

Este artículo busca proporcionar nuevas perspectivas para una lectura reflexiva de la *Teoría de los colores* de Goethe, que permitan su puesta en valor más allá de la reconocida polémica con las ideas científicas de Newton, a partir del reconocimiento de la actitud proto-fenomenológica del poeta alemán y su interés en la experiencia directa y subjetiva del fenómeno cromático. Además se abordan otros aportes de la Teoría, fundamentales para comprender la importante influencia de Goethe en la configuración del conocimiento contemporáneo sobre color.

This article seeks to bring new perspectives for a reflexive reading of Goethe's *Theory of Colours*, to enable an appreciation of it, beyond the well-known polemics with the ideas of Newton, based on recognizing the proto-phenomenological attitude of the German poet and his interest in a direct and subjective experiencing of the chromatic phenomenon. Besides, other aspects of the Theory are dealt with, which are fundamental in understanding Goethe's relevant influence in the configuration of a contemporary knowledge of colour.

Goethe _ teoría del color _ polaridades _ círculo cromático _ color y forma.

Goethe _ Colour Theory _ polarities _ chromatic circle _ colour and shape.

CUATRO APROXIMACIONES A LA *Teoría de los colores* de Johann Wolfgang von Goethe



Retrato de Goethe por K. J. Stieler, Johann Wolfgang von Goethe. Óleo sobre tela, 1828.

El interés del poeta alemán por el estudio de los colores estuvo siempre marcado por una relación de convivencia entre el arte y la ciencia, preocupándose del color primero como problema pictórico, luego como fenómeno físico y químico y, finalmente, como fenómeno fisiológico.

La *Teoría de los colores* de Goethe (*Zur Farbenlehre*) constituye un material de consulta esencial para la comprensión de las variables del fenómeno del color y su aplicación. Este escrito es, en palabras de John Gage, la obra sobre color que más influyó en que tanto los científicos como el público en general prestaran atención a una serie de fenómenos cromáticos físicos y psicológicos a lo largo del siglo XIX y posteriormente en el XX (Gage, 2001). La *Teoría*, publicada por primera vez en 1810 (Figura 1), es un compendio de tres décadas de observación y reflexión sobre el fenómeno cromático. Sus investigaciones se concretarían entre 1790 y 1823 (Goethe realizó numerosas ediciones posteriores a su primera publicación), durante un período de su vida literaria descrito por un crítico como «un largo intervalo de tiempo, marcado por nada importante» (Judd, 1970, pág. viii), años entre los cuales realizó descripciones claras y

FOUR APPROACHES TO JOHANN WOLFGANG VON GOETHE'S THEORY OF COLOUR

sistemáticas de todas sus observaciones de los fenómenos del color, intercaladas con los argumentos que apoyan su propia explicación de estos. En esta larga etapa, el poeta escribiría más de dos mil páginas relacionadas con el fenómeno cromático. Sus primeras publicaciones en este ámbito serían dos entregas del boletín *Contribuciones a la óptica (Beiträge zur Optik)*, de 1791 y 1792, respectivamente, donde estudiaba los efectos que se producen cuando se miran objetos a través de un prisma. Otros artículos relacionados con los colores fueron incluidos en los cuadernos *Zur Naturwissenschaft überhaupt*, publicados entre 1817 y 1824. Los ensayos “Sobre el orden de los colores y sus relaciones entre sí” (*Über die Einteilung der Farben und ihr Verhältnis gegen einander*) de 1793 y “El experimento como mediador entre objeto y sujeto” (*Der Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt*) de 1794 —que Goethe da a conocer

a Friedrich Schiller en 1798 y es publicado posteriormente en 1823— también constituyen documentos de referencia, puesto que en ellos se plasman los fundamentos metodológicos y científicos en los que Goethe fundamentaría su *Teoría*. Siendo su escrito más extenso, el propio poeta consideró su *Farbenlehre* como una de las obras cumbre de su vida, como transcribe Johann Peter Eckermann:

«Todo lo que he producido como poeta”, solía repetirme Goethe, “no me enorgullece mayormente. Excelentes poetas han vivido en mi tiempo, otros mejores me han precedido, y otros excelentes vendrán después de mí. Pero que en mi época yo sea el único que conoce la verdad sobre la difícil ciencia de los colores no solo me enorgullece, sino que puedo sentirme por encima de muchos”» (Goethe & Eckermann, 1901, pág. 377).

Ingrid Calvo

Diseñadora Gráfica, Universidad de Chile _ Magister (C) en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado _ Académica del Departamento de Diseño de la Universidad de Chile _ Miembro del *Study Group on Color Education* y del *Study Group on Environmental Color Design* de la Asociación Internacional del Color (AIC) _ Directora de Extensión de la Asociación Chilena del Color. Graphic Designer, Universidad de Chile _ Master (C) in Image Studies, Universidad Alberto Hurtado _ Academic, Design Department, Universidad de Chile _ Member of *Study Group on Colour Education* and of *Study Group on Environmental Colour Design* at the International Colour Association (AIC) _ Director, Chilean Colour Association's Outreach Department.



Figura 1: Portada original de la publicación de *Zur Farbenlehre*, 1810.

Farbenlehre.

En contraposición a la física newtoniana, Goethe se propuso el desarrollo de una física cualitativa, de la experiencia, «absolutamente independiente de las matemáticas».

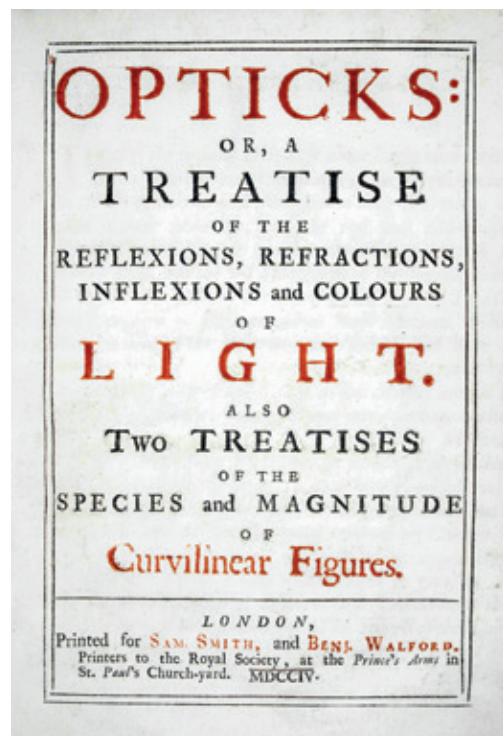


Figura 2: Portada original de la Óptica de Isaac Newton, 1704.

El interés del poeta alemán por el estudio de los colores estuvo siempre marcado por una relación de convivencia entre el arte y la ciencia, preocupándose del color primero como problema pictórico, luego como fenómeno físico y químico y, finalmente, como fenómeno fisiológico. Los inicios de esta motivación se remontan a sus experiencias artísticas en los viajes a Italia en la década de 1780, donde mantuvo conversaciones con algunos artistas para intentar resolver sus dudas sobre la armonía y la aplicación del color en la pintura, fomentando su disposición a ahondar en el campo del color:

«Encontrem por fin con tiempo de sobra para seguir adelante en el camino emprendido, hubo de venirse a las mientes, respecto al colorido, aquello que ya en Italia no pudo pasarse por alto. Porque había caído finalmente en la cuenta de que a los colores, como fenómenos físicos, había que encararlos primero por el lado de la naturaleza, si con respecto al arte se quería poner en claro sobre ellos» (Goethe, 1951, pág. 1.977).

Los estudios de Goethe sobre el fenómeno del color en el arte tomarán otro camino a medida que vaya conformando su teoría, y se relacionarán más con su interés por la observación naturalista y la experimentación científica. Ya en 1794, Goethe había desarrollado exhaustivamente sus habilidades innatas para observar y organizar: la belleza y simplicidad con que escribe *La metamorfosis de las plantas* es prueba de su talento. Más tarde, con su *Teoría de los colores* pretendía alcanzar «un completo conocimiento del mundo físico» (Stromer & Baumann, 1996, pág. 60), aunque siempre buscando articular una enseñanza del color que fuera útil a los artistas en primer lugar:

«Y de esta manera, casi sin advertirlo, vime metido en un campo extraño, pasando de la poesía al arte plástico y de este a la investigación de la naturaleza, y a sentirme aguijado como hacia un fin, hacia aquello que solo entonces estaba llamado a ser un medio.

Pero habiéndome demorado harto tiempo en estas extrañas regiones, di, finalmente, con el feliz regreso al arte, merced a los colores fisiológicos y al efecto moral y estético de los mismos» (Goethe, 1951, pág. 1.983).

Pero el interés de Goethe quizá más comentado se relaciona con los fenómenos cromáticos subjetivos de los que Isaac Newton no se había ocupado. Newton había publicado su tratado sobre la óptica *Opticks, or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflexions, and Colours of Light* a principios del siglo XVII (Figura 2), en 1704, y casi un siglo después, Goethe, avezado lector de esta obra, tomaría distancia del enfoque óptico-matemático con que se abordaba el color en ese texto, puesto que en él se intentaba establecer una base objetiva y cuantitativa para el estudio de la luz y el color. Al poeta dicha base le parecía un medio inadecuado para el estudio del fenómeno cromático, lo que plasmaría posteriormente en su *Teoría*:

«La teoría de los colores, en particular, ha sufrido mucho, y su desarrollo se ha retardado incalculablemente al haber sido con frecuencia relacionada con la óptica, una ciencia que no puede prescindir de las matemáticas; a pesar de que la teoría del color, en estricto rigor, puede ser abordada absolutamente independiente de la óptica» (Goethe, 1992, pág. 195, §725).

En lo que respecta a la experiencia de color, Goethe se resistió desde un principio a aceptar la definición newtoniana del color como elemento objetivo. La explicación objetiva, cuantitativa, mensurable del color dejaba fuera de consideración precisamente lo que era esencial para el poeta: «la cualidad específica del color para el órgano visual, para el sujeto observador, la relación viva de la luz y el ojo» (Arnaldo, 1992, pág. 37). En contraposición a la física newtoniana, Goethe se propuso el desarrollo de una física cualitativa, de la experiencia, «absolutamente independiente de las matemáticas»¹ (Goethe, 1951, pág. 1.982). Para Goethe, la interpretación newtoniana del color era algo así

como describir una rosa en términos de un conjunto de partículas subatómicas de color rojo uniforme: ignorar totalmente la esencia y la belleza de la flor. Por este motivo planteó una observación a la naturaleza que se ocupara de los colores, pero no en cuanto ciencia natural, sino como conocimiento filosófico que surge de la práctica artística (Brusatin, 1986), y de esta manera estructuró su obra.

La *Farbenlehre* se caracteriza por disponer de una estructura claramente articulada. Se compone de tres partes: la primera, llamada “Sección didáctica”, contiene los aspectos físico, químico, teórico y psicológico o cultural del color, junto a experimentos y ejercicios subjetivos y objetivos. En esta sección, Goethe presentará su tipología cromática, estableciendo una división hasta entonces inédita en tres categorías: los colores que se manifiestan “fisiológicamente”, tratándose de los colores subjetivos con la única función intermediaria del sujeto perceptor; “físicamente”, cuando se trata de colores subjetivos u objetivos de intensidad variable, obtenibles a partir de la interposición de cuerpos transparentes, translúcidos, reflectores, o combinaciones de ellos; o “químicamente”, con referencia a los colores más precisamente objetivos, fijados artificial o naturalmente sobre los cuerpos o sobre cualquier sustancia.

En la segunda mitad de su “Sección didáctica”, Goethe se aventurará en el análisis de lo que él denomina el aspecto “sensible-moral” de los colores, haciendo referencia a la relación entre el aspecto material del color y la naturaleza interior inmaterial del hombre. Estas “asociaciones morales” suponen centrarse en el ser humano, en un nivel superior del sentimiento y lo simbólico, del uso del color como recurso estético, e implican también considerar el rol del color en una variedad de campos como la medicina, la música, la filosofía y las matemáticas, entre otros.

La *Farbenlehre* se compone además por una segunda sección llamada “Polémica”, la cual está dirigida directamente contra los postulados de Newton y la física matemática antes mencionados; y la última parte, llamada “Sección histórica”, constituye una antología de testimonios sobre teoría del color desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII.

Con estos antecedentes, avanzaremos hacia posibles lecturas de la *Farbenlehre* desde cuatro aproximaciones o itinerarios que permitan comprender la importancia de esta obra para el conocimiento contemporáneo en torno al color, y que además planteen reflexiones sobre la concepción, la expresión y la comunicación del fenómeno cromático.

Explicación del fenómeno cromático en imagen

Una primera aproximación puede abordarse desde la reflexión en torno al rol de la imagen en la representación del fenómeno cromático, esto es, su visualización. Como se sugiere en la “Sección histórica”, Goethe estaba en conocimiento de gran parte de los círculos cromáticos y modelos geométricos que otros teóricos habían utilizado para representar visualmente las relaciones entre los colores. No debe entonces sorprendernos que el poeta haya acompañado sus postulados con una serie de imágenes (Figuras 3 y 4) —que él denomina láminas— y que apoyan la comprensión de sus ideas a los receptores de la obra. Dentro de estas representaciones encontramos su conocido círculo cromático junto a una serie de otras ilustraciones que corresponden, como veremos, más a imágenes para la experimentación que a explicaciones esquemáticas. De todas las imágenes que acompañan a su *Teoría*, es al círculo cromático al que Goethe dedicará más atención. El círculo cromático (Figura 5) será para el poeta una imagen que cumplirá la función de presentar visualmente la totalidad de su *Teoría*, cuya morfología servirá de soporte para graficar las cualidades expresivas del color y sus relaciones intrínsecas, pero también, a diferencia de teorías y modelos de épocas y autores anteriores, proporcionará una estructura para visualizar las asociaciones culturales o simbología de los colores.

De esta manera, su círculo responde a la estructura tradicional, compuesto por dos anillos concéntricos; presenta tres pares de colores opuestos enfrentados, totalizando seis colores teóricos elementales, partiendo del púrpura (*Purpur*) —nombre que Goethe da al color rojo, como la intensificación de azul y amarillo—, pasando por el anaranjado

(*Orange*), amarillo (*Gelb*), verde (*Grün*) y azul (*Blau*), hasta llegar al violeta (*Violett*), contiguo al púrpura. El poeta era consciente de que esta definición de seis colores era útil para una explicación visual de su teoría, pero que lógicamente una sola imagen no alcanzaba para contemplar la totalidad de los colores que forman parte de la experiencia sensible:

«A estos tres o seis colores, que caben cómodamente en un círculo, se circunscribe la teoría elemental de los colores. Todas las demás variedades, cuya gama es infinita, se relacionan más bien con la técnica aplicada, el oficio del pintor y del tintorero y, en un plano general, con la vida» (Goethe, 1992, págs. 65-66).

Como se ha señalado, junto al círculo cromático Goethe incluye láminas que guían al lector en la observación de situaciones cromáticas cotidianas sobre color y a las que el poeta pareciera otorgar un estatus distinto: el círculo cromático tiene la función de ser una imagen para “comprender” el fenómeno del color, mientras el resto de las láminas tienen la función de “ayudar a ver” el mismo fenómeno. Dicho de otra manera, el círculo cromático corresponde a una imagen de carácter “científico” y las láminas son de tipo “experimental”. Si bien Goethe no realiza esta distinción de manera explícita en su *Teoría*, ella queda esbozada, puesto que dedica numerosos párrafos a explicar de manera abstracta —no aplicada a ejemplos de la experiencia sensible o pictórica— las relaciones entre colores primarios, secundarios y/o armonías del color, las cuales no se podrían comprender bien sin el uso del círculo cromático como una herramienta didáctica, como una imagen “más concreta”, que visualiza las relaciones y apoya al discurso teórico. Con el resto de las láminas, Goethe ejemplifica situaciones o experiencias cromáticas de la vida cotidiana y aconseja el uso de esas imágenes para “ver mejor” esas situaciones.

El anhelo proto-fenomenológico de Goethe de transmitir una enseñanza del color desde la experiencia directa de los fenómenos sensibles pareciera entramarse al utilizar una imagen de apoyo —el círculo cromático— que actúa como

¹ Se refería a la matemática moderna, no a la geometría pitagórica y euclidiana, que siempre consideró una forma de iniciación a la filosofía.

Como se ha señalado, junto al círculo cromático Goethe incluye láminas que guían al lector en la observación de situaciones cromáticas cotidianas sobre color y a las que el poeta pareciera otorgar un estatus distinto: el círculo cromático tiene la función de ser una imagen para “comprender” el fenómeno del color, mientras el resto de las láminas tienen la función de “ayudar a ver” el mismo fenómeno.

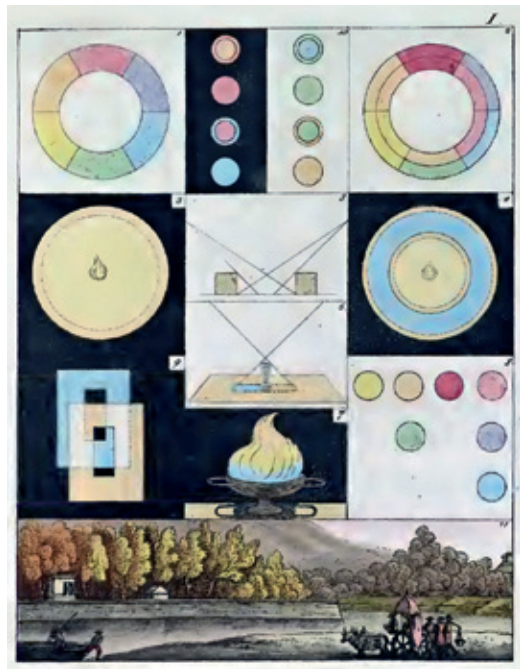


Figura 3: Lámina I de la Teoría de los colores de Goethe, 1810.

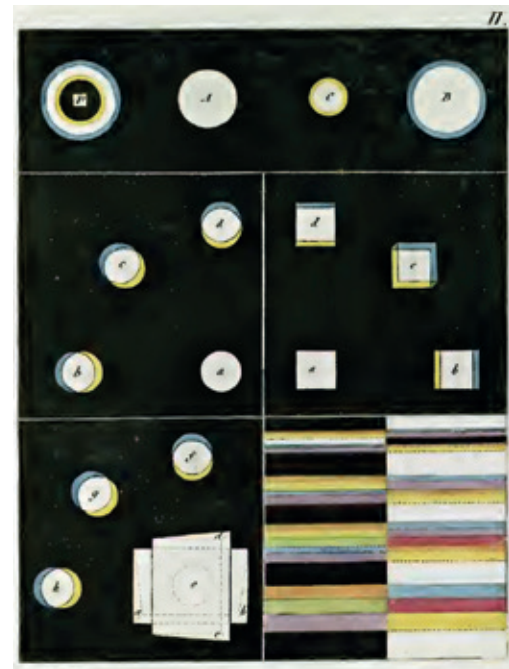


Figura 4: Lámina II de la Teoría de los colores de Goethe, 1810.



La Rosa de los temperamentos diseñada por Goethe y Schiller en 1798, es el principal referente del círculo cromático que se publicará en la *Farbenlehre*.

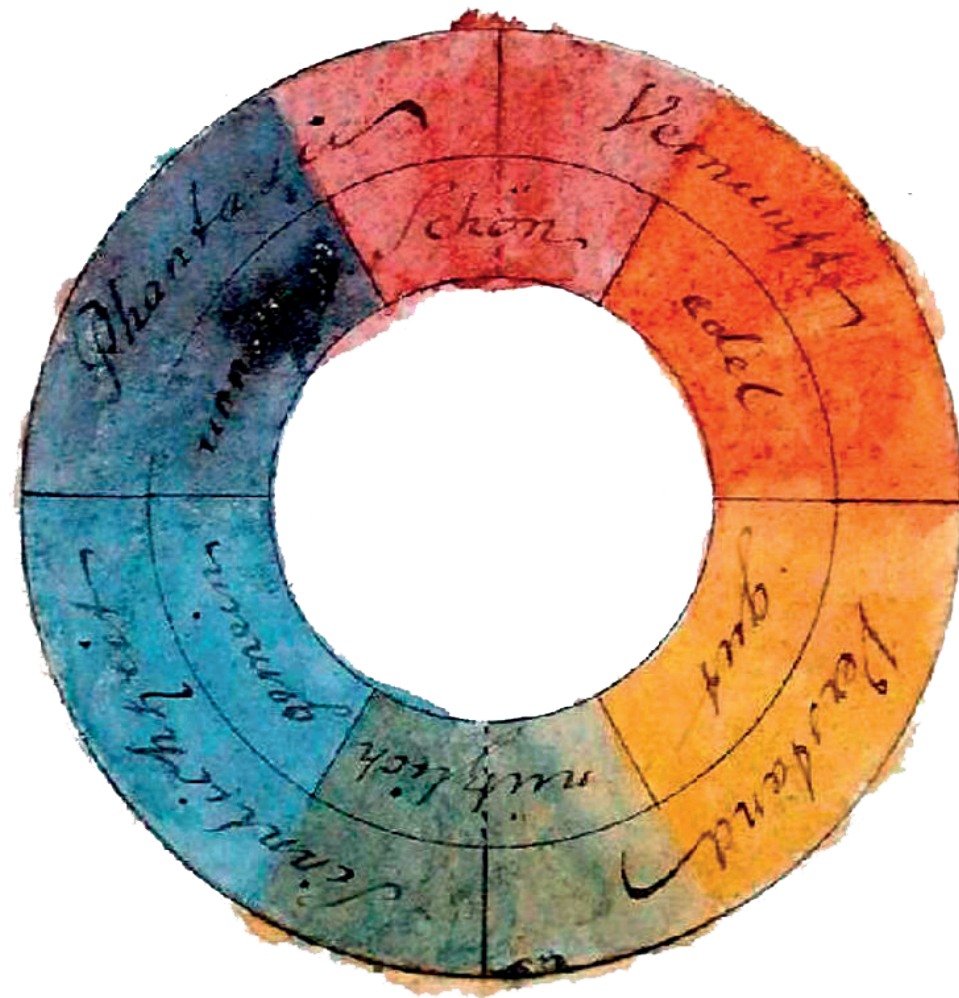


Figura 5: Círculo cromático de Goethe, 1810.

mediadora entre el sujeto que percibe y el fenómeno percibido, el color. Las otras láminas cumplen la función de instrumento para la percepción: se utilizan para observar los fenómenos tal cual como se observa la luz a través del prisma, y de esta manera parecieran estar algunos grados más cerca de la experiencia directa del fenómeno, puesto que los cambios y efectos del color se observaban “en” las imágenes. El círculo cromático, sin duda, es una imagen que permite comprender los postulados de la *Farbenlehre* y, a través de ellos, el fenómeno del color, pero de una manera indirecta, mediada, lo que el poeta parece haber notado o esbozado hacia el final de la “Parte didáctica”, cuando se refiere a la “estrechez” del círculo y la “libertad” en la observación de la naturaleza:

«De modo que, si son simples los contrastes, en definitiva, armoniosos, que nos son dados dentro del círculo estrecho, es muy importante el hecho de que está innata en nosotros la facultad de elevar a la Naturaleza, a través de la totalidad, al plano de la libertad y que por una vez se nos presenta un fenómeno natural inmediatamente para el uso estético». (Goethe, 1992, pág. 210, §813)

Teoría de las polaridades

Un segundo itinerario de reflexión puede plantearse desde el reconocimiento de la teoría de las polaridades de Goethe como el fundamento dinámico que otorga identidad a la *Farbenlehre*, la cual articula una concepción teórica de los colores como “fronteras entre la luz y la oscuridad”, como elementos polares, a la vez que los sitúa en posiciones confrontadas también desde lo morfológico. Goethe entiende el concepto de polaridad en la naturaleza como un principio separador, una ley de oposición donde existen fuerzas de signo contrario, y lo extrae de la corriente romántica denominada “Filosofía de la naturaleza” o “*Naturphilosophie*”, de la cual fue uno de los principales exponentes, junto al filósofo Friedrich Schelling. La polaridad fundamental de la *Farbenlehre* estará dada por una relación simbólica entre luz y oscuridad y su vínculo con el sujeto: «el negro, representante de la oscuridad, deja

al órgano visual en estado de reposo; en cambio el blanco, lugarteniente de la luz, lo excita» (Goethe, 1992, pág. 72, §18). El poeta abordará esta polaridad transversalmente a partir de las primeras secciones de la *Teoría* y la ampliará posteriormente —cuando desarrolle su círculo cromático— a otras polaridades cromáticas, como la de temperatura, cálido y frío, o la de colores activos y pasivos, entre otras.

En la *Farbenlehre*, Goethe relaciona en varias oportunidades a los colores con las tonalidades acromáticas blanco y negro, y a partir de ellas, se generarán los dos colores o polos que son para él los fundamentales o primarios: el amarillo, la sombra más luminosa —«del lado activo, junto a la luz, la claridad, el blanco, nace el amarillo» (1992, pág. 159, §503)—; y el azul, la sombra más oscura —«del mismo modo, del lado pasivo, junto a las tinieblas, la oscuridad, el negro, aparece en seguida el azul» (1992, pág. 160, §504)—. Estas polaridades, activa y pasiva, definen la estructura de los dos arcos del círculo cromático de Goethe (Figura 5): el arco activo está compuesto por los colores rojo-púrpura, anaranjado y amarillo y es representado por el poeta con un signo positivo (+), mientras que el arco pasivo se compone de los colores verde, azul y violeta, y le es asignado el signo negativo (-).

La teoría de las polaridades, además, será la base para la comprensión de las asociaciones simbólicas que otorgará el poeta a los diferentes colores en su célebre capítulo “El efecto sensible-moral del color”, donde los clasificará principalmente en grupos activos o pasivos.

Color y forma

Otra aproximación a la *Teoría* de Goethe puede establecerse desde la relación entre el color y la forma. No es habitual encontrar referencias a la postura de Goethe en el contexto de la discusión sobre color y forma —esta última comprendida como la línea (el elemento formal por excelencia), pero también como el dibujo o el “*disegno*”—, principalmente debido a la carencia de escritos sistemáticos o tratados de Goethe en torno a esta reflexión. Sin embargo, dentro de la *Farbenlehre* es posible hallar alusiones interesantes que evidencian la importancia que esta discusión tenía para él, y que ayudarían a comprender

cómo, a través de su *Teoría*, habría cumplido un rol fundamental en la rehabilitación del lugar del color —en detrimento de la línea y el dibujo— en el contexto artístico de su época, en un momento entre la Ilustración y el Romanticismo, entre razón y emoción, entre ciencia y experiencia.

El debate entre color y forma en el arte estuvo marcado históricamente por una asociación de la línea con la racionalidad y lo exacto, mientras el color era vinculado a la expresión de lo visceral, lo festivo y lo sensible, rasgos que se enfatizaron en el Barroco y que conllevaron su consideración como un recurso menos apreciado que el dibujo, un recurso menor (Brusatin, 1986). Durante el siglo XVIII, el arte neoclásico había concedido prioridad a la disciplina, a una sólida composición —casi escultórica— y al dibujo preciso, dejando al color en un segundo plano decorativo. Hasta la llegada del siglo XIX, este debate había sido abordado principalmente desde el ámbito artístico o pictórico, pero a partir de este momento se ampliaría progresivamente hacia otros campos de conocimiento, como el científico, el filosófico o el perceptual, entre otros. En este contexto surgirá la *Farbenlehre*, que desde su concepción buscaba proponer un camino a una mayor consideración del color como recurso estético. Goethe creía haber abierto con ella perspectivas nuevas y guardaba la esperanza de que estas se concretaran en una práctica pictórica renovada (1992, pág. 222, § 900). La postura marcadamente colorista de Goethe se hará evidente a partir de algunos de sus postulados en la *Teoría* que reivindicarán al color principalmente en su relación con la naturaleza y la percepción visual, como por ejemplo:

«Pues bien, afirmamos, por extraño que parezca nuestro aserto, que el ojo en sí no percibe forma alguna, por cuanto la luz, la oscuridad y el color constituyen juntos lo que para la vista diferencia los objetos y las distintas partes del objeto. De modo que a base de estos tres factores construimos el mundo visible haciendo así posible, al mismo tiempo, la pintura, capaz de representar un mundo visible mucho más perfecto de lo que puede ser el mundo real» (1992, pág. 64).

Dicho de otra manera, el círculo cromático corresponde a una imagen de carácter “científico” y las láminas son de tipo “experimental”.

Goethe entiende el concepto de polaridad en la naturaleza como un principio separador, una ley de oposición donde existen fuerzas de signo contrario, y lo extrae de la corriente romántica denominada "Filosofía de la naturaleza" o "*Naturphilosophie*", de la cual fue uno de los principales exponentes, junto al filósofo Friedrich Schelling.

A partir de esta cita se evidencia la importancia que otorga Goethe al color en relación con la percepción: es posible derivar que para el poeta, el color, junto a la luz y la oscuridad —y no la forma, pues según lo citado, el ojo "no ve forma alguna"— son la manera de acceder desde la percepción sensible a la experiencia del mundo que nos rodea. El color para Goethe se convertirá en un elemento esencial para la experiencia directa, en cuanto el color —y no la forma— "es el lugar" donde la polaridad luz-oscuridad se vuelve dinámica, "el lugar" donde los polos estáticos de luz y oscuridad se conectan, se amalgaman, se activan y, gracias a esto, se produce la percepción sensible y el ser humano tiene acceso en primera persona —en cuanto estos tres elementos, luz, color y forma, nos ayudan a diferenciar los objetos— al mundo que nos rodea. De esta manera, la rehabilitación del lugar del color por sobre la forma —la línea o el dibujo— en Goethe estará fundamentada por la importancia que el poeta otorga al color como "medio" para el acceso a la experiencia sensible enfatizando además la "inexistencia" de la forma en la experiencia visual, y la nula o escasa mención al recurso formal en sus tratados que refieren a la visión.

Para Goethe, el rol del color como "medio" de la percepción visual —como el modo de aparecer propio de lo visible y solo mediante el cual las cosas visibles aparecen— se vuelve tanto o más importante que el de la polaridad luz-oscuridad para su *Farbenlehre*; la realidad se volverá concreta —y no abstracta— mediante el color —y no la forma, la línea o el contorno—; desde esta postura, la línea no debería ser ya pensada como el continente que contiene o encierra al color, y el color ya no se pensaría como algo que llena aquello que la línea delimita. Esto llevará a artistas posteriores —tanto románticos como impresionistas y vanguardistas— a la conclusión de que la dualidad tradicional entre la forma y el color es una abstracción de pensamiento y que, en concreto, la forma solo nos es accesible visualmente a través del color (Jiménez, 1991). Esta será, por ejemplo, la conclusión de Cézanne, Van Gogh y luego de los fauvistas, en cuyas obras el color construye la forma y genera la ilusión del espacio.

Conciencia del receptor en Goethe

Otro camino para una lectura reflexiva de la *Farbenlehre* puede plantearse desde la conciencia que Goethe tenía sobre los posibles receptores de su *Teoría*. El título original de la obra, *Zur Farbenlehre*, ha sido traducido como *Theory of Colors* —desde la primera traducción al inglés realizada por el pintor Charles Eastlake— o *Teoría de los colores*, al español. Sin embargo, el vocablo alemán *Lehre* se traduce más correctamente al inglés como *teaching* y como "enseñanza" al español², lo que a partir de las intenciones del poeta de llevar el color a la experiencia cotidiana del lector parece tener más sentido y, por supuesto, presupone una postura absolutamente diferente frente a su obra: es el paso desde su consideración como imposición de una doctrina teórica a una conversación o traspaso de un conocimiento de manera didáctica sobre los colores. Desde esta perspectiva, es posible un acercamiento a la *Farbenlehre* teniendo en cuenta su carácter de enseñanza, de diálogo entre un maestro y sus receptores o discípulos, más aún cuando, al leerla, es posible notar que el autor alude directamente en su texto a estos receptores o discípulos, con absoluta conciencia del posible impacto de su obra en ellos.

Este planteamiento de la *Teoría* como una enseñanza o "aprendizaje directo a partir de la experiencia", lo que Goethe buscó a partir de la escritura simple y detallada de cómo se deben recrear los experimentos cromáticos, permitió que la obra se hiciera popular principalmente a partir de su carácter didáctico, lo que la distanciaba considerablemente de todos los tratados sobre color anteriores a ella. Al considerar al ojo como el instrumento adecuado o "suficiente" para "ver" colores, acercó su teoría a la experiencia diaria y sensible de cada persona. Goethe hizo accesible el estudio sistemático del color desde la fisiología y la psicología, impactando favorablemente en su consideración como elemento esencial de las artes visuales: los colores son para Goethe, como para los artistas plásticos, la forma de relacionarse sensiblemente con el mundo.

DNA

² Según la traducción del diccionario alemán *Duden* (www.duden.de).

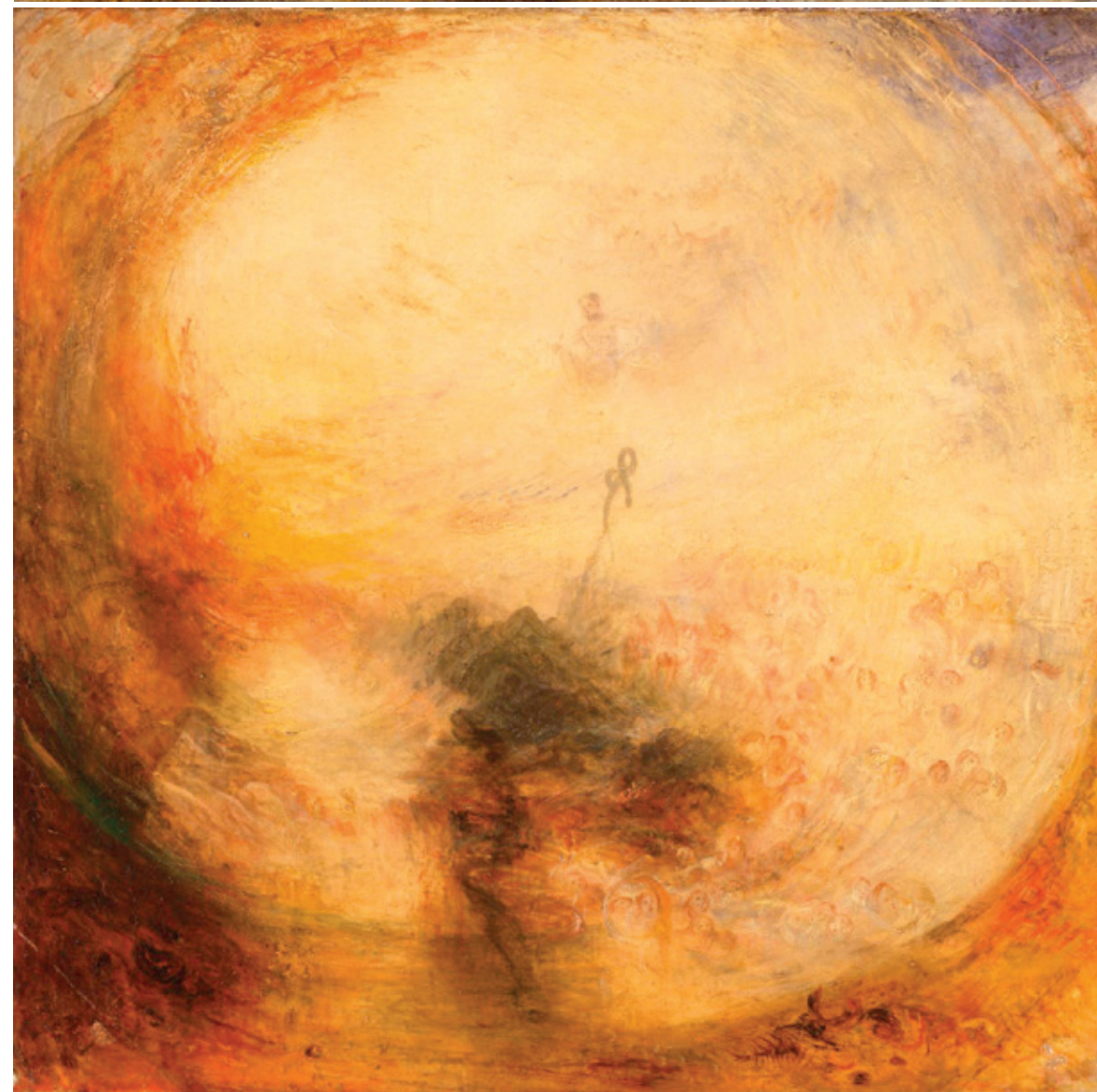


Serie de dos obras del pintor Joseph Mallord William Turner realizadas como respuesta a la *Teoría de los colores* de Goethe en 1843.

Figura 6: "Shade and Darkness, The Evening of the Deluge".

Óleo sobre tela, 1843. Londres, Tate.

Figura 7: "Light and Colour (Goethe's Theory), The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis". Óleo sobre tela, 1843. Londres, Tate.



Referencias

Arnaldo, J. (1992). Introducción. En J. W. v. Goethe, *Teoría de los colores* (págs. 7-52). Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.

Brusatin, M. (1986). *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós Estética.

Gage, J. (2001). *Color y cultura; la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción* (3ª ed). Madrid: Siruela.

Goethe, J. W. v. (1951). *Confesiones del autor. Obras completas* (R. Cansinos Assens Trad. y Ed.). Madrid: Aguilar.

Goethe, J. W. v. (1992). *Teoría de los colores*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia.

Goethe, J. W. v., & Eckermann, J. P. (1901). *Conversations with Eckermann: Being Appreciations and Criticisms on Many Subjects*. Washington: M.W. Dunne.

Jiménez, A. (1991). *La primacía del color*. Caracas: Monte Ávila.

Judd, D. B. (1970). *Introduction. Goethe's Theory of Colours*. Cambridge, MA: MIT Press.

Stromer, K., & Baumann, U. (1996). *Color Systems in Art and Science*. Konstanz: Regenbogen Verlag Klaus Stromer.