

# UNA MIRADA SIMBÓLICA AL COLOR. REFLEXIONES SOBRE FOBIAS Y FILIAS EN EL MUNDO OCCIDENTAL

**ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ**

Universidad Complutense de Madrid UCM

**Resumen:** El color es un componente esencial de los códigos sociales, cargado de significados pertenecientes a la memoria colectiva. Este signo, con alta injerencia connotativa y elevado valor significativo en la imagen, es el resultado de la construcción de un lenguaje simbólico que posee sus propias leyes y reglas de funcionamiento. Los colores han sido un referente para la expresión del pensamiento a través del discurso visual, a la vez que su inmediatez para transmitir el mensaje los ha hecho ser considerados en determinados momentos un factor de amenaza latente. En este artículo se analizan aspectos relativos al papel jugado por el color en el campo del arte y se exponen las causas por las cuales este elemento ha sido objeto de rechazo en unas épocas y de exaltación en otras, posibilitando en ambos casos la transmisión de múltiples mensajes.

**Palabras clave:** Color-Signo-Símbolo-Arte-Cultura

**Abstract:** The color is an essential component of social codes, full of meanings belonging to the collective memory. This sign, with high interference and high connotative significant value in the image, is the result of the construction of a symbolic language that has its own laws and rules of operation. The colors have been a reference to the expression of thought through visual dis-

course, while its immediacy to convey the message has made them a factor to be considered a potential threat. This article discusses issues related to the role played by color in the field of art and outlines the reasons why this element has been rejected at some times and excitement in others, enabling both the transmission of multiple messages.

**Key words:** Colour-Sign-Symbol-Art-Culture

**Résumé:** La couleur est une composante essentielle des codes sociaux, pleine de significations appartenant à la mémoire collective. Ce signe, avec une interférence et à haute valeur connotative important dans l'image, est le résultat de la construction d'un langage symbolique qui a ses propres lois et règles de fonctionnement. Les couleurs ont été une référence à l'expression de la pensée à travers le discours visuel, alors que son immédiateté pour transmettre le message a fait à certains moments être considéré comme un facteur de menace potentielle. Cet article discute des questions liées au rôle joué par la couleur dans le domaine de l'art et expose les raisons pour lesquelles cet élément a été rejetée à certains moments et l'excitation dans d'autres, permettant à la fois la transmission de multiples messages.

**Mots clés:** Couleur-Signer-Symbole-Art-Culture

**Symbolic looking to color.  
Reflections on phobias and philiias  
in the Western world**  
Symbolique regard sur la couleur.  
Réflexions sur phobies et philiias  
dans le monde occidental

BIBLID {(2013), 3; 192-207}

Recep.: 24/06/2012

Accept.: 29/08/2012

## 1. La construcción de un lenguaje simbólico

Desde siempre el hombre ha intuido la capacidad del color para transmitir mensajes y ha recurrido a él asociándolo a conceptos o a sentimientos, a fin de crear un verdadero y particular lenguaje simbólico. Como afirma Giovanni Pianna *“el color habla y, por tanto, nosotros debemos esforzarnos en comprender lo que nos dice”*<sup>1</sup>. El ser humano puede interpretar la realidad que le rodea a través de los colores porque éstos tienen la cualidad esencial de significar allí donde están presentes. De ahí que el signo cromático sea considerado un instrumento de enorme valía, pues con él se han ido estructurando los múltiples mensajes, cargados de valoraciones morales y simbólicas variables en función de cada época. Aunque los significados atribuidos a cada color son mutables dependiendo de los acontecimientos culturales, lo cierto es que algunas asociaciones simbólicas traspasan las épocas y tienden a permanecer con fuerza en el imaginario colectivo.

Los colores han escrito su propia historia vinculados a las obras de arte como fruto de procesos técnicos, filosóficos o sociales y en ese acontecer se han ido tejiendo una serie de juicios y prejuicios con respecto a sus usos. La asignación de un determinado valor simbólico para cada color se remonta a los tiempos prehistóricos. Luzzatto y Pompas han evidenciado las transformaciones e interpretaciones de algunos colores en las culturas precristianas (egipcia, griega y latina)<sup>2</sup>. Cuanto más remota es la historia de un color, tanto mayor son los testimonios mitológicos, sociales, culturales referidos al mismo, y a la inversa, el empleo de colores de más reciente

diferenciación estarán menos documentados.

Un lenguaje particularmente pobre en terminologías cromáticas es el resultado de una considerable pobreza perceptiva. Por ello es difícil percibir colores que no sabemos denominar, mientras que cuando se tiene una percepción cromática muy diferenciada se dispone también de un lenguaje articulado en relación a los colores. Así ocurre con la tríada cromática blanco-rojo-negro frente al contemporáneo uso de los colores como el gris o el pardo, cuyos testimonios de sus significados simbólicos son más reducidos en el tiempo. Según Pastoureau *“en la civilización occidental, el blanco ha tenido siempre dos contrarios, el rojo y el negro”*<sup>3</sup>. Este investigador señala también que los dos ejes esenciales de la sensibilidad en el occidente medieval, la luminosidad y la saturación, probablemente derivaron de esa doble oposición polar entre el blanco y el negro, por una parte, y entre el blanco y el rojo, por otra. El cristianismo desarrolló al límite el uso de los símbolos y el color alcanzó un amplio abanico de significados en la iconografía estrechamente ligados al pensamiento de eruditos y hombres de Iglesia, pero también condicionados por la elaboración de los colorantes y pigmentos<sup>4</sup>.

Una característica de los símbolos es su capacidad de incluir más de un significado. En palabras de Eliade *“no existe un símbolo que sea monovalente”*<sup>5</sup>. Colores, símbolos e imágenes son susceptibles de interpretaciones cambiantes. Un caso interesante en los significados de los colores se refiere al blanco y al negro asociados al nacimiento y a la muerte respectivamente. Arnheim<sup>6</sup> ya señaló el significado doble y opuesto

1. PIANNA, G.: *Colori e suoni*, Milán, Unicopli, 1982, p.35.

2. LUZZATTO, L.; POMPAS, R.: *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bolonia, Tascabili Bompiani, 2005.

3. PASTOUREAU, M.: *Couleurs, Images, Symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, París, Le Leopard d'Or, 1986, p. 22.

4. CASTAÑEDA MARULANDA, W.: “Aproximaciones a una lectura del color como signo inmerso en la obra de arte”, *KEPES*, año 6, nº 5, enero-diciembre 2009, pp.26-28.

5. ELIADE, M.: *Saggi sul simbolismo magico-religioso*, Milán, Jaca Book, 1980, p.15

6. ARNHEIM, R.: *Art and visual perception*, California, Berkeley, 1957 (ed. cast.: *Arte y percepción visual*, Buenos Aires, Eudeba, 1987, p. 299).

del primero: la pureza y la inocencia del comienzo de la vida, por un lado, y la vaciedad de la muerte, por otra. No sólo el blanco. Cada color, como el símbolo, puede expresar un doble significado: positivo y negativo, divino e infernal.

Si consideramos aceptable que los colores tienen un significado análogo para todos los pueblos de la Antigüedad<sup>7</sup>, es posible encontrar en tal concordancia de significados una raíz común que la mayoría de los estudiosos de la historia de los colores vinculan con la religión persa. En ésta, el dualismo de la luz y de las tinieblas ofrece la doble matriz de los colores que se convirtieron en los símbolos de los dos principios a ellos conectados: lo benéfico y lo maléfico. Portal se refiere a la Regla de las Oposiciones, según la cual un mismo color puede ejercer dos papeles de valor opuesto, dependiendo del contexto<sup>8</sup>. Esta regla es común a la lengua de los símbolos y, por tanto, a todos los colores. Este erudito señaló la importante analogía entre el tono (intensidad de un color), su luminosidad y el simbolismo del nivel correspondiente, colocándolo entre los polos de luz y oscuridad. La pureza de un color siempre se corresponde, en su opinión, con la pureza de un significado simbólico, mientras que las tintas mixtas, derivadas, secundarias, están mayormente sujetas a interpretaciones dobles o ambivalentes. Del mismo modo, los colores primarios equivalen a fenómenos emotivos primigenios y elementales.

El acercamiento a otros momentos históricos con la intención de comprender el papel ejercido por el color deberá ser capaz de superar una serie de

dificultades de índole documental, metodológicas y epistemológicas como ha analizado extensamente Pastoureau<sup>9</sup>. Estos factores, unidos al desconocimiento de las convenciones del color propias de cada época, pueden hacer que la percepción cromática de una obra de arte del pasado se vea condicionada por lecturas poco próximas a la intención original que darán como resultado interpretaciones erróneas donde el color verá reducido su potencial semántico a mero acompañante icónico.

Nuestro entorno nos ha habituado al color en un sinfín de usos y contextos. El mundo cromático se presenta ante nuestros ojos a modo de signos y señales, como indicadores atrayentes portadores de información (Fig.1). Dentro del código visual el color de las imágenes es un elemento decodificable<sup>10</sup>. No es de extrañar que este elemento haya alcanzado en nuestra sociedad una importancia de primer orden, puesto que produce una reacción inicial e instantánea en quien lo percibe. Ante la sobresaturación de imágenes a la que el ojo contemporáneo está acostumbrado dado que la visualización es el eje central de nuestra experiencia, adelantarse o ser el primero en generar una reacción en el receptor (espectador / cliente / usuario / comprador) constituye un objetivo central en un mundo mercantilista, sumamente competitivo como es el actual. Las propiedades asociativas que el estímulo de color provoca constituyen un valioso recurso empresarial, y en ese contexto, el lenguaje de los colores se alza como un poderoso instrumento para la transmisión de mensajes que causen gran impacto. Es por ello que elegir un color constituye una decisión estratégica, ya que va a influir de modo determinante sobre la imagen que el público se haga del producto o de la empresa en cuestión<sup>11</sup>.

7. ROUSSEAU, R.L.: Les couleurs, contribution à une philosophie naturelle fondée sur l'analogie, Paris, Flammarion, 1959.

8. PORTAL, F.: El simbolismo de los colores. En la Antigüedad, la Edad Media y los Tiempos Modernos, Palma de Mallorca, Tradición Unánime, 1989, pp.15-16.

9. PASTOUREAU, P.: Una historia simbólica de la Edad Media Occidental, Buenos Aires, Katz, 2006, en concreto dentro del capítulo dedicado al color, pp.125-133.

10. Son interesantes a este respecto los trabajos de CASTAÑEDA, W.: Op.cit., pp.19-38; GARCÍA ASENSIO, T.: "Coloridos esenciales", Arte, Individuo y Sociedad, 12, 2000, pp.91-112.

11. CAIVANO; M. AMANDA, J. L.: "Chromatic Identity in Global and Local Markets: Analysis of Colour in Branding", Journal Colour: Design & Creativity 1 (1): 3, 2007, pp.1-14; FÉRNANDEZ, B.; SÁNCHEZ, A.: "Estrategias de seducción del color en las marcas", Revista Óptica Pura y Aplicada, nº 41 (3), 2008, pp.281-290; ELLIOT, Ch.: "Color codification: law, culture and the hue of communication", Journal for Cultural Research, vol.7, Issue 3,2003, pp.297-319.



Fig. 1) Times Square Panorama. New York City (Matt H. Wade).

También el componente emocional asociado a una marca puede ser uno de los factores determinantes en un mundo creciente de paridad tecnológica. En ese sentido, las asociaciones de color son adecuadas pues se trata de generar entusiasmo por algo inmaterial, invisible y que aporta un valor añadido para que permanezca activo en la mente del consumidor. Dicho elemento adquiere, por sí mismo, valores simbólicos y culturales. Si se tiene en cuenta la gran importancia adquirida por la subjetividad del espectador (su identidad y sus intereses), revalorizándose la idea de mirada, se constata que la producción industrial y también la artística, emplean el color para subrayar la idea del sentir como actitud transformadora.

El símbolo sigue siendo actual y lo será mientras que el hombre considere que una imagen puede ser asimilada con más inmediatez que una palabra o frase escrita. El ser humano ha intuido desde siempre el poder del mensaje de los colores y ha asociado a los mismos una serie de conceptos con el fin

de crear un lenguaje específico cuyo análisis revela muchos datos relativos al modo en el que tendemos a conceptualizar el mundo. Los colores son para Rousseau una forma de lenguaje “*del alma universal*”<sup>12</sup>.

Se requiere del silencio para entrar en el dominio del color. Meditado, imaginado, soñado, Gustave Moreau diría al respecto “*Fijese bien en una cosa: debe pensar a través del color, desarrollar la imaginación dentro de él*”<sup>13</sup>. Caer en él es quedarse sin palabras. Batchelor se pregunta cuándo el color empezó a subdividirse en colores<sup>14</sup>. Si éste es indivisible –tal y como lo defendió Plotino– queda fuera de todo análisis racional, pues analizar consiste en dividir en partes. A partir de Newton, el color quedó sometido a la disciplina de la geometría y fue ordenado en una infinita variedad de sistemas cromáticos que requerían de palabras.

Si por un lado los historiadores del arte han considerado a los colores un referente de los valores intelectuales inscritos en el discurso visual, por otro han reconocido su apariencia como un factor amenazante. El léxico de los colores, por la elección particular de determinadas denominaciones cromáticas y el rechazo de otras, por las regresiones operadas en relación a los siglos pasados, por las nuevas creaciones, por las connotaciones y las múltiples locuciones coloreadas, constituye una fuente documental de gran interés a la hora de describir la sensibilidad social de una época y de una cultura. La historia de las palabras aporta numerosas y pertinentes informaciones para nuestro conocimiento del pasado. Y en el ámbito concreto del color pone de relieve cómo, en toda sociedad, la función principal de éste es la de señalar, destacar, clasificar, jerarquizar, asociar u oponer<sup>15</sup>.

12. ROUSSEAU, R. L.: Op.cit, p.13.

13. Cfr. BATCHELOR, D.: Cromofobia, Madrid, Síntesis, 2001, p.41.

14. Ibid., pp.102-115.

15. PASTOUREAU, M.: Una historia simbólica ..., Op.cit., p.134.

Infinitos son los colores con los que el hombre de hoy puede determinar y reproducir en comparación con la lista reducida disponible en tiempos pasados. La ampliación de la paleta cromática ha sido consecuencia directa de los estudios cromatológicos surgidos a partir del siglo XX, de la normalización de los mismos mediante las cartas de color (diagrama triangular de la CIE, Pantone, el Atlas cromático de Albert Munsell, etc.) (Fig.2), tanto para colores pigmento como para colores luz, así como de los constantes avances químicos estimulados por la demanda de nuevos materiales. Todo ello ha permitido una considerable ampliación del número de colores sintéticos obtenidos de manera artificial. En este momento, la lista de colorantes producidos industrialmente cubre las 9.000 páginas de los nueve volúmenes del Colour Index International, donde cada color está catalogado por matiz, uso y número que registra su composición química. Si tan sólo pensamos en todas las posibilidades que nos ofrecen los nuevos medios tecnológicos –por ejemplo, las sustancias fosfóricas rojas, verdes y azules de la pantalla de un monitor-, estamos haciendo referencia a unos 17 millones de colores. Una paleta que abandona la magia de la alquimia medieval y que sumerge al ojo en un universo tecnológico fascinante por descubrir, en el que se van abriendo camino los colores de cristal líquido, con sus cambios de tono por causa de variaciones en la temperatura, o las gamas iridiscentes.

Aunque la escala cromática de Munsell ha sido el referente al que psicólogos y antropólogos han empleado para estudiar la percepción del color, el valor que tiene es limitado dado que se pretenden imponer cuantificaciones científicas a conceptos de color que se han ido elaborando culturalmente. A este aspecto se refería en 1976, el antropólogo M. Sahlins: “Una teoría

*semiótica de los universales cromáticos debe entender por “significado” exactamente lo que los colores representan en las sociedades humanas. Y lo que representan no son las fichas de Munsell”*<sup>16</sup>.



Fig. 2) Guía de color Pantone. Edición 2005 (Reid Parham).

A pesar de que los nombres de los colores son reiterativos entre culturas muy diferentes, no todas utilizan el mismo número de categorías. Esto llevó a los antropólogos Brent Berlin y Paul Kay a iniciar, en 1969, una investigación dirigida a ordenar la nomenclatura cromática, proponiendo una especie de jerarquía<sup>17</sup>. En primer lugar, establecieron la diferenciación entre luz y oscuridad, o blanco y negro. El rojo aparece como el siguiente color que se identifica con un matiz diferenciado. Luego se añade el amarillo o el verde,

16. SAHLINS, M.: “Colours and Cultures”, *Semiotica*, 16, 1976, p.12.

17. BERLIN, B. et al., *Basic color terms: Their universality and evolution*, Berkeley-University of California Press, 1969. Para consultar lo último en lingüística de colores que publicaron dichos autores remitirse a VV.AA., *Color categories in thought and language*, Hardin, C.L. & Maffi, L., Cambridge, eds. Cambridge University Press, 1997; donde se realiza una extensa revisión que resume sus investigaciones sobre la categorización y asignación de nombres a los colores en las distintas lenguas del mundo.



después el azul y gradualmente los colores secundarios y terciarios. Así pues, para estos investigadores, el vocabulario de los colores se desarrollaría siempre siguiendo una secuencia estricta. Según sus análisis, existen 11 colores identificables: blanco-negro-rojo-verde-amarillo-azul-marrón-gris-violeta-rosa-naranja, es decir un número muy delimitado. Con todo, la validez de su sistema, basado en la existencia de una universalidad semántica del color, no ha dejado de ser cuestionada, dado que sus estudios se basaron en culturas contemporáneas no tecnológicas. Dicha teoría presupone la existencia de nombres de colores básicos, esto es el uso de palabras que describen matices sin remitirse a un contexto; algo que no es del todo cierto y que ha hecho surgir debates al respecto a fin de cuestionar algunos de sus argumentos.

Las tonalidades de color son denominaciones realizadas por medio de asociaciones subjetivas, fruto de la experiencia o del conocimiento individual (esto es: verde bosque, azul cielo, etc.) o tonos con una diferencia cromática leve (caso del gris azulado claro o del azul claro), que en determinadas formas no constituyen elementos de distinción y pueden dar lugar a confusiones o equívocos (ejemplo: bombilla azul o gris). Sería una incorrección presuponer que nuestra capacidad de distinguir colores se limita a la estructura de nuestro vocabulario, pues en la práctica solemos distinguir matices que no podemos nombrar, como ocurre con una inmensa gama de tonos perceptibles por el ojo que carecen de nombres específicos. De esa manera llamamos rojo a un sinfín de tonalidades, juzgando *“la parte por el todo”*, de manera que un matiz común a todos los tonos se convierte en adjetivo general<sup>18</sup>. Es indudable que la percepción siempre es cultura y depende no sólo de los conocimientos sino también de la imaginación, manifestándose a través del lenguaje<sup>19</sup>.

## 2. Cromo-fobia hacia el color

En Occidente el destino del color siempre ha estado vinculado con los acontecimientos de la cultura, metamorfoseándose sus formas de manifestación para irse adaptando a las exigencias de cada época. Un rechazo al mismo se encuentra ya en la Antigüedad cuando el color en el arte fue marginado por ver en él una posible corrupción y, desde entonces se ha visto castigado, a nivel práctico, de dos maneras: por un lado, se ha sugerido que aquél se encuentra próximo al mundo femenino, caracterizado por expresar un estado primitivo del ser, cargado de infantilismo y dotado de vulgaridad; por otro, se ha establecido una cierta relación con los cosméticos pues, al igual que ellos, es un elemento superficial, completamente irrelevante, un mero accesorio que oculta la verdadera esencia de las cosas. Por ambas cuestiones y a fin de evitar la corrupción de la cultura occidental, el color ha permanecido durante siglos excluido de los valores elevados de la mente. Batchelor ha definido esta forma de marginación bajo el nombre de Cromofobia, dedicándole un interesante estudio<sup>20</sup> en el que exponen ideas acerca de la forma en que las culturas imaginan el color y éste se va instalando en sus imaginarios.

Lo ficticio y lo simulado se convirtieron en aspectos negativos que convenía evitar. Colorear era engañar. Lo ilusorio de las apariencias y la búsqueda de la verdad inevitablemente hicieron arremeter con frecuencia contra el uso y abuso de los colores en el arte. Desde la Antigüedad, el pensamiento de filósofos, eruditos o historiadores, los ha sometido a todo tipo de marginaciones, no quedando fuera de ese discurso la práctica artística. Sólo mediante su dominación y estigmatización se podía evitar la caída en él.

18. ALBERS, J.: *Interacción del Color*, Madrid, Alianza Forma, 2001, p.15.

19. Véase PAGANI, C.: *“Le variazione antropologico-culturali dei significati simbolici dei colori”*, *Leimotiv*, 1, 2002.

20. BATCHELOR, D.: *Op.cit.*

En el mundo griego se manifestó abiertamente la sospecha sobre la pertenencia del color al mundo de las apariencias. Así, por ejemplo, los pitagóricos mostraron un desinterés hacia el color considerándolo el aspecto epifánico, sugestión pura. Los sofistas, por su parte, enjuiciaron los discursos coloridos como elementos susceptibles de generar imágenes inconstantes cuya presencia era causa de confusión<sup>21</sup>.

Interesante es la reflexión que lleva a cabo Jacqueline Lichtenstein en su obra *La couleur éloquente* entorno a las imágenes de la retórica planteadas por Platón a partir de la peligrosa banalidad de los cosméticos, así como sobre el color en la estética aristotélica<sup>22</sup>. La supresión de toda coloración era el precio que debía pagarse por liberar al arte de la generalizada iconofobia impuesta desde Platón. En el pensamiento aristotélico domina la línea, mientras que todo lo demás quedaba relegado al rango de mero ornamento. En *Poética* (1450 b, 1-3), Aristóteles manifestó al respecto “una distribución azarosa de los colores más atractivos jamás produciría tanto placer como una imagen certera sin color”<sup>23</sup>. En consecuencia, atribuye una primacía a la forma dibujada. A partir de estas reflexiones, se fue tejiendo una jerarquía dentro de la pintura occidental en la que se puede seguir un descenso que comienza en la “invención” a través del dibujo, prosigue con el “claroscuro” y finaliza en el “color”.

En torno a la primera mitad del siglo XII surgió un violento conflicto, de índole dogmático pero también con no pocas implicaciones estéticas, en los ambientes monásticos de dos órdenes: los cluniacenses y de los cistercienses. Los planteamientos sometidos a debate y las respuestas aportadas a los mismos fueron determinantes en el lugar y papel que tendría

el color en el mundo cristiano. Constituido el color por materia fue entendido no ya cómo una expresión de la divinidad sino un artificio añadido por el hombre a la Creación, y puesto que su presencia obstaculizaba el *transitus* necesario para alcanzar a Dios, se estimó precisa su exclusión del templo. Se trata de una corriente de pensamiento cuya personalidad más relevante se encuentra en la figura de san Bernardo de Claraval (1090-1153). La originalidad de su juicio radica, sobre todo, en la consideración del color como un componente que, en vez de aclarar, oscurece. Seductor en exceso con sus juegos engañosos, constituye un lujo inútil, una vanitas banal en el discurso teológico; además, su materialidad lo dota de impureza y de ese modo queda ligado con lo denso, lo oscuro, lo opaco y lo mate. Impregnado de un gusto y de una sensibilidad especial, declaró la guerra a los colores entre ellos, se podría decir que incluso mucho más que al color en sí mismo, y a tenor de ello propició en el interior del templo una monocromía de tonalidad pálida.

Avanzando en el tiempo encontramos el debate academicista del siglo XIV entre los partidarios del dibujo frente a los que defendían el colorido. Un período en que se puso en práctica en los talleres de los artistas ejercicios en grisalla como un medio para expresar su talento como dibujantes. Rápidamente se extendió la idea de que los colores blanco-gris-negro eran más dignos o más morales que los demás, y por tanto, convenían mejor para representar ciertas escenas o imágenes frente a otros motivos demasiado coloreados, juzgados inconvenientes. Numerosos tratadistas italianos centraron su atención sobre el problema del estatus de los colores en la pintura y mientras que en Florencia se estimó que el dibujo era más exacto, más preciso y verdadero, probablemente porque la mayoría de los artistas

21. BRUSATIN, M.: *Op.cit.*, pp. 37-38.

22. LICHTENSTEIN, J.: *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, París, Flammarion, 1989.

23. Cfr. BATCHELOR, D.: *Op.cit.*, p.33.

tenían formación como arquitectos, en Venecia se pensaba todo lo contrario. Moshe Barasch en su obra *Ligth and Color in the art theories of Italian Renaissance*, establece una distinción entre dos tipos de actitudes frente al color por parte de los pintores renacentistas<sup>24</sup>. La primera considera a éste un elemento accesorio que contribuye a realzar la forma y la estructura de los objetos, facilitando su identificación; la segunda, personal y subjetiva, atribuye una importancia primordial a la expresión del artista. Esta polémica llevará a distinguir ya en el siglo XVI el color en tanto materia (*color*), del color como elemento puesto en la obra (*coloris*). Los adversarios del color no escatimaron en argumentos. Lo juzgaron menos noble que la línea al no ser una creación del espíritu sino producto de la materia. Si el dibujo era una prolongación de las ideas y estaba vinculado con el intelecto, el color se relacionaba con los sentidos y quedaba reducido a su capacidad de seducir. Y la seducción era peligrosa e incontrolable. En el siglo XV, el dibujo otorgaba a las artes la conducta del saber y de la verdad a través de la perspectiva, mientras que el mundo de los colores quedaba relegado a lo aparente y seductor.

Dominar las fuerzas salvajes del color fue una de las empresas que tuvieron los hombres de ciencia en los albores del siglo XVII. Los trabajos de Newton y de Goethe contribuyeron de manera determinante a que los colores fuesen sometidos bajo el orden de la razón. De ese modo, la pintura se alejó de los usos simbólicos que hasta entonces habían determinado su empleo y el color se liberó transformándose en la luz articuladora del lienzo. El intento de liberar al color de la materia será reiterado en Francia durante la segunda mitad del siglo XVII, con fuertes querellas entre los partidarios del dibujo y los del color, entre los discípulos de Poussin y los de Rubens. El distanciamiento de la paleta de Apeles alcanzó su punto álgido con la exaltación de los ideales

contenidos en la blancura neoclásica que se extendió a todos los ámbitos de la vida cotidiana. Este dominio del blanco posibilitó expresar los ideales de modernidad y racionalidad.

En la primera mitad del XIX, las querellas volvieron, esta vez entre el neoclasicismo con Ingres y el romanticismo con Delacroix. Un ejemplo casi perfecto de cromofobia en la lucha del dibujo por mantener su preponderancia sobre el color se encuentra en los escritos de Charles Blanc, crítico, teórico del color y antiguo director de la Academia de Bellas Artes de Francia en 1848. Su obra *Grammaire des arts du dessin*, es a este respecto de gran interés. En ella manifiesta su defensa de la pintura como una obra de la mente “(...) *el gusto por el color cuando su predominio es absoluto... a menudo disuade a la mente de su correcto proceder, muda el sentimiento, agota el pensamiento*” y sitúa al color en un grado inferior dentro de la naturaleza y también en la jerarquía de los recursos disponibles para el pintor “... *El color es el rasgo característico de las formas inferiores que hay en la naturaleza, mientras que el dibujo se convierte en el medio de expresión cada vez más dominante según ascendemos en la escala de los seres*”. Afirmaba la necesidad de someter el color femenino a la disciplina masculina del dibujo. Tremendamente amenazante, si aquél era liberado causaría la perdición de todas las cosas y la decadencia de la cultura. La solución ante tales inconvenientes era aprender a dominarlo y aprovechar su potencial. La subordinación retórica del color al dominio de la línea es, de nuevo, defendida por Le Corbusier cuando afirma “... *en una obra plástica auténtica, la forma es lo primero y todo lo demás debe subordinarse a ella*”<sup>25</sup>.

24. BARASCH, M.: *Ligth and Color in the art theories of Italian Renaissance Theory of Art*, Nueva York, 1978.

25. Cfr. BATCHELOR, D.: *Op.cit.*, p.58.



### 3. La caída en el color

La idea de huir de la realidad por medio del color o la caída dentro de él, sirve para describir otra parte de su historia: la escapada desde el gris para terminar sucumbiendo al color. En *El cielo sobre Berlín*, película de Wim Wenders rodada entre 1986 y 1987, el espectador es transportado de un mundo a otro: del reino de los seres espirituales al de los seres de carne y hueso (Fig.3). El primero se nos revela en blanco y negro; el segundo, a todo color. La pérdida de gracia del ángel protagonista, Damiel, se traduce en la caída en el mundo del color, dominado por las sensaciones y por el deseo. Éste confiesa su deseo de ser mortal para tener acceso a la verdad y, sobre todo, para sentir. Sólo cuando el color inunda la imagen Damiel comprende su pertenencia a lo fenoménico.



Fig. 3) Wim Wenders, *Der Himmel über Berlin* (*El cielo sobre Berlín*), 1987. Road Movies Filmproduktion, Berlín, Filmax, Barcelona. (Late Night Movie).

La precipitación al color es también el impulso hacia un estado de ensoñación al que uno puede llegar cuando huye del gris triste de la cotidianidad y se sumerge en el mundo de los sueños en busca de nuevas experiencias. Sólo más allá del arco iris es posible hacer realidad nuestros anhelos. El episodio central de la película *El Mago de Oz*, es un espectacular descenso hacia un brillante tecnicolor. La intensidad cromática es una medida de la distancia que separa a Dorothy de su querida Kansas al igual que también lo es para Aldous Huxley cuando se refiere al lenguaje “*Cuanto ven los que visitan las antípodas de la mente está brillantemente iluminado y parece brillante desde dentro. Los colores se intensifican hasta un tono muy superior a cuanto se ve en un estado normal y, al mismo tiempo, aumenta notablemente la capacidad mental para reconocer las finas distinciones de tonos y matices (...) En las antípodas de la mente estamos libres más o menos del lenguaje, fuera del pensamiento conceptual*”<sup>26</sup>.

Pipilotti Rist en su primer largometraje *Pepperminta, mi modelo a seguir*, nos invita a entrar en un universo donde nuestros sueños y fantasías se expanden, donde nuestros recuerdos infantiles tengan un lugar donde habitar, un mundo libre de convencionalismos, de nociones preconcebidas, de prejuicios y de miedos, cuyo poder de alienación es total a través de los mas media, sobre todo la publicidad y la televisión, por su capacidad de determinar nuestra manera de concebir el mundo real. Según opinión de la propia artista, todavía hoy estamos condicionados por la forma y nos da miedo aproximarnos al color. Es necesario crear espacios por los que las personas puedan transitar libremente. Su propuesta es profundamente contemporánea, muy visual, y en ella lo lúdico se combina con lo poético para buscar la estimulación de todos los sentidos en el momento de la percepción. Sus colores característicos –azules eléctricos y rojos potentes–,

26. Cfr. BATCHELOR, D.: *Op.cit.*, pp.90-91.

son elementos de clara provocación pero también proclaman una felicidad añorada.

Es por medio del color como el arte occidental comenzó a escapar de los dictados y de las jerarquías impuestas por lo académico. Para Klein las líneas eran los barrotes de una prisión psicológica en la que nos encontramos inmersos debido a nuestra herencia del pasado<sup>27</sup>. Ese objeto universal puro de sensaciones como es el color se corrompe, en su opinión, con el efecto del discurso humano, el que compone signos y trazos de sus huellas, el discurso del valor plástico de la línea: “*El color es esclavizado por la línea, que deviene escritura*”<sup>28</sup>. Busca liberar la sensibilidad de las cadenas del lenguaje y al ser humano de sí mismo: “*No más barrotes lineales y psicológicos. Encarando la superficie del color nos encontramos directamente frente al material en bruto del alma*”<sup>29</sup>.

Como los cosméticos, el color maquilla la realidad, la oculta bajo capas de pigmentos que sirven para adornarla o para disfrazarla como se observa en la película de Pleasantville, en concreto en la escena donde un joven procede a aplicar con suavidad una capa de maquillaje gris sobre el rostro sonrosado de su madre (Fig.5). El término latino *colorem* está vinculado a celare, esconder, ocultar. Barthes en su *Camera lucida* considera al color “*una capa aplicada con posterioridad sobre la verdad original de la fotografía en blanco y negro*” y relaciona el empleo de éste con los cosméticos utilizados para pintar los cadáveres<sup>30</sup>, capaces de conferir un mayor atractivo a la carne. La palabra que los griegos tenían para color era khroma, Pero ésta significa también

piel, pues es un vocablo derivado de *khros*, “*superficie del cuerpo humano, piel*”. El color de cualquier cuerpo está, como dice Aristóteles en *Acerca de la Sensación*, en el límite exterior, en la superficie. Ya Baudelaire, en su “Elogio al maquillaje”, incluido en *El pintor de la vida moderna*, había elogiado la artificiosidad y el adorno como “*signos de la nobleza primitiva del alma humana*”<sup>31</sup>. Pero si para este pensador, el color era un signo de civilización para Barthes, sin embargo, constituía un postizo, un afeitado. Merece la pena citar las significativas polémicas que se han desarrollado en los Estados Unidos a propósito de la “coloración” por medios informáticos de películas de antes de la guerra. Muchos intelectuales y algunos artistas han mostrado su rechazo hacia la presencia de este “cosmético” irrespetuoso en obras del pasado. Algo similar también ocurrió antes con la fotografía. Baste recordar las tarjetas postales de finales del siglo en las que el colorido manual las confería un singular aspecto y las dotaba de un toque de humanidad.

El carácter artificial del color cosmético capturó el interés de un artista como Andy Warhol. Sus colores ácidos y crudos, poco pictóricos, bañan de irrealidad a los seres y a los objetos representados en algunas de las series que inició poco después del suicidio de Marilyn, en agosto de 1962, caracterizadas por un hiper-cromatismo (Fig. 4). Su particular empleo del color, sumamente agresivo y un cierto desajuste con la línea, le sirven en ocasiones para destruir el volumen, el espacio y el modelado. Pero, sobre todo, la presencia tan acusada del color deja al descubierto el artificio de la química. Lo cosmético inunda la superficie del cuadro, tanto en la figura como en el fondo.

27. Y. KLEIN, Y.: “Mi posición en el combate entre la línea y el color”, *Zero*, nº 1, 1958 (1973, pp.8-9).

28. Cfr. ARNALDO, J.: *Yves Klein*, Guipúzcoa, Nerea, 2000, pp.17-18.

29. *Ibid.*, p.18.

30. BARTHES, R.: *Camera lucida: Reflections on photography*, Londres, 1982, p.81.

31. BAUDELAIRE, Ch.: “The Painter of Modern Life”, en *Baudelaire: Selected Writings on Art and Artists*, Cambridge, 1972, pp.390-435.



Fig. 4) Andy Warhol, Marilyn 1967. Museum of Modern Art. New York (Iam Burt).

La invención de una posible relación entre las drogas y el color se remonta a la Antigüedad cuando el pintor fue considerado un molendero y un mezclador de drogas multicolores. Platón considera que el *pharmakon* tiene un carácter positivo o benéfico, pero se debe ser cauto con él en razón de su artificialidad, de su capacidad para generar catarsis<sup>32</sup>. Constituye una liberación del alma y un camino de descubrimiento de la verdad. El éxtasis, nombre que recibe uno de los estimulantes psicóticos de mayor consumo en nuestra sociedad moderna, es utilizado por Barthes como sinónimo del color al describirlo como “una especie de arrobamiento”<sup>33</sup>. El cambio que se puede experimentar en la percepción del color fue experimentado en propia persona por Aldous Huxley y contado con detalle en su libro *The Doors of Perception*, tras la ingestión de mescalina. Tras ingerir este tipo de sustancias “las impresiones visuales se intensifican mucho y el ojo recobra parte de esa inocencia perceptiva de la infancia, cuando el sentido no está inmediata y automáticamente subordinado al concepto...”<sup>34</sup>. Demostraciones líquidas de luz y color, en las que se combinan imágenes móviles con el sonido, sirven de puerta a los sentidos y provocan estados de conciencia alterados. Aquí los colores parecen cobrar vida propia. Glenn McKay, con su *Altered States (1966-1999)*, adquirido por el Museo de Arte Moderno de San Francisco para su colección permanente, Elías Romero o Joshua, con sus *Light Show*, destacan de entre el resto por sus aportaciones innovadoras y sugerentes en este ámbito. Sus colores y sus formas alcanzan una movilidad y riqueza sorprendentes, jugando con una iluminación brillante y cosmética que supera las percepciones cromáticas del mundo exterior. Con los ojos cerrados, drogados, ya inconsciente, a uno no le queda otro camino que la precipitación al color.

32. Charles Derrida en *La Farmacia de Platón*, escrita en 1969, analiza la ambigüedad del vocablo griego *pharmakon* utilizado por Platón en el conocido mito del origen de la escritura que aparece al final del *Fedro*. Véase DERRIDA, J.: “La pharmacie de Platon”, *La dissémination*, París, Éditions du Seuil, 1972.

33. BARTHES, R.: “Cy Twombly, Works of Paper”, *The responsibility of forms: critical essays on music, art and representation*, Oxford, 1986, pp.157-176 (p.166).

34. HUXLEY, A.: *The Doors of Perception*, Londres, 1994. Cfr. BATCHELOR, D.: *Op.cit.*, pp.38-39.

El artista alemán Peter Zimmermann se caracteriza por sus investigaciones centradas en el empleo de pinturas elaboradas con resinas epoxi, previamente tratadas con técnicas digitales, con las que logra resultados estéticos de enorme fuerza expresiva y poder seductor. Texturas sintéticas y gelatinosas, con zonas de pintura densa, formas líquidas de contornos borrosos, imágenes en ligero movimiento, juegan entre sí y logran con la superposición de capas de pintura multicolor, generar un sinfín de formas psicodélicas. En definitiva, una fiesta de colores que remiten al órgano visual como protagonista del acto de la pintura. (Fig.5).

#### 4. El pleno dominio del color

Nuestro mundo se caracteriza por una extrema intensificación de la imagen y por una enorme fatiga de la mirada ante la potencia de lo visual. La crítica norteamericana Rosaliad Krauss publicó en la revista *October* un artículo con título “*Antivisión*”, en el que se refería a un arte de espaldas al entusiasmo por lo visible<sup>35</sup>. En su opinión una génesis iconoclasta del arte moderno se ha formado a partir de la abstracción como respuesta frente a la idea modernista de que aquél representaba la exaltación de lo visual. Por su parte, Robert Roseblum enfatiza en sus estudios la idea de un cierto descrédito de lo visual en tanto lo aparente ante los ojos, en el sentido de dejarse llevar por los sentimientos despertados ante la visión de la obra frente a la simple mirada. En 1915, durante la exposición de Petrogrado 0.10, Malevich colgó una obra titulada *Cuadrado negro* en la esquina superior de la habitación que tradicionalmente se reservaba en Rusia a los iconos religiosos. Para este artista el cuadrado negro no era sino el sentimiento puro de la no objetividad, de la ausencia de objeto: “... *No era que yo estuviese exhibiendo un lugar vacío, sino el sentimiento de la ausencia de objeto*”<sup>36</sup>. Negro es la ausencia



Fig. 5) Peter Zimmermann, *Untitled* (Reynard Alli).

de percepción visual puesto que es un color que no refleja o emite luz, frente al blanco acromático de máxima luminosidad. La reducción progresiva llevaba pareja la negación de las formas hasta alcanzar una condición de simplicidad absoluta. Malevich concluía: “*La nada es Dios (...) Dios existe*”

35. CLAUS, R.: “*Antivision*”, *October*, 36.

36. MALEVICH, K.: *The Non Objective World*, Chicago, Paul Theobald and Co, 1959, p.68.



como nada en tanto que la nada es ausencia de objeto”<sup>37</sup>. Lo que permanece tras este proceso de eliminación es el cuadrado blanco sobre fondo blanco, cuya presencia dominante alude al vacío transformado en plenitud. Principio y fin. Alfa y Omega se convertían en una misma cosa. El *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* que Malevich pintó en 1918 es considerado un icono de la poética de la anti-visión puesto que en él quedó reducido al mínimo lo que hay que ver. Según G. Wajcman, los monocromos negros y blancos de Malevich representan un vaciamiento de la mirada, la nada para ver<sup>38</sup>.

Una de las estrategias más recurrentes en la anti visión es la reducción de lo visual (monocromía en pintura), la ocultación del objeto visible, el vacío y la desaparición. Una negación de lo visible que opera como discurso y estrategia retórica; un proceso centrado más que en la percepción, en la negación de ésta y, a la vez, en una renuncia a la simbolización. “*El color –escribe Maurice Merleau-Ponty- es el lugar donde nuestro cerebro y el universo se juntan. Por esta razón debe romperse la forma simulacro, la representación. Los colores ya no son simulacros de los colores de la naturaleza, sino que el color es una dimensión que de sí misma crea las identidades, las diferencias, las texturas, una materialidad...*”<sup>39</sup>

El color al final del proceso como dominador. Desde distintas concepciones artísticas que responden a contextos culturales determinados y diferentes, las propuestas que hacen uso de un único color han sido fruto de la síntesis y evolución de un proceso de trabajo y han marcado un cuestionamiento de las premisas artísticas del momento. Así, a partir de comienzos del siglo XX, algunos artistas asociaron el monocromo con la muerte de la pintura. La obra

en un solo color ha representado el límite más allá del cual la abstracción no podía avanzar. El monocromo ofrece un silencioso refugio para la contemplación en el universo de la cultura de masas, un mundo marcado por la sobre-estimulación de los sentidos. Restany se refería a esta cuestión en la obra de Klein: “*A todos los contaminados por la máquina de la gran ciudad, a todos los frenéticos aficionados al ritmo y a todos los masturbados de lo real, Yves les propone una muy beneficiosa cura de silencio estético*”<sup>40</sup> Superficie monocroma como tabula rasa a modo de un nuevo comienzo tanto para la sociedad como para el arte.

Lo monocromo invita a reflexionar sobre las relaciones establecidas entre un modo de percibir directo y mediatizado por los conocimientos extrínsecos del objeto, pero también se alza como un observatorio para analizar la articulación entre los sentidos y la propia praxis artística. Aunque a primera vista, este tipo de pintura sugiere simplicidad y unidad, en realidad enmascara un enorme potencial de significados cuya presencia es un tanto enigmática. Monocromo no es sin color, ni siquiera un solo color, alude a la apariencia dominante, que puede ser la resultante de distintos colores. Muchos de los cuadros tienen numerosas capas de pintura. Los estratos superpuestos enriquecen la superficie final, atrapan la luz en sus capas y emiten un esplendor altamente seductor. Los cuadros negros de Reinhardt son la consecuencia de la aplicación metódica de múltiples capas superpuestas a base de distintos tonos que atrapan la luz y crean un velo para ocultar cualquier posible huella de pincelada visible. Al carecer de contraste de color y de diferenciación entre la imagen y el fondo, este tipo de pintura da prioridad a las sutiles distinciones de matiz. Klein en *La aventura monocroma*, que no

37. MALEVICH, K.: *Essays On Art 1915-1928*, trans X. Glowacki-Pruss y A. Mac Millan, vol. 1, Copenhagen, Borgen, 1968.

38. WAJCMAN, G.: *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p.127.

39. MERLEAU-PONTY, M.: *El ojo y el espíritu*, Barcelona, Paidós, 1986, p.51.

40. Cfr. ARNALDO, J.: *Op.cit.*, p.18.



se publicó completo hasta 1983, diría: “(...) *Los colores son los verdaderos habitantes del espacio (...) Cada matiz es tan sólo de la misma raza que el color de base, pero posee una vida propia y autónoma, lo que implica que el hecho de pintar un solo color no sea limitado, puesto que existen miríadas de matices de todos los colores y cada uno en sí tiene su valor individual y particular*”<sup>41</sup>. El color se libera de las ataduras que durante siglos lo tuvieron preso. Anotaba Rodchenko en relación a ello “*Todo se ha acabado, el color debe ser puro y la superficie nada más que superficie, que deberá pintarse de un solo color y sobre el cual no deberá haber figuras*”<sup>42</sup>. La retirada de significado y de contenido convencionales en el arte encontró su expresión máxima en el nihilismo monocromo de Manzoni con sus series Achromes de superficies blancas, incoloras, superficies sin-color.

Crear una experiencia sensorial única a través de la sola presencia del pigmento fue una empresa buscada de manera reiterada por Klein. Tras numerosos intentos fallidos, en un camino que había emprendido en 1955, éste consiguió aplicar el color con toda la pureza e intensidad cromática y con ello alcanzar su anhelado deseo de aproximarse a la realidad de éste como si fuera un “ente vivo”. Sobre ello diría “... *en mi pintura siempre he procurado preservar cada grano de pigmento polvo de cualquier alteración que me sacara de su irradiación en estado natural, al mezclarlo con un “médium” para fijarlo sobre el lienzo*”<sup>43</sup>. Este artista exploró todo el espectro y escogió tonalidades cuidadosamente preparadas. Al tratar el color como un individuo, como una manifestación autosuficiente de vida, Klein nos enfrenta a una experiencia sensorial singularmente concentrada en la sola presencia

del pigmento. Al tiempo, como quiera que los rasgos particulares del cuadro monocolor se reduzcan al formato, la textura y el tono, la presencia de plenitud se da bajo las condiciones de una absoluta indiferenciación de límites formales, como los que impone el dibujo. Todo es sensación y respuestas emotivas a esa sensación saturada en el cuadro.

El color pulverizado es un elemento muy difundido en el vocabulario de la tardo-modernidad y posmodernidad, donde suele aparecer asociado a la idea de lo sublime<sup>44</sup>. Anish Kapoor utiliza el pigmento en polvo con un valor metafórico (Fig. 6). Es lo opuesto al cuerpo, a la materia sólida. El color es un ente etéreo, cuyo tacto es casi inmaterial, incorpóreo<sup>45</sup>. Es también una especie de polen que produce en la pieza una vibración que evoca el poder creador, que sugiere la mutabilidad de la vida.

Se precisa de tiempo para ser capaz de captar las sutiles diferencias de las superficies monocromas. El espectador, envuelto en el tiempo de verlas, contempla sólo la obra en sí siguiendo una experiencia personal e íntima. Por ello el monocromo es una experiencia solitaria, tanto para el artista como para el espectador. El color tiene una importancia absoluta como materialización de la sensibilidad y a través de él manifiesta su empeño por expandir la pura percepción visual a un concepto de percepción sensorial integral. El artista desafía al espectador a sumergirse en el espacio infinito del color y a experimentar una mayor sensibilidad hacia lo inmaterial. Ante las pinturas monocromas, el espectador no es invitado a leerlas, como es la práctica normal en la búsqueda de imágenes, sino que es estimulado a

41. Cfr en Monocromos. *De Malevich al presente*, Madrid, MNCARS, 2004, p.190.

42. Cfr. *Ibid.*, p.152.

43. Cfr. en ARNALDO, J.: *Op.cit.*, p.82 (texto incluido en el manuscrito *Mon livre*, ca. 1960, publicado en el catálogo de París, 1983).

44. Para un análisis en profundidad del concepto de lo sublime en el arte remitimos a. ROSEMBUM, R.: “The Abstract Sublime”, *Art News* 59 (february 1961), pp.38-41; *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Londres, Thames and Hudson, 1972.

45. FERNÁNDEZ DEL CAMPO, E.: *Anish Kapoor*, San Sebastián, Nerea, 2006, p.42. De gran interés es “El color en su estado puro”, pp.40-45.

interrogarse no sólo sobre el color o los colores en general, sino sobre el color pintado como único elemento de análisis.



Fig. 6) Anish Kapoor, *Sculptures at Edinburgh College of Art (The justified sinner)*.

Asimismo, aquél se alza en el elemento central, en el corazón de la creación, es un velo que envuelve cualquier otro dato. El cuadro se aplasta, para convertirse en un objeto mudo, sin alusiones, ni símbolos. No refleja nada, no relata vidas de personajes, no desarrolla temas. La retirada del significado convencional de la obra de arte fue típica de la corriente más nihilista del monocromo hacia 1960. “*Lo que ves es lo que ves*” diría Frank Stella. El color de la nada es necesariamente neutral: es la negatividad del rechazo, como en las pinturas negras de Reinhardt o Stella.

Muchos artistas sintieron el deseo de unificar espacio, luz, forma y materiales en una fusión única. Para ello enfatizaron las cualidades materiales de la obra de arte y sus características como objeto tridimensional. A partir de 1970-71 tuvieron lugar varias exposiciones *Support-Surfaces* en las que los participantes concibieron la pintura no como una proyección sobre una pantalla (lienzo), sino como una ocupación del espacio. Más tarde, sería Robert Ryman quien iniciaría nuevas investigaciones plásticas sobre la relación entre la superficie, el soporte y la pared donde se cuelga la obra.

Por otra parte, agrupar las obras por colores permitía a los artistas crear entornos en un espacio que podría constituirse como una especie de capilla para la contemplación. Ad Reinhardt realizó exclusivamente pinturas negras y las dispuso en una instalación en su histórica retrospectiva del Jewish Museum. El mismo artista describía sus cuadros negros como oscuros (sin luz), con superficies mates, planas, pintadas a mano pero sin huellas de las pinceladas, carentes de texturas e intemporales<sup>46</sup>. Un texto de Bernard Venet, escrito cuando empezaba sus monocromos, había anticipado la idea de organizar las obras monocromas por colores. Imaginó una exposición

46. Sobre el negro como símbolo, como color y sus connotaciones en nuestra cultura véase “Black as Symbol and Concept”, A. Reinhardt, *Ars as Art. The Selected Writings*, Ed. B. ROSE, Berkeley-Los Angeles, 1991.

colectiva de obras blancas de diferentes artistas, cuyos contenidos y conceptos fueran bien diferentes. La percepción de matices diferenciales requería una forma de mirar distinta por parte del espectador.

Colores que posibilitan acabados planos y refulgentes van adquiriendo protagonismo en esa otra manera de mirar. Con ellos las superficies de las obras consiguen *“no sólo reflejar un mundo interior imaginario, sino un espacio externo verdadero”*<sup>47</sup>. Lo brillante y lo kitsch se unen. El brillo permite suprimir el carácter local del color dado que atrapa otros colores y los redistribuye a su antojo. Por su parte, lo translúcido ayuda a que un color se deslice sobre otro, enmascarándose. Consecuencia de ello es que la luz parece brillar desde su interior y de ese modo, el color parece poseer su propia fuente de energía<sup>48</sup>. Algunos de los artistas que investigaron sobre estos efectos fueron Stella al utilizar en sus primeras creaciones una amplia gama de esmaltes, aluminio, cobre y pinturas fluorescentes o Warhol cuando recurrió al uso de algunos metales y polvo de diamante para conferir a sus imágenes una intensidad imposible de conseguir con los colores de artista en tubos.

Determinados efectos posibilitaron al monocromo renovarse: los materiales transparentes, translúcidos (cristal o plástico) o reflectantes (espejo o metal pulido), la luz como puro color o el movimiento como energía, entre otros. Los artistas de la segunda mitad de siglo XX han intentado reemplazar el color-materia (pigmentario) por la energía del color-luz. Esta opción ha conducido hacia nuevas formulaciones y concepciones de la obra de arte, ampliando la selección de materiales y concediendo al espectador un papel activo en la creación. Este tipo de monocromos-luz en movimiento se caracteriza por

generar una cierta desestabilización de la identidad del color a través de la vibración luminosa, como testimonian las instalaciones de James Turrell o los penetrables de Rafael Soto. En concreto, éstos últimos, realizados a partir de 1967 y expuestos ese año en la Galería Denise René, presentan un volumen virtual, a veces monocromo, obtenido mediante la acumulación en el espacio de hileras de varillas verticales de plástico de color. Visto desde el exterior se percibe como un espacio cuasi inmaterial que irradia color, mientras que al penetrar en la obra, la impresión visual surge de la experiencia sustancial de la inmaterialidad o del placer lúdico de la reconstrucción. La participación del espectador transforma la obra, perturba el orden plástico de la misma. Son monocromos poli-sensoriales.

En la actualidad, las percepciones de los fenómenos cromáticos no tienen porqué estar asociadas necesariamente a la forma, sino que pueden confirmar una relación totalmente autónoma. Desligado de la materialidad de su pasado, el color se ha elevado a la categoría de portador de emociones o de interés intelectuales. Realidad física y sensitiva en permanente mutación que se torna vivencia personal.

47. BATCHELOR, D.: *Op.cit.*, p.129.

48. *Ibid.*, p.88.