

La cuestión del colorido en la pintura: Hegel frente a Goethe y Diderot*

In The Matter Of Colorful Painting: From Hegel Goethe And Diderot

Por: Marco Aurélio Werle

Departamento de Filosofía

Universidad de São Paulo

São Paulo, Brasil

E-mail: mawerle@usp.br

Por: Carlos Enrique Restrepo

Instituto de Filosofía

Universidad de Antioquia

Medellín, Colombia

E-mail: alteridad@quimbaya.udea.edu.co

Fecha de recepción: 5 de junio de 2011

Fecha de aprobación: 31 de agosto de 2011

Resumen. *La consideración de la coloración presentada por Hegel para establecer una categoría superior de ésta sobre el dibujo o del boceto se basa en que estos no son sustanciales en la representación pictórica. Hegel establece un punto de cambio respecto de las consideraciones que se tenía de la supremacía de la forma sobre lo colorido que planteaban autores como Immanuel Kant o Johan J. Winckelmann. Hegel se acerca a las concepciones del color de Goethe y Diderot para poder hacerse al carácter subjetivo que hay en ella, donde el color se da en el ámbito de la percepción Humana independiente de cualquier teoría objetiva, pero al mismo tiempo permanece reacto a las leyes universales de la armonía que son fundamento de la teoría goethiana que funciona sólo para la filosofía natural pero no para la artística tal y como se refleja en la teoría de Diderot, y en la pintura Holandesa.*

Palabras clave. *Hegel, Diderot, Goethe, Pintura, Subjetividad.*

Abstract. *The consideration of Colouring presented by Hegel to establish a superior category of it over Drawing or Sketching is based in the fact that the latter two are not substantial in Pictorial Representation. Hegel establishes a point of turn in respect to ideas about the supremacy of Form over Colouring that were set forth by authors such as Immanuel Kant or Johan J. Winckelmann. Hegel approaches the Conceptions of Color of Goethe and Diderot to be able to grasp the subjective character of these, where Color is given in the Realm of Human Perception independently of any other Objective Theory, but at the same time it remains reluctant to Universal Laws of Harmony that are the basis of the Goethian Theory which works only for Natural Philosophy but not for Artistic Philosophy such as it is reflected in the Theory of Diderot and in Flemish painting.*

“No se puede decir propiamente que sólo existe un único colorido en la naturaleza, pues con la palabra colorido pensamos siempre al mismo tiempo en el ser humano que ve el color y que, por medio del ojo, lo acoge y le da una cohesión”¹.

En el siguiente estudio se busca examinar un aspecto de la interpretación que Hegel hace de la pintura holandesa en sus *Lecciones de estética*, a la luz del debate con Goethe y Diderot a propósito del papel del color y del colorido en la pintura. Hegel asume el privilegio del color frente al dibujo, concedido por Goethe en la traducción y en el comentario del *Ensayo sobre la pintura* de Diderot. Sin embargo, traspone el principio del color a un plano histórico y social, localizándolo justamente en la pintura holandesa del siglo XVII. De esta manera, el predominio del color en la pintura se explica en términos de una lógica y de una necesidad histórica del despliegue del espíritu humano, y no surge como consecuencia de un punto de vista abstracto, meramente subjetivo de preferencia artística.

En sus *Lecciones de estética*, Hegel considera que el elemento del color, el *colorido*, es el punto culminante de la pintura, pues “es el color, el *colorido*, lo que hace del pintor un pintor”². La pintura alcanza con el color su punto más elevado como arte, el momento en que comienza a pasar, por así decir, al terreno de la música, arte que la sucede en la jerarquía del sistema de las artes. En el juego de la apariencia, producido por el uso de los más variados colores, el pintor abandona el objeto a representar y se entrega al deleite de las combinaciones pictóricas, dándose con ello “una interpenetración de colores, una apariencia de reflejos que brillan en otras apariencias [*in andere Scheine scheinen*] y se tornan tan finos, tan volátiles, tan llenos de alma, que comienzan a penetrar en el ámbito

1 Goethe, J. W. von. “Diderots Versuch über die Malerei” In: *Schriften zur Kunst*, Zürich/Stuttgart, Artemis, 1965, 2. ed. p.246.

2 *Werke*, vol. 15, p. 69. Las referencias de la estética de Hegel, aunque sigan la edición alemana (*Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, vol. 13-15, *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986), se basan en la traducción *Cursos de estética I - IV*, trad. de Marco Aurélio Werle y Oliver Tolle, consultoría de Victor Knoll, São Paulo, Edusp, 1999-2004, en la que se inserta en el cuerpo del texto la paginación del original alemán indicándola entre corchetes.

de la música” (*Werke* 15, p. 80-81). Mediante el esfumado, la pintura conquista un movimiento en el cual todo se vuelve un rebasar, un proceso subjetivo continuo de superación, que promueve la transición del principio propiamente espacial de la pintura al principio temporal de la música. “Por medio de esta idealidad, de esta interpenetración, de este ir y venir de reflejos y apariencias de colores, por medio de la mutabilidad y volubilidad de las transiciones se esparce por doquier, en la claridad, en el brillo, en la profundidad, en la iluminación suave y fuerte del color, una apariencia de animación que constituye la magia del colorido, y que pertenece propiamente al espíritu del artista que es este mago” (*Werke* 15, p. 81). Hoy, con el descubrimiento de algunos cuadernos de los alumnos de las *Lecciones de estética*, podemos percibir mejor cómo el énfasis dado al colorido era, de hecho, central para Hegel en sus clases. En el último curso dictado por Hegel en Berlín, en el año 1829, preservado por el cuaderno del estudiante Libelt que se encuentra actualmente en la Biblioteca Jagelonska de Cracovia/Polonia, el tópico del colorido recibe un subcapítulo en el capítulo de la pintura, titulado justamente “El colorido” (*Das Kolorit*). Al comienzo de este manuscrito leemos: “El dibujo, el boceto, es ciertamente el fundamento, pero no lo sustancial. A la pintura pertenece la coloración, que es ella misma dibujo; es eso lo que primero proporciona el acabamiento de la expresión”³.

Esta posición de Hegel en el análisis de la pintura contrasta con la tendencia dominante de la estética alemana clásica que, influenciada por el clasicismo de Winckelmann, adoptó como regla privilegiar el aspecto de la forma, esto es, el dibujo, la línea y el contorno, cuando se dedicó al examen de la pintura, resultando como consecuencia el rechazo del elemento del color como lo fundamental. Winckelmann, en la *Historia del arte de la antigüedad* (1764), considera que el “color contribuye a la belleza, pero no es la belleza misma, y solamente la realza de modo general y nada más que en las formas”⁴. Para él, el color se sitúa en el nivel de lo que solamente place a los sentidos, mientras que “la belleza es distinta de la complacencia” (idem, p. 148). En la *Misiva*, un texto que acompaña sus

3 Hegel, G. W. F. *Ästhetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29*. Libelt (Cuaderno de Libelt: Manuskript der Bibliotheka Jagiellonska, Kraków), p. 134. Agradezco a A. Gethmann-Siefert por la copia de la transcripción de este manuscrito. Basado en este pasaje del curso de 1829 (traducido como anexo de este ensayo), B. Collenberg-Plotnikov, actualmente asistente de A. Gethmann-Siefert en la Fern Universität de Hagen, realizó un amplio estudio sobre el tema del color en Hegel, al cual este ensayo debe importantes motivaciones. Cf. Collenberg-Plotnikov, B. “Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst” In: *Phänomen versus System*, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hegel-Studien, Beiheft 34, Bonn, Bouvier, 1992.

4 Winckelmann, J. J. *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, WBG, 1993, p. 148.

Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura, de 1755, Winckelmann ironiza el colorido de la pintura holandesa, afirmando que la magia de los colores de sus pinturas, con su armonía divina, arrebatada de tal manera al espectador que éste apenas alcanza a percibir los defectos y lo que es repulsivo en esos cuadros⁵.

En la misma dirección se mueve Kant, quien, a lo largo de los §§14-17 de la *Crítica del juicio*, intenta mostrar que el juicio de gusto que se guía por el elemento sensible del color, y que se deja seducir por él, recae en el goce sensorial y no es, por tanto, un juicio puro. Kant afirma en el §14 de la *Crítica del juicio*: “En la pintura, en la escultura, en fin, en todas las artes plásticas; en la arquitectura, en la jardinería, en la medida en que son bellas artes, el *dibujo* es lo esencial, con lo cual no es lo que deleita en la sensación, sino simplemente lo que place por su forma, lo que constituye el fundamento de toda disposición para el gusto. Los colores que iluminan la traza pertenecen al atractivo; ciertamente, ellos pueden vivificar el objeto en sí para la sensación, pero no hacerlo bello y digno de intuición; antes bien, en gran medida ellos están muy limitados por aquello que la forma bella requiere, e incluso allí donde el atractivo es admitido, son ennoblecidos únicamente por la forma”⁶. A eso Kant opone, en el § 17 de la misma obra, el ideal clasicista de la belleza de la figura humana, diciendo: “Solamente aquello que tiene el fin de su existencia en sí mismo —*el hombre*, que puede determinar él mismo sus fines mediante la razón— o incluso donde necesita tomarlos de la percepción externa, puede compararlos a los fines esenciales y universales y puede en consecuencia juzgar también estéticamente la concordancia con esos fines; este *hombre* es, pues, capaz de un ideal de la *belleza*, así como la humanidad en su persona, en cuanto inteligencia, es, entre todos los objetos del mundo, la única capaz del ideal de la *perfección*” (ed. bras., p. 79). La figura humana, como imagen bien definida y bien delineada, se revela como la más adecuada al principio del arte basado en la forma, o sea, en el dibujo.

-
- 5 Cf. Sendschreiben, In: Winckelmann, J. J. Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Reclam, Stuttgart, 1995, p. 62-63. Según Karl Justi, Winckelmann asume el partido de la forma y del dibujo contra los coloristas y considera el arte holandés como no bello (Justi, K. Winckelmann und seine Zeitgenossen, Zürich, Olm, 1983 (reimpresión de la 4ª ed. de 1943; 1ª ed. de 1872, p. 433). Al respecto, Peter Szondi afirma: “El clasicista Winckelmann es poco justo con el color debido a su ideal del arte plástico, que proviene de la plástica griega, de la Madona Sixtina de Rafael, que se encuentra en Dresde. En el centro de su estética está el concepto de contorno” (Szondi, P. Poetik und Geschichtsphilosophie I, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, p. 37-38).
- 6 Kant, I. Crítica da faculdade do juízo, trad. de Valério Rohden y Antônio Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2ª Ed. 1995, p. 71.

También Schelling, en su *Filosofía del arte*, permite poco espacio al colorido en la pintura, en la medida en que lo sitúa por debajo del dibujo y del claro-oscuro⁷. Y al igual que Kant, también considera la figura humana como el objeto principal de la pintura, el cual corresponde mejor a la forma y al dibujo, y no al mero goce sensible pictórico. Schelling afirma en la *Filosofía del arte*, § 87: “El arte no se dirige en modo alguno a lo sensible, y sí en cambio a una belleza elevada por encima de la sensibilidad. La expresión del conocimiento absoluto en las cosas es la forma; sólo por medio de ella se elevan al reino de la luz. La forma es, por tanto, lo que hay de primero en las cosas, y también lo que las hace propias para el arte. El color es solamente aquello por medio de lo cual también el material de las cosas se torna forma; es solamente la potencia superior de la forma. Pero todas las formas dependen del dibujo” (ídem, p. 174; trad. esp. P. 220)⁸

Ante estas posiciones sobre la pintura, lo que podemos señalar es que también al interior de la estética alemana clásica, continúa la reflexión sobre el lugar del dibujo y del color en la pintura, que se inició en el Renacimiento con Alberti, en la articulación teórica entre el dibujo, el claro-oscuro y el color, pero que asumió un carácter de disputa a mediados del siglo XVI, cuando el dibujo, en el campo de la teoría del arte, comienza a distinguirse tanto en la pintura como frente a las demás artes, en teóricos de la pintura como Vasari, Anton Francesco Doni y Francisco de Holanda⁹.

La cuestión que se plantea entonces frente a la posición hegeliana sobre el color es la siguiente: ¿a partir de cuáles registros teóricos de su época se instituye

7 Cf. Schelling, F. W. J. *Filosofía da arte*, intr., trad. y notas de Márcio Suzuki, São Paulo, Edusp, 2001, §87, p.173. Esa división de la pintura proviene de la *Kunstlehre* de A. Schlegel. (En español, Schelling, F.W.J *Filosofía del arte*. Parágrafo 87, Trad. De V. López-Domínguez, Madrid, Tecnos, 1999, p. 219).

8 Estas consideraciones de Schelling sobre el papel del color en la pintura, por lo demás, no le impiden acoger positivamente la Doctrina de los colores de Goethe y defenderla frente a la teoría de los colores de Newton. Pero, aunque ambas teorías sobre el color sean examinadas ampliamente por Schelling en el Parágrafo 84 de su *Filosofía del arte*, él no extrae la implicación estética de la teoría de Goethe para la pintura.

9 La trayectoria de esa reflexión, entre los siglos XV y XVII, fue explorada en sus detalles en un texto de Leon Kossovitch, titulado “La emancipación del color”, publicado en la antología *O olhar*, organizada por Aduino Novaes (São Paulo, Companhia das Letras, 1989). Ya Giulio Carlo Argan, en un texto sobre Francesco Colonna, considera que la temática del color nace en la época inmediatamente posterior al Renacimiento, en el ámbito veneciano; cf., *Clássico e anticlássico, O renascimento de Brunelleschi a Bruegel*, trad. de Lorenzo Mammi, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 263-272.

dicha posición? Para responder a esta cuestión, es preciso remontarse a las reflexiones de Diderot y Goethe, citados ambos en el capítulo sobre la pintura de las *Lecciones de estética*, a propósito de la armonía de los colores y del encarnado. Hegel se refiere, por una parte, al *Essai sur la Peinture* de Diderot, escrito en 1765, pero publicado solamente después de su muerte, en 1795, y por otra parte, a la traducción parcial y al comentario que Goethe hizo de este ensayo en 1798, titulado *Diderots Versuch über die Malerei*, que sólo incide sobre las dos primeras partes del ensayo de Diderot, dedicadas respectivamente al dibujo y al colorido. Además, Hegel se refiere también a la *Doctrina de los colores* de Goethe, en lo concerniente a la naturaleza de los diferentes colores. La comprensión del tema del colorido en la estética de Hegel pasa, por tanto, por el examen de esas fuentes mencionadas, pero no para ver en qué medida Hegel “aplica”, por así decir, la *Doctrina de los colores* de Goethe al objeto de sus análisis, como si tal doctrina fuese una verdad inamovible de la pintura, algo semejante a la “invención” de la perspectiva en el Renacimiento, y que, a su vez, habría de ser difundida por el filósofo esteta como una doctrina a seguir por parte de los artistas. Aunque Hegel se guíe por Diderot y, principalmente, por Goethe en sus análisis, la manera como estos temas son reordenados en su estética indica una recepción crítica que introduce elementos nuevos en el problema, y es eso lo que hay que verificar en detalle.

En esta dirección, el aspecto central de la recepción hegeliana de las ideas de Diderot y Goethe sobre el color reside en el acento que ambos dieron a su *carácter subjetivo*, o sea, al hecho de que el color sea un elemento que se instituye, ante todo, en el ámbito de la percepción humana y que no depende de una teoría objetiva, basada en la realidad física de los colores, inscrita en una dimensión ajena al ser humano. En el *Ensayo sobre la pintura* de Diderot, esa subjetivación del color se revela en el modo como el pintor tiene que ser sensible a los diferentes matices que puede asumir el color de la carne humana. “Lo difícil es representar la carne, es ese blanco untuoso, igual sin ser pálido ni mate, es esa mezcla de rojo y de azul que transpira imperceptiblemente; es la sangre, la vida, que son la desesperación del colorista. Quien adquiera la sensibilidad para la carne habrá dado un gran paso; el resto no es nada en comparación. Mil pintores murieron y otros tantos morirán sin haberlo conseguido”¹⁰. Para Diderot, sin embargo, la aprehensión del colorido depende también de una cierta sumisión a la naturaleza, y no solamente del desempeño del sujeto para captarlo: “el artista que toma un

10 Diderot, D. Ensayo sobre a pintura, introd. y notas de Enid Abreu Dobransky, Campinas, Papirus, 1993, p. 49. (Ensayos sobre la pintura, en: Escritos sobre arte, Edición de G. Solana y Trad. De E. Amo. Madrid, Ediciones Siruela 1994, p. 112.)

color de su paleta no siempre sabe el efecto que producirá en su cuadro” (ídem., p. 47-48; ed. esp., p. 111). Pregunta Diderot: “¿Cuál es, para mí, por tanto, el genuino, el gran colorista?” Y responde: “Es aquel que haya captado el tono de la naturaleza y de los objetos bien iluminados y que sepa introducir armonía en su cuadro” (ídem., p. 50; ed. esp., p. 112 ss.).

Es este el punto en el que Goethe estaría en desacuerdo con Diderot, pues considera que él no separa adecuadamente el arte de la naturaleza. En su comentario al texto de Diderot, Goethe afirma que “la tendencia de todos los enunciados teóricos [de Diderot] apunta en la dirección de confundir naturaleza y arte, de amalgamar completamente naturaleza y arte” y que “la preocupación [suya, la de Goethe] debe ser la de exponer ambas como separadas en sus efectos”¹¹. Para Goethe, el artista, aunque tenga que orientarse por una imitación de la naturaleza, no necesita quedar preso en su exterioridad, pues también en la naturaleza se hace valer lo interior, el ideal a seguir. Goethe pregunta: “¿El artista tiene que representar lo exterior! Pero, ¿qué es lo exterior de una naturaleza orgánica sino el fenómeno que eternamente es modificado por lo interior?” (ídem., p. 2-17). De esta manera, el origen del colorido no está en los objetos mismos que son pintados, y sí en cambio en el mirar artístico, pues sólo éste capta ciertos colores y armonías que apenas si se pueden encontrar en la naturaleza (cf. 233). En lo que se refiere al encarnado, que es “la más bella armonía de los colores” (ídem., p. 235), para reproducirla son exigidas, por tanto, “las más bellas operaciones de la visión, así como del espíritu y de la mano” (ídem., p. 235). En último término, Goethe concuerda con Diderot sobre las innumerables gamas que puede asumir el colorido de la carne, el encarnado, dependiendo del estado en el cual se encuentre el ser humano al ser pintado y de la disposición del artista que produce el color; pero al contrario de Diderot, quien procura dejar abierta la posibilidad de una sistematización del color, al atribuir la responsabilidad de su constitución a las habilidades y al talento del genio o a la contingencia de la naturaleza, Goethe cree posible establecer los parámetros de una armonía de los colores, que pueda estar por encima de lo que nos ofrecen el experimento del prisma y el ejemplo del arcoíris. Según su intuición de esa época, “no existe una armonía por el hecho de que el arcoíris o el prisma nos la muestran, sino que estos llamados fenómenos son armoniosos porque existe una armonía universal más elevada, bajo cuyas leyes se ponen también ellos” (ídem., p. 241). En su debate con Diderot, vemos a Goethe postular los primeros fundamentos de lo que será, posteriormente, su

11 Schriften zur Kunst, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich, Artemis, 1965, 2. ed., p. 206 [trad. Escritos sobre arte, introd., trad. y notas de Marco Aurélio Werle, São Paulo, Humanitas/Imprensa Oficial, 2005.]

Doctrina de los colores y su oposición a la teoría física de los colores de Newton.

En el comentario al ensayo de Diderot también se hacen valer posiciones artísticas que Goethe venía madurando desde su viaje a Italia, ocurrido hacía diez años, y que fue decisivo para su formación¹². Por medio de la contemplación de obras de pintores italianos de mediados del siglo XVI como Tiziano, Veronese, Correggio, Guercino y Guido Reni, Goethe toma conciencia de la importancia de la experiencia directa del mirar en la apreciación artística. De ese modo, lejos de ser influenciado sólo por la herencia artística greco-romana en Italia, Goethe queda igualmente impresionado con la vitalidad de la pintura moderna italiana, particularmente la de los venecianos. En su paso por Venecia, luego de contemplar en el Palacio Pisani Moretta el cuadro de Veronese *La familia de Darío ante Alejandro* (que se encuentra actualmente en la Galería Nacional de Londres), el día 8 de octubre de 1786, Goethe asocia la pintura al mirar diciendo: “Es evidente que los ojos se forman en consonancia con los objetos que divisaron desde la infancia y, siendo así, el pintor veneciano ha de ver todo con mayor claridad y transparencia que otros hombres. Nosotros, que vivimos en una tierra ora inmunda, ora polvorienta, incolora, que oscurece cualquier reflejo, muchos incluso, tal vez, en cuartos estrechos, no podemos, por nosotros mismos, desarrollar la visión a tal punto jubilosa”¹³. La claridad en el más alto grado de Tiziano y Veronese resulta, según Goethe, de la variedad cromática ofrecida por el paisaje italiano: “Paseando por las lagunas con el sol vertical, contemplando los gondoleros apostados en los bordes de sus góndolas, reparando con mirada rápida en sus ropas coloridas y remando, viéndolos, pues, dibujarse en el cielo azul sobre la superficie verde-clara del agua, vi, en realidad, la mejor y más fresca pintura de la escuela veneciana. El brillo del sol destacaba de manera iridiscente los colores locales, y las sombras eran tan luminosas que, comparativamente, habría podido hacer las veces de luces. La misma cosa puede decirse de los reflejos del agua verde del mar. Todo eso en una misma pintura sobreponiendo el claro al claro, de tal manera que, para lograr acertar en su punto, eran necesarias la onda espumeante y la luz radiante para iluminarla” (ídem, p.102-103).

La impresión causada por el arte italiano, en su multiplicidad de colorido, y la relación esbozada en el comentario al ensayo de Diderot entre la percepción humana y el color, son sistematizadas por Goethe en su *Doctrina de los colores*,

12 Cf. Al respecto, véase de Ernst Cassirer, *Freiheit und Form, Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Darmstadt, WBG, 1991, 5. Ed., pp.193-196, y el capítulo “Goethe: Sehnsucht und Fülle” de Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens*, Berlin/München, Francke, 1968, 4. Ed. p.115-190.

13 *Viagem à Itália*, trad. de Sérgio Tellaroli, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, p. 102.

publicada en 1810¹⁴. Ya en la introducción a la *Doctrina de los colores*, y en la base del abordaje de los colores llamados fisiológicos, Goethe sitúa el color en la estrecha conexión entre el ojo y la luz, en la medida en que el ojo es el lugar donde la luz es percibida, y por tanto, también el color. Goethe afirma: “El ojo debe su existencia a la luz. De los órganos animales indiferentes a ella, la luz produce un órgano que se torna su semejante. Así, el ojo se forma en la luz y para la luz, a fin de que la luz interna venga al encuentro de la luz externa”¹⁵. Es decir, la luz externa en el órgano visual encuentra una similar a ella, la luz interna, de tal manera que es en este encuentro entre la luz externa con la luz interna del ojo que se procesa la percepción del color: “Una luz latente vive en el ojo, pudiendo ser estimulada al menor efecto interno o externo” (ídem, p. 45). Visto de esa manera, resulta que “el color es la naturaleza en la forma de la ley para el sentido de la visión” (ídem, p.45), o mejor: “el color es un fenómeno elemental de la naturaleza para el sentido de la visión que, como todos los demás, se manifiesta al dividirse y oponerse, mezclarse y fundirse, intensificarse y neutralizarse, ser compartido y repartido, pudiendo ser más bien intuitivo y concebido en esas fórmulas generales de la naturaleza” (ídem, p. 45). Por consiguiente, se torna inadecuada la investigación del color como un fenómeno solamente derivado objetiva y físicamente de la luz, como quería Newton. Una de las hipótesis centrales de Goethe y contrarias a Newton consiste, justamente, en pensar el color como no teniendo origen exclusivo en la luz, como si en la luz ya estuvieran pura y simplemente “contenidos” todos los colores, y sí en pensar el color en la relación entre la luz y la oscuridad¹⁶.

14 Sobre la importancia del viaje a Italia para la necesidad de la constitución de una reflexión sobre los colores, cf. el texto en que Goethe trata del nacimiento del proyecto de la doctrina de los colores. Zur Farbenlehre. Konfession des Verfassers. In: Schriften zur Naturwissenschaft. Vermischte Schriften, hrsg. Von Paul Stapf, Berlin/Darmstadt, Deutsche Buchgemeinschaft, 1956, p. 1236-37.

15 Goethe, J. W. Doutrina das cores, trad. de Marco Giannotti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993, p.44.

16 Goethe explica de modo sucinto, en la parte polémica de sus materiales sobre la Doctrina de los colores, la diferencia de su posición frente a la Óptica de Newton: “Newton sostiene que en la luz blanca incolora cualquiera, pero particularmente en la luz del sol, están contenidas varias luces de diversos colores, cuya combinación produce la luz blanca... la teoría que nosotros establecemos con convicción... no pretende desplegar colores a partir de la luz, en lugar de ello busca exponer por medio de innumerables casos que el color es al mismo tiempo producido por la luz y por aquello que se opone a ella” (Schriften zur Farbenlehre, In: Naturwissenschaftliche Schriften, Zürich, Artemis, 1965, 2 ed. p. 756). Con relación al contexto propiamente científico de la polémica entre Goethe y Newton, a fines del siglo XVIII, y a la postura de Hegel a favor de Goethe, cf. de Petry, M. J. “Hegels Verteidigung von Goethes Farbenlehre gegenüber Newton” In: Hegel und die Naturwissenschaften (hrsg. von M. J. Petry), Stuttgart, Fromman-Holzboog, 1987.

En la “Introducción” a su ensayo, Goethe anuncia este presupuesto: “Por ahora sólo adelantamos que luz y sombra, claro y oscuro o, para utilizar una fórmula más general, luz y no-luz son requeridas para la producción del color” (ídem, p. 46).

Para la comprensión de la recepción hegeliana de la doctrina de los colores de Goethe, es importante separar dos momentos distintos: 1) El uno corresponde a la aceptación de la doctrina de los colores de Goethe en el ámbito de la filosofía de la naturaleza; 2) El otro se refiere al modo como Hegel se confronta con esa doctrina de los colores en el ámbito de las *Lecciones de estética*, que es lo que aquí interesa en última instancia.

1) En lo que se refiere a su filosofía de la naturaleza, expuesta en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, Hegel se pone claramente del lado de la doctrina de los colores de Goethe, contra la de Newton, en el largo § 320, en el cual distingue la teoría de los colores de ambos diciendo: “Existen dos representaciones dominantes acerca de los colores: una es la que nosotros tenemos, según la cual la luz es algo simple. La otra representación afirma que la luz es algo compuesto, y esta representación es justamente opuesta a todo concepto y es la más tosca metafísica”¹⁷. Hegel considera bárbara la idea de Newton de que la luz carente de color, la claridad, consiste en una aglomeración o composición de cinco o siete colores “oscuros”. Al respecto afirma: “Todo el mundo sabe que el color es más oscuro que la luz; sin embargo, según la representación de Newton, la luz no es luz, y sí en sí misma oscura, y la luz sólo surge cuando esos colores diferentes, que deben ser algo originario, son mezclados” (ídem, p. 250)¹⁸. El procedimiento de Newton del llamado “mezclador de colores” [de la rueda que gira con los siete colores], de donde se origina el color blanco, sería erróneo, pues entonces “los colores son [tenidos] cada uno como algo originario, que están ya presentes en la luz y listos desde siempre como diferentes, y el prisma no hace sino traer a la aparición esta distinción previa y desde siempre existente, la cual no nace primero por medio de este procedimiento; es como cuando [continúa Hegel], por medio de un microscopio, vemos, por ejemplo, escamas sobre el ala de una mariposa, que a simple vista no percibimos” (ídem, p. 252). Esta teoría sólo se obtiene, según Hegel, debido a una abstracción de la “teoría”, que se impone gracias al

17 Hegel, G. W. F. Werke, vol. 9: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften II, p. 249.

18 Para Hegel, una importante diferencia a destacar entre el abordaje de Newton y el de Goethe, consiste en el hecho de que Newton procede analíticamente, mientras que Goethe considera cada fenómeno como un todo (según el comentario de Wolfgang Neuser, en *Hegels Philosophie*, hrsg. von Herbert Schnädelbach, Darmstadt, WBG, 2000, vol. 3, p. 175). Hegel se aprovechará de esta diferencia en el campo del arte, que también se confronta con el todo y no con fenómenos aislados.

hecho de pasar por encima de una serie de experiencias concretas que la niegan (ídem, p. 247-48). El abordaje de Goethe, por su parte, constituye una exposición adecuada al concepto, que parte directamente de los fenómenos (ídem, p. 256).

En términos de la filosofía de la naturaleza, mas no de la estética, como veremos a continuación, Hegel considera fructífera la perspectiva del *fenómeno primordial* de Goethe, para el examen del color, pues esta perspectiva tiene la ventaja de partir de aquello que se muestra antes que cualquier otra cosa en cuanto lo que es simple y abstracto, donde entonces ocurren los fenómenos concretos. El concepto de fenómeno primordial imprime al terreno de lo “uno-fuera-de-lo-otro” o del “ser-fuera-de-sí” del espíritu, que es como Hegel piensa la naturaleza, una cierta unidad inmanente. En una carta a Goethe, de 02/02/1821, Hegel se manifiesta sobre el fenómeno primordial diciendo: “Rastrear el fenómeno primordial, interpretándolo respecto a los otros como algo que denominamos abstracto: considero esto materia del más elevado sentido espiritual para la naturaleza, así como un paso hacia el verdadero conocimiento científico en ese campo”¹⁹. El mérito de Goethe es haber percibido, en su modalidad sensible-objetiva, el carácter especulativo del color, el hecho de que el color constituye la unión de las determinaciones del dibujo y del claro- oscuro. Siendo separados, pero al mismo tiempo puestos en unidad, los colores también aparecen penetrándose los unos a los otros, de tal manera que alcanzan una individualización. Así, los colores actúan según el propio concepto [*Begrif*] que, en sentido hegeliano, “como concreto contiene también los momentos al mismo tiempo separados y en su idealidad y unidad” (*Werke*, vol. 9, p. 246). En esta perspectiva de Goethe, la intuición es valorizada frente al entendimiento, conforme se deduce de la explicación acerca del fenómeno primordial, frente al cual, considera Goethe, “nada en el mundo fenoménico es superior. Partiendo del fenómeno primordial es posible descender gradualmente hasta el caso más común de la experiencia cotidiana, invirtiendo así la vía ascendente hecha hasta ahora” (*Doctrina de los colores*, p. 85). En lo que se refiere al color, eso significa que: “por un lado, vemos la luz, el claro; por otro, la oscuridad, la sombra. La opacidad [*Trübe*] se intercala entre ellas, y los colores se despliegan a partir de estos opuestos con la ayuda de su mediación, como en un antagonismo cuya alternancia remite inmediatamente a algo común” (*Doctrina de los colores*, p. 85-86)²⁰.

19 Citado por M. Gianotti en la introducción a la trad. bras. de la Doctrina de los colores, p. 167.

20 Sobre el abordaje del fenómeno primordial en la Doctrina de los colores, cf. los párrafos enumerados: 174, 175, 176, 720, 144. Para G. Lukács (“O problema estético do particular no Iluminismo e em Goethe”, En: Introdução a uma estética marxista, trad. de Carlos Nelson Coutinho y Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978, p. 142), por medio

2) Si volvemos ahora a las *Lecciones de estética*, vemos que, aunque se haya hecho uso de algunas implicaciones de la doctrina de los colores de Goethe, *no hay*, por así decir, una *aceptación incondicional* de esa doctrina. Se puede decir que Hegel aprovecha la *tendencia* de la investigación de Goethe, la afirmación implícita de la superación del claro-oscuro mediante el color, pero al mismo tiempo retorna a la perspectiva “más abierta” o “superior” frente al color propuesta por Diderot, una *perspectiva propiamente artística* y no científica del color. Tal vez sea por eso que Hegel no cita solamente a Goethe, sino también a Diderot en su capítulo sobre la pintura. La expresión muchas veces utilizada por Hegel de la “magia de los colores” remite a Diderot quien, en el *Salón de 1765*, la aplica a Vernet y Chardin²¹.

Hegel considera adecuada la forma de la doctrina de los colores de Goethe en lo concerniente a un abordaje de la filosofía de la naturaleza, cuando se trata del fenómeno por así decir “natural” del color, que ocurre, en un nivel “subordinado”, tanto en el arte como en la realidad prosaica. Cabe señalar que la *Doctrina de los colores* de Goethe no distingue con precisión el color en la pintura y el color en la realidad natural, dado que la preocupación no es solamente estética y sí al mismo tiempo científica²². En el campo del arte, sin embargo, hay algo más a considerar que el fenómeno natural del color, pues aquí entramos en el reino del espíritu, más exactamente del espíritu absoluto, en el que se trata de la manifestación de la razón en la historia. Por más meritos que pueda tener la doctrina de los colores de Goethe, no se trata de considerarla como una verdad que se sitúa *también*

del fenómeno primordial, Goethe hace valer un acceso directo a los fenómenos, lo que también lo lleva a oponerse fuertemente al uso de la matemática por Newton; por otro lado, la tendencia antropologizante de su Doctrina de los colores (cf. la carta a Zeltner en la que Goethe afirma que el hombre debe ser el centro de las ciencias naturales), muchas veces impidió a Goethe llegar a consideraciones científicas más sólidas, de modo que el tipo de abordaje practicado por él se reveló más fructífero en el ámbito del arte y de la estética que en la ciencia (idem, p. 144). Apoyándose en el hecho de que el propio Goethe indica el vínculo entre el presupuesto del fenómeno primordial y la perspectiva de lo particular (cf. ed. bras. de la Doctrina de los colores, p. 121), Lukács concluye que este concepto es inadecuado para la ciencia, ya que no hay ciencia de lo particular (cf. “O problema estético do particular no Iluminismo e em Goethe”, p. 148). Se trata, pues, de un concepto de cuño estético. Hegel, en cierta medida, llega a conclusiones semejantes.

21 *Salon de 1765*, Paris, Hermann, 1984, p. 135. Cf., al respecto el ítem “Peinture et magie” del libro de Chouillet, J. *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Colin, 1973, p. 553-594.

22 A los ojos de Schelling, es aquí precisamente que reside el avance de Goethe frente a Newton: “Las nuevas visiones que Goethe tiene de esa doctrina están fundadas tanto en los efectos naturales como en los efectos artísticos de los colores; en ellas se ve la más íntima armonía entre naturaleza y arte, mientras que en las de Newton no había absolutamente manera de vincular la teoría a la práctica del artista” (*Filosofía da arte*, p. 165).

como válida sin reservas en el campo de la temporalidad e historicidad propias del espíritu en el mundo.

En este sentido, partiendo de una clara distinción entre arte y naturaleza, Hegel en las *Lecciones de estética* acoge tan sólo la *dirección* de la investigación de Goethe, que está más presente en la traducción y en el comentario del ensayo sobre la pintura de Diderot que en la *Doctrina de los colores*. Pues, en el dominio artístico, no se trata de hacer valer una *teoría* o *doctrina* de los colores (a la manera de una preceptiva), ya que en el arte el color se determina por el modo como el espíritu trata el color, a través de los artistas singulares, de una manera no meramente natural y objetiva, sino “más elevada”, esto es, superior y absoluta, según un contenido espiritual depurado históricamente²³. La determinación para el uso de los colores en la pintura se subordina al arte del pintor, a su modo de proceder y a su arreglo de los colores, conforme ya pensaba acertadamente Diderot en el *Ensayo sobre la pintura*, al responder sobre una posible ley que pudiese reglamentar el uso de los colores: “Pero el pintor observa él mismo esa ley en su paleta, cuando mezcla sus tintas. No existe una ley para los colores, una ley para la luz, una ley para las sombras: en todas partes ella es la misma” (ed. bras. p. 68). Compartiendo el juicio artístico de Diderot, en la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* (§ 320) Hegel piensa también de forma semejante sobre el procedimiento de los pintores frente al color, al decir que: “ellos tienen a su disposición el rojo, el amarillo y el azul, y a partir de éstos constituyen los otros colores”²⁴.

Cabe, sin embargo, hacer notar aquí que esta diferencia entre Hegel y Goethe no es de la misma naturaleza que la que se verifica entre Goethe y Schopenhauer en el ensayo de este último titulado *Sobre la visión y los colores*²⁵. También

23 Sobre la oposición que hay en la estética de Hegel entre lo bello natural y lo bello artístico, hay que advertir que se trata de una oposición que tiene mediaciones, ya que lo bello natural, aunque rechazado en principio, comparece al interior de lo bello artístico en el acto de la configuración. Pero, a diferencia de Goethe, Hegel, a lo largo de su estética, rechaza el principio de la imitación de la naturaleza.

24 Werke, vol. 9, p. 254. En el campo de la pintura, la categoría más adecuada para pensar el color es, por tanto, la del colorido, el color producido por el hombre, no natural. En este punto, la reflexión de Hegel se inscribe en la tradición de la emancipación del color en la época moderna que, en el siglo XVII, con Roger de Piles principalmente, en su *L'art de peinture...* de 1673, establece la distinción entre el color natural y el artificial o el colorido: “el color natural es el que nos hace visibles todos los objetos que están en la naturaleza y el artificial es una materia de la que se sirven los pintores para imitar esos objetos” (citado por Kossovitch L. “A emancipação da cor”, p. 204).

25 Schopenhauer, A. “Über das Sehen und die Farben” In: *Kleinere Schriften*, Band III/Werke

Schopenhauer comparte la teoría de Goethe y se opone a Newton, al sustentar que: “una diferencia esencial entre [su] teoría y la de Newton consiste en el hecho de que ésta presenta cada color solamente como una *qualitas occulta* (*colorífica*) de cada una de las siete luces homogéneas, les da un nombre y luego las abandona; así, la diferencia específica de los colores y el efecto peculiar de cada uno de ellos no llega a ser aclarada de ninguna manera” (ídem, p. 681). La teoría de Schopenhauer, por el contrario, pretende esclarecer las peculiaridades de cada luz y hacer comprensible dónde reside el fundamento de la impresión específica y del efecto particular de cada color singular, en la medida en que se puede conocer cada color singular “como una parte enteramente determinada, expresada por medio de un corte, de la actividad de la retina” (ídem, p. 681). A diferencia de Hegel, quien acepta íntegramente la teoría de Goethe en el plano de la filosofía de la naturaleza, Schopenhauer pretende en este plano científico ir incluso más allá de Goethe y lo critica —así como a Newton— por preocuparse de investigar el color solamente en el plano de las modificaciones de los cuerpos, o de las modificaciones de la luz, cuando sería necesario atenerse al sentimiento fisiológico, a la percepción del color en el ojo, en el sentido del funcionamiento de su estructura biológica (ídem, p. 661).

Volviendo a Hegel, podemos entonces preguntar: ¿qué queda de la doctrina de los colores de Goethe para la estética? Como ya se dijo, Hegel se atiene a la dirección en la cual se mueve la investigación de Goethe, toda vez que ésta eleva el fenómeno del color de un nivel puramente físico a la subjetividad. Es sobre todo esa elevación, que es también propia del arte como figura del espíritu absoluto, lo que tiene que ser salvado para la importancia de la doctrina de los colores en el ámbito estético, y no el carácter, por así decir, típico del entendimiento limitado, de la idea misma de una teoría sistematizadora de los colores que, a pesar de todo, a pesar de la índole especulativa de Goethe, aún se conserva como resultado en su propósito, particularmente en la sexta sección de la *Doctrina de los colores*, cuando exhorta a los pintores a no temer las consideraciones teóricas sobre los colores (cf. ed. bras., p.150-151). Bajo este aspecto, la expresión “doctrina” [*Lehre*] en el título de la obra de Goethe no corresponde al sentido de la *Doctrina de la ciencia* de Fichte. En cuanto a Hegel, en el § 320 de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* encontramos un pasaje que apunta bien a esta transición de una filosofía de la naturaleza de los colores hacia una dimensión propiamente estética del color. Cito a Hegel: “Como propiedad [*Eigenschaft*] el color presupone un sujeto y el hecho de ser mantenido en esta subjetividad; pero es igualmente algo particular, para otro, así

in fünf Bänden, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Zürich, Hafman, 1988.

como toda propiedad en cuanto tal es apenas para el sentido de algo vivo. Este otro somos nosotros, los que sentimos; nuestro sentido de la visión [*Gesicht*] es determinado por medio de los colores. Para el mirar sólo hay colores; la forma pertenece a los sentimientos [*Gefühle*] y es para el mirar tan sólo algo descubierto por medio de la alternancia de lo claro y de lo oscuro. El físico se retrae en sí mismo del sentimiento, de la existencia universal carente de cualidad; está reflejado en sí mismo, en su ser-otro” (*Werke*, vol. 9, p. 168).

Sirviéndose, pues, de la más elevada dignidad que Goethe concede al elemento del colorido, al elevarlo del nivel meramente sensible al plano de la síntesis subjetiva, la novedad de Hegel en las *Lecciones de estética*, si tomamos en cuenta los diferentes pasajes sobre la pintura en esta obra, consistirá en trasponer esta conquista al plano histórico, metafísico y absoluto del arte. Hegel buscará la verdad histórica más propia de la posibilidad del surgimiento del principio del color, tal como hará también en cuanto al dibujo. No se trata, en este caso, de la realización de un proyecto relativo al sentido ético sensible del color, análogo al que fue desarrollado por Goethe. Aunque en algunos momentos se refiera a la *simbología* del color desarrollada por Goethe en su doctrina de los colores, bajo la rúbrica del efecto ético sensible del color, Hegel, a decir verdad, no demuestra mucha simpatía por esta implicación meramente “moral” finita de los colores. Al respecto, falta en el análisis de Collenberg (ídem, p. 129-132) una distinción más enfática entre las posiciones de Goethe y de Hegel, y no simplemente aproximar ambas con el argumento de que tanto el uno como el otro operan, aunque con diferencias internas, con el *carácter simbólico* de los colores. Pues, el proyecto hegeliano de exploración del momento histórico en que se torna posible y efectivamente válido algo así como el principio del color nada tiene de simbólico. Si hay algo que Hegel toma de Goethe es el carácter espiritual y no natural del color, puesto que “para Goethe nada puede ser exterior a nosotros, el mundo se refleja en el sujeto” (comentario de M. Gianotti, ed. bras., p. 15). De la misma manera, examinar la historicidad del colorido tampoco significará para Hegel constituir una historia empírica de las opiniones sobre el color, tal como lo hace Goethe en su *Historia del colorido* [*Geschichte des Kolorits*] en la parte histórica de la *Doctrina de los colores*²⁶.

La historización que Hegel realiza, en términos de una visión especulativa del color, consiste en localizar el tema del color *en la pintura* que, según su punto de vista, operó por primera vez en la historia del arte de modo pleno con el arte

26 Cf. ed. al. p. 490-509, la explicación de la intención de Goethe, en el *historischer Teil* de los *Schriften zur Farbenlehre*, p. 758.

del colorido, a saber, *la pintura holandesa* del siglo XVII. Es en los cuadros de maestros como Rembrandt, Ostade, Steen, Teniers y Vermer que se debe procurar la verdadera doctrina de los colores, o mejor, donde se realiza, por así decir, en acto y vivamente una doctrina de los colores²⁷. Sobre dicho arte, Hegel afirma: “Es primero mediante la utilización de los colores que la pintura lleva la plenitud del alma a su auténtica aparición viva. Pero no todas las escuelas de pintura tenían el arte del colorido en un mismo nivel, de hecho se trata de un fenómeno peculiar el que casi exclusivamente los venecianos, y principalmente los holandeses, hayan sido los maestros completos en el color: ambos próximos al mar, en una tierra baja, cortada por pantanos, aguas y canales” (*Werke*, vol. 15, p. 69-70). Por haber tenido ante sí un horizonte siempre brumoso, la constante representación del fondo ceniciento, los holandeses, según Hegel, fueron por eso tanto más “llevados a estudiar el elemento del color en todos sus efectos y variedades de iluminación, reflejos, brillos de luz, etc., a resaltarlo y a encontrar en ello justamente una tarea central para su arte” (*Werke*, vol.15, p. 69-70).

Al contrario de la pintura italiana elevada y religiosa, que enfatizaba el bello contorno del dibujo y poco se dedicaba al color —salvo en el círculo veneciano—, dado que el tema religioso era lo que tenía que ser figurado, la pintura holandesa —preocupada menos por la narración que por la descripción (como indica Svetlana Alpers)— se dedica a temas insignificantes de la vida cotidiana, los cuales justamente a causa de esta contingencia permiten mayor espacio a los devaneos subjetivos de la fantasía del pintor con el colorido. Para Hegel, es solamente el círculo protestante, que se abre a lo cotidiano y penetra en la estructura del mundo, el que permite un terreno adecuado al arte del colorido. Eso no significa que la pintura holandesa, como se piensa habitualmente, glorifique lo cotidiano y sólo se atenga a lo cotidiano. Por el contrario, “el arte consolida en duración lo que en la naturaleza es pasajero” (*Werke*, vol. 13, p. 215), de modo que realiza “el milagro de la idealidad” (ídem, p. 215).

Esa identificación histórica y lógica del colorido con la pintura holandesa no ocurre, sin embargo, en el pensamiento de Goethe, del cual Hegel toma impulso. A propósito, Goethe atribuye un lugar secundario a la pintura holandesa en relación con los artistas venecianos. “La propiedad que distingue la escuela de la pintura holandesa de las otras escuelas, en lo que se refiere al colorido, o aquello en lo

27 Con esa afirmación no se pretende decir que es el genio, como un favorito de la naturaleza, el que “da al arte la regla” (Crítica del juicio, § 46). Pues la “genialidad” de los pintores holandeses, en la perspectiva de Hegel, está determinada por el estadio del ideal del arte en el ámbito moderno y por las condiciones de la cultura holandesa de la época.

que superan a los otros, es el tono, pero no aquel que el lenguaje artístico denomina tono local o tono de las tintas: pues, por más que muchos artistas holandeses hayan sido también excelentes en este punto, los venecianos los superan todavía en este aspecto” (*Schriften zur Farbenlehre*, p. 501). Y en su *Geschichte des Kolorits*, no ve ninguna diferencia esencial entre las épocas de la pintura, en lo que atañe al ejercicio mismo de los artistas y de la elaboración teórica, ya que no trata con la idea de una historicidad propia de la teoría del colorido, como hace Hegel. Pero eso no debe llevar a pensar que no hay una conciencia por parte de Goethe de la ausencia de un abordaje específico del colorido en los manuales tradicionales de pintura, conforme lo expresa en el *Ensayo sobre la pintura de Diderot*, donde deplora el lamentable enfoque que Sulzer ofrece de la palabra “colorido” en la *Teoría general de las bellas artes*²⁸.

Volviendo a Hegel, tenemos que en la pintura holandesa el colorido surge como la categoría pictórica que da amplitud especulativa a la noción de apariencia [*Schein*], que es central para el arte romántico en su estadio moderno, cuando la interioridad no pretende ya realizarse a sí en lo exterior, como algo todavía por conquistar, sino liberarse libre y segura en la exterioridad *reflejándose en ella*. El color alcanza justamente en el concepto de apariencia una base, por así decir, metafísica, para su completo despliegue, ya que, por cuanto aún se hace valer el presupuesto de la configuración exacta o del amalgamiento de lo interior con lo exterior, cuyo modelo es la estatuaria griega, el color no encuentra un terreno adecuado para su florecimiento. En la pintura holandesa no interesa *lo que* tiene que ser pintado (el objeto), sino *cómo* es pintado (el arte subjetivo del reflejo del color), conforme considera Hegel: “Un sentido más profundo, que se dirige

28 En: Escritos sobre arte, São Paulo, Humanitas, 2005, p. 172. La crítica a Sulzer es de cuño teórico, pues Goethe cree que Sulzer desorienta a los pintores al referirlos al sentimiento, a la naturaleza, al genio, etc., y no propone una teoría del colorido. Leído, sin embargo, desde el punto de vista hegeliano, el texto de Sulzer, aunque convencional, no es, empero, tan débil, pues 1) mantiene aquello que Hegel denomina, con Diderot, magia de los colores, y 2) tiene en alta estima a los holandeses, conforme leemos en el fragmento siguiente: “Das Colorit kann bey seiner Vollkommenheit verschiedene Charaktere annehmen. Titian, Correggio, Giorgione, haben die Schönheit desselben bis zum Idealen gebracht. Van Dyk und viele Niederländer, die bekannt genug sind, haben darin das Natürliche in der höchsten Vollkommenheit erreicht; und Rubens hat auch über die Natur etwas von dem Feuer seines Genies hinzugehan. In einigen seiner besten Stücke gränzet sein Colorit an das Wunderbare. Claude Gillee, Nicolaus Berchem, Cornel. Poelenburg, und viele andre Landschaftmahler, haben das Liebliche des Colorits vorzüglich erreicht. Für Rembrandts bezauberndes Colorit finde ich keinen Namen. Doch macht es eine besondere merkwürdige Art aus.” [Allgemeine Theorie der Schönen Künste: Colorit, S. 12. Digitale Bibliothek Band 67: Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, p. 836 (vgl. Sulzer-Theorie Bd. 1, p. 212)].

a un contenido [*Gehalt*] en sí mismo verdadero, los objetos [de esa pintura] no lo pueden satisfacer; pero aun cuando el ánimo y el pensamiento tampoco sean satisfechos, la intuición próxima se reconcilia igualmente con tales objetos. Pues es por el arte de pintar y del pintor que debemos ser satisfechos y arrebatados. De hecho, si quisiéramos saber qué es pintar, debemos observar estas pequeñas imágenes, para decir entonces de éste o de aquél maestro: *éste* sabe pintar. No se trata en modo alguno para el artista, en su producción, de ofrecernos en la obra de arte una representación del objeto que él nos muestra” (*Werke*, Vol.14, p. 227).

La tarea del artista consiste en explorar el aparecer mismo, o sea, “lo que nos debe atraer no son el contenido y su realidad, sino el aparecer totalmente desinteresado en lo concerniente al objeto. Lo bello, por así decir, fija la apariencia como tal para sí, y el arte es la maestría en la representación de todos los misterios del aparecer, que se profundiza en sí, de los fenómenos exteriores” (*Werke*, vol.14, p. 226-27; ed. esp., Akal, p. 438s.). Frente a estos presupuestos se sitúa también la posibilidad de la exploración del color. Según Hegel, “ya los antiguos holandeses estudiaron exhaustivamente el elemento físico de los colores; van Eick, Memlinc, Scorel sabían reproducir del modo más engañoso posible el brillo del oro, de la plata, el relucir de las piedras preciosas, de las sedas, de los vellos, de las pieles, etc. Esta maestría para provocar, por medio de la magia de los colores y del misterio de su encanto, los efectos más sorprendentes, se permite ahora una validez autónoma. Así como el espíritu, pensando y conceptualizando, reproduce para sí el mundo en representaciones y pensamientos, el asunto central que se plantea ahora, independiente del propio objeto, es la recreación subjetiva de la exterioridad en el elemento sensible de los colores y de la iluminación” (*Werke*, vol.14, p. 228-29).

Cuando examinamos esa localización histórica del color en las *Lecciones de estética*, podemos preguntarnos en qué medida esa interpretación no anticipa ya la del conocido historiador del arte Heinrich Wölfflin quien, en su clásico estudio de 1915, *Conceptos fundamentales de la historia del arte* [*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*], identifica el estilo pictórico con la pintura holandesa, en oposición al estilo lineal predominante en la pintura italiana renacentista²⁹. Para Wölfflin,

29 La influencia del pensamiento hegeliano sobre Wölfflin, ya advertida por Gombrich, E.H. (“Hegel und die Kunstgeschichte”, in: *Neue Rundschau*, Frankfurt, Fischer, Heft 2, 1977, p. 202-219 [hay una traducción de este texto, hecha por mí, publicada en la Revista Olhar, n. 14/15, 2007]), a decir verdad va mucho más allá del caso particular aquí señalado. En efecto, en la explicación introductoria a su obra, sobre el origen del concepto de estilo, Wölfflin asume una serie de presupuestos para el abordaje de la historia del arte que se remontan por completo a la estética de Hegel. Por ejemplo, en lo que se refiere a la necesidad de relacionar los fenómenos artísticos

el estilo pictórico constituye una evolución respecto al lineal y se procesa entre la “percepción del objeto por su aspecto tangible en contornos y superficies, de un lado, y un tipo de percepción capaz de entregarse a la simple apariencia visual y abandonar el dibujo ‘tangible’, de otro. En el primer caso, el énfasis recae sobre los límites de los objetos; en el segundo, la obra no parece tener límites. La visión por volúmenes y contornos aísla los objetos: la perspectiva pictórica, por el contrario, los reúne. En el primer caso, el interés está en la percepción de cada uno de los objetos materiales como cuerpos sólidos, tangibles; en el segundo, en la aprehensión del mundo como una imagen oscilante” (ídem, p. 18). Se trata aquí, en líneas generales, del paso de la pintura lineal y clásica del siglo XVI a la pintura pictórica y barroca del siglo XVII³⁰. Un ejemplo comparativo citado por Wölfflin ocurre entre el cuadro San Jerónimo, pintado tanto por Durero como por Ostade. Según Wölfflin [en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*], “la mayor preocupación de Durero —hacer palpables los objetos en sus límites plásticos— es radicalmente abolida en el trabajo de Ostade: todos los contornos son imprecisos, las superficies se hurtan a la tangibilidad y la luz fluye libremente, como la corriente que rompe el dique” (ídem, p. 67).

Sin duda son varios los puntos de encuentro entre Hegel y Wölfflin en lo que se refiere a la pintura holandesa, comenzando por la importancia que ambos dan al concepto de apariencia [*Schein*] como presupuesto para el surgimiento de la pintura basada en el colorido. Ambos ven en la pintura holandesa un “triunfo de la apariencia sobre la realidad” (ídem, p. 30). Wölfflin afirma: “Sólo aprehendemos la *apariencia* de la realidad, algo muy diferente de lo que configuraba el arte lineal, con su visión condicionada plásticamente. Por esta razón, los trazos de los que se vale el estilo pictórico ya no tiene ninguna relación directa con la forma objetiva. El primero es un arte del ser; el otro, un arte del parecer” (ídem, p. 29; en español: Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Madrid, Espasa Calpe, 3^o Edición, 2007, p. 59). Y así como Hegel, Wölfflin

con el espíritu de una época: “Para la historia del arte nada más natural que trazar paralelos entre movimientos culturales y periodos estilísticos” (Conceitos fundamentais da história da arte, trad. de João Azenha Jr., São Paulo, Martins Fontes, 2000, 4 ed., p.12); “Esquematisando los tres ejemplos de estilo individual, estilo nacional y estilo de época, podemos ilustrar los objetivos de una historia del arte que concibe el estilo ante todo como expresión, expresión del espíritu de una época, de una nación, así como expresión de un temperamento individual” (ídem, p. 13).

30 Wölfflin considera más amplio el estilo pictórico que el tema del colorido, teniendo en cuenta que se impone como estilo incluso allí donde no se trabaja el color. Se trata sobre todo de un modo de configuración. Cf. *Renascença e barroco. Estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*, trad. de Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen, São Paulo, Perspectiva, 2000, p. 44.

considera también inadecuado el concepto de imitación para comprender este arte de la apariencia. “Un error de la historia del arte es trabajar con el inepto concepto de la imitación de la naturaleza, como si éste fuese solamente un proceso homogéneo de creciente perfeccionamiento. Todo el progreso de la ‘entrega a la naturaleza’ no explica cómo un paisaje de Ruysdael difiere de uno de Patenier, y con la ‘conquista progresiva de la realidad’ aún no explicamos el contraste entre una cabeza retratada por Franz Hals y otra de Durero” (ídem, p. 16; comparar este pasaje con el de Hegel en *Werke*, vol. 15, p. 62-63). De este modo, tanto para Hegel como para Wölfflin, el arte holandés o el estilo pictórico no constituyen un avance en el sentido de una reproducción más fiel de la naturaleza, y sí una manera nueva de concebir el mundo y la belleza. Cito a Wölfflin: “El artista no busca la belleza pictórica del mundo movido por la fría decisión de concebir las cosas mediante otro prisma, con el propósito de verosimilitud o plenitud, sino que es envuelto por el *encanto* de lo pictórico” (ídem, p. 38).

Sin embargo, la diferencia central entre el filósofo y el historiador del arte reside en el hecho de que en Wölfflin la oposición entre la pintura renacentista y la barroca se plantea sin un hilo conductor histórico más sólido, sin una necesidad interna. El concepto de apariencia, que en Hegel se fundamenta en su interpretación del último estadio del arte moderno, en la relación entre interioridad y exterioridad, surge en Wölfflin como un dato estilístico empírico de la historia del arte, del cual no se sabe de dónde surgió concretamente. En el análisis de Wölfflin, las oposiciones se van multiplicando hacia todos los lados, en diversos pintores, sin que se logre reconocer precisamente la lógica más propia de dichas oposiciones ni se pueda localizar su cohesión interna. No hay *ninguna lógica* que guíe las oposiciones de Wölfflin, mientras que Hegel busca examinar el fundamento más amplio del surgimiento de la pintura holandesa, desde su implicación con la política, la religión y la filosofía, en el horizonte de una filosofía de la historia del arte. En suma, en Wölfflin subsiste un cierto formalismo en la aplicación de las determinaciones de estilo, mientras que Hegel se abstiene de clasificar las obras de arte individuales, limitándose sólo a unas pocas indicaciones.

Frente a tales evidencias, ¿es posible concluir entonces que Hegel toma partido por el color frente al dibujo en la discusión sobre la pintura de su época? A decir verdad, tal vez esta pregunta, planteada según el entendimiento de un “o esto o aquello” (*entweder oder*), no sea del todo adecuada. No se trata, para Hegel, de tomar partido, de escoger entre el principio del dibujo y el principio del color, ya que ambos poseen su legitimidad y su debido lugar al interior de un transcurso histórico más amplio. Hay incluso, *en cierto momento* en la estética de Hegel, una restricción respecto al elemento del color en la pintura,

cuando es tomado sólo como materia sensible. Hegel afirma que: “el color en cuanto tal no es todavía pintura” (*Werke*, 15, p. 230). En cuanto al principio del dibujo, importa subrayar que también éste encontró su punto culminante de efectación, o sea, su momento de valorización y de aplicación en la pintura (italiana), de modo que la cuestión no se plantea en términos de un “juicio” de la “mejor” o la “peor” pintura, si la del dibujo o la del color. No se puede enmarcar la posición hegeliana en la disputa entre coloristas y dibujantes, ya que importa poner cada principio en su debido lugar histórico y especulativo, según lo requiera una aprehensión según el concepto [*Begriff*]. Por otro lado, si bien tanto el dibujo como el color tuvieron sus debidos lugares, ocurre que, para su tiempo, Hegel da un paso adelante justamente con el colorido. El color se revela en el despliegue de la pintura como más concreto que el dibujo, por cuanto es por él que la pintura alcanza una superación inmanente de la distinción entre forma y contenido: en las vigorosas pinceladas de los maestros del colorido se funden en un único proceso el objeto y el modo de tratarlo, la figura y la figuración. En este sentido, se puede decir que Hegel, junto con Goethe y Diderot, anticipan ya una tendencia en la pintura que se intensificará cada vez más a lo largo del siglo XIX, basta pensar en nombres como Delacroix y Turner³¹. Bajo este prisma, las consideraciones de Hegel sobre el color están más sintonizadas con la tendencia del arte de su tiempo de lo que lo están las que tratan sobre el dibujo.

El colorido

Anexo: Fragmento del cuaderno del alumno Libelt, relativo a la Lección de estética de Hegel, dictada en la Universidad de Berlín, el año de 1829.

“El dibujo, el boceto, es el fundamento, pero no lo sustancial. Hace parte de la pintura la coloración, que dibuja ella misma. Es eso lo que proporciona el acabamiento de la expresión. Todo el espíritu está presente en la habilidad de la mano, que muestra en sí misma, en dibujos de mapas [*Kartenzeichnung*], la ligereza ilimitada, por ejemplo, en el Evangelio de Alberto Durero en Munich, o en las colecciones de dibujos de Rafael y Miguel Ángel en Viena. Los venecianos y los holandeses, bajo una brisa suave, en el mar mismo, bajo el fondo ceniciento, fueron los que perfeccionaron los colores. 135a/136 La contraposición del claro y del oscuro produce todo el acabamiento, la elevación, el rebajamiento, el distanciamiento, lo esencial en el fenómeno como tal. A estas determinaciones de la figura [*Gestaltens*] se une la tintura [*Färbung*] particular de la figura y, así, una

31 Cf. Friedländer, W. De David a Delacroix, trad. de Luciano Machado, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

contradicción en lo que se refiere a la claridad y a la oscuridad, que pertenecen a una parte y a las relaciones de claro y oscuro en general. Por ejemplo, las cejas son oscuras en sí mismas, y entonces la luz recae sobre la frente, para el acabamiento de la forma. El pintor tiene que equilibrar esa colisión. Finalmente, los colores mismos tienen una relación el uno con el otro. Algunos colores son más claros, otros más oscuros, por ejemplo, la misma intensidad de azul y verde. El color en sí mismo encontró en Goethe su verdadero esclarecimiento. El cielo es negro, la noche; la atmósfera es la claridad, que entonces modifica cinco puntos. El amarillo es el medio blanco que trasparece por uno opaco, por ejemplo, topacio puesto sobre el negro aparece azulado, atrás del blanco aparece amarillento. Así ocurre con el humo visto en nubes negras o blancas. El rojo es el color activo, por consiguiente el color regio, que aparece con individualidad. El amarillo y el azul pueden ser intensificados hasta el rojo. Tenemos entonces el brillo de lo claro por medio de algo oscuro o a la inversa. Esos son los colores simples más puros. Todos los demás nacen de estos. El pintor debe tomar esto esencialmente en consideración. Los colores tienen algo de simbólico: el oscuro es lo que no ofrece resistencia, lo claro es lo que ofrece resistencia, el rojo es lo dominante, el verde es lo agradable. En cuadros mayores se muestra todo este círculo de colores y, cuando falta un color, la totalidad pierde el sentido. El verde, el amarillo, el violeta sirven para las personas secundarias, el azul para la inocencia de las mujeres, el rojo para los hombres. El más bello rojo es el color sepulcral [*Grabfarbe*] vegetal, en la luz más fuerte. Debe haber armonía en los colores. Para ello se ha tomado habitualmente un colorido débil, donde la desarmonía del colorido no sobresale tanto; tenemos entonces colores sucios. El color hace efecto por medio de su parentesco, por ejemplo, así es producido el brillo del Atlas, de los metales, de las piedras. Otro elemento es la distancia en la cual el todo de los colores es modificado. Se trata de la perspectiva, no la lineal, sino la aérea. El aire es aquí la distancia sola, aunque la atmósfera contenga un brillo [*Schein*]. Lo que está distante se nos muestra más oscuro, lo que está cerca de nosotros es más claro. De hecho ocurre lo inverso. Según la determinación del color, lo oscuro tiene que ser visto particularmente de cerca; lo que está más distante se torna más claro por medio de la diferencia de las singularidades. La luz del día, modificada diferentemente de modo natural, proporciona un trazo distinto al cuadro pictórico. Una determinación de la luz tiene que venir al encuentro del ojo, en caso contrario se dice que el cuadro se torna inquieto. El pintor tiene que crear estos momentos para sí mismo. Todo pintor posee un sentido particular para la naturaleza. Ningún pintor tiene el mismo colorido que otro. No se trata, sin embargo, de ninguna simple manera [*Manier*] del artista, no es algo que él toma de la naturaleza. Pues en la naturaleza el colorido es infinitamente distinto.

Cada día, cada hora produce un color distinto en la naturaleza y el pintor tiene que captar tal coloración. Goethe nos cuenta que en Dresde se detuvo en una zapatería y, cuando finalmente entró, tuvo la impresión de ver un cuadro de Ostade. El colorido del día era, de ese modo, concordante con la imagen holandesa. El más difícil colorido es el encarnado, el color de la carne humana. Es el ápice del colorido. Cada pintor constituye, a este respecto, un tono propio. Algunos coloridos se nos muestran enteramente contrarios a la naturaleza, bizarros, pero, con todo, poseen su legitimidad. En este caso, se lo abstrae de toda diferencia en el clima, en la mentalidad, en la pasión, etc. Los metales, las vestimentas son brillantes, el elemento de la tierra, las flores poseen un color enteramente determinado; en frutas, como por ejemplo, en las uvas comienza ya el brillo dominante. En los animales, como en los cabellos y en el plumaje, es eso lo que es la aparición, un resultado **136a** de diferentes puntos pictóricos pequeños. En la piel humana lo particular es el hecho de que la superficie tiene por sí misma algo de vaporoso, de interpenetración de todos los colores. El rojo saludable es puro carmín. Pero este es él mismo sólo un asomo, un resultado, algo que se muestra al mismo tiempo como algo que se produjo, el rojo arterial se muestra a través de la piel. Las venas son por sí mismas algo permanente. La piel es un amarillento, los tres se interpenetran, lo uno aparece en lo otro y aparece por medio de otro. Es difícil producir lo nebuloso, la *morbidezza* de la carne. Goethe tradujo a Diderot sobre la pintura, donde se lee que quien posee el sentimiento de la carne conquistó algo grande. Miles de pintores mueren sin haberlo logrado. El brillo de los metales no es nada transparente [*Durchscheinendes*], sino lo que simplemente tiene apariencia [*Scheinende*]. A eso los pintores llaman velar [*lasieren*], sobreponer colores a los colores fundamentales para que trasparenca el fondo. En pinturas más antiguas este arte no existe todavía, ellas parecen secas, terrosas, el material del pigmento tiene que desaparecer en el encarnado. Es en eso donde reside la técnica. La pintura de mosaicos es el lugar donde las determinaciones pictóricas son puestas una al lado de la otra. En Roma existe una fábrica de mosaicos donde se encuentran 15.000 matices de colores, que ya están listos en lápiz. De ese modo no es producida la transparencia. El secreto de la veladura [*lasieren*] es hacer no transparente cómo fue pintado, hacer desaparecer el estar-lado-a-lado. Se trata del estar interpenetrado, de lo que es nebuloso; particularmente el encarnado de Ticiano es elogiado: hay una profundidad física en este trasparecer. De cerca tenemos una superficie; de lejos vemos diferencias, un tono intermedio está en la base y es la unidad que hace efecto sobre el todo. A eso pertenece el arte del sombreado de Leonardo da Vinci y Corregio, el trasparecer por medio de sombras. Cada punto hace efecto en la medida en que otro hace efecto por medio de él, al igual que la fuerza. Cada punto es un desaparecer en otro punto. Esta magia del

aparecer es lo musical de la pintura, es una visibilidad que consiste en reflejos, que consiste en apariencias en otras apariencias. La música se libera enteramente de lo que es objetivo exterior. El ser se muestra como apariencia en la apariencia. La objetividad pasa a la subjetividad”.

Bibliografía

1. ARGAN, C. (1999). *Clássico e anti-clássico*, O renascimento de Brunelleschi a Bruegel, trad. de Lorenzo Mammi, São Paulo, Companhia das Letras, p. 263-272.
2. BEUTLER. (1965). *Schriften zur Kunst*, hrsg, Zürich, Artemis, 2. ed., p. 206.
3. CASSIRER, E. (1991). *Freiheit und Form, Studien zur deutschen Geistesgeschichte*, Darmstadt, WBG, 5. Ed., pp.193-196.
4. CHOUILLET, J. (1973). *La formation des idées esthétiques de Diderot*, Paris, Colin, p. 553-594.
5. COLLENBERG-PLOTNIKOV, B. (1992). “Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst” In: Phänomen versus System, hrsg. von A. Gethmann-Siefert, Hegel-Studien, Beiheft 34, Bonn, Bouvier
6. DIDEROT, D. (1993). Ensaio sobre a pintura, introd. y notas de Enid Abreu Dobransky, Campinas, Papyrus, p. 49.
7. FRIEDLÄNDER, W. (2001). *De David a Delacroix*, trad. de Luciano Machado, São Paulo, Cosac & Naify.
8. GOETHE, J. W. (1956) *Zur Farbenlehre. Konfession des Verfassers*. In: *Schriften zur Naturwissenschaft. Vermischte Schriften*, hrsg. p. 1236-37.
9. GOETHE, J. W. (1965). “Diderots Versuch über die Malerei” In: *Schriften zur Kunst*, Zürich/Stuttgart, Artemis, 2. ed. p.246.
10. GOETHE, J. W. (1965). *Schriften zur Farbenlehre*, In: *Naturwissenschaftliche Schriften*, Zürich, Artemis, 2 ed. p. 756.
11. GOETHE, J. W. (1993). *Doutrina das cores*, trad. de Marco Giannotti, São Paulo, Nova Alexandria, p.44.
12. GOETHE, J. W. (1999). *Viagem à Itália*, trad. de Sérgio Tellaroli, São Paulo, Companhia das Letras, p. 102.

13. GOMBRICH, E.H. (1977). "Hegel und die Kunstgeschichte", in: *Neue Rundschau*, Frankfurt, Fischer, Heft 2, p. 202-219
14. HEGEL, G.W.F. (1986). *Vorlesungen über die Ästhetik I-III*, vol. 13-15, *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
15. HEGEL, G.W.F. (s.f). *Ästhetik nach Prof. Hegel im Wintersemester 1828/29*. Libelt (Cuaderno de Libelt: Manuskript der Biblioteka Jagiellonska, Kraków), p. 134.
16. JUSTI, K. (1983). *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, Zürich, Olm, (reimpresión de la 4ª ed. de 1943; 1ª ed. de 1872, p.433)
17. KANT, I. (1995). *Crítica da faculdade do juízo*, trad. de Valério Rohden y Antônio Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2ª Ed. p. 71.
18. LUKÁCS, G. (1978).c "O problema estético do particular no Iluminismo e em Goethe", En: *Introdução a uma estética marxista*, trad. de Carlos Nelson Coutinho y Leandro Konder, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, p. 142
19. PETRY, M. J. (1987). "Hegels Verteidigung von Goethes Farbenlehre gegenüber Newton" In: *Hegel und die Naturwissenschaften* (hrsg. von M. J. Petry), Stuttgart, Fromman-Holzboog.
20. SCHELLING, F. W. J. (2001). *Filosofia da arte*, intr., trad. y notas de Márcio Suzuki, São Paulo, Edusp, §87, p.173.
21. SCHOPENHAUER, A. (1988). "Über das Sehen und die Farben" In: *Kleinere Schriften*, Band III/Werke in fünf Bänden, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Zürich, Hafman
22. SULZER, J. (1792). *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*: Colorit, S. 12. Digitale Bibliothek Band 67: Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, p. 836 (vgl. Sulzer-Theorie Bd. 1, p. 212)].
23. SZONDI, P. (1974). *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 37-38
24. WINCKELMANN, J. J. (1993). *Geschichte der Kunst des Altertums*, Darmstadt, WBG, p. 148.
25. WINCKELMANN, J. J. (1995). *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Reclam, Stuttgart, p. 62-63.

26. WÖLFFLIN, H. (2000). *Conceitos fundamentais da história da arte*, trad. de João Azenha Jr., São Paulo, Martins Fontes, 4 ed., p.12
27. WÖLFFLIN, H. (2000). *Renascença e barroco. Estudo sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*, trad. de Mary Amazonas Leite de Barros e Antônio Steffen, São Paulo, Perspectiva, p. 44.
28. WOLFGANG, N. (2000). *Hegels Philosophie*, hrsg. von Herbert Schnädelbach, Darmstadt, WBG, vol. 3, p. 175.