenstein reflexiona:

Este nivel conceptual de la cuestión del color y las dificultades que presenta su indeterminación nos lleva, filosóficamente, a optimizar su tratado, como sabemos en forma de una geometría o matemática del color, de los colores. Se trata de un nivel ideal del análisis, metodológicamente hablando, pero que no persigue esencias puras metafísicas, en las que no cree, sino que, más bien, va arrumbando con ellas, en un proceso ilimitado de clarificación conceptual, de disolución de ellas. Se trata de un ideal del análisis de nuestros conceptos de color, alejado de toda «solución» final al problema del color, como supondría el acceso a conceptos «puros» (más fundamentales, simples, elementales, que el solo color de superficie), es decir, independientes de toda interpretación espacial o física (1994, p. xviii).

Esta organización se constituye como un método útil para de establecer un léxico común. Sin embargo, es también profundamente arbitrario, Vincenç Furió afirma que «[...] tiene poco sentido proponer normas, leyes y combinaciones de colores que en sí mismas —es decir, independientemente de un contexto, de unas intenciones significativas, etc.— pretendan conseguir relaciones armónicas y objetivas y universales» (Furió, 2014, p. 131). La teoría universalista se erigió en efectiva porque reunía aquellos pigmentos disponibles en el tiempo histórico en que se originó, pese a que no consideraba, por ejemplo, las particulares del dorado —propio de la técnica del dorado a la hoja— utilizado en una vasta realización de pinturas de la época. ¿Podemos suponer, entonces, que esas obras no eran susceptibles de ser estudiadas

en términos cromáticos? A mediados del siglo XX, sus alcances eran limitados a la hora de examinar propuestas cromáticas como las del arte Pop, cuyas paletas incluían fluorescentes, tal es el caso de las producciones de Andy Warhol. Es importante destacar que, hasta hace unos pocos años, el color le fue sistemáticamente negado a las esculturas, con excepción de la cromaticidad propia de la materialidad en que eran construidas, como sucede con el mármol o el bronce. El carácter extemporáneo de esta teoría reside en que no considera algunos colores —los metalizados, los iridiscentes, los sobresaturados— que son obtenidos como consecuencia de modificaciones físicas o químicas. Pero lo que es más importante aún con relación a nuestra investigación es que resulta ineficaz a la hora de realizar y de analizar obras contemporáneas.

A partir del siglo XX, la ciencia y la tecnología han generado múltiples progresos en aspectos tecnológicos y materiales, que devinieron en cambios a nivel social, político y cultural, los cuales impactaron también en las producciones artísticas. El arte contemporáneo ha horadado los bordes entre disciplinas y se ha expandido en términos formales y materiales hasta límites impensados.

Históricamente los colores han sido depositarios de connotaciones fijas, es común escuchar, aún en la actualidad y en ámbitos académicos, que el verde significa esperanza, el blanco pureza o el rojo pasión. Al respecto, Jorrit Tornquist escribe: «Si se lee "rojo" en un tubito de color, la palabra no crea la sensación del color, sino que nos lleva inmediatamente a las ideas de sexo, peligro, sangre, fuego... a conceptos connotados por este color» (2008, p. 257). Y va más allá al enunciar una correspondencia entre los colores y determinadas figuras vinculadas a modelos arquetípicos en donde el rojo «está lleno de energía, pero es energía corpórea y por eso tiene un peso. Las formas rojas tienen menos puntas, son más cerradas y si aparecen puntas el rojo se vuelve agresivo» (Tornquist, 2008, p. 207). Ernst Gombrich, por su parte, sostiene que el rojo representa una metáfora de todo aquello estridente y violento, debido a que es el color de las llamas y de la sangre. Sobreabundan ejemplos similares en otros autores. Pero ¿podríamos afirmar que éste, como cualquier otro color, responde invariablemente a tales características formales o de significación? Aseveraciones así refuerzan los estereotipos y desestiman las particularidades de cada construcción visual —aún en las pinturas—, en las cuales la connotación que pueda tener un color dependerá de múltiples aspectos. Para concluir, sobre este punto, Furió considera:

El simbolismo del color puede ser de tipo religioso, político, social, artístico, etc. Dicho simbolismo tendrá una base más o menos naturalista o se fundamentará en adscripciones totalmente arbitrarias o convencionales, pero en cualquier caso tampoco es posible hacer ninguna clasificación de validez universal (2004, p. 127).

Producciones contemporáneas: su materialidad

En tanto las realizaciones artísticas son el resultado de un movimiento dialéctico entre la idea y el dispositivo, entre el concepto y la materialidad, resulta sustancial reflexionar sobre la importancia de los materiales con los que se componen las obras visuales. Su selección, junto con las decisiones compositivas formales, será fundamental en el trazado de la dimensión poética de la obra.

Junto con las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, la pintura comenzó a experimentar innovaciones respecto de tradición disciplinar, vinculadas a los materiales utilizados para su elaboración. Los inicios estuvieron dados por la inclusión de componentes extrapictóricos en los primeros *collages* de Pablo Picasso, pero, fundamentalmente, por la descontextualización de objetos cotidianos de la mano del *ready-made* con los que Marcel Duchamp torció el camino del arte. Con la creación de *Rueda de bicicleta* en 1913, se habilitó la producción de imágenes a partir de un

proceso de apropiación y de resignificación de las cosas que ocasionó una apertura en el uso poético de nuevos materiales para las obras visuales. Unos pocos años después, Vladímir Tatlin comenzó la realización de sus relieves constructivistas y Kurt Schwitters recicló elementos de desecho. La nueva contextualización de los objetos suscitó la posibilidad de que adquirieran múltiples sentidos sin dejar de hacer referencia a su función original. Posteriormente, este campo fue ampliado por las diferentes intervenciones que los artistas hicieron a partir de operaciones compositivas, como la fragmentación, la descomposición, la repetición o la acumulación, las cuales generaron que los objetos adquirieran nuevas dimensiones poéticas que potenciaban o transformaban sus cualidades primarias.

Estas innovaciones produjeron un cambio sustancial en la percepción de las obras, donde la dimensión conceptual desplazó a la experiencia sensible como modo excluyente de interpretación. Desde entonces, fue incesante el protagonismo tanto de los objetos como de las materialidades ajenas a la tradición de las Bellas Artes en las obras visuales de los distintos movimientos que se han sucedido hasta hoy.

La totalidad de los productos disponibles en el contexto cultural actual son factibles de ser utilizados, manipulados y resignificados para componer una obra. La conformación de una imagen metafórica dependerá de las operaciones formales sumadas a los procedimientos constructivos. Con relación a esto, Guillermo García Lledó aporta: «Los objetos, recontextualizados de diferentes formas en los espacios seleccionados para el arte modifican su naturaleza y significado, pasando a convertirse en signos de un lenguaje que, considerando la experiencia acumulada y su carácter artístico podemos conocer e interpretar» (García Lledó, 2005, p. 396).

En las obras visuales contemporáneas se desvanecen las fronteras entre disciplinas, la disponibilidad de materiales y de técnicas para su realización es ampliada hasta límites insospechados; los cruces de lo visual con lo audiovisual, lo multimedial, lo performático, la danza y el teatro impulsan la más amplia variedad de mixturas y lógicas constructivas. Por ello, contamos con un corpus de imágenes que exceden los límites de las teorías tradicionales a la hora de su investigación. En este sentido, el arte se ve sujeto incesablemente a redefiniciones, no sólo en relación con el propio hacer, sino también con el contexto sociocultural. La variedad de propuestas abren el horizonte para la creación de nuevas poéticas visuales que complejizan y enriquecen notoriamente su abordaje.

A continuación analizaremos obras de tres artistas contemporáneos: *Bloque Rojo* de El Anatsuí, ghanés; *El manto de Próspero* de Matilde Marín, argentina y *A flor de piel* de Doris Salcedo, colombiana. En sus aspectos formales la selección contempla características comunes, entre las que se destaca el color rojo como protagonista de la composición, con el objetivo es reducir al máximo las variables de cromáticas y así poder concentrar la atención en el tema que nos atañe en esta instancia: la relación color-materialidad, pretendemos que ésta se convierta en el núcleo de las observaciones y consideraciones.

Trataremos de demostrar a partir de su análisis cómo las producciones contemporáneas vuelven ineludible repensar (y podríamos especular, hacer a un lado, en algunos casos) las categorías tradicionales para centrar el énfasis en el estudio de las características formales al observar las particularidades de cada producción visual.



El Anatsui

Bloque Rojo, 2010

Tapas de botellas, envases de aluminio y alambre de cobre
510 x 334 cm. Formatos variables

Al observar *Bloque Rojo* (2010), del africano El Anatsui, al igual que otras obras de esta serie, la apariencia textil resulta evidente. Sin embargo, el autor decide designarlas esculturas y reclama su tratamiento como tales; pese a que estas esculturas se emplazan en las paredes, se ocasiona así la primera ruptura con las convencionalidades en el campo artístico. La textura está lograda con tapas de botellas de bebidas alcohólicas con rosca y pequeños envases de aluminio aplastados, perforados en los extremos y unidos con alambre de cobre.

El material comenzó siendo de desecho. Encontrarlo significó el hallazgo de piezas industriales locales, disponibles para su uso y poseedoras de una inmensa carga cultural. Una de las características notables de esta producción —que se parece a las tradicionales telas *kente* tejidas, reside en que la maleabilidad de la trama admite distintas composiciones conforme al montaje y provoca una nueva ruptura, esta vez respecto de las formas escultóricas, las cuales están limitadas —a excepción del arte cinético— a las formas fijas.

El volumen varía en su superficie de acuerdo a cada propuesta de montaje, a los pliegues que se realicen y al avance espacial de la tela volcada sobre el piso. El formato, si bien se entiende geométrico rectangular, lo es también orgánico como consecuencia de los frunces. Esta obra, que tensiona el límite entre la bi y la tridimensión, puede ser apreciada desde distintos puntos de vista y, debido a su escala, se percibirá diferente en función de la distancia en que se sitúe el espectador. Si bien no es temporalizada en el sentido estricto de la definición, requiere de un recorrido espacio-temporal para ser abordada en su totalidad.

La voluntad que conducía a El Anatsui a elegir como material las tapas de botella y a utilizarlas como módulos era estrictamente constructiva: realizar esculturas con formas

fluidas. Posteriormente, se produjo un cambio en el sentido de sus composiciones al investigar la historia de esas bebidas que le proveían su materia prima y al descubrir que habían sido incorporadas al continente africano por comerciantes europeos que las canjeaban por bienes, y también por esclavos que finalmente eran los que hacían las bebidas que luego llegaban a África. El significado histórico de este conocimiento nutre la intención simbólica de esta serie de esculturas.

El color está dado por la pintura brillante de estas tapas principalmente rojas, pero incluyen diferentes inscripciones y texturas en otros colores, como el blanco y el dorado. Sin embargo, las propiedades individuales se pierden como tales al conformar la textura global de esta cota de malla, que en los términos del Grupo μ se origina a partir de una determinada distancia crítica (Grupo μ , 1993). Allí el rojo inicial sufre las modificaciones perceptuales propias de las luces y las sombras provocadas por sus volúmenes de acuerdo con la iluminación ambiente y el contraste cromático con los sitios de emplazamiento.

Bloque Rojo desafía los límites de las categorizaciones: es geométrica pero orgánica, es escultórica pero se emplaza la pared, tiene apariencia textil pero la trama no está dada por el entrecruzamiento lineal propio del tejido, su aspecto es flexible pero el material es rígido, es una pieza única pero puede adquirir múltiples formas. Tal vez esto se deba a la mixtura entre dos culturas con características tan diferentes como la occidental y la africana. En un reportaje, el autor —quien fue formado en el arte occidental— declara que esta educación le permitió comparar la visión europea de manera directa con la perspectiva conceptual y simbólica de su propia cultura ghanesa. Este cotejo habilitó una síntesis teórica que le resultó superadora:

Había estudiado solo sobre esculturas hechas de bronce o mármol y en el color natural del material. Pero vi que los escultores africanos usaban diversos materiales, como madera, cuero y arcilla, y los pintaban con colores brillantes. Así que comencé como un purista, pero mi exposición a las artes y oficios locales me abrió la mente y me llevó a trabajar con arcilla, madera y materiales como tapas de latas desechadas y tapas de botellas (El Anatsui, 2013).



Matilde Marín

El manto de Próspero (detalle), 1996-2013

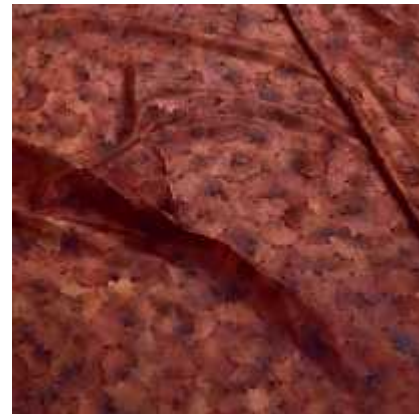
Papel hecho a mano con fibra, anilina vegetal y esencia de perla.
300 x 370cm

El manto de Próspero de la argentina Matilde Marín fue realizado por primera vez a mediados de los años noventa y recreado en numerosas oportunidades hasta 2013 a la vez que integraba la serie de *Muros* de la artista compuesta por los mantos *del Océano*, *del Oro*, *de la Utopía* y *de la Noche*, todas instalaciones monocromáticas a las cuales las enmarca la noción de protección de aquello que cubre y cobija. En lo particular la poética de esta obra abreva en la historia del protagonista del cuento *La Tempestad* de William Shakespaeare, quien emprende un viaje hacia el exilio, un

trayecto marcado por los contratiempos que derivaría en un naufragio. El objetivo de Próspero no sólo es de supervivencia sino que pretende que el destino lo favorezca y asegurar la felicidad de su hija, para ello utiliza un manto mágico que además de brindarle invisibilidad le confiere poderes especiales: la posibilidad de ver sin ser visto. Marín aúna en esta obra temas centrales de su producción: los viajes, el exilio y los mantos.

El manto de Próspero es una obra bidimensional, monocromática en rojo, cuyas medidas fueron sufriendo distintas variaciones de acuerdo a los diferentes montajes, habiendo alcanzado un estándar de 300x370 cm. Matilde Marín se formó en Buenos Aires como grabadora y abordar la producción de estos muros gráficos implicó, además de transitar la realización en una escala mayor como lo son las instalaciones, visibilizar la dimensión objetual del papel. Este muro de papel hecho a mano con fibra, anilina vegetal y esencia de perla, está compuesto por cientos de finas y pequeñas hojas cuadradas o rectangulares alrededor de diez centímetros de lado por procedimientos de recorte y montaje. Los módulos se imbrican y se superponen conformando una trama irregular. Las ligeras escamas de papel, cosidas sólo por la parte superior a una tela imperceptible, se mueven inclusive ante sutiles estímulos.

El color oscila entre los rojos, rojos-anaranjados, y las desaturaciones al tinte que incluyen también los tonos perlados. Las superficies adquieren diferentes características conforme al tratamiento de la pasta de papel: algunas son compactas y tienden a la lisura, otras debido a la delgadez de la lámina presentan pequeñas perforaciones irregulares.



Doris Salcedo
A flor de piel, 2012
Pétalos de rosa e hilo
653 x 1070 cm. Formatos variables

A flor de piel (2012), de la artista Colombiana Doris Salcedo, es un manto realizado con miles de pétalos de rosa suturados, que crean la apariencia de una superficie flexible como la piel. Por su materialidad, es una obra de extrema fragilidad. Sin embargo, no es perecedera debido a un tratamiento químico que incluye colágeno y trementina practicado a los pétalos para que sean preservados. Los mismos fueron cosidos a mano con una técnica quirúrgica a partir del uso de un hilo con coagulante para cerrar las perforaciones y para evitar su descomposición [Imagen 13]. La obra es emplazada en el piso de las salas de exhibición, a modo de alfombra. El formato, por la característica de paño flexible, es variable al igual que sucedía en la producción de *El Anatsui*. La fragilidad de la fina capa de pétalos —acentuada por la gran escala propia de una instalación— impide que sea recorrida por los espectadores. No obstante, se desarrolla otra dimensión perceptiva: la olfativa, al advertirse un sutil aroma a rosas.

A flor de piel fue motivada por el asesinato de una enfermera en el marco de las permanentes situaciones de violencia que ocurren en Colombia, fue realizada en

homenaje pero también como reclamo de justicia. Según la autora, no puede pensarse en Colombia sin asociarla a la muerte, a las pérdidas que reclaman ser representadas; y hace referencia a la posibilidad de expresión como modo de transitar el duelo y a la necesidad imprescindible de construir obras como modo de rechazar al olvido (Salcedo, 2014).

La elección de los pétalos de rosa como materialidad constituyen un desafío a los estereotipos: el caso de la rosa como variedad de flor —protagonista de los obsequios dados a las mujeres— y más aún, de color rojo, como sinónimo icónico del romanticismo. Por el contrario, la propuesta de Salcedo provoca una inquietante evocación a la mortaja y a la piel, agudizada aún más por las visibles membranas de los pétalos. La textura del sudario recuerda la piel maltratada y los rojos desaturados a la sangre seca. Metaforiza en un doble sentido, al utilizar las flores en su función de ofrenda simbólica por la muerte y al sustituir a la mujer por la flor. Por otro lado, al evitar su deterioro (la putrefacción o la deshidratación) poetiza sobre el tiempo de una manera singular, dejándolos en un cierto estado de latencia entre la vida y la muerte.

El rojo presenta distintas variantes de desaturación que tienden al quebramiento¹ y que, por sectores, viran hacia el violáceo y el negro. La delgadez del material genera ciertas transparencias que modifican el color en la superposición con otros pétalos.

Las obras hasta aquí analizadas poseen ciertas características formales comunes: comparten la escala de grandes dimensiones, su aspecto de textil, el rojo como color dominante y las propiedades no convencionales de la materialidad que las componen.

En cuanto a *Bloque Rojo*, los cuestionamientos son varios: la materialidad de desecho, la innovadora categoría de escultura de pared, la mutabilidad de su forma de acuerdo al montaje (debido a su construcción modular que simula un textil) y la ambigüedad formal que pivotea entre lo orgánico y lo geométrico.

El manto de Próspero indaga sobre la dimensión objetual del papel, a partir de la repetición del módulo superpuesto y volante, transita la apariencia de un enorme textil con estructura de *patchwork* que se emplaza en la pared, y multiplica sus texturas.

Finalmente, la materialidad de *A flor de piel* desafía los límites de la fragilidad y de la pervivencia. La gran escala exacerba la debilidad del manto. Se ofrece para ser observada, aunque también estimula el sentido del olfato con el aroma a rosas. Al igual que sucedía con *Bloque rojo*, esta obra puede adquirir distintos formatos dependiendo del montaje, sólo que esta vez se circunscribe al plano del piso.

Tienen en común, también, la apariencia de textil originada por la repetición de los elementos que conforman una textura háptica. Pero la obra de Salcedo se distingue por lo mórbido de su apariencia frente a la estructura más rígida de la escultura de pared de El Anatsuí y a la ligereza del manto de Marín que se modifica aún frente a los estímulos más sensibles.

José Jiménez reflexiona sobre las producciones contemporáneas en estos términos:

[...] el trabajo de los artistas de nuestro tiempo es un trabajo que consiste en elaborar criterios de sentido, criterios de significación, que no son sin más meramente reduplicativos con lo que vivimos en la experiencia cotidiana [...] Es lo que hacen los artistas en esa tarea de contraste, viven en el mismo mundo en el que vivimos todos, no hay otro mundo, pero entonces utilizando los mismos materiales disponibles que el continuo global de la imagen nos da, nosotros podemos darle la vuelta para que esos materiales signifiquen otras cosas, proyecten otra cosa y allí singularizamos la imagen y ahí está el núcleo de la tarea del artista en nuestro tiempo (Jiménez, 2012).

¹ Si bien el quebramiento es propio de la técnica pictórica —en la que se mezclan los tres colores primarios— es un término que se utiliza, generalmente, para denominar aquellos colores que pierden pureza y que se perciben como lo que vulgarmente se llama *tonos marrones o amarronados*.

Si quisiéramos hacer un análisis centrado en la cromaticidad de las obras, podría alcanzar con decir que todas son rojas. Pero decir que son rojas, ¿alcanza? En la primera se produce una mezcla óptica en dos variables: por un lado, la presencia de texturas lineales en blanco sobre el fondo rojo origina desaturaciones al tinte y, por otro, a la tipografía dorada, se perciben ciertos matices que viran al rojo-anaranjado. En la segunda, la presencia de las variantes de rojos, que incluyen la desaturación al tinte y la acción del rebote de la luz sobre las superficies nacaradas, se suma a la presencia de zonas de sombra producto de la superposición de los papeles que generan distintas tonalidades de quebramientos del color,

Por último, en el manto de pétalos, el rojo no se presenta en estado puro y las desaturaciones transitan distintos quebramientos y matices. En todos los casos, aludimos al carácter rojo de las obras analizadas, aunque, como hemos visto, poco dice de cualquiera de ellas esta descripción sin contemplar sus demás condiciones particulares.

En otras palabras, analizar una obra demanda interrogarse acerca de la dimensión poética que alcanza el vínculo de un color con el material. La reducción intencional a la interpretación de un cuerpo de obras que exhiben un único croma principal, el rojo, intenta demostrar que cuando hablamos de cualquier color con la voluntad de definir las características de una composición en clave contemporánea, ya no basta con nombrarlo ni con especificar de qué pigmento se trata ni tampoco con describir sus posibles desaturaciones o armonías. Antes bien, amerita que nos hagamos algunas preguntas ¿qué rojo?, ¿en qué contexto?, ¿en qué escala?, ¿con qué forma?, ¿en qué espacio?, ¿en qué material?, ¿brillante?, ¿opaco?, ¿metalizado?, ¿iridiscente?, ¿nacarado?, ¿transparente?, ¿translúcido?, ¿con textura lisa?, ¿con textura rugosa?, ¿iluminado?

El arte contemporáneo se resiste a cualquier criterio que pretenda circunscribirlo a los rígidos cánones que hegemonizaron la producción artística durante siglos. Las teorías tradicionales del color no son lo suficientemente amplias como para dar cuenta de la actualidad de las obras visuales y el interrogante que surge estaría planteado en la necesidad o no de gestar nuevas teorías. Lo que resulta insoslayable es hacer una lectura de las obras reflexionando sobre sus particularidades materiales, compositivas y de emplazamiento.

Referencias bibliográficas

- Albers, Josef. *Interacción del color*. Madrid, 2013.
- Aumont, Jacques. *La Imagen*. Barcelona, 1992.
- Belinche, Daniel. *Arte, poética y educación*. La Plata, 2015.
- Ciafardo, Mariel; Cuomo, Clelia y De Santo, Edgar. *Breviario de términos de uso del color*, material de la cátedra Lenguaje Visual I-II2B, Facultad de Bellas Artes – UNLP; disponible en: http://docs.wixstatic.com/ugd/4e136c_40b3ee494c154cc0a7de826881888d59.pdf
- Entrevista a El Anatsui. *El Anatsui (Tejidos metálicos, Escultura)*. Recuperado de <http://elhurgador.blogspot.com.ar/2016/05/el-anatsui-tejidos-metalicos-escultura.html>
- Furió Vinceç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona, 2014.
- García Lledo, Guillermo. *Poética y didáctica de la obra objetual*, en Investigación en Educación Artística. Granada, 2005.
- Grupo µ. *Tratado del signo visual*. Madrid, 1993.
- Jiménez, José. *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid, 1992.
- Jiménez José. (30 de enero de 2013). Conferencia: ¿Qué es una imagen?. Fundación Caja Canarias. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Mhy40SRQuQg>
- Pawlik, Johannes. *Teoría del Color*. Barcelona, 1996.
- Tornquist, Jorrit. *Color y luz. Teoría y práctica*. Barcelona, 2008.
- Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. Barcelona, 1994.

Referencias de imágenes

El Anatsui. *Bloque Rojo*. 2010.

Recuperado de <http://pamm.org/calendar/2014/07/pamm-ambassador-african-american-art-field-trip-bass-museum-art>

(detalle) Recuperado de <https://ar.pinterest.com/artmavenn/kente-cloth/>

Marín Matilde. *El manto de Próspero*. 1996-2013.

Recuperado de <https://mejorimagen.eu/muros-de-papel.html>

Salcedo, Doris. *A flor de piel*. 2012.

Recuperado de <http://momus.ca/the-lips-of-a-wound-reflections-on-doris-salcedo/>

(detalle) Recuperado de <https://www.incollect.com/articles/this-week-s-major-events-d-d-building-s-holiday-soir-e-book-signings-exhibitions-of-doris-salcedo-anthony-caro-more>