

**El color: materia y forma.**

*Tópicos del Seminario*, 28.

Julio-diciembre 2012, pp. 39-62.

## Pigmentos, tintes y formas

*Georges Roque*

CNRS, París

*Traducción de Silvia Palma*

El presente número de la revista *Tópicos del Seminario* plantea una cuestión muy compleja, pero a la que es importante responder, ya que remite a las relaciones entre la materia sensible del color y la forma. Se trata de un conjunto de interrogantes fundamentales y a la vez problemáticas, por lo cual es necesario proceder con prudencia e ir, paso a paso, determinando de qué modo la materia cromática —que llamaremos *pigmentos*— se articula, por una parte, con los tintes; y, por otra, con la forma. En una primera etapa, consideraremos algunas de las dificultades que para un enfoque semiótico plantean los pigmentos, teniendo en cuenta su naturaleza material. Luego, estudiaremos las relaciones entre pigmento y tinte, así como los lazos existentes entre tinte, claridad y saturación. Por último, habiendo establecido claramente nuestras marcas, estaremos preparados para proponer una clasificación de las relaciones entre pigmentos y formas.

### **Materia con color y Forma**

A primera vista, parece lógico preguntarse sobre qué relaciones mantiene la materia cromática con las formas, dado que esta

materia adquiere generalmente una forma. Sin embargo, por simple que parezca, esta formulación conlleva notorias complicaciones. Comenzaremos por considerar las relaciones entre la materia cromática y la forma, en el sentido de Hjelmslev. Para diferenciar claramente la forma en el sentido hjelmsleviano y la forma en el sentido tradicional, a partir de ahora escribiremos la primera con mayúscula.

### Estatus semiótico de la materia

Nos parece que la concepción hjelmsleviana deriva de un hilemorfismo que afecta al color, en el sentido en que tras la noción de materia como *continuum* indiferenciado, se adivina la antigua concepción aristotélica de la materia (*hyle*) como algo indeterminado, como una potencia o una potencialidad que sólo se concreta a través de la forma (*morphé*) (Aristóteles, *Física*, 190b 17-23). La doctrina de Hjelmslev se sitúa dentro de este marco teórico. De ahí la presencia de la imagen del molde, que el autor utiliza para explicar la tríada materia, forma y sustancia (Hjelmslev, 1969: 52): la materia es la arena, la forma es el molde, y la sustancia, la realización (*occurrence*)<sup>1</sup> que se obtiene al poner arena en el molde. Esta imagen del molde se utilizará sistemáticamente para explicar la tríada hjelmsleviana (véase Klinkenberg, 2000: 112).

Un esquema de este tipo, por diversas razones complementarias entre sí, plantea ciertos desafíos para estudiar el color. Tanto para el pensamiento griego como para la escolástica, la materia es indiferenciada y permanece en potencia hasta que interviene la forma. Lo mismo ocurre en la semiótica hjemsleviana: la materia es un “continuum amorfo” (Hjelmslev, 1969: 52) que “no tiene por sí misma un papel semiótico” (Klinkenberg, 2000: 113), ya que está todavía indiferenciada. En un marco como éste,

<sup>1</sup> La palabra « occurrence », como parte de la oposición semiótica « type-occurrence », ha sido traducida sistemáticamente por *realización* (nota del autor).

no hay lugar para la materia cromática. No obstante, ésta existe: son los pigmentos. Y por más que los pigmentos constituyen la parte material del color, no son indiferenciados. Se trata de una materia estructurada: se la puede clasificar en función de diversos criterios: su carácter natural o artificial, su procedencia (en el caso de los pigmentos naturales: vegetal, animal, mineral), su tinte: azul, rojo, verde, negro, etc.; o, dicho de otro modo, la materia de los pigmentos no puede asociarse a la materia amorfa e indeterminada propuesta por Hjelmslev. Podríamos preguntarnos a qué obedece esta situación. Una respuesta posible sería considerar que algunas materias son homogéneas, como la materia fónica, por ejemplo, mientras que otras son heterogéneas, como la materia cromática. Ahora, si éste es el caso, ¿por qué no se ha tenido en cuenta esta heterogeneidad? Al respecto, se puede aducir dos explicaciones:

Por un lado, siempre se ha considerado el color —en los pocos enfoques que existen— como *color percibido*. Así, lo que se toma en cuenta es el enfoque *físico* de la percepción cromática, que en efecto, es homogénea ya que se refiere a una misma materia, que es visual. Considerar el color desde el punto de vista de la percepción visual permite, efectivamente, dejar de lado la naturaleza misma de los pigmentos.

Por otro, al ubicarse en el nivel abstracto de los “colores” como unidad, se presupone que lo único que cuenta es el valor diferencial del color como tinte. De este modo, se borra, se suprime, se inhibe toda la materialidad del color. Es una larga historia que sin duda se remonta por lo menos al Renacimiento: por querer hacer de la pintura un arte liberal, se dejó voluntariamente relegado todo lo relativo al color que pudiera recordar demasiado su materialidad y, por tanto, su parte “mecánica”, es decir, hecha por la mano del artista.

Retomemos de modo más detallado estos dos puntos, en relación con la semiótica hjelmsleviana. Si bien el gran lingüista danés se interesó por el color al punto de proponerlo como primer ejemplo de la función semiótica, sólo se preocupó por

la forma y la sustancia del contenido, y mostró a través de un esquema que se hizo célebre, que la segmentación conceptual de los términos de color varía según las lenguas (Hjelmslev, 1969: 53). Por el contrario, Jean-Marie Klinkenberg, semiótico del Grupo  $\mu$ , utilizó el ejemplo del color para ilustrar la diferencia entre forma y sustancia de la expresión:

En lo que respecta a los signos plásticos, el universo de la luz, idealmente concebido como indiferenciado y sin límites, sería la materia [...]<sup>2</sup>; el color, como abstracción (el rojo, por ejemplo), es la forma que se le atribuye a la materia; la sustancia es el conjunto de realizaciones del color, a través de los objetos (un jitomate,<sup>3</sup> un semáforo en rojo) (Klinkenberg, 2000: 114).

Esta comparación con el universo cromático se revela pronto muy útil. En primer lugar, Klinkenberg, asimila la materia a la luz. Ahora bien, esta comparación permite dar mayor precisión a lo que se ha afirmado antes: por más que la luz sea una materia indiferenciada y homogénea, ¿es legítimo reducir los pigmentos a la luz? Está claro que no. Aquí notamos que se ha pasado de la heterogeneidad de la materia cromática a la homogeneidad de la materia visual que nos permite captarla. También se ha pasado de la materialidad de los pigmentos al enfoque físico de los colores que da prioridad a la luz y al espectro.

Este tipo de enfoque —que tiene la ventaja de tomar el ejemplo del color— es representativo de las dificultades a las que se enfrenta un instrumento de semiotización del color que tome en cuenta la materialidad de los pigmentos. ¿Dónde habría que ubicar el color en un esquema de este tipo?; ¿del lado de la materia? Pero el concepto de “materia” es uno de los más problemáticos de la semiótica de Hjelmslev, ya que en danés el término utiliza-

<sup>2</sup> El contenido entre paréntesis “(pero esto también deberá ser corregido)”, que atenúa esta afirmación, ha sido suprimido.

<sup>3</sup> Vale la pena notar que en el centro de México la palabra *tomate* se usa para referirse al tomate verde, mientras que para referirse al fruto de color rojo se usa *jitomate*.

do (*mening*) también significa *sentido*; y en la traducción inglesa se ha empleado *purport* (Badir, 2004: 111-112). Por otra parte, la materia es, como ya lo hemos dicho, un *continuum* amorfo (Hjelmslev, 1969: 52), presemiótico y, por lo tanto, queda fuera de las distinciones de materias. De ahí que Klinkenberg considere que en el caso del color, lo que corresponde a la materia es el universo de la luz que nos llega a través del canal visual. Esta interpretación se corresponde, por otra parte, con los escritos de Hjelmslev, para quien, dentro del universo cromático, la materia es el espectro de color que luego es delimitado por las diferentes formas del contenido (1969: 52). Ahora bien, esta homogeneización de la materia visual no permite dar cuenta de la riqueza de los pigmentos. Y si interpretamos que Hjelmslev hace referencia a la materialidad del contenido, nos enfrentamos a la objeción de que “no tiene sentido distinguir materia del contenido y materia de la expresión” (Klinkenberg, 2000: 115).

## **Pigmento, sustancia y Forma**

¿O habría que considerar, al contrario, el color desde la sustancia, ya que este término sugiere que se le puede otorgar al pigmento un peso “sustancial”, sobre todo, si se tiene en cuenta que “la sustancia semiótica debe ser considerada como una variable”? (Greimas y Courtés, 1979: 368) Pero si lo consideramos de ese modo, volvemos a toparnos con el problema de hilemorfismo ya referido y, en particular, a la sumisión de la sustancia a la Forma: si la Forma es el molde, la sustancia se convierte en la realización concreta que se obtiene al poner arena en el molde. Así, la forma de la expresión es el tinte, puesto que entra en un sistema de oposiciones con otros tintes, mientras que la sustancia de la expresión sería, en el caso que nos interesa, el color concreto, tal como aparece en un objeto dado. Ahora bien, difícilmente podríamos conformarnos con un modelo de este tipo, que ha sido asimilado a la oposición tipo/realización (Eco, 1992: 130). La ventaja evidente de este enfoque es que el tipo (o la Forma)

se ve estructurado por oposiciones (tanto en el plano de la expresión como en el del contenido), lo que posibilita analizar las sustancias. Pero también hay que tener en cuenta todo lo que se pierde al poner el acento en la Forma o el tipo, es decir, el tinte, en el caso de la expresión cromática, y al considerar que la sustancia no es más que una de las realizaciones de la Forma. Para retomar el ejemplo de Klinkenberg ya citado, la forma de la expresión cromática es el rojo; y la sustancia de la expresión, una realización del rojo: el ejemplo propuesto, “jitomate” o “semáforo en rojo” se refiere al tinte, que es común y quizás a la forma redonda, pero no se refiere en absoluto a la materia cromática, que en este caso es indiferente.<sup>4</sup>

Ahora bien, si tomamos el tinte como unidad de medida, nos enfrentamos a un doble problema: por una parte, se trata de una propiedad abstracta que sólo puede captar un aspecto de la materia; y por otra parte, no hay que olvidar que proviene de una operación retórica, ya que es una sinécdoque generalizante. El tinte no sólo es abstracto sino que es el modelo mismo de la abstracción, interpretada como abstracción de los conceptos:<sup>5</sup> lo que es común a los diferentes rojos (jitomate, semáforo en rojo) es el hecho de ser rojo, la idea de rojo. Ahora bien, esta operación de abstracción consiste justamente en suprimir todas las diferencias de materia de los objetos rojos para preservar el único elemento que tienen en común: el tinte. Para concluir sobre este aspecto, vemos hasta qué punto resulta poco natural ubicar el color en una perspectiva hjelmsleviana, salvo si consideramos, como lo haremos más adelante, que los pigmentos pueden estar relacionados con oposiciones semióticas. Para ir más lejos, nos parece necesario articular los pigmentos como materia cromática, por un lado, con los tintes; y por otro, con las formas. Comencemos por los primeros.

---

<sup>4</sup> He desarrollado esta crítica en Roque (2010).

<sup>5</sup> Es el primer ejemplo de abstracción que da Locke (1998: 14). Para la discusión de este punto, véase Roque (2003: 389-391).

## 2. Pigmentos y tintes

Como inicio, resulta fundamental distinguir claramente pigmentos y tintes. Por diversas razones que no nos es posible examinar aquí, generalmente se ha asociado al color con el tinte. Ahora bien, los pigmentos poseen otras propiedades que no pueden reducirse únicamente al tinte. Por otra parte, es oportuno precisar que, a pesar de las apariencias, la semiótica habitual de los tintes está muy lejos de ser algo natural. Antes de proseguir, es imperante que nos detengamos en este punto, que ha podido generar alguna confusión.

### 2.1. *Tinte, claridad y saturación*

Antes que nada, ¿qué ocurre con los tres componentes tradicionales del color, tinte, claridad y saturación y de su respectiva semiotización? En otra publicación, hemos propuesto tomar en cuenta como rasgos distintivos de los colores las características que han utilizado los lingüistas para considerar el triángulo vocálico: cromatismo / acromatismo, claro / oscuro y saturado / no saturado (Roque, 2005: 21).

Esto lleva a disociar los tres componentes del color: tinte, claridad y saturación. De este modo, los tintes constituirían los *cromemas*, mientras que la claridad y la saturación pertenecerían a la categoría de los rasgos distintivos, lo cual lleva a afirmar que estos tres componentes no son absolutos ni completamente suficientes para dar cuenta de todos los componentes del color, en especial las cualidades de superficie. Por esta razón, el Grupo Argentino del Color, A.C., ha trabajado mucho sobre un cuarto componente: la cesía (Caivano, 1991).

Además, si nos ubicamos en una perspectiva semiótica, los tres componentes del color presentan características particulares, por lo que es fundamental distinguirlos cuidadosamente. Al respecto, se ha señalado que así como la claridad y la saturación son graduables, el tinte no lo es (Thürlemann, 1986: 42); sin em-

bargo, las cosas son más complejas que lo que parece a primera vista, pues es inexacto decir que los tintes no son graduables: si se acepta que los once *cromemas*, es decir, los colores de base que postularon los antropólogos Berlin y Kay (1991: 2)<sup>6</sup> pueden reducirse unos a otros, esto quiere decir que existe una graduabilidad; el caso más claro es el del rosa: la diferencia que existe entre el rojo y el rosa (dos tintes de base) es una diferencia de gradualidad y, más exactamente, de saturación.

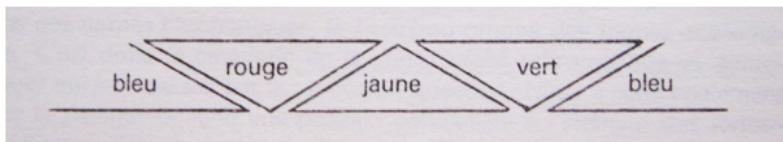
El rosa puede considerarse así como un rojo no saturado (Thürlemann, 1982: 86) y lo mismo podría decirse de las relaciones de los principales tintes entre sí (excepto de los colores primarios —azul, rojo y amarillo— que no pueden reducirse): hay amarillos más o menos verdosos o verdes más o menos amarillentos y lo mismo ocurre con ciertos tintes: el violeta es una mezcla gradual de azul y rojo; el naranja, una mezcla gradual de rojo y amarillo. Lo más sorprendente es que Thürlemann afirmó esto cuatro años antes de escribir su artículo “Cromática” (categoría) en el *Diccionario de semiótica* de Greimas y Courtés, en el que aseveraba que los tintes no son graduables. En su libro sobre Paul Klee, Thürlemann (1982: 85) indicaba acertadamente:

Si uno representa el círculo cromático según el modo graduado, ve aparecer cuatro puntos fuertes o *foci*, que corresponden a los “primarios” puros. Como ya lo ha hecho notar Hering [...] el paso de un color primario al otro es de tipo lógico *complejo* y *graduable*. Entre dos *foci* aparecen en competencia, en grados diferentes, dos colores “primarios” vecinos, según el esquema siguiente:<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> No corresponde discutir aquí esa concepción, bastante controvertida. Véase, sobre todo, Lucy (1997) y Staunders y Van Brake (1997). Este último texto, muy crítico, ha sido cuestionado por los defensores de Berlin y Kay.

<sup>7</sup> El subrayado es suyo.



[bleu: azul; rouge: rojo; jaune: amarillo; vert: verde.

Esquema elaborado por Thürlemann].

Conviene entonces ser sumamente prudentes al manipular las categorías semióticas que dan cuenta de los colores. En realidad, hay una diferencia esencial entre los tres componentes del color (tinte, claridad y saturación), pero no se trata de la gradualidad sino de un hecho fundamental: así como la claridad y la saturación corresponden a oposiciones esenciales, resulta muy difícil encontrar oposiciones equivalentes entre los tintes. Así, casi diríamos que el hecho de considerar las relaciones entre tinte, claridad y saturación desde la perspectiva de la oposición graduable / no graduable lleva a ocultar el problema de fondo. Por más que la claridad y la saturación sean graduables, claro / oscuro y saturado / no saturado siguen siendo categorías semióticas pertinentes en tanto y en cuanto se trata de oposiciones: si uno intenta analizar relaciones entre colores en las obras de arte, desde el punto de vista de la expresión y del contenido —el único punto de vista considerado aquí— tiene que reconocer que en un enunciado cromático, una playa de color /claro/ puede oponerse a otra de color /oscuro/, del mismo modo que una playa de color /saturado/ puede oponerse a otra de color /no saturado/. O dicho de otro modo, cuando la oposición se refiere a los polos extremos, la gradualidad de la claridad y de la saturación no impide en absoluto la percepción de un contraste, y es justamente este contraste el que hace operativas estas oposiciones semióticas.

## 2.2. Oposiciones entre tintes

En cambio, ¿a qué se opone una playa de color /azul/ o /amarillo/ o /verde/? Hay que rendirse a la evidencia: no existe para

los tintes un sistema general de oposiciones en el plano de la expresión y es inútil intentar encontrarlo sin incurrir en un anacronismo o en un cientificismo. Si se quiere dar cuenta de la organización de los colores en las obras de la Antigüedad o de la Edad Media, por no hablar del arte no europeo, no tiene sentido seguir apostando por la oposición entre colores primarios y secundarios y considerar así que el naranja y el violeta son el objeto de una “articulación secundaria” (Thürlemann, 1982: 86 y luego el Grupo μ, 1993: 210). Antes de que se comprendiera el sistema de mezcla sustractiva de colores (a grandes rasgos, a partir del siglo XVII) a nadie se le habría ocurrido considerar el violeta como un color “secundario”, resultado de la mezcla (sustractiva) del azul y el rojo.

Lo mismo podría decirse de los cuatro “primarios psicológicos” de Hering, quien ha hecho mucho por “rehabilitar” el verde como color primario por derecho propio,<sup>8</sup> percibido como tal, al mismo nivel que los otros tres colores primarios. Pero una vez más, una tal rehabilitación sólo cobra sentido en épocas recientes, ya que en la Edad Media se consideraba el verde como un color por derecho propio (Pastoureau, 1986: 23 y ss.; Pastoureau, 1997: 72 y ss.). Todo esto para decir que pretender organizar un sistema de la expresión cromática a partir de los cuatro primarios psicológicos de Hering parece un procedimiento totalmente etnocéntrico, aunque a primera vista, justificado. Y lo mismo podría aplicarse a las oposiciones entre tintes. Pongámonos de acuerdo: no quiero decir con esto que no existan oposiciones entre tintes —a menudo se ha organizado el sistema de expresión cromática con base en oposiciones (colores amigos / enemigos, fríos / cálidos, etc.)— sino que siempre se trata de oposiciones relativas a un sistema cromático dado y, por lo tanto, no pueden generalizarse. Tomemos como ejemplo la oposición azul / amarillo. Para Goethe, constituye la oposición fundamental, por razones que (dicho sea de paso) tienen más que ver con la

---

<sup>8</sup> Véase también Thürlemann (1988).

oposición claro / oscuro que con los tintes propiamente dichos, ya que para él el azul es el color más oscuro; y el amarillo, el más claro. Una tal oposición sólo tiene sentido en el marco del sistema de Goethe y de los pintores que lo siguieron, como Kandinsky, por ejemplo.

¿Y qué pasa con la oposición verde / rojo? Se trata de uno de los tres pares de colores complementarios. No se puede negar que los colores complementarios han tenido un gran éxito y han servido para estructurar las telas de varias generaciones de pintores, de Delacroix hasta los inicios de la abstracción, porque proponían un sistema de la expresión cromática (rojo / verde, azul / naranja, amarillo / violeta) que suscitó un enorme interés por parte de los pintores con el fin de organizar sus composiciones (Roque, 2009). Sin embargo, no nos olvidemos de que este sistema se implantó recién a inicios del siglo XIX y, por lo tanto, no puede dar cuenta de la producción artística anterior a esa fecha. Se podría objetar que los complementarios forman efectivamente pares de oposición estructural que permiten organizar en el nivel neuronal la percepción de los colores en los seres humanos. Es cierto, y por la misma razón que ha permitido dar valor a los colores complementarios: son ellos los que crean el mayor contraste entre sí. Por eso también son eficaces para organizar la visión en colores y para estructurar las luces del tránsito. Sin embargo, hay que tener cuidado de no mezclar aspectos que son totalmente independientes. Partiendo de la percepción de los colores que predomina actualmente —basada en los tres pares antagonistas blanco / negro, amarillo / azul y rojo / verde (De Valois y De Valois, 1997)— no se puede inferir nada concreto sobre el uso que los artistas hacen de estos pares de oposiciones. Lo único que podemos decir es que estos pares se caracterizan por un contraste máximo, lo que favorece su legibilidad, pero eso es todo. Extrapolar el sistema que sustenta la percepción de los colores en el nivel neuronal al modo en que los artistas organizan los colores en sus obras sería abusivo.

En resumen y para concluir, diremos que hay que renunciar al ideal de articular los tintes entre sí dentro de un sistema general de la expresión cromática en un plano artístico. La analogía que puede establecerse con la lingüística o con las neurociencias de la visión conoce límites que es mejor no transgredir, lo que no impide que existan sistemas cromáticos y sistemas fonológicos. Pero, una vez más, la analogía tiene sus límites. Lo que tienen en común es que ninguna lengua utiliza simultáneamente todos los fonemas, del mismo modo en que las obras de arte no utilizan todos los cromemas simultáneamente. Estos constituyen un sistema en estado *virtual* (Thürlemann, 1982: 86; Grupo  $\mu$ , 1993: 210). Hay, en cambio, numerosas diferencias, en especial el hecho de que un sistema cromático no es una lengua y, en este sentido, mezcla rasgos colectivos y rasgos idiosincráticos (Roque, 2009: 9). La dificultad radica en comprender los diversos aspectos del sistema cromático, sobre todo cuando se trata de culturas o épocas alejadas.

### **3. Colores y formas**

Consideremos ahora la relación con las formas. En la medida en que, por las razones expuestas, deben distinguirse cuidadosamente los pigmentos y los tintes, vamos a considerarlos separadamente.

#### *3.1. En lo que respecta a los pigmentos*

Hay que seguir siendo cautelosos y avanzar paso a paso. Al considerar las relaciones entre los pigmentos y las formas estamos tomando en cuenta un solo elemento que, por cierto, es importante pero no es el único. O dicho de otra manera es fundamental tener presente que no sólo se puede sino que se debe considerar también los pigmentos, independientemente de los tintes y de las formas. Ya hemos insistido sobre el carácter heterogéneo de la

materia cromática, ahora es oportuno insistir en el hecho de que los pigmentos, lejos de ser una materia amorfa, *ya están estructurados*. Pero además, y sobre todo, el plano de la expresión de la materia se ve estructurado en una serie de oposiciones, y algunas de éstas pueden ser pertinentes para comprender el sentido de las obras que las utilizan, es decir, que se las puede poner en relación con oposiciones en el plano del contenido. O dicho aun en otros términos, es posible establecer una semiótica de los pigmentos —como lo hemos demostrado en Roque (2007)— si se extraen y se analizan algunas de estas oposiciones: llamativo / austero, caro / barato, natural / artificial, artístico / industrial, puro / compuesto, transparente / opaco, mate / brillante, que se agregan a las oposiciones que ya hemos mencionado en relación con el tinte (tales como claro / oscuro y saturado / no saturado). Es importante insistir en que estas oposiciones del plano de la expresión son autónomas, es decir que funcionan independientemente de los tintes y de las formas (aunque a menudo en relación con ellas). Por ejemplo, la oposición llamativo / austero, identificada por Plinio el Viejo, es independiente de las formas a las cuales se aplica, pero también independiente de los tintes, ya que el autor enumeraba como pigmentos chillones dos rojos (minio y cinabrio), un púrpura, un verde y el índigo (Roque, 2007: 77).

Vemos entonces que no sólo es posible sino necesario considerar los pigmentos independientemente de las formas, aunque este intento de comprender el color fuera de toda extensión ya ha ocupado largamente a numerosos pensadores. Así, Roger de Piles, el gran defensor del color a fines del siglo XVII, proponía ya una separación entre el color local, que “representa un objeto específico” y el color simple, que es “el que no representa por sí mismo ningún objeto, como el blanco puro, el negro puro, etc.” (Piles, 1990: 142). Otra posibilidad de diferenciar color y forma pasa por la distinción, ya clásica en semiótica, entre tipo y realización, a la que nos hemos referido. El tipo es un modelo abstracto, teórico, que puede definirse como la pertenencia a una clase, por ejemplo, el rojo en oposición al azul o al verde. Al tipo

se opone la realización, que corresponde a la actualización del tipo en los objetos. De este modo, si se trata de un tipo, el color puede concebirse sin forma, pero si se trata de una realización, se presenta siempre con una cierta extensión, por lo tanto, asociado a una forma. Si bien esta clase de oposición permite diferenciar al color como categoría abstracta (el tinte) de su actualización en un objeto, también implica —ya lo hemos dicho— la sumisión de la realización al tipo, o de la sustancia a la Forma, lo que equivale a dejar de lado ciertos rasgos de los pigmentos.

Para evitar esto, el Grupo  $\mu$  propuso una solución que pasa por postular para la estructuración del plano de la expresión cromática, una etapa previa que dista mucho de ser natural: “percibir el color en tanto que manifestación *per se*, es decir, no adherente a un objeto” (Grupo  $\mu$ , 1993: 211). La dificultad radica en captar el color, por una parte en sí mismo y, por otra, en relación con las formas o los objetos. Para ello, el Grupo  $\mu$  ha aportado una herramienta esencial al disociar el “signo visual” en un signo plástico y un signo icónico. Cada uno de ellos constituye por sí mismo un signo, es decir, que está dotado de un significado y un significante, o de una expresión y un contenido (Grupo  $\mu$ , 1993: 98 y *ss.*).<sup>9</sup>

Una concepción de este tipo complica las cosas, en el sentido en que lleva a examinar, por una parte, los signos plásticos (de los que forma parte el color); y por otra, los signos icónicos, y luego las relaciones entre sí. Pero también aporta —y ésta es su gran ventaja— la consideración del color como un todo independiente, que puede estar dotado de significado independientemente de sus relaciones con los signos icónicos, aunque a menudo en relación con ellos. Podemos considerar las relaciones entre pigmentos y formas del modo siguiente:

---

<sup>9</sup> En lo que respecta a esta concepción para nuestro trabajo, remitimos a Roque (2012a), y para los matices que habría que agregar, a Roque (2010).

Relación pigmento / forma	sin relación	paralela	intrínseca
	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Arte no figurativo</li> <li>-Instalaciones a partir de pigmentos</li> </ul>	Arte figurativo	Iconismo plástico

Algunos usos de los pigmentos tendrían sentido independientemente de las formas: las oposiciones que estructuran el plano de la expresión pigmentaria, tales como llamativo / austero funcionarían sin supeditarse a las formas. Esto ocurre en el caso de la pintura no figurativa, en la que los pigmentos pueden presentarse como manchas o mostrar una superficie uniforme (monocromos),<sup>10</sup> y lo mismo vale para las obras tridimensionales que utilizan pigmentos: algunos artistas usan los pigmentos en relación con formas geométricas (como Anish Kapoor), otros en cambio, pueden crear montoncitos que no siguen una forma, como en ciertas instalaciones de Wolfgang Laib, a partir de polen (Da Costa, 1999).

Una relación de paralelismo, por su parte, presupone una obra figurativa. Tomemos como ejemplo el gusto de los impresionistas por los nuevos pigmentos sintéticos que acababan de aparecer en el mercado (Ball, 2003: 181). Se puede analizar desde un punto de vista semiótico: la oposición existente en el plano de la expresión /natural/-/sintético/ está en correlación con otra, relativa al plano del contenido: /antiguo/-/nuevo/, o /anticuado/-/moderno/. Así, el uso de pigmentos sintéticos es autónomo con respecto a las formas, y los pigmentos conllevan un significado de modernidad. Ahora bien, autonomía no quiere decir independencia total: el significado de modernidad que se asocia a los pigmentos sintéticos está vinculado con el carácter moderno de las escenas en las que intervienen.

<sup>10</sup> Un monocromo presenta en general muy pocas variantes formales, excepto si se entiende por “forma” los límites externos de la tela.

En una obra analizada en un trabajo anterior (Roque, 2010), *La Vierge de douleur au pied de la croix* [La Virgen del dolor al pie de la cruz] de Philippe de Champaigne, se utiliza una gran superficie de azul ultramar e índigo para el manto de la virgen. En este caso, lo que llama la atención es el precio del pigmento, sobre todo, teniendo en cuenta que se trata de una superficie extensa. El precio del pigmento se asocia, por una parte, con quien encargó la obra, ya que demuestra su riqueza, pero también con el personaje representado: conviene utilizar los pigmentos más caros para representar al personaje más importante. Desde este punto de vista, constatamos un paralelismo entre el aspecto plástico y el aspecto icónico. Se trata de una semiótica cromática basada en indicios (Roque, 1999: 46).

Por último, la relación pigmento / forma puede ser intrínseca, en el caso particular que Edeline ha llamado “iconismo plástico”, es decir, el hecho de pintar un objeto con la misma materia que lo constituye y que le da su color (Edeline, 2010). Hay muchos ejemplos de este tipo: pintar con aerosol para coches una obra en la que aparece un coche (como hizo Richard Hamilton, cit. por Ball, 2001: 322), pintar frutas o flores con un pigmento extraído de esas flores o frutos (reproducido en Roque, 2003: 252). Este caso es interesante, ya que muestra que un lazo intrínseco entre pigmento y forma constituye la excepción y no la regla.

### *3.2. En lo que respecta a los tintes*

La relación entre los tintes y las formas puede concebirse de distintos modos. Antes de considerarlos uno por uno, es importante recordar que la relación entre tinte y forma constituye uno de los aspectos del color que intervienen en las obras de arte, pero no el único, ya que también hay que tener en cuenta el tamaño de las manchas de color, su distribución en el espacio, la manera en que se ubican las unas con respecto a las otras en relación con la superficie (superposición total, superposición parcial, contigüidad) y también su relación con el fondo. Al mismo tiempo,

hay que considerar la textura, la pincelada, etc. En relación con las formas, se pueden tomar en cuenta las relaciones de relleno y contorno, las afinidades y las relaciones cromático-íconicas, como a continuación explicamos una por una.

### 3.2.1. Relleno y contorno

Puede tratarse de una relación simple —un color corresponde a una forma— o compleja —varios colores corresponden a una forma simple—; también puede considerarse el caso en el que un único color corresponde a diversas formas. En ese caso, puede tratarse de una intención retórica (véase el análisis de un cuadro de Pirenne por el Grupo  $\mu$ , 1993: 323-324).

La relación con el contorno puede ser simple, cuando el color coincide perfectamente con la forma, hablaremos en ese caso de *coloreado*. Por el contrario, cuando el color supera los límites de la forma, lo llamaremos *desbordamiento*, como en el caso de la obra de Dufy.

### 3.2.2. Afinidades

También se ha planteado si existe una afinidad específica entre ciertos colores y formas. Así lo creía Kandinsky, para quien además la forma podía existir independientemente del color, pero el color no podía existir independientemente de la forma (Kandinsky, 1989: 115). Por eso establece correlaciones entre triángulo y amarillo, entre azul y círculo, entre rojo y cuadrado. Sin embargo, parece difícil encontrar una justificación a estas relaciones (Gage, 1993: 261-262).

### 3.2.3. Relaciones cromático-íconicas

Dedicaremos la última parte de este artículo a explicitar las relaciones posibles entre los planos cromático e íconico, teniendo

siempre en cuenta el análisis de la semiótica cromática en las artes plásticas.

Es fundamental introducir una primera distinción entre dos niveles: el de los objetos representados y el del tema de la obra (más general).

### 3.2.3.1. Objetos representados

En cuanto a los objetos representados, las posibilidades son las que muestra el cuadro siguiente:

Función / relación	Motivada	Inmotivada
Auxiliar	Pintura clásica	Simbolismo
Adversativa	Pintura moderna	Posmodernismo

Se identifica entonces, dos funciones: o los colores están al servicio de los signos icónicos o se oponen a ellos. En el primer caso, hablaremos de una función auxiliar de los colores, mientras que en el segundo estaremos ante una función adversativa. La segunda distinción que proponemos opone la relación motivada a la inmotivada. Entendemos por relación motivada aquella en la que los colores de los objetos no son arbitrarios sino que corresponden al saber enciclopédico de una cultura dada. La relación es inmotivada cuando existe una diferencia con respecto a este saber.

Es interesante notar que la distribución de las funciones y las relaciones da como resultado cuatro casillas que permiten clasificar las obras y corresponden, a grandes rasgos, a diferentes períodos de la historia del arte. Aunque existan excepciones, estas reglas son generalmente válidas. En efecto, podemos observar que en la pintura clásica la función de los signos cromáticos, es sobre todo, la de facilitar el reconocimiento de los objetos representados. Pero también tienen otras, que aparecen

más claramente cuando uno no se limita a analizar los signos cromáticos en relación con los signos icónicos. Por ejemplo: el uso de colores más claros y más saturados para la ropa de los personajes principales, con el objetivo de atraer la mirada hacia ellos. En ese caso, el uso de los colores también está al servicio de los signos icónicos. En la pintura moderna, en cambio, es frecuente que el color se utilice en oposición a esta función auxiliar. Muestra así una especie de rebelión de los artistas contra la subordinación del color a la representación de los objetos. Observamos esto de modo especialmente claro en grandes coloristas como Matisse o Bonnard, para quienes los colores siguen siendo motivados (son los colores que perciben en la naturaleza, que es su fuente de inspiración) pero sirven para contrarrestar el reconocimiento de los objetos representados, especialmente por su modo de trabajar la relación fondo/forma, el sistema de valores, los contrastes, etc.<sup>11</sup>

La relación inmotivada entre color y forma es típica del simbolismo. A este respecto, citamos aquí la famosa declaración de Gauguin, en la que éste reivindica en una entrevista el carácter inmotivado de sus colores:

Si un pintor quisiera ver mañana las sombras color rosa o violeta, no tendría por qué justificarse, siempre y cuando su obra fuera armónica y llevara a pensar:

— ¿Así que perros rojos, cielos rosas?

¡Los he querido así! Son necesarios y en mi obra todo ha sido calculado, largamente meditado (Gauguin, 1974: 138).

Aunque en sus obras los colores son inmotivados, siguen siendo auxiliares. *El Cristo amarillo* de Gauguin es un buen ejemplo de esto; en cambio, es posible encontrar en algunas obras posmodernas simultáneamente inmotivación y función adversativa del color.

---

<sup>11</sup> Para Bonnard, remitimos a Roque (2006: 210-225).

### 3.2.3.2. Tema de la obra

En cuanto al tema de la obra, podemos distinguir dos funciones, como se ve en el cuadro siguiente:

Función	Relación
Modal	Paralela
Antitética	Opuesta

Haciendo referencia a la teoría de los modos, llamamos modal a la primera función, que había llamado la atención de Poussin (Mérot, 1994). Se trata de la idea —cuyas raíces se hallan a la vez en la teoría de los modos musicales y en la retórica romana— de que los colores de un cuadro deben corresponderse con el tema general de éste. Félibien lo ha expresado nítidamente en los términos siguientes:

Poussin representaba a sus figuras con acciones más o menos fuertes y con colores más o menos vivos, según el tema que trataba. [...] En los casos en que representó un tema triste y lúgubre, como en el cuadro llamado *La Peste*, que se encuentra en el despacho del rey, todos los colores son apagados y medio borrosos [...] Pero en el de *Rebecca* que debía tener gracia ha utilizado únicamente colores vivos que ha combinado delicadamente, creando un conjunto muy agradable a la vista (Félibien, 1996: 58).

Es importante notar aquí dos cosas. En primer lugar, esta teoría no sólo fue valorada en la época clásica, ya que se la vuelve a encontrar hasta el siglo XIX, sobre todo en Delacroix y en los neo-impresionistas. Por otra parte, su gran interés radica en mostrar que incluso en la época clásica, los colores tienen un sentido y no sólo una función puramente ornamental. Y este sentido es paralelo al que se desprende de los signos icónicos. Por eso aquí la relación entre el uso de los colores y el tema de la obra es de paralelismo, en la medida en que se puede hablar

de significados cromáticos que contribuyen a la significación general de la obra en el plano icónico.

La función antitética aparece cuando el significado que se atribuye al color se opone al del tema del cuadro. En ese caso, se trata de una relación de oposición. En una obra de Warhol, *Desastre turquesa*, la elección de este color, que evoca más bien el mar Caribe, choca con el tema de la litografía, que es un grave accidente de tránsito. Este tipo de función antitética aparece especialmente en el arte moderno y contemporáneo. Por último, diremos que el término *antítesis* ha sido elegido en referencia a la retórica. Efectivamente, cuando el uso del color se aleja de las convenciones de tipo enciclopédico —como en el caso de la inmotivación, o el de las funciones adversativa y antitética, o lo que viene a ser lo mismo, en la ruptura de la isotopía—, es posible que intervenga una operación retórica. Si utilizamos los conceptos del Grupo  $\mu$ , diremos que aparece una ruptura entre grado percibido y grado concebido (Grupo  $\mu$ , 1993: 232).

A modo de conclusión, esperamos que todas estas consideraciones puedan ser útiles para la elaboración, que sabemos urgente, de una semiótica cromática, en la cual queda mucho por hacer, sobre todo, cuando uno intenta relacionar el plano de la expresión con el plano del contenido y se esfuerza por tomar seriamente en cuenta la materia cromática, sin asimilarla demasiado rápido al tinte o a la forma.

## Referencias

- BALL, Ph. (2003). *Bright Earth. Art and the Invention of Color*. Chicago: University of Chicago Press.
- BADIR, S. (2004). *Hjelmslev*. París: Les Belles Lettres.
- BERLIN, B. y Kay, P. (1991). *Basic Colors Terms*. Berkeley: Los Ángeles/Oxford: University of California Press.
- CAIVANO, J.L. (1991). “Cesia. A System of Visual Signs Complementing Color”, *Color Research and Application*, vol. 16 n° 4, pp. 258-268.

- DA COSTA, V. (1999). « Wolfgang Laib et Anish Kapoor : histoire de jaune(s) » dans *Technè* n° 9-10, Couleur et perception, p. 106-111.
- DE VALOIS, R.L. y DE VALOIS, K.K. (1997). “Neural Coding of Color”, dans A. Byrne et D.R. Hilbert (eds.), *Readings on Color*, vol. 2., The Science of Color, Cambridge, Mass. et Londres: MIT Press, pp. 93-140.
- EDELINE, F. 2010. « La plasticité des catégories (2. Le cas de la couleur) », dans M. Costantini (ed.), *La Sémiotique visuelle. Nouveaux paradigmes*. París : l'Harmattan, pp. 205-224.
- FÉLIBIEN A. (1996). « Préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667 [1668] », dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle* (éd. A. Merot). París : Ens-BA.
- GAGE, J. (1993). *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Londres: Thames and Hudson.
- GAUGUIN, P. (1974). *Oviri. Ecrits d'un sauvage*. París : Gallimard [col. Idées].
- GREIMAS, A.J. (1984). « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », dans *Actes sémiotiques. Documents*, vol. VI n° 60.
- \_\_\_\_\_ et J. Courtés. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, t. 1, París: Hachette.
- GROUPE μ (1979). « Iconique et plastique; sur un fondement de la rhétorique visuelle ». *Rhétoriques, sémiotiques*, n° spécial de la Revue d'esthétique, n° 1-2, p. 173-192.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Tratado del signo visual. Para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- HJELMSLEV, L. (1969). *Prolegomena to a Theory of Language*. Madison/Milwaukee et Londres: University of Wisconsin Press.
- KANDINSKY, V. (1989). *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*. París : Denoël (folio esais).

- KLINKENBERG, J.-M. (2000). *Précis de sémiotique générale*. París : Seuil [col. Points essais].
- LOCKE, J. (1998). *Essai concernant l'entendement humain* [1706]. París : Vrin.
- LUCY, J.A. (1997). “The Linguistics of ‘Color’” dans C.L. Hardin et L. Maffi (éds.), *Color Categories in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 320-346.
- MÉROT A. (1994). « Les modes ou le paradoxe du peintre » dans le catalogue de l’exposition Nicolas Poussin 1594-1665. París : Galeries Nationales du Grand Palais, pp. 80-87.
- PASTOUREAU, M. (1986). *Figures et couleurs. Etude sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. París : Le Léopard d’or.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l’Occident médiéval*. París : Le Léopard d’or.
- PILES, R. de. (1990). *Cours de peinture par principe* [1708], Nîmes : Editions Jacqueline Chambon.
- ROQUE, G. (1999). « Quelques préalables à l’analyse des couleurs en peinture ». *Technè* n° 9-10, 1999, Couleur et perception, p. 40-51.
- \_\_\_\_\_ (2003a). *El color en el arte mexicano*. México: UNAM.
- \_\_\_\_\_ (2003b). « Qu'est-ce-que l'art abstrait ? » *Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*, París : Gallimard [folio essais].
- \_\_\_\_\_ (2005). « Le langage de la couleur », en *La couleur des matériaux : langage, couleur, cognition*. Escuela temática interdisciplinaria CNRS, fascículo publicado por el Conservatorio de óleos y pigmentos aplicados. Okhra : Roussillon, pp. 17-23.
- \_\_\_\_\_ (2006). *La Stratégie de Bonnard. Couleur, lumière, regard*. París : Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (2007). « De l’atteinte au pigment », *Technè* n° 26, La couleur des peintres, pp. 74-80.

- \_\_\_\_ (2009). *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. París : Gallimard.
- \_\_\_\_ (2010). « A propos du Traité du signe visuel : une remarque et deux questions » *Actes du colloque Le Groupe μ. Quarante ans de rhétorique – Trente-trois ans de sémiotique visuelle*, bajo la dirección de M.G. Dondero et G. Sonesson, en *Nouveaux Actes Sémiotiques*, publicado en línea (<http://revues.unilim.fr/nas/sommaire.php?id=3246>)
- \_\_\_\_ (2012a). « Sémiotique visuelle et histoire de l'art. Témoignage », en *Signata. Annales des sémiotiques*, n° 2, La sémiotique, entre autres, pp. 121-137.
- \_\_\_\_ (2012b). « Rhétorique de la couleur » *Actes du IXe Congrès de l'Association Internationale de Sémiotique Visuelle (AISV)*, Retorica del Visible.
- SANZ, J.C. (2009). *Lenguaje del color*. Madrid: H. Blume.
- SAUNDERS B.A.C. et J. van Brakel. (1997). « Are there Nontrivial Constraints on Colour Categorization ? », *Behavioral and Brain Sciences*, 20, pp. 167-228.
- THÜRLEMANN, F. (1982). *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne, L'Âge d'Homme.
- \_\_\_\_ (1986). Entrada « Chromatique (catégorie) » en A.J. Greimas et J. Courtés (éds.), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, II. París : Hachette, pp. 42-43.
- \_\_\_\_ (1988). « Grün – die verstoßene Vierte. Zur Genealogie des modernen Farbpurismus », dans B. Bürgi (éd.), *Rot Gelb Blau. Die Primärfarben in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Verlag Gerd Hatje, et Teufen, Verlag Arthur Niggli, pp. 11-27. 19.