

La estética de la mirada en la Teoría de los colores de Goethe

SALARIS BANEAS, Francisco / Universidad Nacional de Córdoba - franciscosalaris@gmail.com

Eje: [si corresponde] Literatura alemana Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras clave: arte - naturaleza - sujeto - mirada - ojo

> **Resumen**

La *Teoría de los colores* es el trabajo científico de mayor envergadura de Goethe, quien consideraba que debía ser recordado más por su dedicación a las ciencias naturales que por su producción literaria. El presente artículo propone leer la *Teoría de los colores* en clave estética, considerando el papel preponderante que juega el sujeto y principalmente el ojo en la captación de los fenómenos naturales. La experiencia subjetiva desborda, en busca de los *Urphänomene*, las limitaciones kantianas del conocimiento, e inserta al científico en un plano filosófico que lo acerca al poeta. La mirada que Goethe describe en su teoría es una mirada que naturalmente tiende a la armonía total –mediante la complementación de los colores-; es decir, a la producción permanente de fenómenos estéticos. En este camino, la experiencia vital se transforma en una experiencia estética, y el sujeto –el ojo del sujeto- es el tamiz de esta conversión.

> **Presentación**

No doy importancia alguna [...] a cuanto he producido como poeta. Han vivido conmigo excelentes poetas; vivieron antes que yo otros más excelentes aún, y detrás de mí los habrá también. Pero me enorgullezco algo de ser en mi siglo el único que conoce la verdad en la difícil ciencia del color, y eso me presta un sentimiento de superioridad sobre muchos. (Eckermann, 1968: 269).

La conocida cita, recogida por Eckermann el 19 de febrero de 1829, da cuenta de la importancia suprema que tenían para Goethe sus investigaciones en ciencias naturales y especialmente en el terreno del color. Aunque el desdén por su producción poética parece más una estrategia retórica para exaltar su trabajo científico que una creencia realmente existente, lo cierto es que las referencias a su teoría de los colores son muy numerosas en las conversaciones que recopila Eckermann. El 2 de mayo de 1824 ya decía:

“Napoléon heredó la Revolución Francesa; Federico el Grande, la guerra de Silesia; Lutero, la ignorancia de los frailes; mi herencia ha sido el error de la teoría de Newton” (93).

La teoría de los colores, a la que Goethe dedicó buena parte de su vida, fue recogida mayoritariamente en el libro *Zur Farbenlehre*, publicado en 1810. A este volumen deben sumarse trabajos sueltos sobre el mismo tema, como “Beiträge zur Chromatik”, “Versuch als Vermittler von Objekt und Subjekt” y “Entoptische Farben”. *Zur Farbenlehre* consta de tres grandes partes: una didáctica, una polémica -en la que especialmente se ocupa de la “herencia recibida” por Newton- y una histórica.

Muchos críticos se han ocupado ya de las relaciones de semejanza y complementariedad que existen entre los trabajos científicos y el proyecto estético de Goethe. Dorothea-Michaela Noé-Rumberg, en un libro titulado precisamente *Naturgesetze als Dichtungsprinzipien*, apunta lo siguiente: “Naturwissenschaft und Dichtung sind auch bei Goethe nicht identisch, gleich sind aber die Gesetze, nach denen sie gebildet sind” (1993: 27). La naturaleza y el arte se sitúan entonces a un mismo nivel, porque ambos se estructuran a partir de los *Urphänomene*, los fenómenos originarios que rigen cualquier manifestación sensible. La relación, como se verá más adelante, no es de imitación sino más bien de representación.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, la *Farbenlehre* (y también otros escritos científicos de Goethe) puede leerse como una estética, como una forma de revelar los modos de apropiación y de creación del objeto artístico.

La diferencia fundamental de Goethe con respecto a Newton consiste en el abandono de las explicaciones meramente mecanicistas de los fenómenos ópticos.¹ A Goethe le interesa sobre todo la implicancia que tiene el ojo en la producción de los colores, y justamente por esto fundamenta sus ideas mediante una serie de experimentos fenomenológicos que lo tienen a él como protagonista. El científico es así parte integral de la investigación y la mirada se transforma en su principal herramienta de trabajo. Esta centralidad del mirar en la *Farbenlehre* será el eje del acercamiento estético a la naturaleza, una especie de dispositivo que busca la concreción de la armonía total mediante la complementación natural de los colores en el ojo. Como dice Salvador Mas (2004), Goethe considera que las condiciones de posibilidad del conocimiento se basan en su “experiencia subjetiva en tanto que observador objetivo” (365), algo que además contempla una estrecha relación dialéctica entre el sujeto y el objeto. Su postura, entonces, se aleja tanto del idealismo y del romanticismo, que prescinden de la inmediatez de los hechos, como de la ciencia moderna, que prescinde del sujeto (Mas, 2004: 360).

¹ A grandes rasgos, Newton sostenía que todos los colores se hallaban contenidos en la luz blanca proveniente del sol, y que su visibilidad se debía a la descomposición del espectro a través de la refracción, la reflexión y la inflexión. Goethe por su parte sostenía que la luz blanca era en realidad homogénea, y que los colores en realidad se originan de su choque con la sombra. A esto se le suma el rol capital que Goethe concede al ojo humano, cuya retina es capaz también de crear colores.

> **1**

A partir de las nuevas leyes educativas, se impulsaron diferentes propuestas que en nuestro instituto hemos puesto en marcha. El viaje a Italia que Goethe realiza entre 1786 y 1788 es un punto bisagra en su inclinación hacia las ciencias naturales y en su nueva concepción de la naturaleza: la exuberancia del paisaje italiano contribuye a crear una relación más estrecha entre el sujeto y el medio, que revierte la percepción prerromántica del primer Goethe y la vuelca poco a poco hacia la estética clásica. En este proceso, el poeta se convierte también en científico. La base de su futura *Farbenlehre* ya comienza a atisbarse en algunas de las reflexiones que apunta durante su viaje en Venecia:

Es ist offenbar, dass sich das Auge nach den Gegenständen bildet, die es von Jugend auf erblickt, und so muss der venezianische Maler alles klarer und heiterer sehn als andere Menschen. Wir, die wir auf einem bald schmutzkotigen, bald staubigen, farblosen, die Widerscheine verdüsternden Boden und vielleicht gar in engen Gemächern leben, können einen solchen Frohblick aus uns selbst nicht entwickeln. Als ich bei hohem Sonnenschein durch die Lagunen fuhr und auf den Gondelrändern die Gondoliere, leicht schwebend, buntbekleidet, rudern, betrachtete, wie sie auf der hellgrünen Fläche sich in der blauen Luft zeichneten, so sah ich das beste, frischeste Bild der venezianischen Schule. Der Sonnenschein hob die Lokalfarben blendend hervor, und die Schattenseiten waren so licht, dass sie verhältnismässig wieder zu Lichtern hätten dienen können. Ein Gleiches galt von den Widerscheinen des meergrünen Wassers. Alles war hell in hell gemalt, so dass die schäumende Welle und die Blitzlichter darauf nötig waren, um das Tüpfchen aufs i zu setzen. Tizian und Paul hatten diese Klarheit im höchsten Grade, und wo man sie in ihren Werken nicht findet, hat das Bild verloren oder ist ausgemalt. (Goethe, 1965: 201)

Esta entrada del 8 de octubre de 1786 supone el descubrimiento del ojo como productor de la coloración en las artes plásticas: la percepción del mundo -que se traslada al arte- está naturalmente determinada por las condiciones visuales de los sujetos, y de allí la tonalidad diáfana de las pinturas venecianas. El ojo, entonces, es el punto en el que se suturan la naturaleza y el arte; es un órgano naturalmente artístico o, dicho en otras palabras, tiende hacia la estética desde su propia naturaleza en marcha. A través de él, el arte no imita (*nachahmen*) a lo natural, sino que lo representa (*nachbilden*), porque reproduce tanto sus estructuras externas como las leyes internas que lo rigen (Noé-Rumberg, 1993: 24). Este proceso, que en el caso de Goethe se plantea de manera espontánea, permitirá establecer en el próximo apartado algunas consideraciones en torno a la “ingenuidad” poética de Goethe.

En la *Farbenlehre*, el color se define precisamente en relación con el ojo: “...die Farbe sei die gesetzmäßige Natur in Bezug auf den Sinn des Auges”, y luego “Die Farbe sei ein elementares Naturphänomen für den Sinn des Auges, das sich, wie die übrigen alle, durch Trennung und Gegensatz, durch Mischung und Vereinigung, durch Erhöhung und Neutralisation, durch Mitteilung und Verteilung

und so weiter manifestiert” (Goethe, 1950: 339). Luego de estas definiciones, Goethe identifica tres tipos de colores: los fisiológicos, los físicos y los químicos. Los fisiológicos son los que aquí interesan, porque dependen exclusivamente de las condiciones contingentes de la retina, es decir, de los estados de sensibilidad, exaltación o adormecimiento del ojo. Los ejemplos de formación de estos colores abundan y su aparición sigue un esquema de complementación, representado por el conocido círculo de colores (*Farbenkreis*) que Goethe incluye en láminas ilustradas. De esta manera, “...die in demselben [im Farbenkreis] diametral einander entgegengesetzten Farben diejenigen sind [sind diejenigen], welche sich im Auge wechselsweise fordern” (Goethe, 1950: 353): al amarillo le corresponde el violeta, al naranja el azul y al púrpura el verde. El círculo de colores es la representación de la ley fundamental de la armonía cromática (*Grundgesetz aller Harmonie der Farben*) a la que tiende siempre el sentido de la vista, y que consiste en un equilibrio absoluto de la coloración. La armonía, dice Goethe, es un principio fundamental en la naturaleza, la fórmula eterna de la vida (*die ewige Formel des Lebens*), y de allí que naturaleza y belleza estén esencialmente vinculadas. Pero es importante volver a destacar que la percepción de la naturaleza por parte de los sujetos está mediada por el ojo, que a su vez, en tanto órgano anatómico, forma parte de la misma naturaleza. La mirada es la herramienta central de Goethe porque permite la apropiación del objeto natural y su transformación en objeto estético, un proceso de fronteras difusas porque se lleva a cabo a través del lábil tamiz de la retina, problematizando las distinciones entre realidad y representación. La estetización radica en la armonía de los contrastes, en el actuar (*Wirken*) y el resistir (*Widerstreben*) de la naturaleza (Goethe, 1950: 331), y hacia el final de la parte didáctica se estudian justamente las potencialidades sensibles, morales y estéticas de los colores.

> 2

En su *Discours en l'honneur de Goethe*, Paul Valéry exalta la potencia de la mirada como aspecto creador fundamental de Goethe. El arte parte justamente de la necesidad de representación del mundo sensible: “Il porte toute sa volonté d’observation, toute la maîtrise de sa vaste faculté imaginative dans l’étude et la représentation du monde sensible. [...] Il s’enivre de tout objet qui lui répète la lumière; il vit de voir”. (Valéry, 542). La característica fundamental de la mirada goetheana es que no solo posee en su interior la mera capacidad de percepción, sino que “Jedes Ansehen geht über in ein Betrachten, jedes Betrachten in ein Sinnen, jedes Sinnen in ein Verknüpfen” (Goethe, 1950: 332). Hay una suerte de escalada en la utilización de los sentidos visuales, cuyo nivel último es una actividad teorizante: no existe un quiebre entre percepción e intuición, sino que todo está contenido en el mismo acto espontáneo. Esta relación mucho más cercana con las cosas puede ser una de las puertas de acercamiento a lo que Schiller llamó *ingenuidad*, categoría poética de la que Goethe sería un representante moderno.

Cuando Goethe mira, los objetos se le presentan definidos pero también enlazados en un todo que los incluye y los supera: son regidos por los *Urphänomene*, que hacen confluír la reflexión científica con la filosófica. Lo curioso es que la percepción no es asimilada por la mente humana bajo los marcos categoriales del conocimiento, sino que justamente da cuenta de la totalidad de la naturaleza. Como explica Salvador Mas, Goethe desdeña la “miopía” del sujeto que debe separar al objeto de su entorno para acoplarlo a los esquemas de conocimiento; él “puede ver el objeto enteramente y en su facticidad” (Mas, 2004: 373). Esta facultad de aprehensión tiene que ver con la inmersión del hombre en la naturaleza, algo que borra el esquema cartesiano sujeto-objeto. La relación de Goethe con la naturaleza es la relación de los antiguos: no hay un paraíso perdido porque justamente es el ojo del sujeto lo que restituye el ideal.

La naturaleza en Goethe nunca deja de existir como una realidad, y quizá es todavía más palpable cuando adquiere su faceta amenazante, demoníaca. *Die Wahlverwandtschaften* es un ejemplo de acción de la Naturaleza demoníaca: los personajes sucumben ante las fuerzas naturales cuando quieren reducirlos a un objeto manipulable. Si en *Die Wahlverwandtschaften* los planos que organizan los personajes son el modelo de lo artístico, en la *Farbenlehre* el proceso es inverso: la naturaleza es el modelo que el arte debe representar. La idea que rige el texto es que todas las combinaciones de lo sensible ya están dadas en la naturaleza, y por lo tanto la tarea del artista consiste en rastrear los usos estéticos y morales que producen los colores y trasladar esas combinaciones a su obra. La representación tiene sus dificultades porque, aunque el fin último es la ley fundamental de la armonía de los fenómenos, el lenguaje de la Naturaleza es a menudo complicado (*verwickelt*) e incomprensible (*unverständlich*).

En una carta de 1794 con motivo del cumpleaños de Goethe, Schiller atribuye a su amigo un “espíritu griego”, cuya paradoja consiste en haber visto la luz en el mundo nórdico. El periplo estético de Goethe es entonces más extenso, porque debió corregir “die alte, Ihrer Einbildungskraft schon aufgedrungene schlechtere Natur” para luego forjar un modelo mejor de acuerdo con “leitenden Begriffen” (Schiller citado por Szondi, 1973: 62). En esa época, Schiller ya estaba escribiendo *Über naive und sentimentalische Dichtung*, que publicó un año más tarde, por lo que los conceptos de lo ingenuo y lo sentimental están funcionando implícitamente en la carta.²

Es su espíritu griego, según Schiller, lo que lleva a Goethe a realizar el doble camino para posicionarse “ingenuamente” frente a la Naturaleza. Es decir, el paso agregado (y particular) de Goethe consiste en haber subsanado la incongruencia de un espíritu griego en suelo nórdico, en cambiar pensamientos por sentimientos, una idealidad por una intuición palpable. Peter Szondi resume esto diciendo que “in der

² Resulta interesante preguntarse, como lo hizo Peter Szondi, hasta qué punto en la carta los conceptos de ingenuo y sentimental son categorías filosófico-históricas, algo que en *Über naive und sentimentalische Dichtung* aparece más matizado.

Moderne auch das Naive eine sentimentalische Vergangenheit hat” (1973: 63), algo que en Goethe se resuelve a través de una mirada que restaura la Naturaleza del espíritu clásico. La ingenuidad conseguida, de acuerdo con el Schiller de la carta, es un artificio de percepción estética, una forma *construida* de relacionarse con la realidad. Así, los innumerables experimentos fenomenológicos de Goethe muestran su capacidad para percibir cualquier experiencia natural en su especificidad única, sin por ello abandonar una concepción holística de la naturaleza.

› **A modo de cierre**

En uno de los apartados finales de la parte didáctica de la *Farbenlehre*, Goethe ofrece su texto a aquellos pintores que han sentido miedo de la teoría, instándolos a comprobar y ampliar en la práctica los principios expuestos. Este apartado, y en general todo el último capítulo (“Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe”) habilitan la opción de leer la *Farbenlehre* como una teoría para el arte, porque inducen a una mayor concientización sobre las formas de producción de los objetos estéticos: “Deshalb denn Farbe als ein Element der Kunst betrachtet, zu den höchsten ästhetischen Zwecken mitwirkend genutzt werden kann” (Goethe, 1950: 376).

Más allá de las combinaciones concientes que el artista efectúa para generar determinados sentimientos - el amarillo, por ejemplo, provoca alegría, mientras que el azul, una extraña mezcla de excitación y serenidad-, lo fundamental consiste en el tipo de percepción que Goethe mismo revela mientras hace sus experimentos. Pensar que el ojo está implicado en la producción de los colores implica establecer una asociación indisoluble entre la Naturaleza y el sujeto, de manera tal que no puede entenderse una cosa sin la otra. La aseveración de Schiller de que el poeta ingenuo *es* Naturaleza (Schiller, 1992: 732) se adapta bastante bien a esta idea, porque en Goethe -y en la *Farbenlehre* en particular- no parece haber una escisión trágica entre el poeta y el mundo natural. Por otra parte, la participación activa y testimonial del científico en los experimentos -el “Auch mir ist ein Ähnliches begegnet” (Goethe, 1950: 348)- y la consecuente exaltación que provoca el descubrimiento -el hallazgo de sentido- matizan un poco la inclusión *innata* del sujeto en la Naturaleza y parecen revelar su carácter de artificio. Aquí parece desnudarse el camino que debió recorrer el “espíritu griego” de Goethe para establecer lazos más estrechos con la Naturaleza: la heurística de los experimentos presupone la exaltación del aspecto descubierto, y en la *Farbenlehre* los fenómenos naturales se presentan en un esplendor que desmiente el trato espontáneo que el sujeto parece entablar con ellos. La ingenuidad aparece aquí como el final de un proceso, como el esfuerzo por hacer triunfar el espíritu griego en el suelo nórdico. El reflexionar sobre la esencia cromática -y más aún, el ofrecer la teoría como un instrumento para el arte- también contribuye a desautomatizar un poco la relación tan espontánea entre el sujeto y la Naturaleza.

Más allá de todo esto, el hecho de proponer al ojo como órgano involucrado en la producción de los colores implica una centralidad del sujeto tanto en la creación como en la recepción de los productos estéticos. De allí la pertinencia de leer la *Farbenlehre* como un texto estético, que puede ayudar a entender la concepción artística de Goethe.

Bibliografía

Goethe, J. W. (1950). *Teoría de los colores*, en *Obras completas I*, pp. 421-657. Madrid, Aguilar.

Goethe, J. W. (1950). *Naturwissenschaft*, en *Werke*, 8. Band. Bergen, Müller & Kiepenheuer.

Goethe, J. W. (1965). *Italienische Reise*, en *Goethes Werke*, 9. Band. Hamburg, Christian Wegner.

Noé-Rumberg, D. M. (1993). *Naturgesetze als Dichtungsprinzipien. Goethes verborgene Poetik im Spiegel seiner Dichtungen*. Freiburg, Rombach Verlag.

Schiller, F. (1992). *Über naive und sentimentalische Dichtung*, en *Theoretische Schriften*, pp. 706-811. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag.

Szondi, P. (1973). "Das Naive ist das Sentimentalische", en *Lektüre und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, pp. 47-103. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Valéry, P. (1957). "Discours en l'honneur de Goethe", en *Oeuvres I*. Paris, Gallimard.