

Ocho tesis a favor (¿o en contra?) de una semiótica del color

Stefania Caliendo

Escuela Superior de Arte de los Pirineos Pau-Tarbes

Traducción de Dolores Cabrera

Las ciencias exactas (óptica, física, química, neurología) y las ciencias humanas (filosofía, arte, antropología, etc.) no han dejado de interrogarse, desde hace mucho tiempo, acerca del color. Innumerables teorías constelan, así, el pensamiento y el imaginario cromático en donde se cruzan, a veces de manera heteróclita, valores simbólicos y métodos científicos. La semiótica, por su parte, desarrolló muchas reflexiones y análisis acerca del color —tal como evoca el editor del número de esta revista—, hasta el punto de que la idea de una *semiótica del color* parece planteada desde el inicio. Proponemos dar un paso hacia atrás para repensar en qué términos se puede (o no se puede) considerar una semiótica del color. Por tanto, no buscamos aquí el análisis semiótico de uno o varios colores, aunque hagamos referencia a su empleo en el arte, y tampoco buscamos una nueva teorización del color, más bien quisiéramos generar un pequeño movimiento de vuelta para plantear mejor la reflexión sobre el color dentro del campo semiótico. Para ello, encontramos un paralelismo con los cuestionamientos que Hubert Damisch expuso en 1974 en el fundamento mismo de un semiología de la pintura, como si, una vez dada la orientación, los semiólogos

y los semiotistas hubieran rebasado la verificación de las bases sobre las cuales reposan su discurso y su trabajo, aunque esas propias bases muestran incluso las incertidumbres del terreno involucrado. Sin querer igualar la elocuencia del autor en el que nos inspiramos, esta mirada hacia atrás —que atraviesa algunos problemas mayores suscitados por el color— nos ayudará a captar la *complejidad* de las relaciones en juego y nos dará el impulso para reformular, quizás, la manera de abordar el color en las futuras investigaciones.

1. ¿Cuál semiótica del color?

¿Existe una semiótica del color? ¿El color es semiótica y, eventualmente, en qué sentido se le puede considerar en el seno de la semiótica, dado que, a pesar de sus concepciones divergentes, las diferentes aproximaciones visuales (Jean-Marie Floch, Grupo μ , Fernande Saint-Martin, etc.) parecen concordar al menos en el hecho de que el color no constituye, en sí, una semiótica? ¿El color sólo está consagrado a ser un objeto semiotizable, incluso semiotizado por una semiótica que lo define en el interior de su propio discurso, es decir, para retomar los términos de la distinción establecida por Louis Hjelmslev,¹ no habría *semiótica* del color, salvo en entender en ella eventualmente una *semiología* del color? La pregunta, así planteada, no sólo corre el riesgo de excluir del campo semiótico el trabajo cromático que es el mismo de los pintores y de los artistas, incluso, en general, el *logos* que determina la creación y la fabricación plástica,² pero

¹ F. Louis Hjelmslev, *Résumé of a Theory of Language*, (ed. y trad. al inglés por Francis J. Whitfield, Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 1975, p. 9 (trad. francesa de un extracto: “Résumé d’une théorie du langage”, en L. Hjelmslev, *Nouveaux essais*, París, Éditions de Minuit, 1985, pp. 87-130, p. 94.) [Versión en español: Hjelmslev, L. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1980].

² En contra de esta exclusión, me permito renviar a la idea de un *logos del arte* que desarrollé a partir de la obra de Paul Klee, en mi artículo “Sentir la

exige también delimitar las condiciones de enunciación en las cuales el discurso semiótico puede tomar a su cargo el análisis del color. Dicho de otro modo, no sólo habría una sola semiótica *aplicada* al color —aunque la semiología no pueda abstenerse de recurrir al pensamiento plástico que motiva el arte y hacer referencia a las teorizaciones y a las declaraciones espontáneas de los artistas—, sino que la semiología también debe sujetarse necesariamente a los límites inevitables de un segundo discurso en donde el color sólo tendría un valor fragmentario con relación a un sistema de la obra y en donde sólo podría adquirir un valor central, aunque aproximativo, en el interior de un recorrido comparativo o transversal, por ejemplo de iconología del color en diversas épocas o culturas.

2. Describir el color

Si se acepta concebir la obra como un “sistema de signos”³ y, si se reconoce, como en adelante es ampliamente compartido, que ninguna unidad mínima de sentido es reconocible en el arte, se podría creer que los problemas mencionados conciernen tanto al color como a los demás elementos constitutivos tomados singularmente (como el trazo, la forma, el material, la luz y la disposición topológica). Ninguno de estos elementos da lugar, en sí, a una semiótica y es solamente en el tejido de sus relaciones

complejidad, decir lo inconsistente”, *Littérature*, 163, París, septiembre 2011, pp. 20-31. Este número de revista, editado por Denis Bertrand y Jean-Claude Coquet, estaba consagrado al tema: “¿Cómo decir lo sensible? Investigaciones semióticas” e invitaba a reflexionar, entre otras cosas, sobre la distinción entre *decir* y *describir*.

³ Hubert Damisch, “Huit thèses pour (ou contre?) une semiologie de la peinture”, Informe del Primer Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica en Milán, 2-6 junio 1974, publicado en S. Chatman, U. Eco y J.-M. Klinkenberg (eds.), *A semiotic Landscape/Panorama sémiotique*, Actes du premier congrès de l'Association Internationale de Sémiotique à Milán en juin de 1974, La Haya, París y New York, Mouton, 1979, pp. 128-136; reed. en *Macula*, 2, 1977, pp. 17-23.

recíprocas, es decir, de su *articulación* en cada momento específico, que puede considerarse una semiótica. Incluso, se puede producir el análisis semiótico de uno u otro de estos elementos, tratarlo a la manera de un motivo iconológico del que se destaca la evolución y las dimensiones significantes,⁴ pero habrá todavía que convenir, según Ludwig Wittgenstein, la dificultad particular con la cual nos enfrentamos al color cuando deseamos proporcionarle una descripción semiológica. Con respecto a esto, incluso Michel Pastoureau —especialista renombrado en el estudio del color— terminaba una de sus obras con la deficiente constatación de Wittgenstein sobre la dificultad de explicar la significación de las palabras que se relacionan con el color.⁵ Tal como lo precisaba, podemos distinguir con facilidad y mostrar colores, “pero nuestra capacidad para explicar los significados de estas palabras no va más allá. Por lo demás, no tenemos idea en absoluto de su uso, o una idea muy tosca y hasta cierto punto falsa”.⁶

Si el color parece relacionarse con la noción hipocónica de *imagen*, en el sentido de Peirce,⁷ una cualidad que apenas se pue-

⁴ Ver, por ejemplo, la conferencia, muy apreciada, de Denis Bertrand, “Enthymème du visible: autor de la ligne”, en el último congreso de la AISV en Venecia en 2010, que, sin embargo, provocó en las reacciones del público la pregunta de saber en qué medida podía desembocar en una semiótica de la línea. Cf., las actas del coloquio, editadas bajo la dirección de Tiziana Migliore, *Retorica del visibile. Strategie dell'immagine tra significazione e comunicazione*, vol. 1, Roma, Aracne, 2011.

⁵ Cf. Michel Pastoureau, “Qu'est-ce que la couleur?”, *Les couleurs de nos souvenirs*, París, Seuil, 2010, pp. 237-242, especialmente, p. 242.

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1983; ed. cons. 1984. Esta frase fue suprimida en la cita de Pastoureau que acabamos de evocar. [Versión en español: *Observaciones sobre los colores*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1994; traducción de Alejandro Tomasini Bassols; de esta cita, § 68, p. 11]. N. del T. Las citas que la autora hace del texto de Wittgenstein se tomaron directamente de la traducción del libro en español.

⁷ Cf., principalmente Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, escritos reunidos, traducidos y comentados por Gérard Deledalle, París, Seuil, 1978, p. 149 (2.276 y 2.277 de los *Collected Papers*).

de “describir *aproximadamente*” (Wittgenstein),⁸ quizá es porque, como afirma Pastoureau, “los colores son, en principio, conceptos, ideas, categorías intelectuales. A continuación, son palabras [...]. Para hablar de los colores somos prisioneros de estas palabras. Al final —pero al final solamente— los colores son materias, luces, percepciones, sensaciones”;⁹ por lo tanto, los colores adquieren sentido sólo en la medida en que se consideran materias, luces, percepciones y sensaciones. Si no se los puede delimitar con el lenguaje, es posible, sin embargo, tener “la intuición” de sus efectos —para retomar las palabras de Johannes Itten—¹⁰ a condición de *adoptarlos* con los otros elementos, de *comprenderlos* dentro de la complejidad del sistema en que aparecen.

3. Colores: materias, luces, percepciones, sensaciones

Decir que los colores son percepciones y sensaciones, es una evidencia del orden de la experiencia común. En la óptica de Peirce, el hecho de acercarlos a la percepción y a las sensaciones o, mejor, a los *sentimientos*, parece subrayar la primeridad del color con relación a la semiosis. También los artistas se han expresado sobre el poder del color de influir en el estado psíquico y las emociones, hasta el punto que, en su proyecto para una “ciencia de la pintura”, Wassily Kandinsky evoca incluso los “baños coloridos” para influir de un modo distinto más que sólo a través de la vista sobre la psicología de los casos normales y patológicos.¹¹ En cuanto a la relación entre color y percepción, será suficiente recordar, por ejemplo, la aproximación de Fernan-

⁸ L. Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, op. cit., § 257, p. 50.

⁹ M. Pastoureau, « Parler des couleurs sans les montrer », *Les couleurs de nos souvenirs*, op. cit., pp. 232-235.

¹⁰ Johannes Itten, *Art de la Couleur. Approche subjective et description objective de l'art*, edición abreviada, París, Dessain y Tolra, 1986, p. 7.

¹¹ Vassily Kandinsky, « De la méthode de travail sur l'art synthétique », Conferencia en la Academia Rusa de Ciencias Artísticas, 1921; trad. y ed. por Christian Derouet y Jessica Boissel, *Kandinsky. Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944)*, catálogo, París, Centro Pompidou, 1984, pp. 158-159.

de Saint-Martin que define el *colorema* como “la unidad básica del lenguaje visual”, constituida por “la reunión de las variables visuales, percibidas en la obra”, en donde el *colorema* es concebido, de hecho “a partir de una focalización de la mirada”.¹² Para ser más precisos, el color —una de las variables tomadas en cuenta en su noción de *colorema*—

es el producto de un fenómeno perceptivo, localizado sobre las interfaces de la materia que están en contacto con el aire. [...] Sin embargo, para hablar propiamente, el color no puede ser considerado como una propiedad de una materia. Consiste más bien en la composición espectral de la luz que un cuerpo renvía según su estructura propia de absorción y de reflexión de los rayos luminosos.¹³

Esto nos remite a la idea de Pastoureau de que los colores también son materias y luces, incluso si la conjunción de estas nociones en semiótica no siempre ha sido evidente:

En diversas familias lingüísticas, la etimología de la palabra que designa el color demuestra cómo esto, en principio, ha sido pensado y percibido como una materia, una envoltura que recubre a los seres y a las cosas. Este es principalmente el caso de las lenguas indoeuropeas. La palabra latina *color*, por ejemplo, de la cual se derivan los términos italiano, francés, español, portugués e inglés que designan el color, se relaciona con la extensa familia del verbo *celare*, que significa “ocultar”, “envolver”, “disimular”: el color es lo que oculta, lo que cubre, lo que viste. Es una realidad material, una película, una segunda piel o una segunda superficie que disimula los cuerpos. La misma idea se encuentra en griego: la palabra *chrôma*, “color” deriva de la palabra *chrôs*, “piel”, “superficie corporal”. Es lo mismo para las lenguas germánicas: el término alemán *Farbe*, para limitarse a un solo ejemplo, se deriva del germánico común **farwa*, que significa “forma”, “piel”, “envoltura”. Otras lenguas, en absoluto indoeuropeas, transmiten una idea parecida: el color parece estar en el origen de una materia, una envoltura, una película. Sin embargo,

¹² Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 1994, p. 6.

¹³ *Ibid.*, p. 23.

el léxico es una cosa y las teorías científicas o las de los filósofos son otra. Tempranamente en Europa, el color dejó de ser considerado sólo como una materia para volverse, también y sobre todo, una luz o, más bien, una fracción de la luz.¹⁴

De Aristóteles a las experiencias del prisma de Issac Newton, tal como lo argumenta Pastoureau, el color no sólo era una envoltura material, sino también un fenómeno físico estrictamente relacionado con la luz, además de la sensación de un efecto colorido cuya percepción iban a profundizar las neurociencias.¹⁵ Luego podríamos interrogarnos sobre la pertinencia de la perspectiva adoptada por muchos análisis semióticos que se dedican a distinguir los rasgos cromáticos, eidéticos, materiales, luminosos y topológicos de una obra,¹⁶ aunque estos elementos se codeterminan por interdependencia. La artificialidad de esta distinción es especialmente llamativa en lo que concierne a la relación del color con la luz y con la materia, pues el primero nace del encuentro fenoménico de la segunda con la tercera. Si el

¹⁴ M. Pastoureau, “Qu’est-ce que la couleur”, en *Les couleurs de nos souvenirs*, *op. cit.*, pp. 237-238.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 238-239.

¹⁶ Cf., particularmente en la influencia de la aproximación greimasiana, Francesco Marsciani y Alessandro Zinna, *Elementi di semiótica generativa. Processi e sistema di significazione*, Boloña, Esculapio, 1991, p. 31, y Mario Valenti, “Introduzione”, en Lucia Corrain y Mario Valenti (eds.), *Leggere l’opera d’arte. Dal figurativo all’astratto*, Boloña, Esculapio, 1991, pp. 7-30, en especial, p. 20. En realidad, Algirdas-Julien Greimas había sido más prudente en su distinción de las categorías, por ejemplo de lo eidético y de lo cromático en pintura; según él, su distinción no depende de la materialidad del significante, sino de su *concepción relacional*, la cual el observador contribuye a construir. Cf. A.-J. Greimas, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, *Actes Sémiotiques. Documents*, 60, París, 1984 (trad. ital., “Semiotica plastica e semiotica figurativa”, en L. Corrain y M. Valenti (eds.), *Leggere l’opera d’arte, op. cit.*, pp. 33-51, especialmente 43). [Versiones en español: “Semiotica figurativa y semiótica plástica”, en *Imagen I. Teoría francesa y francófona del lenguaje visual y pictórico*. Selección, traducción del francés y prólogo de Desiderio Navarro, La Habana: Colección Criterios, 2002, pp. 73-97, o “Semiotica Figurativa y Semiótica Plástica”, en *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*, México: Siglo XXI/BUAP, 1994, pp. 17-42].

color puede poner de manifiesto el material que compone la obra u ocultarlo gracias al cromatismo de una segunda piel, igualmente puede variar en función del haz luminoso que lo invierte. Una semiótica de la luz,¹⁷ por ejemplo, debería incluir, entonces, una semiótica del color y de los materiales implicados. Orientándonos hacia una naturalización de las estructuras perceptivas, no sorprende, finalmente, que incluso las observaciones de un filósofo lógico, como Wittgenstein, inviten a articular la reflexión sobre los colores con relación a una aprehensión fenomenológica:

232. Cuando la psicología habla de la apariencia, la conecta con el ser. Pero podemos hablar únicamente de la apariencia, o conectar apariencia con apariencia. [...]

234. La psicología conecta lo experimentado con algo físico, pero nosotros conectamos lo experimentado con lo experimentado.¹⁸

4. Color y materia

El color es materia (pigmentos, luz) y, desde que tocamos la materia, el color cambia. Yves Klein, uno de los artistas más comprometidos con la búsqueda de lo inmaterial del arte, debía hacer su constatación cuando, inspirado por lo indefinible de Delacroix,¹⁹ deseaba alcanzar la espiritualidad a través del color. Así, cuenta su lucha contra toda argamasa fijadora que altere inevitablemente la proyección cromática del pigmento: desde que se muelen los granos y se mezclan con aceite, por ejemplo, el color se transforma.²⁰ Toda la historia del arte relata una búsqueda constante sobre los pigmentos y los materiales de donde

¹⁷ Cf. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, París, Presses Universitaires de France, 1995.

¹⁸ L. Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, op. cit., p. 47 y 48, respectivamente.

¹⁹ Cf. Yves Klein, *Verso l'immatériale dell'arte. Con scritti inediti*, Milán, Éditions O barra O, 2009, p. 27.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

surgen los colores. Tal como lo indica el *Petit traité des couleurs latines* (1549) de Antonio Telesio de Cosenza, algunos nombres de colores derivan de la materia de la cual eran extraídos, l'*anthrax* del carbón, el *ferrugineus* (rojizo) del hierro oxidado, el *purpureus* del púrpura, el *aureus* del oro, y así de otros.²¹ Esta relación intrínseca de algunos colores con la materia no escapó a Wittgenstein, para el que todos los conceptos de color no son lógicamente del mismo género: hay una diferencia lógica, incluso antes que ontológica, entre, por una parte, los conceptos *color oro* o *color plata* y, por otra, los conceptos *amarillo* o *gris*.²² No sin algunas dudas, Wittgenstein llega a proponer una distinción: “§ 254. Parece haber lo que se puede llamar ‘colores de materia’* y lo que se puede llamar ‘colores de superficie’”.²³

El hecho de que nos coloquemos desde el punto de vista de la *praxis*,²⁴ como lo sugiere Wittgenstein, y que percibamos el color como la conjunción de la materia con la luz,²⁵ al reconocer las diferentes gamas que se pueden obtener a través de la mezcla de pigmentos o de la interacción luminosa, no explica por qué algunos colores no pueden ser reproducidos en un haz

²¹ Cf. Antonius Thylesius de Cosentinus, *De coloris libellus*, 1549 (trad. franc. Antonio Telesio de Cosenza, *Petit traité des couleurs latines*, Paris, Éditions Estienne, 2010).

²² Cf. L. Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores...*, *op. cit.*, § 241, p. 48, §§ 52 y 54, p. 23, así como en § 33, en donde conduce a la relación de la materia con la luz: “Hablamos del ‘color del oro’ y no queremos decir amarillo. Color oro es la propiedad de una superficie que brilla o centellea” (p. 7). Wittgenstein considera, además, otros metales: “§ 258. Piensa en los colores de la plata, el níquel, el cromo, etc., pulidos o en el color de un rayón en estos metales”, *ibid.*, p. 50.

* El término *Stoff*, en alemán, significa tanto sustancia como materia. Para traducir la palabra *Stoffarben*, la versión al español del libro de Wittgenstein que se ha empleado aquí —realizada por Alejandro Tomasini Basols— utiliza el concepto de “colores de sustancias” en lugar de “colores de materia”. Cf. § 254, p. 50. (N. del E.).

²³ *Ibid.*, § 254, p. 50.

²⁴ Cf., principalmente, *ibid.*, § 317, pp. 58-59.

²⁵ Cf., por ejemplo, *ibid.*, § 95, p. 28, § 171 y § 174, p. 40 y 41.

luminoso. A excepción de la existencia discutible de una luz *blanca* —dificultad que confirma el problema de la existencia del blanco y del negro *absolutos*, incluso antes de que los denominemos *colores*—, la imposibilidad de percibir una luz como gris, café o, finalmente, negra, atrae, repetidas veces, la atención de Wittgenstein:²⁶ “No hay un gris luminoso” o, al menos, una luz no puede ser percibida como gris.²⁷ Itten parece haber esquivado el problema cuando, al describir “las paredes de mosaico azul” del mausoleo de Galla Placidia en Ravena, “inundadas de una luz anaranjada que filtran las ventanas estrechas cubiertas de alabastro anaranjado”, no insiste sobre el efecto luminoso gris que, sin embargo, esperaríamos ver.²⁸ Incluso antes de que acabe de explicar la complementariedad del naranja y del azul que, mezclados, engendran el gris, Itten elude la idea de una luz gris: “Cuando el visitante se desplaza en la capilla, percibe en cada punto del lugar cantidades diferentes de luz, ya sea una predominancia azul, ya sea una predominancia naranja, pues las paredes reflejan los colores bajo ángulos diferentes sin cesar”.²⁹ La cuestión no es profundizada tampoco por el Grupo μ que se limita a indicar entre paréntesis la imposibilidad de obtener el café, el dorado y el plateado a partir de tres luces —roja, verde y violeta—, mientras que todos los demás colores son posibles.³⁰ ¿No deberíamos entonces preguntarnos si esta percepción de los colores, producidos a través de la conjunción de la luz con

²⁶ Instintivamente, se comprende la dificultad de percibir una luz oscura, por el hecho mismo de que el negro es aprehendido como una sustracción de luz, aunque la dificultad permanece sensible en el caso de una luz gris o café. *Cf.*, *ibid.*, § 215, p. 46, y *ss.*

²⁷ *Ibid.*, § 81, p. 27. Hoy podríamos afirmar la existencia del gris luminoso, particularmente las cintas reflejantes que son empleadas en algunos vestidos para que sean visibles de noche, pero no se trata, para hablar propiamente, de percepción de una luz gris.

²⁸ J. Itten, *Art de la Couleur*, *op. cit.*, p. 9.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ Grupo μ , *Traité du signe visuel. Pour rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p. 229. [Versión en español: *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*, Madrid: Cátedra, Col. Signo e imagen, 1993].

la materia, no se sujeta a una semiosis que se origina ya en las modalidades psicofísicas de nuestros órganos sensoriales?

5. La verdad de un color

Si la dicotomía colores de materia/colores de superficie puede reactivar reflexiones de tipo referencial —cuando, por ejemplo, una *representación* evoca o simula materiales, como el mármol o las piedras preciosas, y sus propiedades, como la brillantez, la opacidad o la transparencia, especialmente de un vaso—, si puede jugar sobre el empleo de algunos materiales para asociar en su *presencia* otra significación —lo divino, lo espiritual o lo simbólico para el oro,³¹ la riqueza de la intención devocional para el lapislázuli ultramar, etc.—, esta dimensión material o referencial no indica *en sí* el *valor* que el elemento considerado asume en la obra. Ya en el nivel perceptivo, su aspecto cromático está fuertemente influido por los colores cercanos. En el plano signifiante, su valor semiótico depende igualmente de la disposición y la configuración del conjunto,³² como lo prueba el razonamiento paradójico de Wittgenstein, que reduce una pintura a un rompecabezas:

60. Imagínese una pintura, cortada en pedazos pequeños, casi monocromáticos, a los que luego se usa como piezas de un rompecabezas. Inclusive si una pieza no es monocromática, no debería

³¹ Ver, por ejemplo, el empleo del oro en la pintura prerrafaelista o en el art-nouveau; cf. Maria Teresa Benedetti, Stefania Frezzotti y Robert Upstone (ed.), *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burnes-Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra Vittoriana*, catálogo de exposición, Milán, Mondadoria Electa, 2011.

³² Analizamos cómo el empleo de algunos materiales, como el plomo y la paja, con su propia coloración, activa un *modus significandi* semi-simbólico en el arte de Anselm Kiefer. Este potencial signifiante, sin embargo, se actualiza en función de las relaciones semióticas tejidas en la obra. Cf. Stefania Caliandro, “O semi-simbólico na arte”, revista en línea *Estudos Semióticos*, 5, 1, Universidad de São Paulo, junio 2009, pp. 1-8, disponible en la dirección: <http://www.fflch.usp.br/dl/semiologica/es/> (consultada 22/02/2012).

indicar ninguna forma espacial, sino que debería aparecer como una mancha de color plana. Sólo junto con las otras piezas se vuelve un pedazo de cielo azul, una sombra, un brillo, transparente u opaco, etc. ¿Nos muestran las piezas individuales los *auténticos colores* de las partes de una pintura?³³

En este sentido, incluso la *verdad* de una representación que busca un anclaje referencial en el mundo natural se inscribe más —con todo lo que esto comporta en teoría de la significación— en la verdad de la pintura o, en general, del arte.³⁴ Tal como escribe el filósofo lógico, una mancha de color significa una luz, una tela, un vaso transparente o un material precioso solamente en su disposición con las demás partes de la obra.³⁵ Paralelamente, el color puede significar “la propiedad de un punto en el espacio”,³⁶ su distancia en la percepción y su colocación con relación a la fuente luminosa que le asigna un aspecto mate, una brillantez o efectos de sombra. Es, de hecho, lo empírico lo que nos lleva a ver un objeto blanco detrás de un rojo transparente, aunque esté pintado de rojo, o, incluso, de adaptar nuestra percepción de colores en el uso de lentes de color.³⁷

213. [...] De ahí que crea que sea ocioso e inútil para la comprensión de la pintura hablar de los caracteres de los colores individuales. Cuando se piensa en ello realmente pensamos sólo en usos espe-

³³ L. Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, *op. cit.*, p. 10.

³⁴ El texto de Damisch comienza con “el enunciado deliberadamente ambiguo de Cézanne —al cual habrá sido sensible el pensamiento de Jacques Derrida—: ‘les debo la verdad en pintura y se las diré’”. Cf. H Damisch, “Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture”, *op. cit.* Cf., Jacques Derrida, « Res-titutions de la vérité en peinture », *Macula*, 3-4, 1978, pp. 11-37 y J. Derrida, *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978. [Versión en español: *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2001].

³⁵ Cf., especialmente L. Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, *op. cit.*, § 76-77, pp. 26-27.

³⁶ *Ibid.*, § 107, p. 30.

³⁷ *Ibid.*, § 108, p. 30; §§ 171-174, pp. 40-41 y §§ 7-8, p. 3.

ciales. Que el verde como color de un mantel tenga este efecto, el rojo aquél, no nos permite inferir nada respecto a sus efectos en un cuadro.³⁸

Un color no es tal más que dentro de un entorno determinado, en el interior del cual se construyen tanto su dimensión perceptiva como sus valores significantes e, incluso, las sensaciones que un color engendra.

6. Percibir el color, aprehender (el sentido de) lo sensible

Si nos aproximamos al color, no desde el punto de vista de las categorías generales sino dentro de la articulación específica de sus relaciones respecto de un conjunto determinado en que finalmente se define, ¿en qué momento se puede decir que se lo percibe con mayor precisión, que se puede delimitar su manifestación? La pregunta no se reduce a la distinción —también problemática— entre la forma y el color; concierne a la definición misma de la forma del color en su aparición fenoménica. Ésta sólo es perceptible en pequeñas escalas, la apreciación de las mezclas, trazos, matices jaspeados que varían en función de la distancia...;³⁹ algunas formas de emplear el color pueden, además, jugar dentro de la percepción subliminal; pero también y, sobre todo, una zona de color casi nunca es aprehendida de manera uniforme.

No sólo se trata de evocar el abuso del lenguaje cuando nombramos los colores; cuando los categorizamos con apelaciones simples (inicialmente, los primarios, luego los genéricos: rojo, azul, amarillo, verde, morado, naranja, café, gris, etc.), aunque se evoquen con menos frecuencia colores específicos (escarlata, cinabrio, bermellón, etc.) o referencias técnicas (un número

³⁸ *Ibid.*, § 213, p. 46.

³⁹ El puntillismo (o cromo-luminismo) de Georges Seurat proporciona, especialmente, la experiencia de la síntesis retiniana de los pigmentos no mezclados.

preciso en el muestrario), sino de constatar más el movimiento cromático en el seno de la percepción. La experiencia de este fenómeno está, sin embargo, en el centro de varias investigaciones artísticas en obras, bien conocidas, de Mark Rothko y de James Turrell.⁴⁰ Al pedir que se coloque su gran lienzo *Vir Heroicus Sublimis* (aproximadamente 2,4 x 5,4 m., 1950-51) en el espacio estrecho de un color, Barnett Newman pensaba en sumergir la mirada en la variabilidad sensible de sus amplias zonas monocromáticas. El exceso de presencia así generado en la subjetividad de la visión, llevó a Jean-François Lyotard a reactualizar la noción de *sublime* con relación a la obra de este artista.⁴¹ Ahora bien, ¿hasta qué punto la percepción de las variables y de las variaciones cromáticas toca el sentido de las obras? ¿En qué medida un análisis semiótico es capaz de captar sus matices? ¿No hará falta tomar en cuenta todos los parámetros (luminosos, materiales, eidéticos, topológicos...) de manera simultánea para aprehender a la vez la apariencia y el sentido de un color? ¿Se puede pasar de un pensamiento propiamente plástico o, mejor, de una inteligibilidad a través de los sentidos a alguna forma de expresión discursiva (¿metadiscursiva?) de lo sensible? Tal vez sería necesario entender esta *inteligibilidad a través de los sentidos* como algo ya semiótico.

7. De la materia a la forma del color: la singularidad de las relaciones

Las reflexiones plásticas de Paul Klee nos ayudan a pensar cómo el color se inscribe en el conjunto de las dinámicas puestas en juego en una obra: el *peso* de un color, su extensión, su

⁴⁰ Cf. Fernande Saint-Martin (éd.), *Nouveaux Actes Sémiotiques*, VI, 34-35-36, « Approches sémiotiques sur Rothko ». Limoges, Pulim, 1994, y Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

⁴¹ Cf. Jean-François Lyotard, "L'instant, Newman" y "Le sublime et l'avant-garde", *L'inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, respectivamente, pp. 89-99 y pp. 101-118.

intensidad luminosa y su grado de saturación se vuelven diversamente significantes en función de la colocación topológica y de la profundidad que les asignamos, así como con relación a los demás elementos que figuran en ella.⁴²

Desde este punto de vista y tomando en cuenta la dificultad de categorizar los colores de una manera que no sea simplista, nos parece poco interesante definir la articulación específica de un color en una obra con relación a *invariantes* abstractas de toda manifestación fenoménica o iconológica. En términos hjelmslevianos, si todavía podemos reconocer una sustancia que, a través de diversos componentes (ópticos, físicos, químicos...), participa en la puesta en la conformación de un color, es más arduo de señalar, incluso teóricamente,⁴³ un momento que demarque el paso de la *materia* a la *forma*. Sin duda, toda una tradición de la pintura occidental (de los coloristas venecianos del Renacimiento a Delacroix, de los impresionistas a los fauvistas, del *art brut* al *trans-avant-garde* y la *bad painting*...) nos acostumbró a ver el color como una materia de expresión, si no espontánea, al menos más directa y apasionada que la elaboración de la forma. Probablemente, los términos de materia y forma recobran aquí acepciones plurívocas que confunden la aplicación de las nociones de Hjelmslev, tanto más cuanto que estos dos términos son responsables de una larga tradición filosófica. Sin embargo, nos parece que ninguna distinción neta y perentoria marca la

⁴² Cf. Paul Klee, *Unendliche naturgeschichte*, textos recueillis et édités par Jürg Spiller, Bâle & Stuttgart, Schwabe & Cie Verlag, 1977 (trad. Ital. *Teoria della forma e della figurazione*. Vol. 2: *Storia naturale infinita: assetto di principio dei mezzi figurativi in connessione con lo studio della natura, e costruttivi mezzi di composizione*, Milán, Feltrinelli, 1970, especialmente pp. 197-214 y 424-429).

⁴³ Por su parte, Wittgenstein observa la dificultad de obtener una demarcación lógica que distinga entre los conceptos de colores relacionados con las formas de coloración y los conceptos de colores relacionados con la materia cromática, pues estos conceptos pueden relacionarse “a veces a sustancias (la nieve es blanca), a veces a superficies (esta mesa es café), a veces a la iluminación (en la rojiza luz crepuscular), a veces a los cuerpos transparentes.” L. Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, *op. cit.*, § 255, p. 50.

transformación de una materia cromática con la conformación del color, excepto la instauración de las relaciones mencionadas que el color teje con los demás elementos de la obra. En cambio, la materialidad que se reconoce en el color, incluso después de su conformación, anima a entenderla como uno de los elementos en que se experimenta más la contigüidad, instituida por Hjelmslev, del sentido (*purport*) con la materia amorfa. En efecto, una óptica psicoanalítica podrá profundizar todavía en las significaciones profundas de una simbólica de los colores; desde luego, esta supuesta materialidad del color engendra la función de simulacro que el color puede asumir (la segunda piel). Lo cierto es que esta relación sutil que también Wittgenstein buscaba entre el color y la materia, entre la percepción de la primera y los efectos de la segunda, incita a repensar de qué manera el color participa en el sentido del arte: secunda las dinámicas morfológicas de la composición de conjunto o, por el contrario, deja que emerja otro sentido.

8. “ver, di”⁴⁴

Para concluir, regresamos a la diferencia entre pensar (plásticamente) el color y *decir*, incluso *describir*, el color. Pues, en un primer nivel, se coloca el trabajo propio del artista de emplear, disponer los colores, y sobre el cual se suma la teoría que nace de la práctica misma. Es en este primer nivel —que podemos denominar, según Klee, *pensamiento creativo*—⁴⁵ que generan las semióticas plásticas,⁴⁶ las cuales producen especialmente

⁴⁴ Citación del título de un artículo de Hubert Damisch, “Les voir, dis-tu; et les décrire”, *Versus. Quaderni di studi semiotici*, 29, “Testi visivi”, Milán, mai-août 1981, pp. 33-57.

⁴⁵ Cf. Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, textos recueillis et édités par Jürg Spiller, Bâle and Stuttgart, Schwabe and Cie Verlag, 1973 (trad. fr. *Écrits sur l'art/I. La pensée créatrice*, Paris, Dessain and Tolra, 1973).

⁴⁶ Por semióticas plásticas entendemos, en el sentido amplio, todas las semióticas concernientes a las artes plásticas y visuales, cualesquiera que sean los medios o los grados de figuración implicados.

la transformación de la materia cromática en la conformación de los colores. Aquí se produce el paso de lo posible hacia el devenir, sobre el cual Marcel Duchamp esboza su noción de *inframince*: “La posibilidad de que varios tubos de color se conviertan en un Seurat es ‘la explicación’ concreta de lo posible como infra mince”.⁴⁷ A continuación, en un segundo nivel, el logos del arte (el decir *del* arte) deja el lugar para un decir *sobre* el arte. Este momento acarrea, según Duchamp, “cierta inopticidad”: “Quiero decir la diferencia que existe entre el hecho de hablar de un rojo y la de observar un rojo.”⁴⁸ El paso de ver a la enunciación discursiva marca, por tanto, un desprendimiento ulterior⁴⁹ del pensamiento plástico con el riesgo de una obcecación paradójica en que se perdería de vista la semiótica de primer grado. Entonces, esto pertenece a una semiótica científica (meta-semiótica) de *describir* el arte —y el color—, con la conciencia de la existencia de la *inconsistencia* de su propio discurso,⁵⁰ que necesariamente está en segundo lugar con relación a las obras, y es forzoso también, tal como lo mostró Wittgenstein, en una descripción inevitablemente aproximativa del color, en que esto pasa muy frecuentemente por representaciones generales y, en parte, falsas. Si una aproximación científica del arte no puede hacer la economía de este recorrido tortuoso, no debe abandonarse más a los placeres de una interpretación divagante sin satisfacer una aprehensión semiótica del arte. El rol que juega en ella la comprensión de las estructuras perceptivas, tal como son actualizadas en la obra, se vuelve crucial para anclar en ésta las sensaciones y la estesis acordadas, finalmente.

⁴⁷ Marcel Duchamp, “Inframince”, en *Notes*, París, Flammarion, 1999, pp. 19-36.

⁴⁸ Marcel Duchamp, “À l’infini. ‘Boîte blanche’”, en Michel Sanouillet (ed.), *Duchamp du signe. Écrits*, París, Flammarion, 1994, p. 118 y, en la misma página, la nota 3 de 1965 añadida a esta edición.

⁴⁹ La primera diferencia es, evidentemente, el paso del hacer artístico al ver.

⁵⁰ Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, París, Galilée, 1977; ed. consultada bilingüe: *Los Transformadores Duchamp. Duchamp's TRANS/formers*, Bruselas, Van Looveren § Princen, 2010, op. cit., p. 66.

Parodiando a Merleau-Ponty, diremos que la finalidad de hacer pintura con aquello que se percibe, sólo llevaría a la pérdida de su nivel semiótico y, así, se perdería la pintura misma, en la medida en que una verdad trabaja para hacerse emerger, que no revela inmediatamente el orden del discurso, pero que tiene relación, ante todo, con la percepción.⁵¹

Para concluir

En vista de la variedad y amplitud de las cuestiones aquí abordadas, es difícil adelantar una conclusión para tratar de enmarcar las problemáticas planteadas por el color desde un punto de vista semiótico. Abandonada la hipótesis, mucho más frágil, de que el color pueda ser, en sí, una semiótica, el problema sigue siendo saber cómo el color puede convertirse en un objeto semiotizable o, mejor, en qué momento situar su vinculación con un nivel semiótico. Tomando en cuenta los límites que enfrenta la descripción del color, la importancia de su definición fenomenológica en el seno de la percepción y de la determinación de su valor con respecto a las relaciones que establece en un entorno determinado, profundizamos la relación particular del color con la materia y, dentro de una perspectiva hjelmsleviana, propusimos identificar su definición semiótica en su paso de la materia cromática a su conformación, es decir, en la singularidad que adquiere a través de sus relaciones con los demás elementos y las tensiones de la obra. En este sentido, parece legítimo encontrar una concepción semiótica primaria dentro de las dinámicas perceptivas que el color engendra, particularmente en el seno de un *pensamiento plástico* propio de la creación artística. Es en este primer nivel de inteligibilidad de lo sensible al que, en adelante, nos parece esencial regresar para esquivar algunos periplos peligrosos del lenguaje cuando se pretende *enunciar* el color.

⁵¹ H. Damisch, «Huit thèses pour (ou contre?) une sémiologie de la peinture », *op. cit.*