



Cromatismes

Este itinerari proposa un recorregut transversal per l'exposició a partir d'una selecció d'obres que permeten aproximar-se al color i als significats múltiples en la pràctica artística dels segles XIX i XX. Més enllà de la dimensió ornamental, el color apareix ací com un camp d'experimentació estètica, percepció sensorial i construcció cultural. Subjectiu i objectiu alhora, determinat físicament, però també construït culturalment, el color ha sigut objecte de reflexió des de la filosofia, la ciència i la pràctica artística.

La filosofia es va interessar prompte per estes qüestions. Kant defenia la bellesa dels colors simples en funció de la puresa, mentre que Goethe, Runge o Wittgenstein van reflexionar sobre les relacions cromàtiques i els seus efectes perceptius. Tradicionalment, el color s'ha associat a les emocions, a diferència del dibuix i la línia, vinculats a la racionalitat.

Un dels moments decisius en l'evolució de la teoria del color es va produir quan la ciència òptica va començar a sistematitzar la percepció de pintores i pintors a partir dels treballs d'Isaac Newton i les nocions d'harmonia i complementarietat. A finals del segle XIX, estes teories científiques van començar a incorporar-se a la pràctica artística i van continuar influïnt en les avantguardes i en nombroses pràctiques abstractes del segle XX.

L'escolta del color continua motivant artistes contemporànies i contemporanis a partir de la creença en la capacitat d'exercir un efecte directe sobre la percepció i l'organisme humà, convertint-se en un dels elements fonamentals de l'experiència visual moderna i contemporània.



SALA 1

El despertar de l'autonomia cromàtica

En el procés històric que va conduir a la ruptura amb la funció mimètica tradicional de l'art, el color va deixar de ser un element decoratiu per a convertir-se en protagonista absolut de l'obra. Alliberat de la dependència de la línia, va passar a constituir-se com un element autònom i estructurador, capaç de desencadenar una explosió vibrant que va revolucionar la percepció visual.

Amb les primeres avantguardes del segle xx, com l'expressionisme i el fauvisme, el color va començar a expressar sensacions subjectives mitjançant combinacions cromàtiques arbitràries que qüestionaven les formes tradicionals de representació. Amb el cubisme, el color es va reduir a una gamma restringida d'ocres, grisos i verds apagats per a centrar l'atenció en la descomposició dels objectes, la multiplicitat de punts de vista i la construcció de l'espai pictòric, com es pot apreciar en l'obra *Bodegó oval* (1925) de **María Blanchard**.

01

02

En *Dadá-Kopf* (1917), **Hans Richter** va utilitzar el color com un recurs constructiu que li va permetre descompondre el retrat en formes i estructures geomètriques i acostar-lo a l'abstracció. Va partir de retrats de companys dadaistes fets amb poca llum i en estats propers a l'automatisme i al trànsit, utilitzant una paleta continguda, els tons atenuats de la qual generaven una sensació d'indefinió i equilibri visual mentre que les seues degradacions cromàtiques van substituir el modelatge tradicional i van organitzar la composició mitjançant plans de color.

SALA 2

La dimensió física i la funcionalitat del color en el disseny

03

En el Constructivisme rus, artistes com **El Lissitzky**, **Varvara Stepànova**, **Alexander Ródtxenko**, **Natalia Pinus**, **Gustav Klucis** o **Natàlia Gontxarova** van reduir deliberadament la paleta cromàtica a uns pocs colors de gran impacte: roig, negre i blanc. Esta restricció responia a una funció comu-



nicativa, política i estructural estretament lligada a la cultura visual de la revolució. El roig, associat a l'imaginari revolucionari, actuava com a color dominant i simbòlic; el negre aportava contrast i estructura, i el blanc funcionava com a espai de respir i suport tipogràfic. En els cartells de propaganda, esta combinació cromàtica s'emprava per a dirigir l'atenció i jerarquitzar la informació visual. En el disseny de llibres i publicacions, el color s'integrava amb la tipografia i la geometria de la pàgina, funcionant quasi com un sistema de navegació visual dins de l'espai imprès.

La Bauhaus va utilitzar el color com a llenguatge racional i operatiu, en què cada elecció cromàtica responia a una funció concreta dins del disseny, amb el propòsit d'unir estètica i tècnica industrial. L'ús del color va anar definint-se progressivament segons les aportacions dels seus docents: Johannes Itten va desenvolupar una visió mística arrelada a la teoria dels set contrastos i a l'esfera cromàtica de Runge; Josef Albers es va centrar en la interacció del color, demostrant que la percepció d'un matís canvia segons l'entorn; Vassili Kandinski va fer estudis psicotècnics, establint una correspondència icònica entre forma i color, com el triangle groc (agressiu i agut), el quadrat roig (sòlid i defensiu) o el cercle blau (profund i introspectiu); Paul Klee va abordar el color com una polifonia visual; László Moholy-Nagy va impulsar un enfocament utilitarista, i Wilhelm Ostwald va treballar en la sistematització matemàtica de la paleta cromàtica.

Així mateix, els artistes vinculats al grup holandés De Stijl també van aplicar estos principis al disseny gràfic i a la publicitat mitjançant composicions geomètriques, tipografies funcionals i colors primaris destinats a reforçar la claredat visual i l'eficàcia comunicativa, tal com es reflectix en l'obra de **Bart van der Leck**, **Paul Schuitema** i **Piet Zwart**. Per acabar, Herbert Bayer i **László Moholy-Nagy** van orientar l'ús del color des de principis funcionals: predomini de colors primaris, alts contrastos i combinacions controlades que permeteren destacar elements importants de l'anunci.

04

SALA 3

El diàleg i interacció entre colors

L'orfisme va sorgir en el si del cubisme amb la intenció d'organitzar l'espai a través del color. Partint del sistema de lleis preceptives d'Eugène Chevreul al segle XIX, el grup d'orfistes va aconseguir produir vibració òpti-



05

ca i moviment mitjançant composicions basades en la interacció dinàmica de colors purs i la seua juxtaposició per a expandir i dinamitzar la forma i el camp pictòric. Les sèries de discos de colors concèntrics de **Robert i Sonia Delaunay** es van convertir en l'emblema del moviment, apareixent no només en la pintura, sinó també en els llibres simultanis. Robert els incorpora a la coberta de *Tour Eiffel* (1918), dissenyada per al llibre de poemes de Vicente Huidobro, on la imatge de la Torre —recurrent en el seu imaginari— s'afirma com a símbol de modernitat. En el cas de Sonia, la seua col·laboració amb Blaise Cendrars en *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) el color no és merament il·lustratiu, sinó un equivalent visual del ritme poètic, que pretén traduir el vertigen de la vida moderna, el símbol del qual per excel·lència era la Torre Eiffel.

06

L'expansió del vocabulari orfista va travessar fronteres i **Joan Miró** va introduir una subtil picada d'ullet a estes formes circulars i al seu dinamisme cromàtic en *Aviat l'Instant* (1919), una obra l'execució de la qual va coincidir amb la presència de Robert i Sonia Delaunay a Espanya, entre el 1915 i el 1921.

En les avantguardes de l'abstracció europea dels anys trenta, el color va adquirir una autonomia progressiva respecte de la representació del món visible, consolidant-se com un principi estructural. Vassili Kandinski va formular en el seu llibre *De l'espíritual en l'art* (1911) una concepció del color com un llenguatge de «necessitat interior», orientada a provocar una ressonància profunda a l'ànima humana a través de la psicologia i la sinestèsia. Segons esta concepció, color, forma i so podien establir correspondències perceptives comparables a les de la música.

07

František Kupka va abordar el color des d'una perspectiva analítica i dinàmica, interessant-se per la capacitat per a generar moviment i relacions perceptives anàlogues a les musicals. En *Proportions* (1934) va organitzar els tons en bandes horitzontals i verticals, encara que estes últimes constituïen l'espina dorsal de la composició. A partir de les teories científiques del contrast simultani, va juxtaposar roig i blau per a produir efectes òptics que intensifiquen el ritme i la proporció, dotant de musicalitat i profunditat la composició geomètrica.

08

De la mateixa manera que Kupka, **Otto Freundlich**, integrant del grup Abstraction-Création, va buscar formular una plàstica universal basada en l'harmonia i la precisió. En *Composition* (1932) va organitzar el llenç com un assemblatge de fragments cromàtics inspirats en les vidrieres, on les formes geomètriques i els contrastos entre colors generaven vibració



i dinamisme. El seu model es va inspirar en l'arquitectura medieval, especialment en la disposició dels carreus, a partir dels quals l'artista va crear un mosaic lluminós orientat a provocar realitats místiques i espirituals.

Tots dos artistes compartixen una ruptura decisiva amb la tradició representativa: el color deixa de dependre de l'aparença de les coses per a afirmar-se com a element autònom, capaç de generar relacions autònomes dins del quadre, per a estructurar l'espai i evocar ritmes interns i proposar noves formes d'experiència visual.

L'aparició de la monocromia

La monocromia va adquirir una nova dimensió estètica i conceptual al començament del segle xx amb obres com *Quadre blanc sobre fons blanc* (1919), de Kazimir Malèvitx, actualment al MoMA de Nova York.

09

L'abstracció de la primera meitat del segle xx va desenvolupar diverses aproximacions al tractament monocromàtic del color. **Jean Arp** el va emprar en la dècada del 1930 com un principi de desmaterialització i equilibri orgànic. En relleus i composicions biomòrfiques com *Coquille Nuage I* (1932), el blanc actua com un camp neutre de suspensió visual que permet que la forma emergisca amb més subtileza i que les corbes orgàniques —característiques del seu llenguatge— parega que suren sense pes ni referències espacials definides. El blanc atenua els contrastos i afavorix transicions suaus entre forma i buit, reforçant l'ambigüitat entre la figura i el fons. Un altre exemple d'estes pràctiques durant la dècada dels anys 30 el podem vore en l'obra *Relief*, 1929 de **Léon Arthur Tutundjian**.

10

Així mateix, **Carl Buchheister** (*Composició blanca diagonal*, 1929) va voler ressaltar l'essència de la pintura i del seu suport a través del color blanc, tractant-lo com un color neutre que li permetera ressaltar el component geomètric i matemàtic, la textura i la llum sense distraccions emocionals.

La sistematització del color: l'equilibri de components purs

Des del 1917, el Neoplasticisme —constituït al voltant del grup i la revista holandesa *De Stijl*— va defensar, sota els postulats de Piet Mondrian, que l'art havia de reduir-se als components més simples per a assolir un equilibri absolut. Esta restricció responia a la recerca d'equilibri entre línies horitzontals i verticals. En conseqüència, van limitar les composicions a



11

línies rectes exclusivament horitzontals i verticals, desenvolupades sobre superfícies rectangulars o quadrades. Paral·lelament, van limitar la seua paleta als colors primaris (roig, groc i blau) i als anomenats «no-colors» (blanc, negre i gris) com veiem en l'obra de *Drei Grazien* (1933) de **Bart van der Leck**, evitant la mescla de pigments per a mantindre la seua puresa i aplicant-los de manera uniforme, eliminant qualsevol rastre de pinzellada o volum.

Tot i això, dins de De Stijl van sorgir variacions, com l'«elementarisme» impulsat per Theo van Doesburg, que va introduir l'ús de la diagonal i una paleta més àmplia amb el propòsit de dinamitzar la composició i alterar la relació entre forma i espai, evidenciant que fins i tot dins d'un sistema aparentment tancat podien existir tensions internes.

12

Alexander Calder va estar profundament influenciat pel neoplasticisme, traslladant els seus principis de puresa i equilibri a un format tridimensional a través dels seus mòbils dels anys 30 (*Sin títol*, 1934). En estes construccions les peces de colors primaris de les quals romanen en un delicat equilibri, el moviment es generarà per inèrcia a través de l'acció dels elements naturals.

13

Un altre artista que va incorporar la paleta neoplasticista va ser **Joaquín Torres-García** (*Construction o Constructif / Construcció*, 1931-1934), especialment en la seua etapa constructiva, en què va generar un espai ordenat en retícules, amb una clara jerarquització d'elements, utilitzant una gamma de colors primaris més terrosa i matisada, vinculada al que és material i ancestral, que el va distanciar de la puresa ortodoxa del moviment.

SALA 4

Del color com a energia psíquica al color com a sistema controlat de percepció

Després de la Segona Guerra Mundial, es confronten dos maneres de concebre el color: una vinculada a l'experiència interior del subjecte i una altra a la regulació quasi científica dins del camp de la percepció. Esta dualitat es pot observar a través de les obres d'Adolph Gottlieb davant de les de Hans Hofmann i Ad Reinhardt. En el primer, el color es concep com un camp de tensió psíquica i energia emocional o simbòlica on el que és cromàtic actua com a detonant d'una experiència interior. En canvi,



els segons van abordar el color des d'una lògica més estructural i analítica, basada en relacions controlades de contrast, equilibri i percepció òptica, subordinant l'expressió emocional a l'organització del camp visual.

14

La presència del groc i el roig a l'expressionisme abstracte nord-americà —i de manera molt particular a l'obra de **Gottlieb**— s'inscriu en una recerca d'un llenguatge arcaic o «primitiu» i d'estructures universals de l'experiència humana. En sèries com *Pictographs* i *Labyrinths*, estos colors funcionen com a signes elementals d'alta intensitat simbòlica, propers al que el mateix artista entenia com un vocabulari arquetípic. En *Labyrinth #3* (1954), la combinació de groc i negre introduïx una dimensió d'irradiació i expansió lumínica sense perdre'n la densitat material, generant una dialèctica entre concentració i expansió que remet a fenòmens primaris més que a referències culturals codificades. Esta reducció a l'elemental és precisament el que vincula el seu llenguatge cromàtic amb una sensibilitat primitivista.

15

Per contra, **Hans Hofmann** va desplaçar l'expressió psíquica cap a l'estudi de les dinàmiques del color i l'espai. La seua teoria de *push and pull* (es-penta i tracció) va redefinir la comprensió de la profunditat i la tensió en un quadre. Per a Hofmann, el color constituïa una força espacial: els tons càlids tendien a avançar cap a qui observa, mentre que els freds semblaven retrocedir, com es pot vore en *Scintillating Red* (1962). Per la seua banda, en *Brick Painting* (1950), **Reinhardt** va superposar formes rectangulars per a produir un efecte vibratori derivat de la combinació de colors.

16

La irrupció del pigment terra i les arqueologies de la matèria en l'informalisme europeu i espanyol

Els pigments terrosos s'han utilitzat des de les primeres manifestacions artístiques, com les de les coves d'Altamira, elaborats a partir de materials naturals com òxids, argiles o manganés.

A mitjan segle xx, durant la postguerra europea i espanyola, l'ús de pigments terrosos (ocres, siena, terra d'ombra) va adquirir amb l'informalisme un singular protagonisme. La seua utilització va ser quasi una declaració de principis, una ruptura radical contra l'autoritat de la pintura tradicional. L'informalisme va recórrer a materials pobres i pigments terrosos per a buscar un llenguatge més directe, físic i allunyat de les formes tradicio-



nals de representació. D'esta manera, es distanciaven dels llenguatges de l'avantguarda de les dècades del 1920 i el 1930, que havien conviscut amb la destrucció provocada per la guerra.

Un dels eixos fonamentals d'este moviment va ser la investigació de les relacions existents entre matèria, identitat i memòria. La utilització dels pigments terrosos, lluny de ser una mera elecció cromàtica, articulava un camp semàntic complex en què convergien imaginaris del territori, ressonàncies literàries i una sensibilitat generacional marcada per l'experiència de la ruptura històrica. Esta reivindicació de la matèria troba un precedent decisiu en l'*art brut* de **Jean Dubuffet** (*Missions secrètes*, 1953), en què la terra funcionava com un agent de desjerarquització, a favor d'una noció del «brut» universal. L'obra s'aproximava a terra, al fet primari, a les formes considerades «no cultivades» properes al punt infantil, marginal o alienat.

17

En este context, resulta pertinent establir un vincle amb certes pràctiques tridimensionals d'**André Derain**, que, en etapes menys canòniques de la seua trajectòria, va recórrer a l'argila per a modelar figuretes d'aparença arcaïtzant. La terra no era només material, sinó vehicle d'una imaginació primitiva, que busca reconnectar amb formes anteriors a la tradició acadèmica occidental. Encara que formalment allunyades de l'informalisme, estes peces compartixen amb este moviment una voluntat de retorn al que és originari a través de la manipulació directa de la matèria terrestre.

18

SALA 5

En el cas d'artistes com Juana Francés, Manolo Millares i Antonio Saura, el recurs a pigments terrosos s'inscriu en una voluntat explícita de desplaçar la pintura des de la dimensió representacional cap a un espai d'inscripció material, on la terra no representa el paisatge, sinó que el substituïx ontològicament. Esta dimensió enllaçava amb la poètica d'Antonio Machado, l'obra del qual, especialment *Campos de Castilla*, es va convertir en un eix central en la cultura espanyola de postguerra. En Machado, la terra és simultàniament realitat física i metàfora moral: un espai erosionat pel temps que reflectix una consciència històrica i col·lectiva. L'informalisme espanyol va traslladar esta sensibilitat al pla matèric. Allà on la poesia anomena la pols, el camí o el turó, ací la pintura construeix superfícies que funcionen com a sediments visuals, acumulacions de matèria que encarnen una temporalitat densa i estratificada.



19

Esta noció d'estratigrafia connectava, alhora, amb una dimensió arqueològica, de capes que registren el pas del temps, la petjada i la ruïna. **Millares** (*Cuadro 163*, 1962) porta esta lògica un pas més enllà en introduir l'arpi-llera, un material carregat de precarietat i d'una fisicitat gairebé orgànica, sobre la qual no simplement aplica pigment, sinó que la ferix, la cus, l'obri i la recompon. Els talls, nusos i sutures convertixen la superfície de les seues obres en un camp de restes de matèria trencada i pigments terrosos que remetent a l'imaginari de base del que ha estat erosionat, enterrat o desgastat pel temps. Així mateix, Millares introduïx una dimensió més explícita de cos vulnerat.

20

En les pintures matèriques de **Francés** (*Sin título (JF 152)*, 1957), especialment en les que estan fetes durant la dècada del 1960 i titulades amb noms de pobles d'Espanya, apareixen igualment superfícies denses i granulades, dominades per gammes terroses que vinculen la seua obra amb l'imaginari del camp espanyol, amb la tradició literària machadiana i amb l'arqueologia simbòlica.

La retina en moviment: els colors del cinetisme

En la dècada del 1960, el color va ser utilitzat com un instrument d'illusió òptica destinat a produir moviment. Els contrastos cromàtics —especialment entre colors complementaris o entre blanc i negre— generaven vibracions, interferències i efectes d'inestabilitat visual. El color actuava en combinació amb patrons geomètrics repetitius, provocant fenòmens com ara la vibració retinal, la sensació d'ondulació o desplaçament i la incapacitat de distinció entre figura i fons. D'esta manera, el color va perdre la funció simbòlica que havia exercit en etapes anteriors per a passar a qüestionar la idea d'una visió fixa i objectiva, convertint la contemplació en una experiència perceptiva activa.

21

Els «lluminosos» d'**Eusebi Sempere** són dispositius on la llum —i, per tant, el color— es convertixen en matèria activa (*Relleu Iluminós*, 1960). Són caixes o estructures tancades que a l'interior tenen una font lumínica filtrada per una sèrie de trames i reixetes translúcides que la modulen i fragmenten. Els lluminosos desmaterialitzen l'objecte artístic, la caixa física queda en segon pla i el que es percep és un camp lumínic en transformació on pareix que suren les línies de llum, tornant-se ambigu el límit entre superfície i espai i creant-se una profunditat il·lusòria.



El moviment produït mitjançant la vibració d'estructures repetitives en blanc i negre constitueix un altre dels principis de l'art cinètic i òptic, perceptible en les obres de **Manuel Barbadillo** (*Sin título*, ca. 1968-1979) i **Javier Calvo** (*Itinerari que conduïx a l'hivern* (Núm. 63), 1974). En elles, la imatge no es desplaça físicament, però activa un moviment perceptiu a la retina de qui contempla l'obra. La clau rau en la repetició de mòduls —línies, bandes, ones— organitzats amb una precisió gairebé matemàtica. Quan estos patrons en blanc i negre es disposen amb lleugeres variacions (curvatures, canvis de gruix o desplaçaments mínims), generen un conflicte a la percepció visual: l'ull intenta estabilitzar la imatge, però no arriba a aconseguir-ho plenament. És en esta inestabilitat on sorgeix la sensació de vibració.

Altres obres s'allunyen del que és purament sensorial per a introduir una dimensió més constructiva i estructural com succeïx en el cas de l'**Equip 57** (PA 8, 1960), que, davant de la tradició pictòrica basada en la figura dominant sobre un fons passiu, proposen un espai homogeni i no jeràrquic, on cada part té el mateix pes visual. Esta idea connecta amb una concepció quasi «democràtica» de la manera: no hi ha centre, no hi ha perifèria. Al seu lloc, construïxen estructures en què la distinció entre les diferents unitats de color es torna irresoluble. Cap element apareix subordinat a un altre; tota la superfície funciona com un camp continu de relacions que s'ondula per a crear profunditat. Com a resultat, la superfície pictòrica deixa de ser estàtica i es transforma en un camp dinàmic.

Els camps de color

El desenvolupament de la monocromia va adquirir al llarg del segle xx una dimensió conceptual. El monocrom es concep com una ferramenta de reflexió sobre el medi pictòric mateix, postula l'autonomia total del color i reduïx la pintura a les seues condicions essencials. El color únic funciona com a camp d'atenció concentrada, on es perceben canvis mínims d'intensitat, saturació o textura que apellen a la reflexió, la meditació i la resistència espiritual.

Des de mitjan segle xx, es va utilitzar la monocromia per a crear espais de silenci i autoreflexió, ja fora com a dispositius d'evocació històrica o com a mitjà per a interrogar els límits de la pintura. En la dècada del 1950, els murs d'**Antoni Tàpies** (*Gris amb cinc perforacions*, 1958) es van articular com a superfícies monocromes d'aparença pètria, convertint-se en un instrument de reflexió sobre el qual s'inscrivien les empremtes i marques de la mort i el dolor de la postguerra espanyola.



A partir de la dècada del 1960, amb l'eclosió de les tendències geomètriques, artistes com Elena Asins (*Estudi Núm. 14 per a quartets prussians*, 1978) van recórrer al càlcul sistemàtic per a plasmar pensaments de caràcter transcendent mitjançant la línia i el pla monocrom. **Jordi Teixidor** i **José María Yturralde** van treballar sobre la idea de «contínuum cromàtic» o «espai continu» en la pintura, una noció que es podria assimilar al *sfumat* de Leonardo da Vinci, dut a terme amb matisos infinits d'un mateix color. Teixidor (*Sin título*, 1975) va desenvolupar el monocrom com una proposta hermèticament poètica, amb gestos pictòrics i pinzellades que funcionaven com si foren les marques de pensar. Per la seua banda, la monocromia en l'obra de José María Yturralde (*Figura impossible (Sèrie Quadrats)*, 1971) podria entendre's com una eclosió de color en expansió, on les vores de la pintura no representen el límit de l'obra, sinó que suggerixen que allò que es percep és únicament una xicoteta part d'un univers infinit en creixement. Altres exemples d'este plantejament els veiem en l'obra (*Convergencias* 1973) de **Joaquín Michavila**.

SALA 6

El color artificial del *Pop Art*

El *Pop Art* va dur a terme una ruptura deliberada amb la tradició pictòrica anterior, especialment mitjançant un cromatisme que no buscava imitar la realitat, sinó competir-hi des de l'artificialitat. Lluny d'entendre el color com a medi naturalista o expressiu en sentit subjectiu, les figures principals del *Pop Art* el van convertir en un instrument d'impacte visual, repetició i codificació cultural, amb un llenguatge que van extraure de la publicitat, del còmic i dels mitjans de comunicació de masses. Van utilitzar colors plans, brillants i impersonals inspirats en la publicitat i les tècniques d'impressió comercial.

Martial Raysse va dedicar part de la seua trajectòria a analitzar la representació de la dona en la publicitat, apropiant-se d'estes imatges i sotmetent-les a processos de manipulació. En *Visage en bleu* (1963), va condensar la fascinació per allò que és nou —l'estètica de l'embalatge i de la vitrina, suggerida mitjançant la pàtina blava que envolta la model— amb la idea d'un cos higienitzat i estèril, vinculada a la profilaxi sexual i subratllada per la presència d'una esponja a la mà.



Richard Lindner (*Rear window*, 1971) va emprar una paleta de colors saturats —rojos intensos, grocs elèctrics, blaus compactes— aplicats en superfícies planes i delimitades amb contorns nítids. Es va allunyar de l'aparent neutralitat del *Pop Art* convertint el color en un instrument de distanciament crític, que revelava la teatralitat i l'artificialitat dels rols socials, especialment al voltant del cos i la identitat. En la seua obra, el color adquireix una dimensió tensa, fins i tot inquietant. Les seues figures —sovint femenines, mecanitzades o fetitxitzades— apareixen construïdes mitjançant blocs cromàtics que recorden tant la senyalística urbana com els aparadors i els contrastos de color violents que generen una sensació de rigidesa i d'agressivitat visual que accentua la càrrega psicològica de personatges i escenes.

Ana Peters és una de les artistes que ha treballat els valors simbòlics del color daurat. En una primera etapa, durant la dècada del 1960, quan va formar part d'agrupacions com a Crònica de la realitat i Estampa Popular, va recórrer al daurat com a estratègia visual de denúncia o qüestionament sociopolític en el context del *pop* valencià. Històricament, la resplendor daurada ha operat com un signe de noblesa, rang i privilegi, emprant-se amb freqüència en l'art per a indicar estatus social. Així mateix, en contextos laics, l'or al·ludia al comerç i als diners, funcionant com a al·lusió a la modernitat i la prosperitat econòmica. Este últim sentit és el que Peters arreplega en la seua obra *Avaricia* de la sèrie *Los siete pecados capitales*, on va alternar en una quadrícula l'efígie d'un xai sobre fons blanc amb quadrats daurats buits, al·ludint a l'acumulació de bestiar i or com a base de riquesa. La repetició seriada del motiu evoca visualment el procés d'amuntegament associat a l'avarícia, entesa com a transgressió de la moral cristiana.

James Rosenquist concebia la realitat com un puzle de peces independents i inconnexes, convidant qui observa a reconstruir-les i ordenar-les mentalment. Amb esta base conceptual va fer *Blue Spark* (1962), on un fragment de mà a escala monumental, tractada amb colors plans i estri-dents, funciona com a metàfora de l'oferta de béns de consum, recurrent al procediment d'ampliació de detalls per a generar impacte visual derivat de la seua experiència com a pintor de tanques publicitàries.

L'ús del negre a la sèrie *Black Numerals* de **Jasper Johns** opera com un mecanisme d'opacificació que dificulta la lectura directa del signe. La reducció cromàtica no simplifica la imatge, sinó que la torna més reflexiva. El negre dominant —aplicat en capes denses i modulades— funciona com un camp que unifica i, alhora, dificulta la llegibilitat dels números. El negre deixa de ser fons o contorn per a esdevenir un espai actiu on figura i superfície tendixen a confondre's.



L'**Equipo Realidad** en la sèrie *Hazañas Bélicas* o *Quadres d'Història* (1973-1976) s'apropia d'imatges fotogràfiques en blanc i negre —sovint procedents de la premsa— per a traslladar-les al llenç i introduir així una distància entre l'esdeveniment i la seua representació. En aplicar este procediment a temes històrics o polítics, el col·lectiu qüestiona la tradició de la pintura d'història com a relat heroic o unitari i posa en evidència la construcció ideològica de la imatge.

SALA 7

L'absència del color en el que és conceptual i la importància dels materials

L'art conceptual suposa un canvi radical en la definició pròpia de l'obra artística, en desplaçar l'interés des de l'aparença sensible cap a la idea o el concepte que la sustenta. En este context, el color perd el paper central perquè deixa de ser necessari per a la construcció del significat. El resultat és un art que ja no vol seduir visualment, sinó activar processos de reflexió, llenguatge i pensament crític. Per això, l'obra conceptual recorre amb freqüència a materials neutres o, fins i tot, prescindix de la materialitat cromàtica. El blanc del paper, el text escrit, la fotografia documental o la mateixa absència d'imatge es convertixen en mitjans suficients per a vehicular-ne el contingut.

La utilització de materials industrials com el cautxú, el ferro, l'acer o els prefabricats, com el ciment, no respon únicament a una qüestió formal, sinó a una redefinició del significat propi de l'obra, i són elegits per la seua capacitat d'activar lectures conceptuals, socials o crítiques. Per exemple, l'ús del ferro remet a la indústria, la producció en sèrie i la lògica de la construcció moderna; el cautxú evoca el que és flexible, resistent o derivat de l'àmbit tecnològic i industrial; i els materials prefabricats o trobats com a mapes, joguines, cartons, teles o cordills introduïxen la lògica de l'objecte quotidià a l'espai artístic. Amb estos materials es busca desactivar la càrrega estètica i artesanal, així com l'aura de l'obra d'art, trencant la idea del material noble associat als gèneres tradicionals, i desplaçant la figura artística més propera a l'edició que a la creació.



32

Richard Serra (*Prop*, 1968) exemplifica esta lògica en utilitzar plaques metàl·liques o estructures industrials que no busquen representar res, sinó ocupar l'espai i evidenciar la càrrega cultural associada a la indústria, la producció massiva i la transformació del paisatge contemporani.

33

En *The Point from the Corner of the Room III, IV and IX*, **Richard Tuttle** presenta tres objectes que, a primera, pareixen teles abandonades sobre el terra per a qüestionar les convencions tradicionals d'exhibició i les nostres expectatives sobre la naturalesa i l'estatut de l'obra d'art.

34

Per la seua banda, **Antoni Miralda** en *París, la Cumparsita* agafa el plànol de París i el convertix en un espai d'intervenció performativa. El mapa deixa així de funcionar com a instrument d'orientació per a convertir-se en un territori sobre el qual s'inscriuen marques, recorreguts i senyalitzacions vinculades a accions col·lectives i rituals i intensifiquen el qüestionament del militarisme i dels símbols del poder estatal.

SALA 8

35

Des de finals dels anys seixanta, **Darío Villalba** va encapsular fotografies de marginats, captaires, malalts mentals o personatges en situacions límit en impressionants bombolles de metacrilat, entenen-les com a «presències humanes». En la següent dècada, va intervindre amb grans pinzellades d'oli les imatges fotogràfiques del seu cos i rostre com una manera d'atacar la idea tradicional del retrat, de qüestionar la identitat i de convertir la fotografia —que semblava objectiva— en un territori psicològic i gairebé corporal (*Místic*, 1974). Els colors de la pintura a l'oli es van convertir en una mena de metàfores d'agressió o contaminació emocional que introduïen subjectivitat, negant la fotografia com a prova documental, convertint el cos en subjecte fragmentat i ferit ple de secrecions, cicatrius o hematomes. Amb tot això, Villalba va anticipar la idea del «doble» i de la màscara, entesa com a construcció artificial o identitat inestable que després apareixerien en artistes com **Michel Journiac** que en la seua sèrie *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire, Réalités* (1974) va utilitzar el blanc i negre per a eliminar bona part de la sensualitat immediata de la imatge, reforçant una dimensió freda, documental o litúrgica i augmen-

36



tant la distància entre l'individu real i la imatge construïda. Les fotografies pareixen registres d'accions, proves d'una transformació corporal o d'una cerimònia sobre el cos.

37

En este sentit, a la sèrie *Untitled, Film Still* (1979), **Cindy Sherman** va adoptar la fotografia en blanc i negre per a presentar una gran varietat d'estereotips femenins inspirats en el cinema clàssic per tal de mostrar com la identitat es fabrica a través d'imatges culturals. Per tant, la fotografia en blanc i negre i l'absència del color actuaven com un espai de desafecció que evidenciava una identitat en crisi.

SALA 9

38

Durant la dècada del 1980, el postmodernisme va començar a imposar-se a la comunitat artística internacional: a Europa triomfava el Neoexpressionisme alemany i la Transavantguarda italiana i a Amèrica del Nord els moviments *New Image* i *Bad Painting*. Com a artista que va iniciar els primers passos en aquell temps, **José María Sicilia** va tornar a situar la pintura com a mitjà primordial. Durant la dècada del 1990, tal com es pot veure a *Sin título I* (1990), va reduir gairebé per complet els nivells de referència iconogràfica en les seues obres per a passar a desenvolupar superfícies monocromes, gairebé blanques, en què s'intuïen objectes o figures. S'hi podien trobar referències a l'anàlisi de l'estat de veure formulat per Ludwig Wittgenstein, que defenia que l'ús de les imatges havia de determinar-ne el possible significat. Paral·lelament, va començar a utilitzar la cera d'abelles i l'oli com a mitjans exclusius per a centrar la seua atenció en «l'epifania dramàtica de la llum» i dotar-la de forma, gruix i substància. La cera permetia a més registrar marques i empremtes que feien visibles el temps i la memòria.

39

Ángeles Marco (*Pasadizo de paret*, 1989) selecciona materials i colors per a canalitzar determinats continguts: el ferro el relaciona amb les estructures sustentadores pròpies de l'enginyeria i el color plata l'empra per a emfatitzar els aspectes il·lusoris o funcionar com a espill reflectant; el cautxú l'associa a la maleabilitat i el negre a la densitat i l'opacitat.



Simbolisme del color

Al llarg de la història de l'art, el color ha funcionat com a vehicle de significat simbòlic, cultural i emocional, variant segons els contextos històrics, les creences i les intencions artístiques. En les tradicions antigues i medievals, el color estava estretament lligat a codis religiosos i jeràrquics. Els colors es regien per convencions simbòliques estrictes, per exemple, el blau podia associar-se a la puresa o a la Mare de Déu, mentre que el roig remetia tant al poder com al sacrifici. Serà en la modernitat quan el color, emancipat de la funció representativa, adquireix una autonomia expressiva. En este procés, marcat profundament per les avantguardes històriques, deixa de «descriure» per començar a «significar» per si mateix, generant efectes emocionals, rítmics o fins i tot espirituals. Més endavant, a partir de la dècada del 1960, les seues qualitats perceptives van ser explorades de manera intensiva i posteriorment l'art contemporani incorpora dimensions polítiques, socials i culturals. El color pot funcionar com a signe identitari, com a crítica al sistema de consum o com a eina de subversió, demostrant que el seu significat no és fix, sinó històricament construït i obert a interpretacions.

40

En la seua etapa abstracta de la dècada del 1990, **Ana Peters** va deixar de fer servir l'or com a un element purament decoratiu per a dotar-lo d'un valor conceptual. Des de la teoria del coneixement, Ludwig Wittgenstein va aportar una distinció fonamental en assenyalar que allò «daurat» no hauria de ser tractat com un color, sinó com una característica de la superfície definida per la seua capacitat de brillar davant de la mirada humana. En este sentit, Peters el convertix en un vehicle del poètic i del diví que enllaça amb la iconografia tradicional. En *Teòfanes (tríptic d'or)* (2004) planteja qüestions sobre la fugacitat i l'eternitat, sobre la riquesa de l'espiritualitat remetent-nos tant als retaules gòtics com a l'estètica dels paravents japonesos, l'opacitat dels quals impedeix que la mirada penetre més enllà de la superfície daurada, complint la doble funció de bloquejar i reflectir la llum simultàniament.

41

En els seus paisatges, **Nico Munuera** (*Torii III*, 2021) utilitza la taca de color com un element intrínsec per a provocar un tall entre dos estats o moments i ajudar l'espectador a intensificar la capacitat de percepció mitjançant la comparació del que sembla homogeni. Influenciat per l'escola japonesa *Rimpa* del segle XVII, el color adquireix una qualitat de viu i en suspensió a través de tècniques com el *tarashikomi* (abocament de color



sobre color fresc) i *mokkotsu* (pintura sense línia de contorn), la qual cosa aporta més lluminositat, fluïdesa i vibració sobre la superfície del llenç. La seua obra proposa una mirada del paisatge allunyada de les visions dominants i centrada en allò que sol romandre ocult.

42

Per a **Bouchra Khalili**, el color blau és una experiència perceptiva i expansiva de l'espai. *The Constellations* (2011) no funciona com a símbol tancat (cel, divinitat, malenconia), sinó com a camp de desmaterialització on l'experiència cromàtica s'aproxima al fet còsmic i inefable sense recórrer a la simbologia tradicional. És una metàfora del que és comú i compartit en l'experiència humana contemporània. El seu caràcter expansiu i envoltant pot interpretar-se com una manera de representar un espai sense jerarquies visibles, on les formes individuals es dissolen en un entorn continu. Qui contempla l'obra participa així d'un entorn anàleg a les estructures contemporànies de relació: fluides, inestables i no jeràrquiques.

