

D EL COLORIDO AL COLOR, Y LA FUNCIÓN DE LA CIENCIA EN EL ARTE

LINO CABEZAS GELABERT

EL COLOR COMO TEORÍA

El color, como cualquier otro fenómeno, ha de ser estudiado desde diversos puntos de partida, en diversas direcciones y con los correspondientes métodos. De un modo puramente científico, estas direcciones se dividen en tres campos: el de la física y la química, el de la fisiología y el de la psicología.¹

Estas palabras de W. Kandinsky ilustran con precisión una actitud generalizada de las vanguardias artísticas frente a la cuestión del color. La necesidad de resolverlo condujo a que fuese abordado desde distintos puntos de vista, con unas pretendidas metodologías científicas que estaban tomadas de aquellas disciplinas que habían conseguido construir unos modelos teóricos que lograban explicar con suficiente racionalidad el complicado asunto que supuso el color a lo largo de la historia de las artes. Tal actitud justifica el papel de axiomatización que adoptó la teoría del color entre los artistas que tuvieron relación con el proyecto de formulación teórica en las escuelas de arte de vanguardia durante el primer cuarto del siglo XX. En tal sentido, los excesos a los que se llegó en alguna ocasión quedan casi caricaturizados irónicamente en una crónica de Oscar Schlemmer que relata las enseñanzas de Kandinsky en la Bauhaus:

La clase de Kandinsky: estricta investigación científica color-forma. Ejemplo: buscar para las tres formas (triángulo, cuadrado y círculo) los correspondientes colores elementales. Se decidió que era amarillo para triángulo, azul para círculo, y rojo para cuadrado; por decirlo así de una vez para siempre.²

Sin embargo, casi en el mismo momento se comenzaron a suscitar dudas sobre el valor absoluto de tales afirmaciones. Es también Oscar Schlemmer el que tres años más tarde escribe estas otras palabras:

Sobre el triángulo amarillo hay unanimidad entre todos. No así sobre lo demás. En cualquier caso, inconscientemente dibujo siempre el círculo en rojo y el cuadrado en azul.³

LOS COLORES DE UNA NUEVA ERA

Necesariamente deben entenderse tales especulaciones sobre el color en relación a la euforia científica y

LINO CABEZAS

Doctor en Bellas Artes, profesor de la ETSA, de Barcelona. Autor de *Fortuny-Picasso y los modelos académicos de enseñanza*, publicado por la Junta de Castilla-León.

1. Kandinsky, W., «Seminario y curso sobre el color», recogido en *Utopías de la Bauhaus. obra sobre papel*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, p. 81.

2. Citado en Wick, R., *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Forma, Madrid, 1986, p. 192.

3. *Ibid.*

universalista que se vivía alrededor de las circunstancias que hicieron posible la existencia de la Bauhaus. La conciencia del advenimiento de una nueva era estaba ampliamente generalizada, en 1931, en España. La revista *A. C.* publicaba en relación a las Escuelas Superiores de Arquitectura:

Por eso protestamos de que las Escuelas Superiores de Arquitectura aparenten ignorar que la arquitectura de una época es consecuencia de la estructura social imperante o próxima a implantarse, en esa época.⁴

Una anécdota relatada por F. Leger —que hoy no nos puede evitar la sonrisa de una incredulidad compasiva— aporta una idea muy clara acerca de la fe en la capacidad terapéutica del nuevo arte: la posibilidad teórica de transformar la infraestructura cambiando la superestructura, según el sentido de la terminología marxista. Leger cuenta:

En Rotterdam, una vieja fábrica se construyó de nuevo; el resultado fue el de unas instalaciones claras y luminosas. Entramos aquí en el ámbito de la influencia psicológica del color y de la luz sobre el individuo. En efecto: los obreros, sin decirles nada, se hicieron, al trabajar en la fábrica reconstruida, más limpios, más aseados; se notó también que hablaban más, que había más alegría en el ambiente. Influencia evidente sobre la moral del individuo producida por muros de color y muros limpios.⁵

La nueva era precisaba y exigía nuevos símbolos. Gropius había manifestado en 1922 que la responsabilidad de la Bauhaus era la de

educar hombres que puedan reconocer claramente, por sus caracteres fundamentales, el mundo en el que viven, y crear, por medio de la unión de sus conocimientos con sus fantasías, formas típicas que representen simbólicamente su mundo.⁶

Es muy cierta la afirmación de que, «para estos artistas [...], las áreas uniformes de colores puros estaban envueltas en un aura de orden, y orden era lo que ellos querían imponer sobre la sociedad».⁷ No pueden, por lo tanto, extrañar las curiosas referencias sociales hechas por el mismo Kandinsky a la burguesía, al desarrollar sus ideas acerca de la teoría del color. Llega a decir:

La pasividad es el carácter dominante del verde absoluto. Pero esta pasividad se perfuma de unción, de

contentamiento de sí misma. El verde absoluto es, en la sociedad de los colores, lo que es la burguesía en la de los hombres: un elemento inmóvil, sin deseos, autosatisfecho.⁸

LA GRAMÁTICA UNIVERSAL DE LA FORMA

El sueño de la unidad de las artes al servicio de la construcción de una sociedad que estaba definida por las utopías políticas y sociales de principios de siglo, pasaba necesariamente por compartir una teoría común, con categoría de disciplina científica y en consecuencia con validez universal, y que garantizase la necesaria estabilidad ideológica, y se aproximase a los altos grados de certeza a los que supuestamente conduce la ciencia. En aquellos momentos se hablaba de «la ciencia específica del arte» (Klee), «elementos fundamentales de la forma» (Kandinsky), «formas primigenias del ser» y «elementos de construcción del mundo» (Le Corbusier), «fundamentos biológicos de la expresión que expresan un significado universal» (Moholy-Nagy), «la trilogía geométrica constituye los sillares que, a través de tiempos y países, tiene absoluta [...] validez en toda configuración humana» (Gropius).

En tal contexto, las teorías científicas sobre el color se van a constituir en ese momento como piedras angulares en la construcción de la nueva doctrina artística. Desde entonces, en la enseñanza de las artes, como un testimonio de aquellas utopías, parece inevitable la presencia de estudios científicos del color con autonomía disciplinar, a la vez que se ha ido olvidando la razón que justificó su presencia dentro de un esquema teórico general que ha ido transformándose, y lamentablemente —por la supuesta neutralidad ideológica de la ciencia—, se ha llegado a prescindir de la necesidad de reconsiderar su papel dentro del proyecto global que las creó y que, al parecer, puede permanecer ignorado.

Aunque lejano y casi olvidado aquel momento fundacional, se ha generalizado el uso de denominaciones como «ciencia del color» o «teoría del color», constituidas casi siempre como nombres de asignaturas independientes y que son válidas para cualquier proyecto teórico de enseñanza de las artes; incluso han llegado tales materias a establecerse como un capítulo inevitable en los programas de enseñanzas artísticas de nivel elemental y medio en los planes generales de educación de muchos países.

El pintor Paul Signac da sus ideas sobre la simplicidad y sencillez alcanzada en este siglo por la ciencia del color:

4. *A. C.*, «Las Escuelas Superiores de Arquitectura (1931)», recogido en Marchán, S., *La arquitectura del siglo xx. Textos*, Alberto Corazón, Madrid, 1974, p. 336.

5. Leger, F., *Funciones de la pintura*, Edicusa, Madrid, 1969, p. 109.

6. Gropius, W., «La vitalidad de la idea de la Bauhaus» (apuntes del 3 de febrero de 1922 para una circular a los maestros de la Bau-

haus), recogido en Wingler, Hans M., *La Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 69.

7. Stangos, N., *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986, p. 136.

8. Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967, p. 76.

universalista que se vivía alrededor de las circunstancias que hicieron posible la existencia de la Bauhaus. La conciencia del advenimiento de una nueva era estaba ampliamente generalizada, en 1931, en España. La revista *A. C.* publicaba en relación a las Escuelas Superiores de Arquitectura:

Por eso protestamos de que las Escuelas Superiores de Arquitectura aparenten ignorar que la arquitectura de una época es consecuencia de la estructura social imperante o próxima a implantarse, en esa época.⁴

Una anécdota relatada por F. Leger —que hoy no nos puede evitar la sonrisa de una incredulidad compasiva— aporta una idea muy clara acerca de la fe en la capacidad terapéutica del nuevo arte: la posibilidad teórica de transformar la infraestructura cambiando la superestructura, según el sentido de la terminología marxista. Leger cuenta:

En Rotterdam, una vieja fábrica se construyó de nuevo; el resultado fue el de unas instalaciones claras y luminosas. Entramos aquí en el ámbito de la influencia psicológica del color y de la luz sobre el individuo. En efecto: los obreros, sin decirles nada, se hicieron, al trabajar en la fábrica reconstruida, más limpios, más aseados; se notó también que hablaban más, que había más alegría en el ambiente. Influencia evidente sobre la moral del individuo producida por muros de color y muros limpios.⁵

La nueva era precisaba y exigía nuevos símbolos. Gropius había manifestado en 1922 que la responsabilidad de la Bauhaus era la de

educar hombres que puedan reconocer claramente, por sus caracteres fundamentales, el mundo en el que viven, y crear, por medio de la unión de sus conocimientos con sus fantasías, formas típicas que representen simbólicamente su mundo.⁶

Es muy cierta la afirmación de que, «para estos artistas [...], las áreas uniformes de colores puros estaban envueltas en un aura de orden, y orden era lo que ellos querían imponer sobre la sociedad».⁷ No pueden, por lo tanto, extrañar las curiosas referencias sociales hechas por el mismo Kandinsky a la burguesía, al desarrollar sus ideas acerca de la teoría del color. Llega a decir:

La pasividad es el carácter dominante del verde absoluto. Pero esta pasividad se perfuma de unción, de

contentamiento de sí misma. El verde absoluto es, en la sociedad de los colores, lo que es la burguesía en la de los hombres: un elemento inmóvil, sin deseos, autosatisfecho.⁸

LA GRAMÁTICA UNIVERSAL DE LA FORMA

El sueño de la unidad de las artes al servicio de la construcción de una sociedad que estaba definida por las utopías políticas y sociales de principios de siglo, pasaba necesariamente por compartir una teoría común, con categoría de disciplina científica y en consecuencia con validez universal, y que garantizase la necesaria estabilidad ideológica, y se aproximase a los altos grados de certeza a los que supuestamente conduce la ciencia. En aquellos momentos se hablaba de «la ciencia específica del arte» (Klee), «elementos fundamentales de la forma» (Kandinsky), «formas primigenias del ser» y «elementos de construcción del mundo» (Le Corbusier), «fundamentos biológicos de la expresión que expresan un significado universal» (Moholy-Nagy), «la trilogía geométrica constituye los sillares que, a través de tiempos y países, tiene absoluta [...] validez en toda configuración humana» (Gropius).

En tal contexto, las teorías científicas sobre el color se van a constituir en ese momento como piedras angulares en la construcción de la nueva doctrina artística. Desde entonces, en la enseñanza de las artes, como un testimonio de aquellas utopías, parece inevitable la presencia de estudios científicos del color con autonomía disciplinar, a la vez que se ha ido olvidando la razón que justificó su presencia dentro de un esquema teórico general que ha ido transformándose, y lamentablemente —por la supuesta neutralidad ideológica de la ciencia—, se ha llegado a prescindir de la necesidad de reconsiderar su papel dentro del proyecto global que las creó y que, al parecer, puede permanecer ignorado.

Aunque lejano y casi olvidado aquel momento fundacional, se ha generalizado el uso de denominaciones como «ciencia del color» o «teoría del color», constituidas casi siempre como nombres de asignaturas independientes y que son válidas para cualquier proyecto teórico de enseñanza de las artes; incluso han llegado tales materias a establecerse como un capítulo inevitable en los programas de enseñanzas artísticas de nivel elemental y medio en los planes generales de educación de muchos países.

El pintor Paul Signac da sus ideas sobre la simplicidad y sencillez alcanzada en este siglo por la ciencia del color:

4. *A. C.*, «Las Escuelas Superiores de Arquitectura (1931)», recogido en Marchán, S., *La arquitectura del siglo xx. Textos*, Alberto Corazón, Madrid, 1974, p. 336.

5. Leger, F., *Funciones de la pintura*, Edicusa, Madrid, 1969, p. 109.

6. Gropius, W., «La vitalidad de la idea de la Bauhaus» (apuntes del 3 de febrero de 1922 para una circular a los maestros de la Bau-

haus), recogido en Wingler, Hans M., *La Bauhaus*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975, p. 69.

7. Stangos, N., *Conceptos de arte moderno*, Alianza, Madrid, 1986, p. 136.

8. Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967, p. 76.

seco, o del frío y húmedo. No por eso dexo de estimar á los que disputan filosóficamente sobre éste punto, afirmando que los colores primitivos son siete; que el blanco y el negro son los extremos, entre los cuales hay uno que está en medio, y que entre cada uno de estos extremos y el medio hay otros dos en ambas partes: y porque el uno de estos se aproxima mas al un extremo que al otro, lo colocan de modo que parece dudan en donde ponerle.¹⁵

Será con el arte moderno cuando el color podrá adquirir por fin un estatuto propio, y liberarse de la sumisión al dibujo. Sin el dibujo como soporte, hasta entonces el color no tenía razón de ser, no podía expresarse. El color echará en cara al dibujo su pasado hegemónico; también Matisse dirá sobre ello:

Decir que el color ha vuelto a hacerse expresivo equivale a hacer su historia. Durante mucho tiempo no fue más que un complemento del dibujo. En Rafael, Mantegna o Durero, como en todos los demás pintores del Renacimiento, el dibujo constituye la estructura a la que se añaden más tarde los diversos colores.¹⁶

ANTES Y DESPUÉS DE NEWTON

En efecto, sólo será posible hablar de una teoría científica del color después del descubrimiento de Newton. Considerado como uno de los descubrimientos más importantes en la historia de la ciencia, sólo podrá ser tratado muy recientemente en relación con la historia particular de las teorías del arte. Aunque el descubrimiento de que la luz blanca contiene todos los colores del espectro había sido hecho en el año 1666, no será hasta 1704 cuando Newton lo publicará en la primera edición de su famosa obra *Opticks*.¹⁷ Desde este momento sí va a ser posible hablar de una teoría del color en sentido estricto, el que tiene el término «teoría» en la cultura occidental. A partir de entonces, la explicación científica haría desaparecer paulatinamente la tradición mítica del color.

Se inicia ahí, desde las teorías del arte, la asimilación progresiva del descubrimiento newtoniano que se va a ir adaptando paso a paso a unos sistemas teóricos que no hacían posible la inclusión de transformaciones bruscas en su discurso. Las circunstancias que dificultaron la inclusión inmediata del descubrimiento newtoniano en la teoría general de las artes son muy diversas. En primer lugar, en estas fechas se había producido un divorcio entre ciencia y arte que se había ido gestando progresivamente durante todo el siglo XVII, el siglo de la revolución científica. En él, frente al discurso formal-

zado de la ciencia, las artes se habían replegado en el discurso retórico tradicional; mientras aquélla había conseguido formular unos modelos teóricos de descripción de la naturaleza, éstas se habían recluso en el mundo subjetivo de los sentimientos y las pasiones. En tales circunstancias los descubrimientos de la ciencia se consideraban como algo ajeno cuando no antagónico a los intereses del arte.

Otro aspecto claro a tener en cuenta en la teoría artística de estos años es el abandono del tono matemático que se había adoptado en la Italia del Cuatrocientos. La teoría era, desde el Manierismo, más enciclopédica, universalista y sintética que la del Renacimiento. Del color no interesaban sólo sus aspectos científicos, sino también aquellos otros simbólicos y míticos. La ciencia era un aspecto más dentro de un cúmulo de saberes que estaban amparados en la tradición, la razón y la fe.

LA NATURALEZA, LA CIENCIA Y LA TRADICIÓN

Un ejemplo excelente de la multiplicidad de enfoques teóricos con los que el Manierismo aborda el color lo da Giovan Paolo Lomazzo en su *Tratado del arte de la pintura*. Para él, en primer lugar aparecen las cuestiones fenomenológicas de la percepción del color que están relacionadas con la representación:

Mediante el color el pintor expresa y explica las cosas: la primera es el color de la cosa natural o artificial, y hace esto con color semejante, verbigracia el color azul de un vestido con otro azul, y el color verde de un árbol con otro color verde semejante; la otra es la luz del sol o de otra cosa que ilumina aquellos colores.¹⁸

Más adelante, Lomazzo aborda la cuestión del color en su dimensión mítica, afirmando:

Los colores, como dice Aristóteles, no son más de siete: dos extremos, que son el blanco y negro, y cinco intermedios, en cuya mitad está el rojo, compuesto de blanco y negro con igual intensidad; y entre el rojo y el blanco están el amarillo, que tiende al rojo, y el pálido, que tiende al blanco; entre el rojo y el negro están el púrpura, que tiende al rojo, y el verde, que tiende al negro.¹⁹

Tal y como se ha advertido, la referencia a Aristóteles es en parte inexacta: ni en *De coloribus* ni en *De sensu* se hace mención alguna de siete colores, a los que tampoco se nombra; son sencillamente indicados como gradaciones de términos intermedios entre el negro y el

15. Alberti, L. B., *Los tres libros de la pintura*, traducción de D. A. Rejón de Silva, Imprenta Real, Madrid, 1784, p. 206.

16. *Op. cit.* en la nota 12, p. 127.

17. Newton, I., *Opticks*, Londres, 1704. (Traducción castellana: *Óptica*, Alfaguara, Madrid, 1977.)

18. Lomazzo, G. P., «Tratado del arte de la pintura (1584)», selección y traducción de textos en Garriga, J., *op. cit.*, p. 316.

19. *Ibid.*, p. 321.

blanco. A su vez, el número de siete deriva de la tradición medieval, en analogía con las siete notas musicales, las siete artes liberales, los siete planetas, los siete días de la semana, etc.²⁰

Otro aspecto siempre importante en relación al color es su secular y ancestral función simbólica; su utilización emblemática. De tal condición es muy consciente Lomazzo, y la manifiesta a través de las siguientes palabras:

Y no está fuera de propósito, habiendo indagado los significados de lo demás, indagar también los significados de los colores, puesto que aquí se fundamenta el conocimiento de los propios colores, con lo cual, después, se consigue el criterio de su adecuada distribución y aplicación a reyes, sacerdotes, a personas eminentes, en los vestidos, según la dignidad de cada uno y el diferente ritual de las naciones. Aparte de que no sólo a las dignidades se atribuyen diferenciadamente sus colores, sino también a las estaciones, virtudes, vicios, sentidos, complexiones, accidentes, pasiones y a cualquier otra cosa que pueda imaginarse. Y de ahí derivan luego las composiciones de los temas, emblemas, escudos, insignias, divisas y, en fin, todo lo que se quiera.²¹

«SCIENTIA UNIVERSALIS»

A pesar de la atención que desde el Renacimiento le dedicaban los teóricos al color en sus escritos, así como del peso fundamental que siempre ha tenido en la práctica del arte, toda la tradición clásica relegó el color a un papel secundario, subsidiario siempre de la teoría general del *disegno*. La razón fundamental de tal situación se justifica en el hecho de que el color no había adquirido aún unos argumentos científicos que hiciesen posible hablar de él con objetividad, «con razón y con ciencia», según las formas de expresión del Renacimiento.

No había sobre el color teoría científica alguna que pudiesen tomar los artistas para sus propios discursos. Por el contrario, sí podían tomar el discurso matemático

de la geometría para explicar racionalmente la construcción de las estructuras lineales de sus imágenes y de sus objetos. El discurso de la geometría permitió a la teoría del arte el poder argumentar lógicamente sobre las artes del *disegno*. L. B. Alberti será el fundador de tal actitud científica al escribir en 1435:

Habiendo de escribir acerca de la pintura en estos breves comentarios, tomaré de los matemáticos, para hacerme entender con más claridad, todo aquello que conduzca a mi asunto; entendiéndolo, explicaré lo mejor que pueda qué cosa sea la Pintura.²²

La intelectualidad de la geometría daba acceso a las artes del *disegno* a un *status* superior; no en vano se consideró en el siglo XVII a la geometría como *scientia universalis*, que permite acceder a todos los niveles del conocimiento. Mientras tanto, el color, con su dimensión metafísica y simbólica, no tenía cabida en unos sistemas teóricos normativos, razonables y demostrables, y por ello quedó desplazado a un segundo plano. En los últimos años del siglo XIX unas palabras de Paul Gauguin son buena crónica del papel subsidiario que se había otorgado al color en la enseñanza tradicional de las artes:

Se ha dividido el estudio de la Pintura en dos categorías. Primero se aprende a dibujar y después a pintar, o bien —lo que equivale a lo mismo— se ponen colores a un contorno ya preparado, así como una estatua puede teñirse una vez hecha. Confieso que de este procedimiento, hasta ahora, he llegado a una sola conclusión, a saber, que el color se considera como algo secundario.²³

Pero, paradójicamente, la conquista de un *status* científico por parte del color también es rechazada por el mismo Gauguin. Refiriéndose a los impresionistas, les recrimina:

Buscaron en el ojo, en lugar de bucear en el fondo misterioso del alma, y por eso cayeron en motivaciones científicas [...], un dogma más [...].²⁴

20. *Ibid.*, p. 321, n. 5.

21. *Ibid.*, p. 324. Sobre este sentido del color, la rica herencia medieval había fijado y regulado el uso social de los colores para señalar el orden jerárquico de la sociedad feudal. G. Menéndez Pidal, en *La España del siglo XIII* (Madrid, 1986), construye una crónica documentada de aquellas tradiciones: «Las leyes suntuarias trataron, sin conseguirlo, de restringir el uso de los colores. En 1228 y 1267 las vestiduras bermejas o verdes fueron prohibidas a los clérigos. En 1258, las Cortes de Valladolid acordaron que ningún escudero vistiese escarlata, ni verde, ni bruneta, ni pres, ni morete, ni naranja, ni rosado, ni sanguina, ni ningún paño tinto, y en 1338 las de Burgos prohibieron el paño tinto en saya, capa, redondel y pellote a los hombres de a pie. Por el contrario, los caballeros noveles debían vestir paños de colores señalados, bermejos, jaldes, verdes o cárdenos, para que "les dieran más alegría y fuesen más esforzados"». De la distinción que suponían los vestidos

de colores da también testimonio el poema de Alexandre: «E las yentes eran buenas e de precio maores, / todas andan vestidas de paños de colores.» El color más estimado, posiblemente porque fuera el tinte más difícil de lograr, era el color escarlata. En 1234, Jaime I de Aragón dispuso que ningún hijo de caballero que no lo fuese gastase calzas encarnadas, a menos que tuviera mando sobre alguna tropa. Las Cortes de Valladolid de 1258 prohibieron las calzas escarlata a escribas, ballesteros, halconeros, porteros y escuderos, y establecieron que sólo el rey podía llevar capa aguadera escarlata.

22. Alberti, L. B., *op. cit.*, p. 197.

23. Gauguin, P., «Sobre el color», recogido en González, A., Calvo, F., y Marchán, S., *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*, Turner, Madrid, 1979, p. 30.

24. *Ibid.*, p. 31.

145

EL COLOR NORMATIVO Y ANTINORMATIVO

La actitud de rechazo a lo dogmático y normativo de las artes, sorprendentemente, arremetió en aquella ocasión contra la teoría científica del color. Es posible-mente, el de Gauguin, uno de los primeros testimonios de la historia en tal sentido; hasta entonces, el color había sido siempre la bandera bajo la que militaban todos aquellos que concebían un arte antinormativo, inefable, intuitivo, individual y subjetivo; en definitiva, un arte considerado como antagónico a los intereses de la ciencia y de la técnica. No obstante, aun en este siglo se siguen manteniendo actitudes que defienden el color como la bandera de lo inefable; de todo lo indefinible. El pedagogo Franz Cizek, a principios de este siglo, escribía:

Lo formal y lo artesanal se desarrolla aquí no a partir del aspecto, sino de la *vivencia interior*; el alumno aprende a crear espontáneamente sentimientos abstractos y sensaciones indefinibles como colores, ruidos, etc.²⁵

Fue sólo hasta Newton cuando el color pudo permanecer con su incertidumbre al margen de la ciencia; después de él, el color podía ser demostrable. Se entienden, así, aquellas reticencias de Gauguin frente a una ciencia que, una vez más, pretende depurar en el arte, desde su metodología arrogante, todos aquellos residuos míticos o metafísicos del color. Hasta entonces, el color se abordaba generalmente desde la intuición individual y se fijaba culturalmente en las simbologías más o menos complejas de todas las aplicaciones culturales. La rebelión del arte frente a la ciencia razonable queda expresada en aquella famosa frase del pintor Derain en la que afirma que «los colores son cartuchos de dinamita».²⁶

Frente al color, el dibujo desde Alberti y a través de la geometría había conseguido el acceso a la verdad demostrable, a la certeza que el color no alcanzará hasta el descubrimiento de Newton. Por ello, el dibujo se había convertido en la bandera de lo normativo, la lógica y la razón, enfrentado a los sentimientos y la intuición que abanderaba el color. Es en este sentido en el que se deben comprender unas palabras que en el siglo XVIII manifestaba Gregorio Mayans: «[...] teniendo bien entendido que sobre el dibujo no debe haber controversias, sino solamente sobre el colorido».²⁷

El arte moderno seguirá en este siglo manteniendo ideas sobre la imposibilidad de determinar racionalmente los colores en los procesos de creación. Nuevamente, son las palabras de Matisse que dirán:

[...] reunir de forma expresiva un azul, un rojo, un verde. Era el resultado de una necesidad que tomaba forma en mí y no de una actitud voluntaria ni de una deducción o un razonamiento, procesos estos en los que la pintura nada tiene que ver.²⁸

EL GUSTO ENFRENTADO A LA RAZÓN

El enfrentamiento histórico entre «dibujistas» y «coloristas» reflejó durante décadas dos posturas polarizadas; la una defendía un arte basado en la intuición individual y la otra un arte fijado a través de normas estables amparadas en reglas científicas. El color se convierte así en la bandera de la inspiración, lo subjetivo, las pasiones y todo aquello que se pueda considerar antagónico a lo racional, lo objetivo y lo intelectual formulable lógicamente. «Antiguos» y «modernos» primero, «poussinistas» y «rubensianos» después, mantienen esas posturas enfrentadas. Ch. Baudelaire dirá, en 1846:

Los dibujistas puros son unos naturalistas dotados de un sentido excelente; pero dibujan por razón, mientras que los coloristas, los grandes coloristas, dibujan por temperamento, casi sin darse cuenta.²⁹

Antes de Newton, el color es uno de los patrimonios casi exclusivos de los artistas. Para Descartes, tal y como se explica en sus *Principios de filosofía*, el color conduce al error del que se aleja de la verdad de la geometría; para él la ciencia en su búsqueda de certezas no debe utilizar los colores:

Sólo la extensión geométrica y el número pueden proporcionar a la mente certeza absoluta; «los colores, los dolores, etc.», son características sensibles «que nos hacen caer en el error».³⁰

Con opiniones parecidas, el color como algo inconmensurable, coincidirán muchos artistas desde aquellos momentos hasta el presente siglo; se dirá en éste que «el color no es una cuestión de cantidad, sino de elección».³¹

La ausencia de una teoría que hiciese del color una cuestión demostrable justifica la existencia de máximas tan antiguas como «de gustibus et coloribus non est disputandum», acuñada al parecer por la escolástica medieval.

25. Citado en Wick, R., *op. cit.*, p. 82.

26. Citado en Giralt Miracle, D., «Los happenings de color», en *Hogares Modernos*, nº 100, abril de 1975, Barcelona, p. 103.

27. Recogido en León Tello, F. J., *La teoría española en la pintura en el siglo XVIII*, Universidad Autónoma de Madrid, p. 170.

28. Matisse, H., *op. cit.*, p. 127.

29. Baudelaire, Ch., *El salón de 1846*, Fdo. Torres, Valencia, 1976, p. 151.

30. Citado en Pérez Gómez, *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, Limusa, México, 1980, p. 70.

31. *Ibid.*, n. 28.

LA LÁMPARA DE LA VERDAD

Lo engañoso 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. Lo ficticio y lo simulado se convirtieron en aspectos negativos que conviene evitar. Ruskin, en una de *Las siete lámparas de la arquitectura*, la lámpara de la verdad, se ve obligado a justificar el uso del color por parte de la pintura; dice:

Pudiera creerse también, y ésta fue idea bastante extendida, que el arte de la pintura no se propone otro fin que el de engañar, cuando por el contrario procura representar los objetos con tanta claridad como puede ser posible. Por ejemplo, deseo dar la idea de una montaña o de una roca, y comienzo por describir la forma. Pero las palabras son insuficientes; dibujo entonces y digo: «Tal era su forma.» Después reproduciría gustoso el color, y como las palabras no bastarían, pinto y digo: «Tal era su color.» [...] Es la comunicación de un acto de la imaginación, no es una mentira.³²

Más adelante, sin embargo, en relación a la arquitectura, afirma que «los verdaderos colores de la arquitectura son los de la piedra natural». Prácticamente toda la arquitectura contemporánea, en el debate del uso del color, cederá casi siempre hacia posiciones contrarias a él y en favor de una «verdad» ideal. La actitud de A. Perret ejemplifica una concepción generalizada acerca de la utilización del color en arquitectura. En referencia a la estructura arquitectónica, recomienda que «colorearla es engañar. El volumen debe ser rey y el color lo deforma».³³

Únicamente la vanguardia podrá justificar el uso del color en la arquitectura, pero evitando toda relación con el ornamento tradicional y los estilos históricos. La proclama futurista de Sant'Elia reclama del color un carácter violento y revolucionario:

Y proclamo: [...] Que la decoración, como todo lo que se superpone a la arquitectura, es absurda y que sólo del uso o de la disposición original del material natural o violentamente coloreado depende el valor decorativo de la arquitectura futurista.³⁴

«OH, CHE DOLCE COSA È QUESTA PROSPETTIVA!»

El acceso o la inclusión de una teoría científica del color en relación a las prácticas artísticas, es análoga y

plantea unas cuestiones similares a las que supuso la adquisición de la perspectiva geométrica por parte de los artistas en el primer Renacimiento italiano. El gozo expresado en boca de Ucello sobre la «dolce prospettiva» indica la satisfacción por la conquista y el dominio de una teoría capaz de explicar y predecir las obras artísticas. En las dos ocasiones parece demostrarse que la teoría viene a avalar «con razón» unas prácticas que de manera intuitiva y con carácter experimental habían alcanzado resultados de gran «rigor científico» y que posteriormente han podido ser explicadas desde la formulación científica.

Así como el descubrimiento de las leyes de la perspectiva está basado en las experiencias prácticas de los pintores, las ideas de la representación del color deben sus enunciados, también, en su mayor parte, a las obras de los artistas y en gran medida —nunca sobradamente valorada— a la demostración que la fotografía hizo de la posibilidad que tiene la luz para ser «fijada» al «impresionar» una superficie debidamente preparada. Para tal fin, en este sentido, la luz, y en consecuencia los colores demostraban su capacidad objetiva para poder representar las imágenes de la realidad independientemente de las leyes abstractas y también objetivas de la geometría. Pero era fundamentalmente, y no debe olvidarse, una demostración práctica y no una idea científica la que condujo en buena parte del siglo XIX a la valoración de las teorías acerca del color, aunque fuese para representar posteriormente el mundo exterior con el auxilio de los principios de la razón.

También en ambos casos, tanto con la perspectiva renacentista como con las teorías del color, se ha mitificado y exagerado en exceso el conocimiento que de ellas tenían los artistas de cada época. Paul Signac confiesa con humildad:

Un gran reproche que se les hace [a los neoimpresionistas] es el de ser demasiado sabios para lo que han de ser los artistas. Pero vemos que se trata sencillamente de cuatro o cinco preceptos enunciados por Chevreul y que debería conocer cualquier alumno de la escuela primaria.³⁵

Dando la razón a Signac, es fácilmente demostrable cómo son muy pocos los pintores que conocen en profundidad las teorías científicas que supuestamente son de uso generalizado y se les atribuyen.³⁶ Muy al contrario, los conocimientos teóricos de los artistas son muchas veces más que elementales. Se llegó a manifestar sobre ello que «esas leyes del color pueden aprenderse en unas horas. Están contenidas en dos páginas de Chevreul y de Rood».³⁷ En una postura extrema, Delacroix, contrariando a los «estudiosos», confiesa que «yo

32. Ruskin, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Alta Fulla, Barcelona, 1987, p. 35.

33. Citado en Sanabria, R., i Brosa, V., «El color en la arquitectura», en *Hogares Modernos*, nº 100, abril de 1975, Barcelona, p. 103.

34. Recogido en Zevi, B., «El movimiento futurista», *Nueva Forma*, nº 38, marzo de 1969, Madrid, p. 25.

35. *Op. cit.* en la nota 9, p. 21.

36. En relación al «mito» de los saberes geométricos del Renacimiento es importante la investigación de A. de Mesa reflejada en «El fantasma del punto de fuga en los estudios sobre la sistematización geométrica de la pintura del siglo XIV», revista *D'Art*, Universidad de Barcelona, 1989.

37. Cita de Charles Blanc recogida en Signac, P., *op. cit.*, p. 98.

he hecho algo mejor habiendo pintado cuadros con bellos colores, antes de darme cuenta de estas leyes».³⁸

Asimismo, en relación a las dos ocasiones, se difunden unos tópicos acerca de la mayor intelectualidad de los artistas que participan en el esfuerzo por un reconocimiento social del arte más elevado, al basar su trabajo en la conquista, el conocimiento y el dominio de una teoría sistemática y compleja.

En el Renacimiento, la teoría que determina con su conocimiento el acceso a una valoración social superior es la perspectiva pictórica, y en las vanguardias esta puerta es el color. Es significativo el dato de que en 1920 Itten firma una carta como «maestro del arte del color».³⁹ La maestría en el conocimiento del color es equiparable a la maestría en el conocimiento de la perspectiva que orgullosamente anuncian los artistas del Renacimiento. La consideración social de los artistas, reconocida y recogida en la obra de Cristóforo Landino en 1481, hace referencia a que Massaccio «fue además tan bueno y hábil en perspectiva como ninguno de sus contemporáneos»,⁴⁰ Ucello, «artificioso en los escorzos porque conocía bien la perspectiva»,⁴¹ Brunelleschi «fue sobre todo un especialista en perspectiva»,⁴² y Donatello, «muy entendido en perspectiva».⁴³

Por último, los enfrentamientos que se produjeron entre defensores y detractores de la perspectiva geométrica también se repetirán más tarde en relación al uso de las teorías del color, y en ellos se recurre a argumentos casi idénticos en las polémicas suscitadas entre sus defensores y detractores. Es posible que la diferencia mayor que se produce entre las dos situaciones radique en el hecho de que el color, al contrario de la geometría, no pudo establecer un diálogo con la Antigüedad para poder así avalar sus argumentos desde una indiscutida autoridad.

LA REBELIÓN DEL ROMANTICISMO

Las ideas y las polémicas sobre el color que se desarrollan a lo largo del siglo XIX están condicionadas por la polarización teórica Newton-Goethe. Esta polémica representa la oposición entre la «verdad» objetiva de todo lo cuantificable por la ciencia y la «subjetividad» de la percepción individual; las leyes universales que puede enunciar la ciencia por encima del orden social de cada momento histórico frente a la fruición más pura de los sentidos. Goethe dirá con vehemencia:

Los hombres se deleitan en general con el color. La vista lo necesita tanto como la luz. ¡Qué sensación tan grata la de ver en un día gris los rayos del sol iluminar

determinada porción del paisaje y destacar en ella los colores! El que se atribuyeran virtudes curativas a las piedras preciosas quizá tenga su origen en la experiencia profunda de este bienestar inefable.⁴⁴

El contacto individual con la naturaleza, la experiencia sensible y el descubrimiento visual del color desde unas prácticas artísticas de gran madurez, conducen necesariamente, al menos durante todo el siglo XIX, a los extraordinarios logros artísticos que hoy se conocen. Como consecuencia de ellos, a continuación y sólo después, aparece una teoría que los describe y que cumple la función de racionalizarlos. El académico Adolf Hölzel enuncia a principios de este siglo que «la coloración es un problema de aritmética regulado por los sentimientos».⁴⁵

El orden de acontecimientos en esos momentos va a ser siempre similar al de gran parte de las teorías artísticas; primero una experiencia sensible con el color desde la experimentación práctica, y después su apropiación racional desde un discurso que se ha ido formalizando a través de una terminología propia —inevitable desde Goethe— acerca de los contrastes consecutivos y simultáneos, la temperatura y oposición del color, los colores fundamentales, etc. Un pasaje de Delacroix ejemplifica muy bien esta institucionalización del nuevo léxico:

Hemos observado, en este paseo, efectos asombrosos. Era la puesta del sol: los tonos de *romo*, de *laca* más deslumbrantes hacia lo claro y las sombras desmesuradamente azules y frías. Así la sombra proyectada de los árboles totalmente amarillos, *tierra de Italia*, *ocre*, e iluminados de frente por el sol, destacándose sobre una parte de nubes grises que llegaban hasta el azul. Parece que cuanto más cálidos son los tonos de lo claro, tanto más exagera la naturaleza la oposición gris: prueba de ello son las medias *tintas en los árabes* y *naturalezas cobrizas*. Lo que hacía que este efecto pareciera tan vivo en el paisaje era precisamente esta ley de la oposición.

Ayer, 13 de noviembre, observaba el mismo fenómeno a la puesta del sol: es más brillante, más deslumbrante, al mediodía, precisamente porque las oposiciones están más contrastadas. El gris de las nubes, al anochecer, llega hasta el *azul*; la parte del cielo que es pura es *amarillo* vivo o anaranjado. Ley general: *cuanta más oposición más brillo*.⁴⁶

El canto romántico a la libertad individual va a conseguir que el color se convierta en una de sus banderas más estables e indiscutidas. También esta idea puede ilustrarse perfectamente con unas palabras de Matisse:

38. Citado en Brusatin, M., *Historia de los colores*, Paidós, Barcelona, 1987, p. 86.

39. Recogido en Wick, R., *op. cit.*, p. 100.

40. Recogido en Garriga, J., *op. cit.*, p. 192.

41. *Ibid.*

42. *Ibid.*, p. 193.

43. *Ibid.*

44. Goethe, J. V., *Teoría de los colores*, Poseidón, Buenos Aires, 1945, p. 205.

45. Citado por Wick, R., *op. cit.*, p. 81.

46. Delacroix, E., *El puente de la visión*, antología de los *Diarios*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 27.

El color, quizás mucho más que el dibujo, es una liberación. La liberación consiste en la distensión de las convenciones, en el rechazo absoluto de las viejas reglas para dejar paso a las aportaciones de una nueva generación.⁴⁷

LOS LÍMITES DE LA CIENCIA

A pesar de la generalización del nuevo discurso, los artistas de varias generaciones son plenamente conscientes de las limitaciones que tienen las teorías del color. Renoir es suficientemente explícito en relación a ello; en una ocasión llega a afirmar:

Los artistas «científicos» pensaron haber descubierto una verdad cuando aprendieron que la yuxtaposición de amarillo y azul da sombras violeta. Pero hasta cuando sabes esto, es como si no supieras nada. Hay algo en pintura que no se puede explicar, y este algo es esencial. Te acercas a la naturaleza con tus teorías y ella te las echa todas por el suelo.⁴⁸

De nuevo, el rechazo a los artistas «científicos» nos recuerda la oposición que encontró la perspectiva renacentista por parte de muchos teóricos, sobre todo desde el siglo XVI. F. Zuccari manifiesta en 1607 que

el arte de la pintura no toma sus principios de las ciencias matemáticas ni tiene necesidad alguna de recurrir a ellas para aprender ninguna regla y procedimiento para su arte, ni siquiera para razonar especulativamente.⁴⁹

Es parecida la actitud de H. Matisse cuando afirma:

Mi elección de colores no descansa sobre ninguna teoría científica; está basada en la observación, en la sensibilidad, en la naturaleza misma de cada experiencia.⁵⁰

El rechazo absoluto a las teorías científicas del color está bastante generalizado en este siglo. También es claro Naum Gabo cuando da su opinión sobre este mismo punto:

Un artista puede prescindir de conocer todo lo que el científico conoce acerca del color, excepto de aquella información práctica que le sea necesaria para tratar adecuadamente pigmentos o materiales.⁵¹

REPRESENTACIÓN Y ABSTRACCIÓN

No obstante, las circunstancias que enmarcan el debate geométrico en la tradición académica y el de la teoría del color en el arte desde el último cuarto del siglo XIX se diferencian por su distinta relación con la naturaleza, la experiencia visual y la representación. Mientras en la tradición clásica, y al menos desde el primer Renacimiento, todo el arte se plantea en su relación o en referencia a la naturaleza, que puede ser conocida visualmente desde la experiencia individual, las vanguardias de este siglo se emancipan de su dependencia con la naturaleza y renuncian a someterse a la representación más o menos fiel o más o menos exacta de la realidad visual; «el dato natural ya no le es necesario al artista para llegar a la expresión de la belleza», manifestará P. Mondrian.⁵²

El color, en una u otra circunstancia —tradicción o vanguardia—, tiene que realizar un papel bien distinto. Diderot explica su valoración del buen uso del color dentro de la tradición clásica:

¿Cuál es entonces para mí el verdadero, el gran colorista? Es el que ha cogido el tono de la naturaleza y de los objetos bien iluminados y que ha sabido acordar en su cuadro.⁵³

En contradicción con esa tradición de la pintura al servicio de la representación visual, y rompiendo con ella, deberemos entender el sentido de la conocida definición dada por Maurice Denis:

Recordemos que un cuadro —antes que un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier otra anécdota— es esencialmente una superficie recubierta de colores combinados en un cierto orden.⁵⁴

Los impresionistas, y en general toda la pintura del último cuarto del siglo XIX, van a concebir el color únicamente al servicio de la representación. La definición del colorista hecha por Van Gogh está dirigida en esa dirección:

El colorista es aquel que, viendo un color en la naturaleza, llega a analizarlo bien y a decir, por ejemplo: este gris verde está formado de amarillo con negro, y casi nada de azul, etc.⁵⁵

Por el contrario, contrastando con esta actitud, el interés principal sobre el estudio del color entre los artistas de la vanguardia se deriva de su posibilidad de ser

47. Matisse, H., *op. cit.*, p. 130.

48. Recogido en Goldwater, R., *El arte visto por los artistas*, Seix-Barral, Barcelona, 1953, p. 240.

49. Citado en Kossovitch, L., «A emancipação da cor», en *O olhar*, Companhia das Letras, São Paulo, 1988, p. 196.

50. Matisse, H., *op. cit.*, p. 30.

51. Gabo, Naum, *Of Divers Arts*, Bollingen Series XXXV, Princeton University Press, 1971, p. 85.

52. Mondrian, P., *Realidad natural y realidad abstracta*, Barral, Barcelona, 1973, p. 33.

53. Diderot, D., *Pensamientos sueltos sobre la pintura*, Tecnos, Madrid, 1988, p. 12.

54. Citado en Cassou, J., *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Guadarrama, Madrid, 1961, p. 103.

55. Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, Barral, Barcelona, 1971, p. 75.

tratado por sus cualidades científicas, independientes, de validez universal y que no precisan ser justificadas desde las aplicaciones concretas de cada obra. Así se proponen las ideas expresadas por W. Kandinsky en la Bauhaus dentro de un *Curso y seminario sobre el color* (1923). En él manifiesta que una de las direcciones en las que se puede investigar el color es la de

la investigación del color —su naturaleza, propiedades, virtualidades y efectos—, sin relación a su empleo práctico, es decir, la ciencia «sin finalidad».⁵⁶

Aunque en relación a la arquitectura, pero con una postura similar, Leger habla de que

la transformación de la pared por el color será uno de los problemas más apasionantes de la arquitectura moderna, actual y futura. Pero antes de llevar a cabo esta transformación mural era preciso, ante todo, que el color fuera libre.⁵⁷

LA VENERACIÓN NEOPITAGÓRICA DE LO ESENCIAL

Es muy clara la actitud tan diferente que adopta el arte contemporáneo frente al tema del color si la comparamos con la de la tradición clásica. Mientras el colorido hace referencia siempre a la disposición de los colores en una obra particular, el color, la ciencia del color o simplemente la teoría del color, pretende certezas universales o sólo la fruición estética de unas formas esenciales —aquí los colores primarios— que delatan actitudes neopitagóricas, fascinadas en esta nueva ocasión por otros entes ideales puros.

No obstante, aunque el color estuviese desvinculado de la subordinación a las funciones miméticas de la representación, en algo sí volvía a coincidir con otras ideas de la tradición clásica. A principios del siglo XIX, el pintor romántico Philipp Otto Runge relacionó en su *esfera mística de los colores* —que reconstruiría Johannes Itten en la Bauhaus— los tres colores primarios con la Santísima Trinidad: el azul era el color del Padre, el rojo el del Hijo, y el amarillo el del Espíritu Santo. Con una actitud casi idéntica, Luca Pacioli, en su obra de 1509, *La divina proporción* —en la que intervienen Leonardo y Piero della Francesca—, habla de las correspondencias de esta proporción con

la Santa Trinidad. Es decir, así como *in divinis* hay una misma sustancia entre tres personas, Padre, Hijo y Espíritu Santo, de la misma manera una misma proporción de esta suerte siempre se encontrará entre tres términos.⁵⁸

Esta fascinación por el descubrimiento de las esencias había situado en otros momentos las formas geométricas como el emblema de tal sensibilidad. La veneración de Kandinsky ante los colores primarios se asemeja —entre otros muchos ejemplos— a la que adoptaba Juan de Arfe ante los poliedros regulares. En su obra de 1585, *De varia commensuración*, al referirse a los sólidos platónicos, afirma de ellos que «son fáciles, graciosos y a la vista deleitosos».⁵⁹ De manera semejante, los colores puros, como referencias a lo esencial, sirven para reconstruir y reconocer el misterioso orden matemático del universo, la armonía que relacionaba en el mundo griego al número con la música, la música celestial. Gauguin, en este sentido, y acerca de los colores, habla de que,

antes de que se sepa siquiera qué representa el cuadro, uno se siente inmediatamente cautivado por el acorde mágico de sus colores. [...] La pintura no es música —se me dirá—, pero quizá existen analogías. Podéis estar seguros de que la pintura con colores entra en una etapa musical.⁶⁰

LA MÚSICA DEL COLOR Y EL COLOR DE LA MÚSICA

Las formulaciones teóricas de la pintura contemporánea no podrán evitar las referencias a las analogías entre la música y la pintura. Torres García, en 1935, deduce:

Sin tono no hay pintura, ya sea ésta dentro de la modalidad que se quiera. Y entonces diría también que no sólo dentro del sistema armónico existe la música. Porque los colores, dentro del equilibrio, así como los sonidos, son armonía, y esto es el arte. De lo que se deduciría que sin mezcla de colores y sin el acorde hay pintura y música.⁶¹

Las crónicas de los mismos artistas dan cuenta de la postura emocional con la que se vivían estas metáforas musicales. Delaunay escribía en 1912 de sí mismo que «manejaba los colores como me expresaría en música, mediante la fuga: frases coloreadas y fugadas».

DE LA SENSACIÓN AL SENTIMIENTO

En esta fruición máxima, las analogías no aparecen sólo entre los colores y la música o entre la música y los colores —el «color» orquestal que la música desarrolla—

56. Recogido en Wingler, H. M., *op. cit.*, p. 94.

57. Leger, F., *op. cit.*, p. 101.

58. Pacioli, L., *La divina proporción*, Losada, Buenos Aires, 1946, p. 69.

59. Arfe, J. de, *De varia commensuración*, M. Escribano, Madrid, 1773, p. 37.

60. *Op. cit.* en la nota 23, p. 30.

61. Torres García, J., *Universalismo constructivo*, Alianza, Madrid, 1984, p. 258.

rá desde Berlioz hasta Debussy—, sino también entre los colores y los sentimientos. Ch. Baudelaire manifestaba en *El salón de 1846*:

Hay tonos alegres y juguetones, juguetones y tristes, ricos y alegres, ricos y tristes, comunes y originales. [...] Ignoro si algún analogista ha establecido sólidamente una gama completa de los colores y los sentimientos.⁶²

La tentación de fijar unas analogías universales entre los colores y los sentimientos lleva en este siglo a la formulación de paralelismos dentro de los pretendidos «lenguajes de los colores». Hoy, aunque caídos en descrédito, permanecen en ocasiones a través de una inercia tentadora que se repite en afirmaciones similares a las que en 1910 expresaba W. Kandinsky:

Comparado [el amarillo] con los estados del alma, podría ser la representación coloreada de la locura, no de la melancolía ni de la hipocondría, sino de un acceso de rabia, de delirio, de locura furiosa.⁶³

EL COLOR DE LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Representación, experiencia práctica, gusto, teoría científica, universalidad, intuición sensible, tecnología, mística simbólica, etc., todo ello, y en relación a los colores, esboza solamente la compleja trama en la que el arte obligatoriamente ha de continuar realizando sus propuestas formales, que necesariamente no pueden evitar los grandes riesgos que ha de asumir todo acto de creación. Más allá de la utilización tradicional del colorido en la pintura y de las fórmulas de la «ciencia del color» en las teorías de la vanguardia, cada momento histórico particular y cada artista individual ha realizado siempre su propia síntesis, y que se puede explicar sólo después de la realización en una obra concreta. Desde estas consideraciones, y sólo así, se pueden entender palabras como las de H. Matisse:

En lugar de dibujar el contorno e instalar en él el color —uno modificando al otro—, dibujo directamente en el color, que cuanto más medido menos traspuesto está. Esta simplificación garantiza una precisión en la reunión de los dos medios que forman uno solo. No es un punto de partida sino un resultado [...]. Yo he ido de los objetos al signo.⁶⁴

Más que una teoría de validez general, ésta es la explicación de una propuesta particular que representa la actitud individual en un determinado momento cultu-

ral. Con la distancia histórica que frente a la vanguardia artística del primer cuarto de siglo ha establecido la posmodernidad, estamos mejor capacitados para valorar en plano de igualdad todo su legado, así como el de toda la tradición clásica. Para artistas que, como Dalí, no han querido o no han podido romper absolutamente con la tradición de la pintura, el conocimiento analítico de cada uno de los colores por separado, la «amistad» con ellos, les obliga a recomendar:

Antes de invitar a los colores, tus amigos, a la sala de baile de tu paleta, empieza por redactar la lista de los colores a los que no invitarás, y recuerda a este respecto aquel agudo y lapidario epigrama pronunciado por el conde de Grandsailles: «Los bailes se dan para aquellos que no están invitados.» Conoce, pues, inmediatamente los nombres de los colores que debes descartar de tu paleta por una especie de tácita y silenciosa excomunión y las razones por las cuales debes excluir todo color desleal, es decir, todo color no permanente, o que, mezclado con los otros, es una constante causa de litigio terminando por corromper las relaciones de buena armonía entre ellos y también de echar, por último, una sombra sobre la brillantez y luminosidad de tu cuadro.⁶⁵

LA TECNOLOGÍA DEL COLOR

Hoy parece difícilmente recuperable una teoría científica del color al servicio de la representación artística tradicional. En relación a la representación, las teorías acerca de la síntesis aditiva del color han sido desarrolladas por los nuevos medios tecnológicos de las imágenes fotoquímicas y electrónicas (fotografía, cine, vídeo, artes gráficas, etc.). Hoy, al hablar de representación de lo visual, resulta inevitable hacer referencia a cuestiones como la calidad de impresión de una imagen, definición de la pantalla, etc. Todo ello forma parte de la cultura gráfica cotidiana adquirida con la proliferación de los nuevos medios.

También para los artistas se ha hecho inevitable la necesidad de tener que definir sus prácticas en relación a las nuevas tecnologías y a los nuevos medios. Las tensas palabras de Tàpies reflejan la novedad de esta situación:

A veces en mi obra hay el rechazo de determinadas realidades. Las realidades artificiales, las necesidades inventadas. Por ejemplo, el mundo del color en la publicidad; inconscientemente, busco e imagino otro color. Un color dramático, profundo, capaz de expresar valores esenciales. Hay que recobrar el auténtico co-

62. Baudelaire, Ch., *op. cit.*, p. 107.

63. Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1956, p. 73.

64. Matisse, H.; recogido en el catálogo de la exposición celebrada en el Museo Picasso de Barcelona en 1988.

65. Dalí, S., *Cincuenta secretos mágicos para pintar*, Luis de Caralt, Barcelona, 1951, p. 136.

lor del mundo, aquel que no está falseado por la banalidad publicitaria.⁶⁶

Por otro lado, los residuos ideológicos de la vanguardia pretenden sobrevivir a través de terminologías pseudocientíficas como «gramáticas del color» y «psicologías del color», que, en lo que tienen de eficaz, han sido apropiadas por la publicidad y los estudios de marketing para intentar detectar los cambios de gusto y las variaciones en el uso y el significado de los colores. Hoy día tenemos la convicción de que no hay significados universales para los colores, que están sujetos, como toda forma, a lo efímero de la moda, a su desgaste y a la caducidad de los gustos. En el arte actual se hace necesario volver a la encrucijada, a los riesgos en la aventura de toda transformación creadora que construye o reconstruye formalmente utopías de felicidad y que la ciencia no siempre garantiza. La ciencia sólo promete y conquista simbólicamente la verdad:

Adiós, sombra venerable, gracias por habernos dado tema de discusión, por hacernos hablar, por arrebatarnos, para encontrar luego la calma. La acción más alta del espíritu es hacer surgir el espíritu. ¡Adiós una vez más! Volveremos a vernos en el reino de los colores.⁶⁷

152

Relación de ilustraciones

PÁGINA 56. (1) P. Klee, disposición de los colores del arco iris en analogía con el movimiento pendular. 1910. (2) Hans Kampffmeyer, portada de *Friedenstad*, 1918.

PÁGINA 57. (3) J. Itten, *Diario*, 1917-1918.

PÁGINA 59. (4) Carlo Marata, La Academia de pintura. (5) A. Clouwet, *Imitatio sapiens*, 1672.

PÁGINA 60. (6) Newton, segunda edición de la *Óptica*. (7) Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político cristiano*, 1640.

PÁGINA 62. (8) Abraham Bosse, *Manière Universelle*, 1648. (9) Alumnos de J. Itten dibujando figuras rítmicas simultáneamente con las dos manos.

PÁGINA 63. (10) Descartes, una página de la *Géométrie*. (11) A. Choisy, *Historia de la arquitectura*.

PÁGINA 65. (12) Niepce, primer bodegón de la historia de la fotografía. (13) Soler Olivares. *Curso completo teórico práctico de diseño y pintura*.

PÁGINA 66. (14) A. Bosse, técnica de apuntes rápidos en *Traité des pratiques géométrales et perspectives*.

PÁGINA 68. (15) W. Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*. (16) Leonardo, poliedro de *La Divina Proporción*.

PÁGINA 69. (17) Caricatura de un concierto dirigido por Berlioz. (18) Estudios fisionómicos usados como modelos en la enseñanza de Bellas Artes.

PÁGINA 70. (19) Dibujo de Dalí para su obra *Cincuenta secretos mágicos para pintar*. (20) Imagen obtenida informáticamente.

66. Tàpies, A., *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1973, p. 45.

67. Citado por Mari, A., en el «Estudio preliminar» de la obra citada en la nota 52, p. xxviii.