

El contenido de este libro gira en torno a la compleja trama de ideas y formas que interviene en la representación pictórica y en su interpretación. Teorías artísticas, cuestiones de método y numerosos análisis y comentarios de obras pictóricas —algunas de ellas tan conocidas como polémicas— se complementan aquí para defender, desde el punto de vista del historiador del arte, la importancia de un tipo de interpretación que no disocie las formas artísticas de sus objetivos ni éstos de la naturaleza de la representación. En relación con ello se examinan críticamente ciertas formas de aproximación a la obra de arte —especialmente el formalismo, y algunos planteamientos derivados de la lingüística y vinculados a la iconología— lo que además supone una reflexión, dentro del campo de la teoría y de la historia del arte, sobre determinados conceptos y enfoques cuya utilización está bastante extendida. Según el autor, la frecuencia con que se admiran y estudian los aspectos formales de la pintura sin considerar el propósito de la representación aconseja plantear lo que esto supone: si de este modo se favorece una comprensión global de la obra —incluso de las mismas cualidades estéticas que, aislándolas, se pretenden destacar— o si, por el contrario, se está dificultando su correcta interpretación y valoración. Es también usual, por ejemplo, interrogar una imagen en términos que provienen del análisis del lenguaje, aunque asimismo cabe plantear hasta qué punto al referirnos al significado de una pintura no estamos forzando en ocasiones la naturaleza de la obra, al intentar reducir a un único sentido lo que más bien puede ser la compatibilización de diversos objetivos.

Vicenç Furió (Manresa, Barcelona, 1957) es profesor titular de Teoría del Arte de la Universidad de Barcelona. Se ha interesado especialmente por el campo de la Sociología del Arte y por cuestiones relativas a la interpretación y valoración del hecho artístico. Es coautor del libro *Introducción a la Historia del Arte* (Barcelona, 1990).



palabra plástica

Ideas y formas en la representación pictórica

Vicenç Furió

ANTHROPOS
EDITORIAL DEL HOMBRE

El color, una realidad esquiva*



Los textos que siguen a continuación pretenden ser un ejemplo de ciertas ideas sobre el color que exigen bastantes matizaciones. El primero de ellos puede leerse en un manual de introducción al arte. Dice así:

Existen tres colores fundamentales, elementales o simples, que no pueden reducirse a otros y que son el amarillo, el rojo y el azul, también llamados colores primarios. Cuando dos de estos colores primarios se mezclan entre sí, dan los colores llamados secundarios o binarios: el anaranjado (amarillo más rojo), el violeta (rojo más azul) y el verde (azul más amarillo) [...].

Entre estos seis colores principales hay unos cálidos y unos fríos, como si su percepción fuera acompañada de una sensación térmica. Pertenecen a la gama cálida la zona del amarillo-anaranjado-rojo, y a la fría la violeta-azul-verde. Pero a estas sensaciones térmicas acompañan, además, otras

* Este capítulo es el texto original y completo del que extraímos, a modo de resumen, las breves ideas sobre el color recientemente expuestas en otro lugar (V. Furió, «La historia del arte: aspectos teóricos y metodológicos», en AA.VV., *Introducción a la Historia del Arte*, Barcelona, Barcanova, 1990, pp. 3-59). Agradezco a Josep-Barés sus precisiones sobre este tema.

sensaciones espaciales, y así los colores cálidos, que expanden la luz, son salientes, avanzan hacia el espectador, mientras que los colores fríos, que absorben luz, son entrantes, se alejan del espectador.¹

El segundo, que encontramos en un libro sobre el color, dice sobre el tono violeta:

Es el color que indica la ausencia de tensión. Puede, por tanto, significar: calma, autocontrol, dignidad, aristocracia; pero también violencia, agresión premeditada, engaño, hurto, miseria [...].²

Podrían citarse otros ejemplos. La obra de Dondis, a la que nos hemos referido en el capítulo anterior, es otro caso de utilización confusa y a veces errónea de términos y conceptos.³ El tema de los colores primarios no se reduce al campo de la pintura, y aun así es inexacto referirse al amarillo, al rojo y al azul. Por otro lado, ni la naturaleza ni el resultado de la mezcla de pigmentos materiales es igual al de la mezcla de luces de color (la mezcla de amarillo y azul violeta, por ejemplo, en el primer caso dará un verde y, en el segundo, blanco). Y en cuanto a las metáforas «térmicas», a las sensaciones espaciales (de «avance» y «retroceso»), y a los significados expresivos y simbólicos del color, no son aspectos que puedan definirse objetiva e independientemente de un contexto espacial y sociocultural concreto, de su función en una situación dada y de las personales proyecciones perceptivas del observador.

1. G.M. Borrás, «Pintura», en AA.VV., *Introducción General al Arte*, Madrid, Istmo, 1980, p. 226.

2. R. Germani y S. Fabris, *Color*, Barcelona, Don Bosco, 1973, p. 104.

3. De su capítulo sobre el color extraemos estas frases: «El color, tanto el de la luz como el del pigmento se comportan de manera única [...]». «El matiz (*hue*) es el mismo color o croma, y hay más de cien. Cada matiz tiene características propias; los grupos o categorías de colores comparten efectos comunes. Hay tres matices primarios o elementales: amarillo, rojo, azul.» «Cuando más intensa o saturada es la coloración de un objeto visual o un hecho, más cargado está de expresión.» D.A. Dondis, *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*, Barcelona, Gustavo Gili, 1976 (1973), pp. 64-69.

El color es quizás el más variable, polivalente y relativo de los estímulos visuales. En contra de lo que pudiera parecer, el color no es una propiedad intrínseca de la materia, sino una *sensación* o, más concretamente, la cualidad de la sensación que se produce en el cerebro de un observador a partir del efecto que provocan en su retina las radiaciones electromagnéticas cuyas longitudes de onda están comprendidas, aproximadamente, entre unos 380 y 760 nanómetros.

Su definición nos advierte que se trata de un fenómeno de compleja y esquiva naturaleza. Para empezar las oscilaciones electromagnéticas que provocan esta experiencia pueden llegar al ojo de distintas maneras: directamente, o bien reflejadas por las cosas iluminadas. En cualquier caso, si se mezclan luces de colores, tanto si son radiaciones que proceden directamente de una fuente de luz, como si éstas han sido cambiadas por la interposición de filtros o remitidas por una materia, se habla de mezcla o síntesis aditiva. Pero los filtros y objetos materiales absorben determinadas zonas espectrales de la luz, lo que implica que se produce una «sustracción». La estructura molecular de una rosa amarilla iluminada por la luz del sol absorbe una parte de la energía luminosa (en este caso la zona azul-violeta de la luz blanca), y la parte de radiación no utilizada (las zonas rojo-naranja y verde) es remitida apareciendo amarilla al observador. Los pigmentos y sustancias pictóricas son materiales con propiedades de absorción, lo que relaciona a la pintura con el grupo de fenómenos cromáticos sustractivos, aunque no actúan del mismo modo dos colores transparentes superpuestos sobre un papel blanco, que dos colores o pastas opacas mezcladas directamente. Tampoco debe olvidarse que sus remisiones, en determinados casos, pueden mezclarse aditivamente, lo que nos indica que ambos tipos de mezcla —la aditiva y la sustractiva— a menudo actúan combinadas, e incluso a veces simultáneamente.⁴

4. La diversidad de combinaciones y de variables que pueden intervenir, y el hecho de que en la práctica las mezclas raramente se producen en condiciones óptimas, complica el tema de los distintos tipos de mezcla y sus leyes. Aunque Küppers, en sus *Fundamentos de la teoría de los colores* (Barcelona, Gustavo

La palabra color se utiliza para referirse a realidades distintas. Se habla, por ejemplo, del color de un objeto, del color de la luz, de la sensación de color o de los colores al óleo. Por otro lado, existe una clara insuficiencia lingüística cuando hemos de referirnos con un nombre concreto a una determinada tonalidad. Normalmente las expresiones que utilizamos designan amplios campos de color, no matices precisos. En realidad, tenemos poco más de una docena de nombres de colores, y actualmente un ordenador puede ofrecernos varios millones de colores distintos. Además no siempre se utiliza el mismo nombre para designar al mismo color, puesto que a menudo depende de la especialidad en que se trabaje o simplemente del grado de familiaridad con el tema. Y si salimos de nuestro ámbito cultural las cosas aún se complican más: parece ser que los esquimales tienen más de diez nombres correspondientes a diferentes matices de aquello que nosotros designamos genéricamente como color «blanco», y que en el Amazonas los indios bororo tienen dieciséis «verdes».⁵

Es bien conocido el relativismo de la percepción cro-

Gili, 1980 [1978]), llega a distinguir entre once leyes de mezcla de colores, la mayoría de autores consultados opta por referirse únicamente a los dos tipos de síntesis principales —la aditiva y la sustractiva— y al fenómeno de la llamada «mezcla óptica», que se produce cuando las masas cromáticas son tan pequeñas y cercanas que el ojo no puede percibir las separadamente, como ocurre en la impresión con trama policroma. Esta misma clasificación también se utilizó en el montaje de la exposición sobre el color que tuvo lugar en el Museo de la Ciencia de Barcelona en el año 1983. Citamos a continuación algunas de las técnicas que pueden incluirse, total o parcialmente, en los tres grupos aludidos: síntesis aditiva (cuando se superponen las luces, iluminación en el teatro, parques, monumentos, etc.; puntos fluorescentes en la televisión en color); síntesis sustractiva (en condiciones óptimas, colores transparentes superpuestos sobre fondo blanco o unos delante de los otros: *gouache*, acuarela, vidrieras, diapositivas, en parte la impresión con trama policroma); mezcla óptica (mosaico, técnicas pictóricas puntillistas, hilos coloreados en telas y tapices, puntos cercanos en las técnicas de impresión policroma y en la televisión en color). Para todo ello puede verse H. Küppers, *Color*, Caracas, Lectura, 1973 (1972), o bien F. Gerritsen, *Color*, Barcelona, Blume, 1976 (1975). También es útil la síntesis de C. Maltese en el apéndice titulado «Luce, colore, chiaroscuro», en *Guida allo studio della storia dell'arte* Milán, Mursia, 1975, pp. 91-116.

5. X. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, Barcelona, Península, 1979 (1968), p. 280, y P. Navarro, *Sociedades, pueblos y culturas*, Barcelona, Salvat, 1981, p. 55.

mática. Nunca vemos un color aislado, desconectado y desligado de otros, puesto que no puede sustraerse de la influencia de su contexto.⁶ En relación con ello podemos recordar la anécdota de Chevreul a partir de la cual descubrió las leyes del contraste simultáneo.⁷ Siendo director del Departamento de Tintes de la conocida Fábrica de Manufacturas de los Gobelins, recibió quejas de algunos clientes que consideraban de mala o irregular calidad los pigmentos o los tejidos utilizados, ya que a veces los mismos colores se veían de modo distinto. Chevreul advirtió que la falta de vigor observada en algunos colores era debida a los colores que tenía al lado. Cualquier color, por tanto, está influenciado por los colores de su entorno, pero recuérdese que también depende de la iluminación ambiental, del tipo de materia con la que se relacione, e incluso de su extensión y de la distancia desde la que lo vemos.⁸ Cuando el color sufre estos cambios, no es que parezca un color diferente, sino que lo es. No debe olvidarse que el color sólo parece ser una cualidad de la materia, pero que en sentido estricto sólo existe como experiencia sensorial del observador.⁹

Es difícil individualizar un color con toda exactitud. No obstante, la adecuada utilización de ciertos parámetros permite definirlo con bastante aproximación. Para describir un color deben concretarse sus tres principales dimensiones: el tono, la saturación y la luminosidad. El tono es la clase de color, que en lenguaje corriente se expresa con los adjetivos azul, verde, rojo, etc. La saturación de un color es

6. Todo el libro de J. Albers, *La interacción del color*, Madrid, Alianza, 1979, (1963), está dedicado a demostrar este hecho.

7. Citada por E.H. Gombrich en *El sentido del Orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980 (1979), p. 188.

8. En el caso de la pintura, el efecto de la distancia se pone especialmente de relieve en el neoimpresionismo y en la llamada pintura óptica. Pueden llegar a describirse, por ejemplo, las diferentes sensaciones cromáticas percibidas según la distancia desde la que se observe la *Grande Jatte* de Seurat. Se trata de un fenómeno de mezcla óptica. Puede verse R. Pierantoni, *El ojo y la idea. Filosofía e historia de la visión*, Barcelona, Paidós, 1984 (1981), pp. 117-118.

9. Puede verse H. Küppers, *Fundamentos de la teoría de los colores*, cit., pp. 11-22.

el grado en que se acerca al color puro del espectro (también puede hablarse de concentración, pureza o intensidad cromática). Y la luminosidad es el grado en que se acerca a reflejar la luz blanca (también se puede hablar de intensidad lumínica o valor). Adviértase, por tanto, que cuando sólo decimos «verde», tan sólo nos referimos al tono, pero que nada decimos de la saturación y de la luminosidad de este verde, lo cual aumenta la imprecisión y ambigüedad semántica ya señaladas. Continuando con cuestiones de nomenclatura, añadamos que en la síntesis aditiva los llamados colores primarios son el azul (azul violáceo), el verde y el rojo (rojo anaranjado), que juntos producen el blanco; y en la síntesis sustractiva son el amarillo, el magenta (rojo violáceo) y el cian o cian (azul verdoso), que juntos producen, teóricamente, el negro.¹⁰

10. De todos modos debemos advertir que el tema de los colores «primarios» exige bastantes matizaciones. Ya parece indicarlo el hecho de que también se habla de colores «fundamentales», «básicos», «elementales», «originales», «generativos», y no siempre para designar lo mismo. En realidad el mundo de los pigmentos coloreados usados en la pintura, y por lo tanto sus diversas clasificaciones, ya tenía una larga historia antes de que Newton descubriera la naturaleza compuesta de la luz blanca (para esta historia puede verse M. Brusatin, *Historia de los colores*, Barcelona, Paidós, 1987 [1983]). Newton dividió el espectro en siete colores, aunque como señala Pierantoni esta división fue convencional; debían ser siete, al igual que las notas de una escala musical. Actualmente, la razón de Küppers para dividir el espectro en cinco colores —los verdaderos «colores originales», como les llama (azul-violeta, azul-cian, verde, amarillo y rojo-naranja)— son de índole electromagnética, puesto que se trata de los colores monocromáticos o de una sola longitud de onda (*Color*, cit., p. 67). Por otro lado, si pasamos de la física a la fisiología, sabemos que los conos de nuestra retina contienen tres pigmentos especialmente preparados —aunque no únicamente— para absorber la zona azul, verde y roja del espectro, una tríada, no obstante, que debe entenderse de un modo flexible, puesto que las zonas de absorción de los tres pigmentos se juxtaponen ampliamente. Finalmente, en relación a los colores pigmentarios, debe tenerse en cuenta que las leyes de la mezcla sustractiva sólo son plenamente válidas cuando los tres colores primarios sustractivos son transparentes y se superponen en capas de un determinado grosor sobre un fondo blanco. En el caso de la pintura al óleo, por ejemplo, en la que se mezclan directamente entre sí pastas opacas, se produce un tipo de mezcla integrada cuyos colores «primarios», según Küppers, deberían ampliarse a ocho, que serían los primarios sustractivos, los aditivos, más el blanco y el negro (*ibidem*, pp. 141-144). En definitiva, como apunta Pierantoni, quizás esta búsqueda de los colores fundamentales responde más al deseo clasificatorio que a la verdadera naturaleza del color. Puede verse R. Pierantoni, *op. cit.*, pp. 105-122.

La gran diversidad de efectos, connotaciones y funciones que el color puede tener o desempeñar es una de sus principales características.¹¹ No obstante, quizás en el campo de los efectos fisiológicos existen algunos aspectos que presentan y permiten una cierta generalización. Parece demostrado, por ejemplo, que los colores de onda larga (amarillo, naranja, rojo) y de fuerte saturación y luminosidad, producen excitación en el observador, al revés de lo que ocurre con los colores de características opuestas.¹² En cuanto a las metáforas térmicas y espaciales, ya existe un mayor relativismo. Se dice que hay colores que parecen «fríos» y que parecen «retroceder». Sin embargo, estas metáforas y sensaciones deben referirse a un determinado contexto. Ningún color, en sí mismo, es «frío» o parece «retroceder». Todo dependerá del contexto en que se encuentre. Un azul podemos verlo «cálido» y «avanzar» si está rodeado, por ejemplo, de azules más oscuros.

Ninguna clasificación de validez universal puede ofrecerse en relación a los efectos psicológicos y las connotaciones emocionales del color, ni tampoco en relación a su simbolismo y a las llamadas armonías cromáticas. Los valores expresivo-emocionales del color están influenciados por la época, el lugar, las modas, el nivel cultural y social del observador, su edad, sexo, temperamento, estado de ánimo, etc.¹³ Es sumamente equívoco afirmar, como decía

11. Puede verse, como ejemplo de las innumerables connotaciones que puede tener un color, G. Lascaut, «Elementos para un dossier sobre el gris», en AA.VV., *La práctica de la pintura. Revue d'Esthétique*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (1976), pp. 114-129.

12. Pueden verse ejemplos de los efectos fisiológicos del color, algunos de ellos curiosos, en R. Arnheim, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza 1979 (1974), pp. 403-404 o bien en J. Itten, *Art de la couleur*, París, Dessain et Tolra, 1981, p. 65.

13. La estética experimental ha realizado muchos estudios sobre ello. Puede verse R. Francès (ed.), *Psicología del arte y de la estética*, Madrid, Akal, 1985 (1979), pp. 52-54. Destaquemos también H. Beisl, «El estímulo del "color"», en M. Schuster y H. Beisl, *Psicología del arte*, Barcelona, Blume, 1982 (1978), pp. 140-148, y los artículos de B. Wright y L. Rainwater, «Los significados del color», y de J. Kansaku, «Estudio analítico de los valores afectivos de las combinaciones de colores: un estudio de los pares de colores», ambos en J. Hogg (ed.), *Psicología y artes visuales*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975 (1969), pp. 307-319 y 321-323.

Kandinsky, que el amarillo es la mejor representación cromática del delirio y el rojo es signo de madurez viril, o bien, como leímos al principio de este capítulo, que el violeta puede significar dignidad, agresión premeditada o autocontrol. Las conocidas observaciones de Kandinsky sobre el tema quizás son sugestivas y atractivas, pero son únicamente un conjunto de impresiones personales y subjetivas.¹⁴

El simbolismo del color puede ser de tipo religioso, político, social, artístico, etc. Dicho simbolismo tendrá una base más o menos naturalista o se fundamentará en adscripciones totalmente arbitrarias o convencionales, pero en cualquier caso tampoco es posible hacer ninguna clasificación de validez universal. Dentro de la tradición cristiana el rojo y el azul del manto de la Virgen simbolizaban, en ocasiones, la caridad y la piedad, colores que en otra cultura, época, y asociados a elementos diferentes, podrían simbolizar cosas distintas o nada en particular. Insistimos, una vez más, en la importancia del contexto y del código, aunque haya metáforas basadas en hechos naturales:

El rojo —dice Gombrich— por ser el color de las llamas y de la sangre, se ofrece como una metáfora de todo lo que sea estridente y violento. No es casual, pues, que se eligiera como el signo de código para «alto» en nuestro código de circulación y como etiqueta para los partidos revolucionarios en la política. Pero aunque ambas aplicaciones estén basadas en sencillos hechos biológicos, el propio color rojo no tiene «significado» fijo. Por ejemplo, un historiador o un antropólogo del futuro que quisieran interpretar el significado de la etiqueta «rojo» en política, no recibirían ayuda de su conocimiento del código de la circulación. El color que

14. W. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México, Premiá, 1979 (1912). Las observaciones mencionadas en el texto están en pp. 72 y 78. Señalemos, aprovechando la ocasión, que Daucher comprobó la arbitrariedad de las conocidas asociaciones entre los colores y las formas geométricas básicas definidas por Kandinsky y los demás artistas-profesores de la Bauhaus. Esta supuesta relación no parecía verla según qué grupo de sujetos experimentales. Puede verse H. Daucher, *Visión artística y visión racionalizada*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (1967), pp. 157-159.

denota «alto», ¿no habría de aplicarse a los «conservadores» y el verde para los progresistas que quieran tirar adelante? ¿Y cómo habría de interpretar el capelo rojo del cardenal o la Cruz Roja?¹⁵

Algo parecido puede decirse de las armonías cromáticas. A nuestro juicio tiene poco sentido proponer normas, leyes y combinaciones de colores que en sí mismas —es decir, independientemente de un contexto, de unas intenciones significativas, etc.— pretendan conseguir relaciones armónicas y objetivas y universales. Sabemos que la idea del relativismo de las armonías cromáticas no es compartida por muchos autores, como lo demuestra la gran cantidad de tratados sobre el color, la composición y, en general, sobre la sintaxis visual, que exponen los más diversos métodos orientados a encontrar y garantizar la justa relación entre dos o más colores.¹⁶ Pero aun así no podemos compartir la idea de que dos o más colores se combinan armónicamente independientemente de una precisa contextualización.

En primer lugar, el concepto de armonía es relativo y variable históricamente, sometido a fluctuaciones de estilos, de modas, en definitiva, de normas, de convenciones y de gustos.¹⁷ La historia nos demuestra que muchas disonancias sólo lo fueron en el momento de su aparición. La pintura impresionista o *fauve* puede hacérselo recordar. En segundo lugar, la trivalencia de la sensación cromática y la inevitable interacción del color en su contexto, confi-

15. E.H. Gombrich, «Metáforas visuales de valor en el arte» (1952), en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968 (1963), p. 27.

16. Puede verse, por ejemplo, R. Arnheim, *Arte y percepción visual*, cit., pp. 380 ss., o bien J. Itten, *Art de la couleur*, cit., pp. 21-32. Un libro reciente dedicado íntegramente a este tema es el de A. Garau, *Las armonías del color*, Barcelona, Paidós, 1986 (1984).

17. Incluso autores formados en la misma tradición artística pueden defender ideas distintas sobre el tema. Kandinsky, por ejemplo, decía que «la armonía de los colores debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamamos el principio de la necesidad interior», mientras que Itten, más inclinado a buscar leyes objetivas, afirmaba que «dos o más colores son armónicos cuando mezclados dan un gris neutro». (W. Kandinsky, *op. cit.*, p. 48, y J. Itten, *op. cit.*, p. 22.)

gura una realidad cuya diversidad y complejidad está muy alejada de los abstractos y simples experimentos de laboratorio que intentan encontrar la mejor combinación entre dos colores. Y en tercer lugar, no podemos disociar el signo artístico ignorando su significado. En realidad no creemos que el problema radique en saber qué colores «van bien» entre ellos, sino en saber dar forma al contenido que se desea expresar. Éste será el problema del artista; el del historiador del arte será el de valorar la obra en función de esta relación.

El 8 de septiembre de 1888 Van Gogh escribió a su hermano Theo:

En mi cuadro *Café nocturno* [fig. 21] he tratado de expresar que el café es un sitio donde uno puede arruinarse, volverse loco, cometer crímenes. En fin, he tratado por los contrastes de rosa tierno y del rojo sangre y borra de vino, del suave verde Luis XV y Veronés, contrastando con los verdes amarillos y los verdes azules duros, todo esto en una atmósfera de hornaza infernal, de azufre pálido, de expresar algo así como la potencia de las tinieblas de un matadero.¹⁸

Sin tener en cuenta lo que el artista quería expresar, ignoramos si esta combinación de colores, en sí misma, sería considerada armónica o no en un tratado sobre armonías cromáticas. Pero en cualquier caso sería irrelevante para comprender la pintura de Van Gogh.

18. Vincent Van Gogh, *Cartas a Theo*, Barcelona, Labor, 1987, p. 260.



Fig. 21. Van Gogh, *El café nocturno*, 1888. New Haven, Yale University Art Gallery.