

El color y la cultura visual moderna

COLOUR AND CONTEMPORARY VISUAL CULTURE.

Introducción

La *Teoría de los colores* de Goethe tuvo, tal como él se proponía, un impacto trascendente para el desarrollo de las artes visuales, pero en especial, lo cual no formaba directamente parte de los objetivos del autor, para el desarrollo de la pedagogía del arte en Alemania a principios del siglo XX. Primero artistas como Adolf Hölzel; luego, por medio de él, su asistente Johannes Itten y, posteriormente, Paul Klee y Josef Albers, adoptaron las observaciones y descripciones sobre el modo en que percibimos los colores para estructurar los cursos preliminares de color en la Bauhaus. La importancia de esta teoría para el arte consiste en que desarrolla la idea de que el color posee, para el sujeto, una realidad que se origina en la percepción, es decir, que el color es subjetivo.



Instalación Rodrigo Galecio

Rodrigo Galecio

Licenciado en Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile _ Magister en Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid _ Profesor Asociado, Escuela de Arte, Pontificia Universidad Católica de Chile _ B. A in Fine Arts, Pontificia Universidad Católica de Chile _ Master of Fine Arts, Universidad Complutense de Madrid _ Associate Professor, Pontificia Universidad Católica de Chile School of Arts.

Color y modernidad

«El azul ultramar es un color noble, bello, más perfecto que ningún otro color; faltan palabras para describirlo. Precisamente por su superioridad te quiero hablar largo y tendido de él y contarte detenidamente cómo se hace».

Cennino Cennini

La apariencia sensible y el modo como se nos presenta perceptivamente el color parece haber sido siempre una preocupación de los pintores. De lo contrario, ¿cómo se explicaría el obstinado y lento cuidado al producirlos para hacer visible algo, desde una imagen religiosa, ya sea en el universo bizantino o en la latinidad medieval, hasta las pinturas monocromas de Yves Klein en pleno siglo XX?

Para un pintor en cualquier época, “oscuro” y “negruzco” son palabras que no significan lo mismo. Philip Otto Runge decía que el negro “ensucia”, ante lo cual el filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein se preguntaba con asombro: «¿qué quiere decir eso? ¿Es ello un efecto emocional que el negro tiene sobre nosotros? ¿Es lo que se quiere decir aquí un efecto de la adición del color negro?» (Wittgenstein, 1994, pág. 29). A su vez, «¿A qué se deberá que un amarillo oscuro no tiene por qué percibirse como negruzco, inclusive si lo llamamos oscuro? La lógica del concepto de color es simplemente mucho más complicada de lo que podría parecer» (Wittgenstein, 1994, pág. 29).

Estas observaciones y preguntas están directamente vinculadas con el principio

metodológico desde el que Goethe iba a afirmar que la Óptica de Isaac Newton (publicada en 1704 bajo el título de *Optick*) presentaba un inconveniente fundamental respecto de la posibilidad de hacer una ciencia o estudio del color. Lo que Newton presentaba como un hecho, es decir, que los colores están de una manera incontrovertible contenidos efectivamente en la luz, para Goethe no constituiría más que una mera hipótesis (1999). Para el alemán, quien publicó su Teoría de los colores en 1810, «el hecho era la apariencia del color, el fenómeno a través del cual este se manifiesta a sí» (Stahl, 2010, pág. 13).

Para Goethe, la teoría de Newton resultaba insuficiente porque el experimento sobre el que se pretendía comprobar su verdad resultaba ser solo un efecto y, además, el más engañoso de su trabajo experimental. Este efecto «se encontraba en el hecho de que la refracción del rayo luminoso no solo producía la descomposición en el espectro de los colores, sino que el todo se podía recomponer invirtiendo el mecanismo del proceso» (Brusatin, 1987, pág. 90). Sin embargo, esta comprobación brillante y simple era, al mismo tiempo, cerrada sobre sí

En su primera parte, el artículo revisa los aspectos centrales de la teoría del color de Goethe. Se examina la relevancia que tuvieron los experimentos emprendidos por el alemán, en particular los relacionados con el efecto postimagen, de los cuales surge la idea de un nuevo espectador como productor activo de su propia experiencia estética. Luego se analizan las motivaciones de Goethe y el contexto en que produjo su teoría, publicada en 1810, el mismo año en que Philipp Otto Runge imprimiera otra obra capital, la *Esfera del color*, y seis años antes que Arthur Schopenhauer diera a conocer su trabajo *Sobre la visión y los colores*. La segunda parte analiza el tardío impacto que las teorías de Goethe, Runge y Schopenhauer produjeron en el mundo del arte, especialmente a través de los cursos de color impartidos en la Bauhaus por Itten y Klee y también a través del establecimiento de una “gramática del color”. Se examinan las ideas de Schopenhauer en relación con las sensaciones, la representación y el entendimiento y se concluye que el color sería una forma de articulación de conocimiento. Asimismo, se analiza el propósito práctico de la esfera de Runge, quien pretendió confeccionar una presentación diagramática de “todos” los colores y sus mixturas.

In its first part, the article reviews the main aspects of Goethe's Theory on Colour. It studies the relevance that the experiments undertaken by him, in particular the ones related to the post-image effect, from which the idea emerges of a new spectator as the active producer of his own aesthetic experience.

Later, Goethe's motivations are analysed, together with the context in which his theory is produced, published in 1810, the same year in which Philipp Otto Runge would print his capital work *the Colour Sphere*, and six years before Arthur Schopenhauer made public his work *On Vision and Colours*. The second part analyses the delayed impact that the theories of Goethe, Runge and Schopenhauer had in the world of art, especially through the colour courses taught at the Bauhaus by Itten and Klee and through the establishment of a “colour grammar”. The ideas of Schopenhauer are examined in relation to the senses, representation and understanding, arriving at the conclusion that colour can be a way to articulate knowledge. Additionally, it analyses the practical purpose of Runge's Sphere, in which he attempts to elaborate a diagrammatic representation of “all” the colours and their mixtures.

Color _ Goethe _ Runge _ Schopenhauer _ Wittgenstein _ percepción _ pedagogía del arte.

Color _ Goethe _ Runge _ Schopenhauer _ Wittgenstein _ perception _ art pedagogy.



Goethe (1981-1982), por Andy Warhol.

misma, una ilusión de totalidad reduccionista que mostraba poco o nada para un fenómeno como el de la percepción de la luz y la visión fisiológica de los colores.

Las primeras objeciones a este experimento, aceptado como una verdad científica universal, y que no dejaba de presentar un cierto componente místico en la base, fueron hechas ya por intelectuales franceses e italianos como Voltaire y Algarotti, en su condición de programa totalizante de los ideales de la Ilustración (Brusatin, 1987). De acuerdo con ellos, las experiencias de Newton debían «revelarse como particularmente brillantes, incluso a través de los objetos “pobres” de esa verdad, es decir, el disco con la división en sectores y en proporciones de los siete colores, número favorable para la magia inglesa, cuya rotación enviaba al ojo una confusa imagen grisácea» (Brusatin, 1987, pág. 90) que, contradictoriamente, no correspondía a la claridad de la luz blanca.

La dificultad que presentaba el disco de Newton a su propia teoría se pretendió superar bajo la idea de la imperfección de los órganos perceptivos, lo cual encubría el hecho percibido para sostener

una teoría bajo el anhelo de una comprobación que resultaba inaplicable a una enormidad de fenómenos.

En esta dirección, es decir, en contra de la Óptica de Newton, ya en 1721 se levantaría Giovanni Rizzetti, quien en su *De luminis affectionibus* plantearía las que serían, según Brusatin, las primeras objeciones a la teoría de Newton desde una perspectiva psicologista. Rizzetti habría tomado conciencia sobre el hecho de que, ante todo, el color es sensación, y así distinguirá entre las “sensaciones cromáticas”, colores naturales, colores aparentes y colores imaginarios, lo cual, no mucho más tarde, retomará Goethe distinguiendo entre colores químicos, colores físicos y colores fisiológicos en su Teoría de los colores. Estas categorías, a su vez, definirían y estructurarían su obra en tres partes.

En todo caso, los colores más importantes de esa tréada serían para Goethe los fisiológicos, pues ellos se originan en el ojo. De acuerdo con este, los colores físicos, así como los químicos, existen objetivamente fuera de nuestros sentidos y, por ello, serían de menor interés. Al contrario, los colores fisiológicos, que se manifiestan como sensaciones cromá-

ticas, se originan por defecto en el ojo mismo como impresiones que no poseen existencia externa real. Si bien el color fisiológico habría sido distinguido bajo otras denominaciones antes de Goethe, fue considerado como el producto de una ilusión óptica antes que algo digno de ser seriamente investigado. «Precisamente fue Goethe el primero en tratar de forma sistemática el problema del color desde una perspectiva fisiológica y psicológica, una orientación muy peculiar si tenemos en cuenta que, por entonces, el color era solo objeto de estudio científico por parte de la física matemática» (Arnaldo, 1999, págs. 16-17). Goethe, al contrario que Newton, plantea que el color estaría condicionado por la sensibilidad del ojo, lo cual lo llevó a ocuparse ante todo por las características de dicho órgano.

Así, por una parte, la rama de la fisiología que estudia el funcionamiento del ojo debe a Goethe el haber reconocido el color como algo inherente a la actividad biológica del ojo sano. Por otro lado, esta distinción del color fisiológico, como fenómeno que ocurre en el ojo, le exigió al literato y científico alemán dirigir una serie de experimentos en función de es-

De hecho, el asunto que indujo a Goethe a estudiar el color fue, «en principio, el de resolver sus dudas sobre su empleo en la pintura, esto es, sobre el color como problema artístico» (Arnaldo, 1999, pág. 12).

clarecer cómo surgen estos colores. En ese camino distinguí fenómenos aparentemente simples que se manifiestan en la percepción visual, «como el efecto que producen dos cuadrados del mismo tamaño, uno blanco sobre fondo negro y otro negro sobre fondo blanco. [En el que] el cuadrado negro siempre parecerá más pequeño» (Arnaldo, 1999, pág. 17).

Sus observaciones sobre estos efectos, vinculados entre sí por la particularidad del órgano perceptivo, lo llevaron a distinguir uno fundamental para comprender cómo se da la percepción visual de los colores fisiológicos, el llamado “efecto postimagen”. En primer lugar, observa el fenómeno de la persistencia retiniana. Este ocurre luego de estar frente a un estímulo, cuando, al cerrar el ojo, la imagen visual permanece un tiempo aun después que el estímulo haya cesado. Al respecto, Goethe observa que «si se mira una imagen deslumbrante completamente incolora, esta deja una impresión profunda y persistente cuya gradual extinción se acompaña con un fenómeno cromático» (Goethe, 1999, pág. 75).

A partir de observaciones como estas, Goethe hará una experiencia por medio de la que distinguirá el efecto postimagen de un color, el cual consiste en estimular por un tiempo el ojo con un color saturado y luego suprimir el estímulo; una vez que este desaparece, se produce en la retina la visión del color complementario al que el ojo estuvo expuesto originalmente. La observación de Goethe al respecto es la siguiente: «Cuando se mira fijamente un pedacito de papel o de seda de color vivo en una pantalla blanca poco iluminada y al cabo de algún tiempo se lo retira, sin apartar la mirada, se percibe en la pantalla blanca el espectro de otro color» (Goethe, 1999, pág. 68). Según esta comprobación, lo que Goethe demuestra y comprende, específicamente, es que «el cuerpo humano, en toda su especificidad y contingencia, genera “el espectro de otro color” y, así, se convierte en el productor activo de la experiencia óptica» (Crary, 2008, pág. 99).

Precisamente, lo importante de los experimentos y la teoría que desarrolla Goethe sobre los colores es que se sustentan sobre una idea acerca de la visión que opera desde el interior del ojo mismo. De hecho, Goethe llama a los colores fisiológicos también colores subjetivos. Al punto que, desde el punto de vista

cultural, «lo relevante del análisis que Goethe plantea de la visión subjetiva es el carácter inseparable de dos modelos que habitualmente se presentan como distintos e irreconciliables: un/a observador/a fisiológico/a, que será descrito/a cada vez con mayor detalle en el siglo XIX, y un/a observador/a que distintas corrientes del romanticismo y modernismo temprano consideran como productor/a activo/a y autónomo/a de su propia experiencia visual» (Crary, 2008, pág. 99). Esto supondría una transformación —si no una verdadera revolución— del espectador que, según Crary, Kant ya habría propuesto en el prefacio a la edición de la *Crítica de la razón pura* en 1787, y que constituye una representación concluyente de la «reorganización y reposicionamiento del sujeto. Para Kant, [...], se trata de “un cambio en el punto de vista” tal que nuestra representación de las cosas, como nos son dadas, no se ajusta a estas cosas como son en sí mismas; en tanto apariencias, se ajustan a nuestro modo de representación» (Crary, 2008, pág. 100).

Ahora bien, las derivaciones de la teoría del color de Goethe son múltiples y según Crary no solo vendrían a develar, junto con la filosofía de Kant, la transparencia del observador en tanto tal, sino que además la visión misma pasaría a ser objeto de conocimiento, escrutinio y observación. Tanto que las condiciones sobre las cuales había sido posible el conocimiento clásico se desmantelan y surge la idea de un nuevo espectador como productor activo de su propia experiencia estética. En este mismo sentido, también Derrida señaló que el “triunfo último del color” habría ocasionado un estremecimiento filosófico sin precedentes, dado que para todo el armazón de la filosofía clásica, para la cual la finalidad del conocimiento era el “ergon”¹ y no el “parergon”², el triunfo de este último, es decir, de algo que hasta ese momento era suplementario, accesorio, casi residual, como el color, admitiría al poco tiempo una transformación de todo el pensamiento occidental.

Cabe hacer notar que la Teoría de los colores de Goethe no era la única expresión del pensamiento humanista alemán sobre cuestiones relativas al estudio de los colores a principios del siglo XIX. Durante las dos primeras décadas de esa centuria, en un período de seis años, tres de los que quizá sean los más importantes trabajos teóricos sobre el color fueron escritos y

Por fin los artistas comenzarían a encontrar eco en una filosofía y estudio del color sobre algo que habían intuido en la práctica, es decir, que a través del color se puede articular una proposición con “sentido visual”.

1 En artes visuales y teoría estética, por ergon se entiende aquello que es rodeado y contenido dentro de ciertos límites, como el cuerpo de una escultura griega por el drapado del paño que la envuelve. También, es aquello que puede entenderse como la obra propiamente tal, en cuanto unidad estructurada en sí misma.

2 El parergon es aquello que envuelve, considerado por la teoría estética y la historia del arte como lo suplementario, categoría en la que se ubicó al color por mucho tiempo.

Justamente, el color sería aquello que ocurre entre un sujeto que siente y un objeto que se ofrece como estímulo en el espacio y se constituye, primero, como sensación a través de nuestros órganos sensoriales.



Red and Blue Chair, Gerrit Rietveld.

publicados en Alemania. Estos serían, según Jonathan Crary, la misma Teoría de los colores de Goethe (1810), la Esfera del color de Philipp Otto Runge (1810) y Sobre la visión y los colores de Arthur Schopenhauer (1816).

Si bien las consideraciones sobre el color se habían dado ya en la Antigüedad, se había discutido sobre su esencia y sentido en la Edad Media y, más tarde, también Leonardo había tratado el asunto del color en pintura, es plausible afirmar que el momento de amarre de la moderna teoría del color se puede anclar a Goethe, Runge y Schopenhauer.

Según George Stahl, la motivación soterrada de las investigaciones sobre el color de Goethe, un aspirante a artista, era justamente el arte. El mismo Stahl refiere que durante el viaje que Goethe hizo a Italia entre 1786 y 1788, este no solo habría descubierto el color —viniendo del lado norte de los Alpes, la luz del sur, el brillo de los colores y el claroscuro eran desconocidos para él—, sino que, al igual que el pintor Philipp Otto Runge, también comprendió que había una confusión y temor generalizados por parte de los artistas en lo que tocaba a la teoría del color (Stahl, 2010).

De hecho, el asunto que indujo a Goethe a estudiar el color fue, «en principio, el de resolver sus dudas sobre su empleo en la pintura, esto es, sobre el color como problema artístico» (Arnaldo, 1999, pág. 12). Y si bien el punto de partida, es decir, la pregunta por cómo el color aparece o se manifiesta, reorientaría por completo su investigación y encaminaría el trabajo por la vía «de la observación naturalista y de la experimentación científica» (Arnaldo, 1999, pág. 12), la intención original de su trabajo sobre el color, de inclinación estética, tendría finalmente una influencia determinante para las artes visuales.

Por fin los artistas comenzarían a encontrar eco en una filosofía y estudio del color sobre algo que habían intuido en la práctica³, es decir, que a través del color se puede articular una proposición con “sentido visual”. El químico Philip Ball escribió que ya «los viejos maestros fabricaban sus milagros mediante una sensibilidad intuitiva ajena a los descubrimientos de Newton» (2003, pág. 45) y, agregó, antes que Goethe. De hecho, el mismo autor señala que ya Tiziano habría utilizado el color como un medio de enlace constructivo: «no con fines decorativos o simbólicos, sino como el verdadero medio de expresión artística» (2003, pág. 167).

Ahora bien, habría que señalar que en su momento la Teoría de los colores de Goethe, al igual que las publicaciones de Schopenhauer y Runge, no fueron tomadas mucho en consideración por la comunidad científica, y los artistas se demorarían casi un siglo en encontrar un sentido para ellas desde el punto de vista de su aplicación práctica y en la enseñanza artística. Según George Stahl, tanto el trabajo de Goethe como el de Schopenhauer:

«atrajeron [...] poco o ningún interés luego de su publicación. Tomó cerca de 100 años antes que las dos teorías sobre el color se volvieran objeto de serias consideraciones. El ensayo de Schopenhauer imprevisiblemente se volvió la fuente de inspiración en un campo en el que nadie lo hubiese esperado: la arquitectura. Este encontró, como resultado de su apuntalamiento filosófico, gran resonancia en la filosofía y trabajo del arquitecto holandés Gerrit Rietveld (1888-1964). La teoría del color de Runge fue redescubierta por un número de pintores prominentes, profesores de arte e investigadores del color en Alemania, y alcanzó gran relieve en los cursos de color enseñados en la Bauhaus por Johannes Itten (1888-1967) y Paul Klee (1879-1940)» (Stahl, 2010, pág. 14).

Sería a principios del siglo XX, con el interés renovado en el arte Romántico alemán, cuando comienza a recuperarse el trabajo de Goethe, Runge y Schopenhauer.

Adolf Hölzel (1853-1934), pintor y teórico del color nacido el mismo año que Vincent van Gogh en la región de Moravia, inició un movimiento teórico práctico sobre la enseñanza y uso del color en el campo de la creación artística cuando trabajaba en la academia de arte de Stuttgart, el que luego sería continuado por su alumno y asistente Johannes Itten. Según plantea Stahl, sería «por sobre todo a través de Itten que el trabajo teórico de Runge y su Esfera del color encontró un inesperado [y] renovado interés [y] tanto Itten como Klee implementaron el sistema de Runge en los cursos de color en la Bauhaus» (Stahl, 2010, pág. 21)

Así, la Teoría de los colores de Goethe, tanto como la Esfera del color de Runge,

afectarían directa y específicamente a la práctica de la pintura y, por medio de ella, a las artes visuales en su conjunto y su enseñanza, primero en el período que va entre 1919 y 1933 en Alemania y, luego, en Estados Unidos debido a la emigración a ese país de los profesores, artistas, diseñadores y arquitectos alemanes una vez clausurada la Bauhaus por la dictadura Nacional Socialista.

La diferencia de enfoque entre Schopenhauer y Runge sobre el estudio del color

Schopenhauer deja constancia en la introducción a Sobre la visión y los colores que su libro «está principalmente escrito para aquellos que están íntimamente familiarizados con la teoría del color de Goethe. Más aún, su contenido será todavía mejor comprendido si el lector trae consigo algún conocimiento sobre el fenómeno del color, especialmente sobre el fenómeno fisiológico» (Schopenhauer & Runge, 2010, pág. 43). Del mismo modo, según Stahl, habría que conocer muy bien la teoría del color de Runge para comprender correctamente cómo influyó en el pensamiento y la orientación pedagógica que Paul Klee imprimió a su curso preliminar de color en la Bauhaus.

Ahora bien, no es el propósito aquí el entrar a analizar la pedagogía del color que formulara Klee a propósito de Runge, pero sí corresponde plantear, al menos brevemente, una comprensión y/o distinción fundamental que realiza Schopenhauer del color como sensación, representación y percepción. Por una parte, la percepción de las cosas y el mundo que nos circunda estaría mediada por las sensaciones, pero, por otra, aquello percibido mediante estas sería incomprensible si no pudiésemos representárnoslas. Schopenhauer definió como “percepción intuitiva” a la sensación que obtenemos de las cosas por medio de nuestros órganos sensitivos. Con ello, según Stahl, lleva el proceso de la percepción a un territorio disciplinar con el cual no se había identificado, es decir, la filosofía.

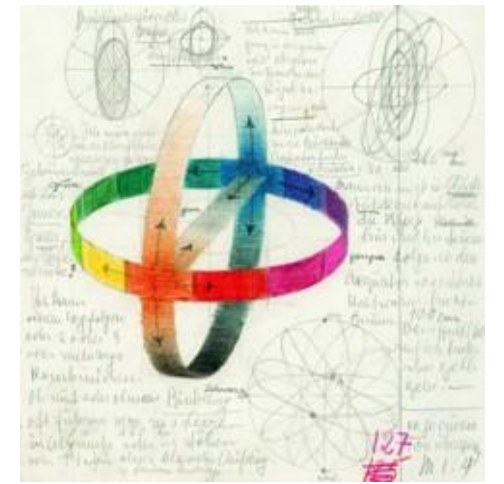
«La razón primordial para este cambio fue una ocurrencia en filosofía traída a propósito por Emmanuel Kant y encauzada en su Kritik der reinen Vernunft (Crítica de la razón pura, 1787). Él reemplazó lo que considerábamos las

propiedades objetivas de todas las cosas por las formas subjetivas de la cognición y señaló que por ello, como consecuencia necesaria, entre el objeto y aquello percibido se sitúa el intelecto. Para Kant, y más aún para Schopenhauer, el mundo objetivo tal como lo conocemos es mera apariencia, representación, gobernada por las leyes dadas a priori del espacio, tiempo y causalidad —siendo el espacio la forma del sentido exterior, el tiempo la forma del sentido interior, y la causalidad el agente moderador entre espacio y tiempo—» (Stahl, 2010, pág. 16).

Sin embargo, habría una diferencia, tal como plantea el mismo Stahl, entre la interpretación que hacen Kant y Schopenhauer acerca de la naturaleza del “mundo como representación”. «Para Kant el mundo como representación es algo dado. Pero, tal como Schopenhauer plantea en la sección 21 de sus disertaciones enmendadas, Kant asume que el mundo como tal existe, tridimensionalmente, y que objetivamente real, en espacio y tiempo, entra por medio de meras sensaciones en nuestra cabeza» (Stahl, 2010, pág. 16). Respecto de esta idea Schopenhauer disiente y plantea que el problema estaría, justamente, en el hecho de que Kant excluye, en su concepción del mundo como algo “dado”, objetivamente fuera de las sensaciones, al mundo entero de las experiencias sensoriales, lo cual sería aquello «donde se encuentran exactamente las raíces de toda percepción intuitiva que se pueda encontrar —un hecho irrefutable e innegable para Schopenhauer—» (Stahl, 2010, pág. 16).

Un elemento sustancial en la teoría de la percepción de Schopenhauer, de acuerdo con Stahl, se encuentra en la distinción que hace sobre la transformación de las “sensaciones subjetivas”, que emanan desde el mundo objetivo, en “representaciones objetivas”, que ocurren por medio de la inferencia del entendimiento. «Schopenhauer fue el primero en hacer esta separación fundamental entre sensación y representación y el rol que el entendimiento juega en el establecimiento entre las dos» (Stahl, 2010, pág. 16).

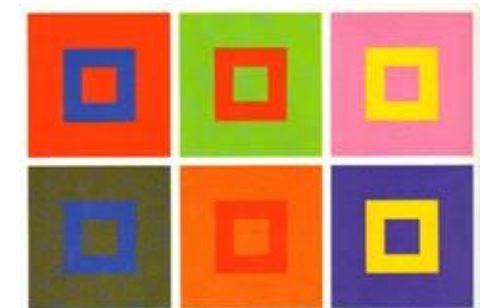
El punto que señala Schopenhauer



Colores de banda espacial, Johannes Itten.



Tabla de color, Johannes Itten.



Arte del color, Johannes Itten.

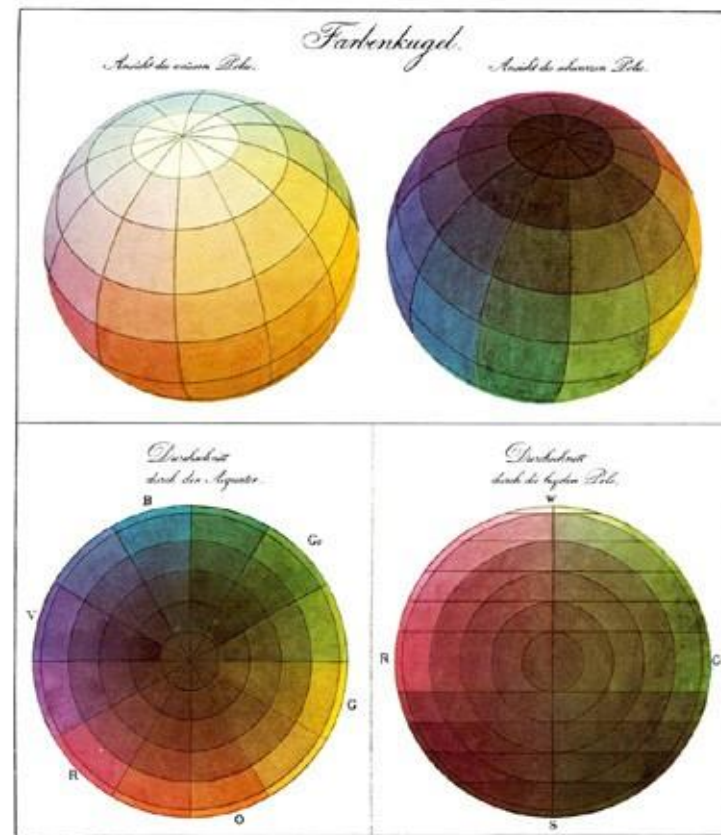
³ Quizá haciendo a un lado a los Poussanistas y al neoclasicismo francés (al menos ideológicamente).



Esfera de color, detalle, Philipp Otto Runge.



Philipp Otto Runge: sección longitudinal y transversal de la esfera de color.



Esferas de color, Philipp Otto Runge.

con énfasis, en la parte que corresponde a "Sobre la visión", sería que nuestras sensaciones o, más bien, las sensaciones que obtenemos por medio de nuestros órganos sensoriales, no tendrían sentido alguno a menos que estas sean regeneradas como representaciones, un proceso del cual el entendimiento sería responsable. Esto porque «toda percepción intuitiva [Anschauung] es intelectual. Pues sin entendimiento no podríamos arribar a la percepción intuitiva, observación y aprehensión de los objetos; de lo contrario, todo quedaría en mera sensación, lo cual tendría a lo más un significado referente a la volición de dolor o confort, pero por otra parte sería una sucesión de estados vacíos de significado y nada semejante al conocimiento» (Schopenhauer & Runge, 2010, pág. 48). Sobre este planteamiento ya se puede comprender la idea de que, de hecho, el color no sería un mero efecto o sensación que se produce en el ojo, simplemente, por causa de un estímulo externo. Más bien, el color en cuanto fenómeno perceptivo, que implica un acto de discriminación y entendimiento dado por medio de la percepción, sería una forma de articulación

de conocimiento, por supuesto, del orden de lo sensible visible.

«A cada sensación que el cuerpo recibe, el entendimiento aplica la ley de la causalidad dada a priori, e interpreta esta sensación como un cambio que necesariamente posee una causa. Esta causa es ahora reconocida como un objeto en el espacio, la forma dada a priori del sentido exterior, pero su percepción solo puede tomar lugar en el tiempo, la forma dada a priori del sentido interior. La unión entre ellos es la condición de la percepción de la realidad empírica, tal como Schopenhauer comenta con sobrecogedora claridad en la sección 17 de su disertación, pues el tiempo no puede ser percibido sin la presencia del espacio. Consecuentemente, de acuerdo con Schopenhauer, no podría haber un objeto sin sujeto y ningún sujeto sin objeto, toda vez que las percepciones están definidas por ambos» (Stahl, 2010, págs. 16-17).

Justamente, el color sería aquello que ocurre entre un sujeto que siente y un objeto que se ofrece como estímulo en el espacio y se constituye, primero, como sensación a través de nuestros órganos sensoriales. Pero es en la duración del acto, es decir, en el tiempo que implica representarnos aquello que se nos presenta, que ocurre su percepción ligada por las leyes dadas a priori del espacio, el tiempo y la causalidad y que permiten, en última instancia, el entendimiento y el conocimiento del color. A propósito del conocimiento del color:

«Se cuenta que una vez Delacroix, queriendo dar especial énfasis a ciertos cortinajes amarillos, decidió ir al Louvre a ver cómo lo había hecho Rubens. Los coches de París estaban en aquel tiempo pintados de amarillo canario, y Delacroix se percató de que el coche que lo esperaba al sol proyectaba una sombra violeta. Ese era el conocimiento que buscaba. Le pagó al cochero y regresó a su trabajo» (Ball, 2003, pág. 221).

El color se percibe y así se da al entendimiento. Pero por otra parte, como ya se planteara, primero es sensación, es decir, un efecto fisiológico, porque depende, para que se nos aparezca, de un órgano cuya estructura sensible y específica lo permite. Así, Schopenhauer, de acuerdo con su teoría de la percepción, primero se interesa en explorar el paso entre causa y efecto. «El color es un efecto y solo el conocimiento exacto del efecto nos llevará a su causa, lo cual, en este caso, es la sensación inducida por un estímulo exterior» (Stahl, 2010, pág. 17). Este sería el principal desafío que se plantea Schopenhauer en su trabajo Sobre la visión y los colores: conocer el efecto y su causa, y lo que lo lleva a distinguir la actividad del ojo como una reacción a un estímulo exterior y que tal actividad se realiza específicamente en la retina. Pero, a la vez, hace una distinción fundamental a propósito de dicha actividad, pues, de acuerdo con Stahl, habría lo que él llama una división entre la actividad "cuantitativa" y la actividad "cualitativa" de la retina. Esta actividad dividida de la retina se distingue en que por medio de la actividad cuantitativa vemos los colores acromáticos, y por medio de la actividad cualitativa, los colores cromáticos.

Por su parte, Runge arranca de una intención muy distinta. Su principal interés, se podría afirmar, no consistió en estudiar cómo el color se nos aparece, sino en organizar una suerte de mapa del color y sistematizar su estudio para ser empleado por los artistas. Por ello, su trabajo tendrá un efecto determinante en el campo práctico de las artes visuales y no en el ámbito de los estudios culturales. Para poder plantear el alcance cultural de una obra como la de Paul Klee se volvería inexcusable un estudio exhaustivo de la Esfera del color de Runge, pues en gran medida es su punto de partida y un texto fundamental en la organización de sus lecciones sobre el color en la Bauhaus. Lo más importante, en este aspecto, sería que la voluntad constructiva de Runge se realiza en el sentido de confeccionar una presentación diagramática de "todos" los colores y sus mixturas. Esto, por medio de una construcción esférica concebida a partir de formas elementales: triángulos equiláteros, hexágonos, círculos y arcos. La lógica de la visión de Runge se sitúa, sobre todo, en la integración de los tres colores primarios: rojo, azul y amarillo, más sus mixturas, y blanco, gris y negro en la esfera. La coincidencia con Schopenhauer es que «aparece en las cartas de Runge a Goethe que él estaba al tanto sobre los dos grupos de colores, el cromático y acromático⁴, y que estos representan dos sistemas de color diferentes que requieren un acercamiento enteramente nuevo y diferente para reunirlos en un solo sistema» (Stahl, 2010, pág. 20).

Con todo, el uso de su esfera del color, además de ser un sistema para diagramar y ordenar los colores, se prestó como herramienta para formular un sistema de combinación de los colores que, en parte, podría permitirle al pintor, según Runge, un uso armónico del medio y, sobre estas consideraciones, propuso y excluyó posibles combinaciones pensando que algunas de ellas podrían provocar una sensación placentera en el espectador y otras, al contrario, desencadenarían una reacción negativa en circunstancias que, según él mismo, en la naturaleza podían resultar atractivas. Runge informa en su trabajo en contra del uso, por ejemplo, de los colores primarios rojo, azul y amarillo de modo adyacente entre sí. Y pese a que estas consideraciones hoy nos parecen arbitrarias, pues parten de un prejuicio

La teoría del color de Runge fue redescubierta por un número de pintores prominentes, profesores de arte e investigadores del color en Alemania, y alcanzó gran relieve en los cursos de color enseñados en la Bauhaus por Johannes Itten (1888-1967) y Paul Klee (1879-1940)» (Stahl, 2010, pág. 14).

4 El blanco, el negro y el gris se suponen colores acromáticos.

respecto al uso del color más bien cultural, Runge poseería el mérito de haber pensado un modo inédito de aproximarse al color como artista.

Por una parte, el logro de Runge, más allá de sus propios prejuicios sobre las relaciones armónicas entre los colores, es haber expresado rigurosamente una forma visual de organizar, bajo un sistema de relaciones, dos sistemas que hasta el momento no se habían logrado conjugar (el grupo cromático y el acromático). Por otra parte, el destacado pintor romántico redactó un conjunto de observaciones a propósito de los colores que se encadena con una serie de textos que, junto a la Teoría de los colores y Sobre la visión y los colores, hacen irrumpir una gramática y un léxico específico por medio de los que se desarrolla lo que Wittgenstein, más tarde, llamaría una “gramática fenomenológica del color”. Un concepto o idea filosófica compleja por medio de la cual se remite a la sintaxis y estructura particular del “lenguaje del color”. Esto se lee claramente en un fragmento que Wittgenstein escoge para citar en su Observaciones sobre los colores, de una carta que Runge enviara a Goethe:

«Runge a Goethe: “Cuando se piensa en un anaranjado azulado, en un verde rojizo o en un violeta amarillento, se siente lo mismo que en el caso de un viento del norte sudoccidental”. Asimismo, Wittgenstein observa apropiándose del léxico específico: «tanto el blanco como el negro son opacos o sólidos (...) Es tan inimaginable agua blanca que sea pura como la leche clara. Si el negro simplemente hiciera a las cosas oscuras, podría en verdad ser claro; pero como mancha, no puede serlo» (Wittgenstein, 1994, pág. 28).

Conclusión

Una de las cuestiones esenciales que nos enseña la teoría del color de Goethe es que si vemos, es decir, si somos capaces de discriminar o distinguir algo visualmente, es porque vemos contrastes. Por ejemplo, el contraste fuerte que percibimos entre el negro y el blanco o entre un rojo y un verde. Esta cuestión que pudiera parecer obvia, sin embargo, se volvió trascendente en la elaboración de las pedagogías y las teorías del arte

que formularan artistas como Paul Klee. El artista visual no puede sino recurrir a las diferentes formas de contraste visual para poder articular una imagen plástica o una obra de artes visuales. En esta lógica, el sentido visible de una obra de artes visuales se sostendría, por ejemplo, sobre la base de «un movimiento visible de flujo y reflujo poniendo en lucha lo claro y lo oscuro» (Klee, 2007, pág. 63), entre otras formas de contraste. Esto sería así incluso en el caso de pinturas monocromas como las de Ad Reinhardt, donde las sutiles diferencias de tono entre negros introducen ese “movimiento visible de flujo y reflujo” sobre la base de contrastes tenues que permiten la articulación de una obra en la que, justamente, lo que está puesto en juego es la comprensión visible de algo y su visibilidad. También ello ocurriría, aunque de otra forma, en las pinturas azules de Yves Klein, para quien el azul era el color a través del que se volvía visible lo invisible. La potencia significativa de las pinturas de Klein radica también en una forma de contraste visible donde el contraste cromático encierra toda la potencia de significación de la obra.

Tal como señala Philip Ball, Yves Klein estaba particularmente preocupado por la repercusión visible que tenían los aglutinantes sobre los pigmentos, pues en general estos tienden a oscurecerse y opacarse una vez que se aglutinan con óleo, acrílico, goma o algún elemento húmedo atenuando su potencia. Justamente, Klein «adoraba la riqueza cromática de los polvos secos —“qué claridad, qué lustre, qué brillo antiguo”—, pero se percataba de que esta siempre disminuía cuando se mezclaban con el aglutinante para hacer la pintura» (Ball, 2003, pág. 314). Por ello, para poder preservar la saturación y, así, pintar una superficie de tal manera que el azul ultramar conservase toda su potencia y energía original, desarrolló un aglutinante seco con la ayuda, según Ball, de Édouard Adam (un químico y vendedor de productos artísticos de París). En la exposición que Klein realizó en Milán en 1957 bajo el título “Proclamación de la época azul”, el mismo extraordinario color que llamaba fuertemente la atención de Cennino Cennini aparecía en la historia de la pintura y las artes visuales con una fuerza inédita al conservar la “energía pura”, de acuerdo con el mismo Klein, del pigmento en su estado seco, que además pudo pa-



Doble Carpa 1923, Paul Klee.

tentar como un nuevo color que se llama Azul Klein Internacional.

Lo importante de este asunto para el caso de la presente conclusión es que si la obra azul de Klein comporta un sentido fundamentalmente visible, ello se debe a una forma de contraste visual que significa un tipo de ausencia velada, en este caso todos los azules que en la pintura han encontrado su manifestación, y que hemos visto, contra los cuales se contrasta y aparece visible/comprendible el particular azul de la obra de Klein. Un contraste que se sostiene como un límite edificante de sentido visual trascendente.

Innegablemente, la forma específica de sentir del ojo, gracias a su fisiología, juega

un rol imprescindible en la percepción del color y, en ese sentido, afirmativamente, el color y cualquier posibilidad de su uso en la vida cultural del ser humano arranca de la sensación y, luego, de la percepción misma. No sería posible decir algo sobre este si no fuésemos capaces de sentir y percibir el color primero. Dorado, verde, azul, amarillo o rojo son conceptos vacíos si no vienen a ser plenificados por la experiencia perceptiva de aquello que nombran. Así, si bien difícilmente conoceríamos lo que jamás sentimos y lo que no podemos experimentar, la experiencia asociada a la visión aparece como la fuente y origen de la innegable dimensión significativa del color para la humanidad.

DNA

Para poder plantear el alcance cultural de una obra como la de Paul Klee se volvería inexcusable un estudio exhaustivo de la Esfera del color de Runge, pues en gran medida es su punto de partida y un texto fundamental en la organización de sus lecciones sobre el color en la Bauhaus.

«El color es un efecto y solo el conocimiento exacto del efecto nos llevará a su causa, lo cual, en este caso, es la sensación inducida por un estímulo exterior» (Stahl, 2010, pág. 17).

Referencias

- Arnaldo, J. (1999). Introducción a la Teoría de los Colores. En J. W. Goethe, Teoría de los colores (págs. xx-xx). Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Ball, P. (2003). *La invención del color*. Madrid y C. de México: Turner y Fondo de Cultura Económica.
- Brusatin, M. (1987). *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Cennini, C. (1988). *El libro del Arte*. Madrid: Akal.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador*. Murcia: Cendeac, Región de Murcia (Consejería de Cultura, Juventud y Deportes).
- Goethe, J. W. (1999). *Teoría de los Colores*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.
- Klee, Paul (2007). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Schopenhauer, A. & Runge, P. O. (2010). *On Vision and Colors and Color Sphere*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Stahl, G. (2010) Introducción a *On Vision and Colors and Color Sphere*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Wittgenstein, L. (1994). *Observaciones sobre los colores*. Barcelona: Paidós Ibérica.