

**ERROR DE No. \_\_\_ DE PAGINA**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS**



# **HACIA UNA TEORIA DEL COLOR**



**SECRETARIA  
ACADEMICA**  
Escuela Nacional de  
Artes Plásticas

Tesis que presenta:  
Ma. Elisa Suárez Zavaleta  
para optar al título de  
Licenciada en Artes Visuales

Xochimilco, D.F.

Enero de 1994.

**TESIS CON  
FALLA  
DE ORIGEN**

45  
2ej.



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Ma. Fernanda

y a mis padres.

## INDICE

INTRODUCCION .....	7
1.- La percepción del color .....	10
2.- La creación de un lenguaje cromático .....	20
3.- Factibilidad de aplicación de elementos semióticos en la teoría del color .....	32
CONCLUSIONES .....	57
BIBLIOGRAFIA .....	60

## INTRODUCCION

La comunicación ha sido un factor muy importante para el desarrollo de las sociedades humanas; no ha existido a lo largo de la historia de la humanidad ninguna sociedad o cultura ajena a los procesos comunicativos. Por esta razón Umberto Eco considera a la cultura como comunicación.

El lenguaje verbal ha sido el elemento fundamental de la comunicación, aunque no el único. Los hombres en las sociedades actuales se encuentran inmersos en una gran cantidad de sistemas de comunicación; la semiótica investiga los rasgos comunes de los sistemas de comunicación incluyendo los sistemas no verbales, su interrelación y las características de cada uno de ellos. Estos sistemas no son estáticos, cada cultura genera sus propias reglas y valores; estos evolucionan, adquieren nuevos elementos, nuevas reglas y elimina otras.

El color es un elemento del proceso de comunicación, genera y refleja en muchos casos las costumbres, supersticiones, creencias religiosas o, simplemente la cultura material de la comunidad que lo usa. En todas las culturas encontramos colores que no pueden usarse por diversos motivos que van desde los mágicos - religiosos hasta los económicos, encontramos por ejemplo al color azul para el cuál los griegos no tenían una palabra que lo designase, esto era por restricciones religiosas. Este caso también se encuentra en culturas americanas como es el caso de los tarahumaras, en esta cultura dar un término al azul desencadenaría una serie de fuertes adversidades;

puede suceder que un color carezca de una palabra que lo designe pero el significado que se le otorgue al color, o bien el valor que se le asigne a éste dependerá de factores perceptuales y básicamente de las convenciones culturales.

En el primer capítulo se exponen los aspectos que intervienen en la percepción del color; si no se estudia el proceso de la percepción no puede comprenderse el fenómeno estético del color.

Vemos que el fenómeno de la percepción del color es multifactorial en el que intervienen aspectos como son: el físico, el fisiológico, el psicológico y el cultural; también se expone que el fenómeno perceptivo es aprendido y que no se le puede separar de su valor emotivo en el que la interacción social fundamentalmente le da carga significativa a la percepción del color.

Las significaciones e interpretaciones del color son muy variadas en el segundo capítulo mostraré algunos de los intentos por sistematizar el fenómeno cromático, desde diferentes perspectivas de la ciencia y de la estética. Estas corrientes interpretativas del color encontraron su origen en las teorías de Newton y en las teorías de Goethe con las que se divide el estudio del color en dos tendencias de análisis principalmente, en la primera el color es interpretado como un fenómeno físico únicamente ajeno a la experiencia del receptor, objeto de estudio de la ciencia; de las teorías de Goethe se desarrollan los estudios psico - fisiologistas, como los propuestos por Arheim entre otros.

En Todos los estudios que se han realizado en torno al color han pasado a segundo plano la interacción de los diferentes elementos de la cultura. Es Vincenc Furio el que propone que se tomen en cuenta a los elementos culturales que determinan el valor del color para una mejor interpretación del color en la pintura, en la cual se revalore al color como parte de un proceso de significación.

En el capítulo tres se exponen los conceptos de la semiótica propuestos por Umberto Eco para el estudio de los fenómenos culturales y la factibilidad de ser estos empleados en la conformación del sistema cromático. También aquí se propone más que estructurar una teoría del color se conozca el mecanismo mediante el cual se van generando los juegos cromáticos desde la perspectiva de la filosofía de Wittgenstein; para él no es importante conocer la esencia del color sino el uso que se le da a éste; es decir que el significado o el valor que se le asigne a el color, debe darse a partir del papel que juega dentro del sistema en el que se está desarrollando.

El conocimiento del fenómeno cromático y de los juegos cromáticos no son suficientes para desarrollar la sensibilidad o para producir obras de arte con valor universal; ni tampoco basta con la sistematización de un lenguaje cromático, mi propuesta esta enfocada básicamente a analizar y comprender como se desarrolla el trabajo de planeamiento, manipulación y el uso del color en la expresión pictórica; revalorando el trabajo artístico, el cual no sólo es producto de la intuición y de la emotividad.

## 1.- LA PERCEPCION DEL COLOR

El cuerpo del ser humano no es tan sólo órganos yuxtapuestos; los órganos y los sentidos se encuentran vinculados en una relación "ser - del - mundo." (1) como lo llama Merleau - Ponty. Esta relación de órganos y sentidos originan sensaciones y percepciones que nos llevan al conocimiento del mundo que nos circunda y nos determina. Merleau - Ponty plantea que el cuerpo no es un objeto más entre otros objetos para él el cuerpo esta lleno de cualidades sensibles "...que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores y proporciona a los vocablos su significación" (2).

Los sentidos son los que nos ponen en contacto con la realidad, es la psicología la que separa a éstos y a las sensaciones para su estudio dándole gran paso a la especialización de los sentidos; aunque en la vida cotidiana no existe la separación de estas sensaciones. Lagneau define la percepción de la siguiente manera: "La percepción es una interpretación aparente inmediata, pero en realidad adquirida por el hábito, corregida por el razonamiento" (3).

- 1.- Maurice Merleau - Ponty, Fenomenología de la percepción, Ed. Planeta. D.F. 1983 pág. 257.
- 2.- Ibid. pág. 251
- 3.- Citado por Merleau - Ponty, pág 55

Para la teoría de la Gestalt la percepción es un proceso integrado e interrelacionado de acontecimientos y desarrollos, en el que un estímulo originará una sensación muy diferente de una a otra configuración. Es decir que individuos diferentes responden en formas distintas a los estímulos que les proporcionen.

Los psicólogos Gestalt - opinan que la percepción no es la mera suma de partes simples, sino que es más bien un sistema de interpretación [...] Afirman, también que el estímulo al que un organismo responde nunca es una simple cualidad física; siempre es un estímulo con sentido, un estímulo en relación a otra cosa (4)

Los conductistas por su parte dicen al respecto:

La percepción es un proceso interpretativo, evaluativo del que se infiere la importancia de los acontecimientos para el sistema interpersonal de valores, es el medio asignador de significados. (5)

- 4.- Leopold Bellak, *Psicoterapia breve de emergencia*, Ed. Pax Méx. 1978 pág. 67
- 5.- C.N. Cofer, *Psicología de la motivación*, Ed. Trillas Méx. 1971 pág. 454

Se ha intentado explicar las actividades perceptuales en un contexto más amplio, en donde son consideradas como procesos bipolares en los que intervienen estímulos exteriores que producen sensaciones innatas al organismo o fisiológicas. Pero hay otras sensaciones que son resultado de la experiencia acumulada del receptor, la cual a su vez será determinada por su medio ambiente y su marco de referencia.

La psico - fisiología argumenta que para que la percepción se produzca es necesario un estímulo que la desencadene. La luz es el generador de la percepción del color; ya sea emitida por una fuente directa o bien reflejada por algún cuerpo, esto produce sensaciones visuales. Fué Tomas Young (6) quien formuló la teoría ondulatoria de la luz, según la cual las partículas luminosas vibran para formar ondas transversales, caracterizadas: a) la longitud de onda, que es la distancia entre el punto correspondiente en una onda y la onda siguiente (esta relacionada con la matriz y b) la amplitud, que es la dispersión máxima de una cresta a la otra (esta relacionada con la brillantez).

De la descomposición de las ondas luminosas nacen los colores. Newton, con la ley de los colores (espectro de colores), sienta las bases para el estudio del fenómeno cromático. Más adelante será necesario retomar esta teoría; por el momento sólo me interesa ver la luz como la fuente de estímulos indispensable para la percepción del color.

6.- Citado por (Jozef Cohen) **Sensación y percepción visual.** Ed. Trillas. Méx. 1973 pág 18.

Se afirma que el color se crea en el cerebro. A través del globo ocular penetra la luz estimulando los conos y los bastones que son las células nerviosas encargadas de transmitir las sensaciones al cerebro y se encuentran ubicadas en la retina, que es la parte posterior del ojo. La retina está dividida en tres zonas sensibles cada una encargada de percibir diferentes sensaciones visuales que emiten percepciones simples a las que se les conoce como modos de apariencia. Algunas de estas son: a) brillantez o claridad, b) matiz, c) intensidad del color o saturación. En la zona retiniana grande se perciben los colores rojo, amarillo, verde, azul y violeta; en la zona pequeña, el castaño, blanco, azul y verde pálido, y en la zona retiniana microscópica, los neutros blanco, negro y grises. Es la retina en donde se dan los fenómenos de la fusión de los colores, el contraste cromático y el contraste de brillantez. Es en los lóbulos occipitales del cerebro en donde finalmente es recibida la sensación que origina el color. Young intentó explicar el fenómeno del color basándose en la conformación del hombre y no en la naturaleza de la luz. De este modo el valor del color no sólo está determinado por la percepción del ojo o del cerebro; existen importantes relaciones entre ésta y los aspectos socio - culturales del receptor, y esta interrelación será un condicionante fundamental para la percepción y la significación del color.

La percepción es un fenómeno multifactorial al cual no se le puede estudiar como un proceso aislado de las relaciones sociales en las que se produce.

Es fundamental entender cómo la cultura ha determinado nuestro modo de percibir el color en este sentido, Brusatin dice:

Cada cultura y cada sociedad constituyen sus formas de interpretación y de producción de signos [...] El color es una compleja relación entre el momento histórico y la cultura, y es ésta la que determina el modo de percepción y de significación de los mismos. (7)

Para comprender como se ha ido dando esta relación es importante revisar cómo se ha concebido el color a lo largo de la historia, cómo esto a determinado el modo de percibirlo y cómo se han formado las bases sobre las que se han formado las reglas de su uso.

En el paleolítico medio el hombre realizó una gran revolución en la técnica posiblemente la más importante de toda la historia humana. Fabrica herramientas para la cacería, puntas triangulares de sílex. Con el uso de la herramienta se enriquece y se diversifica el trabajo; se pueden satisfacer las necesidades vitales y en consecuencia aparecen otro tipo de necesidades, entre las que aparecen esta el arte. Usa colores como el ocre, rojo o amarillo y el bioxido de manganeso (negro), en sus pinturas de las grutas y también en el ornamento de sus cuerpos.

Al desarrollarse la habilidad manual también se enriquece la percepción y la inteligencia del hombre.

7.- Manglio Brusatin, *Historia de los colores*, Ed. Paidós, Barcelona 1978. pág. 13.

El pensamiento establece un orden con el que se intenta explicar el mundo que lo circunda; esto, lo hace evidente en sus representaciones. Algunos estudiosos como Ernest Fischer (8) las relacionan con la magia, a lo que Yves Eyot refuta con estos argumentos:

Igual que el sentimiento estético, el sentimiento religioso tampoco es dado al hombre por una facultad de su alma o una mutación fisiológica. Por el contrario, creo que el sentimiento mágico - religioso, como el estético, es un hecho de cultura y es necesario intentar explicar cómo surge, en un cierto estadio de la civilización. Me parece que el impulso primitivo proviene de la técnica (9)

Con la evolución de los utensilios la técnica también se desarrolla; el dibujo lineal monocromo se transforma en formas policromas, a la paleta del pintor se le agregan colores como el amarillo y el violeta, ampliando las posibilidades de expresión.

En las sociedades antiguas la postura ante el mundo era de confrontación racional y de confianza, La cultura de los griegos estableció los fundamentos del pensamiento abstracto que hasta la actualidad influyen en la cultura occidental. Fuerón estos los que en su empeño por explicar el mundo de los colores, propusieron diversas concepciones con las que intentaron acercarse a la verdad del fenómeno.

8.- Citado por Yves Eyot, Génesis de los fenómenos estéticos, Ed. Blume. Barcelona. 1980 pag 120.

9.- Ibid. pág 122

Por ejemplo vemos que para Empédocles los colores son fenómenos estéticos el alma y las raíces del mundo existente; Demócrito sólo consideraba al blanco y al negro como opuestos. Otras corrientes filosóficas de la época, como los estoicos y epicúreos vieron al color en sus efectos sobre las sensaciones puras. Conceptos que después fueron retomados por escritores latinos como Zenón y Cizio para quienes el color es el primer esquema de la materia.

En el cristianismo a los colores se les otorga valores fuera de lo humano. Pasaron a ser parte de un instrumento evangelizador, cargados de alusiones moralizadoras; el púrpura pagano, símbolo del imperío se transforma en violeta, considerado como la muerte temporal que junto con el verde y el blanco surgen como colores eminentemente cristianos.

Durante los siglos X y XI se recopilaron en forma de manuales algunas técnicas de elaboración de los colores; más tarde ( en el siglo XV )fueron difundidos.

Es en la Edad Media con el desarrollo de la alquimia y la mágia que a los colores se les atribuyen valores básicamente simbólicos. Consideran al negro, al rojo y al blanco, como los colores básicos; saben que existen muchos colores intermedios a los que se dan poca importancia porque les parecen superficiales y con menor resistencia a los cambios químicos, que la que tienen los colores esenciales; el lenguaje del color se encuentra íntimamente relacionado con la religión.

El color negro fue atribuido a Saturno que en astrología es el planeta maléfico, en magia es el color simbólico de las tinieblas y de las sombras; también es el caos primitivo, en la heráldica significa el sable, el elemento tierra, la noche y la muerte.

La luz tiene como signo el color blanco, que también lo aplicaban a la pureza, a la sencillez a la inocencia; es el color de los iniciados porque abandona las tinieblas para seguir la luz.

En cuanto al rojo es el símbolo del fuego, marca la exaltación, el predominio del espíritu, el poder. Era obtenido en forma de cristales y lo utilizaban para curar leprosos.

El humanismo renacentista retomó algunas concepciones nacidas en la cultura griega. Leonardo Da Vinci centro su atención a la percepción del color, con la pretensión de acercarse a la formulación de una teoría de los colores; él consideraba que la composición pictórica estaba en función de la luz y la sombra.

Pero hasta el siglo XVII se realizó un gran esfuerzo por sistematizar el fenómeno de la luz y el color se trato de explicar a partir de la subjetividad del ser perceptivo.

Robert Boyle fue el primero que planteo el problema de los rayos luminosos como una modificación mecánica, Francesco María Grimaldi en 1665 explicó los colores como producto de la refracción y la reflexión de la luz; pero es Newton,

con sus experimentos quien propuso que los colores son resultado de la descomposición de la luz, estableciendo el espectro cromático, conformado por siete colores fundamentales. Más adelante otros científicos recompusieron estas teorías reduciendo a tres los colores básicos: el rojo, el azul y el amarillo.

Aunque las teorías del arcoiris newtoniano fueron constantemente cuestionadas por Rizzete y más adelante por Goethe definitivamente marcaron un giro muy importante en la percepción y en el uso del color. Los colores dejaron de ser figura de la producción pictórica para convertirse en objeto de estudio de la ciencia , junto con el desarrollo de la industria química del color, en el siglo XVIII; cambia sustancialmente el uso y el modo de percibir al color; en este momento el mundo de los colores se opuso al de los valores tradicionales cargados de símbolos morales y entra a ser parte de la vida cotidiana.

En la sociedad actual se busca resucitar lo real que se le escapa reproduciendo rasgos y discursos de la producción tradicional que no son más que una metáfora. Junto con la moda, la publicidad que son sistemas fuertemente connotados, y en su discurso el valor del color en gran medida es alegórico, es secundario; se vuelve consumible como objeto cultural.

En los intentos por estudiar el color, que se han generado a lo largo de la historia no han considerado a éste como parte integrante de la cultura; no es visto como un fenómeno que ha contribuido a la reestructuración, a la transformación y a la reproducción de elementos culturales.

En síntesis la percepción del hombre actual es el resultado de la evolución de la cultura en la que se ha desarrollado. En consecuencia la percepción del color esta sujeta a las condiciones económicas, sociales y culturales de cada grupo y de cada individuo; es decir, la percepción del color no es un hecho natural sino cultural.

## 2.- LA CREACION DE UN LENGUAJE CROMATICO

Diversas corrientes estéticas y de la historia del arte han pretendido explicar la problemática de la significación de las obras pictóricas en forma aislada de los procesos de realización y de interpretación. Así vemos por ejemplo que los formalistas centran su atención en la configuración de la forma, pasando a segundo plano los factores externos que condicionan la producción de la obra; el límite más importante del análisis formalista es que su estudio está basado únicamente en la valoración de los aspectos formales y deja de lado los factores históricos, económicos, sociales y culturales del momento en el que es producida la obra, además de restarle importancia a las posibles interpretaciones que el receptor pueda aportar.

Algunos investigadores han intentado explicar la significación de la pintura como un problema perceptual. Es el caso de Rudolf Arnheim. Los comentarios que aporta en sus libros: *El poder del centro y el pensamiento visual*, siguen siendo poco válidos para el análisis de las obras pictóricas; puesto que él intenta explicar el problema de la percepción sólo a nivel fisiologista, sin tomar en cuenta que, como se expuso en el primer capítulo, la percepción es un proceso multifactorial en el que tiene gran peso las convenciones sociales y culturales. Si partieramos del punto de vista de Arnheim la producción artística sería un proceso lineal en el que sólo participarían fenómenos fisiológicos y se dejarían de lado elementos como son la intuición, la emoción, la cultura y el momento histórico, entre otros recursos de los que se vale el productor para realizar los objetos de

arte. En cambio, la iconología le da gran importancia para el análisis al contenido de la imagen y la función que ésta desempeña en su momento histórico. Otras corrientes, como las marxistas, le dan mayor atención al contenido social e ideológico de las obras. Desde luego han existido teóricos que en sus estudios han tratado de descubrir gran parte de los elementos que intervienen en la producción de las obras artísticas. Me interesa señalar lo que Vincenc Furió plantea en su libro *Ideas y formas en la representación pictórica*, sobre el análisis semiótico, él dice:

Forma y contenido son términos propios de la estética tradicional [...] Esta dicotomía sin embargo, la ha planteado de otro modo la teoría del signo artístico, que funciona en ambos planos en una entidad superior. La semiótica nos dice, según una definición general, que un signo es la unión de un significante y un significado. El significante es la parte material y sensible del signo, el significado su parte conceptual. Utilizamos los signos para comunicarnos, y para que haya comunicación entre emisor y el receptor es necesario un fondo común que llamamos código. El código, por tanto, es una condición necesaria para que exista esta comunicación, aunque no condición suficiente para que esta comunicación sea artística. Para que lo sea, el código establecido tiene que forzar, que modificar, Es decir, si aceptamos la metáfora del arte como lenguaje, deben señalarse las diferencias entre el lenguaje artístico y el lenguaje común, siendo la principal de ellas el hecho de que el lenguaje artístico

supone una desviación de las normas y de las características habituales del lenguaje cotidiano  
(1)

Es importante transcribir el párrafo completo, pues en él se sintetizan los planteamientos sobre los cuales se justifica la necesidad de establecer una herramienta que nos permita estudiar las desviaciones de los códigos del color dentro del discurso de la pintura. El mismo autor plantea que la obra pictórica es un elemento inmerso en el proceso de comunicación con características diferentes pero que son susceptibles de ser enmarcadas dentro de las categorías semióticas para su análisis; también señala que la pintura no se le puede considerar como un lenguaje común, existen diferencias que la ubican en un plano diferente al lenguaje verbal; las diferencias se encuentran básicamente en el modo de ser producido el discurso de la pintura. Es por esto que las reglas para el análisis de la pintura deben de ser propias y no basarse en reglas o modelos establecidos para el estudio de otros tipos de lenguajes.

Las leyes de la lingüística, que si bien son las que mejor están estructuradas, éstas sólo pueden ser aplicadas en el estudio del lenguaje verbal. Sin embargo, al no existir estudios enfocados al análisis de los lenguajes no verbales, en los que se propongan alternativas terminológicas propias para la investigación de las imágenes;

1.- Vincenc Furio, Ideas y formas en la representación pictórica, Ed. Antropos. Barcelona. 1991. pág. 185.

tendremos que seguir usando términos lingüísticos para definir la problemática de éstas. Si aceptamos que la pintura es un sistema de significación como lo propone Eco; podremos analizar ésta a partir de los códigos que la componen. No hay que perder de vista que la pintura es un texto complejo al que los receptores le dan interpretaciones y se relacionan en forma diferente según las circunstancias históricas, económicas, psicológicas, sociales y culturales en las que se desarrolle éste. Además que una obra pictórica no puede explicarse, interpretarse ni valorarse, si no se toman en cuenta las relaciones de producción del momento en que se realiza.

La pintura siempre concibe en color; el color es la materia de ésta y es éste quizás el más relativo de sus elementos. Los significados del color son aspectos muy difíciles de definirse objetivamente: siempre estarán sujetos al contexto socio - cultural y perceptual del observador, " 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 " (2) esto lo señala Furio al referirse al análisis del color.

La percepción del color y la significación de éste han sido estudiadas desde diferentes ángulos; pero ha sido difícil definir con exactitud el fenómeno, puesto que en principio ( como se señaló en el capítulo anterior ), el color no es una propiedad de la materia, sino una sensación que se produce en el cerebro del observador y es éste quien le asigna el

significado; éste condicionado por muchos factores del contexto del receptor pero el más determinante es el cultural.

Para comprender cómo la cultura influye en los valores que se le otorgan al color, Umberto Eco propone que se segmenten los campos semánticos:

Una civilización europea analiza el espectro de los colores estableciendo unidades culturales diferentes longitudes de onda expresadas en milimicras ( a las que después la lengua asigna un nombre):

a. Rojo	800-650 mu
b. Anaranjado	640-590 mu
c. Amarillo	580-550 mu
d. Verde	540-490 mu
e. Azul	480-460 mu
f. Añil	450-440 mu
g. Violeta	430-390 mu

En una primera interpretación ingenua, podríamos afirmar que la longitud de onda constituye el referente, el objeto de experiencia a que se refieren los nombres de los colores. Pero sabemos que el color se ha nombrado a partir de una experiencia visual que la científica ha traducido después en longitud de onda [...] Sabemos también que la ciencia ha recortado de ese modo el continuum para justificar en términos de longitud de onda una unidad cultural que la experiencia ingenua había recortado ya por su cuenta, asignándole el nombre [...] Pero este argumento prueba que la segmentación es

en cierto modo arbitraria por lo que pueblos diferentes segmentan al mismo continuum perceptivo de formas diferentes. (3)

De esta forma se trata de explicar cómo es que un sólo color ( continuum ) se le pueden otorgar diversos significados en diferentes culturas. Vemos cómo es la experiencia la que segmenta el color, es decir que la segmentación de un color no será la misma para un físico que para un pintor que durante su experiencia pictórica ha ido asignándole realidades distintas que él reconoce. La práctica obliga al pintor a percibir mayor motivación; lo lleva a reconocer la diferencia cromática.

No se puede negar la importancia que ha tenido la pintura en el desarrollo de las teorías de los colores. Diversos pintores han teorizado en torno al color, desde Leonardo Da Vinci hasta Klee. Aquí es donde surge la duda: ¿ Es la práctica la que precede a la teoría? o ¿ Es la teoría la que determina la práctica? En la serie de respuestas que se han dado a esto, se pierde de vista que el trabajo artístico es un proceso complejo en el que no se pueden separar la teoría y la Práctica. Además de estos cuestionamientos el pintor se enfrenta a términos y conceptos erróneos o confusos que se utilizan en la interpretación, en la valoración y en el uso del color. Actualmente el pintor no puede justificar el uso que le da al color exclusivamente en la intuición o en la emoción; aspectos muy importantes y muy válidos en el proceso

creativo, pero no son estos los únicos elementos que intervienen en el trabajo artístico; de aquí la importancia de contar con un esquema en el que estén representados los trabajos que un artista tiene que realizar para organizar y manipular el color, que es la materia mediante la cuál conforma su expresión.

Los estudios del color hasta el momento se han limitado a proporcionar conceptos fisiologistas, perceptuales, psicologistas y físicos entre otros; con ellos se han estructurado esquemas interpretativos y de acercamiento al fenómeno cromático, pero no se le ha analizado como la materia con la que el pintor estructura su trabajo, medio por el que representa la realidad, o bien no se le ha estudiado como otro de los elementos con los que el pintor puede generar signos con intencionalidad significativa. Sólo de esta forma los valores del color serán emanados dentro del mismo sistema, se definirán y serán controlados a partir del modo en que se oponen con otros elementos del sistema y por la posición que ocupan en el mismo.

Una obra pictórica es un sistema abierto es decir; es un sistema de significación que no se desliga de los códigos de la obra que la precede y por lo tanto los códigos que se generen en ésta, condicionarán los códigos de la obra subsecuente. Para comprender como se da este proceso en los códigos del color, es importante retomar algunas de las teorías del color que anteriormente se expusieron e intentar analizarlas a partir de su discurso del saber; además entender

como estas han sido integradas a los relatos del poder\* ( como lo califica Lyotard ), para ser legitimadas como conocimientos.

Isaac Newton, con la teoría de la reflexión de la luz, produce un cambio radical en el modo de percibir y de conceptualizar al color, y por lo tanto altera las significación que éste había tenido dentro de las culturas occidentales. Anteriormente a este descubrimiento, el color había sido interpretado a partir de la experiencia cotidiana o a través de interpretaciones ingenuas; en el caso del cristianismo los colores eran vistos como símbolos propios de las divinidades, de la religión . Pero en el siglo XVII, con ésta teoría del color pasa a ser materia del pensamiento científico. El campo semántico del color ahora se justifica a partir de conceptos científicos; para que el color fuera parte del discurso científico fue necesario que se diseñaran modelos mediante los cuales se pudo legitimar como saber, dentro de la comunidad científica; es decir un conocimiento para que sea conocido como científico necesita ser demostrado mediante la axiomática, una vez que estos modelos fueron aceptados (codificados) pasaron a ser parte de lo que Lyotard define como la pragmática del saber científico\*\*

Sería insuficiente abordar el fenómeno crómico en la pintura sólo partiendo del discurso científico, puesto que, como lo señala Lyotard,

\*.- Cfr. Jean - F. Lyotard, La Posmodernidad, Ed. Gedisa. 1989. pág. 37

\*\*.-Cfr. Jean - F. Lyotard, La condición postmoderna, Ed. REI, Méx. 1990. pág. 51

" El discurso científico básicamente está aislado de los juegos de lenguaje cuya combinación se forma el lazo social " (4) ( en el tercer capítulo ampliaré el concepto de juego de lenguaje). La producción de la obra pictórica, como expuse en el inicio del capítulo requiere de la interacción de diferentes elementos de la cultura.

En contraposición a las teorías de Newton desarrolla sus teorías del color Goethe. En estas argumenta que el color no sólo es objeto de estudio de la ciencia natural sino que además puede ser analizado mediante la reflexión filosófica. Para Goethe la luz y el color se encuentran en relación estrecha y estos sólo pueden ser interpretados a través de la experiencia del observador, él explica que el color se manifiesta en tres formas: en forma fisiológica, física y química. En estos estudios también propone la teoría de la forma y la psicología de la percepción. Las ideas planteadas en estas teorías son los puntos de partida para el desarrollo del percepcionismo visual, sobre los que cimientan sus estudios del color Itten, Albers, Kandinsky y Klee, entre otros. La aportación más importante de las teorías de Goethe es que él integra al fenómeno cromático al desarrollo de la historia, esto lo indica Brusatin en su libro La historia de los colores:

4.- Ibid, pág 54

sólo a través de Goethe se pueden orientar entre las técnicas artísticas las relaciones de una sensibilidad diferente para las artes visuales, y también una nueva atención en el deseo de observarlas, considerando su sistema de producción y sus funciones conceptuales interiores. (5)

Goethe es el primero que ve que el uso del color es resultado de las relaciones de producción.

Kandinsky retoma el concepto de los colores fisiológicos, " sensibilizándolos hacia la armonía de los sonidos y los paralelismos con la musica " (6) intentó buscar una correspondencia entre los elementos que conforman al lenguaje musical y los elementos del lenguaje cromático. Sin embargo esto trae como consecuencia que se produzcan términos evaluativos ambiguos en los que se pierden los juicios de valoración del color, quedando la interpretación del color en niveles subjetivos; siendo éstos poco válidos para el. estudio estético y para la enseñanza del color.

Itten, en su libro *El arte del color*, propone realizar un modelo para la interpretación estética del color. Pero ésta, por sus características y por sus limitaciones teóricas, como lo sostiene Brusantin, lleva a establecer a las expresiones cromáticas sólo como producto de la " espiritualidad " (7) o las restringe al

5.- Manglio Brusatin, *Historia de los colores*,

Op. Cit. pág. 105

6.- *ibid.* pág. 125

7.- *ibid.* pág. 129

plano de lo " místico - psicológico " (8). Esto lo podemos encontrar en el análisis que le hace a la obra del Greco:

Es así como la multiplicidad de tonos que él tomó de su maestro explica la fuerza de expresión de sus grandes superficies coloreadas. Su colorido único, a menudo trastornado, tratado solamente como tono laca, pero correspondiendo abstractamente a las exigencias psíquicas de expresión de los temas de su cuadro. (9)

Con los mismos principios de Goethe, Alberts desarrolla un método para el análisis de la percepción del color. En la serie de experimentos que lleva a cabo expone en su libro *La interacción del color*, llega a la conclusión de que el color es el más relativo de los elementos con los que cuenta la pintura, puesto que éste está sujeto a la percepción y ésta a su vez está determinada por factores como: la forma, el tamaño, la repetición, el ordenamiento y principalmente por la experiencia del receptor; en consecuencia este conformará el significado psicológico que le atribuya al color. Confirma con esto el dualismo entre sensación y sustancia.

En los estudios de la Gestalt ( basados en las concepciones de Goethe ) condensa el concepto de forma y color, en esta idea Arnheim enmarca sus estudios para el fenómeno de la percepción visual.

8.- Ibid

9.- Johannes Itten, *El arte del color*,  
Ed. Limusa. Barcelona pág. 14

En los que desarrolla sus consideraciones; que expone en su libro Arte y percepción visual, enfocado básicamente al aspecto fisiológico de la percepción del color.

Como podemos observar estas teorías están dirigidas principalmente al problema operativo del color, como lo fueron en su momento las teorías de Chevreul y de Munsell. Estas consistían en la selección y recopilación de técnicas de los tintes y su conformación para el desarrollo artesanal y didáctico.

En resumen el desarrollo de las teorías del color que se han generado en la historia se han centrado en el análisis del fenómeno de la percepción visual de los colores y en las técnicas colorimétricas.

Desde mi punto de vista estas teorías han expuesto solamente los síntomas del, fenómeno y para crear categorías para un lenguaje cromático es indispensable partir de un punto intermedio entre la lógica y la práctica.

En lo que toca a las limitaciones de la creación de un lenguaje cromático. Considero que la más importante radica en la imposibilidad de asignarles un designador rígido. Esto debido a la diversidad de variables que intervienen en la práctica de la pintura.

### 3.- FACTIBILIDAD DE UNA TEORIA DEL COLOR

El arte a lo largo de la historia ha utilizado colores que no se les ha podido conferir valores que esten fundamentados en investigaciones en las que se les estudie como producto de las relaciones sociales. El problema central de las teorías estéticas radica en que éstas siempre han buscado similitudes entre el lenguaje verbal y la pintura, el significado de las obras lo ubican en la forma a la que el color se encuentra sujeto.

Para poder analizar al fenómeno del color es necesario establecer las diferencias existentes entre el lenguaje verbal y la pintura. Como punto de partida es importante exponer algunas definiciones que se le han dado al lenguaje: J. Dewey dice; "cualquier modo de expresión y comunicación" (1), Collingwood afirma que "el lenguaje es cualquier actividad expresiva controlada" (2), los lingüistas sostienen un concepto más restringido de lenguaje en el que sólo tendría cabida el lenguaje verbal.

La semiología somete a todos los sistemas de signos a las leyes del lenguaje verbal; según ésta los lenguajes restantes sólo se acercan a éste de manera insuficiente, agregan que el lenguaje verbal es el sistema moderador primario; único medio por el que el hombre puede traducir sus pensamientos. La lingüística es la rama más importante de la semiología, algunos autores aseguran que es la base de los estudios semiológicos: La lingüística es la

1.- Citado por Rubert De Ventos, Teoría de la sensibilidad, Ediciones Península.Barcelona. 1973. pág. 264.

2.- Ibid. pág. 265.

encargada de dar categorías descriptivas a la estructura del lenguaje verbal, ésta rechaza a los procesos lógicos como instrumentos para el procesamiento de las unidades que conforman al lenguaje.

La semiótica a diferencia de la semiología sus estudios están fundamentados en la lógica, por su parte ésta argumenta que cualquier contenido manifestado a través del lenguaje verbal puede ser traducido a otras unidades verbales; reconoce la existencia de expresiones no verbales las que no pueden ser traducidas en sus contenidos a una o varias unidades verbales a no ser por aproximaciones dudosas. Y es precisamente en los lenguajes no verbales ( como el caso de la pintura ), que las reglas de la lingüística no pueden ser aplicadas, puesto que éstas son muy rígidas en su sistematización y a consecuencia se verían restringidos elementos de la creación pictórica como son: la emoción y la intuición.

Los defensores del estudio semiológico de la pintura tratan de identificar a los códigos con las "convenciones plásticas [...] o con fórmulas expresivas" (3) . A diferencia del lenguaje verbal los códigos de la pintura son menos convencionales. De Ventos señala: "Las artes de la imagen [...] son lenguajes sin lengua codificada, sin código previo establecido" (4) con esto rechaza la correspondencia

3.- *ibidem*, pág. 275

4.- *ibidem*, pág. 280

rigurosa entre las formas pictóricas y las formas lingüísticas.

El color es parte integrante de la pintura, éste es muy difícil de expresar verbalmente; esto no quiere decir que el color no comunique, se le puede considerar como un signo aunque este se produzca de modo diferente a los signos verbales. En la historia el color ha producido signos que han mantenido relaciones diferentes con su contenido, este cambio de contenido a dependido del momento histórico y de las relaciones de producción en las que se generaron.

A los cambios que han sufrido los códigos por consecuencia a los que han padecido las relaciones de producción, se les podrían estudiar mediante la teoría de los códigos formulada por Umberto Eco, esto auxiliaría en la valoración e interpretación del color como producto del proceso de comunicación; en otras palabras se le reconocería como un producto de la cultura en la que se generó.

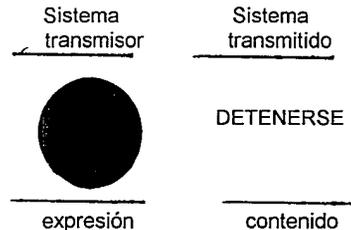
La semiótica estudia fenómenos muy variados. Entre los que encontramos: los diferentes lenguajes, la evolución y transformación de los códigos, la comunicación estética entre otros.

Umberto Eco ve a la cultura como la integración de procesos comunicativos que subsisten porque se encuentran cimentados en sistemas de significación. Desde este punto de vista cualquier sistema que se genere dentro de un proceso cultural

es factible de estudiarse por la **Semiótica de la comunicación**, ésta es la encargada de estudiar los comportamientos y la interacción de los elementos que conforman al proceso de comunicación.

En los procesos de comunicación participan diversos elementos, ahora hablaré en que consisten. Cuando una señal no se limita a funcionar como un simple estímulo, sino que demanda una respuesta interpretativa del receptor estamos frente a un proceso de comunicación, este se puede verificar mediante el uso de los códigos. Los códigos se conforman por un **sistema transmisor** asociado con un **sistema transmitido**; el primero es la expresión del segundo y este a su vez es el contenido del primero. Cuando se relacionan la expresión y el contenido se genera lo que se conoce como **función semiótica**

Un ejemplo de función semiótica que encontramos en la cotidianidad es el de las señales del semáforo:



(fig. 1)

La relación que forman *círculo rojo/detenerse*, ( fig. 1 ) cumple una función semiótica dentro del *sistema* de señalización vial ( semáforo ) este sistema esta integrado por círculo amarillo/precaución y por círculo verde/paso libre. El semáforo es un sistema de tres elementos con tres posibilidades transmisibles al que el receptor no le atribuye significados diferentes.

*La semiótica de la significación* es la encargada de analizar el comportamiento y la transformación de los códigos, Eco dice: "cualquier proceso de comunicación entre seres humanos ... presupone un sistema de significación como condición propia necesaria" (5) con esto reafirma que la semiótica de la comunicación depende de la semiótica de la significación. Esta surge a partir de que existe una cosa material (estímulo) que desencadene la percepción del destinatario, él le otorgará una significación, que estará sujeta a la experiencia y al aprendizaje del destinatario, es decir; la significación se desarrolla paralelamente a las condiciones materiales, físicas y sociales entre otras, en las que se encuentre el destinatario.

Saussure explica la significación de la siguiente forma: "el significado es algo que se refiere a la actividad mental de los individuos dentro de la sociedad" (6), es decir: la significación se da por convenciones culturales, son éstas las que originan

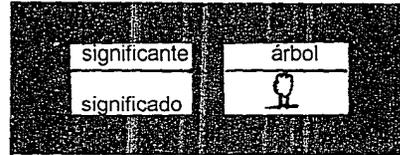
5.- Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*,

Op. Cit. pág. 64.

6.- Citado por Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Op. Cit. pág. 32.

los sistemas de significación sobre los que se desarrollan los procesos de comunicación (estos se pueden dar aunque parezcan ausentes estas convenciones).

Desde el punto de vista semiológico el signo es todo aquello que puede significar algo; Saussure define al signo como una entidad de dos caras el significante y el significado ( fig. 2). Otros teóricos del lenguaje han agregado a la interpretación como parte integrante de los signos.



(fig. 2)

Algunos signos son producidos expresamente para significar y otros para desempeñar funciones prácticas precisas. Estas últimas sólo se consideran como signos: primero si son representantes de una clase de objetos y, segundo si estimulan o sugieren y por lo tanto significan.

En el Tratado de semiótica general, Umberto Eco señala que más que mostrar una tipología de los signos es necesario estructurar un modelo en el que se cuestione el concepto clásico de signo, que permita analizarlo en referencia con su función semiótica. Además propone el estudio de los signos por medio

de la teoría de producción de signos; teoría que se fundamenta en la teoría de los códigos.

Como señalé los códigos se conforman básicamente por la correlación de la expresión y el contenido. Esta correlación es lo que se llama función semiótica. Los cambios de función sólo se realizan a partir de códigos establecidos, con esto no pretendo decir que los códigos organizan a los signos; sino que los códigos suministran las reglas para que se generen nuevos signos.

En Las imágenes, la semiótica encuentra una sucesión de funciones semióticas que no son identificables pero que determinan y condicionan la interacción comunicativa.

El Continuum es el material amorfo del que se toman especímenes concretos a los que se llama artificios expresivos, (fig 3 ) que al ser colocados dentro de un sistema de posiciones vacías, toman su naturaleza posicional y oposicional generando un plano de expresión por ejemplo:

continuum - color

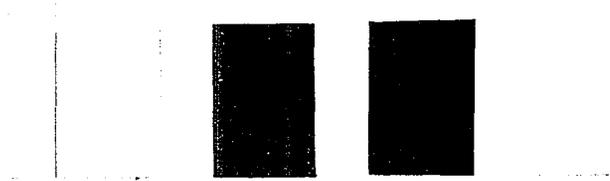
especímenes concretos — verde, blanco y rojo



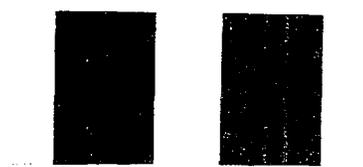
artificios expresivos

( fig. 3 )

Naturaleza posicional ( sintagmática )



sintagma 2.-

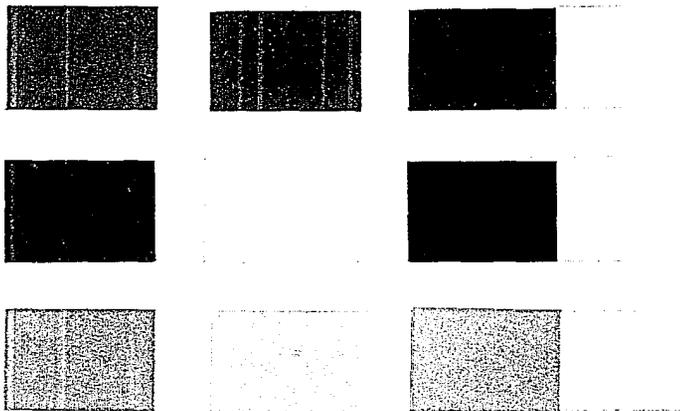


sintagma 3.-

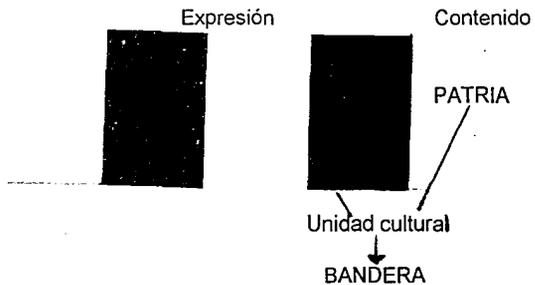


( fig. 4 )

Naturaleza opcional ( paradigmática )



( fig. 5 )



( fig. 6 )

Al correlacionar el plano expresivo con el plano de contenido se genera un conjunto estructurado de unidades semióticas; lo que Saussure califica como signo. Ver ( fig. 6)

La teoría de los códigos es la que establece el nivel connotativo de los códigos y analiza hasta qué punto estos pueden producir signos, las funciones del signo, sus posibilidades de significar y por lo tanto de comunicar; además se interesa por las funciones semióticas, sus variaciones combinatorias y los posibles juicios del interpretante.

Al producirse un signo o una secuencia de signos se tiene que realizar una tarea para emitirlo; es decir, éste es el resultado del trabajo de producción de la señal, también existe trabajo en la elección de las señales ( su posibilidad combinatoria al componer la expresión ) y finalmente hay trabajo en la identificación.

Si en lugar de emitir una palabra se emite una imagen, el tipo de producción es muy diferente, impone un trabajo adicional; hay que inventar un tipo nuevo de signos que por sus características no se pueden producir en base a las reglas de la lingüística.

Entonces la teoría de los códigos analiza la estructura de la función semiótica y las posibilidades generales de codificación y decodificación. Umberto Eco lo señala así:

La teoría de la producción de signos estudia los problemas del trabajo realizado al interpretar y producir signos, mensajes, textos, es decir, el esfuerzo físico y psíquico requerido para manejar la señal, para tener en cuenta los códigos existentes o para negarlos, el tiempo requerido, el grado de aceptabilidad social, la energía empleada al comparar los signos con los fenómenos que se refieren, la presión ejercida por el emisor sobre los destinatarios, etc. ( 7 ).

Es decir, la teoría de los códigos estudia todos los factores que intervienen en el proceso de producción de signos. En ésta toma en cuenta el trabajo efectivo y la materia con la que se producen los significantes, permitiendo circunscribir y diferenciar el modo de producción de los procesos comunicativos que constituyen la cultura de un pueblo; dado esta teoría es de gran utilidad en el análisis de la producción de signos estéticos.

El artista visual como productor de signos tiene que inventar nuevas funciones de signo en las que el código no se limite a transmitir signos reconocibles o previsibles. El trabajo principal es el de proponer un modo diferente de codificar. En las que las representaciones no sólo sean la correspondencia entre la imagen y el objeto que representa (iconosidad ), sino inventar nuevas relaciones entre la

expresión y el contenido, es decir, hay que generar funciones semióticas nuevas.

Estas funciones se pueden inventar partiendo de la elección del continuum material no segmentado forma de inventar es a partir de proponer nuevas formas, transformando elementos del contenido en una nueva correlación con la expresión.

Los problemas del productor plástico están en: transformar un continuum expresivo, observar las transformaciones, comprender cómo se pueden representar visualmente y reconocer la realidad no física.

La pintura es un texto de discurso muy complejo, en el que el contenido no es conocido de antemano por el receptor; entonces ¿ Cómo puede definirse semióticamente un fenómeno como la pintura?

La respuesta más sencilla sería afirmar que la pintura no es un fenómeno semiótico, puesto que la expresión y los contenidos no están preestablecidos y por lo tanto no podría existir como un proceso de significación. Aunque la pintura parece escaparse de la definición de función semiótica no escapa a la definición de signo ( es un objeto presente que transmite algo ausente). La pintura establece sus propios funitivos en lugar que estos la establezcan. Es básicamente en la invención en donde se encuentran el punto en el que a la pintura se le puede analizar como un fenómeno semiótico ya que en la invención se plantean los modos de conformar nuevos códigos.

Un cuadro es el momento en el que el fenómeno semántico nace, es la propuesta de un código; la pintura no es un signo solamente, es un texto en el que intervienen la mayoría de los trabajos semióticos, estos son:

- a.- trabajo sobre el ***continuum*** expresivo
- b.- organización de nuevos sistemas, investigación de unidades expresivas.
- c.- establecer nuevos códigos
- d.- interpretación del mensaje
- e.- cambios de códigos estéticos
- f.- trabajo retórico
- g.- deciframiento inferencial
- h.- articulación e interpretación
- i.- control de contenidos
- j.- interpretación según los acontecimientos
- k.- persuasión y disuación

Dentro del texto estético el trabajo más importante es el de la manipulación de la expresión. Esta manipulación provoca el reajuste del contenido, genera nuevas funciones semióticas y una visión diferente del mundo; aunque este trabajo es muy



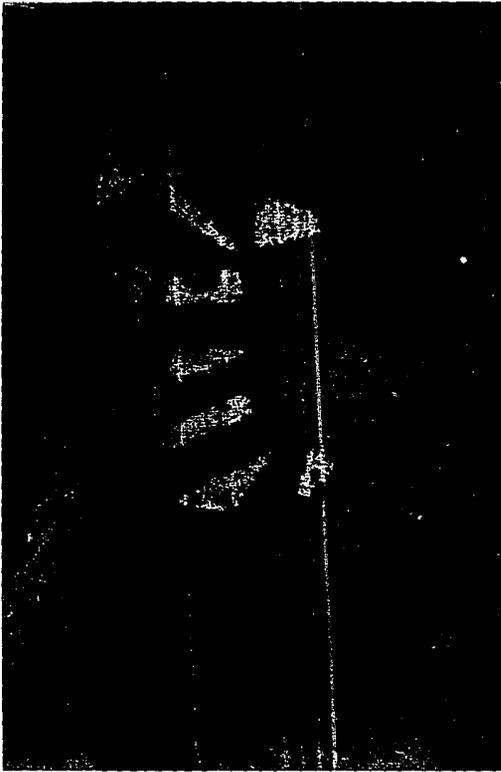
( fig. 7 )

importante no es el único que tiene que realizar el artista al texto, también lo ejerce en niveles inferiores del plano expresivo, por ejemplo: en la consistencia, en la textura, en el uso del material, el tipo de pinceladas el uso del color etc. Para ilustrar como se va trabajando el nivel expresivo en el uso de los materiales es un buen ejemplo citar lo que Juan O' Gorman escribe sobre el manejo de los materiales:

Yo pinto delgado, porque a mí me gusta el fresco y yo pinto mis temples como si fueran frescos pequeños. Pinto con la pintura de huevo es esta forma: con los pigmentos mezclados con agua hechos lodo, lodito o con una paleta que es un plato. Sobre de esto uso, en un vaso de agua, la emulsión de donde voy sacando lo que necesito ... empiezo siempre con más agua y acabo con más emulsión ... entonces la pintura al temple adquiere una cantidad tan extraordinaria que es, a mi juicio una de las maneras más elitistas y las más excelentes de pintar. (8) ver ( fig. 7 ).

Otro ejemplo de como se da la manipulación y la articulación de las microestructuras del texto de la pintura es claro en la obra de Rufino Tamayo.

8.- Juan O' Gorman, *La palabra de Juan O' Gorman*, Ed. UNAM. Méx. 1983 pág. 263



( fig 8 )

Tamayo traza su dibujo con el color, le da el mismo peso cromático al fondo y a la forma como lo podemos ver en la fig. 8; en ésta el amarillo es el color mediante el, cuál integra los elementos que integran la imágen, los colores naranjas los contraponen a los violetas para darle más brillantez al amarillo de esta forma ninguno de los colores domina sobre el otro logrando equilibrio en la composición.

*El hombre en amarillo en 1971.*



( fig. 9 )

En el hombre y su sombra ( fig. 9 ) recorta la figura del fondo el rojo del personaje no es plano utiliza diferente saturaciones de éste para crear una textura visual que produzca un distanciamiento del hombre con su sombra; este tipo de texturas, como la del hombre y las de la pared las manejará como elemento expresivo en casi toda su obra.

Al analizar a la pintura y específicamente al color como un fenómeno de convención social dejan de ser considerados únicamente como productos de la inspiración. Al ir profundizando en la organización de las microestructuras, el texto estético es entendido como un sistema de relaciones que se legitiman mutuamente.

El texto pone en conexión muchos mensajes en diferentes planos del discurso generando normas para un sistema determinado, éste correlaciona sistemas llevando al extremo al carácter autorreflexivo y produce las reglas que se llamarán el idolecto estético; al referirse a esto Eco señala:

Como ese nuevo código potencial ha generado un sólo texto y ha sido pronunciado por un sólo emisor, con lo que representa en el contexto cultural una especie de enclave innovador a propósito de él se ha hablado del IDOLECTO ESTETICO, para designar la regla que rige todas las desviaciones del texto ...

Puesto que el mismo autor puede aplicar la misma regla a muchas obras, ... producirá por abstracción o por promedio ... undiolecto corpus ( o estili personal ). ( 9 )

El conocimiento de las reglas ( idiolectos ) que forman la obra de un pintor no implica que se puedan producir obras del mismo tipo; cuando mucho permitirá crear obras satisfactorias. Pero el conocimiento de estas

reglas pueden ser el punto de partida para la creación de nuevas reglas, el artista se encargaría de modificarlas e inventarlas y transgredirlas reabriendo las posibilidades de su uso dentro del discurso de la pintura y principalmente en lo que nos interesa que es en las reglas del color.

Existe la posibilidad de desarrollar un modelo partiendo de la invención del texto estético propuesto por Umberto Eco, o bien, se puede partir de lo que plantea Wittgenstein para el estudio del lenguaje.

Wittgenstein considera que existe el lenguaje del que se generan gran cantidad de juegos de lenguaje: éstos son las derivaciones y combinaciones que se le pueden dar en su uso. Los juegos de lenguaje forman parte de la actividad o forma de vida, Lyotard dice:

Quando Wittgenstein, retomando desde cero el estudio del lenguaje, centra su atención en los efectos de los discursos, nombra los diferentes tipos de enunciados que localiza y, por tanto, enumera algunos de los juegos de lenguaje. Significa con este último término que cada una de esas diversas categorías de enunciados debe poder ser determinada por reglas que especifiquen propiedades y el uso de ellas se pueda hacer, exactamente como en el juego de ajedrez se define por un grupo de reglas que determinan las propiedades de las piezas y el modo adecuado de moverlas. ( 10 )

Esto es precisamente lo que facilitaría la interpretación objetiva del color; los significados que se le atribuyen a estos serán a partir del uso que se le da en cada juego de color en el que participe. Hay que entender que el juego del color es usado en forma de metáfora al concepto de juego de lenguaje que propone Wittgenstein.

Si fuera posible lo anteriormente expuesto, en principio se tendría que a partir de los elementos colorísticos de estos juegos cromáticos estén vinculados consigo mismos y con su práctica; entendiéndose que éstos son resultado de las combinaciones, los juegos de color no son entidades estables los valores que se le atribuyan al color estarán sujetos a las reglas del juego, como en el juego de ajedrez. Esta metáfora inicialmente fue propuesta por Saussure como herramienta para explicar cómo actúan los elementos del lenguaje verbal; Umberto Eco lo cita en la exposición que hace de la correspondencia de los valores con las unidades culturales:

Como una partida de ajedrez, cada pieza adquiere valor por la posición que tiene respecto a otras y cada perturbación en el sistema cambia el sentido de las demás piezas correlativas. (11)

Con esto se puede afirmar que los valores que adquieran los colores serán complementarios y contradictorios aún dentro de una misma cultura. Estos dependerán de las condiciones en las que se

desarrolle el juego cromático. Al referirse a los juegos Wittgenstein dice:

Una jugada de ajedrez no consiste sólo en desplazar una pieza de tal o cual manera sobre el tablero - pero tampoco en los pensamientos y sentimientos del jugador que acompañan la jugada, sino en las circunstancias que llamamos " jugar una partida de ajedrez " resolver un problema de ajedrez y cosas similares. (12)

Sólo de esta forma, el uso del color explica el significado de éste; cuando es claro el papel que debe jugar el color en general dentro de un sistema dado, entonces se podrán producir las reglas que llevarán a todas sus consecuencias al color. Sobre las reglas Lyotard dice:

... sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores ... a falta de reglas no hay juego, que una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego, y que una jugada o un enunciado que no satisfaga las reglas no pertenece al juego definido por estas ... todo enunciado debe ser considerado como una jugada hecha en un juego. (13)

12.- Ludwig Wittgenstein Investigaciones filosóficas, Ed. UNAM, Méx. pág 51.

13.- Lyotard, op cit, pág 27.



( fig. 10 )

A partir de esto podríamos hablar que si un juego de lenguaje es actuar, teatro, hablar una historia, escribir ciencia, etc. Los juegos de color serán entonces los usos que se le han dado a éste en lo largo de la historia del arte por ejemplo: en el arte prehistórico, en el arte de los griegos, en el barroco, en el impresionismo, en el cubismo, en el cine, en la publicidad en la moda etc. Cada uno de estos juegos estableció y establece sus propias reglas, las cuales fueron convenidas por los jugadores ( pintores y receptores), éstos las llevaron hasta sus últimas consecuencias generando cambios en los juegos para formar otro. Un ejemplo de como se dieron estas reglas es el de los impresionistas; tomaban la técnica en base científica no sólo buscaban lograr efectos del color o de las intensidades del color sino también buscaban efectos plásticos que lograban mediante la yuxtaposición de puntos coloreados sobre el blanco del soporte, para producir tonos grises mezclaban puntos rojos y verdes yuxtaponen colores complementarios. ( ver fig. 10 )

El cambio de jugadas es lo que Eco plantea como la invención que bien se puede dar en todos los miembros de la comunidad o en uno de sus participantes. También existen cambios en los juegos cromáticos en la obra de un solo autor. Como ya dijimos todos los lenguajes son dinámicos, con la práctica y con el uso se van aprendiendo nuevas reglas que irán modificando su uso.

Por ejemplo vemos que Marc Chagall desarrolla los mismos temas en diferentes tiempos; el empleo de los elementos colorísticos son muy diferentes. en la figura 11 vemos la obra "El nacimiento", fechada en 1910; lo pinta poco antes de marcharse a Paris, en donde conoce la obra de Van Gogh y del fauvismo de los cuales le impresiona el colorido



( fig. 11 )

Su juego de color se desarrolla básicamente en las combinaciones de ocre, amarillos y sienas. El rojo lo utiliza para contrastar con esta combinaciones y crear un punto de interes en la cama, trasladándola a primer plano del cuadro. Chagall desarrolla el mismo tema dos años después que llega a París, en éste el juego de colores se acerca más al de los fauvistas; surgen los magentas en contraposición a los verdes. ( ver fig. 12 )



( fig. 12 )

El conocimiento científico y el conocimiento empírico están estrechamente vinculados y las manifestaciones artísticas son el ejemplo más importante de este tipo de relación. Pero el análisis de la manifestación artística no se puede realizar sólo desde la perspectiva científica porque se cometería el error de hacer especulaciones positivistas para las cuales no hay posibilidad de ser válidas sino a partir de la misma ciencia.

Un estudio del color debería hacerse desde la perspectiva que propone Wittgenstein, como lo señala Brusatin:

Estas últimas consideraciones de Wittgenstein reflejan una oposición contra la teoría psicológica y fisiológica a favor de una lógica, y ésta debería actuar en la forma en que podamos esperar que actúe una teoría ( 14 )

El color tiene sus reglas las cuales para que puedan ser transformadas o modificadas es indispensable conocerlas, sólo así se pueden inventar nuevas reglas. Con esto podemos retomar lo que en el segundo capítulo se proponía; la pertinencia de estudiar las desviaciones de las reglas en el texto de la pintura, como lo señala Furió.

El estudio de los juegos de color tendrían que hacerse en forma independiente de los modelos estructurados para otros lenguajes; éstos son muy valiosos para el análisis de los lenguajes para los que fueron enfocados, pero en el caso del color son poco útiles ocasionado dificultades en la interpretación y significación del color.

Por último me interesa remarcar que el análisis del color tendría que interrelacionar las diferentes teorías, estudios que hasta la fecha se han realizado en torno al fenómeno del color, tratando de conciliar los puntos concordantes de cada una de ellas.

## CONCLUSIONES

El color no es solamente un problema de efecto visual, como lo han pretendido reducir algunas corrientes psicológicas. La percepción en general y la del color en particular, son fenómenos muy complejos en el que intervienen muchos factores internos y externos que determinan la interpretación y la significación que el receptor le atribuye a éste. Los factores internos que intervienen en la percepción del color son los fisiológicos y psicológicos principalmente; de los factores externos que participan tenemos a los económicos, sociales y culturales.

El color en si mismo no significa nada. El valor que adquiere es producto de las relaciones que tenga éste con la cultura en el que es interpretado.

La cultura no es un proceso estático; en el se generan intercambios continuos en la significación y en la comunicación. De aquí surge la necesidad de que el análisis del color sea sobre parámetros más amplios en el que sea considerado como un fenómeno físico, químico, fisiológico psicológico y social sea valorado como parte importante del proceso de significación de la cultura en el que es producido. De esta forma pueden entenderse como se dan los cambios y las combinaciones del color y también cómo se da el valor a partir del contexto de este.

La investigación no esta enfocada al problema de saber qué color va bien, sino a la revalorización del trabajo que tiene que realizar el artista para conformar su expresión, analizar la problemática a la que se enfrenta el productor desde el momento en que elige la realidad que quiere transformar, la elección de los

códigos del color, como plantea la modificación de estos para encontrar su propio estilo, como articula sus propias reglas en el uso del color y cómo éstos prescriben los juegos del color en la obra pictórica.

El uso que le damos al color tiene que ver con nuestras actividades, es producto del aprendizaje; estamos condicionados para darle determinado significado.

Entender los nuevos juegos del color, conocer sus reglas y sólo mediante la disensión se pueden renovar los lenguajes, es decir ; hay que crear nuevos juegos cromáticos a partir de la práctica pictórica. El uso del color no es indiscriminado, es decir que, su uso esta condicionado a sus propias reglas.

Crear un matalenguaje del color con el que se pueda saber hasta que grado se satisfacen las condiciones de los juegos. Si queremos analizar el uso del color en la obra de Seurat el esquema posicional que se utilice será el de la estructura del impresionismo puesto que la obra de éste, esta enmarcada en el juego impresionista, no podemos usar esquemas de otras corrientes pictóricas, porque se corre el riesgo de hacer interpretaciones equivocadas. si la evaluación del juego se hace a partir de las reglas del juego que pertenecen es difícil; mediante reglas establecidas para otros tipos de lenguajes es aún más complejo y probablemente inciertos los valores que emanen de estos procesos.

Las reglas del juego de color son el uso que se le ha dado a lo largo de la historia de la pintura, el

conocimiento de las modificaciones nos llevara a entender al color y sus significaciones, el conocimiento de los juegos de color nos lleva a establecer un orden de uso, para una finalidad determinada; un orden en los nuevos juegos y sus reglas. No se pretende buscar el orden único irrevocable, absoluto ni tampoco crear categorías tajantes la propuesta esta más bien dirigida al entendimiento del uso del color en la pintura y no a la esencia de este.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

## BIBLIOGRAFIA

- ALBERS, Josef, *La interacción del color*, Ed. Alianza. Madrid, 1989.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Ed. Paidós, Barcelona, 1978.
- ARNHEIM, Rudolf, *El pensamiento visual*, Ed. Paidós. Barcelona, 1986.
- ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Ed. Paidós Barcelona, 1980.
- BELLAK, Leopold, *Psicoterapia breve de emergencia*, Ed. PAX México, 1978.
- BAUDRILLARD, Jean, *El sistema de los objetos*, Ed. Siglo XXI México, 1981.
- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Ed. Kairós. Barcelona 1978.
- BRUSATIN, Manglio, *Historia de los colores*, Ed. Paidós. Barcelona. 1986.
- CARVALHO - NIETO, Paulo, *Folklore y psicoanálisis*, Ed. Joaquín Mortiz. México, 1956.
- CASSIRER, Ernest, *Las ciencias en la cultura*, Ed. Fondo de cultura económica. México, 1982.
- Cofer, C.N. *Psicología de la motivación*, Ed. Trillas. México, 1971.
- COHEN, *Josef, Sensación y percepción visuales*, Ed. trillas. México, 1973.

- CORREDOR - MATHEOS, J., *Tamayo*, Ed. Polígrafa. Barcelona, 1987.
- DE VENTOS, *Teoría de la sensibilidad*, Ediciones Península. Barcelona, 1973.
- ECO UMBERTO, *La estructura ausente*, Ed. Lumen. Barcelona, 1991.
- ECO UMBERTO, *Tratado de semiótica general*, Ed. Lumen. Barcelona, 1991.
- EYOT, Yves, *Genésis de los fenómenos estéticos*, Ed. Blume. Barcelona, 1980.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Ed. Alianza. Distrito Federal, 1989.
- FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 1967.
- FURIO, Vincenc, *Ideas y formas en la representación pictórica*, Ed. Antropos. Barcelona, 1991.
- GARAU, Augusto, *Las armonías del color*, Ed. Paidós. Barcelona, 1989.
- GIRAUD, Pierre, *La semiología*, Ed. Siglo XXI. México, 1977.
- ITTEN, Johannes, *El arte del color*, Ed. Limusa. Barcelona.

- KANDINSKY, Vassily, *De lo espiritual en el arte*, Ed. Premiá México, 1985.
- KUPPERS, Harald, *Fundamentos de la teoría de los colores*, Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 1980.
- LYOTARD, Jean - Francois, *La posmodernidad*, Ed. Gedisa, 1989.
- LYOTARD, Jean - Francois, *La condición postmoderna*, Ed. REI México, 1990.
- MERLEAU - PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Ed. Planeta. México, 1985.
- O' GORMAN, Juan, *La palabra de Juan O' Gorman*, Ed. U.N.A.M. México, 1983.
- SANZ, Juan Carlos, *El lenguaje del color*, Ed. Hermann Blume, Madrid, 1985.
- S/A, *Linguística y significación*, Ed. Salvat. Barcelona, 1974.
- WATHER, Ingo F, *Marc Chagall*, Ed. Benedikt Taschen. Ginebra, 1987.
- WITTGENSTEIN, Ludwing, *Investigaciones filosóficas*, Ed. U.N.A.M. México,
- WONG, Wucius, *Los principios del color*, Ed. Gustavo Gilli. Barcelona, 1987.