

# Resúmenes en castellano

## El color, la sensibilidad de un lenguaje transversal

Glòria Jover

Entender la psicología del color se ha convertido en un imperativo del diseño y de cualquier dinámica creativa, entendiendo que el color es totalmente instintivo y uno de los criterios más decisivos a la hora de seleccionar cualquier producto. Nuestra tarea como diseñadores consiste en analizar el comportamiento de los consumidores, las tendencias culturales y la evolución socioeconómica al objeto de establecer puentes sólidos entre creadores y usuarios. El color nos permite rastrear influencias creativas, culturales y sociales, y es por eso por lo que cada año se definen tendencias que se expresan precisamente a través de él.

El Pantone Color Institute, creado en 1999, se ha consolidado como una de las principales fuentes de información sobre el color para la comunidad del diseño. Desde 2017, la revista *Viewpoint Colour* ofrece una mirada transversal sobre el color y anticipa los imaginarios cromáticos que marcarán el futuro. El número 14 de la revista, publicado en 2023 con el título "Human Nature", es especialmente revelador, porque reflexiona sobre cómo el antropoceno ha transformado de forma radical el paisaje y nuestra relación con la naturaleza. El cambio climático, las guerras, la deforestación o los residuos han convertido paisajes llenos de vida en escenarios de devastación, y ello nos obliga a replantearnos nuestra relación con la naturaleza.

Los paisajes naturales, antaño protectores, nos alertan hoy de los peligros de la desconexión. Las cenizas de un bosque quemado o los mares cubiertos de plásticos son testigos de un desequilibrio profundo. Aun así, la naturaleza nos sigue ofreciendo pistas para la regeneración: trabajar en simbiosis con ella, comprender su capacidad de autoequilibrio y reconocer que todo está conectado. El filósofo ambiental Glenn Albrecht propone abandonar el antropoceno y entrar en el *simbioceno*, una era en la que humanos y naturaleza coexistan en armonía.

En este contexto, el color del paisaje se convierte en símbolo de adaptación y supervivencia. Igual que los animales que se metamorfosean, nosotros también podemos evolucionar e imaginar paisajes híbridos donde lo natural y lo artificial se funden. La IA y la realidad ampliada nos permiten proyectar futuros en los que humanos, máquinas y naturaleza conviven en una simbiosis multisensorial y bioinclusiva. Si hay voluntad, la devastación puede convertirse en curación y el miedo en optimismo.

La *biofilia*, término acuñado por el biólogo Edward O. Wilson en 1984 como nuestra afinidad innata por todo lo que está vivo, se convierte en esencial. En el mundo del diseño, este concepto está muy presente, y proyectos como *Broken Spectre* de

Richard Mosse son un ejemplo de ello. Sus imágenes infrarrojas transforman la selva amazónica en un paisaje de otro mundo, de tonos rosados y rojos, creando una belleza fascinante a partir de la devastación ecológica.

Es a partir de este marco conceptual que el número "Human Nature" de la revista *Viewpoint Colour* desarrolla cinco grandes narrativas cromáticas: simbiosis, regeneración, mutante, edén y sagrado. No son simples paletas, sino formas de pensar el paisaje a través de colores, texturas y materiales.

### Simbiosis

La *simbiosis* es un estado de interdependencia equilibrada y beneficiosa. La paleta de colores expresa esta reconexión con la naturaleza: desde los azules de los océanos profundos hasta los marrones intensos de la tierra y la turba, pasando por los tonos más claros de la hierba y los alimentos. El camuflaje deja de ser militar para convertirse en una estrategia de respeto: integrarse en el paisaje es minimizar el impacto. Algunos ejemplos de esta simbiosis son las joyas de Mabel Pena, elaboradas con bolsas recicladas, o los proyectos bioinclusivos de Studio Hendriks y Hassan Ragab.

### Regenerativo

El concepto *regenerativo* es esencial: no podemos diseñar si no podemos regenerar. La paleta se inspira en los tonos terrosos del suelo, en la piel tierna de los gusanos, los amarillos de los capullos, los grises de los caparzones o los matices semitransparentes de las alas de insecto. Es una gama cromática que celebra la transformación constante de la naturaleza y de la vida como ciclo. Espacios como el FabLab de Roth Architecture, construido con técnicas ancestrales y formas biomórficas, ejemplifican esta mirada.

### Mutante

La paleta *mutante* explora la metamorfosis y nos transporta a un universo acuático y anfibio. Son tonos húmedos, viscosos, gelatinosos, que se transforman: verdes anfibios, azules oxigenados, pasteles líquidos que derivan en rojos tóxicos o rosas *kitsch*. Este imaginario combina mito y realidad, e imagina un mundo donde la IA y la tecnología interactiva generan ecosistemas inquietantes y fascinantes. Las obras de Sandra Keja Planken, con formas fantásticas y traslúcidas, y la innovación biotecnológica de Colorifix, que produce pigmentos con microorganismos, refuerzan esta narrativa.

### Edén

*Edén* es una paleta diversa e integradora, donde cada color convive con los demás: turquesa radiante, tomate *cherry*, azul cielo puro, verde rana, amarillo canario. Una paleta para expresar, atraer y señalar. Pero también recuerda que la naturaleza, como los humanos, utiliza el rojo y el amarillo como advertencia. El cuadro *El jardín de las delicias* de El Bosco inspira esta explosión cromática.

## Sagrado

La gama cromática *sagrado* celebra el poder de la fauna y la naturaleza, venerando objetos y animales con significados espirituales. Son colores con connotaciones ancestrales, potentes, introspectivos y eternos: malva neblinoso, verde óxido, rojo arcilla, turquesa cristalino, polvo de oro, azul mirlo, marrón sagrado. Una paleta sobria, pero cargada de fuerza simbólica.

En definitiva, este recorrido muestra cómo el paisaje inspira nuevas gamas cromáticas y cómo la relación entre humanos, animales y tecnología redefine el diseño contemporáneo.

# L.

## Leer los colores del paisaje

### Divagaciones de unos años de pintura en La Vall d'en Bas

Alex Nogué

Lo que explico en este texto tiene que ver con los métodos de creación, pero no me refiero a los procesos de creación donde “primero tengo una idea, después la escribo, a continuación la fotografía y al final la desarrollo”, sino a aquella otra parte del proceso creativo que tiene que ver con entender por qué hago lo que hago, y por qué lo hago así. Esta comprensión no llega mientras trabajas; a menudo, llega años después, o incluso antes.

La creación no es patrimonio de los artistas. Todas las personas viven procesos de creación, aunque no tengan el título de artistas, porque el mero hecho de vivir ya es en sí mismo una creación de suma importancia. Por ello, cuando hablo de mis divagaciones en La Vall d'en Bas, no hablo solo de pintura, sino de vida.

El título del texto es una apropiación de un libro de Jaume Morera Galicia, *En la sierra del Guadarrama. Divagaciones de unos años de pintura entre las nieves*, publicado en 1927. Me fascinó el título y tardé años en encontrar un ejemplar. Cuando por fin lo leí, me decepcionó, porque es un libro que explica básicamente anécdotas. Pero había una idea que me marcó: Morera explica que el primer año en la sierra fue “como un colonizador”, y que el segundo año,

cuando ya no quería “coger nada”, la sierra le dio muchísimas cosas. Esta idea de dejar de imponerse al paisaje y dejarse afectar por él me aturdió profundamente.

#### Primera divagación: “Era mentira (1978... 1981)”

A finales de los años setenta, inicié un proyecto que pretendía estudiar el paisaje de La Vall d'en Bas desde un punto de vista formal. Quería identificar los colores, las texturas, las estructuras. En plena era analógica, desarrollé una forma pseudocientífica para identificar qué colores eran los dominantes de La Vall d'en Bas. El resultado fue una gama de doscientos o trescientos colores, cada uno con su numeración, para poder repetirlos y compararlos. Fue una tarea ingente y, por ello, cuando en 1982 me concedieron la II Beca de Artes Plásticas de la Ciudad de Olot, destiné toda la dotación económica a pagar a una persona para que me echara una mano, porque era imposible asumirlo yo solo.

Este proyecto tuvo bastante eco en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, en un momento en que en Cataluña todavía no existían los estudios de paisajismo. Pero un día, mientras daba una conferencia en el País Vasco, tuve una revelación. Estaba explicando las cartas de colores y, de repente, pensé que todo era mentira. Fue un momento difícil, pero terminé la charla. Y después llegó la calma, y sí: todo era mentira.

¿Qué significaba “era mentira”? Que aquel proyecto en realidad no era una investigación científica. Era una estrategia inconsciente para hacerme amigo del paisaje. Un paisaje que había rechazado por motivos biográficos, familiares y culturales. Mirarlo, analizarlo, interpretarlo... era la forma que había encontrado para reconciliarme con el paisaje.

Al cabo de un tiempo, sentí la necesidad de llevar a cabo otro proyecto relacionado con el paisaje de La Vall d'en Bas. Cargué una cámara con un carrete para diapositivas y recorrí los lugares que habían sido importantes para mí: mi casa natal, el patio de la escuela, casas de amigos, el campo de fútbol... No miraba por el visor; andaba y hacía *clec, clec, clec*. Después, agrupé las diapositivas por temas, por lugares, y las encolé en paquetes; era imposible ver las imágenes. Era un gesto íntimo, una forma de reconocer que lo que buscaba no era representar el paisaje, sino revisitarlo emocionalmente.

Este proyecto me enseñó que, cuando estamos creando, a menudo no sabemos qué estamos haciendo. Como dice Stefan Zweig, no puedes escribir y al mismo tiempo mirarte cómo escribes. Solo después de crear puedes entender qué hacías y por qué, y esto es una satisfacción.

#### Segunda divagación: “Guaita, l'Alejandro encara està trevaiaint” (“Mira, el Alejandro todavía está trabajando”)

Como muchos artistas, me he preguntado a menudo por qué hago lo que hago, para quién trabajo y cuál

es el sentido de dedicar tiempo y dinero a obras que quizás duermen en un almacén. Un día, dos hermanas de una masía próxima a mi casa me dijeron: “Cada noche, antes de acostarnos, salimos a ver las estrellas y decimos: ‘Guaita, l’Alejandru encara está trevaiaint’” (“Mira, el Alejandru todavía está trabajando”). Aquella frase me impactó. Pensé: ahora ya sé para quién trabajo.

A partir de ahí, empecé a observar las luces de las casas por la noche. Puntos de luz en medio de la oscuridad, como pequeñas presencias humanas. De ahí nacieron las fotografías de la serie *Human landscape* (2007), imágenes de gran tamaño con uno o dos puntos de luz que evocan vidas, pensamientos, actividades invisibles.

En conversaciones con científicos descubrí el concepto de *espacio recíproco*, que consiste en que existen cosas que no podemos ver con ningún instrumento, pero que pueden trasladarse a un espacio recíproco, donde sí puedes ver cómo están construidas. Las velas del santuario de la Mare de Déu de la Salut (Garrotxa) se convirtieron para mí en una metáfora de ese espacio. Cada llama representaba un deseo, un dolor, una plegaria. La pieza resultante combinaba una proyección de gran formato en un extremo de la sala con una fotografía pequeña retroiluminada en el lado opuesto.

Estos son algunos de los proyectos que he creado, donde el color y la luz desempeñan un papel destacado, junto con varias divagaciones sobre el arte y la figura del artista. Todos los trabajos combinan una dimensión que va hacia fuera y una dimensión más introspectiva, y me interesaba compartir algunos aspectos.

## “Soraya Green”. Reflexiones sobre sucesión ecosocial y la alegoría cromática

Jordi Morell

“Soraya Green” es el título de la exposición que reúne una serie de obras y tanteos cromáticos realizados a lo largo de los últimos años, en torno a unos parajes con agua, como, por ejemplo, una marisma recuperada en L’Estartit (Torroella de Montgrí, Girona), un estanque artificial cerca de Darmstadt (Alemania), un abrevadero en Menorca, una piscina cualquiera o la propia laguna veneciana.

Esta muestra propone una reflexión sobre situaciones y lugares en “entretiempo”, así como una exploración del color y su percepción. El punto de partida es la idea de que la sucesión y acumulación de capas —y, por lo tanto, de información— es un concepto compartido tanto en la práctica pictórica como

en la comprensión del territorio en el que transitamos desde una perspectiva ecosocial.

La investigación artística se presenta a modo de casos de estudio, en los que cada situación particular puede generar resonancias en contextos más amplios. En un primer enfoque, el interés principal es el color de las aguas de lagos, pozas y otros lugares parecidos, que ofrecen tanto superficies reflejantes como densidades turbias, como resultado de múltiples circunstancias. Y, en último lugar, ofrece una perspectiva singular para investigar la complejidad del territorio, con sus fragilidades e inexactitudes.

El verde Soraya es un color que descubrí mientras observaba vasos, otras piezas de vidrio y objetos manufacturados durante una de mis derivas por Venecia. Es el nombre que la fábrica Nason Moretti de Murano da a una gama cromática de sus creaciones.

La serie pictórica *SG* (2024) son recuerdos de este color indeterminado, que me evocó las aguas de la laguna veneciana, traducidos en forma plástica con todas sus inexactitudes y fragilidades.

Dos fotografías de *Algues brunes* (2023) sirven de contrapunto, puesto que, además de identificar un tipo de algas llamadas feófitos, que abarcan una amplia gama de tonalidades pardas —que puede ir desde el dorado hasta el negro, pasando por tonalidades bruno-oliváceas, bruno-rojizas—, también hacen referencia a una especie invasora del orden Fucales, que está proliferando en la laguna de Venecia.

*Laguna Suite* (2023-) es una serie de postales venecianas, ligeramente intervenidas para mostrar solo partes impresas relacionadas con el agua. Empecé a recoger este material con una mezcla de nostalgia y análisis sociológico, vinculada al turismo y la representación de la ciudad. Pensé que podría ser un puente visual hacia otras obras. He decidido mostrar algunas de ellas por varias razones, como, por ejemplo, la elocuencia de lo que se esconde en la imagen a pesar de los cortes imprecisos, las gamas cromáticas descontextualizadas, y la fragilidad de las tintas, que inevitablemente mudarán con el tiempo.

Una sala de la exposición estaba dedicada al tríptico *La Pletera*, 13.05.2015 (2018) y a la serie *Taninos* (2018), que forman parte del proyecto personal “La Pletera: un caso de entretiempo (2015-2018)”. Este proyecto se vinculó con la iniciativa artística *Lloc, memòria i salicòrnies* (Lugar, memoria y salicornias) y el proyecto europeo LIFE-Pletera, que seguía el proceso de desurbanización y restauración ecológica de unas marismas en L’Estartit (Torroella de Montgrí, Girona).

El tríptico es una panorámica en tres partes efectuada el 13 de mayo de 2015 en La Pletera, acompañada de un listado de leyes sobre el territorio, referencias a la vegetación y datos biográficos que reflejan los tres años de seguimiento del lugar. Este proyecto me permitió reflexionar sobre cómo el territorio acumula capas narrativas superpuestas a lo largo del tiempo, todas ellas vinculadas a las nocio-

nes de valor que se le han proyectado. En La Pletera, el interés y el olvido han oscilado al ritmo de los intereses económicos, la expansión urbanística y la preservación natural.

La serie *Taninos* es una especulación cromática sobre el agua encontrada en las pozas y las lagunas. Durante este proyecto, aprendí del ecólogo Xavier Quintana sobre los taninos, sustancias complejas que influyen, junto con microorganismos y sedimentos, en las variaciones cromáticas de las lagunas de La Pletera —como si se tratara de tazas de té.

Una obra que sigue explorando los taninos y las ideas sobre acumulación ecológica y social es *Goetheteich* (2021-2024), compuesta por distintos elementos: vidrios coloreados, una imagen tramada del lugar y un librito viejo sobre el plancton de lagos de la misma zona. Este lugar es un pequeño estanque de bosque artificial en Darmstadt (Alemania) bautizado en los setenta con el nombre del poeta J. W. von Goethe. Me interesa por ser un lugar del entorno donde frecuento, y por su conexión emocional con un pensador fundamental en la teoría del color y la observación del mundo natural.

El librito recoge las observaciones efectuadas por biólogos entre 1908 y 1929 en lagos de la zona. Aparte de la conexión temporal de unos cien años, me interesó la clasificación sobre diferentes elementos acuáticos por su capacidad evocadora de los colores y la imaginación que despierta. Por ejemplo, el caso revisado de las cianofíceas (hoy consideradas bacterias fotosintéticas), conocidas como algas azul-verdes, se dice que su color celular puede variar del rojo al verde, del cian al azul, así como hacia el marrón y el negro. Esta variación puede estar influida por la luz disponible en cualquier microhábitat particular, por lo que las cianobacterias tienen plasticidad y adaptación cromática. También se cuenta que estas cianobacterias, que son los principales productores primarios de fitoplancton, pueden “contaminar” los suministros de agua superficiales, principalmente durante los meses más cálidos. Y da al agua un olor de moho, de hierba húmeda o de fosa séptica.

En la exposición también se presenta un abrevadero de animales encontrado en Menorca, una fotografía cedida por la artista Tónia Coll y el vídeo titulado *Redención* (2021), que documenta la acción “Vaciar para rellenar”. Esta acción, llevada a cabo con el escritor Joan Pons y la artista Tónia Coll, tenía por objetivo recuperar un antiguo abrevadero de piedra abandonado. El lugar servía antiguamente para recoger agua de lluvia para los animales, como los cerdos, y, con nuestra intervención, Joan realizó un acto simbólico de redención personal por su experiencia de joven en aquellos bosques.

Otra pieza destacada es una fotografía de una piscina, titulada simplemente *Piscina* (2024), que podría ser una cualquiera, pero en este caso pertenece a un archivo de imágenes de la piscina de la casa de mis padres. Al principio, me inspiré en los inicios del ecólogo Ramon Margalef, que de pequeño ob-

servaba el estanque del jardín de su casa, en el barrio barcelonés de Gràcia. Sin embargo, estas imágenes han acabado construyendo una historia paralela sobre la problemática del agua dulce, las sequías, la expansión urbanística, o de los diferentes usos que se pueden dar según las necesidades del momento.

Junto con las fotografías de la piscina y el abrevadero, se muestran dos *Formes negres* (2024) que evocan estos contenedores de agua. Este tipo de agujeros pintados se articulan desde la vertiente poética (que conecta con sentimientos de extrañeza, enigma y deseo), pero también en la política (atendiendo su presencia constante en el contexto urbano y mediático).

Hasta la fecha, mis indagaciones artísticas se han centrado sobre todo en una perspectiva urbana. Los temas del “agujero” y de los espacios urbanos desolados son recurrentes en mi obra, y los considero representativos de la mutabilidad del territorio y de la inestabilidad del destino humano.

Ante las inquietudes de nuestro tiempo, marcadas por crisis ecológicas y sociales, la exposición propone una mirada hacia el exterior para reconocer el mundo que nos rodea. No se trata de volver a una idea romántica de la naturaleza, sino de aceptar el binomio cultura-naturaleza en el que vivimos inmersos. Pese al imaginario idílico asociado a menudo a los lagos, estos espacios también son testigos clave de las problemáticas y de las reivindicaciones ecosociales contemporáneas.

## Lugar verde

Ariadna Rodríguez e Iñaki Álvarez

La relación con el Observatorio del Paisaje de Cataluña nos ha situado en un lugar de experimentación, prueba-error, escucha y “hacer mientras ocurre”, espacios propios de nuestra práctica artística. La dimensión perceptiva y subjetiva del paisaje fue nuestra puerta de entrada a este universo y, explorando y aprendiendo, entendimos que los valores socialmente consensuados del paisaje pueden generar emociones individuales y lecturas diversas y corales. Todo ello se cruzaba con nuestro trabajo, con nuestra práctica y con nuestra concepción de la cultura, del arte e incluso de la vida.

Todo este camino empezó con Joan Nogué, geógrafo, mentor y amigo. Las conversaciones con él y con su esposa Adela nos llevaron, casi sin darnos cuenta, a vivir en Mieres, un micropueblo de 220 habitantes donde hemos arraigado nuestra práctica y donde damos forma al Espai Nyamnyam. Se trata de un lugar dedicado a apoyar a la investigación en creación contemporánea en la órbita del decrecimiento, donde generamos ciclos, encuentros y aperturas con personas vinculadas a la práctica artística, el pensamiento crítico, el decrecimiento, la agroecología o la

filosofía, siempre con una visión transdisciplinaria. Todo esto es importante, porque no trabajaríamos como trabajamos ni abordaríamos la relación con el entorno, el paisaje y el color si no fuera por vivir y trabajar en este contexto.

Cada junio, en el trayecto de Mieres a Olot, cuando los campos verdes son segados, vuelve a nuestra mente la reflexión del payés Marcel de Collbahí sobre este “verde tan verde” de los monocultivos de cereal, fotografiado por todo el mundo, pero que también es el resultado de un exceso de purines que impregna tierra, agua, flora, fauna e, inevitablemente, nuestros cuerpos. Esta tensión entre apariencia y realidad es un hilo que atraviesa toda nuestra investigación.

En 2021 iniciamos “Geografías invisibles”, una investigación de largo recorrido que pudimos desarrollar gracias a una beca y una residencia en el Observatorio y en el Museu de la Garrotxa. Durante meses, consultamos materiales del Centro de Documentación del Paisaje, dialogamos con los equipos, nos adentramos en los fondos del museo y establecimos relaciones que nos ayudaban a entender lo que hacíamos “durante o incluso después de hacerlo”. Esta proximidad nos permitió trabajar de forma situada, con una escucha atenta al territorio.

De este proceso nació *Desenfocar l'anècdota*, una pieza videográfica de 50 minutos presentada en 2024 en el Museu de la Garrotxa. El título procede de conversaciones con Xevi Roura, técnico del museo, quien nos explicaba que, en la pintura del siglo XIX, la “anécdota” designa figuras humanas, animales o humos que impiden que el paisaje sea autónomo: la presencia y la visión antropocéntrica eran dominantes. El pintor Joaquim Vayreda luchó toda su vida para liberarse de esta presencia antropocéntrica. Nosotros quisimos llevar esa idea más allá: desenfocar la anécdota para cuestionar la instrumentalización del paisaje.

El trabajo se centró en el cuadro *El verano*, de Joaquim Vayreda, que hicimos bajar de las salas del museo para situarlo en el centro de la exposición. El vídeo proyectado en el dorso del cuadro proponía entrar y salir de la obra con una mirada crítica. El “fuera” del cuadro lo construimos a partir de una lectura coral del paisaje, con aportaciones de geografía, restauración, climatología, filosofía o historia del arte. El “dentro” lo exploramos grabando la búsqueda de un rebaño de vacas de L'Albera (Alt Empordà) con el ganadero Josep Caldas. La dificultad de encontrarlas —a pesar de estar presentes en el cuadro— revelaba la imposibilidad de reconstruir aquel paisaje y su naturaleza estereotipada, próxima a las estrategias del cine comercial.

Como ocurre a menudo en nuestro trabajo, después de la pieza videográfica iniciamos un proceso para convertir todo este material en una pieza escénica. Gracias a la invitación de la directora artística Tena Busquets, estrenamos *Lloc* (Lugar) en el festival Sismògraf 2024. La pieza profundiza en la idea

de que los lugares no son solo realidades materiales, sino también construcciones culturales y sociales con un fuerte componente intangible. Recuperando las palabras de Joan Nogué, entendemos que “el lugar no se aborda como una localización, sino proponiendo la imaginación como un espacio geográfico”.

También resuena en nosotros su afirmación de que “el paisaje es a la vez significante y significado, continente y contenido, realidad y ficción”. Esta condición de espacio intermedio nos llevó a pensar que con el teatro o el cine ocurre lo mismo: son *inbetweens* que existen entre sujeto y objeto. *Lloc* (Lugar), como denominamos la pieza, proponía habitar este intersticio. En un momento determinado, la pantalla desaparecía y el espacio sonoro —la radio— se convertía en un espacio desde donde especular y poder hacer una escucha profunda del lugar.

Es en este punto que la radio narraba la historia del color verde, un relato resumido que utilizamos ahora para cerrar el texto:

Todo el mundo se ha lanzado al verde: zonas verdes, energía verde, economía verde, ciudades verdes, vehículos verdes, etiquetas verdes... [...]

El símbolo es demasiado bonito para ser verdad, el verde no es un color simple. [...] Un color, cuya verdadera naturaleza es la inestabilidad... ¡No la sostenibilidad! Siglos atrás, el verde era transgresor, turbulento e incluso excéntrico. Era un color químicamente inestable. [...] En 1775 aparece un verde intenso, luminoso, mágico y brillante. Se crea de manera artificial oxidando cobre con vinagre o incluso orina, y mezclándolo con arsénico: puro veneno verde. [...]

Color del azar, del juego, del destino, de la suerte, de la fortuna... En la época feudal, los contrincantes se enfrentaban en duelo sobre un prado verde; juglares, bufones, cazadores vestían de verde [...]. En todas partes se coloca el dinero, las cartas o las fichas encima del color verde. Las tablas de los consejos de administración de las grandes empresas y gobiernos son verdes.

El verde representa la suerte, pero también la mala suerte [...]. Un color ambiguo. Son de tono verdoso los malos espíritus, los demonios, los dragones, las serpientes y otras criaturas errantes en el vacío que separa el mundo terrestre y el más allá. [...] En el mundo de la edición, existe la creencia de que las cubiertas verdes de los libros tienen menos éxito, y los joyeros saben que las esmeraldas se venden menos que otras piedras preciosas, porque tienen fama de atraer la mala suerte. El origen de estas supersticiones se remonta a unos tiempos en que el verde era inestable y venenoso.

En el siglo XVIII, los químicos se inventaron una teoría pseudocientífica que definía unos colores “primarios” y unos colores “complementarios”. Esto influyó en los artistas de los siglos XIX y XX, hasta el punto de que muchos pintores decidieron trabajar solo con los colores “primarios”. [...] Y nuestro verde quedó rebajado a un segundo rango. [...] La teoría de los colores primarios que todavía se

enseña hoy en día es una ficción. No corresponde a ninguna realidad social, y se niega a admitir que el color es, en primer lugar, un fenómeno cultural. Es una clasificación que muestra una sorprendente ignorancia de la historia.

Esto ha creado otra simbología del verde: puesto que es considerado “complementario” del rojo —color de lo prohibido—, se ha convertido en su contrario, es decir, el color de la permisividad. Esta idea se impuso a partir de 1800, cuando se inventó una señalización internacional para barcos, que después pasó a los trenes y los coches. [...]

Resulta que, hasta el siglo XVIII, la naturaleza se definía sobre todo por cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. [...] Probablemente, fue el islam primitivo el primero en asociar verde y naturaleza. [...]. Este color era sagrado en el mundo musulmán, lo cual parece que contribuyó a su infravaloración a ojos cristianos.

En Occidente no se empieza a relacionar verde y naturaleza hasta la época romántica. Después, a mediados del siglo XIX, con la aparición de las señales en los comercios, se decide poner una cruz verde para indicar las primeras farmacias, lugares donde se hacían remedios a base de plantas. [...]

En la actualidad, todo lo verde se presenta como una prueba de frescura y vida natural. El verde se ha convertido en ecología y limpieza. [...] En otros tiempos, el color del desorden; hoy, “aparente” color de la libertad.

## Postales a todo color en el país de las maravillas (bienvenidos al colorido mundo de las tarjetas postales)

Cristina Arribas

El paisaje, o más bien su representación y como consecuencia de un sistema de producción y consumo capitalista, se presenta bajo las pautas del fenómeno turístico, en definitiva, de consumo, para convertirse también en una mercancía más del engranaje del capital. Dentro de las estrategias de la publicidad turística y para vender una imagen deseable y esteotipada de los lugares y los paisajes, la edición y la manipulación del color desempeña un papel esencial. Sin profundizar de entrada en la complejidad del término *paisaje*, partimos de la premisa de que el paisaje —y, por supuesto, su representación— es una construcción. Una construcción que delimita un fragmento de su infinitud, que lo maquilla y adecua para elevarlo al podio del producto de escaparate.

Pensamos el paisaje del turismo en color porque las postales turísticas nos han enseñado a ver el mundo como una cuatricromía flamante y luminosa, como una realidad montada en capas cromáticas

superpuestas que dan sentido a las experiencias contemporáneas del ocio y del placer. Fue el color el que inventó la postal turística moderna y la transformó en una paleta cargada de pigmentos saturados, en una carta de colores artificiales —y, en ocasiones, irracionales—, cuyo objetivo no era otro que realzar y “dar nueva vida” a las imágenes fotográficas del turismo.

Las tarjetas postales despliegan interpretaciones cromáticas lúdicas y alegres de los destinos representados. El color las embellece y adorna, pero también ayuda a vender, transformando los lugares en mercancías turísticas. Para llamar la atención del turista, las postales fuerzan sus colores, llevándolos, a veces, al límite de la estridencia y la disonancia, en busca del espacio color ideal (los cielos y mares más azules, las nubes más blancas, los árboles más verdes, el atardecer más naranja, el rojo más rojo). El color acicala la ficción del turismo y suaviza las consecuencias nefastas sobre el territorio: la construye, la cosifica, la hace tarjeta postal.

Paisaje y color comparten, en su esencia, el aspecto visual: el observador es esencial para la existencia del paisaje como concepto, y el color es una impresión producida por un tono de luz en los órganos visuales. Así pues, el observador del paisaje y de su color es el sujeto receptor y su consumidor.

Según parece, la cromofobia ha estado latente en la cultura occidental desde la antigüedad, evidente en todos aquellos intentos de eliminación del color en el arte, la arquitectura, la literatura o la fotografía, tildándolo de no esencial, de oriental y cosmético. La modernidad de la primera mitad del siglo XX, en su faceta más culta y de altas esferas, ha sido especialmente cromofóbica: la arquitectura moderna y de autor es siempre en blanco y negro, la fotografía sería y de autor es siempre en blanco y negro, un buen libro de arquitectura o fotografía moderna será siempre también en blanco y negro, un buen retrato, etc. Pero parece ser que estas premisas no se cumplen para el mundo de la publicidad y de la tarjeta postal. Es notable la presencia del color en los medios más populares y de masas, en contraposición con los ámbitos más cultos y de autoría identificada y remarcable. Y es que, en palabras del fotógrafo almeriense y pionero en el uso del color, Carlos Pérez Siquier, “el color era *postalero*”. Y me refiero sobre todo al color en el sùmmum de su esplendor, vivo, reluciente, desinhibido y campante, el color expresamente y es posible que artificiosamente desmedido.

En el universo de la publicidad, donde el mensaje del impacto visual es vital, el mundo de la fotografía satura los colores y colorea “naturalmente” hasta los límites de la (in)credulidad, simplificando las formas hasta lograr formatos simplificados y semiabstractos, a menudo rozando los territorios del kitsch. El color será garantía de venta, de herramienta indispensable para hacer deseables los lugares.

A partir de 1957, la postal española cambió a la impresión en offset color (ideal modelo comercial),

obteniendo postales plastificadas y a todo color, que incidirían en la alegría y el optimismo necesarios de un país con sed de promoción. A partir de aquí, otra edad de oro de la tarjeta postal, un estallido de modernidad, alegría y color.

La tarjeta postal, además de representar una realidad con colores exagerados y desorbitados, también la recrea resumida y reducida en clave de paleta pictórica: el mundo se puede explicar en clave pictórica a través de una paleta de pintor literal. A cada color, un aspecto, una belleza de la ciudad, un rincón pintoresco, una vista parcial, un paisaje. Porque el mundo se resume fragmentado y a todo color, que en color es un mundo más feliz, más alegre, más bello y, en definitiva, más deseable.

Un ejemplo referencial en el mundo de la edición cromática de la fotografía para convertirse en tarjeta postal es el caso del fotógrafo británico y editor cartófilo John Hinde (1916-1997, Reino Unido): John Hinde Studios. Postales de deslumbrantes cielos azules y paisajes de colores vibrantes para plasmar el optimismo de aquellas décadas de la segunda mitad del siglo xx, cuando el Reino Unido por fin salía de la austeridad de la posguerra. Las postales de John Hinde acentuaron —e incluso cambiaron— los colores de las imágenes originales para conseguir imágenes más optimistas y felices. Parece ser que Hinde encontró un paisaje y una realidad imperfectos que hacía falta embellecer y mejorar: escenas perfectamente escenificadas y pobladas de familias alegres y sonrientes que indicaban un nuevo futuro para el Reino Unido. Las fotografías editadas de Hinde —ahora postales— iban dirigidas a un grupo demográfico en rápido crecimiento, el de los turistas. John Hinde es uno de los referentes indispensables y más importantes en el mundo de la fotografía en color y, sobre todo, en la fotografía del mundo de la tarjeta postal.

Así, desde los inicios del medio fotográfico, los fotógrafos han anhelado “pintar” sus imágenes monocromas, y la pintura a mano de fotografías impresas es un método ampliamente utilizado durante el siglo xix. ¿Para hacerlo más próximo a la realidad mostrada? ¿Para embellecer esa realidad? ¿Mejorarla? Esta es la cuestión, porque a menudo la coloración era tan sumamente irreal, fantástica o inverosímil que quedaba muy lejos de la realidad fotografiada —y quizás, muy lejos de mejorarla—. También es verdad que el mundo y los paisajes son en color; por lo tanto, la voluntad de documentarlos y representarlos en color tendría que ser, en principio, más próxima a la realidad y con una intención de fidelidad.

Una evidencia ya mencionada es que el color vende, y la tarjeta postal se vende y vende los paisajes que representa. Así pues, los paisajes en venta se venden en color. Paisajes naturales de verdes prados y montañas, mares y cielos de azules luminosos, pero también pueblos y ciudades con colores vivos y alegres, escenas muy bien escenificadas de colores

exagerados que ratifican y aseguran la vida feliz, un mundo de color. Esta es la realidad enfatizada de la tarjeta postal. Que la realidad sea fotografiada en color no es suficiente para asegurar su éxito comercial, su venta garantizada. Es necesario exaltarla para conseguir imágenes del deseo, el mundo y los paisajes perfectos: paisaje de dudosa credibilidad, realismo enfático.

Y el color, insisto una vez más, era “postalero” y, además, “era” en pretérito imperfecto —muy imperfecto— nostálgicamente en color, porque los paisajes de ayer suman puntos hoy igual como el color sumaba puntos ayer. Modernidad fotográfica de ayer, nostalgia idílica y pop de hoy, mundo perfecto en pretérito imperfecto. Glorioso Technicolor.

En el país de las maravillas, los paisajes son de postal, “a toda máquina”. Y lo más maravilloso... ¡a todo color!

## II.

# Actuar en el paisaje desde el color

## Color de tierra húmeda. El color del paisaje como herramienta ecológica y perceptual para la gestión sostenible del territorio

Miriam García García

Más allá de su función estética, el color refleja procesos ecológicos, culturales y sociales, facilitando la comprensión y valoración del paisaje. Y es que la percepción del paisaje es un proceso complejo, condicionado por la memoria, la cultura, la biogeografía y el contexto socioeconómico; en este marco, el color es una importante variable sensorial. Son numerosos los estudios que han puesto de manifiesto que los colores del entorno influyen en el bienestar humano, la identificación territorial y las decisiones colectivas sobre uso y conservación del paisaje (Gobster *et al.*, 2007; Kaplan y Kaplan, 1989).

Asimismo, desde la ecología del paisaje, el color refleja la fenología de la vegetación, la composición del suelo, la geología, el clima y la presencia de con-

taminantes, y constituye un indicador visible de los procesos biofísicos que estructuran el territorio.

La psicología ambiental ha documentado, asimismo, cómo los colores influyen en la percepción de naturalidad, seguridad o artificialidad del espacio.

Por todo ello, es posible afirmar que el color constituye un componente esencial en la percepción humana del entorno y un indicador relevante en la planificación y la conservación del territorio.

#### **El color como indicador ecológico multiescala**

El color del paisaje permite caracterizar atributos ecológicos como la biodiversidad, la fenología, el estado fisiológico de la biomasa y los ciclos bioquímicos. Cambios en parámetros cromáticos —tono, saturación y contraste espectral— pueden funcionar como indicadores tempranos de procesos de desertificación, fragmentación del hábitat o expansión urbana. Herramientas como NDVI, EVI, SAVI y métricas multispectrales derivadas de series temporales permiten evaluar la heterogeneidad estructural, la productividad primaria y la diversidad ecosistémica.

El empleo de sensores satelitales, UAV, LiDAR y algoritmos de aprendizaje automático posibilita un análisis dinámico del paisaje a múltiples escalas, integrando percepción visual, teledetección y ecología del paisaje. La diversidad espectral, representada a través de *clustering* espectral o el concepto de *spectral species*, se correlaciona con la biodiversidad vegetal y animal y ofrece indicadores cuantificables para la gestión territorial.

Las series temporales de imágenes (Landsat, Sentinel-2) capturan variaciones estacionales del color, reflejando brotes foliares, floraciones, sequías o incendios, y mejoran significativamente los modelos de hábitat frente a mapas estáticos de uso del suelo. Estas métricas también permiten evaluar impactos de catástrofes naturales, ofreciendo información relevante para la planificación y la conservación.

#### **El cambio climático y la transformación del paisaje cromático**

El cambio climático altera aceleradamente la paleta cromática del paisaje, afectando a ecosistemas naturales y urbanos. En el Mediterráneo, se observa un amarilleo de la vegetación arbórea asociado a sequías prolongadas y altas temperaturas, mientras que especies vegetales modifican su pigmentación UV para protegerse de radiación intensa, afectando la percepción de polinizadores y la fertilidad floral (Koski *et al.*, 2022).

En áreas urbanas, la combinación de estrés hídrico, intensificación del efecto isla de calor y degradación de materiales de construcción modifica la coloración de la vegetación y la infraestructura, empobreciendo la paleta cromática urbana y afectando la percepción de confort, habitabilidad e identidad territorial.

#### **Los colores de la adaptación climática: verde y azul**

Las infraestructuras verdes y azules representan estrategias urbanas clave para la adaptación al cambio climático, mitigando el efecto isla de calor, restaurando funciones ecológicas y regulando el ciclo hidrológico. Su eficacia depende de la integración con planificación urbana que limite la impermeabilización del suelo, fomente techos verdes, pavimentos permeables y sistemas de drenaje sostenible (SuDS).

Ejemplos urbanos ilustrativos incluyen el High Line en Nueva York, donde se adaptó vegetación resistente a condiciones locales y escasez hídrica, y la Potsdamer Platz en Berlín, que combina cubiertas verdes y cuerpos de agua para alcanzar escorrentía cero. Estos proyectos muestran que el verde y azul urbanos no son meramente estéticos, sino componentes funcionales de la resiliencia urbana y la gestión eficiente del agua.

#### **El color como herramienta de activismo climático**

El color del paisaje ofrece un indicador perceptible de los efectos del cambio climático, accesible a la ciudadanía, que facilita la comprensión de fenómenos abstractos como la alteración de ciclos ecológicos, el estrés hídrico y la pérdida de biodiversidad. Desde una perspectiva socioespacial, el paisaje es a la vez contenedor físico y construcción cultural, donde la transformación cromática evidencia impactos ambientales, sociales y ecológicos, contribuyendo a la concienciación y la acción sobre la sostenibilidad territorial.

#### **El paisaje y el color como herramienta de diseño regenerativo**

El paisaje contemporáneo se concibe como un sistema vivo donde convergen dinámicas ecológicas, sociales y culturales. En este contexto, el color se convierte en una herramienta de diseño fundamental, capaz de articular experiencias perceptivas que valorizan los procesos naturales y regeneran ecosistemas degradados. La percepción social de los espacios restaurados está estrechamente vinculada con los tonos naturales: los ciudadanos asocian verdes y azules con entornos saludables y accesibles, mientras que colores grises o saturados se perciben como indicadores de degradación o intervención humana intensa. Este vínculo permite que los proyectos de restauración ecológica y planificación territorial comuniquen sus objetivos sostenibles de manera inmediata y comprensible.

La integración de los ciclos de floración en el diseño paisajístico genera paisajes cambiantes, donde la variación estacional de tonalidades y texturas enriquece la experiencia del usuario y fomenta una conexión directa con la temporalidad de la naturaleza. La selección de especies autóctonas o naturalizadas adaptadas a las condiciones locales asegura resiliencia

cia ecológica, reduce necesidades de mantenimiento y riego y refuerza los servicios ecosistémicos.

Ejemplos como las Superillas Verdes de Barcelona muestran cómo la transición del gris del asfalto a superficies verdes y pavimentos permeables mejora la biodiversidad urbana, la calidad del aire y la percepción de los barrios como espacios más amables y saludables.

El diseño del color, concebido desde la ecología y los ciclos naturales, permite revalorizar los territorios, fortalecer la resiliencia ecológica y ofrecer experiencias estéticas y culturales arraigadas en la naturaleza viva. En palabras de Piet Oudolf, “quiero trabajar con plantas que mueran maravillosamente. El marrón también es un color”, recordándonos que la belleza paisajística puede surgir de la interacción continua entre procesos naturales y decisiones proyectuales, no solo de la saturación o el artificio.

## De dioses y *siurells*. El maquillaje del paisaje

Ignasi Esteve

Como pintor, acompaño al lector en un recorrido que parte de mi experiencia sensorial y artística, pasa por el análisis de cómo se aplica el color en las construcciones y acaba proponiendo estrategias de “maquillaje cromático” en el paisaje.

Las artes plásticas y visuales nos proporcionan una base metodológica para analizar los elementos del paisaje y para proyectar las intervenciones. El paisaje se convierte en una imagen. La estética, con baremos formales y cromáticos, es la referencia académica que facilita su análisis. La sensibilidad personal, nutrida del periplo creativo, es el motor y la base en la toma de decisiones. El marco natural y la funcionalidad hacen aterrizar los proyectos a la realidad.

En mi camino creativo, la pintura empieza en el caballete y, para tener un sentido de utilidad contemporánea, busca salir y se proyecta hacia el paisaje. Se trata de perseguir una utopía del confort visual en el que siempre está presente el ensueño.

En los años noventa del siglo xx, las combinaciones cromáticas de ritmos intensos y contrastes de colores complementarios de las telas autobiográficas mudaron del soporte a los escaparates y a los muros exteriores. La posibilidad de intervención en el entorno rural próximo pasaba por el compromiso con el vecindario para compartir una cooperativa donde la conservación de las variedades antiguas de aves de corral pedía colores y texturas para explicar la empresa. Los pigmentos y las texturas de los menajes tradicionales, con la cal como protagonista, abrían las puertas a la búsqueda de un patrimonio frágil que iba ligado a la identidad colectiva. Las pasiones mortecinas exudaban el conocimiento y la convivencia

con los sistemas naturales, las aves de corral, el ganado y los jardines.

La comprobación de la pérdida de los valores de la dinámica rural se manifiesta tanto en la desaparición de razas autóctonas de fauna como en el desconocimiento de los oficios y las técnicas constructivas tradicionales. Hemos perdido variedades de fruteros, flores y verduras, pero también los pavimentos de yeso con ceniza, los enclados y el ciclo de la cal. Con la pérdida de diversidad y resiliencia, han desaparecido gustos y perfumes, texturas y colores.

El desconocimiento deja un vacío que se ha llenado popularmente con nuevas creencias desatadas de las preexistencias. Para un retorno a lo “natural y auténtico” se han acabado de “limpiar” los vestigios de los antiguos colores y de los materiales de los menajes. El *repicantismo* ha cambiado el rostro de los paisajes eliminando la blancura de la cal y el sentido funcional y protector de los recubrimientos. Esta inclinación “naturalista” se ha llevado por delante el motivo de estudio de los estudiosos del barroco popular, por ejemplo.

La afición por las construcciones o muros despelejados nos hace pensar en las falsas creencias que se mantenían sobre las apariencias visuales del mundo clásico durante centurias. La pureza del estilo se asociaba a la pulcritud, a la blancura del mármol, de esculturas y columnas. Todavía nos resulta difícil, a día de hoy, digerir los estudios que desde hace un siglo nos demuestran la presencia omnipresente de la policromía en templos e imágenes de las civilizaciones de la antigüedad.

La necesidad de humanizar todo lo que nos rodea y significa proviene de los orígenes de la cultura. La pintura, como maquillaje y como lenguaje simbólico, pervive a lo largo de los siglos, aunque a menudo se ha optado para lograr lo sublime y selecto apelando a la sobriedad o, incluso, al silencio cromático.

Los *siurells* mallorquines<sup>1</sup> son un vestigio de los dioses clásicos, como lo son los santos de Olot, y las modas de ropa o el regreso de los tatuajes. El color significa e identifica, tanto por su presencia como por su ausencia.

Para valorar el patrimonio arquitectónico y artístico y, por lo tanto, higienizar el paisaje, la tecnología y el conocimiento actuales nos empujan a explicar y difundir unos valores que permiten recuperar una lectura más clara y armoniosa. A la vez, pueden desenmascarar falsas creencias y el desconocimiento que ha llevado a las modas que dejan a las casas y las iglesias sin piel. Las argumentaciones históricas con las fotografías del paisaje intervenidas cromática-

1. Nota de los editores: los *siurells* son figuras de barro, típicas de Mallorca, que incorporan un silbato, siendo una pieza fundamental de la artesanía popular de la isla.

mente y que muestren el antes y el después pueden ser una herramienta bastante convincente.

Una nueva mirada al color blanco, imagen de la cal, con sus matices, nos permite analizar el presente y el pasado del paisaje humano.

Las dinámicas constructivas vertiginosas causan el efecto de “espuma blanca” que refuerza con luz, blancura, medida y visibilidad las nuevas construcciones de urbanizaciones y polígonos que se esparcen sin complejos por el territorio en detrimento del apagón cromático de los centros antiguos. Lo vemos en las villas de interior, de montaña y, sobre todo, en la costa, donde los barrios pescadores quedan apagados y fundidos por la masificación de nuevas “casas marineras” en rascacielos que se ensartan en las terrazas de los montes desdibujando repentinamente los crecimientos históricos y orgánicos.

Para convencer a los incrédulos y ofrecer alternativas con contenido, podemos exponer el concepto de la *cima invivada*. Hace referencia al retorno de la potenciación visual de los núcleos generadores de las poblaciones, con carga simbólica e identitaria, a través del tratamiento cromático. Hoy en día podemos leer el paisaje desde los vuelos en avión o vistas de dron y podemos comprobar como los cascos urbanos se deshacen en olas “de espuma blanca”. Con simulaciones de maquillaje cromático podemos ver un antes y un después en que los núcleos originarios con tonalidades claras, encaladas, se resaltan y, en cambio, se amortiguan y “se integran” las naves industriales o los bloques desproporcionados y ex-céntricos.

Si utilizamos el blanco como estrategia de intervención, rehabilitamos la cal y sus colores en los núcleos históricos y en las construcciones antiguas o tradicionales.

En las construcciones, los revestimientos pintados son la piel guarnecida que identifica el espacio perteneciente a un lugar con personalidad. El color humaniza los hábitáculos y los integra en una comunidad, del mismo modo que lo hacen el maquillaje, las máscaras, los tejidos étnicos y la ropa de moda. La pintura es cultura, engaño, máscara, maquillaje: humanidad. Con estas premisas esperamos convencer a los agentes que trabajan en la construcción y el paisaje para que puedan defender y recuperar el recubrimiento de fachadas, interiores y muros históricos con técnicas de pintura mural con base de cal o de pinturas respetuosas con el medioambiente como los procedimientos a la caseína, al silicato o a la sueca.

Los festivales de pintura mural y urbana establecen un nuevo diálogo entre la arquitectura marginal y los espectadores. La escala que tratan y el impacto visual que provocan pueden convertirse en un canal para el retorno del espíritu cromático a nuestro entorno construido y a una nueva composición del paisaje contemporáneo con procedimientos que hermanen función con natura y sueño.

## El color como componente del paisaje y su incidencia en el carácter

Lucas Perís

El color es un aspecto de la percepción del paisaje que permite establecer interpretaciones particulares, a partir de principios emocionales, porque ya es sabido que la cromática de las cosas y los espacios impacta en las personas como emoción. Desde una definición técnica, el color es una sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de onda. Por tanto, el color se corresponde con la luz que ingresa a la retina y, por eso, es relativo a quien percibe determinado entorno con su particular iluminación o condición lumínica. Entonces, existe una relación directa e intrínseca entre el concepto de *paisaje* y el de *color*, porque, así como el color es una sensación, el paisaje también lo es. Las sensaciones son relativas a cada persona, según la forma en la que el cerebro interpreta los estímulos que recibe de su entorno a través de los sentidos, para formar una impresión de manera consciente o inconsciente. En el caso del paisaje prevalece un acto consciente, para poder organizar los conjuntos de elementos —objetos y sujetos o componentes paisajísticos— y sensaciones percibidas, y así dotarlos de sentido como imaginario paisajístico.

El paisaje es inherente a la mirada, una percepción reflexiva y profunda sobre una determinada realidad espacial que se traduce en una imagen mental, la cual es la síntesis de lo observado, el resultado de la acción de habitar, contemplar y sentir un determinado territorio o espacialidad. Esta imagen es un pensamiento o constructo intelectual que no se restringe a lo visual, se genera con todo el sistema sensorial humano, desde una percepción multisensorial. Tal imagen considera los sonidos, olores, sabores, texturas, luminosidades y colores, entre otros aspectos de la “forma” —en el sentido amplio del término—, y también la háptica: el conjunto de sensaciones no visuales, auditivas, olfativas ni gustativas que experimentan las personas con integridad corporal, incluyendo el tacto, el equilibrio, la propiocepción y la interocepción. En tal sentido, se podría cuestionar lo argumentado si se referencian los paisajes sonoros, aquellos exclusivos a la percepción auditiva, pero lo que se oye es interpretado por la mente y, entonces, también se construye una imagen mental, e incluso allí aparece el aspecto cromático en el pensamiento.

Está claro que tanto el paisaje como el color son el resultado de la conjunción de componentes afines con los factores: biótico y abiótico, cultural y natural, tangible e intangible. En relación con ello, cabe hacer énfasis en el último factor, al entender que el paisaje es intangible, porque, al igual que el color, es

incorpóreo, no se puede tocar. Ambos también son dinámicos, porque están sujetos a la temporalidad. Por lo tanto, se reconoce el paisaje como un hecho inmaterial, cultural y humano, que es susceptible de ser percibido, interpretado, representado y valorado. Y el color, en particular, depende de la luz —sea de origen natural o artificial—, y esta, del paso del tiempo —desde los momentos más dramáticos como en los crepúsculos a los efectos de artefactos eléctricos—. Pero el paisaje y el color son disímiles e independientes, porque hay espacios en los que el color no es relevante o pasa desapercibido y no es valorado como parte esencial del paisaje. Sin embargo, el color, cuando forma parte significativa de un sitio, cuando es un componente protagónico, cuando incide en el carácter del paisaje, se impregna en la memoria, pasa a ser memorable y se sella en la imagen-paisaje.

El color va a significar, denotar y connotar, además de resaltar particularidades de los objetos, las edificaciones, la flora y la fauna, la geomorfología, las personas, los vehículos y cuanto otro elemento constituya parte importante de un paisaje. El color en las cosas —ya sean corpóreas o incorpóreas, naturales o artificiales, concretas o virtuales— que componen los espacios habitados se manifiesta de tres maneras:

- Color natural, desde la propia materialidad o sustancia constitutiva de las cosas.
- Color aplicado, desde los pigmentos o pinturas que cubren a las cosas.
- Color lumínico, desde los rayos de luz coloreada que emiten o reciben las cosas.

La cromática del paisaje puede derivar de cualquiera de estas tres categorías y sus interrelaciones. Por ejemplo, en el barrio de Nueva Córdoba (ciudad de Córdoba, Argentina) predominan las edificaciones de ladrillo cocido y es ese material el que aporta la cromática predominante del paisaje. En el Cerro Bellavista (Valparaíso, Chile), y en la mayoría de los barrios de la misma ciudad, las edificaciones están pintadas de múltiples colores y es el pigmento allí lo principal, sin importar si los paramentos son de ladrillo, chapa o madera. Pero en el barrio de Santa Teresa (Río de Janeiro, Brasil), el color aparece en el predominio del componente vegetal y de las edificaciones con los tejados de cerámica y los muros pintados de blanco; es el color natural de los materiales y la pintura aplicada lo que aporta la cromática principal. Cuando el color aparece por causa de la luz artificial, el caso emblemático puede ser Times Square (Manhattan, Estados Unidos de América): allí priman los tubos de neón actualizados en led y megapantallas, donde el constante movimiento de imagen provoca un caleidoscopio multicromático incesante, que es indiferente al día o la noche. Está claro que en los cuatro ejemplos hay más elementos que aportan otros tonos; sin embargo, lo que

interesa en la mirada paisajística es el predominio cromático, lo que Ávila y Polo (1996) denominan *color ambiental*: “[...] esa particular impresión cromática generalizada de la misma que es percibida en relación con la luz incidente según su latitud, las distintas estaciones climáticas, las diferentes horas del día y en virtud de su conformación y configuración” (Ávila y Polo, 1996: p. 41).

¿Por qué se insiste aquí en que el color es relevante como componente de un paisaje, y que incluso puede ser protagónico y decisivo en su carácter? Porque si se visita un sitio donde los muros son completamente amarillos se estará en Izamal (México). Si prevalece el estuco rosado se tratará de Jaipur (India). Cuando los autobuses y las cabinas telefónicas son de color rojo y los taxis son negros, se estará en Londres (Inglaterra). Pero cuando los taxis son de singular verde turquesa, se estará en alguna ciudad de Arabia Saudita. Si hay puertas, ventanas y cúpulas azules, es el pueblo de Oia (Grecia). Si por los canales navegables transitan embarcaciones unificadas en color negro, se tratará de Venecia (Italia). Cuando las fachadas de los edificios exhiben las tonalidades naturales de la roca volcánica, se podría estar en el centro histórico de Ciudad de México. Cuando los árboles se tornan de un naranja otoño y tapizan los suelos, pero con flores en lugar de hojas, se podrá estar en Bucaramanga (Colombia) bajo la sombra y el perfume de los búcaros (*Erythrina fusca*). Por lo tanto, es el color uno de los rasgos distintivos que indican de qué lugar se trata. En cada uno de estos casos hay un porqué y una historia que fundamenta cada color y da un sentido para construir tradición y perpetuarla y, en consecuencia, hay un paisaje de carácter peculiar que en algunos casos posee reconocimiento universal —paisaje arquetípico.

Con los ejemplos reseñados en este escrito se pretende señalar varias cuestiones en torno al paisaje y su relación con la cromática. Por un lado, que el color en la ciudad se puede planificar de manera intencionada para producir los efectos deseados, aquellos que enaltezcan los paisajes, que emocionen y sean dignos de ser recordados —desde la intervención en componentes naturales como la flora al mobiliario o las edificaciones—. Por otro lado, que esas acciones de diseño con el paso del tiempo adquieren relevancia —representatividad para la cultura—, alcanzan valor patrimonial. Y en relación directa con lo anterior, que el color se puede convertir en un signo distintivo del paisaje que llega a causar georreferenciación. Por último, el reconocimiento del carácter paisajístico y su valoración demandan buenas prácticas de una gestión pública y privada que apueste por la conservación del paisaje y, en su defecto, por la potenciación. Porque estudiar y determinar el carácter de un paisaje permite reconocer los aspectos que establecen la identidad del lugar y, en algunos casos, es en el color donde se encuentra la clave principal por preservar.

En definitiva y más allá del elemento en que aparezca, el color se comporta como cualquier otro componente del paisaje, en cuanto a que contribuye a forjar la “idea” que se representa de cualquier entorno percibido, porque “el paisaje es una idea —individual y colectiva— derivada de la percepción multisensorial —directa e indirecta— de un determinado espacio urbano-arquitectónico que se integra por múltiples componentes —bióticos y abióticos, tangibles e intangibles— y, según su valoración, se ordenan en la mente para la formación de una imagen eidética, la cual está sujeta a variaciones en el tiempo” (Peries y Barraud, 2024).

## Cartas de colores de núcleos históricos: metodología y protocolos de gestión

Joan Casadevall Serra

Cuando ya es compartido por todos los profesionales e instituciones que participamos en la intervención de los centros históricos que el tema de las ordenanzas del paisaje no puede reducirse a la receta “los colores serán los tradicionales de la zona salvo el blanco”, en este artículo reflexiono y muestro la metodología desarrollada en Gabinet del Color, para elaborar cartas de colores. Las cartas no pueden limitarse a un abanico o pantone, sino que es necesario establecer las reglas de juego para saber interpretar la arquitectura local y las gamas cromáticas y armonías propias de cada tipología o periodo estilístico, y es lo que se conoce como plan del color.

Pero los más de cuarenta planes realizados por el Gabinet del Color, en municipios de diversos países, han demostrado que para su correcta aplicación y disciplina es necesaria su incorporación al planeamiento (planes especiales, ordenanzas de paisaje, etc.) y que sean fáciles de localizar en las webs municipales para que los profesionales puedan no solo “elegir” colores, sino también elaborar auténticos proyectos de restauración cromática. Esto es lo que hemos denominado estudios cromáticos.

Estos estudios tienen que ser previos al proyecto básico, y consisten en un análisis individualizado de las preexistencias en los revestimientos y acabados de la arquitectura histórica. Incluyen la descripción histórica y estilística del edificio, su composición arquitectónica y contexto urbano, la diagnosis del estado constructivo de los diferentes elementos que componen la fachada y la realización de calas para poder analizar con rigor los materiales, las texturas y los colores. Todo ello debe desembocar en una propuesta detallada de intervención para los técnicos participantes en la obra.

En el capítulo empiezo hablando del caso de Barcelona, que me llevó a definir la metodología de

trabajo y a crear un equipo pluridisciplinar siguiendo un calendario y un presupuesto acotados. No se trata de estudios académicos eruditos, sino de auténtica investigación de aplicación práctica.

Tras detallar los diez pasos que estructuran esta metodología, expongo el ejemplo concreto del Pla del color d’Olot (plan del color de Olot). Este fue un encargo municipal de 2008, incorporado a ordenanza en 2009, y que —a pesar de realizarse veinte años después del de Barcelona—, sigue sus mismos pasos. Se desarrolló en dos fases. La primera consistió en el análisis y la diagnosis, que incluía el estudio geológico y natural del entorno, la evolución urbana, la clasificación de las tipologías arquitectónicas, el análisis de los revestimientos originales de las fachadas y, por último, la redacción de unas ordenanzas de intervención en el paisaje urbano, que perseguía la protección de unos signos de identidad locales, tanto ligados en el territorio como describiendo y poniendo en valor los enlucidos olotenses, considerados una tecnología de proximidad con características físicas y cromáticas muy relevantes.

La segunda fase del encargo buscaba ejemplificar la utilidad del trabajo, mediante una intervención práctica. En 2011 realizamos un estudio cromático de la veintena de edificaciones de la plaza Campdenmàs de Olot, aplicando estrictamente las directrices del plan del color. No se trataba de una rehabilitación urbana profunda, sino de una recalificación del paisaje que mejorara la identificación de los residentes con su entorno y que pudiera servir de ejemplo para el resto del núcleo. Este mismo enfoque se aplicó más recientemente en la plaza Major.

Una vez explicada la metodología de un plan del color, muestro cómo puede ejercerse la tutela del paisaje urbano mediante estudios cromáticos. Para ello analizo dos edificios concretos de la plaza Major de Olot: Ràdio Puig y Can Casabona. Después de deducir su historia y los materiales y cromatismos originales, expongo cuáles serían los acabados más coherentes con su tipología. Aunque en las recientes rehabilitaciones de estos dos únicos casos donde he intervenido no se han seguido las propuestas efectuadas, confío en que hayan servido como motivo de reflexión previa a la intervención y que permanezcan como documento técnico para futuras generaciones. Olot, tierra de artistas, siempre se ha caracterizado por propuestas en el espacio urbano generadoras de polémica y debate y espero que así continúe por muchos años.