

Interacción del color
Edición del cincuentenario

Josef Albers

Traducción de
María Luisa Balseiro

Alianza Editorial

Título original:

Interaction of Color. 50th Anniversary Edition

Originally published by Yale University Press

Original edition © 1963 by Yale University

Paperback edition © 1971 by Yale University

Revised paperback edition © 1975 by Yale University

Revised and expanded paperback edition © 2006 by Yale University

Primera edición: 2017

Tercera reimpresión: 2022

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

4th edition © 2013 by Yale University

© de la traducción: María Luisa Balseiro Fernández-Campoamor, 2017

© de esta edición: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2017, 2018, 2020, 2022

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid



PAPEL DE FIBRA
CERTIFICADO

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9104-722-3

Depósito legal: M. 5.402-2017

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE ALIANZA EDITORIAL,
ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

*Este libro es mi agradecimiento
a mis estudiantes*

Índice

Prólogo, <i>Nicholas Fox Weber</i>	11
Interacción del color	
Introducción	17
I Recuerdo del color – memoria visual	19
II Lectura del color y contextura	20
III Por qué papel coloreado en lugar de pigmento y pintura	22
IV Un color tiene muchos rostros – la relatividad del color.....	24
V Más claro y/o más oscuro – intensidad luminosa, luminosidad.....	28
Estudios de gradación – nuevas presentaciones.....	31
Intensidad cromática – brillo	32
VI Un color aparece como dos, asemejándose a los fondos invertidos..	34
VII Dos colores diferentes parecen iguales – sustracción del color.....	36
VIII ¿Por qué engañan los colores? – imagen persistente, contraste simultáneo	38
IX La mezcla de colores en papel – la ilusión de transparencia.....	40
X Mezclas factuales – aditiva y sustractiva	43
XI Transparencia e ilusión espacial / Límites cromáticos y acción plástica.....	45

XII	Mezcla óptica – la persistencia de la imagen revisada	49
XIII	El efecto Bezold	49
XIV	Intervalos y transformación cromática.....	51
XV	De nuevo la mezcla media – colores intersecantes.....	54
XVI	Yuxtaposición de colores – armonía – cantidad	56
	Armonía	56
	Cantidad	60
XVII	Color laminar y color volúmico – dos efectos naturales	62
XVIII	Estudios libres – un reto a la imaginación.....	64
	Bandas – yuxtaposición restringida.....	65
	Estudios de hojas secas – un descubrimiento americano.....	67
XIX	Los maestros – instrumentación cromática	69
XX	La ley de Weber-Fechner – la medida en la mezcla	71
XXI	De la temperatura cromática a la humedad en el color	76
XXII	Límites vibrantes – contornos forzados.....	78
XXIII	Intensidad luminosa igual – límites desvanecidos.....	79
XXIV	Teorías del color – sistemas de colores.....	82
XXV	Sobre la enseñanza del color – algunos términos cromáticos.....	85
	Algunos términos que requieren explicación adicional.....	87
	Variantes frente a variedad.....	90
XXVI	En lugar de bibliografía – mis primeros colaboradores.....	91
	Ilustraciones comentadas.....	93

Prólogo

Hace cincuenta años que se publicó *Interacción del color*, y casi de inmediato empezó a alterar la forma de entender la visión en personas de todo el mundo. No tardó en convertirse en un superventas, y lo ha seguido siendo. Su éxito se comprende fácilmente: además de procurar un infinito placer personal, expande sin límites la manera de usar y percibir los colores en el arte, la arquitectura, los textiles, el diseño interior y el grafismo, a cualquier nivel tecnológico. Pero no conviene olvidar que en su primera publicación el libro era, como todo lo que hacía Josef Albers, un experimento atrevido y, como toda incursión en lo inexplorado, fue polémico.

Aunque *Interacción* cosechó grandes alabanzas, en ocasiones la respuesta distó mucho de ser elogiosa. Los autores varían en sus reacciones a la crítica negativa: hay quien la da por bienvenida pensando que lo que importa es que se hable de la obra, hay quien se siente herido. Josef Albers, que se veía a sí mismo como una especie de mártir del arte moderno, se dolió de los ataques y al mismo tiempo se sintió interesado por ellos. En parte, ser maltratado era fascinante porque confirmaba que el artista realmente había sacudido al lector y le había obligado a salir de su zona normal de comodidad. Desde que abandonó un mundo donde el arte se practicaba de forma académica y aceptable —en las escuelas de Berlín y Múnich y en el sistema de educación pública de su Westfalia natal— para incorporarse a la Bauhaus, Albers sabía lo que era inspirar controversia.

Puede ser que ahora el modernismo de la Bauhaus se haya integrado en el panteón de lo bien visto, pero en aquel entonces sobresaltaba y desagradaba al gran público. Otro tanto se puede decir del Black Mountain College, donde Albers llegó en 1933, tras el cierre de la Bauhaus, para permanecer dieciséis años; hoy esa institución pionera es un objeto de culto, pero en aquella época mucho de lo creado allí era anatema. Más tarde, en 1950, cuando Albers comenzó sus *Homenajes al cuadrado*, desató burlas. Veinte años después, al ser el primer artista vivo al que el Metropolitan Museum of Art dedicaba una exposición antológica, la obra que Clement Greenberg había machacado se vio finalmente reconocida por su inventiva, su integridad y su belleza global. Ahora, pasado medio siglo, ha alcanzado la dudosa condición de activo financiero seguro, pero al principio, como ante toda declaración de un mesías, las críticas fueron vociferantes.

Cuando en 1963 la Yale University Press tuvo el valor de editar *Interacción del color* con el soberbio nivel de calidad que pedía un artista tan exigente como Albers,

la publicación tuvo mejor fortuna, en términos generales, que la mayoría de las aventuras de su autor. Lo mismo puede decirse de la edición en tapa blanda, que vio la luz en 1971. Pero no faltó alguna que otra diatriba. Y Albers, orgulloso como estaba de las ventas y del entusiasmo que suscitaba un libro aplaudido en todo el mundo, comprobó fascinado su capacidad para atraer la disensión. El octogenario recortó y guardó las pocas reseñas hostiles junto a las docenas de críticas favorables, y trató de informarse acerca de sus autores. Las voces negativas aparecían en publicaciones poco conocidas, pero no por ello dejaban de contar. Una de las razones del gran interés que despertaron en el artista era que justamente aquello por lo que los críticos atacaban el libro eran los elementos que a él más le habían apasionado, por aconsejar un alejamiento tan radical de las maneras de ver tradicionales y manidas.

Arthur Carp fue el firmante de un ataque publicado en la revista *Leonardo*. Como ejemplo de errores, Carp escribía que para Albers «la buena enseñanza [...] “está más en plantear buenas preguntas que en dar buenas respuestas”. Desprecia la “autoexpresión” frente al “aprendizaje básico y gradual”. [...] Insta a los estudiantes a utilizar colores que no les gustan con la esperanza de que venzan sus prejuicios». Carp recurría a esos puntos para demostrar que «hay que poner en duda que Albers realmente resulte de alguna ayuda», y justificar la afirmación: «¡Ojalá fuera menos diletante (connotación peyorativa)!».

Huelga decir que todo lo que Carp atacaba era aquello en lo que Albers creía y que otros aplaudían. Como escribió Howard Sayre Weaver en una reseña aparecida en 1963, tras la salida de la primera edición, *Interacción del color* era «un gran pasaporte a la percepción». Le cumplía ese papel glorioso por ser, «esencialmente, un proceso: un medio único para aprender y enseñar y experimentar».

Weaver citaba la afición de Albers a una sentencia de John Ruskin:

Hay cientos de personas capaces de hablar por cada una capaz de pensar. Pero hay miles de personas capaces de pensar por cada una capaz de ver.

La mayoría de las personas, antes o después, han reconocido de qué modo milagroso *Interacción del color* facilita ese ver. En el *Architectural Forum* de 1963, un profesor de diseño de la Cooper Union fue uno de los suficientemente clarividentes para escribir:

Interacción del color es el libro más completo e inteligente, aparte de ser el más bonito, que hasta ahora hemos tenido sobre el tema. Es un volumen indispensable para el artista, el arquitecto o el profesor que encuentra un mayor reto en el descubrimiento que en un sistema de colores «seguro».

Aquel mismo año, Dore Ashton, reseñando el libro en *Studio*, tuvo la perspicacia necesaria para darse cuenta de que Albers era lo contrario del pedagogo que Carp

le acusaba de ser: en su logro más bien se cumplía su observación de que «la enseñanza no es cosa de método sino de corazón». Al año siguiente de la publicación de la obra en rústica, el poeta Mark Strand, en el *Saturday Review*, veía en la obra de Josef Albers la demostración de que «cuando el color desafía las propiedades geométricas, envolventes y seguras de la superficie pictórica, como debe ser, lo hace con una lentitud y delicadeza que cautivan y una belleza que entusiasma».

Lo que unos desdeñaban fue para otros un hito. El enfoque de Albers era revolucionario porque ponía en primer plano la experimentación. Discutía las ideas tradicionales sobre el gusto. Pretendía no sólo informar, sino implicar.

A Albers, fino observador de la comedia humana, no se le ocultaba que sus detractores eran a veces personajes conocidos, y sus defensores, gente oscura. Donald Judd, escribiendo en 1963 en *ARTS Magazine*, calificaba *Interacción del color* de «primordialmente pedagógico». Continuaba con una mezcla de adulación moderada al estilo de Hemingway:

Dicho sencillamente, el libro plantea una sola tesis rotunda, la de que el color es importante en el arte. Eso lo hace muy bien,

y descalificación estrambótica, incomprensible:

La Interacción del color es lo mejor que se puede hacer. Lo que pasa es que tiene todas las posibilidades bíblicas, ya que es claro y tiene límites, de la anatomía o de las restantes disciplinas cuya presencia y perfección se supone que definen el arte. Es un libro que se debería usar, pero no de esa manera.

La muerte impidió que Albers llegara a saber que dos décadas después Judd retiraría esas palabras y peregrinaría al estudio de Albers, sintiendo no haber hecho justicia a lo que *Interacción* pretendía y arrepintiéndose de su arrogancia juvenil. Albers se lo tomó todo con calma, pero también se alegró de que un profesor desconocido de la Universidad de Nevada en Las Vegas fuera uno de los que captaban lo principal, y con creces, de *Interacción*:

En una época en la que una mayor sensibilidad humana ha llegado a ser una necesidad tan obvia en todas las esferas de la acción del hombre, la sensibilidad cromática y la atención al color pueden constituir un arma importante contra las fuerzas de la insensibilidad y la brutalización.

De eso se trataba. La cualidad de corazón, el impacto sobre toda la vida humana, era lo que Josef Albers perseguía con su enfoque. Es fundamentalmente por eso por lo que nos sentimos tan complacidos de que Yale University Press, aliada de Josef Albers en los días buenos y en los malos durante cuatro décadas, haya seguido des-

empeñando ese papel tan espléndidamente como siempre. Yale, apoyando el legado del artista como apoyó su labor creadora en vida, ha acreditado una extraordinaria y profunda comprensión de la descarada y autogenerada novedad de sus planteamientos. Gracias a esa excelente relación, las revelaciones maravillosas e inquietantes de Albers —inquietantes para algunos, apasionantes para otros— vuelven a florecer en la presente encarnación de *Interacción del color*. Con láminas añadidas y el refinamiento de otros detalles, este nuevo volumen, que actualiza lo que es ya un «clásico», hace posible que la valiente invitación de Albers a la experimentación, a la apertura y a la expansión intelectual y personal prospere. E invita a los lectores a prosperar también, exactamente como a Josef Albers le habría gustado.

Nicholas Fox Weber

Interacción del color

Introducción

El libro *Interacción del color* recoge una manera experimental de estudiar y enseñar el color.

En la percepción visual casi nunca se ve un color como es en realidad, como es físicamente. Este hecho hace que el color sea el más relativo de los medios que emplea el arte.

Si se quiere utilizarlo con acierto, hay que tener presente que el color engaña continuamente. Con vistas a ese fin, no empezamos por un estudio de los sistemas de colores.

En primer lugar, hay que aprender que un mismo color evoca innumerables lecturas.

En vez de aplicar mecánicamente o presuponer las leyes y normas de la armonía cromática, se trata de producir efectos cromáticos definidos a través de la apreciación de la interacción del color, haciendo, por ejemplo, que dos colores muy diferentes parezcan iguales, o casi iguales.

El objetivo de esta clase de estudios es desarrollar la vista para el color, a través de la experiencia, mediante un proceso de tanteo. Esto significa, en términos concretos, observar la acción de los colores y sentir la vinculación entre ellos.

Como entrenamiento general, significa desarrollar las capacidades de observación y articulación.

Este libro, por lo tanto, no se ajusta a una concepción académica de «teoría y práctica». Invierte ese orden y coloca la práctica antes que la teoría, que, a fin de cuentas, es una conclusión derivada de la práctica.

Tampoco empieza por la óptica y la fisiología de la percepción visual, ni por una presentación de la física de la luz y la longitud de onda.

Lo mismo que el conocimiento de la acústica no basta para formar un sentido musical —ni en el aspecto productivo ni en el apreciativo—, así tampoco puede ningún sistema de colores, por sí solo, desarrollar una sensibilidad para el color. Este principio es paralelo al reconocimiento de que ninguna teoría de la composición conduce por sí sola a la producción de música o arte.

A través de la decepción (ilusión) cromática, los ejercicios prácticos muestran la relatividad e inestabilidad del color. Y la experiencia enseña que en la percepción visual se da una discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico.

Lo que aquí cuenta, desde el principio hasta el final, no es el supuesto conocimiento de unos supuestos hechos, sino la visión, ver. Aquí, ver implica *Schauen* (como en *Weltanschauung*) y va asociado a la fantasía, a la imaginación.

Esta vía de indagación conducirá de una constatación visual de la interacción de un color con otro a una conciencia de la interdependencia del color con la forma y la ubicación; con la cantidad (que mide las magnitudes de extensión y/o número, incluida la recurrencia); con la cualidad (intensidad luminosa y/o tonalidad); y con la acentuación (por límites que unan o separen).

El índice de capítulos muestra el orden en que los ejercicios suelen conducir nuestra investigación.

Cada ejercicio está explicado e ilustrado, no para dar una respuesta concreta, sino para sugerir un modo de estudio.

I Recuerdo del color – memoria visual

Si decimos «rojo» (el nombre de un color) y hay 50 personas escuchándonos, cabe esperar que haya 50 rojos en sus mentes. Y podemos estar seguros de que todos esos rojos serán muy diferentes.

Incluso si especificamos un color determinado que todos nuestros oyentes hayan visto innumerables veces, como el rojo de los anuncios de Coca-Cola, que es el mismo en todo el país, seguirán pensando en muchos rojos diferentes.

Incluso si todos los oyentes tienen delante de sí centenares de rojos para de ellos entresacar el de Coca-Cola, de nuevo elegirán colores muy diferentes. Y ninguno podrá estar seguro de haber encontrado el matiz de rojo exacto.

E incluso, si mostramos el redondel rojo de Coca-Cola con el nombre en blanco en medio, de modo que todo el mundo fije la vista en el mismo rojo, cada uno recibirá la misma proyección en su retina, pero nadie podrá estar seguro de que todos tengan la misma percepción.

Si de ahí pasamos a considerar las asociaciones y reacciones experimentadas en relación con el color y el nombre, lo más probable es que de nuevo haya una dispersión general en muchas direcciones diferentes.

¿Qué demuestra todo esto?

En primer lugar, que es muy difícil, por no decir imposible, recordar los colores con exactitud. Esto confirma el importante hecho de que nuestra memoria visual es muy pobre en comparación con nuestra memoria auditiva. A menudo esta última es capaz de repetir una melodía que sólo se ha oído una o dos veces.

En segundo lugar, la nomenclatura del color es muy insuficiente. Aunque hay innumerables colores —tonalidades y matices—, el vocabulario cotidiano sólo cuenta con una treintena de nombres para designarlos.

II Lectura del color y contextura

El concepto de que «cuanto más sencilla es la forma de una letra más sencilla es su lectura» fue una obsesión en los inicios del constructivismo. Se hizo de él una especie de dogma, y todavía lo siguen los tipógrafos «modernistas».

Se ha demostrado que esta idea es falsa, porque al leer no leemos letras sino palabras, cada palabra como un conjunto, como una «imagen de palabra». Esto lo descubrió la psicología, en particular la psicología de la Gestalt. La oftalmología ha revelado que cuanto más se diferencian unas letras de otras, más fácil resulta la lectura.

Sin entrar en comparaciones ni detalles, conviene observar que las palabras compuestas exclusivamente de mayúsculas son las que presentan mayor dificultad de lectura, debido a su igualdad de altura, de volumen y, en la mayoría de los casos, de anchura. Si se comparan las letras romanas con las letras de palo, se verá que estas últimas dan una lectura imprecisa. La moda de las letras de palo para texto no responde a criterios históricos ni prácticos.

En primer lugar, los tipos de palo no se crearon para su utilización en textos sino en pies, cuando se inició la reproducción pictórica por el procedimiento litográfico.

En segundo lugar, dan «imágenes de palabra» pobres.

INTERACCIÓN DEL COLOR

Interacción del color

INTERACCIÓN DEL COLOR

Interacción del color

Esto muestra cómo la claridad de lectura depende de la apreciación del contexto.

En las composiciones musicales, mientras oigamos únicamente tonos aislados no oiremos música.

El oír música depende de la apreciación de lo que hay entre los tonos, de su colocación y espaciamento.

En la escritura, el dominio de la ortografía no tiene nada que ver con la comprensión de la poesía.

Del mismo modo, la identificación factual de los colores que aparecen en una pintura determinada no tiene nada que ver con una visión sensible ni con una comprensión de la acción de los colores dentro de la pintura.

Nuestro estudio del color difiere fundamentalmente de aquellos que proceden a la disección anatómica de colorantes (pigmentos) y cualidades físicas (longitud de onda).

Lo que nos interesa es la interacción del color, esto es, observar lo que sucede entre los colores.

Podemos oír un tono aislado.

Pero casi nunca (esto es, sin aparatos especiales) vemos un color aislado, desconectado y desligado de otros colores.

Los colores se nos presentan dentro de un flujo continuo, constantemente relacionados con colores contiguos cambiantes y condiciones cambiantes.

En consecuencia, esto demuestra para la lectura del color lo que Kandinsky pedía a menudo para la lectura del arte: lo que cuenta no es el qué, sino el cómo.

III Por qué papel coloreado en lugar de pigmento y pintura

Cuando, hace más de veinte años, se inició este estudio sistemático del color, pareció lo más natural que los estudios se llevaran a cabo con papeles coloreados. Por esas fechas hubo cierta preocupación entre el profesorado en el sentido de que los estudiantes se resistieran a sustituir la pintura por papel. Desde entonces, obviamente, la actitud de los estudiantes —y de los profesores— ha cambiado.

En nuestros estudios se prefiere el papel coloreado a la pintura por varias razones de orden práctico. El papel proporciona innumerables colores, dentro de una extensa gama de matices y tintas, dispuestos para su uso inmediato. Aunque se necesita una colección amplia, no resulta costoso reunirla desde el momento en que se prescindir de los juegos grandes de papeles ya preparados para representar sistemas concretos de colores, como el Munsell o el Ostwald (los menos aconsejables son los juegos «afinados» (*tuned*), pretendidamente libres de errores).

Las tiras de papel sobrantes en las imprentas y talleres de encuadernación y los muestrarios de papeles de embalaje, de envolver y bolsas, de cobertura y decorativos son fuentes de fácil acceso a muchas clases de papel coloreado. También se pueden emplear, en vez de hojas enteras, simples recortes de revistas, de anuncios e ilustraciones, de carteles, papeles pintados, muestrarios de pinturas y de catálogos con reproducciones en color de diversos materiales. A menudo una búsqueda colectiva de papeles y el subsiguiente intercambio de los mismos entre los miembros de la clase basta para suministrar una «paleta» de papeles coloreados rica y barata.

¿Cuáles son las ventajas de trabajar con papel coloreado?

Primera, el papel coloreado evita la mezcla innecesaria de pinturas, que a menudo resulta difícil, lenta y fatigosa, y ello no sólo para los principiantes.

Segunda, al no exponer al estudiante a fracasos desalentadores en la mezcla y coordinación imperfecta de pinturas y papeles estropeados, no solamente

ahorramos tiempo y material, sino que, lo que es más importante, ganamos en interés activo y continuado.

Tercera, el papel coloreado posibilita el empleo repetido de exactamente el mismo color sin la menor variación de tono, luminosidad o calidad superficial. Hace posible la repetición sin los cambios molestos que ocasiona una aplicación variable de la pintura (más líquida o más espesa, homogénea o desigual) y sin vestigios de la mano o del utensilio que se traduzcan en variaciones de densidad e intensidad.

Cuarta, el trabajo con papel coloreado rara vez exige más equipo que un adhesivo (el mejor es un pegamento espeso de caucho) y una hoja de afeitar de un solo filo en lugar de tijeras. Ello elimina los utensilios y equipo necesarios para el manejo de la pintura, y por lo tanto resulta más fácil, más barato y más limpio.

Quinta, el papel coloreado nos protege también de la adición, indeseada e innecesaria, de la llamada «textura» (como pueden ser las pinceladas y trazos, los cambios incalculables de húmedo a seco, la capa pastosa o suelta, los límites duros o suaves, etc.), que con demasiada frecuencia sólo sirve para ocultar una concepción o aplicación pobres del color o, peor aún, un manejo del color falto de sensibilidad.

Hay otra ventaja valiosa en el trabajo con papeles coloreados en lugar de pinturas: al resolver nuestros problemas una y otra vez, tenemos que encontrar el color exacto que muestre el efecto deseado. Podemos escoger entre una extensa colección de tonos que tenemos a la vista, y comparar así constantemente colores vecinos y contrastantes. Ello hace posible un entrenamiento que ninguna paleta puede proporcionar.

IV Un color tiene muchos rostros – la relatividad del color

Imaginemos que tenemos delante tres cacharros con agua, de izquierda a derecha:

CALIENTE

TEMPLADA

FRÍA

Al meter primero las manos en los recipientes de los extremos, se sienten, se experimentan, se perciben, dos temperaturas diferentes:

CALIENTE (en la izquierda)

FRÍA (en la derecha)

Metiendo después ambas manos
en el recipiente del medio,
de nuevo se perciben
dos temperaturas diferentes,
pero esta vez en el orden inverso

(en la izquierda) FRÍA – CALIENTE (en la derecha)

aunque el agua no está a ninguna de esas temperaturas sino a otra, concretamente

TEMPLADA

Con lo cual experimentamos
una discrepancia entre hecho físico y efecto psíquico llamada,
en este caso, ilusión háptica: háptica en cuanto relacionada con el sentido
del tacto, el sentido háptico.

Del mismo modo que las sensaciones hápticas nos engañan, también las ilusiones
ópticas. Nos inducen a «ver» y «leer» colores diferentes de aquellos que
físicamente tenemos delante.

Para empezar a estudiar cómo engaña el color y cómo sacar partido de este hecho,
el primer ejercicio consiste
en hacer que un mismo color parezca diferente.

En la pizarra y en nuestros cuadernos escribimos:

El color es el más relativo de los medios que emplea el arte.

Se muestran ejemplos llamativos de cambios de color muy sorprendentes. Seguidamente se invita a la clase a producir efectos similares, pero sin darle razones ni condiciones favorables. Se comienza, pues, por tanteo.

De ese modo se alienta la comparación continuada, la observación, el «pensar en situaciones», haciendo que la clase tome conciencia de que el descubrimiento y la invención son los criterios de la creatividad.

Como estudio práctico, pedimos que se coloquen dos rectángulos pequeños del mismo color y el mismo tamaño sobre fondos grandes de colores muy diferentes.

Pronto estos primeros intentos se recogen y se separan en grupos más o menos prometedores.

La clase se dará cuenta de que el cambio es el resultado de una influencia. Se distingue el color influyente del color influido.

Se descubre que ciertos colores se resisten a cambiar, y que hay otros más susceptibles al cambio.

Tratamos de encontrar aquellos colores que tienden más a influir y los distinguimos de aquellos que se dejan influir.

Una segunda exhibición en clase de resultados más avanzados debe dejar claro que hay dos clases de influencias modificantes que operan en dos direcciones, la luminosidad por una parte y la tonalidad por otra. Y ambas se dan simultáneamente, si bien con fuerza variable.

Como lo que queremos es que dos trozos del mismo papel, y por lo tanto del mismo color, parezcan diferentes —y, si es posible, increíblemente diferentes—, debemos compararlos en condiciones idénticas.

Los únicos colores factualmente diferentes son los de los fondos grandes, que sin embargo son iguales en tamaño y forma.

Debido al carácter de laboratorio de estos estudios, no hay ocasión de decorar, ilustrar ni representar nada, ni de expresar nada ni expresarse.