



EL ARTISTA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA PALETA: ¿UNA DECISIÓN TÉCNICA U ONTOLÓGICA?

Luis Alejandro Barón Monsalve *

Resumen

Este texto pretende indagar en la cuestión ¿es la construcción de la paleta una decisión técnica u ontológica por parte del artista? Se estima que dicho proceso puede partir de una decisión técnica del artista en la medida en que en ella intervienen elementos taxativamente prácticos del quehacer artístico, o bien de una decisión ontológica de este en la medida en que en ella se encuentran representadas todas las concepciones estéticas que dan lugar a su obra. Para ello, retomaré distintos referentes de la teoría del arte y el color, de la estética y, eventualmente, del arte mismo.

Palabras clave: Color, Círculo cromático, Teoría del color, Artista, Paleta.

*Universidad del Valle

alejandrob00911@gmail.com

Recibido: 15 de noviembre de 2017

Aceptado: 18 de junio de 2018

1. A modo de introducción

Tal como señala Johannes Pawlik (1996), las consideraciones en torno a la condición del color podrían rastrearse desde la antigüedad hasta nuestros días. En la edad media, el color fue objeto de las más elaboradas indagaciones filosóficas y se cuestionaban, por ejemplo, su esencia y significado (Cfr. Pawlik: 28). En la modernidad las reflexiones en torno a este fenómeno encuentran su auge alrededor de la primera mitad del siglo XIX con los aportes teóricos de pensadores como Goethe y de pintores como Philipp Otto Runge. Estas reflexiones no se afirmaban tanto en la búsqueda de una explicación científica del fenómeno del color como en la comprensión de sus dimensiones estéticas; la teoría del color de Goethe, por ejemplo, se constituye en la búsqueda para dar cuenta la esencia general del color.

Los aportes de los modernos a la teoría del color se condensan en una conceptualización denominada el *círculo cromático*. El círculo cromático podría definirse como la representación esquemática de la teoría del color de estos autores.

Dichas esquematizaciones llevan implícita su teorización en torno a la interacción de los colores entre sí y con otros fenómenos físicos y psicológicos. Para importantes artistas plásticos en la historia, el círculo cromático se constituyó en un valioso aporte para la creación de su obra, en especial en lo que refiere a la selección de su *paleta* que en la práctica artística traduce su propia teoría del color; su propio “círculo cromático”. En términos de Pawlik, podríamos hablar en ese sentido de un *círculo cromático del pintor* (Pawlik: 38). Así entendida, la paleta del artista es uno de los rasgos característicos de su obra. En ella se expresan sus predilecciones por determinadas escalas tonales, formas de interacción del color, entre otros rasgos similares con los que su obra es distinguida y referenciada en el mundo artístico y en la historia y teoría del arte. La paleta se constituye en parte fundamental de la vida del artista pues esta lleva implícita la carga sensible y teórica construida por él, la misma que luego será plasmada en su obra.

Este texto pretende indagar en la cuestión ¿es la construcción de la paleta una decisión técnica u ontológica por parte del artista? En primera medida, se estima que la construcción de la paleta puede ser una decisión técnica pues en ella intervienen elementos exclusivamente prácticos del quehacer artístico y que pueden oscilar entre el uso de determinados materiales pictóricos o el uso de técnicas y tecnologías artísticas determinadas, que pueden mediar (o incluso determinar) las condiciones de creación y producción artística.

Por otra parte se estima que la construcción de la paleta puede ser una determinación ontológica del artista en la medida en que en ella se encuentran representadas todas las concepciones estéticas, ideológicas, políticas y culturales del artista; lo que considera esencial en el color y el arte. Una última respuesta a esta pregunta sin duda más amplia es que dicha decisión integra tanto elementos técnicos como

elementos ontológicos. Cualquiera sea la respuesta a esta pregunta se debe insistir en que este ensayo es simplemente un esfuerzo por acercarse más a la comprensión del problema planteado. Para cumplir con lo propuesto, se retomarán distintos referentes de la teoría del arte y el color, de la filosofía y, eventualmente, de la ciencia.

2. El color como lenguaje del artista

La reflexión propuesta parte de varios supuestos que es necesario precisar y esclarecer. El primero, como se ha señalado previamente, es que paleta del artista es la materialización de una decisión, de naturaleza desconocida, que este toma para la creación de su obra. La paleta es una esquematización de las ideas y concepciones que el artista tiene frente al color y a la forma en la que el color comunica o bien en la que el color en el marco de sus interacciones con otros fenómenos pictóricos, físicos, psicológicos y sociales habla al espectador. Como potenciales espectadores de estos fenómenos hemos de reconocer entonces que el *color nos habla*. Cuando afirmamos que el “color nos habla” aceptamos que el color es, fácticamente un lenguaje. Pero ¿cómo damos cuenta de ello? En esencia, pareciera que la clave está en que el fenómeno del color puede entenderse en la relación existente entre un tipo de información, a saber, la *información cromática* y la significación que el sujeto da a esta información en sus procesos de interacción con la naturaleza y la sociedad. Es esta significación dada por el sujeto la que, según hemos aceptado, orienta de una u otra manera al sujeto en el mundo.

Como se sabe, el padre del racionalismo, principal antecedente de la ciencia y el escepticismo moderno, trazará una de las líneas más consolidadas del fenómeno del conocimiento durante toda la modernidad, ubicando al *color* como una de tantas cualidades que no son más que *modos* en los que se presentan los objetos ante mis sentidos, aunque no puedan darme cuenta verdadera de su esencia y, por tanto, no es más que un llano ápice del engaño. Recordemos:

Consideremos aquellas cosas cuya comprensión es considerada vulgarmente la más distinta de todas: a saber, los cuerpos que tocamos y que vemos (...). Tomemos, por ejemplo, esta cera: acaba de ser retirada del panal, aún no ha perdido todo el sabor de su miel, retiene algo del olor de las flores de donde fue recolectada; su color, figura y tamaño son claros; es dura, es fría (...) pero he aquí que mientras hablo es acercada al fuego: pierde los restos de sabor, el olor se esfuma, cambia el color, desaparece la figura [...] Entonces ¿qué era lo que en ella se comprendía de manera tan distinta? Por cierto nada de aquellas cosas que yo alcanzaba con los sentidos (Descartes, AT. 1982: 91).

Solo una vez consolidada la obra de Newton, particularmente su *Óptica* (1704), el estudio del color emerge como paradigma en los programas de investigación de la teoría del arte. En tanto que con-

sideremos al color como un lenguaje, retomaremos en este apartado la idea de que el color es, en alguna medida, *información*.

Para esclarecer la idea anterior, se recurrirá a Sanz (2009) cuando, de una manera más o menos clara, nos reubica temporalmente en el análisis del color, desligándonos un poco de las acepciones de la modernidad clásica en torno a dicho fenómeno:

Con independencia de la idea que se tenga respecto a su realidad, el color se encuentra en una dimensión propia de la experiencia visual, así como del pensamiento en imágenes y de los diversos medios que empleamos para crearlas, registrarlas o transmitir las. Porque no estamos limitados a pensar en el color sólo como accidente o como algo secundario (...) no nos resulta imposible pensar en el color como algo esencial, en las fenomenologías que lo causan, en las características que le son inherentes o en las diversidad facetas que su realidad puede presentar (Sanz: 13-14).

Esta reubicación de nuestra relación como sujetos con el fenómeno, nos ha permitido comprender que el color nos proporciona *información especial de diferentes tipos* y la oportunidad de transmitirla. En la actualidad, recordemos, hablar de un lenguaje pareciera no remitir unívocamente a sistemas de signos verbales, sino a otro tipo de sistematizaciones del sentido y el significado, uno de ellos, entre los que la problematización del color encuentra más y mejores bases es en el de los *signos icónicos*.

Recordemos a Peirce cuando nos dice que “todo razonamiento es una interpretación de signos de algún tipo” (Cfr. Peirce, 1894), surge entonces la pregunta ¿son los colores algún tipo de signo? Y, de ser así ¿a qué tipo de razonamientos nos inducen? O bien ¿qué tipo de lenguaje o marco comunicativo construimos en torno a estos particulares signos?

Sanz prefiere reconocer el valor icónico de los colores atendiendo a su *expresión* icónica esencial, esta hace referencia a las representaciones gráficas, visuales y materiales intrínsecas en ellos con las que podemos referirlos. No obstante este autor toma cierta distancia de esta noción (sin apartarse completamente de ella), cuando reconoce el valor contextual de la representación icónica del color. Hablar de un lenguaje de iconos es adherir el sistema icono-lingüístico a nuestra reflexión. Como ha dicho el autor, los conceptos tienen una fuerte tendencia a ser representados por la información cromática a la que hemos accedido a ellos. El lenguaje desde esta perspectiva se reafirma

tanto como un contexto verbal como el más elemental de los contextos icónicos, ejemplificándose también la relevancia del concepto antropológico en el que evolucionan la creación, el registro, la reproducción y la transmisión de las imágenes (Sanz: 15).

Como Villaverde (2001), algunos autores hablan del *lenguaje cromático como uno de los lenguajes universales*. Es precisamente su universalidad la que permite que el análisis del despliegue léxico del lenguaje (el llamado por este autor el léxico cromático) pueda hacerse efectivo desde tan diversos enfoques (comparativo, evolutivo, antropológico, entre otros). Al respecto el autor nos dice:

Los distintos lenguajes han respondido ante el reto que supone la traducción en palabras del espectro cromático con múltiples soluciones y grados muy diversos de categorización. La evolución de cada lenguaje, junto a los influjos mutuos que interrelacionan a la más desarrolladas, acaban de compilar un panorama cuyos extremos van desde las lenguas más pobres, primitivas y aisladas en este sentido, como algunas de Oceanía, reducidas a un par de términos para blanco y negro, hasta otras como el inglés, dotadas con varios miles de nombres de colores (Villaverde: 363-364).

Además, el autor sugiere que este fenómeno se presenta también en la jerarquía de relevancia que en determinados lenguajes (y culturas) se le da a ciertos colores: “Así, los esquimales distinguen, y en consecuencia nombran, hasta doce blancos, al igual que algunos africanos hacen con cincuenta negros, los maoríes neozelandeses con un centenar de rojos, o algunas tribus amazónicas con dieciséis verdes” (Villaverde: 364). Este autor sugiere que también la configuración histórica de los términos que refieren a la representación del léxico cromático se ha transformado radicalmente. Pese a todo no considera que se deba incurrir en un relativismo radical para el análisis del color como lenguaje e ilustra esta problemática preguntándose en la música ¿qué diríamos si el mismo sonido fuese entendido por algunas autoridades como *do* y por otras como *re*? seguramente, afirma el autor, consideraríamos como carentes de bases conceptuales sólidas a estas apreciaciones.

Hasta aquí hemos esclarecido, desde diferentes perspectivas, en qué medida puede entenderse el color como un lenguaje. En tanto hemos aceptado que el color es el lenguaje mediante el cual habla el artista, debemos insistir en la importancia de establecer ¿qué elementos constituyen la decisión del artista de utilizar determinados colores (en vez de otros) para hablar por medio del color? Es decir ¿cómo y por qué el autor construye su paleta? A continuación me detendré brevemente sobre estas cuestiones.

3. Entre la forma y el color: la toma de partido del artista y la construcción de la paleta

En el prólogo a *Las Armonías del Color* de Augusto Garau (1992), Rudolf Arnheim afirma:

Sería instructivo volver a escribir la historia de la pintura occidental en tanto que historia de la relación entre forma y color. Se podría ver que desde los años de la rivalidad entre los pintores florentinos y los pintores venecianos, durante el renacimiento, el dominio de la forma compitió con el color. En los siglos sucesivos cada estilo pictórico tuvo que encontrar una forma propia de reconciliar estos dos medios de expresión visual (...) También es cierto por otra parte que a los fines de la información práctica y biológica, la forma es mucho mejor que el color, para identificar la diversidad de los objetos representados (Arnheim: 7).

De acuerdo con Arnheim la relación entre la forma y el color en la pintura occidental serviría incluso para reescribir su historia. Esta idea (y los supuestos que arrastra) es compartida por artistas y teóricos del arte de todo tipo y servirá en buena medida para esclarecer las cuestiones que nos ocupan en este apartado.

Según Arnheim, en la competencia entre forma y color, la forma resulta vencedora en tanto que lo que pretenda el artista es hacer una representación fiel de la realidad. En su obra *De lo espiritual en la obra de arte* (1994) Kandinsky, por otra parte, afirma que la “forma puede existir independientemente como representación del objeto o como delimitación puramente abstracta de un espacio o una superficie. No así el color, que no puede extenderse ilimitadamente” (Kandinsky: 47-48).

Pareciera entonces que aquellos artistas que se ven más tentados por el dominio de la forma, a su vez se orientan en adquirir ciertas disposiciones técnicas que les permite representar mediante ella el mundo de manera más fiel, no obstante, la reconciliación de estos dos medios de expresión significó el desarrollo de nuevos estilos y formas de expresar y comunicar en el arte.

En el mismo tratado, Kandinsky afirma que “determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras [...] Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente disarmónica sino que, por el contrario, abre una nueva posibilidad de armonía” (Kandinsky: 49).

Armónica o no, la disonancia entre forma y color implica para el artista tomar una decisión que trasciende lo eminentemente práctico. La empresa abstracta, por ejemplo, demanda del artista una inmersión y comprensión excelsa del color y sus propiedades en relación con la forma. Estas propiedades no son solamente físicas sino también psicológicas, emotivas, interiores y/o espirituales.

Estas últimas son hermosamente retratadas por el pintor y teórico del arte moderno Paul Klee, quien es su *Teoría del Arte Moderno* (2007) afirma:

El claroscuro despliega su movimiento alternativo de “ascensos-descensos” entre los polos del blanco y el negro. Lo dado blanco es la luz en sí. Por el momento toda resistencia es cosa muerta, y el conjunto está privado de movimiento sin la menor vida. Habrá pues que apelar al negro e incitarlo al combate; combatir la omnipotencia amorfa de la luz [...] Se trata de obtener un movimiento visible de flujo y reflujo poniendo en lucha lo claro y lo oscuro y esto implica un enérgico recurso a los dos polos. La fuerza del torneo supone en efecto que los polos opuestos negro y blanco afirman su presencia ellos ofrecen toda su tensión al juego de las fuerzas que contrastan sobre la escala de los matices tonales (Klee: 64).

Hasta aquí se ha dicho que el punto de encuentro de la relación entre forma y color ha sido eminentemente conflictivo en la historia del arte. No obstante artista está en la capacidad de reconciliar

estos medios de expresión y comunicación para que su creación posibilite nuevas formas de acceso y exploración de la sensibilidad humana.

El artista se ve evocado a decidir cuáles serán los medios predominantes en su obra; aquellos de los que partirá para comunicar lo que desea. La oscilación entre la forma y el color, el conflicto que el artista resuelve o profundiza, la reconciliación entre estos medios es una decisión que ubicará al artista en una posición distintiva respecto a otros artistas y formas de expresión ¿Existe acaso algún valor determinante en la toma de esta decisión?, ¿alguna fórmula decantada o sistema establecido? Sobre esto nos dice Pawlik:

Las distintas vías de partida de los teóricos de la pintura apuntan ya a que para el área de la actividad artística o la enseñanza del arte no puede haber un modelo ordenador de validez general. Así pues la pregunta de cuál de los muchos sistemas posibles es el correcto no puede responderse, porque siempre depende de la intención perseguida (Pawlik: 38).

Hay, en ese sentido, una multiplicidad de elementos ontológicos posibles que llevan al artista a definir su estilo, su forma de crear, expresar y/o comunicar, que a su vez se relacionan e integran con determinaciones técnicas que privilegian la expresión de la forma con ciertas particularidades pictóricas y materiales. La construcción de la paleta en ese sentido atiende a todos estos elementos y, lo que es más importante aún, a la relación entre ambos.

Lo dicho hasta aquí sugiere que ante la pregunta *¿Es la construcción de la paleta una decisión técnica u ontológica por parte del artista?* una primera tentativa de respuesta admisible es que esa construcción parte de una decisión que integra elementos y medios tanto técnicos como ontológicos. Sin ninguna pretensión más que profundizar el grado de inmersión en este problema a continuación retomaremos algunas consideraciones de artistas contemporáneos enfrentados a esta cuestión en aras de ampliar el espectro de reflexión con el que hasta ahora hemos abordado la pregunta, y así poder hacer un salto de lo teórico y filosófico a lo artístico.

4. ¿Qué dicen los artistas?

En la entrevista realizada a Bernardino Labrada, como parte del volumen número 7 de la Revista de Arte Contemporáneo *¿Qué está mirando?*, se le preguntó al artista caleño *¿cómo compone su paleta?* Ante esta cuestión respondió el artista:

Colores claros, azules suaves tirando a grises, los tenues, los nacarados como luto y el violeta; pero no quise hacer degradación del negro. La temática de la niñez marcó mi camino como pintor, además porque sigo pensando como niño. Las experiencias que viví precisamente en mi

infancia, los juegos lúdicos, ese surrealismo cuando uno juega, esos sueños que a medida que uno crece van tomando forma. Recuerdo que cuando era niño, a media noche, acompañando a mi padre, él me hablaba del duende que va a caballo, de los espantos, de las brujas que, como afirman algunas personas: “que las hay las hay”. Recuerdo que una vez íbamos a caballo en una noche iluminada por la luna, a tal punto que se podía observar la proyección de la sombra de los árboles y unas matas de moras que servían como alambrado para que no pasara la gente, entonces vi que algo salió del matojo de moras, rápido como una avispa, y los caballos se pusieron nerviosos, sin embargo, no tuve miedo, quizás porque era muy joven. Al otro día, le conté a mi padre lo que había visto y él me dijo: “hijo, por qué no me dijo, lo había podido secuestrar ese duende”. Mi padre nos contaba historias sobre duendes, y esas experiencias influyeron mucho en algunas temáticas de mi pintura (Labrada, 2016: 34)

Como puede observarse en las palabras de Labrada, la pregunta por la paleta realizada ya no al teórico del arte sino al artista evoca en él una serie de apreciaciones diversas que van desde algunas consideraciones elementales y técnicas sobre los colores que componen su paleta hasta toda una serie de recuerdos, emociones y sentimientos que el artista integra a ella para poder expresar mediante el ejercicio creativo todo un acumulado de experiencias y emociones que se comunican a través del arte.

También el empleo de la técnica puede integrar elementos ontológicos, lo que, aparentemente, rompería con la dicotomía esencial que arrastra la pregunta orientadora de esta reflexión. Así lo deja claro el artista colombiano Gilberto Cerón quien en entrevista para el volumen número 8 de la Revista *¿Qué está mirando?*, ante la pregunta *En relación al óleo, al acrílico y al carboncillo ¿cómo es su relación existencial o emocional con esos materiales?*, respondió:

Cada material tiene su posibilidad de expresión; me comunico con la sustancia. Es muy importante lo táctil, tocar las cosas; sentir la naturaleza del material. Busco que cada material me dé su máxima potencia expresiva. Por esta razón investigo sobre materiales como el interlón, que es una fibra no tejida, la posibilidad de la encáustica, la cera como medio; la cera es un medio muy expresivo e importante porque me da la posibilidad de una técnica mixta muy particular (Cerón, 2017: 22).

De esta manera concluye este modesto esfuerzo por adentrarnos en la cuestión planteada. Como se ha visto hasta aquí, la pregunta orientadora de esta reflexión *¿es la construcción de la paleta una decisión técnica u ontológica por parte del artista?* no admite una respuesta basada en dicotomías que desliguen la técnica artística de las concepciones estéticas que el artista busca expresar mediante su obra.

Bibliografía

- ARNHEIM, R. (1992). Prólogo a *Garau*, 1992. Las armonías del color. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona, España.
- BRUSATIN, M. (1997). Historia de los colores. Editorial Paidós, España.
- CERÓN, G. (2017). Entrevista. Parte de: ¿Qué está mirando? Revista de Arte Contemporáneo. No. 8, Enero-Junio 2017. Departamento de Filosofía, Universidad del Valle, Colombia.
- DESCARTES, R. (2009). Meditaciones acerca de la filosofía primera. Seguidas de las objeciones y respuestas; Trad. Jorge Aurelio Díaz. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Colombia.
- KANDINSKY, V. (1994). De lo espiritual en la obra de arte. Ediciones Coyoacán, México D.F.
- KLEE, P. (2007). Teoría del arte moderno. Editorial Cactus, Buenos Aires, Argentina.
- LABRADA, B. (2016). Entrevista. Parte de: ¿Qué está mirando? Revista de Arte Contemporáneo. No. 7, Julio-Diciembre 2016. Departamento de Filosofía, Universidad del Valle, Colombia.
- PAWLIK, J. (1996). Teoría del color. Editorial Paidós, España.
- PEIRCE, C. (1894). ¿Cómo razonar? Crítica de los argumentos. Alianza Editorial. España.
- SANZ, C.J. (2009). Lenguaje del Color. Sinestesia cromática en poesía y arte visual. Ediciones Akal, Madrid, España.
- VILLAVERDE J. (2001). *El color del lenguaje y el lenguaje del color*. En: ADAXE. Revista de Estudios e Experiencias Educativas.