



Cromatismos

Este itinerario propone un recorrido transversal por la exposición a partir de una selección de obras que permiten aproximarse al color y a sus múltiples significados en la práctica artística de los siglos XIX y XX. Más allá de su dimensión ornamental, el color aparece aquí como un campo de experimentación estética, percepción sensorial y construcción cultural. Subjetivo y objetivo al mismo tiempo, determinado físicamente pero también construido culturalmente, el color ha sido objeto de reflexión desde la filosofía, la ciencia y la práctica artística.

La filosofía se interesó tempranamente por estas cuestiones. Kant defendía la belleza de los colores simples en función de su pureza, mientras que Goethe, Runge o Wittgenstein reflexionaron sobre las relaciones cromáticas y sus efectos perceptivos. Tradicionalmente, el color se ha asociado a las emociones, frente al dibujo y la línea, vinculados a la racionalidad.

Uno de los momentos decisivos en la evolución de la teoría del color se produjo cuando la ciencia óptica comenzó a sistematizar la percepción de pintoras y pintores a partir de los trabajos de Isaac Newton y las nociones de armonía y complementariedad. A finales del siglo XIX, estas teorías científicas comenzaron a incorporarse a la práctica artística y continuaron influyendo en las vanguardias y en numerosas prácticas abstractas del siglo XX.

La escucha del color continúa motivando a artistas contemporáneas y contemporáneos a partir de la creencia en su capacidad de ejercer un efecto directo sobre la percepción y el organismo humano, convirtiéndose en uno de los elementos fundamentales de la experiencia visual moderna y contemporánea.



SALA 1

El despertar de la autonomía cromática

En el proceso histórico que condujo a la ruptura con la función mimética tradicional del arte, el color dejó de ser un elemento decorativo para convertirse en protagonista absoluto de la obra. Liberado de su dependencia de la línea, pasó a constituirse como un elemento autónomo y estructurador, capaz de desencadenar una explosión vibrante que revolucionó la percepción visual.

Con las primeras vanguardias del siglo XX, como el expresionismo y el fauvismo, el color comenzó a expresar sensaciones subjetivas mediante combinaciones cromáticas arbitrarias que cuestionaban las formas tradicionales de representación. Con el cubismo, el color se redujo a una gama restringida de ocre, grises y verdes apagados con el fin de centrar la atención en la descomposición de los objetos, la multiplicidad de puntos de vista y la construcción del espacio pictórico, como puede apreciarse en la obra *Bodegón oval* (1925) de **María Blanchard**.

01

En Dada-Kopf (1917), **Hans Richter** utilizó el color como un recurso constructivo que le permitió descomponer el retrato en formas y estructuras geométricas y acercarlo a la abstracción. Partió de retratos de compañeros dadaístas realizados con poca luz y en estados cercanos al automatismo y al trance, utilizando una paleta contenida, cuyos tonos atenuados generaban una sensación de indefinición y equilibrio visual mientras que sus degradaciones cromáticas sustituyeron el modelado tradicional y organizaron la composición mediante planos de color.

02

SALA 2

La dimensión física y la funcionalidad del color en el diseño

En el Constructivismo ruso, artistas como **El Lissitzky**, **Varvara Stepanova**, **Alexander Ródchenko**, **Natalia Pinus**, **Gustav Klucis** o **Natalia Goncharova** redujeron deliberadamente la paleta cromática a unos pocos colores de gran impacto: rojo, negro y blanco. Esta restricción respondía a una fun-

03



ción comunicativa, política y estructural estrechamente ligada a la cultura visual de la revolución. El rojo, asociado al imaginario revolucionario, actuaba como color dominante y simbólico; el negro aportaba contraste y estructura; y el blanco funcionaba como espacio de respiro y soporte tipográfico. En los carteles de propaganda, esta combinación cromática se empleaba para dirigir la atención y jerarquizar la información visual. En el diseño de libros y publicaciones, el color se integraba con la tipografía y la geometría de la página, funcionando casi como un sistema de navegación visual dentro del espacio impreso.

La Bauhaus utilizó el color como un lenguaje racional y operativo, donde cada elección cromática respondía a una función concreta dentro del diseño, con el propósito de unir estética y técnica industrial. El uso del color fue definiéndose progresivamente según las aportaciones de sus docentes: Johannes Itten desarrolló una visión mística enraizada en la teoría de los siete contrastes y en la esfera cromática de Runge; Josef Albers se centró en la interacción del color, demostrando que la percepción de un matiz cambia según su entorno; Vassily Kandinsky realizó estudios psicotécnicos, estableciendo una correspondencia icónica entre forma y color, como el triángulo amarillo (agresivo y agudo), el cuadrado rojo (sólido y defensivo) o el círculo azul (profundo e introspectivo); Paul Klee abordó el color como una polifonía visual; László Moholy-Nagy impulsó un enfoque utilitarista; y Wilhelm Ostwald trabajó en la sistematización matemática de la paleta cromática.

Asimismo, Los artistas vinculados al grupo holandés De Stijl también aplicaron estos principios al diseño gráfico y la publicidad mediante composiciones geométricas, tipografías funcionales y colores primarios destinados a reforzar la claridad visual y la eficacia comunicativa, tal y como se refleja en la obra de **Bart van der Leck, Paul Schuitema y Piet Zwart**. Por último, Herbert Bayer y **László Moholy-Nagy** orientaron el uso del color desde principios funcionales: predominio de colores primarios, altos contrastes y combinaciones controladas que permitieran destacar elementos importantes del anuncio.



SALA 3

El diálogo e interacción entre colores

05

El orfismo surgió en el seno del cubismo con la intención de organizar el espacio a través del color. Partiendo del sistema de leyes perceptivas de Eugène Chevreul en el siglo XIX, el grupo de orfistas logró producir vibración óptica y movimiento mediante composiciones basadas en la interacción dinámica de colores puros y su yuxtaposición para expandir y dinamizar la forma y el campo pictórico. Las series de discos de colores concéntricos de **Robert y Sonia Delaunay** se convirtieron en el emblema de ese movimiento, apareciendo no solo en su pintura, sino también en sus libros simultáneos. **Robert** los incorpora a la cubierta de *Tour Eiffel* (1918), diseñada para el libro de poemas de Vicente Huidobro, donde la imagen de la Torre —recurrente en su imaginario— se afirma como símbolo de modernidad. En el caso de **Sonia**, su colaboración con Blaise Cendrars en *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) el color no es meramente ilustrativo, sino un equivalente visual del ritmo poético, que pretende traducir el vértigo de la vida moderna, cuyo símbolo por excelencia era la Torre Eiffel.

06

La expansión del vocabulario orfista atravesó fronteras y **Joan Miró** introdujo un sutil guiño a estas formas circulares y a su dinamismo cromático en *Aviat l'Instant* (1919), una obra cuya ejecución coincidió con la presencia de Robert y Sonia Delaunay en España, entre 1915 y 1921.

En las vanguardias de la abstracción europea de los años treinta, el color adquirió una autonomía progresiva respecto de la representación del mundo visible, consolidándose como un principio estructural. Vassily Kandinsky formuló en su libro *De lo espiritual en el arte* (1911) una concepción del color como un lenguaje de «necesidad interior», orientada a provocar una resonancia profunda en el alma humana a través de la psicología y la sinestesia. Según esta concepción, color, forma y sonido podían establecer correspondencias perceptivas comparables a las de la música.

07

František Kupka abordó el color desde una perspectiva analítica y dinámica, interesándose por la capacidad para generar movimiento y relaciones perceptivas análogas a las musicales. En *Proportions* (1934) organizó los tonos en bandas horizontales y verticales, aunque estas últimas constituían la espina dorsal de la composición. A partir de las teorías científicas



del contraste simultáneo, yuxtapuso rojo y azul para producir efectos ópticos que intensifican el ritmo y la proporción, dotando de musicalidad y profundidad a la composición geométrica.

08

Al igual que Kupka, **Otto Freundlich** integrante del grupo Abstraction-Création, buscó formular una plástica universal basada en la armonía y la precisión. En *Composition* (1932) organizó el lienzo como un ensamblaje de fragmentos cromáticos inspirados en las vidrieras, donde las formas geométricas y los contrastes entre colores generaban vibración y dinamismo. Su modelo se inspiró en la arquitectura medieval, especialmente en la disposición de los sillares, a partir de los cuales el artista creó un mosaico luminoso orientado a provocar realidades místicas y espirituales.

Ambos artistas comparten una ruptura decisiva con la tradición representativa: el color deja de depender de la apariencia de las cosas para afirmarse como elemento autónomo, capaz de generar relaciones autónomas dentro del cuadro, para estructurar el espacio y evocar ritmos internos y proponer nuevas formas de experiencia visual.

La aparición de la monocromía

La monocromía adquirió una nueva dimensión estética y conceptual a comienzos del siglo XX con obras como *Cuadro blanco sobre fondo blanco* (1919), de Kazimir Malevich, actualmente en el MoMA de Nueva York.

09

La abstracción de la primera mitad del siglo XX desarrolló distintas aproximaciones al tratamiento monocromático del color. **Jean Arp** lo empleó en la década de 1930 como un principio de desmaterialización y equilibrio orgánico. En relieves y composiciones biomórficas como *Coquille Nuage I* (1932), el blanco actúa como un campo neutro de suspensión visual que permite que la forma emerja con mayor sutileza y que las curvas orgánicas —características de su lenguaje— parezcan flotar sin peso ni referencias espaciales definidas. El blanco atenúa los contrastes y favorece transiciones suaves entre forma y vacío, reforzando la ambigüedad entre figura y fondo. Otro ejemplo de estas prácticas durante la década de los años 30 lo podemos ver en la obra *Relief*, 1929 de **Léon Arthur Tutundjian**.

10

Asimismo, **Carl Buchheister** (*Composición blanca diagonal*, 1929) quiso resaltar la esencia de la pintura y de su soporte a través del color blanco, tratándolo como un color neutro que le permitiera resaltar el componente geométrico y matemático, la textura y la luz sin distracciones emocionales.



La sistematización del color: el equilibrio de componentes puros

Desde 1917, el Neoplasticismo -constituido en torno al grupo y la revista holandesa *De Stijl*- defendió, bajo los postulados de Piet Mondrian, que el arte debía reducirse a sus componentes más simples para alcanzar un equilibrio absoluto. Esta restricción respondía a la búsqueda de equilibrio entre líneas horizontales y verticales. En consecuencia, limitaron sus composiciones a líneas rectas exclusivamente horizontales y verticales, desarrolladas sobre superficies rectangulares o cuadradas. Paralelamente, limitaron su paleta a los colores primarios (rojo, amarillo y azul) y a los llamados «no-colores» (blanco, negro y gris) como vemos en la obra de *Drei Grazien* (1933) de **Bart van der Leek**, evitando la mezcla de pigmentos para mantener su pureza y aplicándolos de forma uniforme, eliminando cualquier rastro de pincelada o volumen.

11

No obstante, dentro de *De Stijl* surgieron variaciones, como el «elementarismo» impulsado por Theo van Doesburg, que introdujo el uso de la diagonal y una paleta más amplia con el propósito de dinamizar la composición y alterar la relación entre forma y espacio, evidenciando que incluso dentro de un sistema aparentemente cerrado podían existir tensiones internas.

12

Alexander Calder estuvo profundamente influenciado por el neoplasticismo, trasladando sus principios de pureza y equilibrio a formato tridimensional a través de sus móviles de los años 30 (*Sin título*, 1934). En estas construcciones cuyas piezas de colores primarios permanecen en un delicado equilibrio, el movimiento se generará por inercia a través de la acción de los elementos naturales.

13

Otro artista que incorporó la paleta neoplasticista fue **Joaquín Torres-García** (*Construction o Constructif / Construcción*, 1931-1934), especialmente en su etapa constructiva, en la que generó un espacio ordenado en retículas, con una clara jerarquización de elementos, utilizando una gama de colores primarios más terrosa y matizada, vinculada a lo material y a lo ancestral, que lo distanció de la pureza ortodoxa del movimiento.



SALA 4

Del color como energía psíquica al color como sistema controlado de percepción

Tras la segunda guerra mundial, se confrontan dos modos de concebir el color: uno vinculado a la experiencia interior del sujeto y otro a su regulación casi científica dentro del campo de la percepción. Esta dualidad puede observarse a través de las obras de Adolph Gottlieb frente a las de Hans Hofmann y Ad Reinhard. En el primero, el color se concibe como un campo de tensión psíquica y energía emocional o simbólica donde lo cromático actúa como detonante de una experiencia interior. En cambio, los segundos abordaron el color desde una lógica más estructural y analítica, basada en relaciones controladas de contraste, equilibrio y percepción óptica, subordinando la expresión emocional a la organización del campo visual.

14

La presencia del amarillo y el rojo en el expresionismo abstracto estadounidense —y de forma muy particular en la obra de **Gottlieb**— se inscribe en una búsqueda de un lenguaje arcaico o «primitivo» y de estructuras universales de la experiencia humana. En series como *Pictographs* y *Labyrinths*, estos colores funcionan como signos elementales de alta intensidad simbólica, próximos a lo que el propio artista entendía como un vocabulario arquetípico. En *Labyrinth #3* (1954), la combinación de amarillo y negro introduce una dimensión de irradiación y expansión lumínica sin perder su densidad material, generando una dialéctica entre concentración y expansión que remite a fenómenos primarios más que a referencias culturales codificadas. Esta reducción a lo elemental es precisamente lo que vincula su lenguaje cromático con una sensibilidad primitivista.

15

Por el contrario, **Hans Hofmann** desplazó la expresión psíquica hacia el estudio de las dinámicas del color y espacio. Su teoría de *push and pull* (empuje y tracción) redefinió la comprensión de la profundidad y la tensión en un cuadro. Para Hofmann, el color constituía una fuerza espacial: los tonos cálidos tendían a avanzar hacia quien observa, mientras que los fríos parecían retroceder, como puede verse en *Scintillating Red* (1962). Por su parte, en *Brick Painting* (1950), **Reinhardt** superpuso formas rectangulares para producir un efecto vibratorio derivado de la combinación de colores.

16



La irrupción del pigmento tierra y las arqueologías de la materia en el informalismo europeo y español

Los pigmentos terrosos han sido utilizados desde las primeras manifestaciones artísticas, como las de las Cuevas de Altamira, elaborados a partir de materiales naturales como óxidos, arcillas o manganeso

A mediados del siglo XX, durante la posguerra europea y española, el uso de pigmentos terrosos (ocres, sienas, umbras) adquirió con el informalismo un protagonismo singular. Su utilización fue casi una declaración de principios, una ruptura radical contra la autoridad de la pintura tradicional. El informalismo recurrió a materiales pobres y pigmentos terrosos en busca de un lenguaje más directo, físico y alejado de las formas tradicionales de representación. De este modo, se distanciaban de los lenguajes de la vanguardia de las décadas de 1920 y 1930, que habían convivido con la destrucción provocada por la guerra.

Uno de los ejes fundamentales de este movimiento fue la investigación de las relaciones existentes entre materia, identidad y memoria. La utilización de los pigmentos terrosos, lejos de ser una mera elección cromática, articulaba un campo semántico complejo en el que convergían imaginarios del territorio, resonancias literarias y una sensibilidad generacional marcada por la experiencia de la ruptura histórica. Esta reivindicación de la materia encuentra un precedente decisivo en el *art brut* de **Jean Dubuffet** (*Missions secrètes*, 1953), donde la tierra funcionaba como un agente de desjerarquización, a favor de una noción de lo «bruto» universal. La obra se aproximaba al suelo, a lo primario, a las formas consideradas «no cultivadas» próximas a lo infantil, lo marginal o lo alienado.

17

En este contexto, resulta pertinente establecer un vínculo con ciertas prácticas tridimensionales de **André Derain**, quien, en etapas menos canónicas de su trayectoria, recurrió a la arcilla para modelar figurillas de apariencia arcaizante. En ellas, la tierra no era solo material, sino vehículo de una imaginación primitiva, que busca reconectar con formas anteriores a la tradición académica occidental. Aunque formalmente alejadas del informalismo, estas piezas comparten con este movimiento una voluntad de retorno a lo originario a través de la manipulación directa de la materia terrestre.

18



SALA 5

En el caso de artistas como Juana Francés, Manolo Millares y Antonio Saura, el recurso a pigmentos terrosos se inscribe en una voluntad explícita de desplazar la pintura desde su dimensión representacional hacia un espacio de inscripción material, donde la tierra no representa el paisaje, sino que lo sustituye ontológicamente. Esta dimensión enlazaba con la poética de Antonio Machado, cuya obra, especialmente *Campos de Castilla*, se convirtió en un eje central en la cultura española de posguerra. En Machado, la tierra es simultáneamente realidad física y metáfora moral: un espacio erosionado por el tiempo que refleja una conciencia histórica y colectiva. El informalismo español trasladó esta sensibilidad al plano matérico. Allí donde la poesía nombra el polvo, el camino o la loma, aquí la pintura construye superficies que funcionan como sedimentos visuales, acumulaciones de materia que encarnan una temporalidad densa y estratificada.

19

Esta noción de estratigrafía conectaba, a su vez, con una dimensión arqueológica, de capas que registran el paso del tiempo, la huella y la ruina. **Millares** (*Cuadro 163*, 1962) lleva esta lógica un paso más allá al introducir la arpillera, un material cargado de precariedad y de una fisicidad casi orgánica, sobre el que no aplica simplemente pigmento, sino que lo hiere, lo cose, lo abre y lo recompone. Los cortes, nudos y suturas convierten la superficie de sus obras en un campo de restos de materia rota y pigmentos terrosos que remiten al imaginario de base de lo que ha sido erosionado, enterrado o desgastado por el tiempo. Asimismo, Millares introduce una dimensión más explícita de cuerpo vulnerado.

20

En las pinturas matéricas de **Francés** (*Sin título* (JF 152), 1957), especialmente en las realizadas durante la década de 1960 y tituladas con nombres de pueblos de España, aparecen igualmente superficies densas y granuladas, dominadas por gamas terrosas que vinculan su obra con el imaginario del campo español, con la tradición literaria machadiana y con la arqueología simbólica.

La retina en movimiento: los colores del cinetismo

En la década de 1960, el color fue utilizado como un instrumento de ilusión óptica destinado a producir movimiento. Los contrastes cromáticos —especialmente entre colores complementarios o entre blanco y negro— generaban vibraciones, interferencias y efectos de inestabilidad visual. El



color actuaba en combinación con patrones geométricos repetitivos, provocando fenómenos como la vibración retinal, la sensación de ondulación o desplazamiento y la incapacidad de distinción entre figura y fondo. De este modo, el color perdió la función simbólica que había desempeñado en etapas anteriores para pasar a cuestionar la idea de una visión fija y objetiva, convirtiendo la contemplación en una experiencia perceptiva activa.

21

Los «luminosos» de **Eusebio Sempere** son dispositivos en los que la luz —y por tanto, el color— se convierten en materia activa (*Relieve luminoso*, 1960). Son cajas o estructuras cerradas en cuyo interior se dispone una fuente lumínica filtrada por una serie de tramas y rejillas translúcidas que la modulan y fragmentan. Los luminosos desmaterializan el objeto artístico, la caja física queda en segundo plano y lo que se percibe es un campo lumínico en transformación en el que parecen flotar las líneas de luz, volviéndose ambiguo el límite entre superficie y espacio y creándose una profundidad ilusoria.

22

El movimiento producido mediante la vibración de estructuras repetitivas en blanco y negro constituye otro de los principios del arte cinético y óptico, perceptible en las obras de **Manuel Barbadillo** (*Sin título*, ca. 1968-1979) y **Javier Calvo** (*Itinerario que conduce al invierno (Nº 63)*, 1974). En ellas, la imagen no se desplaza físicamente, pero activa un movimiento perceptivo en la retina de quien contempla la obra. La clave reside en la repetición de módulos —líneas, bandas, ondas— organizados con una precisión casi matemática. Cuando estos patrones en blanco y negro se disponen con ligeras variaciones (curvaturas, cambios de grosor o desplazamientos mínimos), generan un conflicto en la percepción visual: el ojo intenta estabilizar la imagen, pero no llega a conseguirlo plenamente. Es en esa inestabilidad donde surge la sensación de vibración.

23

Otras obras se alejan de lo puramente sensorial para introducir una dimensión más constructiva y estructural como sucede en el caso del **Equipo 57** (*PA 8*, 1960), quienes, frente a la tradición pictórica basada en la figura dominante sobre un fondo pasivo, proponen un espacio homogéneo y no jerárquico, donde cada parte tiene el mismo peso visual. Esta idea conecta con una concepción casi «democrática» de la forma: no hay centro, no hay periferia. En su lugar, construyen estructuras en las que la distinción entre las distintas unidades de color se vuelve irresoluble. Ningún elemento aparece subordinado a otro; toda la superficie funciona como un campo continuo de relaciones que se ondula para crear profundidad. Como resultado, la superficie pictórica deja de ser estática y se transforma en un campo dinámico.



Los campos de color

El desarrollo de la monocromía adquirió a lo largo del siglo XX una dimensión conceptual. El monocromo se concibe como una herramienta de reflexión sobre el propio medio pictórico, postula la autonomía total del color y reduce a la pintura a sus condiciones esenciales. El color único funciona como un campo de atención concentrada, donde se perciben cambios mínimos de intensidad, saturación o textura que apelan a la reflexión, meditación y resistencia espiritual.

24

Desde mediados del siglo XX, se utilizó la monocromía para crear espacios de silencio y autorreflexión, ya fuera como dispositivos de evocación histórica o como medio para interrogar los límites de la pintura. En la década de 1950, los «muros» de **Antoni Tàpies** (*Gris amb cinc perforacions*, 1958) se articularon como superficies monocromas de apariencia pétreas, convirtiéndose en un instrumento de reflexión sobre el que se inscribían las huellas y marcas de la muerte y el dolor de la posguerra española.

25

A partir de la década de 1960, con la eclosión de las tendencias geométricas, artistas como **Elena Asins** (*Estudio N°14 para cuartetos prusianos*, 1978) recurrieron al cálculo sistemático para plasmar pensamientos de carácter trascendente mediante la línea y el plano monocromo. **Jordi Teixidor** y **José María Yturralde** trabajaron sobre la idea de «continuum cromático» o «espacio continuo» en la pintura, una noción que podría asimilarse al *sfumato* de Leonardo da Vinci, llevado a cabo con infinitos matices de un mismo color. Teixidor (*Sin título*, 1975) desarrolló lo monocromo como una propuesta herméticamente poética, con gestos pictóricos y pinceladas que funcionaban como si fueran las marcas del pensar. Por su parte, la monocromía en la obra de José María Yturralde (*Figura imposible (Serie Cuadrados)*, 1971) podría entenderse como una eclosión de color en expansión, donde los bordes de la pintura no representan el límite de la obra, sino que sugieren que aquello que se percibe es únicamente una pequeña parte de un universo infinito en crecimiento. Otros ejemplos de este planteamiento los vemos en la obra (*Convergencias* 1973) de **Joaquín Michavila**.



El color artificial del *Pop Art*

El *Pop Art* llevó a cabo una ruptura deliberada con la tradición pictórica anterior, especialmente mediante un cromatismo que no buscaba imitar la realidad, sino competir con ella desde la artificialidad. Lejos de entender el color como un medio naturalista o expresivo en sentido subjetivo, las figuras principales del *Pop Art* lo convirtieron en un instrumento de impacto visual, repetición y codificación cultural, con un lenguaje que extrajeron de la publicidad, del cómic y de los medios de comunicación de masas. Utilizaron colores planos, brillantes e impersonales inspirados en la publicidad y las técnicas de impresión comercial.

26

Martial Raysse dedicó parte de su trayectoria a analizar la representación de la mujer en la publicidad, apropiándose de estas imágenes y sometién-dolas a procesos de manipulación. En *Visage en bleu* (1963), condensó la fascinación por lo nuevo —la estética del embalaje y de la vitrina, sugerida mediante la pátina azul que envuelve a la modelo— con la idea de un cuerpo higienizado y estéril, vinculada a la profilaxis sexual y subrayada por la presencia de una esponja en la mano de la figura.

27

Richard Lindner (*Rear window*, 1971) empleó una paleta de colores saturados —rojos intensos, amarillos eléctricos, azules compactos— aplicados en superficies planas y delimitadas con contornos nítidos. Se alejó de la aparente neutralidad del *Pop Art* convirtiendo el color en un instrumento de distanciamiento crítico, que revelaba la teatralidad y la artificialidad de los roles sociales, especialmente en torno al cuerpo y la identidad. En su obra, el color adquiere una dimensión tensa, incluso inquietante. Sus figuras —a menudo femeninas, mecanizadas o fetichizadas— aparecen construidas mediante bloques cromáticos que recuerdan tanto a la señalética urbana como a los escaparates y contrastes de color violentos que generan una sensación de rigidez y de agresividad visual que acentúa la carga psicológica de personajes y escenas.

28

Ana Peters es una de las artistas que ha trabajado los valores simbólicos del color dorado. En una primera etapa, durante la década de 1960, cuando formó parte de agrupaciones como *Crónica de la realidad* y *Estampa Popular*, recurrió al dorado como estrategia visual de denuncia o cuestionamiento sociopolítico en el contexto del *pop* valenciano. Históricamente, el resplandor dorado ha operado como un signo de nobleza, rango y privilegio, empleándose con frecuencia en el arte para indicar estatus social.



Asimismo, en contextos laicos, el oro aludía al comercio y al dinero, funcionando como alusión a la modernidad y la prosperidad económica. Este último sentido es el que Peters recoge en su obra *Avaricia* de la serie *Los siete pecados capitales*, donde alternó en una cuadrícula la efigie de un cordero sobre fondo blanco con cuadrados dorados vacíos, aludiendo a la acumulación de ganado y oro como base de riqueza. La repetición seriada del motivo evoca visualmente el proceso de acopio asociado a la avaricia, entendida como transgresión de la moral cristiana.

29

James Rosenquist concebía la realidad como un puzle de piezas independientes e inconexas, invitando a quien observa a reconstruirlos y ordenarlos mentalmente. Con esta base conceptual realizó *Blue Spark* (1962), donde un fragmento de mano a escala monumental, tratada con colores planos y estridentes, funciona como metáfora de la oferta de bienes de consumo, recurriendo al procedimiento de ampliación de detalles para generar impacto visual derivado de su experiencia como pintor de vallas publicitarias.

30

El uso del negro en la serie *Black Numerals* de **Jasper Johns** opera como un mecanismo de opacificación que dificulta la lectura directa del signo. La reducción cromática no simplifica la imagen, sino que la vuelve más reflexiva. El negro dominante —aplicado en capas densas y moduladas— funciona como un campo que unifica y, al mismo tiempo, dificulta la legibilidad de los números. El negro deja de ser fondo o contorno para convertirse en un espacio activo donde figura y superficie tienden a confundirse.

31

El **Equipo Realidad** en su serie *La serie Hazañas Bélicas o Cuadros de Historia* (1973-1976) se apropia de imágenes fotográficas en blanco y negro —a menudo procedentes de la prensa— para trasladarlas al lienzo e introducir así una distancia entre el acontecimiento y su representación. Al aplicar este procedimiento a temas históricos o políticos, el colectivo cuestiona la tradición de la pintura de historia como relato heroico o unitario y pone en evidencia la construcción ideológica de la imagen.



SALA 7

La ausencia del color en lo conceptual y la importancia de los materiales

El arte conceptual supone un cambio radical en la propia definición de la obra artística, al desplazar el interés desde la apariencia sensible hacia la idea o el concepto que la sustenta. En este contexto, el color pierde su papel central porque deja de ser necesario para la construcción del significado. El resultado es un arte que ya no busca seducir visualmente, sino activar procesos de reflexión, lenguaje y pensamiento crítico. Por ello, la obra conceptual recurre con frecuencia a materiales neutros o, incluso, prescinde de la materialidad cromática. El blanco del papel, el texto escrito, la fotografía documental o la propia ausencia de imagen se convierten en medios suficientes para vehicular el contenido.

La utilización de materiales industriales como el caucho, el hierro, el acero o prefabricados, como el cemento, no responde únicamente a una cuestión formal, sino a una redefinición del propio significado de la obra, y son elegidos por su capacidad de activar lecturas conceptuales, sociales o críticas. Por ejemplo, el uso del hierro remite a la industria, a la producción en serie y a la lógica de la construcción moderna; el caucho evoca lo flexible, lo resistente o lo derivado del ámbito tecnológico e industrial; y los materiales prefabricados o encontrados como mapas, juguetes, cartones, telas o cordeles introducen la lógica del objeto cotidiano en el espacio artístico. Con estos materiales se busca desactivar la carga estética y artesanal, así como el aura de la obra de arte, rompiendo con la idea del material noble asociado a los géneros tradicionales, y desplazando la figura artística más cercana a la edición que a la creación.

32

Richard Serra (*Prop*, 1968) ejemplifica esta lógica al emplear placas metálicas o estructuras industriales que no buscan representar nada, sino ocupar el espacio y evidenciar la carga cultural asociada a la industria, la producción masiva y la transformación del paisaje contemporáneo.

33

En *The Point from the Corner of the Room III, IV and IX*, **Richard Tuttle** presenta tres objetos que, a primera vista, parecen telas abandonadas sobre el suelo para cuestionar las convenciones tradicionales de exhibición y nuestras expectativas sobre la naturaleza y el estatuto de la obra de arte.



34

Por su parte, **Antoni Miralda** en *París, la Cumparsita* toma el plano de París y lo convierte en un espacio de intervención performativa. El mapa deja así de funcionar como instrumento de orientación para convertirse en un territorio sobre el que se inscriben marcas, recorridos y señalizaciones vinculadas a acciones colectivas y rituales, intensificando el cuestionamiento del militarismo y de los símbolos del poder estatal.

SALA 8

35

Desde finales de los años sesenta, **Darío Villalba** encapsuló fotografías de marginados, mendigos, enfermos mentales o personajes en situaciones límite en impresionantes burbujas de metacrilato, entendiéndolas como «presencias humanas». En la siguiente década, intervino con grandes brochazos de óleo las imágenes fotográficas de su propio cuerpo y rostro como una manera de atacar la idea tradicional del retrato, de cuestionar la identidad y de convertir la fotografía —que parecía objetiva— en un territorio psicológico y casi corporal (*Místico*, 1974). Los colores de la pintura al óleo se convirtieron en una especie de metáforas de agresión o contaminación emocional que introducían subjetividad, negando a la fotografía como prueba documental, convirtiendo al cuerpo en sujeto fragmentado y herido repleto de secreciones, cicatrices o hematomas. Con todo ello, Villalba anticipó la idea del «doble» y de la máscara, entendida como construcción artificial o identidad inestable que luego aparecerían en artistas como **Michel Journiac** que en su serie *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire, Réalités* (1974) utilizó el blanco y negro para eliminar buena parte de la sensualidad inmediata de la imagen, reforzando una dimensión fría, documental o litúrgica y aumentando la distancia entre el individuo real y la imagen construida. Sus fotografías parecen registros de acciones, pruebas de una transformación corporal o de una ceremonia sobre el cuerpo.

36

En este sentido, en la serie *Untitled, Film Still* (1979), **Cindy Sherman** adoptó la fotografía en blanco y negro para presentar una gran variedad de estereotipos femeninos inspirados en el cine clásico con el fin de mostrar cómo la identidad se fabrica a través de imágenes culturales. Por lo tanto, la fotografía en blanco y negro y la ausencia del color actuaban como un espacio de desafección que evidenciaba una identidad en crisis.

37



SALA 9

38

Durante la década de 1980, el posmodernismo comenzó a imponerse en la comunidad artística internacional: en Europa triunfaba el Neoexpresionismo alemán y la Transvanguardia italiana y en Norteamérica los movimientos *New Image* y *Bad Painting*. Como artista que inició sus primeros pasos en ese tiempo, **José María Sicilia** volvió a situar la pintura como medio primordial. Durante la década de 1990, tal y como puede verse en *Sin título I* (1990), redujo casi por completo los niveles de referencia iconográfica en sus obras para pasar a desarrollar superficies monocromas, casi blancas, en las que se intuían objetos o figuras. En ellas se podían encontrar referencias al análisis del «estado de ver» formulado por Ludwig Wittgenstein, quien defendía que el uso de las imágenes debía determinar su posible significado. Paralelamente, empezó a utilizar la cera de abejas y el óleo como medios exclusivos para centrar su atención en «*la epifanía dramática de la luz*» y dotarla de forma, espesor y sustancia. La cera permitía además registrar marcas y huellas que hacían visibles el tiempo y la memoria.

39

Ángeles Marco (*Pasadizo de pared*, 1989) selecciona materiales y colores para canalizar determinados contenidos: el hierro lo relaciona con las estructuras sustentadoras propias de la ingeniería y el color plata lo emplea para enfatizar los aspectos ilusorios o funcionar como espejo reflejante; el caucho lo asocia a la maleabilidad y el negro a la densidad y la opacidad.

SALA 10

Simbolismo del color

A lo largo de la historia del arte, el color ha funcionado como un vehículo de significado simbólico, cultural y emocional, variando según los contextos históricos, las creencias y las intenciones artísticas. En las tradiciones antiguas y medievales, el color estaba estrechamente ligado a códigos religiosos y jerárquicos. Los colores se regían por convenciones simbólicas estrictas, por ejemplo, el azul podía asociarse a la pureza o a la Virgen, mientras que el rojo remitía tanto al poder como al sacrificio. Será en la modernidad cuando el color, emancipado de su función representativa, adquiera una autonomía expresiva. En este proceso, marcado profundamente por las vanguardias históricas, deja de «describir» para



comenzar a «significar» por sí mismo, generando efectos emocionales, rítmicos o incluso espirituales. Más adelante, a partir de la década de 1960, sus calidades perceptivas fueron exploradas de manera intensiva y, posteriormente, el arte contemporáneo incorpora dimensiones políticas, sociales y culturales. El color puede funcionar como signo identitario, como crítica al sistema de consumo o como herramienta de subversión, demostrando que su significado no es fijo, sino históricamente construido y abierto a interpretaciones.

40

En su etapa abstracta de la década de 1990, **Ana Peters** dejó de utilizar el oro como un elemento puramente decorativo para dotarlo de un valor conceptual. Desde la teoría del conocimiento, Ludwig Wittgenstein aportó una distinción fundamental al señalar que lo «dorado» no debería ser tratado como un color, sino como una característica de la superficie definida por su capacidad de brillar ante la mirada humana. En este sentido, Peters lo convierte en un vehículo de lo poético y de lo divino que enlaza con la iconografía tradicional. En *Teófanos (tríptico de oro)* (2004) plantea cuestiones sobre la fugacidad y la eternidad, sobre la riqueza de la espiritualidad remitiéndonos tanto a los retablos góticos como a la estética de los biombos japoneses, cuya opacidad impide que la mirada penetre más allá de la superficie dorada, cumpliendo la doble función de bloquear y reflejar la luz simultáneamente.

41

En sus paisajes, **Nico Munuera** (*Torii III*, 2021) utiliza la mancha de color como un elemento intrínseco para provocar un corte entre dos estados o momentos y ayudar al espectador a intensificar su capacidad de percepción mediante la comparación de lo que parece homogéneo. Influenciado por la escuela japonesa *Rinpa* del siglo XVII, el color adquiere una cualidad vibrante y en suspensión a través de técnicas como el *tarashikomi* (vertido de color sobre color fresco) y *Mokkotsu* (pintura sin línea de contorno), lo que aporta una mayor luminosidad, fluidez y vibración sobre la superficie del lienzo. Su obra propone una mirada del paisaje alejada de las visiones dominantes y centrada en aquello que suele permanecer oculto



Para **Bouchra Khalili** el color azul es una experiencia perceptiva y expansiva del espacio. *The Constellations* (2011) no funciona como símbolo cerrado (cielo, divinidad, melancolía), sino como campo de desmaterialización donde la experiencia cromática se aproxima a lo cósmico e inefable sin recurrir a la simbología tradicional. Es una metáfora de lo común y lo compartido en la experiencia humana contemporánea. Su carácter expansivo y envolvente puede interpretarse como una forma de representar un espacio sin jerarquías visibles, donde las formas individuales se disuelven en un entorno continuo. Quien contempla la obra participa así de un entorno análogo a las estructuras contemporáneas de relación: fluidas, inestables y no jerárquicas.

