# VIDA Y COLOR

# VIDA Y COLOR

**AJUNTAMENT DE VALÈNCIA**

Regidoria d'Acció Cultural.
Patrimoni i Recursos Culturals
Regidor: José Luís Moreno Maicas

Servici de Patrimoni Històric i Artístic
Museu de la Ciutat
Directora (en funcions):
Marta López Ricarte
Plaça de l'Arquebisbe, 3, 46003 València

**FUNDACIÓ CHIRIVELLA SORIANO DE LA COMUNITAT VALENCIANA**

President
Manuel Chirivella Bonet
Vicepresident
Vicente Ordaz Soriano
Secretari
Eugenio Chirivella Soriano
Vocals
Generalitat Valenciana:
Diputació de València:
Ajuntament de València
Miguel Chirivella Bonet
Manuel Chirivella Soriano
Margarita Soriano Lleó
Rafael Tejedor Chapín
Bienvenido Simón Robles

**EXPOSICIÓ**

Organització
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.

Comissariat
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.

Disseny de l'exposició
Rafael Tejedor

Coordinació tècnica
Bienvenido Simón
Begoña Garzón
Martín Piolatti

Transport
Espais d'Art

Producció retolació
Marc Martí

Muntatge
Equip de la Fundació Chirivella Soriano

Assegurances
HISCOX

**CATÀLEG**

Textos
Manuel Chirivella Bonet
Bienvenido Simón Robles

Disseny gràfic i maquetació
Rafael Tejedor

Fotografia
Tato Baeza

Traducció al valencià
Tòfol Cabeza Cáceres i María Prats Vidal

Revisió lingüística en valencià
Tòfol Cabeza Cáceres,

Impressió i enquadernació
La Imprenta CG

© dels textos: els autors
© de les imatges:
Fundación Chirivella Soriano de la C. V.
© de la present edició:
Ajuntament de València

ISBN: 978-84-9089-489-7
Depòsit legal: V-3385-2023

La Fundació Chirivella Soriano va rebre:

La Medalla de les Belles Arts 2007, que li va concedir la Reial Acadèmia de BBAA de Sant Carles, per la labor que desenvolupa a favor dels artistes valencians.

El Premi Important del diari Levante-EMV l'any 2007

La Medalla de Plata del Consell Valencià de Cultura 2007 -que es va atorgar per primera vegada- com a "Benefactora del Patrimoni" per estimular la realització d'activitats dirigides a posar en valor el patrimoni des de la iniciativa privada.

I la Medalla de Sant Carles 2013 entregada per la Facultat de Belles Arts de la Universitat Politècnica de València per la seua labor com a dinamitzadora de l'escena cultural de la nostra ciutat i per la seua destacada activitat pública.

AGRAÏMENTS

A José Luís Moreno Maicas
Regidor d'Acció Cultural,
Patrimoni i Recursos Culturals-

A Xavier Martí Oltra
Cap de Secció de
Museus i Monuments-

A les/els artistes
Encarna Sepúlveda
Patricia Bonet
Cristina Alabau
José Saborit
Juan Olivares
Manuel Rey Fueyo
y Ferrán Gisbert

# VIDA Y COLOR

Museu de la Ciutat

setembre - novembre 2023

AJUNTAMENT DE VALÈNCIA

CULTURAL VALÈNCIA

Fundación Chirivella Soriano

Cuando era pequeño, había en casa un álbum de cromos *Vida y color*, igual al que podemos ver al inicio de la exposición que acompaña el presente catálogo. No sé de quién era ni cómo llegó allí, pero recuerdo que me fascinaba mirar las estampas ilustradas, pues en mi mente infantil me transportaban a una naturaleza inmaculada, poblada de animales y plantas, incluso de indígenas, que me recordaban a las películas de *Tarzán*, a *Mogambo* y a *Daktari*, éstas en blanco y negro, aquéllas llenas de relucientes colores.

El color fue uno de los primeros descubrimientos del ser humano. Nuestros ancestros primitivos no tuvieron siquiera que inventarlo. Lo tomaron prestado de las plumas de los pájaros y de los pigmentos naturales con los que adornaban su cuerpo. Inventaron, eso sí, su significado, el metalenguaje que hay detrás de cada color en todas las culturas. Los griegos y los romanos pintaban de colores las esculturas y templos cuyos restos vemos hoy desnudos, igual que hacían en la Edad Media y que todavía podemos vislumbrar en algunas portadas góticas excepcionalmente conservadas. Con el descubrimiento a lo largo del tiempo de materias tintóreas y de mordientes que permitieran fijar las mismas a las fibras textiles, fue posible la elaboración de tejidos con una gama cada vez mayor de colores, de la que son buena muestra las recargadas prendas de seda que lucían las clases pudientes en los salones ilustrados.

Como señala Manuel Chirivella en su artículo, a finales del siglo XIX el color se erige en la preocupación central de los pintores europeos. Los impresionistas, obsesionados por capturar la luz, decidieron usar colores puros, aplicados con pinceladas firmes y desenfadadas. Y, desde ese momento, todo cambió. El color fue adquiriendo relevancia y autonomía en la pintura, desligándose poco a poco del marco del dibujo para convertirse en sensación pura.

A esa percepción del color está dedicada esta exposición, compuesta de 59 obras fechadas entre 1956 y el momento presente, en su mayoría pertenecientes a la colección de la Fundación Chirivella Soriano, salvo algunos préstamos cuya cesión es muy de agradecer.

Quiero dar las gracias a Manuel Chirivella y al equipo de la Fundación que ha hecho posible esta muestra, a Bienvenido Simón y a Rafael Tejedor, por el esfuerzo en la concepción y ejecución de la misma.

Éste es otro jalón más en un largo y fructífero itinerario de colaboración entre el Ayuntamiento de Valencia y la Fundación Chirivella Soriano, que, sin duda, augura un futuro de trabajo en común en pro de la promoción del arte y de la creación contemporánea.

*José Luís Moreno*
*Concejal de Acción Cultural. Patrimonio y Recursos Culturales*



Quan era menut, hi havia a casa un àlbum de cromos *Vida i color*, igual al que podem veure a l'inici de l'exposició que acompanya este catàleg. No sé de qui era ni com va arribar allí, però recorde que em fascinava mirar les estampes il·lustrades, perquè en la meua ment infantil em transportaven a una naturalesa immaculada, poblada d'animals i plantes, fins i tot d'indígenes, que em recordaven les pel·lícules de *Tarzán*, a *Mogambo* i a *Daktari*, estes en blanc i negre, aquelles plenes de lluents colors.

El color va ser un dels primers descobriments de l'ésser humà. Els nostres ancestres primitius ni tan sols el van haver d'inventar. El van amprar de les plomes dels ocells i dels pigments naturals amb què adornaven el seu cos. Van inventar, això sí, el seu significat, el metallenguatge que hi ha darrere de cada color en totes les cultures. Els grecs i els romans pintaven de colors les escultures i els temples les restes dels quals veiem hui nus, igual que feien en l'Edat Mitjana i que encara podem albirar en algunes portades gòtiques excepcionalment conservades. Amb el descobriment al llarg del temps de matèries tintòries i de mordents que permeteren fixar les mateixes a les fibres tèxtils, va ser possible l'elaboració de teixits amb una gamma cada vegada major de colors, de la qual són bona mostra les recarregades peces de seda que lluïen les classes riques en els salons il·lustrats.

Com assenyala Manuel Chirivella en el seu article, a finals del segle XIX el color s'erigix en la preocupació central dels pintors europeus. Els impressionistes, obsessionats per capturar la llum, van decidir usar colors purs, aplicats amb pinzellades fermes i desenfadades. I, des d'eixe moment, tot va canviar. El color va anar adquirint rellevància i autonomia en la pintura, i a poc a poc es va deslligar del marc del dibuix per a convertir-se en sensació pura.

A eixa percepció del color està dedicada esta exposició, composta de 59 obres datades entre 1956 i el moment present, en la seua majoria pertanyents a la col·lecció de la Fundació Chirivella Soriano, excepte alguns préstecs la cessió dels quals és molt d'agrair.

Vull donar les gràcies a Manuel Chirivella i a l'equip de la Fundació que ha fet possible esta mostra, a Bienvenido Simón i a Rafael Tejedor, per l'esforç en la concepció i execució d'esta.

Este és una altra fita més en un llarg i fructífer itinerari de col·laboració entre l'Ajuntament de València i la Fundació Chirivella Soriano, que, sens dubte, augura un futur de treball en comú en pro de la promoció de l'art i de la creació contemporània.

*José Luís Moreno*
*Regidor d'Acció Cultural. Patrimoni i Recursos Culturals*

A ti, sonoro, puro, quieto, blando,
incalculable al mar de la paleta,
por quien la neta luz, la sombra neta
en su trasmutación pasan soñando.

A ti, por quien la vida combinando
color y color busca ser concreta;
metamorfosis de la forma, meta
del paisaje tranquilo o caminando.

A ti, armónica lengua, cielo abierto,
descompasado dios, orden, concierto,
raudo relieve, lisa investidura.

Los posibles en ti nunca se acaban.
Las materias sin términos te alaban.
A ti, gloria y pasión de la Pintura.

**Al color**
*Rafael Alberti*

## VIDA I COLOR

*«El color és el lloc on el nostre cervell i l'univers es troben.»*

Maurice Merleau-Ponty.

## A MANERA D'INTRODUCCIÓ

**I-** El títol d'esta exposició és el mateix que l'editorial Álbumes Españoles S. A. de Barcelona va triar l'any 1965 per a posar en circulació un àlbum de cromos que pretenia ser «un colorido caleidoscopio, donde el niño, el joven y el adolescente, al coleccionarlo, verán desfilar y aprenderán esa variedad de cosas multiformes y bellas que hace la Naturaleza». (1)
Molts dels que aleshores érem xiquets vam iniciar eixa col·lecció fent de l'intercanvi el mètode més eficaç per a completar l'àlbum.
D'eixa col·lecció ja es deduïa que el planeta que habitem és de colors i que estos, en el nostre trànsit vital, són una companyia permanent.
També els nostres records es tinyen de color quan la nostra memòria activa l'obertura del nostre particular baül dels records que, arxivats, són incolors.
Eixe trasllat intel·lectual i alhora emocional del passat al moment present aclarix els seus contorns i els dota de color, potser d'un color que mai van tindre.
Tots tenim un diari cromàtic basat en impressions fugaces, emocions profundes, records i experiències viscudes.
Walter Benjamin entenia que «articular históricamente lo pasado no significa conocerlo "tal como ha sido"; significa apoderarse de un recuerdo tal como refulge en un instante de peligro». (2)
La nostra memòria fa brillar, acolorix el passat viscut, el trasllada al present i ens permet utilitzar-lo pràcticament per preveure el futur.
Així, el color és eix vertebrador de «numerosos campos de observación: el vocabulario y las expresiones idiomáticas, la moda y la vestimenta, los objetos y las acciones de la vida cotidiana, los emblemas y las banderas, el deporte, la literatura, la pintura, los museos y la creación artística». (3)

**II-** Abandonant, *a priori*, la possibilitat de definir el color, fins i tot cenyint-nos al període contemporani, ja que cada cultura el concep segons el seu entorn natural, la seua història o les seues tradicions, potser podem afirmar seguint el professor Juan Carlos Sanz que «la función primigenia del color es la de significar conceptos para, unido a ellos, fundamentar el proceso de comunicación visual entre el individuo y el ambiente físico; proceso presente en la interrelación de la flor con el insecto o en la de una "imagen" de alta resolución y el cerebro de su espectador». (4)
En un sentit paregut, John Cage en la seua magna obra *Color y cultura* entén que «la continuidad entre la experiencia del color en la naturaleza y la misma experiencia en el arte es precisamente lo que hace que el color sea tan importante para nosotros, y no solo para aquellos que se relacionan con la disciplina pictórica». (5)

El color, sobretot, és un fenomen social. Per tant, no existix una definició o una veritat transcultural del color. Sobre eixa base, tractarem de plasmar una breu història dels diferents colors des de diversos aspectes, no només des del domini artístic.

## BREU HISTÒRIA DELS COLORS

La percepció del color, en aparença immediata i atemporal, té una innegable dimensió històrica tan antiga com l'ésser humà. La religió, la política, la ciència i els esdeveniments històrics estan transits de color.
El color és reflector dels nostres gustos, de les nostres temors, del nostre llegat històric i de la nostra manera de veure el món.
Michel Pastoureau, partint del fet que no hi ha veritats cromàtiques universals, sinó que varien segons les èpoques i les societats, establix els següents principis que poden ser generalment acceptats:
«*1. El blanco y el negro son colores en toda regla.*
*2. Solo existen seis colores básicos: el negro, el blanco, el rojo, el azul, el amarillo y el verde.*
*3. Luego vienen los cinco colores de segunda fila, a los que se llama erróneamente "semicolores": gris, marrón, rosa, violeta y naranja.*
*4. Todas las demás tonalidades son solo matices o matices de matices.* (6)

### BLAU
### La Mare de Déu i els blue jeans

L'historiador citat anteriorment, en el seu llibre *Azul. Historia de un color* (7) traça una evolució d'este color que hui en dia és el preferit dels europeus i fins i tot dels occidentals. No obstant això, no sempre ha sigut així. Durant molt de temps, va ser un color poc preat. No es troba a les grutes paleolítiques ni tampoc en el Neolític, moment en què apareixen les primeres tècniques de tint.
En l'antiguitat, la categoria de color només l'ostentaven el blanc, el negre i el roig. Només a l'Egipte faraònic s'utilitzava regularment.
Pastoureau entén que la dificultat de la seua fabricació en aquell moment va ser la raó bàsica del seu nul paper en la vida social, religiosa o simbòlica d'aquella època.
A Roma es va considerar el color dels bàrbars, dels pobles del nord com els germànics, a qui els agradava el blau.
A Grècia trobem algunes confusions de vocabulari entre el blau, el gris i el verd. Eixes dades lèxiques i la pràctica absència del blau en els textos antics va intrigar diversos filòlegs del segle XIX, que es van arribar a preguntar si els grecs i els romans eren cecs per al color blau. En efecte, en grec i en llatí és difícil anomenar eixe color per falta d'un o diversos vocables bàsics, sòlids o recurrents, com sí que hi ha per al blanc, el negre o el roig. Però eixa dificultat idiomàtica de lèxic no té cap relació amb l'aparell neurobiològic que permet la visió dels individus que componien aquelles societats. L'aparell que permet la visió és exactament el mateix entre els grecs de l'antiguitat i els europeus del segle XXI. Els problemes derivats del color no són biològics sinó en gran part socials i ideològics.
En la simbologia i la sensibilitat de l'edat mitjana, el blau continua sent un color poc prestigiós. Per exemple, els colors litúrgics, que es formen en l'època carolíngia, l'ignoren. Fins i tot el cristianisme, devot del cel i de la llum divina, durant més d'un mil·lenni, fins als vitralls de fons blau de la primera mitat del segle XII, no inclouen eixe color a les esglésies i en el culte cristià.
El canvi profund sorgix derivat de les idees de la religió cristiana, que considera que el seu Déu és un déu de llum provinent del cel, que és blau. A partir d'eixe moment, el cel es comença a pintar d'eixe color per primera vegada a Occident. Això coincidix amb l'expansió del culte marià. La Mare de Déu viu al cel i això comporta que, des de finals del segle XII, la Mare de Déu aparega en les imatges coberta amb un mantell o vestit blau.
El color blau es divinitza i es difon en tota la societat.
Si la Mare de Déu vist de blau, el rei de França també ho farà.
Després de tres generacions, el blau es convertix en una moda aristocràtica.
Els tintorers rivalitzen per a trobar noves fórmules i mètodes, i aconseguixen fabricar blaus de tonalitats diverses i magnífiques.
Esta febra del blau va tindre conseqüències, perquè la demanda de glast (o herba pastell) es va disparar. Es tracta d'una planta crucífera que creix en estat silvestre en diverses regions d'Europa, en sòls humits o argilencs. El principi colorant residix en les fulles.
Per contra, els comerciants de roja, la planta que fa el color roig, afectats per la nova moda blava en detriment del roig,



arribaren a subornar algun mestre vidrier encarregat de representar el diable en les vidrieres per tal que el pintara de blau, en un intent de degradar al seu color rival.
L'onada moralista de la Reforma va fer créixer eixa rivalitat entre el blau i el roig, perquè la paleta protestant es va articular entorn del blanc, el negre, el gris i el blau en el vestuari masculí.
En el segle XVIII, es posa de moda en tots els àmbits. El romanticisme accentuarà eixa tendència. Igual que el seu heroi, el Werther de Goethe (gran estudiós del color), els jóvens europeus visten de blau i la poesia romàntica apadrina el color blau com a símbol de les virtuts poètiques. El blau es va transformar o va tornar a ser el color de l'amor, de la melancolia i del somni. El blau dels poetes s'unix als proverbis i expressions que des de feia temps ja qualificaven de «contes blaus» les quimeres o els contes de fades, l'«ocell blau» com un ser ideal i inaccessible o el «príncep blau» com l'amor somiat i potser inexistent.
En l'àmbit de la vestimenta, una peça de roba li dona un altre impuls: els pantalons vaquers, els *jeans* creats cap a 1850 pel sastre jueu Levi Strauss amb tela de lona tenyida de blau anyil, que van introduir eixe color en el món laboral primer i a escala global després, en substituir la tela de lona pel denim, un teixit de sarja tenyit d'anyil, la qual cosa suposa el naixement dels *blue jeans*.
El blau després de la Revolució Francesa també va adquirir un significat polític.
A França va ser el color dels republicans en oposició al blanc dels monàrquics i al negre del partit clerical.
A poc a poc, es va desplaçar cap al centre desbordat per l'esquerra, pel roig socialista i després comunista.
Després de la Primera Guerra Mundial, va passar a ser un color conservador.
Hui en dia és un color consensual tant per a les persones físiques com per a les jurídiques. Organismes internacionals com l'ONU, la Unesco, el Consell d'Europa o la Unió Europea han triat un emblema blau. És un color que no impacta i que suscita unanimitat. S'ha convertit en el color internacional encarregat de promoure la pau i l'entesa entre els pobles: els cascos blaus de l'ONU actuen seguint eixes premisses arreu del planeta.
Actualment és el color més pacífic i neutre de tots, per això ha perdut la seua anterior força simbòlica.

### ROIG
### El Papa i la Caputxeta Roja

Durant un llarg període de temps, el roig va tindre supremacia a tot Occident. La raó bàsica deriva en el fet que es va aconseguir dominar els pigments rojos molt prompte i, així, es van començar a utilitzar en pintures i tints.
L'art paleolític va obtindre el color roig a partir de la terra ocre roja. Els bisons d'Altamira es van pintar així.
El seu passat, per tant, va ser més gloriós que el del blau.
En eixe domini precoç dels pigments de què deriva el color roig va tindre gran importància el descobriment del color porpra, perquè amb eixe colorant s'obtenien tonalitats que anaven del roig al morat, depenent del tractament. Al Museu del Prado hi ha un quadro que escenifica eixe moment i que es titula *El descobriment de la porpra*, del pintor flamenc Theodor van Thulden (segle XVII).
Segons la llegenda, el gos d'Hèrcules, durant un passeig per la platja de Tir, va mossegar una petxina de múrex i se li va tenyir el morro d'un to roig sang. L'heroi es va alarmar fins que va descobrir que la coloració era provocada pel mol·lusc. Amb la pasta que s'obtenia de triturar-ne milers i milers, s'elaborava el tint roig conegut com porpra de Tir, que va ser molt cèlebre entre els fenicis i les civilitzacions posteriors.
El roig sempre despertava admiració i s'identificava amb els atributs del poder, és a dir, els de la religió i la guerra.
A Roma, on s'utilitzava el roig vermelló derivat del cinabri, el déu Mart, els centurions romans i alguns sacerdots vestien d'eixe color.
També va estar lligat al concepte de llibertat. Titus Livi, en la seua *Història de Roma* narrava que els esclaus passaven a ser lliberts en imposar-los el capell frigi (de color roig) en les cerimònies d'alliberament.
El roig es va imposar en l'antiguitat en simbolitzar una doble remissió al foc i a la sang.
Doble remissió que permet una consideració tant positiva com negativa. Eixa via simbòlica dual va ser utilitzada pel cristianisme primitiu i encara perdura en els nostres dies.
El roig foc és la vida: l'Esperit Sant de Pentecosta, les llengües de foc regeneradores que cauen sobre els apòstols; però també és la mort, l'infern, les flames de Satanàs que tot ho consumixen.
El roig sang és la sang que Jesucrist va vessar, la força purificadora del Salvador; però és també la carn maculada, els crims i el pecat.

La identificació del roig amb els signes del poder citada més amunt va arribar al punt que a partir dels segles XIII i XIV el Papa, fins aleshores consagrat al blanc, es vist de roig. Els cardenals van fer el mateix. Mandataris de l'Església disposats de vessar la seua sang per Crist. Però en eixe mateix moment, als quadros, el diable sempre apareix pintat de roig.
En l'edat mitjana, eixa ambivalència, eixa dualitat d'interpretacions contraposades va ser acceptada no només des de l'òrbita del poder, sinó també en l'àmbit de la creació intel·lectual.
El famós conte de la Caputxeta Roja, la versió més antiga del qual es remunta a l'any 1000, ha donat lloc a diverses interpretacions entorn de la vestimenta roja de la protagonista.
Michel Pastoureau ho explica des d'una perspectiva semiològica: «Una niña de rojo lleva un tarrito de manteca blanca a su abuela vestida de negro y por eso la sustitución de la abuela por el lobo en la cama no cambia nada el color del destinatario.
Ahí encontramos los tres colores "polares" de las culturas antiguas, alrededor de los cuales se articulan la mayor parte de los cuentos y fábulas que sacan a escena el color.» (8)
El mateix codi simbòlic el trobem en altres contes: La Blancaneu rep una poma roja d'una bruixa negra.
La Reforma protestant va excloure el color roig per immoral. A partir del segle XVI, els hòmens ja no es vestien de roig, excepte els cardenals i els membres d'alguns ordes de cavalleria. En els mitjans catòlics, les dones sí que ho podien fer.
Es produïx un canvi de color en funció del sexe: si en l'edat mitjana el blau era més aïna femení (per la Mare de Déu) i el roig, masculí (signe de poder i força), ara el blau es transforma en masculí, per la seua discreció, i el roig en femení.
El roig continuarà sent el color de la nóvia fins al segle XIX. Una peça de roba bonica havia de ser necessàriament roja, perquè eixe era el color que millor obtenien els tintorers que havien ampliat en gran manera els rojos disponibles, en part gràcies a les noves troballes de pigments en els insectes provinents de les Amèriques i de l'Índia. D'Amèrica va arribar el carmí, derivat dels cossos de les cotxinilles americanes, un to molt més vibrant que el provinent de la cotxinilla europea.
Tornem a l'ambivalència comentada anteriorment: durant molt de temps, les prostitutes tenien l'obligació de portar una peça de roba roja per a remarcar la seua condició al carrer. Per la mateixa raó, es penjava un llum roig a la porta dels bordells.
El roig dona cobertura als dos vessants de l'amor: el diví i el pecat de la carn.
Amb el pas dels segles, l'equació de roig igual a prohibició ha quedat establida. A partir del segle XVIII, un drap roig significarà perill.
Igual que en el cas del blau, la Revolució Francesa va dotar el roig d'un matís polític.
En 1789, l'Assemblea Constituent va decretar la col·locació d'una bandera roja als encreuaments dels carrers per assenyalar la prohibició de formar grups i advertir la possible intervenció de la força pública. El 17 de juliol de 1791 molts parisencs es van reunir al Camp de Mart per exigir la destitució de Lluís XVI que acabava de ser detingut a Varennes. Davant l'amenaça de motí i de revoltes, l'alcalde de París va manar hissar una gran bandera roja. A pesar d'això, els guàrdies nacionals van disparar sense previ avís amb un resultat d'una cinquantena de morts, que es van convertir en els màrtirs de la revolució.
Aquella bandera roja tenyida amb la sang d'aquells màrtirs, després d'una curiosa inversió conceptual, es convertix en l'emblema del poble oprimit i de la revolució en marxa.
La Rússia soviètica la va adoptar en 1918 i la Xina comunista en 1949.
Actualment, el roig és sempre senyal de festa, Nadal, luxe i espectacle: els teatres i les òperes solen decorar-se amb roig.
Té gran reputació en el món de la publicitat: Frank Robinson va triar el roig com a base del logotip de la Coca-Cola, és el color del Ferrari, el més mític dels cotxes esportius, i és el to més venut de la famosa cadira Egg dissenyada per Jacobsen.
Però el vell simbolisme ambivalent perdura, i així els senyals de prohibició, els semàfors rojos, el telèfon roig, la targeta roja o la Creu Roja deriven d'eixa història de foc i sang.

## BLANC
### Les coses incolores i la puresa

La seua utilització és semblant en l'antiguitat amb la del color roig.
La cova de Lascaux, a França, conté dibuixos de bous i altres animals que es remunten a l'art paleolític, on es va obtindre el color blanc mitjançant l'ús de calcita o caolí (clarió) a vegades com a fons i a vegades com a color dominant al costat del carbó, l'ocre roig i el groc.
La qüestió relativa a si el blanc és realment un color s'ha debatut molt àmpliament.
Eixe dubte no va existir en les societats antigues, en què es definien com a incolores les coses que no contenien pigments: sovint es tractava del tint de base abans d'utilitzar-lo, el gris de la pedra, el marró de la fusta en brut o el cru del teixit al natural.
Quan el paper es convertix en el principal suport de textos i imatges, la impremta va introduir eixa equivalència entre les coses incolores i el blanc, que va passar a ser definit com el grau zero del color, o com la seua absència.
Després de llargs debats entre físics, s'ha retornat a la saviesa antiga i hui en dia el blanc és considerat un color. La informàtica i la imatge digital han contribuït a trencar eixa equivalència entre les coses incolores i el blanc.
No obstant això, és cert que en el nostre vocabulari el blanc s'associa amb l'absència, amb la inexistència, amb la falta, i així són comunes expressions o modismes com ara: una pàgina en blanc (sense text), una nit en blanc (sense dormir), un xec en blanc (sense import) o «m'he quedat en blanc» (sense idees).
A l'antic Egipte, el blanc es va associar amb la deessa Isis, per això els sacerdots i les sacerdotesses d'Isis vestien només de blanc.
A Grècia i altres civilitzacions antigues, el blanc també s'associava amb la llet materna. En la mitologia grega, el déu Zeus es va alimentar del pit de la nimfa Amaltea. Per a pintar, els grecs usaven plom blanc, elaborat amb un procés llarg i laboriós.
Els ciutadans romans, a partir dels catorze anys, per a ocasions cerimonials usaven una toga blanca coneguda com *toga virilis*. Els magistrats i certs sacerdots utilitzaven una *toga praetexta*, amb una àmplia franja porpra. En l'època de l'emperador August, a cap romà se li permetia aparéixer al fòrum sense toga.
Els romans tenien dos paraules definitòries del blanc: *albus*, un blanc simple (font de la paraula *albí*) i *candidus*, un blanc més brillant. Un home que volia aspirar a un càrrec públic a Roma portava una toga blanca il·luminada amb clarió, anomenada *toga candida* (origen de la paraula *candidat*). La paraula llatina *candere* significa *brillar*, *ser brillant* (origen de les paraules *candela* i *càndid*).
Igualment, les sacerdotesses de la deessa Vesta vestien túniques blanques de lli, un xal blanc i un vel blanc. Protegien el foc sagrat i els *penates* de Roma. El blanc simbolitzava la seua puresa, lleialtat i castedat.
Eixa associació espontània del blanc amb la puresa i la innocència continua funcionant hui en dia en el nostre imaginari. Sens dubte, perquè resulta més fàcil fer una cosa uniforme, homogènia i pura amb el blanc que amb la resta de colors. En algunes regions, la neu ha enfortit eixa simbologia, que en l'actualitat és quasi universal.
El cristianisme primitiu va adoptar el simbolisme romà del blanc com a color de la puresa, el sacrifici i la virtut. Es va convertir en el color usat pels sacerdots durant la missa i, amb el papa Pius V, antic monjo de l'Orde Dominicà, va passar a ser el color oficial usat pel mateix Papa.
Va ser també el color simbòlic de la transfiguració. L'Evangeli de Sant Marc descriu la vestimenta de Jesús en aquell moment com a «brillant, excedint el blanc com la neu». Fra Angelico, en la seua pintura de la transfiguració al convent de Sant Marc de Florència, emfatitza eixa vestimenta blanca usant un fons daurat clar, col·locat en un halo en forma d'ametla.
Amb la institució del matrimoni cristià en el segle XIII, es va fer essencial per raons d'herència i genealogia que els nascuts foren realment fills del pare. Des de finals del segle XVIII, quan els valors burgesos s'imposen sobre els valors aristocràtics, s'ordena a les dones que presumisquen de la seua virginitat. Per això es va imposar el vestit de nóvia blanc, quan fins a eixe moment les nóvies vestien de roig.
Durant segles, totes les teles que tocaven el cos havien de ser blanques per raons d'higiene, però també per raons pràctiques: quan es bollien, les teles solien perdre el tint. El blanc, en canvi, era el color més sòlid i estable.
A Occident, la blancor de la pell sempre ha funcionat com a senyal de reconeixement, com a codi social. A la noblesa del segle XVIII, l'obsessionava marcar distàncies amb els llauradors que tenien la pell més torrada de treballar a l'aire lliure i, per a fer-ho, s'empallustraven amb cremes per a obtindre una màscara blanca que en algunes zones ressaltaven amb roig.
L'expressió «sang blava» es referix precisament a eixe costum: tenien la cara tan pàl·lida i translúcida que se'ls veien les venes.
En eixa mateixa esfera de codis i arquetips socials, els occidentals, «els blancs», ens autoconsiderem innocents, purs, nets i a vegades divins o sagrats. Però l'home blanc no és blanc, com tampoc ho és el vi blanc. En canvi, estem aferrats a eixe símbol amb un evident fons narcisista. Els

asiàtics, contràriament, veuen en la nostra suposada blancor una evocació de la mort.
I, en veritat, és cert, el blanc és també símbol de vellesa, el de les canes. El blanc de la mort i del sudari s'unixen així amb el blanc de la innocència i del bressol. Com si el cicle de la vida començara en blanc i, després de passar per diferents colors, acabara de nou en blanc. Per això, a Àsia i part d'Àfrica, és el color del dol.
Quant a la seua connotació política, podem destacar que, des de la Guerra dels Cent Anys (segles XIV i XV), s'enarbora una bandera blanca per a demanar el cessament de les hostilitats.
El moviment blanc va ser l'oposició que es va formar contra els bolxevics durant la guerra civil russa que hi va haver després de la revolució de 1917. Va ser finalment derrotat pels bolxevics en 1921-22, i molts dels seus membres van emigrar a Europa.

## NEGRE
## El dol i el luxe

Michel Pastoureau en el seu llibre *Negro. Historia de un color* (9) destaca totes les vicissituds i la sort històrica d'este discutit color.
El negre apareix en el Paleolític per a il·lustrar les coves amb dibuixos d'animals utilitzant el carbó vegetal. Més avant, es van obtindre pigments negres més vius amb l'òxid de manganés o ossos d'animals.
Com li va passar al blanc, s'ha discutit la seua qualitat de color. No hi va haver debat quan s'entenia que el color era matèria: hi havia matèries negres i el negre era un color com els altres.
No obstant això, quan a finals de l'edat mitjana es desenvolupa la teoria del color com a llum, es va entendre que el negre era l'absència de llum i, per tant, de color.
El segon canvi va vindre determinat per l'aparició de la imatge gravada, i així la impremta va imposar la parella negre-blanc amb el segell comú de no-color.
Finalment, quan Newton va descobrir l'espectre de l'arc de Sant Martí, va establir un ventall de colors en què per primera vegada s'excloïa el negre i el blanc. A partir del segle XVII, estos dos colors passen a ser relegats a un món a banda. A partir del segle XIX, el binomi blanc-negre és el món sense colors. El desenvolupament de la fotografia i després del cine i la televisió, que en principi van ser bicroms, va acabar per familiaritzar-nos amb l'oposició: colors per una banda, blanc i negre per l'altra.
La Física, en canvi, ha demostrat que el contrast entre el negre i el blanc no és més fort ni més pertinent que els altres. Eixa mera convenció i oposició del blanc i el negre amb els altres colors s'ha superat.
Tot i això, espontàniament pensem d'entrada en els aspectes negatius del negre: els temors infantils, les tenebres, la mort i el dol.
Esta dimensió negativa està present en la Bíblia, on el negre està lligat a les adversitats, els difunts i el pecat. També s'associa a la terra, és a dir a l'infern, al món subterrani.
Estes associacions bíbliques es repetixen en moltes de les civilitzacions antigues.
Els antics egipcis potser en són l'excepció, perquè per a ells el negre era el color de la fertilitat i la rica terra negra inundada pel Nil. Era el color d'Anubis, el déu de l'inframon que va prendre la forma d'un xacal negre oferint protecció contra el mal als morts.
Eixa referència a l'inframon del color negre és també constatable en els antics grecs. Eixe inframon estava separat del món dels vius pel riu Aqueront, les aigües del qual eren negres.
En la jerarquia social de l'antiga Roma, el negre va ser usat pels artesans. No era un negre profund i ric, perquè els tints vegetals que s'usaven per a fer negre no eren sòlids o duradors, per la qual cosa sovint els negres es tornaven grisos o marrons.
A Roma també era el color de la mort i el dol. En el segle II a. de C., els magistrats romans van començar a usar una toga fosca, anomenada *toga pulla* per a les cerimònies fúnebres. Mes tard, amb l'Imperi, la família del difunt també va usar colors foscos durant un llarg període.
En la poesia romana, la mort rebia el nom d'*hora nigra* (l'hora negra).
Els pobles del nord, el germànic i l'escandinau, van adorar la deessa de la nit, Nótt, que va creuar el cel en un carro tirat per un cavall negre. També temien Hel, la deessa del regne dels morts, la pell de la qual era negra per una banda i roja per l'altra.
En l'edat mitjana, per la dificultat química d'aconseguir el verdader negre, va estar poc present en les pintures de l'època.
En general, va seguir associat amb la foscor i el mal, però també va començar a ser símbol. D'una banda del poder, així l'emblema del Sacre Imperi Romà d'Alemanya era una



àguila negra. De l'altra, es va connectar amb el secret, així el cavaller negre en la poesia de l'edat mitjana era una figura enigmàtica que ocultava la identitat.
En el segle XIV, la seua qualitat de color va començar a canviar.
En primer lloc, van començar a arribar al mercat tints negres d'alta qualitat que permetien fer peces de roba d'un negre profund i ric.
Com a conseqüència, els magistrats i alts funcionaris del govern van començar a utilitzar túniques negres com a signe de la importància i la serietat de la seua posició en la societat.
A més, es van aprovar lleis sumptuàries en algunes parts d'Europa prohibint l'ús de roba costosa i de certs colors per par de qualsevol persona, amb l'excepció dels membres de la noblesa.
Els rics banquers i comerciants del nord d'Itàlia van respondre canviant a túniques i vestits negres fets amb les teles més cares.
Eixe canvi al negre més auster però elegant va ser ràpidament arreplegat pels reis i la noblesa. Va començar al nord d'Itàlia on el duc de Milà i el comte de Savoia, entre altres, van començar a vestir de negre. Es va estendre a França dirigit pel duc d'Orleans, germà menor del rei Carles VI de França. Es va traslladar a Anglaterra a finals del regnat de Ricard II.
A Espanya, es va convertir en el color dels Habsburg espanyols, Carles V i el seu fill Felip II.
Els governants europeus el van considerar el color del poder, la dignitat, la humilitat i la temperància.
A finals del segle XVI, era el color usat per quasi tots els monarques d'Europa i els seus tribunals.
Va ser també el color emblemàtic de la Reforma Protestant a Europa, que va declarar la guerra als tons vius i va professar una ètica de l'austeritat i la foscor. Els grans reformistes es van fer retratar de negre. Luter vestia de negre.
El negre elegant dels vestits de gala és una herència directa del negre principesc del Renaixement.
Rembrandt va utilitzar eixa paleta sòbria de negres i marrons per a crear retrats amb rostres que emergien de les ombres expressant les emocions humanes més profundes.
En la segona part del segle XVII, hi va haver a Europa i a Amèrica una onada de por a la bruixeria. La gent creia que el diable apareixia a mitjanit en una cerimònia anomenada «missa negra» o «dissabte negre» en forma d'animal negre i acompanyat pels seus esperits familiars també en forma d'animals negres. Eixe va ser l'origen de la superstició generalitzada sobre els gats negres.
Els juís de bruixes van ser comuns a Europa i Amèrica durant este període. Han sigut molt coneguts els esdevinguts a Salem, a Nova Anglaterra, a finals del citat segle.
En el segle XVIII, durant l'era de la Il·lustració europea, es va produir una reculada del negre com a color de moda. París es va erigir en la capital de la moda i els pastels, blaus, verds, grocs i blancs van ser els colors de la noblesa i de les classes altes. Però després de la Revolució Francesa, el negre va tornar a ser el color dominant.
El negre va ser també el color de la Revolució Industrial, en gran part alimentada pel carbó i més tard pel petroli. A causa del fum del carbó, les grans ciutats d'Europa i Amèrica es van tornar negres. Charles Dickens i altres escriptors van descriure els carrers foscos i els cels fumejants de Londres en les seues obres.
Un tipus diferent de negre va constituir una part important del moviment romàntic en la literatura. Era el color de la melancolia, tema recurrent en el romanticisme. Les novel·les de l'època recreaven amb freqüència castells, ruïnes, masmorres i tempestes. Els principals poetes romàntics solien retratar-se vestits de negre, amb una camisa blanca i coll obert i una bufanda sobre els muscles. Lord Byron va ajudar a crear este estereotip perdurable del poeta romàntic.
Amb la invenció de tints negres sintètics i més econòmics i la modernització de la indústria tèxtil, la roba negra de bona qualitat va estar disponible per primera vegada per a la població general. En el segle XIX, es va imposar gradualment com el color més popular de la indumentària comercial de les classes altes i mitjanes.
Els tons negres també van tindre un paper important en la pintura de l'època. Manet els va usar per la seua força i dramatisme, i va aconseguir, en paraules de Matisse, «fer la llum amb el negre». Renoir va utilitzar negres lluminosos, especialment en els seus retrats. Van Gogh va usar línies negres delimitadores dels objectes en les seues pintures.
Especial esment mereixen les pintures negres de Goya, que va fer entre 1819 i 1823, abans del seu exili a França, reveladores d'un món interior desolat i al·lucinant que l'artista va sentir en els anys posteriors a la Guerra de la Independència.
En la simbologia política, a finals del segle XIX el negre també es va convertir en el color de l'anarquisme.
No obstant això, com una mostra més de l'atzarosa història

dels colors, en el segle XX el negre passa a ser el color dels feixismes italià i alemany.
En l'òrbita artística, el negre recupera el terreny perdut en el segle anterior. Malèvitx en 1915 va pintar el seu *Quadrat negre*, potser la primera pintura purament abstracta.
Cap a 1950, el corrent existencialista el va reivindicar com a símbol de l'individualisme i de la rebel·lió intel·lectual i social d'aquells que no accepten les normes i els valors establits. Jean Paul Sartre sempre vestia de negre, així com la cantant Juliette Greco (qui es deia que cantava amb les mans i que el negre ressaltava la seua enorme capacitat gestual). Alguns membres del moviment Beat de Nova York i San Francisco també el van adoptar com a color base.
Les jaquetes de cuiro negres les van utilitzar bandes de motociclistes com els Hells Angels i algunes bandes de carrer marginals als Estats Units.
És ressenyable en eixe sentit la pel·lícula *El salvatge* (*The Wild One*) protagonitzada per Marlon Brando.
A finals del segle XX, el negre era el color emblemàtic de la moda *punk* i de la subcultura gòtica, moda que va sorgir a Anglaterra en la dècada de 1980 inspirada en el vestit de dol de l'era victoriana.
Tot i això, en el món de la moda masculina el negre va cedir gradualment el seu domini al blau marí. En el camp de la moda femenina, cal destacar l'aportació de la dissenyadora francesa Coco Chanel, que va publicar un dibuix d'un simple vestit negre en la revista *Vogue*. Eixe *petite robe noire* va marcar tendència en futurs dissenyadors com Versace o Saint Laurent.
El moviment de drets civils dels Estats Units en la dècada de 1950, en la seua lluita per la igualtat política dels afroamericans, es va convertir en el moviment Black Power en la dècada de 1960 i 1970 popularitzant l'eslògan *Black is Beautiful*.
En la dècada de 1990, la bandera negra es va erigir en l'estendard de diversos grups extremistes islàmics jihadistes.
La història del negre transita, així, entre els pols de l'austeritat i el luxe, entre el gat negre de la mala sort i l'etiqueta negra de les begudes més selectes, la bola negra maleïda del billar i l'American Express negra,
només a l'abast dels milionaris.

## VERD
### El verí, el dòlar i la naturalesa

Les pintures rupestres neolítiques no tenen rastres de pigments verds. No obstant això, els pobles neolítics del nord d'Europa van fer un tint verd per a la roba, amb fulles de bedoll, però de mala qualitat i que acabava sent més marró que verd.
A l'antiga Mesopotàmia, algunes ceràmiques mostren persones amb vestits verds vívids, però s'ignora com es van produir eixos colors.
A l'antic Egipte, el verd era símbol de regeneració dels cultius, possible gràcies a la inundació anual del Nil.
Els antics egipcis van intentar usar malaquita (mineral de coure) per a pintar els murs de les seues tombes, però era un procés car i es feia negre amb el temps.
En les seues pintures murals, el regent de l'inframon, Osiris, normalment era retratat amb una cara verda, símbol també de la bona salut i el renaixement.
També era el color que simbolitzava la mar, que es deia «Molt Verda».
A l'antiga Grècia, a vegades el verd i el blau eren considerats el mateix color, i la mateixa paraula servia per a descriure el color de la mar i el color dels arbres.
Demòcrit va descriure dos verds diferents: *cloron* (verd pàl·lid) i *prasinon* (porro verd).
Tot i això, el verd no es comptava entre els quatre colors clàssics de la pintura grega: roig, groc, negre i blanc, i rares vegades es troba en l'art grec.
Els romans van tindre una major estima pel verd, era el color de la deessa Venus, la deessa dels jardins, les verdures i les vinyes. Van fer un fi pigment de terra verda molt utilitzat en les pintures murals de Pompeia, Herculà i altres ciutats romanes. També van utilitzar el verdet, un pigment que s'obtenia banyant o cobrint plats de coure amb vi, com a conseqüència de la corrosió del metall. Van usar este pigment en mosaics, murals i vitralls.
En l'edat mitjana i el Renaixement, l'ús de la roba de color verd era propi de mercaders, banquers i nobles.
La dona del *Retrat de Giovanni Arnolfini i la seua esposa* de Jan van Eyck (1434) porta un vestit verd brillant, símbol de l'estatus i la riquesa de la família.
Però, realment, per als que volien o a qui se'ls exigia usar roba verda no hi havia bons colorants verds vegetals que resistiren els llavats i la llum solar.
Eixa inestabilitat sempre ha sigut característica d'este color, fàcil d'obtindre de nombrosos productes vegetals, però molt difícil d'estabilitzar. Si s'usen materials artificials a través de l'oxidació del coure, encara que s'aconseguixen bells colors, són corrosius: el verd fabricat d'esta manera és un autèntic verí.
En alemany es parla del *giftgrün* (verd verí).
Els pintors renaixentistes del Quattrocento van descobrir que, si pintaven els rostres amb una capa verda de fons i després li afegien rosa, la tonalitat dels rostres era més realista. No obstant això, al llarg dels segles, el rosa s'ha esvaït, fent que algunes cares pareguen ser d'un verd malaltís.
Eixa volatilitat ha segellat la simbologia del verd al voltant de la noció representativa de tot el que es mou, canvia o varia. En el món feudal, tots els plets judicials es desenvolupaven sobre un prat verd.
És també el color de l'atzar; des del segle XVI, als casinos de Venècia es juga a les cartes sobre tapissos verds.
La consubstancial inestabilitat del verd ha determinat que represente la bonaventura però també l'adversitat, la fortuna i l'infortuni, l'amor naixent i l'amor infidel, la immaduresa (els fruits verds) i el vigor (un vell verd).
Este color, sempre inquiet, ha alimentat connotacions negatives i ha engendrat nombroses supersticions al llarg dels temps. Per això era costum representar en verd els mals esperits, els dracs, les serps i altres criatures que transitaven entre el món terrestre i el més enllà. Els homenets verds de Mart són els hereus dels dimonis verds medievals.
Les supersticions del verd afecten el teatre, perquè els actors en general rebutgen vestir de verd a l'escenari (hi ha una llegenda no confirmada veraçment que afirma que Molière va morir vestit amb un vestit d'eixe color).
Els joiers han constatat que les maragdes es venen menys que altres pedres precioses, ja que tenen reputació de portar la desgràcia.
Els segles XVIII i XIX van suposar el descobriment i la producció de tints verds sintètics que ràpidament van reemplaçar els pigments i colors minerals i vegetals anteriors.
En 1775, el químic suec Carl Wilhelm Scheele va inventar un to verd brillant fet amb arsenat, altament tòxic.
Conegut com a «verd de Scheele», va ser molt popular, però la seua difusió va tindre serioses conseqüències.
Es va utilitzar en paper, tapissos i fins i tot en joguets per a xiquets. Alguns diaris del segle XIX informaven de xiquets que emmalaltien en habitacions de color verd brillant i de dames amb vestits verds que igualment emmalaltien per respirar vapors tòxics. Alguns historiadors han mantingut que eixe pigment va causar la mort de Napoleó Bonaparte en 1821, ja que el paper tapís del seu dormitori era d'eixe to mortal.
A finals del segle XIX, un pigment similar anomenat «verd de París» va reemplaçar al «verd de Scheele». Però també era altament tòxic. Va ser el pigment dels impressionistes francesos com Monet, Cézanne o Renoir, que el van utilitzar per a crear els seus exuberants paisatges verds. Circulen llegendes que sostenen que este pigment podria haver sigut responsable de la diabetis de Cézanne o de la ceguesa de Monet.
El «verd de París» va ser prohibit finalment en la dècada de 1960.
Entre 1792 i 1863 es van fabricar els primers bitllets de dòlar en color verd. Temps arrere, el símbol dels diners havia sigut el daurat i el platejat, que en l'imaginari popular remetia al metall preciós de les monedes.
Quan es van fabricar els primers bitllets de dòlar, el verd ja estava associat als jocs amb diners i per extensió a la banca i a les finances. Els impressors no van fer res més que prolongar eixe antic simbolisme.
El final del segle XIX va portar també l'estudi sistemàtic de la teoria del color i, particularment, l'estudi de com els anomenats colors complementaris com el roig i el verd es reforçaven mútuament quan es col·locaven l'un al costat de l'altre.
La citada teoria dels colors primaris i complementaris hui en dia està superada, ja que no admet que el color, en principi, és essencialment un fenomen cultural.
Però eixa teoria dels colors complementaris ha suscitat una altra realitat simbòlica del verd en ser considerat el «complementari» del roig, que és el color de la prohibició, i el seu contrari, el verd, és el color de la permissivitat.
Esta idea es va imposar a partir de 1800, quan es va crear una senyalització internacional per als vaixells el verd (estribord) sempre té dret de pas enfront del roig (babord) , més tard adoptada per als trens i els automòbils (semàfor verd: pas, semàfor roig: estop).
Hui en dia, el verd s'associa amb la consciència ambiental. Este color és símbol de la sustentabilitat i de respecte del medi ambient.
En la nostra societat urbana, el verd inspira la llibertat, la joventut, la salut, alguna cosa que hauria resultat incomprensible per a un europeu de l'antiguitat, de l'edat mitjana i fins i tot del Renaixement, perquè per a ells el verd res tenia a veure amb la naturalesa que fins al segle XVIII es de-

finia pels quatre elements: foc, aire, aigua i terra. Probablement va ser l'Islam primitiu el pioner a establir eixa equació entre verd i naturalesa: en l'època de Mahoma, qualsevol lloc on hi haguera un poc de verd era sinònim d'oasi, de paradís. Es fabula afirmant que al Profeta li agradava portar un turbant i un estendard verds.
Per això, eixe color es convertirà en emblemàtic per al món musulmà, la qual cosa potser comporta la seua desvaloració als ulls cristians en períodes d'hostilitat.
A Occident, l'equivalència entre verd i naturalesa es remunta a l'època romàntica. Rousseau reclamava amb passió una «tornada a la naturalesa».
Hui en dia, el verd de la vegetació ha esdevingut el de l'ecologia i la neteja, el símbol de la lluita contra la immundícia, el més higiènic, juntament amb el blanc, dels colors contemporanis.
En la dècada de 1980, s'erigix també en un símbol polític. És el color del Partit Verd a Alemanya i en altres països europeus. Bandera d'una nova política ecologista d'esquerres que rebutja el socialisme o el comunisme tradicionals.

## GROC
### Judes i el mallot groc

Un pigment groc ocre fet d'argila es el que es va utilitzar en l'art rupestre prehistòric. La cova de Lascaux té una imatge d'un cavall de color groc.
A l'antic Egipte, el groc s'associava amb l'or, que es considerava imperible, etern i indestructible.
Els egipcis van usar el groc preferentment en pintures de tombes. Es tractava d'ocre groc o del brillant orpiment, tot i que estava fet d'arsènic i era molt tòxic. A la tomba de Tutankamon es va trobar una caixeta de pintura amb pigment d'orpiment.
En eixes pintures, els hòmens sempre es mostren amb cares marrons i les dones, amb cares de color ocre groc o daurat. Els antics romans usaven groc en les seues pintures per a representar l'or i també en tons de pell. Es troba amb freqüència als murals de Pompeia.
En les cultures no europees, el groc sempre ha tingut una connotació positiva: a la Xina, durant molt de temps, va estar reservat a l'Emperador i continua ocupant un lloc important en la vida quotidiana, associat al poder, la riquesa i la saviesa.
No obstant això, a Occident, a partir de l'edat mitjana, el groc es devalua.
Devaluació que prové de la seua competència deslleial amb el color daurat, que va absorbir els símbols positius del groc, tot el que evoca el Sol, la llum, la calentor, la vida o l'energia. D'esta manera, el groc es queda sense la seua part positiva per a convertir-se en un color apagat, trist, que recorda la tardor, la decadència o la malaltia.
Durant l'edat mitjana, tant les embarcacions com els poblats que patien la pesta eren marcats amb una bandera groga per a evitar que la resta de la població se'ls acostara i es contagiaren d'eixa malaltia.
A mitjan període medieval, a tot Occident el groc s'erigix en el color dels mentiders, dels tramposos, però també en el color de l'ostracisme que s'imposa a les persones que es volen condemnar o excloure.
És el color que s'imposa als jueus, heretges o condemnats en forma de marques infamants i d'insígnies en la indumentària.
En la iconografia medieval, la combinació cromàtica groc/verd distingia els bojos i els bufons i, com més verd tenyia el groc, més malignes eren considerats.
El groc s'establix com el color de Judes Iscariot, el deixeble que va trair Jesucrist, a pesar que la Bíblia no en descriu la vestimenta.
Judes apareix normalment retratat amb un mantell groc. És destacable, entre els frescos pintats per Giotto a la capella Degli Scrovegni de Pàdua, el titulat *El bes de Judes,* en què apareix embolicat en una capa groga.
Judes, apologeta de la traïció, transmet el seu color simbòlic al conjunt de les comunitats jueves, primer en les imatges i després en la societat real.
A partir del segle XIII, els concilis es pronuncien contra el matrimoni entre cristians i jueus, i demanen que estos últims porten un senyal distintiu. Al principi és una roda o bé una figura amb les Taules de la Llei, o fins i tot una estrela que evoca Orient. Tots eixos signes s'inscriuen en la gamma dels grocs i els rojos.
En el Renaixement, eixa tradició de marcar estranys no cristians amb el color groc es generalitza.
A l'Espanya del segle XVI, els acusats d'heretgia i que no renunciaven a les seues conviccions eren obligats a comparéixer davant la Inquisició vestits amb una capa groga.
A més d'estes connotacions negatives, el color groc també es va associar amb els prestadors i les finances. Així, el símbol de tres orbes daurats es troba en l'escut d'armes de la casa dels Mèdici, famosa dinastia italiana de banquers des del segle XV.



En els segles XVIII i XIX, es van descobrir i van fabricar pigments i colorants sintètics que van reemplaçar els grocs tradicionals fets d'arsènic, orina de vaca i altres substàncies.
La seua primera rehabilitació coincidix amb l'afirmació de la pintura impressionista. En les dècades de 1860-1880, la paleta dels pintors canvia: passen de la pintura en estudi a la pintura en exterior i es fa necessari captar les reverberacions de la llum exterior.
Vincent van Gogh va ser un admirador particular del color groc i va pintar gira-sols a sa casa d'Arles, pintada amb un color que va descriure com a «sagí groc». Un altre canvi important vindrà determinat pel trànsit de la figuració a un art semifiguratiu i després a la pintura abstracta que utilitza menys matisos.
A pesar d'eixa rehabilitació des de l'òrbita artística, el groc durant el segle XIX va seguir aparellat a les idees de traïció i mentida. Així, als marits enganyats se'ls caricaturitzava amb peces grogues i se'ls representava amb corbata o vestits grocs.
En el segle XX, el color groc va reviure com a símbol d'exclusió. Els jueus de l'Alemanya nazi i dels països ocupats havien de cosir triangles grocs amb l'estrela de David a les seues robes. Els nazis no van fer sinó acudir al ventall de símbols medievals.
No obstant això, el groc s'ha valorat particularment a causa de la seua alta visibilitat. Per fet de veure's bé des de grans distàncies i a altes velocitats, és el color ideal per a ser vist des d'automòbils en moviment.
Eixa associació amb la velocitat ha influït en el fet que els logotips de correus sovint siguen grocs en molts països. A vegades, va arribar a reemplaçar el roig com a color dels camions de bombers i altres vehicles d'emergència, i era popular en els rètols de neó especialment a Las Vegas i a la Xina, on continua sent el color més estimat.
La seua recent rehabilitació també ve determinada per la profícua relació que té amb l'esport, especialment amb el ciclisme. El mallot groc del Tour de França s'ha convertit en una espècie d'objecte fetitxe i ha creat un sintagma l'ús del qual transcendix l'àmbit esportiu. Hi ha «mallots grocs» també en les finances, en l'economia i en la política. Portar eixe mallot significa anar al capdavant en qualsevol mena de competició o classificació.
El mallot groc ha contribuït, sens dubte, a popularitzar eixe color i convertir-lo en el color de la victòria, fins i tot de l'excel·lència.
Però, sobretot, la raó més contundent d'eixa «rehabilitació groga» és que l'or deixa de ser el seu rival, ja que en la nostra cultura, sobretot al nord d'Europa, el color or sovint és considerat vulgar. Vulgaritat derivada del ressò del moralisme protestant i de la seua austeritat.
En el segle XXI, s'han creat noves maneres d'experimentar el color groc. L'artista danés-islandés Olafur Eliasson va fer una instal·lació a la Tate Modern de Londres l'any 2003 usant humidificadors per a crear una boirina en l'aire a través d'una mescla d'aigua i sucre, així com un disc semicircular format per centenars de llums monocromàtics que irradiaven llum groga. El sostre de la sala estava cobert per un gran espill en el qual els visitants podien veure's a si mateixos com xicotetes ombres negres contra una massa de llum.

## ELS ALTRES COLORS

A diferència dels sis colors bàsics, que es definixen de manera abstracta i sense necessitat d'acudir a una referència de la naturalesa, els altres colors (mal anomenats semicolors) sí que requerixen d'eixa referència i deuen el seu nom a un fruit o a una flor.

**-GRIS:** la paraula és antiga i deriva del germànic (grau). Se li atribuïx un doble simbolisme: evoca la tristesa, la melancolia, l'avorriment o la vellesa en l'època actual. Però, en altres èpoques, quan la vellesa no equivalia a decrepitud, el gris remetia, per contra, a la saviesa, a la plenitud i al coneixement. Fins i tot, actualment ha conservat la seua associació amb la idea d'intel·ligència (la «matèria grisa»).

**-MARRÓ:** la paraula va aparéixer en el segle XVIII derivada del nom donat en francés a la castanya grossa (*le marron*). En els nostres dies, té pocs aspectes positius, llevat que admetem la humilitat i la pobresa com a virtuts, com així ho consideren alguns ordes monàstics que utilitzen este color.

**-ROSA:** la flor ja existia abans que se citara el color rosa, que no va tindre una existència molt definida durant molt de temps. En el Romanticisme, en el segle XVIII, va adquirir el seu simbolisme: la tendresa, la feminitat, la suavitat. També el seu vessant negatiu: la cursileria.

**-VIOLETA:** en llatí medieval la paraula per a designar este color era *subniger* (és a dir, *subnegre* o *seminegre*). S'identificava amb el mig dol, el que s'allunya en el temps. El violeta és el color litúrgic de la penitència, de l'Advent i de la Quaresma. Es va convertir també en el color dels bisbes. Poc habitual en la naturalesa i bastant vulgar quan es fabrica artificialment.

**-TARONJA:** la paraula «ataronjat» va nàixer a Occident en el segle XV amb la importació dels primers tarongers. Hui en dia se li atribuïxen les virtuts de l'or i del sol: calentor, alegria, vitalitat i salut.

## ART I COLOR.
## COLOR I TEMPS.
## VIDA I COLOR.

A finals del segle XIX i principis del segle XX, el color s'erigix en la preocupació central dels pintors europeus, donant principi a una nova era de llibertat visual i iniciant la senda de l'anomenat «art no representacional».
Seurat va defendre que el color podia ser contemplat com un llenguatge amb les seues pròpies estructures gramaticals.
Kandinsky va remarcar esta idea en la seua obra *De l'espiritual en l'art* (1911) entenent que eixe llenguatge universal derivat del color té una influència anímica directa. L'artista és la mà que, a través del color, fa vibrar l'ànima humana.
Sonia Delaunay creia que només començarà un art nou quan comprenguem que el color té una existència pròpia, que les infinites combinacions de colors tenen una poesia i un llenguatge poètic molt més expressiu que tot l'anterior.
Amb el pas del temps i l'aparició de nous colorants sintètics, s'obri una nova profusió colorista. El color hui en dia és una gemma polièdrica que depassa la caixa de pintures, i fins i tot l'arc de Sant Martí.
El color es reinventa, «esta haciéndose constantemente, se está dando en el tiempo». (10)
Per tant, el color no ha de ser acceptat com una cosa definitiva i, conseqüentment, determina que «la obra de arte puede ser entendida en toda su magnitud y complejidad solo en la medida en que el espectador es capaz de interactuar con ella». (11)
El color ens envolta i ens aclapara i, de forma no conscient, ens involucra. Eixa capacitat envoltant del color està fora del nostre control i afecta, com afirmava Kandinsky, el nostre substrat emocional més profund.
El color representat en un quadro, en una paret, en qualsevol superfície o objecte, ens trasllada a experiències cromàtiques lligades a estats emocionals que no tenen explicació racional.
Precisament, en no requerir una necessitat explicativa, genera el desig per entendre el seu misteri «por analizar sus engranajes interiores, porque esa avidez intelectual es una de las causas finales de nuestra naturaleza humana. Podríamos decir que somos, porque aspiramos a explicarnos y a explicar». (12)
El gran poeta i escriptor Carlos Marzal entén que el color constituïx «un fenómeno metonímico: una presencia que, debido a la cercanía a la contigüidad con nuestros estados psíquicos, siempre remitirá la pupila del espectador, que no puede dejar de juzgar aquello que observa, hacia territorios sentimentales.» (13)
En última instància el químic britànic Arthur H. Church, a principis del passat segle, aconsellava considerar el color com una més d'aquelles «formes en moviment». (14)
Forma en moviment que demanda una reinvenció diària determinada per la decisió de l'artista, que més enllà de les possibilitats actuals que hui li brinda la tecnologia, es veu influenciat per un cúmul de factors socials i culturals que, com tot ésser humà, l'afecten i el condicionen. Perquè, en definitiva, tot artista firma el seu propi pacte amb els colors del seu temps.
Però eixe pacte és unilateral, només una de les parts decidix el resultat final.
Cap artista ha pintat mai una imatge congelada en el temps; tot quadro, en un procés interminable, reorganitza el seu contrast tonal a mesura que el temps actua sobre els pigments. Temps i color segellen una aliança eterna que és inalterable per part de l'artista.
El color «succeïx», com va afirmar el gran artista veneçolà Carlos Cruz-Diez. Un esdevindre amb regles pròpies, matisades pel temps, que determina que el color, el fenomen cromàtic, sempre es trobe en una situació evolutiva, en permanent inestabilitat.
Al llarg del nostre permanent diàleg amb l'espai i el temps, durant la nostra vida, el color apareix i desapareix. Eixa dialèctica d'aparicions i desaparicions ens permet prendre consciència d'un fenomen propi de la naturalesa humana i, de manera simultània, constatem que la informació i el coneixement emmagatzemats en la nostra memòria durant el nostre trànsit vital probablement no són certs, o són parcials.
Per això, gràcies al nostre viatge permanent amb el color podem despertar altres mecanismes d'aprehensió sensible, més subtils i complexos que els que ens tracten d'imposar l'encotillament cultural i la informació massiva de la nostra societat contemporània.
En temps en què cal un major grau de sensibilitat humana, la sensibilitat cromàtica ens ajudarà a entendre que la vida no és com uns altres la pinten, és com cadascun de nosaltres l'acolorix. Sempre serà la nostra actitud el millor pinzell, capaç d'oferir-nos les tonalitats vitals quan més ho necessitem.

*Manuel Chirivella Bonet*
*President de la Fundació Chirivella Soriano C.V.*


(**1**) Text en la contraportada de l'àlbum *Vida i color*. Editorial Álbumes Españoles S.A. Barcelona. (1965).

(**2**) Walter Benjamin. *Tesis sobre el concepto de història y otros ensayos sobre historia y política.* Alianza Editorial. Madrid (2021).

(**3**)(**6**)(**8**) Michel Pastoureau. *Los colores de nuestros recuerdos*. Editorial Periférica. Càceres (2017).

(**4**) Juan Carlos Sanz. *El libro del color*. Alianza Editorial. Madrid (1993).

(**5**) John Cage. *Color y cultura.* Ediciones Siruela. Madrid (1993).

(**7**) Michel Pastoureau. *Azul. Historia de un color.* Editorial Paidós Barcelona (2010).

(**9**) Michel Pastoureau. *Negro. Historia de un color.* 451 Editores. Madrid (2010)

(**10**) Carlos Cruz-Diez. *Reflexión sobre el color.* Editat per la Fundació Juan March. (2009).

(**11**) Osbel Suárez. Text titulat *La razón del color.* Inclòs en el catàleg de l'exposició *Carlos Cruz-Diez. El color sucede*. Fundació Juan March. Palma i Conca. (2009).

(**12**)(**13**) Carlos Marzal. Text titulat *Los misterios del color nombrado*. Inclòs en el catàleg de l'exposició *Poesía y color*. Fundación Chirivella Soriano . València (2012).

(**14**) Arthur Herbert Church. *Colours. An Elementary Manual for Students.* Editorial Cassell. Londres (1907).

*«Observar no és el mateix que contemplar o mirar.*
*Contempla este color i digues a què et recorda.*
*Si el color canvia, aleshores ja no contemples*
*el color al qual jo em referia.*
*S'observa per a veure allò que no es veu quan s'observa.»*

Ludwing Wittgenstein.

## EN LA VIDA, TOT ÉS COLOR

Una constant de l'art contemporani és l'esforç continu per a comprendre el món, descodificar-lo d'alguna manera i compartir les experiències viscudes. Desxifrar la realitat, codificar nous significats provinents d'ella i crear noves poètiques i llenguatges visuals en una dicotomia entre abstracció i figuració, dibuix i color amb la pintura.
Es pot dir que és a partir de les avantguardes artístiques del passat segle XX quan el color adquirix força expressiva i és cada vegada més autònom, constituint un mitjà per si mateix. Els colors s'han articulat amb significats mutables al llarg de la història i es relacionen directament amb la societat. La creació artística contemporània contribuïx a la definició i conformació de nous valors sobre els colors. De manera que, com a codi visual, es convertix en un element descodificable des de l'aspecte físic, fisiològic, psicològic i cultural.
En la pintura, convergixen les relacions sintàctiques, semàntiques i pragmàtiques en relació directa amb la història, la filosofia i la tècnica, que revelen, per tant, les intencions que va tindre i té un artista quan utilitza els recursos plàstics i visuals del color. Walter Castañeda Marulanda ho definix a partir de la idea que la naturalesa dels colors pot observar-se més enllà de les aparences, ja que «el signo color, en la obra pictórica trasciende, pues el estado icónico de las imágenes representadas para inmiscuirse como un elemento de alto valor significacional» (1).
El color és el signe mitjançant el qual s'han estructurat els missatges amb relació al conjunt d'elements formals de la pintura, a més de ser la manera en què s'apliquen les tècniques artístiques que han anat conformant idees clau per al desenvolupament del procés creatiu. No obstant això, cal tindre en compte que la percepció, com a activitat creadora que és, es du a terme a través d'un flux d'influències entre el nostre dins i fora en un temps prolongat. En consonància



amb esta idea, Maurice Merleau-Ponty va avançar que: «el color, antes de ser visto, se anuncia por una cierta actitud del cuerpo que solo a él conviene y que determina con precisión. El color media la estructura interior de la cosa manifestada al exterior, irradia la materia de la misma (….) el azul es lo que solicita de mi cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada (…) cierta atmósfera ofrecida a la potencia de mis ojos» (2).

Les idees de Merleau-Ponty també les recull Fernando Lossada a l'hora de definir el color, ja que, segons l'autor: «el color es un estímulo psíquico generador de un conglomerado de conceptos a través de los cuales nos hacemos ideas de lo que vemos» (3). En realitat, observar un color és un fenomen que depén de tota una amalgama de sensacions, per la qual cosa es construïx un concepte per a referir-nos a tal color. Les seues qualitats físiques posseïxen un poder subjectiu i una repercussió emocional en l'espectador. Els colors se senten.
Pioner a conformar estes idees i posar-les en pràctica és l'artista Kandinsky, qui, a través de l'harmonia del color, postulava que estos són capaços de projectar impressions sintètiques capaces de crear «sonidos en nuestra alma y viceversa» (4). Per a ell, igual que en la música, en la pintura, els colors disposats en cada lloc són guiats per principis d'harmonia i contrast. En este sentit, podem dir que la capacitat de l'artista serà la de provocar efectes sobre la psique humana a través dels colors, i ahí és on se sustenta el principi de la necessitat interior. «Por eso también todo lo que sea exteriormente feo puede ser internamente bello, tanto en el arte como en la vida» (5), advertia el mateix artista.
En l'obra titulada *La nova imatge de la pintura*, Piet Mondrian menciona un procés similar que «conlleva un sacrificio continuo de la interioridad a la exterioridad, y de la exterioridad a la interioridad» (6). La qüestió és: com s'expressa el que ell denomina «força persistent» que ha d'emanar de qualsevol obra? Doncs a través de la pintura, l'abstracció, la figuració, la forma i el color.
David Barro, en la seua obra *La poliedria de la pintura* (2019), establix una definició sobre esta, i diu: «lo curioso de la pintura es cómo ha conseguido contener las más diversas distinciones formales y conceptuales en el universo de lo pictórico, una vez asumida por su condición ya no es la de su nueva técnica, sino una tradición, una idea, una forma de pensar y mirar sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender mundo» (7).
Els colors en les obres d'art contemporani, amb vida pròpia, s'han anat deslligant a poc a poc de la materialitat, han explotat el valor simbòlic i s'han configurat com a portadors d'emocions o d'interessos intel·lectuals. En l'ús dels colors que fa cada un dels artistes que conformen este recorregut expositiu, hi ha un denominador comú: allò físic i tangible, amb colors. Color com a mitjà de comunicació capaç de generar reflexions molt més enllà de l'anàlisi formal i d'allò que és explicable amb la paraula. Tot és un ventall d'impressions acolorides: transicions de color blau, taronja, marró, roig, verd, groc, negre, rosa, gris i blanc.
En un escenari heterogeni com és l'art contemporani espanyol, ens situem davant d'una pintura polièdrica en què cada artista que conforma esta exposició es planteja la pintura com una disciplina creativa per al pensament i la contemplació. Els artistes presents, a través del color, mostren les seues vivències més personals i íntimes, i ens proposen una reflexió brillant sobre la vida dels plans de color i de la nostra.

## TRANSICIÓ AL COLOR

José Saborit, en el seu llibre *Perspectiva aérea. Diario de un pintor* (2021), intima amb la pintura i la seua naturalesa, i afirma que: «las yuxtaposiciones de rojos y verdes puros pueden satisfacer con facilidad a un ojo ávido de efectos inmediatos y complacientes, mientras que un ojo más largo se inclinará por el enigma dinámico de las transiciones. En esa forma de renuncia a la pureza de la identidad cromática a favor de la mezcla y la cooperación entreverada (…)» (8). Des d'eixa idea, transitem per *Vida i color*.

La teoria i la pràctica artística de l'**Equip 57** situen el col·lectiu com un dels principals representants de l'abstracció geomètrica d'Espanya. A partir de la dècada dels anys cinquanta del segle passat, el treball col·lectiu de José Duarte, Juan Cuenca, Juan Serrano, Agustín Ibarrola i Ángel Duarte recupera la intenció d'avantguarda i consolidació de l'art abstracte al nostre país. A partir d'ací, assenten les bases de la seua investigació formal, com en la peça *Sense títol* (1961). Així ho explicava el grup: «la interactividad es la interpretación plástica de la continuidad dinámica del espacio. La dualidad espacio-forma es reducida a un ente básico: el espacio color en bidimensión y el espacio masa en tridimensión"(9). Equip 57 componen les seues obres de

la sèrie *Pel·lícula*, *Interactivitat* i *Cine I* (1957) com a contraposicions de zones de color i deixant que un moviment latent determine uns eixos pels quals pareixen discórrer les taques cromàtiques. Són verdaders acords tonals visuals.

Sempre atent a l'informalisme, **Romà Vallès** (Barcelona, 1923-2015) ha buscat durant tota la seua trajectòria la fisicitat de la pintura i es convertix així en un ortodox de la matèria. No és gens estrany perquè va ser pioner a assajar l'estil. Com si es tractara d'un acte innocent, sempre s'ha interessat per l'expressió veraç dels traços des d'una paleta de color molt austera, però lluny de ser una pintura freda com irradia la seua *Composició* (1959). En ella, es despleguen milers de recursos formals que revelen les característiques principals de la pintura informalista: gestos, taques i espai. La seua aposta ha sigut la d'explorar nous registres orgànics i cromàtics. Amb tot açò, l'obra de Vallès «nos acerca a las calidades del informalismo profundo, las ansias de ver y describir las realidades escondidas detrás de los materiales y las formas» (10).

**Luis Feito** (Madrid, 1929-2021) ens obliga a veure altres realitats, sempre expressades en un llenguatge íntim i subtil. Ho va demostrar des que va ser un dels membres del grup El Paso. Per a Feito la pintura és un acte transcendental, ja que «la materia no era para él más que un elemento plástico de relevancia secundaria: un trámite para la génesis de la luz y la sombra» (11). Una obra primerenca en la seua trajectòria però madura en el plantejament és *Sense títol* (1959). Un punt i seguit on simplifica les composicions, emprant aiguada de tinta i veladures de color sobre paper blanc. Una estètica personal que li ve marcada per un viatge al Japó i, a partir d'ahí, és quan el blanc, el roig i el negre cobren fermesa en les seues obres. Un roig que, com descriu Tomás Paredes, «es un rojo carmín vivo, que provoca el choque máximo para llegar al clima expresivo» (11). Amb tot això, podem confirmar que la trajectòria de Feito té una constant vital: la sensibilitat. És un treball altament introspectiu, espiritual.

**Gustavo Torner** (Conca, 1925) és fundador del Museu d'Art Abstracte de Conca. El seu interés per la naturalesa queda reflectit en les textures de la matèria que utilitza en les seues obres, prescindint de la part figurativa. *Pintura en blanc, marró i blau* (1959) és un paisatge plàstic on la mirada de l'artista està ancorada en la naturalesa. Palpem amb la mirada a través de les seues diferents textures. Una cartografia visual que evoca un lloc, cosa que es convertix en un exercici tàctil i de revelació. L'obra es transforma en un objecte i subjecte de la mirada, però també del tacte. Podem afirmar que el treball artístic de Torner «no es otra cosa que una pasmosa meditación sobre la búsqueda del significado de la presencia del hombre del mundo, sus relaciones con la naturaleza, un sinfín de interrogantes que abarcan desde el origen en el sentido más primigenio de la materia de lo que estamos constituidos, hasta el asombro que produce nuestra absoluta necesidad de transcendencia» (12).

La pintura de **Salvador Victoria** (Rubiols, Terol. 1928-1994) és una pintura sintètica on predomina la llum i el color. La seua poètica s'ha d'interpretar des de dos factors determinants en la seua trajectòria. D'una banda, el seu gir cap a un treball de síntesi racional que investiga els materials i l'espai perseguint una sensorialitat a través dels matisos cromàtics. D'altra banda, «su proyección internacional en el momento que participa en la XXX Bienal de Venecia (1959), en un recorrido por América, Europa y Japón, convirtiéndose en uno de los primeros representantes de la nueva pintura española en el mundo» (13), tot això serà a partir de la dècada dels seixanta. Precisament, eixe mateix any du a terme la seua obra *Sense títol,* una de les peces amb què arranca el recorregut d'esta exposició. Esta és clau per a entendre l'evolució de la seua trajectòria i el seu univers plàstic. Victor Nieto Alcaide definix este canvi radical en la poètica de l'artista com «un viaje de la pintura más gestual y pastosa a una pintura más estructurada y surgida de una reflexión en torno al acto de pintar» (14). En efecte, la producció pictòrica fins a arribar a l'any 1960 és més geomètrica i constructivista, i d'un informalisme gestual de taques i pinzellades enèrgiques que anirà gestant noves etapes posteriors. Com el mateix autor va declarar: «mi pintura está dentro de un abstracto expresionista, atraído por la materia y los signos (..) apoyándome en el color, que es el que da su verdadero sentido plástico al cuadro (…) una claridad expresiva, diáfana y profunda (..) equilibrio» (14).

Representant de la Nova Figuració Madrilenya, la seua trajectòria reflectix la seua ocupació artística entre el pop-art i la pintura neoexpressionista. Així de compromés és **Manuel Quejido** (Sevilla, 1946) amb la pintura i el paper que té esta de cara a la vida, perquè també és un pintor compromés amb la societat. La seua trajectòria, la qual no pot considerar-se com a lineal, transita des de la Nova Figuració Madrilenya fins a les reduccions geometritzants «pasando por una paleta cromática completa o bien empleando una hexacromia» (15). Un cromatisme viu. Una peça de geometria marcada és *El barandat 28* (1990), convertida en un esquema conceptual sobre l'essència de la mateixa pintura i el color. D'alguna manera, es pot considerar Quejido com «un pensador pintor, alguien que piensa como pinta y pinta como piensa» (16), concepte que venia explorant des de la dècada dels huitanta.

El color i l'abstracció, també són dos ferramentes imprescindibles en la trajectòria de l'artista valenciana **Cristina Alabau** (València, 1963). Ens convida amb elegància a connectar amb l'obra *Espai íntim* (2023) que es concep des d'un aspecte primigeni de la pintura i de la vida, i com estat vital en què l'acció pictòrica és un acte de profunda meditació sobre l'existència. En una conversació, li vaig preguntar sobre la seua faena, la vida i el color, ja que vaig intuir que, en comprendre la seua mirada interna sobre les coses, el seu quadro es desvela. I, en la seua càlida proximitat, ens va respondre:

> La meua faena m'ha conduït a buscar un llenguatge propi, un món pictòric personal en què els «personatges» abstractes habiten i ocupen l'espai del quadro.
> Que la pintura només servisca per a donar vida a un món interior i que el quadro siga el suport físic d'este món.
> Donar-li a un objecte el seu espai poètic és donar-li més espai que el que té objectivament. Dit de millor manera, és seguir l'expansió del seu espai íntim. He arribat a una estructura molt simple, que és la que configura els quadros: fons, figura i línies de tensió.
> El fons sempre és l'element neutre i inert sobre el qual se situen les figures. Per això sempre està representat per colors neutres i freds que creen una atmosfera que envolta les formes. Les figures representen el que està viu i, d'alguna manera, el que és humà.
> Per això sempre s'expressen amb colors càlids: roig, taronja, ocre. El blanc pur fa al·lusió al temps, sempre immutable i etern.
> Les línies que unixen les figures i les posen en contacte són els sentiments, les emocions.
> El joc de les formes estructurals està basat en la bipolaritat i la tensió espacial. Sempre hi ha dos elements que es troben i es «destroben» en un fons que actua com a testimoni d'eixa relació. L'abstracció mai pretendria ser tan figurativa i, al mateix temps, tan purament abstracta. Com evocar el que és humà amb l'abstracció?
> En les últimes obres, he buscat deliberadament que les textures del quadro imiten la pell humana, que les línies de tensió pareguen part de l'aparell circulatori de l'home. Del que és humà, no m'interessa l'aspecte anecdòtic de la seua morfologia ni de la seua aparença exterior.
> Jo pretenc abstraure el que és fonamental, alliberant-ho de la part casual i accidental.
> Configurar i definir una sèrie de personatges abstractes que siguen capaços d'expressar la dialèctica de l'home amb el món. L'element humà posat en contradicció amb els elements que formen l'univers que l'envolta. Elements com l'aigua, l'aire, el foc i la naturalesa en la seua expressió més abstracta.
> Jugar amb l'espai pictòric i amb els elements que actuen en ell sens dubte és, més que un repte, una diversió, una necessitat.
> La busca de l'espai interior és un projecte que té molt de temps. És un projecte de vida. La interiorització de l'espai fins a convertir-lo en sentiment líric.
> (Cristina Alabau, València, agost de 2023)

L'artista **Ferran Gisbert** (Alcoi, Alacant, 1982) tanca el bloc de transicions de color. Ell integra estudis geomètrics, cinètics i òptics a les seues obres. *Estudi de color* (2012) fa referència a la geomètrica com a il·lusió, i presenta una composició de franges verticals que creen uns recorreguts subtils per tot el llenç. La interacció del color recrea una atmosfera delicada i molt lumínica. Les referències sobre el color de Gisbert tenen relació amb l'univers tèxtil, i esta és la seua experiència:

> Som un paisatge
> (…) Tinc un record que no cessa, encara que apareix com una imatge esmortida. Recorde que no em pareixia injust ni aberrant per a la naturalesa veure baixar el riu Riquer de color roig quan travessava el pont de Maria Cristina per a anar a veure la meua àvia Amparo. Devia tindre uns sis anys. Als meus pares els feia vertigen veure'm traure el cap per la baraneta del pont per a poder contemplar aquell espectacle quotidià. De fet, abans d'arribar al pont, em preguntava de quin color estaria aquell dia el riu. M'emportava una decepció

cada vegada que estava acolorit de manera notòria amb els residus de la indústria del tint tèxtil.
Amb este record com a punt de partida de la proposta, pretén, amb la humilitat que correspon, convertir la memòria d'un poble en una proposta artística. Fent visible i accessible la rellevància que el riu ha tingut en la definició de la cultura de pobles com el nostre dins de la Comunitat Valenciana. Recuperar temporalment un dels signes de la indústria i la instrumentalització del paisatge que s'origina en el segle XV i que, més avant, va convertir Alcoi en un dels primers focus industrials de la Península.
(...) Fa anys, el negoci familiar que van mamprendre els meus pares era precisament el de l'ordissatge tèxtil. Amb el temps, m'he adonat que tot el sistema de ferramentes i tècniques que he dissenyat per a crear les meues imatges de pintura sobre llenç és una interpretació inconscient de les estructures, els formats i els sistemes necessaris per a ordir el fil en els ordidors de gran format amb què treballaven els meus pares (...).

(Ferran Gisbert, agost de 2023)

**BLAU**

El color sempre serà el mitjà plàstic per excel·lència de la pintura, i al seu voltant pivoten o se sotmeten la resta d'elements formals. Com apunta J.F. Yvars (2003) en el seu llibre *Los colores del hierro. Una aproximación al arte moderno:* «los colores poseen unas cualidades expresivas internas que pugnan por minimizar el haz de relaciones formales que equilibran el conjunto pictórico» (17). D'açò, en saben molts els artistes, que confien al color blau el protagonisme de la percepció estètica.
Comptem amb artistes capitals en l'art contemporani espanyol com **José María Yturralde** (Conca, 1942), ja que les seues obres no deixen indiferent a la percepció visual. En primer lloc, per la seua fascinació per la geometria, la qual cosa el du a investigar sobre la percepció, les emocions i les experiències estètiques. En segon lloc, perquè ens aproxima des de la geometria a la ciència, en el sentit que en la seua obra representa la preocupació per l'espai. Estos són aspectes que permeten comprendre l'evolució de la seua trajectòria. Tot açò queda reflectit en les seues peces *Interludi* (1997) i *Postludi* (1999), on trobem la necessitat de qüestionar-nos el concepte de pintura, ja que és la que provoca un joc d'il·lusionisme potenciat per la degradació del color.
El concepte d'espacialitat és important, perquè l'artista empra per a això una superposició de color per a construir una graduació de plans, amb el sentit del reforçament amb la superposició de quadrats dins de quadrats i, a la vegada, presenta degradacions tonals de blau, a la percaça d'allò infinit i fent al·lusió al buit.
Una pintura que ens porta cap a sensacions més pures és la de l'artista **Jordi Teixidor** (València, 1941), des d'on treballa una actitud més poètica i espiritual. En les seues obres *Pintura 303* (1977) i *Una nit tranquil·la* (1990), representa formes quadrades en què es distribuïxen masses de color i de blanc, on queda una fissura per a negar l'homogeneïtat i la totalitat de la superfície. Pràcticament nua, proporciona unes sensacions per masses de colors purs que, junt amb una pinzellada i l'estructura oberta del quadro, aconseguix establir una connexió amb la mirada de l'espectador. El conreu del color en les obres prové d'un equilibri racional. La quadrícula del mateix suport actua com a estructura i dirigix la direcció de la pintura. El treball creatiu de Teixidor s'incrusta dins del concepte pintura-pintura, no referencial, ja que va molt més enllà de la matèria: és poesia pintada.
Qui transita per diferents camins artístics, però és fidel a l'essència de la pintura, és **Bonifacio Alfonso Gómez** (Sant Sebastià, 1933-2011). Està relacionat amb personalitats com Fernando Zóbel, José Guerrero, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Antonio Saura o Eusebio Sempere, entorn del Museu d'Art Abstracte de Conca. Les claus de la seua pintura estan connectades amb la naturalesa, la humanitat i la vida. En el món de Bonifacio, s'escenifica la nostra condició humana, cada línia és un camí pel qual es poden perdre irremeiablement les figures que el recorren. En *Paisatge blau* (1977), colors i personatges adquirixen moviment i acceleració, i creen un efecte d'agitació i energia i un quadro viscut que ens incita a qüestionar-nos la condició humana i la seua fragilitat. Bonifacio ens parla del bé i del mal amb les taques i el color, i ens fa humans davant la seua pintura.
Un altre artista que també compon i estructura la seua obra al voltant del color és **Ignacio Yraola** (Barcelona, 1928 - Madrid, 1987). En la seua obra *Sense títol* (1966) els blaus, amb algun matís rosat, s'organitzen de manera incisiva en el quadro i s'integren amb diverses textures, sobretot metàl·liques. Es comporten com a elements merament formals que fan de la seua faena una abstracció colorida, de cromatisme intens, sense anècdotes. Amb la seua pinzellada, la pintura es referix a ella mateixa. Des dels preceptes d'economia figurativa, una simple factura ens introduïx en l'enigma i la



incertesa del color blau. Cal advertir que, encara que s'ha catalogat com a neodadaista o esculturopintura, el seu estil sempre ha sigut fidel a l'informalisme abstracte.
**José Saborit** és pintor, poeta i professor. Tant les seues pintures com el seus poemes són formes de meditar. L'obra *Al Déu sense nom* (2023) pertany a eixos dos àmbits.

El color assumix un clar protagonisme en la meua pintura, que es mou entre el paisatge i el *color field.* Insistisc amb freqüència en el color blau. La ingravidesa és blava, no només per l'aire. L'aigua també és el lloc de la flotabilitat i del pes minvat. El blau es troba on no ens trobem: al cel, a l'aigua, ben lluny. En el seu viatge a la lluna, l'astronauta Iuri Gagarin va comprovar que, des del cosmos, la Terra és blava. Però el que és blau és l'aire, la distància, la llunyania que tot ho tiny: una veladura natural. Color fred i pur, alleugerix i desmaterialitza les formes, disminuïx el volum dels cossos. Per això s'ha associat tantes vegades al despreniment del que és mundà, espiritual, impossible, transcendent, llunyà. El blau no pesa, no s'imposa, és imprecís i distant. Una suma intangible de buits. El blau és una espècie de no-res que, a pesar d'això, és alguna cosa.
Sobre *Al Déu sense nom,* vaig escriure açò fa poc:
El passat dimecres 3 de maig, vaig assistir a un nou diàleg entre pintura i poesia. Vaig començar a pintar un quadro i, en les pauses que em donava per a descansar (la criatura mesura dos metres), em vaig llegir a poc a poc el llibre sencer de poemes *Al Dios sin nombre* d'Antonio Moreno. La lectura i la pintura es van barrejar de la manera més natural al llarg d'una sessió lluminosa i vibrant. Ignore la manera exacta en què els versos es van fer pintura, però ara, una vegada acabat el quadro després d'unes quantes sessions més, reconec agraït el seu deute amb un llibre extraordinari que expressa la unió del que és limitat amb el que és infinit.
I, en este estat, pense que no esta sort és minúscula: poder apretar així, amb els pinzells, les ones de la llum que vibren de viatge a través del blau. Té igual on anem si és la llum la que ens mou.

(José Saborit, València, agost de 2023)

Influenciat des dels seus inicis artístics per la nova figuració d'artistes com Alcolea, Chema Cobo i Luis Gordillo, **Jose María Sicilia** (Madrid, 1954) se submergix ben prompte en la realització d'un corpus pictòric molt personal, fins al punt que, com afirma Kristian Leahy, «sempre pretén una pintura incompleta però veraç en la seua estructura».
La seua delicada pintura de la sèrie *Dels espills* (2000), i en concret la peça *Sense títol* (2000), està feta sobre paper japonés, estil *shiohora*, per a qüestionar-nos la presència física i material de la pintura. Un diàleg amb ell sobre la presència o l'absència, que es desprén d'allò figuratiu. I, com apunta Andrés Sánchez Robayna, en realitat es tracta d'«un voluntario olvido de la figuración en beneficio de la aparición inadjetivada de la materia»: la pintura com a substantivació (19). El llenç de Sicilia queda velat davant l'espectador, de tal manera que ens situem davant d'una cosa en aparença, taques i restes de cera que s'esvaïxen en un fons indefinit blau. En este exercici, se'ns possibilita un acte reflexiu i íntim de la pintura. Treballa l'abstracció a través de l'alternança entre colors que es relacionen amb les emocions humanes i «es un intermediario entre lo que él ve y nosotros no vemos» (20). En *Sense títol* (1988) el color taronja apareix com a protagonista principal, ens crida l'atenció i ens submergix en la matèria pictòrica. De manera que és una pintura que se sosté per ella mateixa i no perquè tinga darrere una idea.

**TARONJA**

L'obra de Sicilia conviu amb l'obra de l'artista **Martín Noguerol** (Cehegín, Múrcia, 1958). Un dels referents de l'abstracció geomètrica actual dins del panorama valencià. Hi ha una sèrie de qüestions que interessen a l'artista: el temps, el buit, la filosofia i l'arquitectura. Dins l'abstracció geomètrica, es pot intentar etiquetar el seu treball com constructivista, supremacista, pintura concreta, neogeomètrica o minimalista, encara que sempre escapa d'això. En canvi, la seua pintura és un pensament viu en constant ebullició, per això les seues sèries es complementen les unes amb les altres. El dibuix arquitectònic apareix com a substrat en les peces de Noguerol i ens «conduce a una reflexión alejada de la imagen cotidiana de la realidad y sus posibles mimesis visuales convencionales» (21). En este sentit, la seua geometria és la del nostre temps i, com reflectix tan bé en el seu llibre *Notas para un ensayo* (2022), editat per la Fundació Chirivella Soriano i que ben prompte serà presentat al públic al Museu de la Ciutat: «en el campo donde he venido desarrollando mi trabajo, la abstracción geométrica, entiendo que se hace más necesario no tanto la explicación para su entendimiento, sino más bien el proceso intelectual que conlleva: el conocimiento interno» (22).

Ens parem en la seua obra que pertany a la sèrie *Tornada a EM* (1996). El sentit d'arquitectura plana pintada és la base que sosté el seu treball. La línia i el color cobren protagonisme i es mostra interés per la relació entre pintura i arquitectura i pintura com espai cartogràfic, on les formes, les imatges i el color són universos poètics per a l'artista. El color negre i taronja utilitzats per Noguerol «no es la idea: forma parte de la misma, y por tanto tienen la capacidad de intervenir de una manera relevante sobre ella, bien ejerciendo de vehículo conductor, bien turbando su ejercicio. El color forma parte de la geografía fundamental donde se producen y asocian los pensamientos» (21). Un exercici de veritat plàstica on es confirma de nou que la pintura és llenguatge i conceptes: «una manera de conocer y encontrar sentido no solo a lo que hace sino también a la propia vida» (23).

**MARRÓ**

La preocupació per la sensibilitat de la vida és manifestada per **Albert Ràfols Casamada** (Barcelona, 1923-2009) durant tota la seua trajectòria artística, sempre des de l'abstracció i amb el color. Sense pensar, només mirant, així entenia Casamada la pintura. Per a contemplar una obra només cal observar-la des d'una funció sensitiva, això és: «nuestra sensibilidad visual abierta hacia el mundo. Captar el conjunto de nuestro campo de visión, captar los detalles que lo integran. No menospreciar nada, situar cada cosa en relación con las otras. Sin pensar, solo mirando» (24).
Eixa preocupació l'acosta a l'informalisme, de manera que la seua tècnica gestual es correspon a un moviment delicat i sensitiu, però no dramàtic. Les pintures *Bodegó holandés* i *Diàleg,* ambdós datades l'any 1987, es caracteritzen per un intens lirisme que es manifesta especialment en la síntesi de l'espai i del color, i una representació estructural tectònica i simplificada. Les suggestions de la llum, les fluctuacions de les seues tonalitats i la subtilesa cromàtica prevalen sobre l'organització formal de tota la composició. La utilització de la gamma de marrons crea una atmosfera i una tensió potenciades per les formes i els seus ritmes, els colors bateguen uns al costat dels altres, i les mirades han d'estar atentes als matisos.
Historiador, mecenes, professor, col·leccionista, fundador del Museu d'Art Abstracte de Conca i, sobretot, pintor és **Fernando Zóbel** (Manila, 1924 – Roma, 1984). La seua trajectòria culmina en la dècada dels huitanta mitjançant un viatge molt marcat per l'ús del color, que es traduïx en una vitalitat cromàtica major en cadascuna de les seues obres. La seua pintura és fruit d'un procediment mental, sempre fonamentat en l'informalisme espanyol i lluny de l'expressionisme més visceral. Zóbel busca contínuament referents en la naturalesa, on el ritme de la composició es basa en el color distribuït en la superfície de manera intuïtiva i evocativa. Obres com *Tema 1* (1983) o *Futbol* (1973) es caracteritzen per la perfecció estètica i l'equilibri, tant de les formes com en l'ús del color i l'espai. Ens envien cap a una abstracció que busca l'harmonia a través d'una mínima expressió gestual, evocant sempre l'infinit. Autèntiques poesies visuals.
L'evolució de la pintura de **Joan Hernández Pijuan** (Barcelona, 1931-2005) vira en la dècada dels setanta cap a l'estudi del color, la llum i el moviment en l'espai. Arriba a depurar fins a aconseguir una obra monocroma i dona pas a superfícies vibrants, sobretot a partir de la dècada dels huitanta, per a desembocar en una pintura sintètica allà en els anys noranta.

> «La práctica de la pintura es una forma de conocimiento… es una forma de aprendizaje continuo en que la duda siempre está presente; ha de ser reflejo de uno mismo y tiene que partir de la necesidad de pintar como ritual» (25).

Amb esta declaració, el mateix Joan Hernández Pijuan confessava el que per a ell tancava el procés creatiu de la pintura: la voluntat de connectar amb les coses quotidianes de la vida d'aquell que el contempla en silenci. «Los cuadros se parecen a quien los pinta; los míos andan despacio y no hacen ruido» (26).
En un any i mig, és a dir, de l'any 1957 a finals del 1958, la seua obra transita de l'informalisme a l'expressionisme abstracte. Les característiques principals de les seues creacions són: l'acusada gestualitat, un fort contrast cromàtic, la reducció en la gamma de colors, on predomina el marró, el negre i el blanc. Una pintura de tall espacial que reduïx al màxim les referències a la figuració. Els objectes han desaparegut gradualment i l'espai adquirix un protagonisme total.
El seu procés creatiu obliga a parar-se i a reflexionar sobre la superfície del llenç i sobre el paper fonamental que exercixen els seus colors. Per tant, *Recorregut per límits* (1999) pot ser clau per a entendre l'evolució de l'artista i de la seua concepció sobre la pintura. Esta obra presenta una visió més nua del tema, pren el color com a protagonista i permet a Pijuan explorar la pintura des del bloc-color, de manera que «estamos en ella, permanecemos, como se permanece ante un espectáculo natural que nos impide retirar la vista a pesar de haberlo observado mil veces» (27).



**ROIG**

En les relacions espacials de la pintura, el color acudix en superfície a partir de valors abstractes com l'harmonia, el volum i el to, i és la llum la que s'encarrega de transformar l'atmosfera del color. Els artistes calibren els colors per a convertir-los en efectes estètics i sensorials, de manera que el color és una forma orgànica per a l'art, com ho és el roig.
**Rafael Canogar** (Toledo, 1935) és clau en la pintura informalista i abstracta. Al voltant de l'any 2000, planteja el quadro com a objecte on reinventa la seua arquitectura, i ho fa per a reestructurar i expandir el camp del color, pintura sobre pintura. En *Salman* (2000) es forja un cromatisme dens sobre un camp monogràfic aplanat i separat per línies verticals i horitzontals. Poesia visual on el color roig és l'autèntic protagonista. Recolzat sempre en l'estructura i l'espai, es convertix en un joc compositiu molt audaç. Però no només s'ha d'interpretar l'obra com «una extensión de la abstracción, sino como una vibración poética de la composición» (28). La seua conquesta plàstica és el domini del color que oscil·la entre el rigor i l'espontaneïtat, mostra una sensibilitat molt lúcida i reflexiva al mateix temps. Les seues creacions poètiques, riques en color, insten al recolliment per al silenci. Una pintura-pintura que recupera el cromatisme i el plaer de la mateixa pinzellada.
Per a l'artista **Jordi Pallarès,** la realitat és orgànica, mutable i canviant, i així ho fa veure en les seues obres, que se circumscriuen dins de l'expressionisme abstracte. Expressionista és la seua peça *Sense títol* (1990), una creació plena de matèria que evoca l'abisme, l'absència i l'existència, una peça energitzant. Concebuda a base de fragments fortament distorsionats, el seu color apareix fort i contrastat, potenciat per un traç rabiós i violent. Com que suprimix la figuració de soca-rel, la taca roja en la seua extensió no només es convertix en l'agent principal, sinó en l'únic.
Amb caràcter singular, igual que la seua pintura de gran valor expressiu i informalista, és **José Manuel Viola.** En la mateixa línia expressiva que la peça de Pallarès, se situa l'obra *Catàstrofe* (1977). Per a entendre l'obra de Viola, cal centrar la mirada en el gest pictòric que, en el seu cas, recorre el llenç a través de pulsions vitals i transcendix la realitat. Una pintura fulgurant, tensionada i organitzada, però directa en la seua forma, la qual requerix una visió fràgil, ràpida i que entregue el seu ésser sincer: el de l'artista. Eixa forma violenta d'enfrontar-se amb el llenç a través de taques prolongades de color roig produïx una ferida en l'orde de les coses i ens conduïx a una sensació d'energia descontrolada.
**Manuel Mampaso** (la Corunya, 1924-2001) també navega per l'univers informalista, combinant l'expressivitat del gest amb la materialitat de la pintura. Per a l'artista, la forma, el color i la matèria són els mitjans d'expressió en la pintura, i en este sentit: «el artista debe de traducir un valor estético con un valor en sí mismo, por ser sus esenciales y fundamentalismos valores auténticos, bien sea en representación de objetos del mundo tangible o traducción de los objetos sensibles» (29). *Roig negre 53* (1961) es compon d'una aiguada de tons grisos en què se superposen pinzellades denses en color roig i negre, amb gran poder expressiu. Mampaso ha sigut un artista independent, sempre prop dels nous corrents creatius, pioner de l'avantguarda artística dels anys cinquanta i de l'abstracció espanyola.
Pintor capital de l'art valencià contemporani, pioner en l'informalisme a Espanya i en la pintura social és **José Soler Vidal, «Monjalés»** (València, 1932-2023). Compromés sempre amb la llibertat, la seua carrera no només destaca per la seua coherència en la seua producció artística, sinó pel seu activisme cultural i el seu compromís amb el temps que li va tocar viure. La seua llarga i prolífica trajectòria travessa moments de màxima creativitat, en obres com *Égloga comburent* o *Estro obrativo* (1959). En les dos, la concentració de textures i la relació entre obscuritat i llum que dinamitza el color roig recreen «un movimiento en acto y potencial, que determina toda su obra y su carácter atemporal y existencial (…) plasmando el proceso de desintegración» (30). Per a Monjalés, l'art i la vida han format una equació indissoluble duta fins a les seues últimes conseqüències en el camp de l'art i de la cultura.
Un altre compromés amb la pintura és **Nico Munuera** (Llorca, Múrcia, 1974) i ho fa des de la insistència en l'atemporalitat amb un esquema elemental i una gamma cromàtica reduïda. Per a l'artista, «la pintura es un medio de aprendizaje hacia la capacidad de reflexión y observación tanto en nuestro entorno como en nuestro interior (…) es algo poderoso que nos sigue acercando a lo transcendente, lo sublime… y eso que hay rumores de muerte» (31). En *Brunt 7* (2006), aplica el pigment roig encés de manera lleu, sensible i fluida en un acte de fe, per «la capacidad de la pintura para decir al mundo, el estar del pintor en el mundo» (31). El quadro es convertix en una superfície *all-over,* en

què el color s'imposa amb rotunditat. Amb el seu propi acte de pintar ens submergim en els camins dels seus traços, expressió que viu per si mateixa, l'empremta i la matèria pictòrica. La pintura està viva.
Des que té raó artística, en **Patricia Bonet** (Castelló de la Plana, 1974) el color ha vertebrat el seu treball i hi domina tant la poètica geomètrica com el minimalisme. Esta és una característica molt reconeixible en elles, tant en la pintora com en la seua pintura. «Además de ser una superficie en la que se construyen formas con pintura, es también un pedazo aislado de la realidad circundante, una ventana abierta a las miradas, una ventana a la que asomarnos» (32), amb estes paraules va confessar en una entrevista com entén ella un quadre. Les idees que presenta en l'obra *Composició* (2012) giren entorn de la representació de la profunditat i el disseny de l'espai a través dels colors roig, blau i negre, on es pot manifestar l'expansió de la consciència. Som llum és un escrit en contestació a «Què és per a tu el color?».

> Color.
> Latido Universal que se desvela entre las estrellas, madeja de hilos solares que todo acaricia, que todo en la Tierra manifiesta.
> Esencia pránica que se hace latir armónicamente entre fotones, quarks y deciliones.
> Ese espacio intuido que se sabe, se trasluce, se reconoce.
> El abrazo incondicional que une todo y a todas, sin capricho ni condición
> Siente confía.
> En mi se recrea, sutil y con gracia.
> Concebido por obra divina,
> Preñada de amor verdadero.
> Dar a luz; ser Luz.
> No es la forma quien la atrapa, sino la mirada que lo goza.
> Aunque siempre escapa, puesto todo siempre cambia.
> Poder ver lo que soy.
> Poder ver lo que veo.
> Ser color.
> Pintando me entre-leo.
> (Patricia Bonet, setembre de 2023).

## VERD

«El verd ens trasllada a allò vegetal, més concretament a la grandesa de la naturalesa, a allò que som verdaderament en contraposició a la digitalització i a un món virtual desvirtual».
(Juan Olivares, València, setembre de 2023)

Així concep el color verd Juan Olivares (Catarroja, València, 1973) en el seu treball recent que presenta per a esta mostra, *Looking for a green. Preludi* (2022):

> «El color, en el meu cas, sempre ha sigut associat a la intenció de provocar una emoció. La idea de centelleig i de descobriment està íntimament associada al color, és un missatger… El color és un llenguatge i la seua gramàtica em permet expressar emocions i idees. Actualment, la busca d'un color determinat s'ha convertit en el sentit de l'obra. La paleta acumula sense parar mescles i busques, però també emmagatzema tot el temps que una pintura necessita per a ser desvelada. Sabem que tot es transforma en un procés continu de naixement i destrucció al qual res s'escapa. En la paleta, podem endevinar les empremtes d'eixe procés. En este sentit, les noves pintures són contenidors d'experiències i busques de xicotetes revelacions mitjançant mescles, de les quals ixes satisfet.
> La pintura és el procés.»
> (Juan Olivares, València, agost de 2023)

A cavall entre l'abstracció i la figuració, amb un segell molt personal, **Antonio Murado** (Lugo, 1964) treballa les superfícies mitjançant diverses capes de vernís i pintura, utilitzant els embolics com a recurs plàstic. En *Embolics* (1994) ha fixat les empremtes del gest pictòric mitjançant clevills que s'entrecreuen per tot el llenç i creen efectes topogràfics. Una estructura lírica amb un gust immediat per l'autòmat. Gestos bruscs i atzarosos fan d'esta obra un *action painting* subtil i personalitzat, i s'intuïxen ecos de l'informalisme. El seu color verd ens porta a la noció del paisatge com un acte visual irremeiable i a la força de la naturalesa, desvelant els seus misteris i imitant l'energia vital. Per això els seus traços són centrífugs, de dins cap a fora. Un paisatge embolicat que es construïx en el mateix moment en què s'observa.

## GROC

**Alfonso Fraile** (Marchena, 1930 – Madrid, 1988) és el màxim representant del corrent Nova Figuració. Com ja indica el seu nom, a través de la figuració i una extrema subjectivitat, busca recursos plàstics pel fi de reflexionar sobre l'existència humana. Com apunta Rosana Ara García, «estamos ante un hombre inserto en el mundo que se convierte en testigo de su propia mirada» (33). En este sentit, la seua obra s'articula entorn de la representació espacial i de les formes de contemplar-la. Identifiquem la seua obra pel seu grafisme personal marcat per una tendència a la caricatura i pel tractament de la figura humana amb relació als espais que habiten. Qui contempla la seua obra *16 x 1 N. 18* (1984), creada ja quasi al final de la seua carrera artística, ha de qüestionar-se immediatament la relació entre figura i espai. Pintura d'extrema subjectivitat, ens reflectix conscientment la visió de la realitat humana i el món exterior, però també la vida interior del mateix artista, sempre fent al·lusió al terreny intemporal i als conceptes de ser i estar. Per això, la seua constància és la relació entre la figura humana i l'espai. Els seus personatges apareixen comprimits i atrapats per l'espai en un exercici d'introspecció que es pot considerar com un símbol de la seua pròpia existència, ja que només cal fixar-se en cadascuna de les figures per a comprovar l'estat d'abstracció i que, tal com analitza Rosana Ara García en el seu article *Una aproximación vivencial al concepto contemporáneo del espacio*:

> «Si bien siempre se mostró como un gran colorista, sus obras están cargadas de dramatismo. Los rostros y cuerpos presentan deformaciones que evidencian la angustia que siente en ese momento. Son cuadros emotivos porque sentimos cómo el pintor experimentó sus estados de ánimo internos» (34).

Amb esta declaració, és evident que la seua obra és totalment existencialista. *Errant verd* (1981) centra el problema de la representació de la figura humana des de la pròpia vivència. Alfonso Fraile va saber donar a la seua pintura un caràcter expressionista molt marcat i, com Bachelard va apuntar: «son producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre en su actualidad» (34).
Un pintor del color per excel·lència és **José Guerrero** (Granada, 1914 – 1991), que va canviar el transcurs de la història de la pintura contemporània a Espanya. Podem dir que els seus estats d'ànim, a més dels seus desitjos d'innovació, se somatitzen en les seues obres a través de la pinzellada i amb una grafia molt personal. En el seu cas, es tracta de colors superposats com el groc i el negre perfilat d'un roig subtil. Tenim *Sense títol* (1954), un clar exemple de la sofisticació del seu estil. Encara més, és a partir de la dècada dels setanta quan Guerrero destil·la cada vegada més la seua pintura a través dels camps de color, fins al punt que les seues pintures estan carregades d'energia, la mateixa que desprén la seua peça *Dos imatges* (1972). Així ho explica el mateix artista:

> «El sol entró, se posó en la tela, exactamente lo que yo quería que hiciera. Entró por el ángulo sur y se fue por el ángulo norte. Eso era lo que yo tan torpemente quería explicar (…). Aunque el fondo blanco de la tela era inmóvil, la luz del sol seguía proyectando formas y color hasta la hermosa puesta del sol roja» (35).

Qualsevol obra realitzada per **Miguel Ángel Moset** (Conca, 1953 – 2020) fa referència al fluir del temps. Sota l'anècdota figurativa plasmada en la seua obra *Sense títol* (1999) i amb una predilecció per tot el que és abstracte, ens introduïx en un espai atemporal, en una altra dimensió, que enuncia les aparences de la permanència. Una pintura que reflexiona sobre l'existència i la inexistència de la vida i, com apunta José Ángel García: «no ya en la propia consideración del ser de los motivos recogidos, que también, sino en la propia visión de esos preceptos (…) Moset pinta lo que podría haber sido, no lo que debería haber sido» (36). Eixa percepció sobre la vida queda reforçada amb l'ús del color groc, que va amagant les absències i els buits, sempre des d'una sensibilitat honesta que reflectix el temps, el canvi, la transformació i els records.

## ROSA

Quant a l'ús del color, **Esteban Vicente** (Turégano, 1903 – Nova York, 2001) explota totes les seues possibilitats, des dels colors més orgànics i terres, fins a un cromatisme més exacerbat. Entregat al domini de l'expressió, en *Shadows* (1965), deixa una empremta del seu caràcter expressionista, però sempre des d'una elegància exquisida. El roig rosat coagula en una zona de color més palpitant per a fondre's amb els marrons, de manera que l'obra es faça rítmica i molt més lliure. La crítica d'art Elizabeth Frank descriu el seu procés plàstic, tenint en compte el context artístic novaiorquès pel qual es va moure i va desenvolupar la seua carrera artística: «mientras los artistas del campo del color tienden a la reclamación visual sobre el color, extendiéndolo a veces en amplias extensiones de tela de forma llana e ininterrumpida. Vicente sabe moverse y jugar con su color: lo mezcla, lo combina, lo adelgaza, lo señala, lo mancha y empaña, y a veces lo satura al máximo, como si, al igual que el arponero, quisiera llegar a lo más hondo posible» (37).
L'artista valencià **Joaquín Michavila** (l'Alcora, Castelló, 1926 – Albalat dels Tarongers, València, 2016) ens introduïx amb les seues obres en una introspecció profunda sobre el con-

cepte de la pintura i de la vida, plena d'expressivitat vibrant i sensibilitat, tant en la seua obra geomètrica de tall constructivista com en la seua evolució posterior cap a l'abstracció més lírica i poètica. Ja en la seua primera exposició individual celebrada a la Sala Mateu de València, la crítica d'art va definir la seua obra com:

> «Una sensibilidad, la suya bien despierta; un deseo de captar el alma de las cosas y traducirlas a impresiones de color; una paleta limpia y una técnica segura (….) Porque Joaquín Michavila tiene un modo de pintar en donde el color se funde en la finura, dándonos así un reposo de contemplación que solo el arte de los elegidos produce" (38)».

L'obra *Sense títol* (1992) de Michavila respon al més vital de la pintura: les seues delimitacions formals, els ombrejos subtils, un refinament depurat exquisit, la reducció, simplicitat i intensitat del color rosa la convertixen en una de les peces clau de la pintura contemporània valenciana.
**Encarna Sepúlveda** s'ha convertit en una avançada de l'abstracció geomètrica dins del panorama artístic valencià actual. Creadora d'alguns colors fluorescents i àcids, és conscient del poder que tenen en els seus quadros i exercixen un paper transcendental que, segons diu la mateixa artista: «posee una fuerza y capacidad de expresión y transmisión de emociones y sensaciones inagotables» (39). Cal dir que concep la pintura com una disciplina que garantix la doble via comunicativa en els plans intel·lectual i reflexiu per com pensa, executa i recrea percepcions en el receptor a través de les seues obres. Les claus són l'abstracció, la geometria i el color. La seua trajectòria és una evolució contínua, fruit d'una investigació persistent que ha assentat les bases d'una pintura pensada i desconstruïda dins de l'anomenada «abstracció redefinida». La seua obra *Sense títol* es pot concebre com un paisatge de la possibilitat, ja que en ella «contrapone la fuerza constructiva, la intervención vibrante de sus formas geométricas con la callada quietud de sus formas, aparentemente uniforme, destacando así mismo la fluorescencia y la fuerza del color empleado» (40). Al contemplar-la, ens introduïx en una il·lusió habitable en què l'espectador «puede penetrar y sentirse interpelado a participar en la actividad del cuadro, pues no se trata de entender o explicar, sino de implicarse. La obra está realmente acabada, no cuando la artista la abandone, sino cuando el espectador la contemple» (40). Ahí és quan manifesta el color de la vida.

## NEGRE

Atret sempre per la lògica de la geometria, **Eduard Arbós** (Barcelona, 1959) treballa des de la pintura abstracta i l'escultura, la instal·lació, les intervencions en l'espai o la fotografia. L'artista elabora en l'any 2001 *Sense títol P. 1301*, un joc de línies de gran impacte visual sobre un fons negre. Peça compacta i rigorosa en consonància amb els corrents artístics com el constructivisme, el neoplasticisme, l'art minimal o el neoconcretisme, que reflexiona sobre l'espai i, a partir d'ahí, desenvolupa la seua proposta conceptual. La pulcritud de les seues formes i la puresa de les línies ens parlen d'una estètica racional i científica, de manera que es convertix en el mateix procés d'investigació.
L'essencialitat de la pintura de **Fernando Lorite** ve acompanyada de l'ús del blanc i del negre, i pren com a referent les imatges cinematogràfiques i que «sin ser accidental ni accesorio, busca en sí mismo la totalidad de la belleza» (41). Recorre a la pissarra negra per a mostrar-nos les imaginacions nocturnes i tot el que envolta la imaginació de l'artista. Un imaginari somiat que s'infon en els records i en idees com *Fibra de fum* (2005) i que intenta alinear-se amb l'inconscient col·lectiu sense interferències.
A cavall entre l'escultura i la pintura, la noció de la realitat i la construcció són dos dels atributs en la trajectòria del valencià **Andrés Cillero,** un dels artistes més importants del pop-art espanyol. En 1977, construïx una peça que titula *Arsenal de superfície* (1977), un acoblament d'objectes seleccionats per l'artista a consciència, no per atzar, que recobrix amb pintura monocroma negra, d'aspecte auster i minimalista. El seu color adquirix un caràcter semàntic en recobrir tots els objectes reals i fa una al·lusió directa a l'erotisme. La inquietud de Cillero pel volum respon a la necessitat de reproduir la realitat tal com la veia, sense embuts, nua.
El color negre és també protagonista absolut en l'obra del valencià **Assad Kassab**. *Sense títol* (1999), de la sèrie *Ferides*, és una obra mètrica i es concep com un procés d'acció, on es materialitza el color negre. Si ens acostem a la superfície, esta adquirix la propietat d'una extensió abrupta i obscura, la matèria té propietats denses. Les restes fluides de la factura pictòrica es transformen en un negre enquitranat, material que conté residus d'origen orgànic i amb propietats tòxiques i corrosives. Un tall violent simula les distintes capes de l'epidermis del quadro: «el corte, que vertical y monumentalizado de Assad Kassab traza en las sucesivas obras de la serie *Heridas* (1998) no responde a una preocupación espacial, como le hubiera interesado a Lucio Fontana, sino



más bien a una voluntad semántica y asociativa, donde el espectador relaciona la incisión convirtiéndola en indicio de descarga violenta o en símbolo femenino sexuado» (42).
Qui fa una pintura de veu pròpia és l'artista **Manuel Rey Fueyo** (La Felguera, Astúries, 1950), afincat a València, on ha desenvolupat tota la seua trajectòria sobre el concepte «pintura-pintura». Fueyo diu: «un no tria el color, el color et tria a tu» i «una vegada és escollit, una vegada feta l'obra, és quan fas la lectura. És veritat que et diu coses de tu mateix». A partir d'eixa percepció, tria el camí de l'abstracció com a poètica del seu temps i el color com a metàfora de la vida. La seua pintura s'ha abstret a poc a poc i ha quedat en la seua essència, la idea abstreta del pas del temps queda en la superfície dels seus llenços. Atmosferes evocadores que «se convierten en un espejo para vernos, para mirar, porque no vamos a ver nada en un cuadro que no tengamos dentro nosotros» (43). En les seues obres, els negres mostren densitat, però també llum. *Sense títol* es convertix en una massa poderosa de pintura i gran presència del color, ens mira i, en interrogar-se a ella mateixa, incita l'espectador a fer-ho també. A través de la gamma cromàtica i de la seua alquímia personal, manifesta l'experiència d'allò que s'ha viscut i d'allò que queda per viure. Una reafirmació de la pintura en l'actualitat.

## GRIS

En 1961, **Gerardo Rueda** (Madrid, 1926-1996) va exposar a la Galería Biosca de Madrid les seues pintures grises, entre elles l'obra *Arfe* (1960), obra que executa en el mateix any. L'artista explica a Rivás-Bonet en una entrevista feta en 1971 el sentit de la seua creació: «fui simplificando las formas y el color. Fue esta mi época gris, aunque seguían existiendo algunas referencias paisajísticas. Expuse la serie en Biosca, introduciendo pequeños acentos de pintura. Todo esto tiene mucho que ver con el espacialismo; también el que trabaje en monocromos» (44). Verd Rueda, roig Rueda o blau Rueda, amb això *Quatre exercicis* (1967) és un clar exemple d'eixa percepció espacial i sobre el colorit. En els seus relleus, com pot ser en esta peça, oculta la verdadera procedència i identitat dels materials i cobrix la superfície amb colors uniformes, i així ressalta l'essència de les coses.
Amb un llenguatge propi i molt personal, **Luis Gordillo** (Sevilla, 1934) posseïx indiscutiblement la condició de mestre de noves generacions. A partir de peces com *Vianants grisos* (1968), Gordillo experimenta amb planxes, impressió *offset* per a executar pintures monocromes amb l'objectiu de treballar l'espai a costa de neutralitzar el color. Cossos esquemàtics apareixen seriats, presentats com a ciutadans anònims, amb un aire pop.
El mateix Gordillo va declarar que «el color del siglo XX, ya en los setenta, era aburrido. Incluso Picasso utilizaba siempre los mismos colores, el rojo, el verde, el amarillo, el marrón etc. Yo quería zafarme de ese color dominante y producir un color dado por la casualidad y por un método técnico, porque sabía que de otra forma no podía salir de esa encrucijada» (45). En efecte, Luis Gordillo s'especialitza en àrees grisenques i crea una paleta simple i acompanyada de gestos repetitius i sintètics.
Des del pensament i l'estètica oriental, l'obra de **Luis Martínez Muro** (Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1937) amplia els límits bidimensionals sempre en un territori abstracte. En el seu acte de pintar, parla d'ella en una temptativa de referir el tot, també al mateix artista i al contemplador. Observant la seua obra, *Cohet espacial* (1969), sentim que «la presencia se diluye y es atravesada por la ausencia, las cosas ya no se imponen, ni se exponen» (46). El dibuix transcendix la materialitat dels objectes representats i la llum modula tota la pintura. Una depuració de convenció plàstica minimalista que forma part d'una minuciosa investigació entre pintura, espai i existència. Acaba reduint les coses a la seua substància, al cercle, i pareix que dibuixa la dissolució. Per això, insistix en l'espai pictòric, en la representació de formes quasi geomètriques, perquè s'estan desintegrant, i de volum extremadament retret dins d'un cromatisme grisenc. Muro representa un objecte que és molt més que les aparences depurades que fan que la seua obra siga una pintura esotèrica, evocativa i plena d'atemporalitat.
**Enric Planas Durà** (Barcelona, 1921-1984) va ser membre creador del Grup Lais, que va donar a conéixer el seu manifest negre, i és un dels artistes que conformen la pràctica informalista catalana. En les seues obres, domina el gest, la matèria i la sobrietat cromàtica. En *Composició 10002* (1962), queda manifesta la seua poètica, una pintura informalista més heterodoxa i que el connecta amb artistes que podem contemplar en les sales que conformen esta exposició.

## BLANC

El blanc i el negre es confirmen com els colors amb què la societat construïx les seues imatges transcendentals. «Separan aquello que existe de lo que se imagina o se construye, superando en ciertas ocasiones la noción de lo real» (47).
El color blanc ha transitat per tot l'art del segle XX. La

tendència del monocrom adquirix importància en la segona mitat del segle XIX i dona lloc a la poètica sublim, quan la llum i l'ús del color adquirixen protagonisme i acudixen a la desmaterialització de l'objecte, que en el transcurs del segle XX anirà desenvolupant-se fins a arribar a la superfície monocroma en un exercici de síntesi pictòrica. «Primero dejar en la pintura espacios en blanco, después hacer pinturas blancas, luego transformar el blanco de la superficie en trasporte de luz y, por último no hacer» (48).
Diferents artistes han utilitzat i utilitzen la poètica del blanc dins del procés de reduir la pintura amb caràcter abstracte. Ja hem vist que artistes com **Fernando Zóbel** o **Jordi Teixidor** han pintat en eixe color i hem descrit les seues poètiques anteriorment. S'hi suma **Elena Asins** (Madrid, 1940-2015). El color blanc ens parla de gran part de la seua carrera artística, la qual, encara que mostra la seua gran debilitat pel càlcul i la geometria, té una personalitat molt polièdrica. En obres com la sèrie *Menhirs*, controla amb gran precisió un llenguatge sintètic, és a dir, la pintura com a estructura, i mostra, com ella mateixa va reafirmar: «tener en la mano la posibilidad de organizar elementos que producen un mundo, un juego que revela la verdad o la esencia de las cosas» (49). Per a Asins, «el objetivo artístico es tan solo evolutivo que encierra la verdadera imagen, la idea básica sustancial, que no puede ser fabricada, ni ser vista, ni ser dicha, sino tan solo ser pensada» (50) i, des de la seua consciència elevada i silenci meditat, ha cultivat una depuració extrema en les seues obres.

El treball de **Juan Carlos Lázaro** és menys calculat. El blanc és el color protagonista en tota la seua trajectòria, amb ell es confirma també l'autonomia del llenguatge pictòric i la materialitat de la pintura en la seua concepció més subtil que pura. La seua pintura és intuïtiva, però sempre a cavall entre l'abstracció minimalista i la figuració lírica. Un camí cap a la busca de l'essencialitat quan recorre a colors transparents com en l'obra *Sense títol* (2000), on el color s'ha reduït a la màxima expressió. Ací s'encamina a «no representar la realidad, a no verla, a no imbuirse en los objetos pintados, e intenta que nos identifiquemos con ellos, con su misma esencia» (51), per això recorre a un dibuix exquisit i de traços quasi invisibles que transcendix en el més material. És en eixe camp on «la luz matiza los cuerpos y los espacios (…) de intensidad poética» (52). Les coses ja no s'imposen en el seu aspecte més físic a l'espectador, tot el contrari, la presència es diluïx en allò transcendental. Veiem la desmaterialització de la pintura, mentre que la seua és atemporal.
La figura de l'artista valencià **Manuel Hernández Mompó** (1927 1992) és difícil d'encasellar, però sí que podem confirmar amb rotunditat la seua sensibilitat notable en el control de la llum i del color. Considerat un artista marginal per la seua manera de concebre la pintura, la seua obra és tota una creació lúdica i despreocupada. La seua experiència amb el color blanc constituïx la poètica que predominarà al llarg de la seua trajectòria poc temps després de la seua incorporació a l'avantguarda dels anys cinquanta.
El mateix artista va declarar la seua intencionalitat: «el blanco de los fondos de los lienzos quiero que sea el espacio. Sobre este espacio, como en un escenario, quiero que pasen cosas, que estén vivas, que se muevan, que cambien» (53). Eixa vivència queda reflectida en la seua peça *Sense títol* (1967). El que fa Mompó és una altra manera de comprendre l'abstracció i en esta hi ha una busca contínua en l'expressió de la llum i el color, fins al punt que «tienen la magia de lo incompleto y de lo espontáneo y no se plantean una definición establecida» (54).
Qualsevol espectador o espectadora que contemple cadascuna de les obres que formen part de l'exposició pot interpretar el seu contingut sense por a l'equívoc, ja que la superficialitat de les peces reflectixen realitats múltiples. De manera que, davant de la mirada pensada, assistim a una altra manera d'entendre la pintura, sempre des de la reflexió. Com podem comprovar en totes les seues dimensions, el color no només és una propietat de la matèria ni una mera refracció de llum en els objectes. El color és pensament i sensació carregats de valors simbòlics que posseïx la pintura i que tenen capacitat de revelar el mateix sentir de la vida.
En esta ocasió, s'ha intentat convertir la sala del Museu de la Ciutat de València en un museu de color i vida. En ella, tot és color.

*Bienvenido Simón Robles*
*Fundació Chirivella Soriano C.V.*




1.Castañeda Marulanda, Walter. ( 2009). «Aproximaciones a una lectura del color como signo inmerso en la obra de arte». Revista Kepes. Any 6. Gener-desembre, p. 25.

2. Cabernes, J. Maurice Marleau-Ponty. Fenomenología de la percepción. Planeta-Agostini, Bacerlona, p. 226.

3. Lossada, Fernando (2012). El color y sus armonias. Textos universitarios. Publicaciones Codefre, p. 8.

4. 5. Kandinsky, Vasili (1996). De lo espiritual en el arte. Austral. Contemporánea Humanidades. Paidós, p. 104.

6. Mondrian, Piet ( 1983). La nueva imagen de la pintura. Comissió de Cultura del Col·legi Oficial d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics, p. 62

7. Barro, David ( 2019). «La poliedria de la pintura». En D. A. La pintura. Un reto permanente, Barcelona. La Caixa, p. 22.

8. Saborit, José (2021). Perspectiva Aérea. Diario de un pintor. Pre-Textos Narrativa, p. 38.

9. Barreiro López, Paula ( 200). *La abstracción geométrica en España (1957-1969). Biblioteca de Historia del Arte*. Consell Superior d'Investigacions Científiques.

10. Mercadé, Albert (2014). Catàleg d'exposició. *Romà Vallès, 90 años.* Centre Cultural de Terrassa. Març, abril de 2014.

11. Catàleg de l'exposició: *Feito. Obra 1952-2021*. Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, Madrid, p. 36.

12. Guinea, J. M de Francisco. «Naturaleza y razón: Torner en la síntesis moderna». En el catàleg de l'exposició: *Torner. Naturaleza y razón*, ps. 9-27

13. Trullén, Pablo (1988). Catàleg de l'exposició *Salvador Victoria. 1958-1988*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra cultural.

14. D. A. (1958). Catàleg de l'exposició: *Salvador Victoria expone en París*. Jornada. València. s/p.

15. 16. Catàleg de l'exposició: *Manolo Quejido. Pintura en acción*. Centre Andalús d'Art Contemporani. Monestir de Santa María de las Cuevas, Sevilla. 2006.

17. Yvars, J.F. (2003). *Los colores del hierro. Una aproximación al arte moderno*. De bolsillo. Ensayo Arte. Barcelona, p. 283-287.

18. 19. 20 Sánchez Roboyna, Andrés (2000). *Bajo el abrigo aéreo: La pintura de José María Sicilia*. Cuadernos Hispanoamericanos. Núm. 595, p. 69-80.

21. Castells González, Rosa Ma. (2018). «Las cuatro reglas del método cartesiano para descubrir la pintura verdadera de Martin Noguerol». En el catàleg de l'exposició: *Martín Noguerol. Constructo geométrico*. Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana, p. 9-14.

22. 23. Noguerol, Martin (2022). *Notas para un ensayo*. Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana. València, p. 83 i 127.

24. Vozal, Valeriano (2013). *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. 1940-2010*. La Balsa de la Medusa. Madrid, p. 179.

25. 26. Hernández Pijuan, Joan (2003). *Obra sobre papel 1987-2002*. Galeria Rafael Pérez Hernando, Madrid, p. 162, 284.

27. Del Corral, María ( 2007). «El dibujo, la mirada el sentimiento». En catàleg de l'exposició:*Joan Hernández Pijuan. La distancia del dibujo*. Fundació Juan March.

28. Muñoz, Miguel Ángel (2013). «Rafael Canogar: abstracción, tiempo y memoria». Catàleg de l'exposició: *La abstracción de Rafael Canogar*. Institut Valencià d'Art Modern. Novembre, 2013, febrero 2014. Generalitat Valenciana. Conselleria d'Educació, Cultura i Esport.

29. Mampaso, Manuel (1952) ). *Dice Manuel Mampaso.* Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 26, p. 208.

30. Patuel, Pascual (2014). «Monjalés, una trayectoria artística: 1953-2014». En el catàleg de l'exposició: *Monjalés. Una trayectoria artística: 1953-2010*. Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. València, pag. 28.

31. Nico Munuera. ProjectNico Munuera. Página web del artista en: https://nicomuneraproyects.com

32. P. Mir. Entrevista en el diari *Las Provincias*: «La obra más sensorial de la pintora Patricia Bonet». En: https://www.lasprovincias.es/v/20110211/castellon/obra-sensorial-pintora-patricia-20110211.html

33. Ara García, Rosana (2022). «La obra de Alfonso Fraile: una aproximación vivencial al concepto contemporáneo del espacio». *Bellas Artes* 0, maig 2022, p. 113-130.

34. Bachelard, Gastón ( 1994). *La poética del espacio*. FCE. Madrid, p. 9.

35. Ortuño, Poncho (1980). *Conversaciones con José Guerrero*. Ministerio de Cultura. Madrid, p. 91.

36. Mila, Miguel Ángel (2013). *Miguel Ángel Moset: el pintor taoísta al borde del río*. Lanza. Diario de la Mancha

37. Frank, Elisabeth (1995). *Esteban Vicente*. Museu d'Art Contemporani Esteban Vicente, p. 82.

38. Patuel, Pascual ( ). Catàleg de l'exposició: *Joaquín Michavila. 50 años de pintura*. Tardor Cultural Vilafamés. Ajuntament de Vilafamés, p. 23.

39. Sepulveda, Encarna (2022): «Encarna Sepúlveda». En el catàleg de l'exposició *Elles*. Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana. Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals. Ajuntament de València. València, p. 118.

40. Ferrer, Carolina (2019). «Trenzando el tiempo. El hilo infinito». En el catàleg de l'exposció: *Encarna Sepúlveda. Trenzando el tiempo*. 2002-2019. Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana, p.19-23

41. 42. 47. Robledo Palot, Joan (2009). «Armonía de contrarios». En el catàleg de l'exposició: *Blanco y negro. Sujeto, espacio, percepción*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana. Fundació Chirivella Soriano de la Comunitat Valenciana, València, p. 45 i 123.

43. Entrevista personal a Manuel Rey Fueyo, agost de 2023.

44. Obres d'escrits: vegeu recopilació en: A. DE LA TORRE, *Escritos y conversaciones*, Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, Madrid, 1999.

45. Catàleg de l'exposició: *Gordillo Duplex*. Fundació Banca March, 2004, p. 16.

46. Jullien, F. (2008) *La gran imagen no tiene forma*. Alpah Decay, Barcelona, p. 19-21.

48. Replinger, Mercedes (1990). «Elogio del color». *Arte, individuo, sociedad*. Núm. 3, p. 137-145

49. 50. Catàlog d'exposició: *Elles*. Museu de la Ciutat. Desembre 2022-febrer 2023. Fundació Chirivella Soriano i Ajuntament de València. Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, p.93.

51. 52.. Cano Ramos, Javier (2020). *La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro*. Ministeri de Ciència i Innovació. Junta de Extemadura. Investigación, p. 17-19.

53. 54. Nieto Alcaide, Victor ( 1991). Manuel Hernández Mompó. En: José Francisco Yvars (coord..) op cit. pág. 25.

VIDA Y
COLOR

**Equipo 57**
Sin título. 1961
53 x 70 cm.
Gouache sobre papel
Fundación Chirivella Soriano

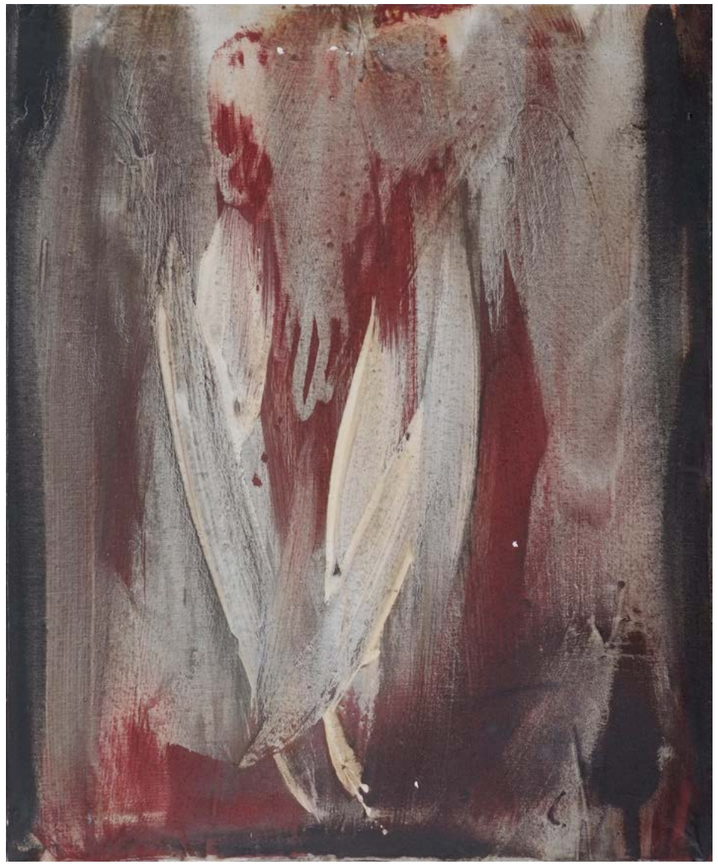
**Equipo 57**
Sin título. Serie: Películas. 1957
33 x 45 cm. (x4)
Gouache sobre papel
Fundación Chirivella Soriano

**Manuel Quejido**
El tabique 28. 1990
84 x 81 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

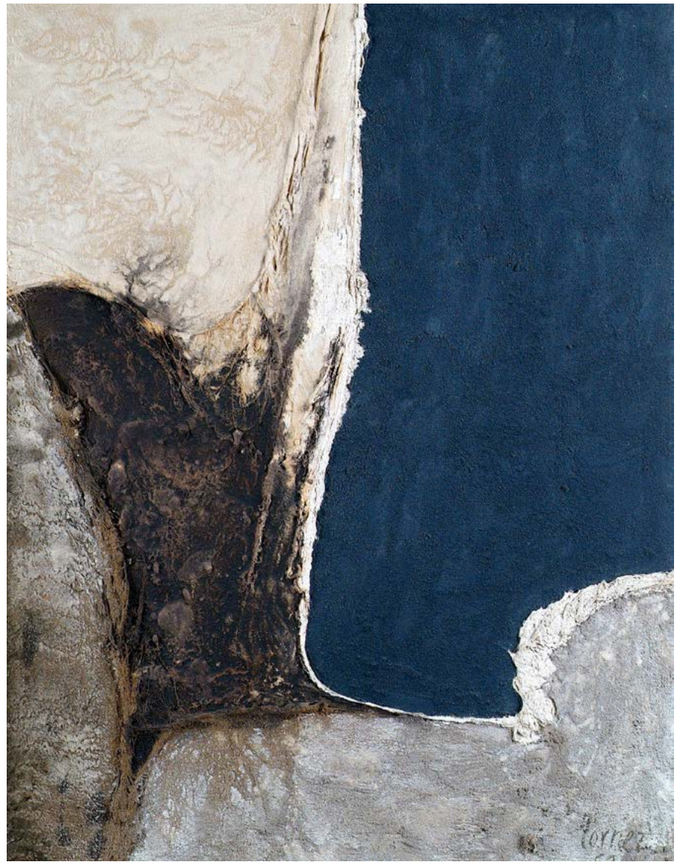
**Gerardo Rueda**
Cuatro ejercicios. 1967
73 x 55 cm.
Collage, cajas de cartón sobre madera
Fundación Chirivella Soriano

**Luis Feito**
Sin título. 1956
77 x 56 cm.
Técnica mixta sobre papel
Fundación Chirivella Soriano



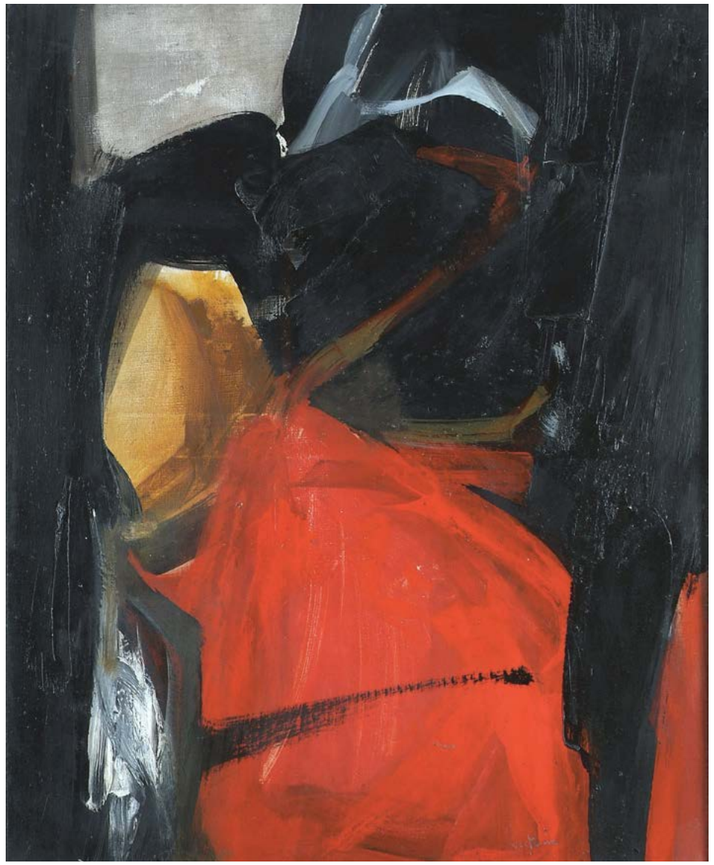


**Romà Vallés**
Composición. 1959
54 x 65 cm.
Óleo sobre lienzo
Fundación Chirivella Soriano



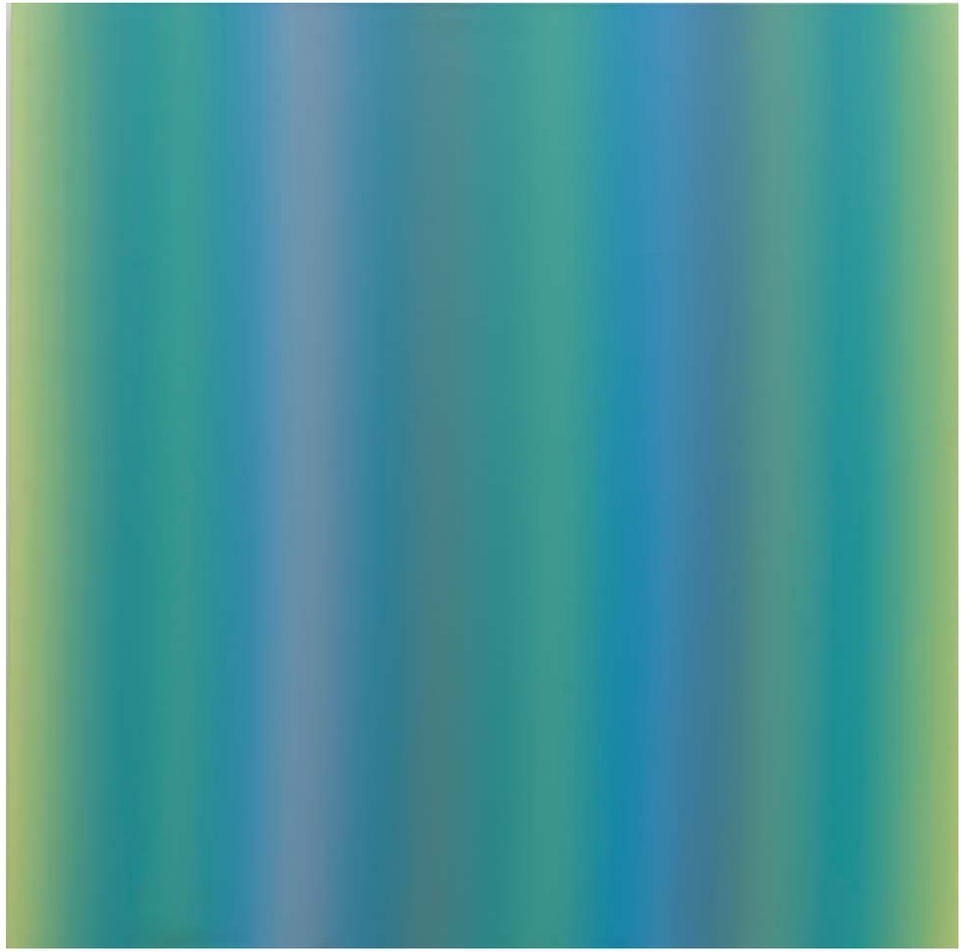
**Gustavo Torner**
Pintura en blanco, marrón y azul. 1959
115 x 87 cm.
Técnica mixta sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**Cristina Alabau**
Espacio íntimo. 2023
180 x 200 cm.
Técnica mixta sobre lienzo
De la artista



**Salvador Victoria**
Sin título. 1960
80 x 65 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano





**Ferrán Gisbert**
Estudio de color. 2012
195 x 195 cm.
Acrílico sobre tela
Del artista

VIDA Y
COLOR

AZUL

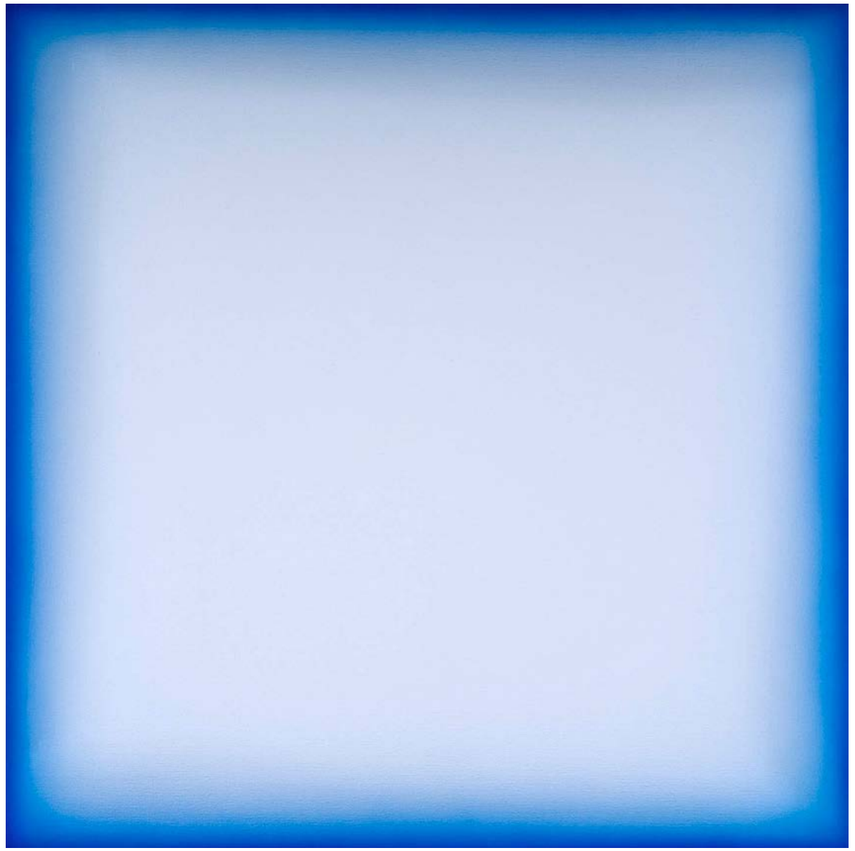
VIDA Y
COLOR
AZUL

**Ignacio Yraola**
Sin título. 1966
65 x 110 cm.
Óleo, acrílico y madera sobre tabla
Fundación Chirivella Soriano

**Bonifacio Alfonso Gómez**
Paisaje azul. 1997
81 x 100 cm.
Óleo sobre tabla
Fundación Chirivella Soriano

**José María Sicilia**
Sin título. Serie: de Espejos. 2000
64 x 48 cm.
Técnica mixta sobre papel japonés
Fundación Chirivella Soriano

**José Saborit**
Al dios sin nombre. 2023
162 x 195 cm.
Acrílico sobre lienzo
Del artista



**José María Yturralde**
Postludio. 1999
100 x 100 cm.
Acrílico sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**Jordi Teixidor**
Una noche tranquila. 1990
78 x 75 cm.
Óleo sobre papel entelado
Fundación Chirivella Soriano

VIDA Y
COLOR

# MARRÓN

**Albert Rafols Casamada**
Diàleg. 1987
42 x 24 cm.
Acrílico sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

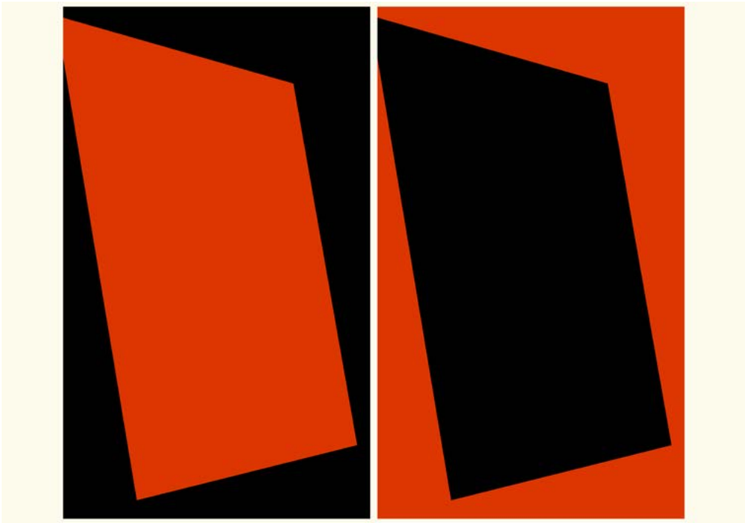
**Albert Rafols Casamada**
Bodegón holandés. 1987
60 x 60 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**José Hernández Pijuan**
Recorregut per limits. 1999
33 x 41 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**Fernando Zóbel**
Fútbol. 1973
40 x 40 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

VIDA Y
COLOR

NARANJA



**Martín Noguerol**
Serie regreso a EM E. 1996
35 x 50 cm. (x2)
Tinta sobre papel
Fundación Chirivella Soriano

**José María Sicilia**
Sin título. 1988
60 x 60 cm.
Técnica mixta sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

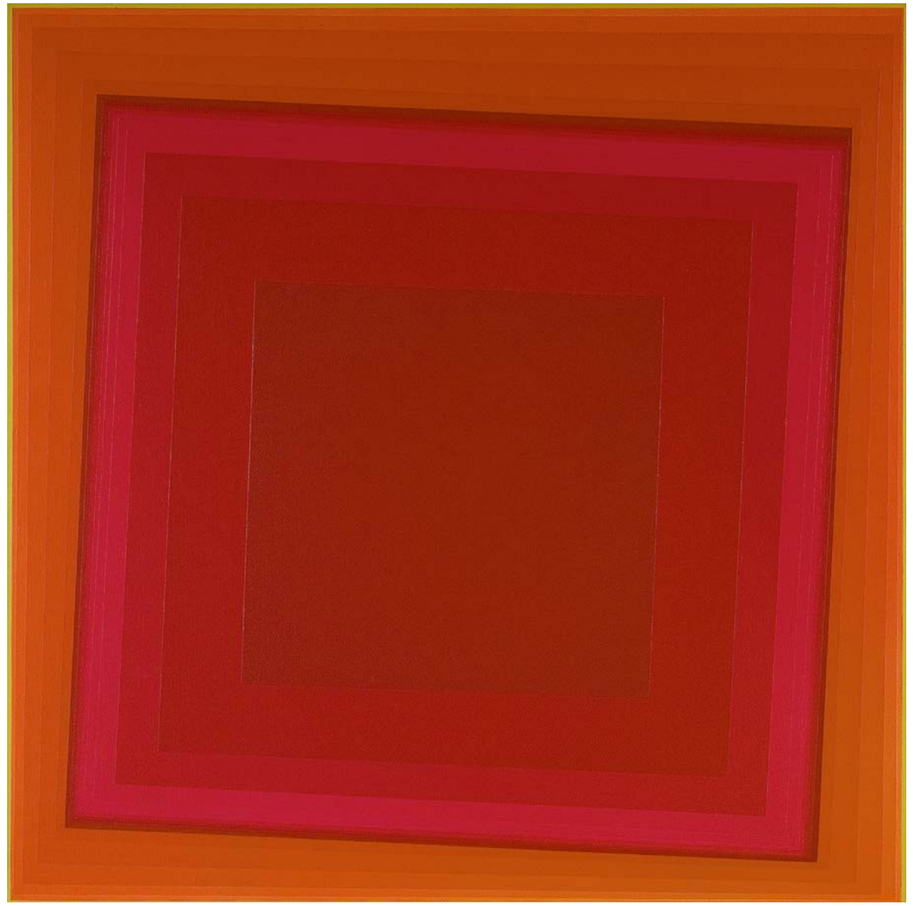
VIDA Y
COLOR

ROJO

ROJO

**Rafael Canogar**
Salman. 2000
25 x 25 cm.
Técnica mixta sobre madera
Fundación Chirivella Soriano





**José María Yturralde**
Preludio Nº 26. 1992
100 x 100 cm.
Acrílico sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**Jordi Pallarés**
Sin título. 1990
65 x 54 cm.
Técnica mixta sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

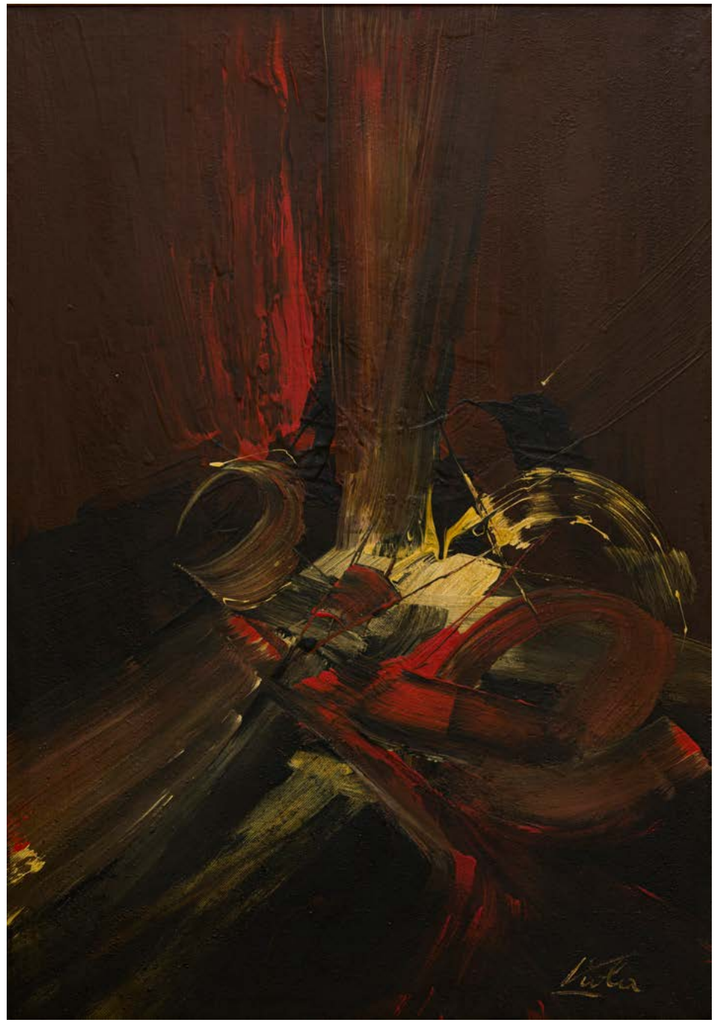
**José Guerrero**
Dos imágenes. 1972
73 x 60 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**Patricia Bonet**
Composición / Imaginarium. 2012
110 x 110 cm.
Acrílico sobre tela
De la artista

**Nico Munuera**
Brunt 17. 2006
200 x 180 cm.
Acrílico sobre lienzo
Fundación Chirivella Soriano

**José Soler Vidal "Monjalés"**
Égloga comburente. 1959
35 x 50 cm.
Técnica mixta sobre papel
Fundación Chirivella Soriano

**José Soler Vidal "Monjalés"**
Estro obrativo. 1959
44 x 59 cm.
Técnica mixta sobre papel
Fundación Chirivella Soriano

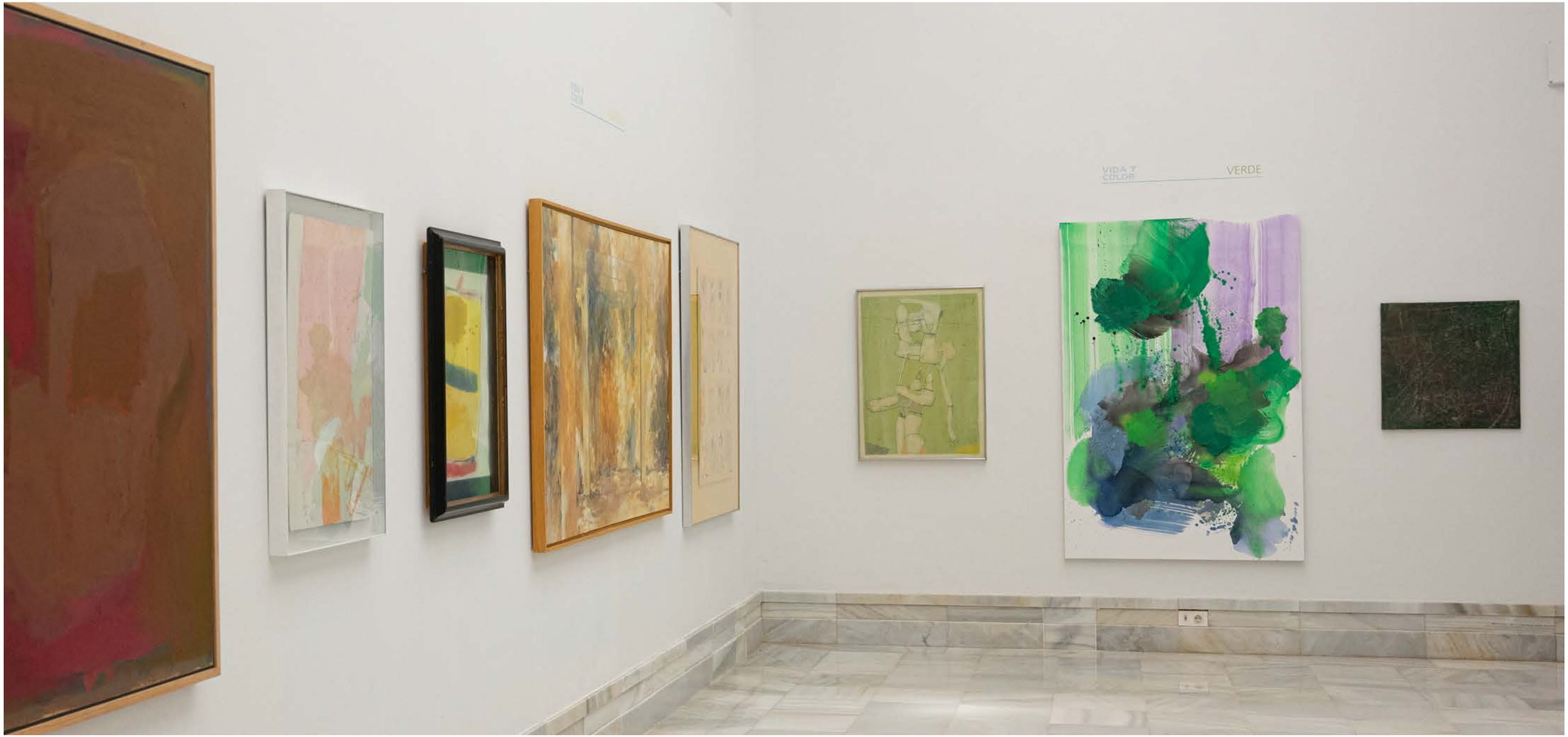


**José Manuel Viola**
Catástrofe. 1977
136 x 96 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**Manuel Mampaso**
Rojo negro. 1961
100 x 81 cm.
Técnica mixta sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

VIDA Y
COLOR

VERDE


VIDA Y COLOR
VERDE

**Antonio Murado**
Marañas. 1994
65 x 65 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**Alfonso Fraile**
Andante verde. 1981
93 x 68 cm.
Técnica mixta sobre papel
Fundación Chirivella Soriano

**Juan Olivares**
Looking for a green. 2022
182 x 120 cm.
Acrílico sobre tela
Del artista

VIDA Y
COLOR

# AMARILLO

UNA Y COLOR
AMARILLO

**José Guerrero**
Sin título. 1974
63 x 47 cm.
Técnica mixta sobre papel
Fundación Chirivella Soriano

**Alfonso Fraile**
16x1 Nº18. 1984
138 x 116 cm.
Técnica mixta sobre papel, collage sobre cartón
Fundación Chirivella Soriano

**Miguel Ángel Moset**
Sin título. 1999
116 x 195 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

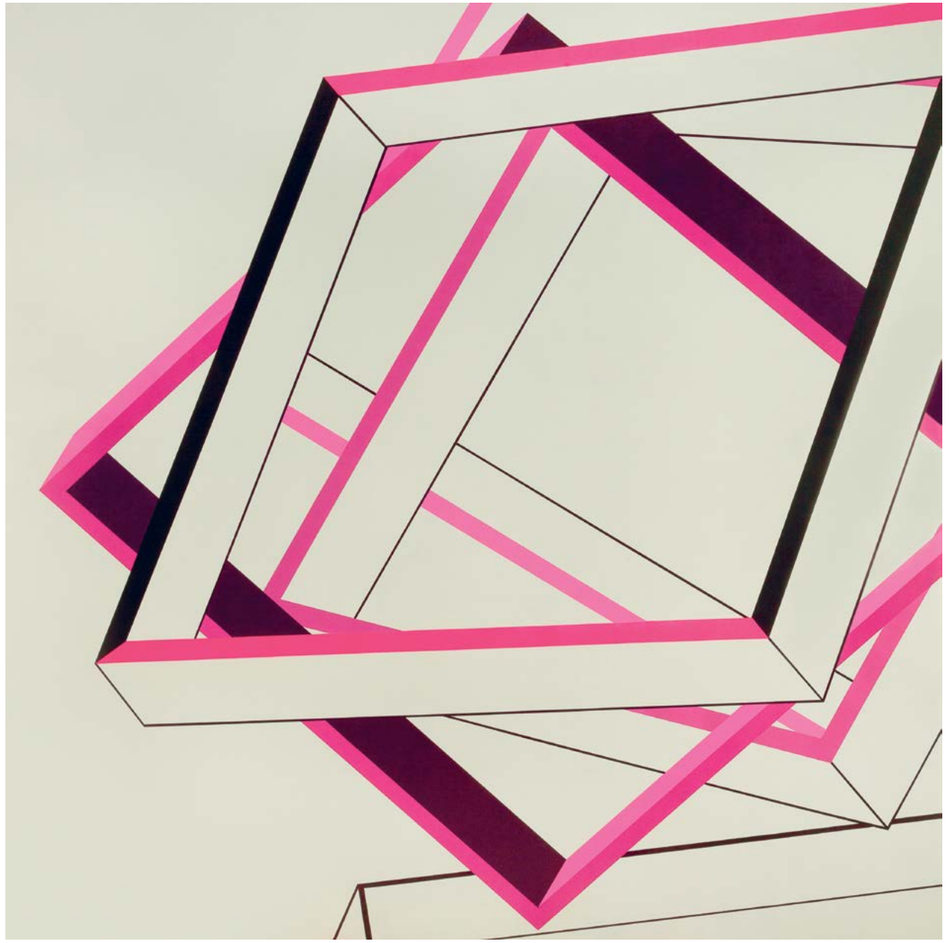
VIDA Y
COLOR

ROSA

VIDA Y
COLOR
ROSA

**Joaquín Michavila**
Sin título. 1992
70 x 50 cm.
Óleo sobre cartón
Fundación Chirivella Soriano





**Encarna Sepúlveda**
De la serie "Ángulos del vacío". 2016
180 x 180 cm.
Acrílico sobre tela, sobre tabla
Colección particular

**Esteban Vicente**
Shadows. 1965
126 x 167 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

VIDA Y
COLOR

NEGRO

VIDA Y
COLOR
NEGRO

**Assad Kassad**
Sin título. Serie: Heridas. 1999
100 x 100 cm.
Espuma sintética con emulsión asfáltica
Fundación Chirivella Soriano



**Eduard Arbós**
Sin título. P 1301. 2001
200 x 125 cm.
Acrílico sobre lienzo
Fundación Chirivella Soriano

**Andrés Cillero**
Arsenal de superficie. 1997
74 x 60 cm.
Resina de poliéster y pintura sobre tabla
Fundación Chirivella Soriano

**Manuel Rey Fueyo**
Sin título. 2011
195 x 130 cm.
Óleo sobre lienzo
Del artista

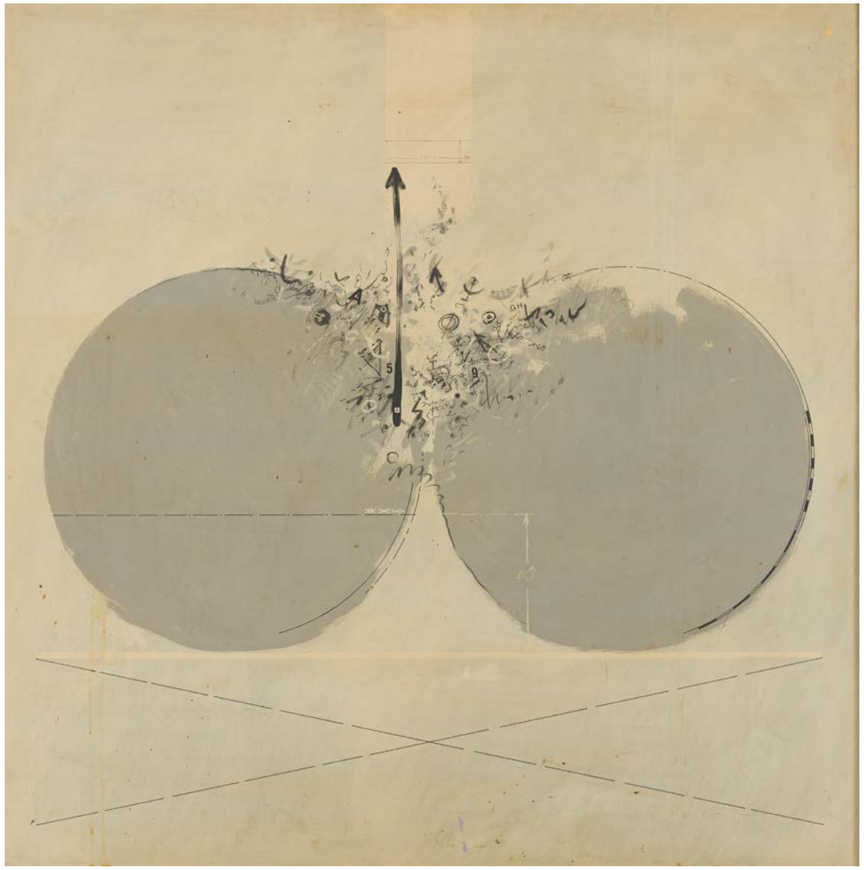
**Fernando Lorite**
Fibra de humo. 2005
200 x 200 cm.
Acrílico y lápiz blanco sobre tabla
Fundación Chirivella Soriano

VIDA Y
COLOR

GRIS

**Gerardo Rueda**
Arfe. 1960
65 x 80 cm.
Óleo sobre lienzo
Fundación Chirivella Soriano

**Luis Gordillo**
Peatones grises. 1968
73 x 101 cm.
Acrílico sobre tabla
Fundación Chirivella Soriano



**Luis Muro**
Cohete espacial. 1969
100 x 100 cm.
Acrílico sobre tabla
Fundación Chirivella Soriano

**Enric Planas Durá**
Composición 1002. 1962
97 x 60 cm.
Óleo y polvo de mármol sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

VIDA Y
COLOR

BLANCO

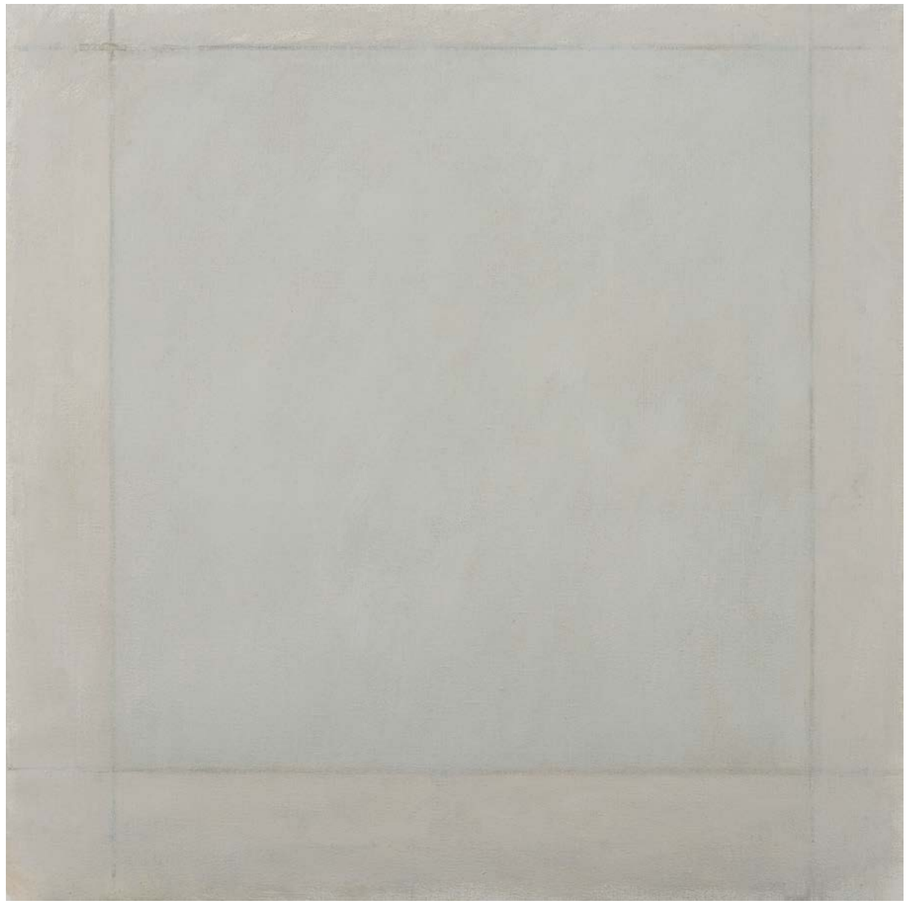
VIDA Y
COLOR
BLANCO

**Elena Asins**
Series menires. 1997
20 x 20 cm.
Collage sobre cartón
Fundación Chirivella Soriano

**Fernando Zóbel**
Tema 1. 1983
60 x 80 cm.
Óleo sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

**Juan Carlos Lázaro**
Sin título. 2000
65 x 54 cm.
Óleo sobre tabla
Fundación Chirivella Soriano





**Jordi Teixidor**
Pintura 303. 1997
85 x 85 cm.
Óleo sobre lienzo
Fundación Chirivella Soriano

**Manuel Hernández Mompó**
Mercado. 1981
37 x 46 cm.
Técnica mixta sobre tela
Fundación Chirivella Soriano

## VIDA Y COLOR.

*El color es el lugar donde nuestro cerebro*
*y el universo se encuentran.*

Maurice Merleau-Ponty.

## A MODO DE INTRODUCCIÓN.

**I-**El título de esta exposición es el mismo que la editorial "Álbumes Españoles S.A." de Barcelona eligió en el año 1.965 para poner en circulación un álbum de cromos que pretendía ser un *colorido caleidoscopio, donde el niño, el joven y el adolescente, al coleccionarlo, verán desfilar y aprenderán esa variedad de cosas multiformes y bellas que hace la Naturaleza.*(1)
Muchos de los que entonces éramos niños iniciamos esa colección acudiendo al trueque como método más eficaz para completar el álbum.
De esa colección ya se deducía que el planeta que habitamos es de colores y éstos en nuestro tránsito vital son permanente compañía.
También nuestros recuerdos se tiñen de color cuando nuestra memoria activa la apertura de nuestro particular baúl de los recuerdos que archivados son incoloros.
Ese traslado intelectual y a la vez emocional del pasado al momento presente aclara sus contornos y les dota de color, quizá de un color que nunca tuvieron.
Todos tenemos un diario cromático basado en fugaces impresiones, hondas emociones, recuerdos y experiencias vividas.
Walter Benjamin entendía que *articular históricamente lo pasado no significa conocerlo "tal como ha sido"; significa apoderarse de un recuerdo tal como refulge en un instante de peligro*.(2)
Nuestra memoria hace brillar, colorea el pasado vivido, lo traslada al presente y nos permite su práctica utilización para prever el futuro.
El color es, pues, eje vertebrador de *numerosos campos de observación: el vocabulario y las expresiones idiomáticas, la moda y la vestimenta, los objetos y las acciones de la vida cotidiana, los emblemas y las banderas, el deporte, la literatura, la pintura, los museos y la creación artística.*(3)

**II-**Abandonando, a priori, la posibilidad de definir el color, incluso ciñéndonos al periodo contemporáneo, pues cada cultura lo concibe según su entorno natural, su historia o sus tradiciones, quizá podamos afirmar siguiendo al profesor Juan Carlos Sanz que *la función primigenia del color es la de significar conceptos para, unido a ellos, fundamentar el proceso de comunicación visual entre el individuo y el ambiente físico; proceso presente en la interrelación de la flor con el insecto o en la de una "imagen" de alta resolución y el cerebro de su espectador*.(4)
En parecido sentido John Cage en su magna obra "Color y Cultura" entiende que *la continuidad entre la experiencia del color en la naturaleza y la misma experiencia en el arte es precisamente lo que hace que el color sea tan importante para nosotros, y no sólo para aquellos que se relacionan con la disciplina pictórica*.(5)

El color, ante todo, es un fenómeno social. Por tanto no existe una definición o una verdad transcultural del color. Sobre esa base vamos a tratar de plasmar una breve historia de los distintos colores desde varios aspectos, no sólo desde el dominio artístico.

**BREVE HISTORIA DE LOS COLORES.**

La percepción del color, en apariencia inmediata y atemporal, tiene una innegable dimensión histórica tan antigua como el hombre. La religión, la política, la ciencia y los acontecimientos históricos están transidos de color.
El color es reflector de nuestros gustos, nuestros temores, de nuestro legado histórico y de nuestro modo de ver el mundo.
Michel Pastoureau partiendo de que no hay verdades cromáticas universales, sino que varían según las épocas y las sociedades, establece los siguientes principios que pueden ser generalmente aceptados:
*1. El blanco y el negro son colores en toda regla.*
*2. Sólo existen seis colores básicos: el negro, el blanco, el rojo, el azul, el amarillo y el verde.*
*3. Luego vienen los cinco colores de segunda fila, a los que se llama erróneamente "semicolores": gris, marrón, rosa, violeta y naranja.*
*4. Todas las demás tonalidades son sólo matices o matices de matices.* (6)

**AZUL.**
**La Virgen y los "blue jeans".**

El historiador antes citado en su libro "Azul. Historia de un color" (7) traza una evolución de este color que hoy es el favorito de los europeos y hasta de los occidentales.
Sin embargo no siempre ha sido así. Durante largo tiempo fue un color poco apreciado. No se encuentra en las grutas paleolíticas ni tampoco en el Neolítico, momento en el que aparecen las primeras técnicas de tinte.
En la Antigüedad la categoría de color sólo la ostentaban el blanco, el negro y el rojo. Sólo en el Egipto faraónico era regularmente usado.
Pastoureau entiende que la dificultad de su fabricación en ese momento fue la razón básica de su nulo papel en la vida social, religiosa o simbólica de esa época.
En Roma fue considerado el color de los bárbaros, de los pueblos del norte como los germanos a los que les gustaba el azul.
En Grecia encontramos algunas confusiones de vocabulario entre el azul, el gris y el verde. Dichos datos del léxico y la práctica ausencia del azul en los textos antiguos intrigó a varios filólogos del siglo XIX que llegaron a preguntarse si los griegos y los romanos eran ciegos para el color azul. En efecto en griego y en latín es difícil nombrar ese color por falta de uno o varios vocablos básicos, sólidos o recurrentes que si existen para el blanco, el negro o el rojo. Pero esa dificultad idiomática, de léxico no tiene ninguna relación con el aparato neurobiológico que permite la visión de los individuos componentes de esas sociedades. El aparato que permite la visión es exactamente el mismo entre los griegos de la Antigüedad y los europeos del siglo XXI. Los problemas derivados del color no son biológicos sino en gran parte sociales e ideológicos.
En la simbología y sensibilidad de la Edad Media el azul sigue siendo un color poco prestigioso. Por ejemplo los colores litúrgicos que se forman en la época carolingia lo ignoran. Incluso el cristianismo, devoto del cielo y de la luz divina, durante más de un milenio, hasta los vitrales de fondo azul de la primera mitad del siglo XII no incluye ese color en las iglesias y en el culto cristiano.
El cambio profundo surge derivado de las ideas de la religión cristiana que considera que su Dios es un dios de luz proveniente del cielo y éste es azul. A partir de ese momento el cielo comienza a pintarse de ese color por primera vez en Occidente. Ello es coincidente con la expansión del culto mariano. La Virgen vive en el cielo y ello conlleva que desde finales del siglo XII, la Virgen aparezca en las imágenes cubierta con un manto o vestido azul.
El color azul se diviniza y se difunde en toda la sociedad. Si la Virgen viste de azul, el rey de Francia también lo hará. Después de tres generaciones el azul se convierte en una moda aristocrática.
Los tintoreros rivalizan para hallar nuevas fórmulas y métodos consiguiendo fabricar azules de tonos diversos y magníficos.
Esta fiebre del azul tuvo consecuencias, pues la demanda de glasto (o hierba pastel) se disparó. Se trata de una planta crucífera que crece es estado silvestre en varias regiones de Europa, en suelos húmedos o arcillosos. El principio colorante reside en las hojas.
Por contra los comerciantes de granza, la planta que da el color rojo, afectados por la nueva moda azul en detrimento del rojo llegaran a sobornar a algún maestro vidriero encargado de representar al diablo en las vidrieras para que lo pintara de azul, en un intento de degradar a su color rival.
La oleada moralista de la Reforma acrecentó esa rivalidad entre el azul y el rojo, pues la paleta protestante se articuló en torno al blanco, al negro, el gris y el azul en el vestuario masculino.
En el siglo XVIII se pone de moda en todos los ámbitos.
El romanticismo acentuará esa tendencia. Al igual que su héroe, el Werther de Goethe (gran estudioso del color), los jóvenes europeos de visten de azul y la poesía romántica apadrina el color azul como símbolo de las virtudes poéticas. El azul se transformó o volvió a ser el color del amor, de la melancolía y del sueño. El azul de los poetas se une con los proverbios y expresiones que desde hacía tiempo ya calificaban de "cuentos azules" las quimeras o los cuentos de hadas, al "pájaro azul" como un ser ideal e inaccesible o al "príncipe azul" como el amor soñado y quizá inexistente.
En el ámbito de la vestimenta una prenda de ropa le da otro impulso: los pantalones vaqueros, los "jeans" creados hacia 1850 por el sastre judío Levi Strauss con tela de lona teñida al azul índigo, introduciendo ese color en el mundo laboral primero y nivel global después al sustituir la tela de lona por el *denim*, un tejido de sarga teñido con índigo, lo que supone el nacimiento de los "blue jeans".
El azul tras la Revolución Francesa también adquirió un significado político.
En Francia fue el color de los republicanos en oposición al blanco de los monárquicos y al negro del partido clerical. Poco a poco se desplazó hacia el centro desbordado por la izquierda por el rojo socialista y luego comunista.
Después de la Primera Guerra Mundial pasó a ser un color conservador.
Hoy es un color consensual tanto para las personas físicas como para las jurídicas. Organismos internacionales como la ONU, la Unesco, el Consejo de Europa o la Unión Europea han escogido un emblema azul. Es un color que no impacta y suscita unanimidad. Se ha convertido en el color internacional encargado de promover la paz y el entendimiento entre los pueblos: los cascos azules de la ONU actúan bajo esas premisas en todos los puntos del planeta.
Actualmente es el color más pacífico y neutro de todos los colores, por eso ha perdido su anterior fuerza simbólica.

**ROJO.**
**El Papa y Caperucita Roja.**

Durante largo tiempo el rojo tuvo una supremacía en todo Occidente. La razón básica deriva de que muy pronto se consiguió dominar los pigmentos rojos y así se utilizaron en pinturas y tintes.
El arte paleolítico obtuvo el color rojo a partir de la tierra ocre-rojo. Los bisontes de Altamira están así pintados.
Su pasado, por tanto, fue más glorioso que el del azul.
En ese dominio precoz de los pigmentos de los que deriva el color rojo tuvo gran importancia el descubrimiento del color púrpura, pues con ese colorante se obtenían tonalidades que iban del rojo al morado, dependiendo del tratamiento. En el Museo del Prado existe un cuadro que escenifica ese momento y que se titula "El descubrimiento de la Púrpura" del pintor flamenco Theodor van Thulden (siglo XVII).
Según la leyenda, el perro de Hércules durante un paseo por la playa de Tiro mordió una concha de Murex y sus labios se tiñeron de un tono rojo sangre. El héroe se alarmó hasta que descubrió que la coloración era provocada por el molusco. Con la pasta que se obtenía de machacar miles de ellos se elaboraba el tinte rojo conocido como la Púrpura de Tiro, que fue muy célebre entre los fenicios y las civilizaciones posteriores.
El rojo siempre despertaba admiración y se le identificaba con los atributos del poder, es decir, los de la religión y la guerra.
En Roma, donde se utilizaba el rojo bermellón derivado del cinabrio, el dios Marte, los centuriones romanos y algunos sacerdotes vestían de rojo.
Igualmente estuvo ligado al concepto de libertad. Tito Livio en su Historia de Roma narraba que los esclavos pasaban a ser libertos al imponerles el gorro frigio (de color rojo) en las ceremonias de liberación.
El rojo se impuso en la Antigüedad al simbolizar una doble remisión al fuego y a la sangre.
Doble remisión que permite tanto una consideración tanto positiva como negativa. Esa dual vía simbólica fue utilizada por el cristianismo primitivo y aún perdura en nuestros días.
El rojo fuego es la vida: el Espíritu Santo de Pentecostés, las lenguas de fuego regeneradoras que descienden sobre los apóstoles; pero también es la muerte, el infierno, las llamas de Satanás que todo lo consumen.

El rojo sangre es la sangre que Jesucristo derramó, la fuerza purificadora del Salvador; pero es también la carne mancillada, los crímenes y el pecado.
La identificación del rojo con los signos del poder, antes aludida, llegó al punto de que a partir de los siglos XIII y XIV el Papa, hasta entonces consagrado al blanco, se viste de rojo. Los cardenales hicieron otro tanto. Mandatarios de la Iglesia dispuestos de derramar su sangre por Cristo. Pero en ese mismo momento en los cuadros, el diablo siempre aparece pintado de rojo.
En la Edad Media, esa ambivalencia, esa dualidad de interpretaciones contrapuestas fue aceptada no sólo desde la órbita del poder sino también en el ámbito de la creación intelectual.
El famoso cuento de "Caperucita Roja", cuya versión más antigua se remonta al año 1000, ha dado lugar a diversas interpretaciones en torno a la vestimenta en rojo de la protagonista.
Michel Pastoureau lo explica desde una perspectiva semiológica: *una niña de rojo lleva un tarrito de manteca blanca a su abuela vestida de negro y por eso la sustitución de la abuela por el lobo en la cama no cambia nada el color del destinatario. Ahí encontramos los tres colores "polares" de las culturas antiguas, alrededor de los cuales se articulan la mayor parte de los cuentos y fábulas que sacan a escena el color.* (8)
El mismo código simbólico lo encontramos en otros cuentos: Blancanieves recibe una manzana roja de una bruja negra.
La Reforma protestante excluyó el color rojo por inmoral. A partir del siglo XVI los hombres ya no se vestían de rojo ,salvo los cardenales y los miembros de algunas órdenes de caballería. En los medios católicos las mujeres sí podían hacerlo.
Se produce un cambio de color en función del sexo: si en la Edad Media el azul era más bien femenino (por la Virgen) y el rojo masculino (signo de poder y fuerza), ahora el azul se transforma en masculino, en base a su discreción, y el rojo en femenino. El rojo seguirá siendo el color de la novia hasta el siglo XIX. Una prenda bonita debía ser necesariamente roja, pues éste era el color que mejor obtenían los tintoreros que habían ampliado en gran medida los rojos disponibles en parte gracias a los nuevos hallazgos de pigmentos en los insectos provenientes de las Américas y la India. De América llegó el carmín, derivado de los cuerpos de las cochinillas americanas, un tono mucho más vibrante que el proveniente de la cochinilla europea.
Volvemos a la antes comentada ambivalencia: durante mucho tiempo las prostitutas tenían la obligación de llevar una prenda roja para remarcar en la calle su condición. Por la misma razón se colgaba una lámpara roja en la puerta de los burdeles.
El rojo da cobertura a las dos vertientes del amor: lo divino y el pecado de la carne.
Con el paso de los siglos la ecuación rojo igual a prohibición ha quedado establecida. A partir del siglo XVIII un trapo rojo significará peligro.
Al igual que en el caso del azul, la Revolución Francesa dotó al rojo de un matiz político.
En 1789 la Asamblea Constituyente decretó la colocación de una bandera roja en los cruces de las calles paras señalar la prohibición de formar grupos advirtiendo la posible intervención de la fuerza pública. El 17 de Julio de 1791 muchos parisinos se reunieron en el Campo de Marte para exigir la destitución de Luis XVI que acababa de ser detenido en Varennes. Ante la amenaza de motín y revueltas, el alcalde de París mandó izar una gran bandera roja. Pese a ello los guardias nacionales dispararon sin previo aviso con un resultado de unos cincuenta muertos, que se convirtieron en los mártires de la revolución.
Esa bandera roja teñida con la sangre de esos mártires, tras una curiosa inversión conceptual, se convierte en el emblema del pueblo oprimido y de la revolución en marcha.
La Rusia soviética la adoptó en 1918 y la China comunista en 1949.
Actualmente el rojo es siempre señal de fiesta, Navidad, lujo y espectáculo: los teatros y las óperas suelen decorarse con rojo.
Tiene gran predicamento en el mundo de la publicidad: Frank Robinson eligió el rojo como base del logotipo de la *Coca-Cola,* es el color del Ferrari, el más mítico de los coches deportivos y es el tono más vendido de la famosa silla *Egg* diseñada por Jacobsen.
Pero el viejo simbolismo ambivalente perdura, y así las señales de prohibición, los semáforos rojos, el teléfono rojo, la tarjeta roja o la Cruz Roja derivan de esa historia del fuego y la sangre.

## BLANCO.
## Lo incoloro y la pureza.

Su utilización es pareja en antigüedad al color rojo.
La cueva de Lascaux en Francia contiene dibujos de toros y otros animales que se remontan al arte paleolítico obteniendo el color blanco mediante el uso de calcita o caolín (tiza) a veces como fondo y a veces como color dominante junto al carbón, el ocre rojo y el amarillo.
Ha sido largamente debatida la cuestión relativa a si el blanco es realmente un color.
Esa duda no existió en las sociedades antiguas en las que se definía lo incoloro como todo lo que no contenía pigmentos: se trataba con frecuencia del tinte de base antes de utilizarlo, el gris de la piedra, el marrón de la madera en bruto o el crudo del tejido al natural.
Cuando el papel se convierte en el principal soporte de textos e imágenes, la imprenta introdujo esa equivalencia entre lo incoloro y el blanco, que pasó a ser definido como el grado cero del color, o como su ausencia.
Tras largos debates entre físicos se ha retornado a la sabiduría antigua y hoy el blanco es considerado como un color.
La informática y la imagen digital han contribuido a romper esa equivalencia entre lo incoloro y el blanco.
No obstante es cierto que en nuestro vocabulario el blanco se asocia con la ausencia, con la inexistencia, con la falta, así son comunes expresiones o modismos tales como: una página en blanco (sin texto), una noche en blanco (sin sueño), un cheque en blanco (sin importe) o "me he quedado en blanco" (sin ideas).
En el antiguo Egipto el blanco se asoció con la diosa Isis, por ello los sacerdotes y sacerdotisas de Isis vestían sólo de blanco.
En Grecia y otras civilizaciones antiguas el blanco también se asociaba con la leche materna. En la mitología griega, el dios Zeus se alimentó del pecho de la ninfa Amalthea. Para pintar los griegos usaban plomo blanco, elaborado tras un proceso largo y laborioso.
Los ciudadanos romanos a partir de los catorce años usaban una toga blanca conocida como "toga virilis" en ocasiones ceremoniales. Los magistrados y ciertos sacerdotes utilizaban una "toga praetexta", con una amplia franja púrpura. En la época del emperador Augusto, a ningún romano se le permitía aparecer en el foro sin una toga.
Los romanos tenían dos palabras definitorias del blanco: "albus", un blanco simple (fuente de la palabra albino) y "candidus", un blanco más brillante. Un hombre que quería aspirar a un cargo público en Roma llevaba una toga blanca iluminada con tiza, llamada toga candida (origen de la palabra candidato). La palabra latina "candere" significa brillar, ser brillante (origen de las palabras vela y candido).
Igualmente las sacerdotisas de la diosa Vesta vestían túnicas blancas de lino, una palla blanca o chal y un velo blanco. Protegieron el fuego sagrado y los penates de Roma. El blanco simbolizaba su pureza, lealtad y castidad.
Esa asociación espontánea del blanco con la pureza y la inocencia sigue funcionando hoy en nuestro imaginario.
Sin duda porque resulta más fácil hacer algo uniforme, homogéneo y puro con lo blanco que con los demás colores.
En algunas regiones, la nieve ha fortalecido esa simbología, que hoy es casi universal
El primitivo cristianismo adoptó el simbolismo romano del blanco como el color de la pureza, el sacrificio y la virtud.
Se convirtió en el color usado por los sacerdotes durante la Misa y bajo el Papa Pío V, antiguo monje de la Orden Dominicana, pasó a ser el color oficial usado por el mismo Papa.
Fue también el color simbólico de la transfiguración. El Evangelio de San Marcos describe la vestimenta de Jesús en ese momento como *brillante, excediendo el blanco como la nieve.* Fra Angelico en su pintura de la transfiguración en el Convento de San Marcos en Florencia enfatiza esa vestimenta blanca usando un fondo dorado claro, colocado en un halo en forma de almendra.
Con la institución del matrimonio cristiano en el siglo XIII se hizo esencial, por razones de herencia y genealogía que los nacidos fueran realmente hijos de su padre. Desde finales del siglo XVIII cuando los valores burgueses se imponen sobre los valores aristocráticos, se intima a las mujeres que hagan alarde de su virginidad. Por eso se impuso el vestido de novia blanco, cuando hasta ese momento las novias vestían de rojo.
Durante siglos todas las telas que tocaban el cuerpo tenían que ser blancas por razones de higiene, pero también por razones prácticas: cuando se hervían las telas solían perder el tinte. El blanco, en cambio, era el color más sólido y estable.
En Occidente la blancura de la piel siempre ha funcionado como una señal de reconocimiento, como un código social.
A la nobleza del siglo XVIII le obsesionaba marcar distancias con los campesinos que tenían la piel más tostada al trabajar el aire libre, para ello se embadurnaban con cremas para obtener una máscara blanca que en algunas zonas resaltaban con rojo.
La expresión "sangre azul" se refiere precisamente a esa costumbre: tenían la cara tan pálida y traslúcida que se veían las venas.
En esa misma esfera de códigos y arquetipos sociales los

occidentales ,"los blancos", nos autoconsideramos inocentes ,puros, limpios y a veces divinos o sagrados. Pero el hombre blanco no es blanco como tampoco lo es el vino blanco. Sin embargo estamos aferrados a ese símbolo con un evidente fondo narcisista. Los asiáticos, en cambio, ven en nuestra supuesta blancura una evocación de la muerte. Y en verdad es cierto, el blanco es también símbolo de vejez, el de los cabellos canos. El blanco de la muerte y del sudario se unen entonces con el blanco de la inocencia y de la cuna. Como si el ciclo de la vida comenzase en blanco y tras pasar por diferentes colores, terminara de nuevo en blanco. Por eso en Asia y parte de África, es el color del duelo.
En cuanto a su connotación política podemos destacar que desde la Guerra de los Cien años (siglos XIV y XV) se enarbola una bandera blanca para pedir el cese de las hostilidades.
El movimiento blanco fue la oposición que se formó contra los bolcheviques durante la Guerra civil Rusa que siguió a la Revolución de 1917. Fue finalmente derrotado por los bolcheviques en 1921-22, emigrando muchos de sus miembros a Europa.

## NEGRO.
## El luto y el lujo.

Michel Pastoureau en su libro "Negro. Historia de un color" (9) destaca todas las vicisitudes y la suerte histórica de ese discutido color.
El negro aparece en el Paleolítico para ilustrar las cuevas con dibujos de animales utilizando el carbón vegetal. Más adelante se obtuvieron pigmentos negros más vivos con el óxido de manganeso o huesos de animales.
Al igual que el blanco ha sido discutido su status de color. No hubo debate cuando se entendía que el color era materia: había materias negras y el negro era un color como los demás.
Sin embargo cuando a finales de la Edad Media se desarrolla la teoría del color como luz se entendió que el negro era la ausencia de la luz y , por tanto, de color.
El segundo cambio vino determinado por la aparición de la imagen grabada, imponiendo la imprenta la pareja negro-blanco, con el sello común de no color.
Finalmente cuando Newton descubrió el espectro del arco iris estableció un cortinado de colores en que por primera vez se excluye el negro y el blanco. A partir del siglo XVII estos dos colores pasan a ser relegados a un mundo aparte.
A partir del siglo XIX el binomio blanco-negro es el mundo sin colores. El desarrollo de la fotografía y luego del cine y la televisión, que en principio fueron bicromos, acabó por familiarizarnos con la oposición: colores por un lado, blanco y negro por otro.
La física, sin embargo, ha demostrado que el contraste entre el negro y el blanco no es más fuerte ni más pertinente que los demás. Esa mera convención y oposición del blanco y negro con los demás colores ha sido superada.
A pesar de ello, espontáneamente pensamos de entrada en los aspectos negativos del negro: los temores infantiles, las tinieblas, la muerte y el duelo.
Esta dimensión negativa está presente en la Biblia donde el negro está ligado a las adversidades, los difuntos y el pecado. También se asocia a la tierra, es decir al infierno, al mundo subterráneo.
Estas asociaciones bíblicas se repiten en muchas de las antiguas civilizaciones.
Los antiguos egipcios quizá sean la excepción, pues para ellos el negro era el color de la fertilidad y el rico suelo negro inundado por el Nilo. Era el color de Anubis, el dios del inframundo que tomó la forma de un chacal negro ofreciendo protección contra el mal a los muertos.
Esa referencia al inframundo del color negro es también constatable en los antiguos griegos. Ese inframundo estaba separado del mundo de los vivos por el río Acheron, cuyas aguas eran negras.
En la jerarquía social de la antigua Roma el negro fue usado por los artesanos. No era un negro profundo y rico, pues los tintes vegetales que se usaban para hacer negro no eran sólidos o duraderos, por lo que a menudo los negros se desvanecían en grises o marrones.
En Roma también era el color de la muerte y el luto. En el siglo II ac, los magistrados romanos comenzaron a usar una toga oscura, llamada "toga pulla" para ceremonias fúnebres. Mas tarde bajo el Imperio, la familia del difunto también usó colores oscuros durante un largo periodo.
En la poesía romana la muerte se llamaba "hora nigra" (la hora negra).
Los pueblos del norte, alemán y escandinavo, adoraron a su diosa de la noche Nótt, que cruzó el cielo en un carro tirado por un caballo negro. También temían a Hel, la diosa del reino de los muertos, cuya piel era negra por un lado y roja por otro.
En Edad Media por la dificultad química de conseguir el verdadero negro estuvo poco presente en las pinturas de la



época.
Siguió asociado generalmente con la oscuridad y el mal.
Pero también comenzó a ser símbolo, por un lado del poder, así el emblema del Sacro Imperio Romano de Alemania era un águila negra y por otro se conectó con lo secreto, así el caballero negro en la poesía de la Edad Media era una figura enigmática que ocultaba su identidad.
En el siglo XIV su statu comenzó a variar.
En primer lugar empezaron a llegar al mercado tintes negros de alta calidad que permitían prendas de un negro profundo y rico.
Como consecuencia de ello, los magistrados y altos funcionarios del gobierno comenzaron a utilizar túnicas negras como signo de la importancia y seriedad de su posición en la sociedad.
Además se aprobaron leyes suntuarias en algunas partes de Europa prohibiendo el uso de ropa costosa y de ciertos colores para cualquier persona, con la excepción de los miembros de la nobleza.
Los ricos banqueros y comerciantes del norte de Italia respondieron cambiando a túnicas y vestidos negros hechos con las telas más caras.
Ese cambio al negro más austero pero elegante fue rápidamente recogido por los reyes y la nobleza. Comenzó en el norte de Italia donde el duque de Milán y el conde de Saboya, entre otros, empezaron a vestirse de negro. Se extendió a Francia dirigido por el duque de Orleans, hermano menor del rey Carlos VI de Francia. Se movió a Inglaterra al final del reinado de Ricardo II.
En España se convirtió en el color de los Habsburgo españoles, Carlos V y su hijo Felipe II.
Los gobernantes europeos lo vieron como el color del poder, la dignidad, la humildad y la templanza.
A finales del siglo XVI era el color usado por casi todos los monarcas de Europa y sus tribunales.
Fue también el color emblemático de la Reforma Protestante en Europa que declaró la guerra a los tonos vivos, profesando una ética de la austeridad y lo oscuro. Los grandes reformistas se hicieron retratar de negro. Lutero se vestía de negro.
El negro elegante de los trajes de gala es una herencia directa del negro principesco del Renacimiento.
Rembrandt utilizó esa paleta sobria de negros y marrones para crear retratos cuyos rostros emergían de las sombras expresando las emociones humanas más profundas.
En la segunda parte del siglo XVII cundió en Europa y América una ola de miedo a la brujería. La gente creía que el diablo aparecía a medianoche en una ceremonia llamada "Misa Negra" o "Sábado Negro" en forma de animal negro y acompañado por sus espíritus familiares también en forma de animales negros. Este fue el origen de la superstición generalizada sobre los gatos negros.
Los juicios de brujas fueron comunes en Europa y América durante este periodo. Han sido muy conocidos los acaecidos en Salem en Nueva Inglaterra a finales del mencionado siglo.
En el siglo XVIII durante la Era de la Ilustración europea se produjo un retroceso del negó como color de moda. París se erigió en la capital de la moda y los pasteles, azules, verdes, amarillos y blancos fueron los colores de la nobleza y clases altas. Pero después de la Revolución Francesa, el negro volvió a ser el color dominante.
El negro fue también el color de la revolución industrial, en gran parte alimentada por el carbón y más tarde por el petróleo. Debido al humo del carbón, las grandes ciudades de Europa y América se volvieron negros. Charles Dickens y otros escritores describieron las calles oscuras y los cielos ahumados de Londres en sus obras.
Un tipo diferente de negro constituyó una parte importante del movimiento romántico en la literatura. Era el color de la melancolía, tema recurrente en el romanticismo. Las novelas de la época recreaban con frecuencia castillos, ruinas, mazmorras y tormentas. Los principales poetas románticos solían retratarse vestidos de negro, con una camisa blanca y cuello abierto y una bufanda sobre sus hombros. Lord Byron ayudó a crear este estereotipo perdurable del poeta romántico.
Con la invención de tintes negros sintéticos y más económicos y la modernización de la industria textil, la ropa negra de buena calidad estuvo disponible por primera vez para la población general. En el siglo XIX se alzó gradualmente como el color más popular de la indumentaria comercial de las clases altas y medias.
Los tonos negros también jugaron un importante papel en la pintura de la época. Manet los usó por su fuerza y dramatismo consiguiendo en palabras de Matisse "hacer la luz con el negro". Renoir utilizó negros luminosos, especialmente en sus retratos. Van Gogh usó líneas negras delimitadoras de los objetos en sus pinturas.
Especial mención merecen las pinturas negras de Goya que realizó entre 1819 y 1823, antes de su exilio en Francia, reveladoras de un mundo interior desolado y alucinante que el

artista sintió en los años posteriores a la Guerra de la Independencia.
En la simbología política, a finales del siglo XIX el negro también se convirtió en el color del anarquismo.
Sin embargo como una muestra más de la azarosa historia de los colores, en el siglo XX el negro pasa a ser el color del fascismo italiano y alemán.
En la órbita artística el negro recupera el terreno perdido en el siglo anterior. Malevich en 1915 pintó su "Cuadrado Negro", quizá la primera pintura puramente abstracta.
Hacia 1950 la corriente existencialista lo reivindicó como símbolo del individualismo y de la rebelión intelectual y social de aquellos que no aceptan las normas y valores establecidos. Jean Paul Sartre siempre vestía de negro, así como la cantante Juliette Greco (la que se decía que contaba con las manos resaltando su enorme capacidad gestual). Algunos miembros del movimiento Beat en Nueva York y San Francisco también lo adoptaron como color base.
Chaquetas de cuero negras fueron utilizadas por bandas de motociclistas como Hells Angels y algunas pandillas callejeras al margen de la sociedad en Estados Unidos.
Es reseñable en ese sentido la película "The Wild One" protagonizada por Marlon Brando.
A finales del siglo XX el negro era el color emblemático de la moda punk y la subcultura gótica. Moda gótica que surgió en Inglaterra en la década de 1980 inspirándose en el vestido de luto de la era victoriana.
Aunque en el mundo de la moda masculina el negro cedió paulatinamente su dominio al azul marino. En el campo de la moda femenina hay que destacar la aportación de la diseñadora francesa Coco Chanel que publicó un dibujo de un simple vestido negro en la revista Vogue. Ese "petite robe noire" marcó tendencia a futuros diseñadores como Versace o Saint Laurent.
El movimiento de derechos civiles en Estados Unidos en la década de 1950 en su lucha por la igualdad política de los afroamericanos se convirtió en el movimiento Black Power en la década de 1.960 y 1970 popularizando el eslogan "Black is  Beautiful"
En la década de 1990 Black Standard se erigió como el estandarte de varios grupos extremistas islámicos yyihaidistas.
La historia del negro transita pues entre los polos de la austeridad y el lujo, entre el gato negro de la mala suerte y la etiqueta negra de las bebidas más selectas, la bola negra maldita del billar y la American Express negra sólo al alcance de millonarios.

## VERDE.
## El veneno, el dólar y la Naturaleza.

Las pinturas rupestres neolíticas no tienen rastros de pigmentos verdes. Sin embargo los pueblos neolíticos del norte de Europa hicieron un tinte verde para la ropa, con hojas de abedul, pero de mala calidad y que devenía más en marrón que en verde.
En la antigua Mesopotamia, algunas cerámicas muestran personas vistiendo trajes verdes vívidos, pero se ignora como se produjeron esos colores.
En el antiguo Egipto el verde era símbolo de regeneración de los cultivos posibles gracias a la inundación anual del Nilo.
Los antiguos egipcios intentaron usar malaquita (mineral de cobre) para pintar los muros de sus tumbas, pero era un proceso caro y se tornaba negro con el tiempo.
En sus pinturas murales, el regente del inframundo, Osiris normalmente era retratado con una cara verde, símbolo también de la buena salud y el renacimiento.
También era el color que simbolizaba el mar que se llamaba " Muy Verde".
En la antigua Grecia, en ocasiones el verde y el azul eran considerados como el mismo color, y la misma palabra servía para describir el color del mar y el color de los árboles. Demócrito describió dos verdes diferentes:"cloron" (verde pálido) y "prasinon" (puerro verde).
Pese a ello el verde no se contaba entre los cuatro colores clásicos de la pintura griega: rojo, amarillo, negro y blanco, y rara vez se encuentra en el arte griego.
Los romanos tuvieron un mayor aprecio por el verde, era el color de la diosa Venus, la diosa de los jardines, las verduras y los viñedos. Hicieron un fino pigmento de tierra verde muy utilizado en las pinturas murales de Pompeya, Herculano y otras ciudades romanas. También utilizaron el "verdigrís" un pigmento que se obtenía empapando o sumergiendo platos de cobre en vino como consecuencia de la corrosión del metal. Usaron este pigmento en mosaicos, murales y vitrales.
En la Edad Media y el Renacimiento el uso de la ropa de color verde era propio de mercaderes, banqueros y nobles.
La mujer en el "Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa" de Jan van Eyck (1434) lleva un vestido verde brillante, símbolo del status y riqueza de la familia.
Pero realmente para aquellos que querían o se les exigía usar ropa verde no había buenos colorantes verdes vegetales que resistieran el lavado y la luz solar.
Esa inestabilidad siempre ha sido característica de este color, fácil de obtener de numerosos productos vegetales, pero muy difícil de estabilizar. Si se usan materiales artificiales a través de la oxidación del cobre, aunque se consiguen bellos  colores, son corrosivos: el verde fabricado de este modo es un auténtico veneno.
En alemán se habla del "giftgrün" (verde veneno).
Los pintores renacentistas del Quattrocento descubrieron que si pintaban los rostros con una capa verde de fondo y luego agregaban rosa, la tonalidad de los rostros era más realista. Sin embargo a lo largo de los siglos, el rosa se ha desvanecido, haciendo que algunas caras aparezcan ser de un verde enfermizo.
Esa volatilidad ha sellado la simbología del verde alrededor de la noción representativa de todo lo que se mueve, cambia o varía. En el mundo feudal todas las contiendas judiciales se desarrollaban sobre un prado verde.
Es también el color del azar, desde el siglo XVI en los casinos de Venecia se juega a las cartas sobre tapices verdes.
La consustancial inestabilidad del verde ha determinado que represente la buenaventura pero también la adversidad, la fortuna pero también el infortunio, el amor naciente pero también el amor infiel, la inmadurez (los frutos verdes) pero también el vigor (un viejo verde).
Este color, siempre inquieto, ha alimentado connotaciones negativas y engendrando numerosas supersticiones a lo largo de los tiempos. Por eso era costumbre representar en verde a los malos espíritus a los dragones, serpientes y otras criaturas que transitaban entre el mundo terrestre y el Más Allá. Los hombrecitos verdes de Marte son los herederos de los demonios verdes medievales.
Las supersticiones del verde afectan al teatro, pues los actores por lo general rechazan vestirse de verde en el escenario (existe una leyenda no confirmada verazmente que afirma que Molière murió vestido con un traje de este color).
Los joyeros han constatado que las esmeraldas se venden menos que otras piedras ya que tiene reputación de traer la desgracia.
Los siglos XVIII y XIX supusieron el descubrimiento y la producción de tintes verdes sintéticos que rápidamente reemplazaron a los pigmentos y colores minerales y vegetales anteriores.
En 1775 el químico sueco Carl Wilhelm Scheele inventó un tono verde brillante hecho con arsenato, altamente tóxico. Conocido como "verde de Scheele" fue muy popular, pero su difusión tuvo serias consecuencias.
Fue utilizado en papel, tapices e incluso en juguetes para niños. Algunos diarios del siglo XIX contenían informes de niños que enfermaban en habitaciones de color verde brillante y de damas con vestidos verdes que igualmente enfermaban por respirar vapores tóxicos. Algunos historiadores han mantenido que ese pigmento causó la muerte de Napoleón Bonaparte en 1821, ya que el papel tapiz de su dormitorio era de ese tono mortal.
A finales del siglo XIX un pigmento similar llamado "verde de París" reemplazó al "verde de Scheele". Pero también era altamente tóxico. Fue el pigmento de los impresionistas franceses como Monet, Cézanne o Renoir que lo utilizaron para crear sus exuberantes paisajes verdes. Circulan leyendas que sostienen que dicho pigmento pudo haber sido responsable de la diabetes de Cézanne o la ceguera de Monet.
El "verde de París" fue finalmente prohibido en la década de 1960.
Entre 1792 y 1863 se fabricaron los primeros billetes de dólar en color verde. Tiempo atrás el símbolo del dinero era lo dorado y lo plateado, que en el imaginario popular remitía al metal precioso de las monedas.
Cuando se fabricaron los primeros billetes de dólar, el verde ya estaba asociado a los juegos con dinero y por extensión a la banca y a las finanzas. Los impresores no hicieron otra cosa que prolongar ese antiguo simbolismo.
El final del siglo XIX trajo también el estudio sistemático de la teoría del color, y particularmente el estudio de cómo los llamados colores complementarios como el rojo y el verde se reforzaban mutuamente cuando se colocaban uno al lado del otro.
La citada teoría de los colores primarios y complementarios hoy está superada dado que no admite que el color, en principio, es esencialmente un fenómeno cultural.
Pero esa teoría de los colores complementarios ha suscitado otra realidad simbólica del verde al ser considerado como el "complementario" del rojo, que es el color de lo prohibido, su contrario el verde es el color de la permisividad.
Esta idea se impuso a partir de 1800 cuando se creó una señalización internacional para los barcos: el verde (estribor) siempre tiene derecho de paso frente al rojo (babor), más tarde adoptada para los trenes y los automóviles (semáforo verde: paso, semáforo rojo: stop).
Hoy en día lo verde se asocia con la conciencia ambiental. Este color es símbolo de la sustentabilidad y de respeto del medio ambiente.

En nuestra sociedad urbana, el verde inspira la libertad, la juventud, la salud, algo que habría resultado incomprensible para un europeo de la Antigüedad, del Medioevo e incluso del Renacimiento, pues para ellos el verde nada tenía que ver con la naturaleza que hasta el siglo XVIII se definía por los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra. Probablemente fue el Islam primitivo el pionero en establecer esa ecuación entre verde y naturaleza: en la época de Mahoma cualquier lugar donde hubiera algo de verde era sinónimo de oasis, de paraíso. Se fabula afirmando que al Profeta le gustaba llevar un turbante y un estandarte verdes.
Este color, por ello, se convertirá en emblemático para el mundo musulmán , lo que quizá conlleva su desvalorización a los ojos cristianos en períodos de hostilidad.
En Occidente la equivalencia entre verde y naturaleza se remonta a la época romántica. Rosseau reclamaba con pasión una "vuelta a la naturaleza".
Hoy el verde de la vegetación ha devenido en el de la ecología y la limpieza, en el símbolo de la lucha contra la inmundicia, en el más higiénico, junto con el blanco , de los colores contemporáneos.
En la década de 1980 se erige también en un símbolo político. Es el color del Partido Verde en Alemania y en otros países europeos. Bandera de una nueva política ecologista de izquierdas que rechaza el socialismo o comunismo tradicionales.

**AMARILLO.**
**Judas y el "maillot amarillo".**

Un pigmento amarillo ocre hecho de arcilla fue utilizado en el arte rupestre prehistórico. La cueva de Lascaux tiene una imagen de un caballo de color amarillo.
En el antiguo Egipto el amarillo se asociaba con el oro al que se le consideraba imperecedero, eterno e indestructible.
Los egipcios usaron el amarillo preferentemente en pinturas de tumbas. Se trataba de ocre amarillo o el brillante oropimente, aunque éste estaba hecho de arsénico y era muy tóxico. En la tumba de Tutankamón se encontró una pequeña caja de pintura con pigmento de oropimente.
En esas pinturas los hombres siempre se muestran con caras marrones y las mujeres con caras de color ocre amarillo o dorado.
Los antiguos romanos usaban amarillo en sus pinturas para representar el oro y también en tonos de piel. Se encuentra con frecuencia en los murales de Pompeya.
En las culturas no europeas, el amarillo siempre ha tenido una connotación positiva: en China, durante mucho tiempo, estuvo reservado al Emperador y sigue ocupando un lugar importante en la vida cotidiana, asociado al poder, la riqueza y la sabiduría.
Sin embargo en Occidente, a partir de la Edad Media, el amarillo se devalúa.
Devaluación que proviene de su competencia desleal con el color dorado que absorbió los símbolos positivos del amarillo, todo lo que evoca el sol, la luz, el calor, la vida o la energía. De este modo el amarillo se queda sin su parte positiva para convertirse en un color apagado, triste que recuerda el otoño, la decadencia o la enfermedad.
Durante el Medioevo, tanto las embarcaciones como los poblados que padecían de la peste eran marcados con una bandera amarilla para evitar que el resto de la población se acercara a ellos y se contagiaran de esa enfermedad.
A mediados del periodo medieval en todo Occidente el amarillo se erige en el color de los mentirosos, de los tramposos, pero también en el color del ostracismo que se impone a las personas a las que se quiere condenar o excluir. Es el color que se impone a los judíos, herejes o condenados en forma de marcas infamantes y de insignias en su indumentaria.
En la iconografía medieval la combinación cromática amarillo/verde distinguía a locos y bufones y cuanto más el amarillo se teñía de verde más malignos eran considerados.
El amarillo se establece como el color de Judas Iscariote, el discípulo que traicionó a Jesucristo, a pesar de que la Biblia no describe su vestimenta.
Judas aparece normalmente retratado con un manto amarillo. Es destacable entre los frescos pintados por Giotto en la capilla "Degli Scrovegni" en Padua el titulado "El beso de Judas" en el que aparece envuelto en una capa amarilla.
Judas, apologeta de la traición, transmite su color simbólico al conjunto de las comunidades judías, primero en las imágenes y luego en la sociedad real.
A partir del siglo XIII, lo concilios se pronuncian contra el matrimonio entre cristianos y judíos y piden que éstos últimos luzcan una señal distintiva. Al principio es una rueda o bien una figura con las Tablas de la Ley o incluso una estrella que evoca a Oriente. Todos esos signos se inscriben en la gama de los amarillos y rojos.
En el Renacimiento esa tradición de marcar a extraños no cristianos con el color amarillo se generaliza.



En la España del siglo XVI, los acusados de herejía y que no renunciaban a sus convicciones eran obligados a comparecer ante la Inquisición vestidos con una capa amarilla.
Además de estas negativas connotaciones, el color amarillo también fue asociado con los prestamistas y las finanzas. Así el símbolo de tres orbes dorados se encuentra en el escudo de armas de la Cada de Medici, famosa dinastía italiana de banqueros desde el siglo XV.
En los siglos XVIII y XIX se descubrieron y fabricaron pigmentos y colorantes sintéticos que reemplazaron a los amarillos tradicionales hechos de arsénico, orina de vaca y otras sustancias.
Su primera rehabilitación coincide con la afirmación de la pintura impresionista. En las décadas de 1860-1880 la paleta de los pintores cambia: pasan de la pintura en estudio a la pintura en el exterior y se hace necesario captar las reverberaciones de la luz exterior.
Vincent van Gogh fue un admirador particular del color amarillo pintando girasoles en su casa de Arles pintada con un color que Van Gogh describió como "manteca amarilla".
Otro cambio importante vendrá determinado por el tránsito de la figuración a un arte semifigurativo y después a la pintura abstracta que utiliza menos matices.
Pese a esa rehabilitación desde la órbita artística, el amarillo durante el siglo XIX siguió aparejado a las ideas de traición y mentira. Así los maridos engañados se les caricaturizaba con prendas amarillas representándolos con corbata o trajes amarillos.
En el siglo XX el color amarillo revivió como símbolo de exclusión. Los judíos de la Alemania nazi y de los países ocupados debían coser triángulos amarillos con la estrella de David en sus ropas. Los nazis no hicieron sino acudir al abanico de símbolos medievales.
Sin embargo  ha sido particularmente valorado debido a su alta visibilidad. Debido s su capacidad de verse bien desde grandes distancias y a altas velocidades, es el color ideal para ser visto desde automóviles en movimiento.
Esa asociación con la velocidad ha influido en que los logotipos de correos sean a menudo amarillos en muchos países. En ocasiones reemplazó al rojo como el color de los camiones de bomberos y otros vehículos de emergencia y era popular en los letreros de neón especialmente en Las Vegas y en China, donde sigue siendo el color más estimado.
Su reciente rehabilitación también viene determinada por su proficua relación con el deporte, especialmente con el ciclismo. El "maillot amarillo" en el Tour de Francia se ha convertido en una especie de objeto fetiche y ha creado un sintagma cuyo uso trasciende del ámbito deportivo. Hay "maillots amarillos" también en las finanzas, en la economía y en la política. Llevar ese "maillot" significa ir en cabeza en cualquier tipo de competición o clasificación.
El "maillot amarillo" ha contribuido, sin duda, a popularizar ese color y hacer de él el color de la victoria, incluso de la excelencia.
Pero, sobre todo, la razón más contundente de esa "rehabilitación amarilla" es que el oro dejar de ser su rival, dado que en nuestra cultura, sobre todo en el norte de Europa, el color oro es a menudo considerado vulgar. Vulgaridad derivada del eco del moralismo protestante y de su austeridad.
En el siglo XXI se han creado nuevas formas de experimentar el color amarillo. El artista danés-islandés Olafur Eliasson realizó una instalación en la Tate Modern de Londres en el año 2003 usando humificadores para crear una neblina en el aire a través de una mezcla de agua y azúcar, así como un disco semicircular formado por cientos de lámparas monocromáticas que irradiaban luz amarilla. El techo de la sala estaba cubierto por un gran espejo en el que los visitantes podían verse a sí mismos como pequeñas sombras negras contra una masa de luz.

**LOS OTROS COLORES.**

A diferencia de los seis colores básicos, que se definen de modo abstracto y sin necesidad de acudir a una referencia de la naturaleza, los otros colores (mal llamados semicolores) si requieren de esa referencia y deben su nombre a un fruto o a una flor.

**-GRIS:** la palabra es antigua y deriva del germánico (grau). Se le atribuye un doble simbolismo: evoca la tristeza, la melancolía, el aburrimiento o la vejez en la época actual. Pero cuando en otras épocas en las que la vejez no equivalía a decrepitud, el gris remitía, por el contrario, a la sabiduría, la plenitud y el conocimiento. Incluso actualmente ha conservado su asociación con la idea de inteligencia (la "materia gris").

**-MARRON:** la palabra apareció en el siglo XVIII derivada del nombre dado a la castaña gruesa (le ma-

rron). En nuestros días, posee pocos aspectos positivos, salvo que admitamos la humildad y la pobreza como virtudes, como así lo consideran algunas órdenes monásticas que utilizan este color.

**-ROSA:** la flor ya existía antes que se citase el color rosa que no tuvo una existencia muy definida durante mucho tiempo. En el Romanticismo, en el siglo XVIII adquirió su simbolismo: la ternura, la feminidad, la suavidad. También su vertiente negativa: la cursilería.

**-VIOLETA:** en latín medieval la palabra para designar a este color era *subniger* (es decir subnegro o seminegro). Se identificada con el medio duelo, el que se aleja en el tiempo. El violeta es el color litúrgico de la penitencia, del Adviento y de la Cuaresma. Se convirtió también en el color de los obispos. Poco habitual en la naturaleza y bastante vulgar cuando se fabrica artificialmente.

**-NARANJA:** la palabra "anaranjado" nació en Occidente en el siglo XV con la importación de los primeros naranjos. Hoy en día se le atribuyen las virtudes del oro y del sol: calor, alegría, vitalidad y salud.

## ARTE Y COLOR.
## COLOR Y TIEMPO.
## VIDA Y COLOR.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el color se erige en la preocupación central de los pintores europeos, dando comienzo a una nueva era de libertad visual e iniciando la senda del llamado "arte no representacional."
Seurat defendió que el color podía ser contemplado como un lenguaje con sus propias estructuras gramaticales.
Kandinsky remarcó esta idea en su obra "De lo espiritual en el arte." (1911) entendiendo que ese lenguaje universal derivado del color tiene una influencia anímica directa. El artista es la mano que, a través del color, hace vibrar el alma humana.
Sonia Delaunay creía que sólo comenzará un arte nuevo cuando comprendamos que el color tiene una existencia propia, que las infinitas combinaciones de colores tienen una poesía y un lenguaje poético mucho más expresivo que todo lo anterior.
Con el paso del tiempo y la aparición de nuevos colorantes sintéticos se abre una nueva profusión colorista. El color hoy es una gema poliédrica que rebasa la caja de pinturas, e incluso el arco iris.
El color se reinventa, *está haciéndose constantemente, se está dando en el tiempo.* (10)
Por tanto el color no debe ser aceptado como algo definitivo y por consiguiente determina que *la obra de arte puede ser entendida en toda su magnitud y complejidad sólo en la medida en que el espectador es capaz de interactuar con ella.* (11)
El color nos envuelve y abruma y de forma no consciente nos involucra. Esa capacidad envolvente del color está fuera de nuestro control y afecta, como afirmaba Kandinsky, a nuestro más profundo sustrato emocional.
El color representado en un cuadro, en una pared, en cualquier superficie u objeto nos traslada a experiencias cromáticas ligadas a estados emocionales que no tienen racional explicación.
Precisamente al no requerir una necesidad explicativa genera el deseo por entender su misterio, *por analizar sus engranajes interiores, porque esa avidez intelectual es una de las causas finales de nuestra naturaleza humana. Podríamos decir que somos, porque aspiramos a explicarnos y a explicar.* (12)
El gran poeta y escritor Carlos Marzal entiende *que el color constituye un fenómeno metonímico: una presencia que, debido a la cercanía-a la contigüidad- con nuestros estados psíquicos, siempre remitirá la pupila del espectador, que no puede dejar de juzgar aquello que observa, hacia territorios sentimentales.* (13)
En última instancia el químico británico Arthur H. Church , a principios del pasado siglo, aconsejaba considerar el color como una más de aquellas *formas en movimiento.* (14)
Forma en movimiento que demanda una reinvención diaria determinada por la decisión del artista, que más allá de las actuales posibilidades que hoy le brinda la tecnología, se ve influenciando por un cúmulo de factores sociales y culturales que, como a todo ser humano, le afectan y condicionan.
Porque en definitiva, todo artista firma su propio pacto con los colores de su tiempo.
Pero este pacto es unilateral, sólo una de las partes decide su resultado final.
Ningún artista ha pintado jamás una imagen congelada en el tiempo; todo cuadro, en un proceso interminable, reorganiza su contraste tonal a medida que el tiempo actúa sobre los pigmentos. Tiempo y color sellan una alianza eterna que es inalterable por el artista.
El color "sucede", como afirmó el gran artista venezolano Carlos Cruz-Díez. Un acontecer con reglas propias, matizadas por el tiempo, que determina que el color, el fenómeno cromático siempre se encuentre en una situación evolutiva, en permanente inestabilidad.
A lo largo de nuestro permanente diálogo con el espacio y el tiempo, durante nuestra vida, el color aparece y desaparece. Esa dialéctica de apariciones y desapariciones nos permite tomar conciencia de un fenómeno propio de la naturaleza humana y de forma simultánea constatamos que la información y el conocimiento almacenados en nuestra memoria durante nuestro tránsito vital no son probablemente ciertos, o son parciales.
Por ello gracias a nuestro permanente viaje con el color podamos despertar otros mecanismos de aprehensión sensible más sutiles y complejos que los que nos tratan de imponer el encorsetamiento cultural y la información masiva de nuestra sociedad contemporánea.
En tiempos en los que se precisa un mayor grado de sensibilidad humana, la sensibilidad cromática nos ayudará a entender que la vida no es como otros la pintan, es como cada uno de nosotros la colorea. Siempre será nuestra actitud el mejor pincel, capaz de ofrecernos las tonalidades vitales cuando más lo necesitemos.

*Manuel Chirivella Bonet.*
*Presidente de la Fundación Chirivella Soriano C.V.*


(**1**) Texto en la contraportada del Álbum "Vida y Color". Editorial Álbumes Españoles S.A. Barcelona. (1965).

(**2**) Walter Benjamin. "Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política." Alianza Editorial. Madrid (2021).

(**3**)(**6**)(**8**) Michel Pastoureau. "Los colores de nuestros recuerdos". Editorial Periférica. Cáceres (2017).

(**4**) Juan Carlos Sanz. "El libro del color". Alianza Editorial. Madrid (1993).

(**5**) John Cage. "Color y Cultura". Ediciones Siruela. Madrid (1993).

(**7**) Michel Pastoureau. "Azul. Historia de un color." Editorial Paidós Barcelona (2010).

(**9**) Michel Pastoureau. "Negro. Historia de un color." 451 Editores. Madrid (2010)

(**10**) Carlos Cruz-Diez. "Reflexión sobre el color." Editado por la Fundación Juan March. (2009).

(**11**) Osbel Suárez. Texto titulado "La razón del color." Incluido en el catálogo de la exposición "Carlos Cruz-Diez. El color sucede". Fundación Juan March. Palma de Mallorca y Cuenca. (2009).

(**12**)(**13**) Carlos Marzal. Texto titulado "Los misterios del color nombrado." Incluido en el catálogo de la exposición "Poesía y Color". Fundación Chirivella Soriano. Valencia (2012).

(**14**) Arthur Herbert Church. "Colours. An Elementary Manual for Students". Editorial Cassell. Londres (1907).

VERDE

*"Observar no es lo mismo que contemplar o mirar.*
*Contempla este color y di qué te recuerda.*
*Si el color cambia, entonces ya no contemplas*
*el color al que yo me refería.*
*Se observa para ver lo que no se ve*
*cuando se observa".*

Ludwing Wittgenstein.

## EN LA VIDA, TODO ES COLOR

Una constante del arte contemporáneo es el continuo esfuerzo por comprender el mundo, de alguna manera descodificarlo y compartir las experiencias vividas. Descifrar la realidad y codificar nuevos significados provenientes de ella, creando nuevas poéticas y lenguajes visuales, en una dicotomía entre abstracción y figuración, dibujo y color con la pintura.

Podemos decir que es a partir de las vanguardias artísticas del pasado siglo XX, cuando el color adquiere fuerza expresiva cada vez más autónomo, constituyendo un medio por sí mismo. Los colores se han ido articulando con significados mutables a lo largo de la historia, relacionándose directamente con la sociedad. La creación artística contemporánea contribuye a la definición y conformación de nuevos valores sobre los colores. De manera que, como código visual se convierte en un elemento decodificable desde lo físico, fisiológico, psicológico y cultural.

Es en la pintura donde convergen las relaciones sintácticas, semánticas y pragmáticas, en relación directa con la historia, la filosofía y la técnica, revelando por tanto, las intenciones que tuvo y tiene un artista al usar los recursos plásticos y visuales del color. Walter Castañeda Marulanda lo define a partir de la idea de que la naturaleza de los colores pueden observarse más allá de la apariencia pues "el signo color, en la obra pictórica trasciende pues el estado icónico de las imágenes representadas para inmiscuirse como un elemento de alto valor significacional" (1).

El color es el signo por medio del cual se han estructurado los mensajes que en relación al conjunto de elementos formales de la pintura, además la forma en la que se aplican las técnicas artísticas que han ido conformando ideas clave para el desarrollo del proceso creativo. Sin embargo, tengamos en cuenta que la percepción como actividad creadora que es, se realiza a través de un flujo de influencias entre nuestro adentro- afuera, y en un tiempo prolongado. En consonancia con esta idea, Maurice Marlew-Ponty avanzó que:

"el color, antes de ser visto, se anuncia por una cierta actitud del cuerpo que sólo a él conviene y que determina con precisión. El color media la estructura interior de la cosa manifestada al exterior, irradia la materia de la misma (….) el azul es lo que solicita de mi cierta manera de mirar, lo que se deja palpar por un movimiento definido de mi mirada (…) cierta atmósfera ofrecida a la potencia de mis ojos" (2).

Las ideas de Marlew- Ponty son recogidas también por Fernando Lossada (3) a la hora de definir el color, pues según el autor: "el color es un estímulo psíquico generador de un conglomerado de conceptos a través de los cuales nos hacemos ideas de lo que vemos". Observar un color, en realidad es un fenómeno que depende de toda una amalgama de sensaciones, por lo que se construye un concepto para referirnos a tal color. Sus cualidades físicas poseen un poder subjetivo y una repercusión emocional en el espectador. Los colores se sienten.

Pionero en conformar estas ideas y llevarlo a la práctica es el artista Kandinsky, quien a través de la armonía del color, postulaba que estos son capaces de proyectar impresiones sintéticas capaces de crear "sonidos en nuestra alma y viceversa"(4). Para él, cómo en la música, en la pintura los colores dispuestos en cada lugar, son guiados por principios de armonía y contraste. En este sentido, podemos decir, que será la capacidad del artista a través de los colores de provocar efectos sobre la psique humana y es ahí donde se sustenta el principio de la necesidad interior. "Por eso también todo lo que sea exteriormente feo puede ser internamente bello, tanto en el arte como en la vida"(5), advertía el propio artista.



En la obra titulada "*La nueva imagen de la pintura*", Piet Mondrian menciona un proceso similar que "conlleva un sacrificio continuo de la interioridad a la exterioridad, y de la exterioridad a la interioridad" (6). La cuestión es ¿cómo se expresa lo que él denomina "fuerza persistente" que debe de emanar de cualquier obra? Pues a través de la pintura, la abstracción, la figuración, la forma y el color.

David Barro (2019) en su obra "La p*oliedra de la pintura*" establece una definición sobre esta, de manera que: "lo curioso de la pintura es cómo ha conseguido contener las más diversas distinciones formales y conceptuales en el universo de lo pictórico, una vez asumida por su condición ya no es la de su nueva técnica, sino una tradición, una idea, una forma de pensar y mirar sobre la propia pintura en su posibilidad de aprehender mundo"(7).

Los colores en las obras de arte contemporáneo, con vida propia, se han ido desligando de la materialidad, explotando su valor simbólico, configurándose como portadores de emociones o de intereses intelectuales. En el empleo de los colores, de cada uno de los artistas que conforman este recorrido expositivo, hay un denominador común: lo físico y lo intangible, con colores. Color como medio de comunicación capaz de generar reflexiones mucho más allá del análisis formal y de lo explicable con la palabra. Todo es un abanico de impresiones coloreadas: Transiciones de color, azul, naranja, marrón, rojo, verde, amarillo, negro, rosa, gris y blanco.

En un escenario heterogéneo como es el arte contemporáneo español nos situamos ante una pintura poliédrica en la que cada artista que conforma esta exposición, a partir de aquí, se plantea la pintura como una disciplina creativa para el pensamiento y la contemplación, pues los artistas presentes, a través del color, muestran sus vivencias más personales e íntimas y nos proponen una brillante reflexión sobre la vida de los planos de color y la nuestra.

## TRANSICIÓN AL COLOR

José Saborit (2021) en su libro "Perspectiva Aérea. Diario de un pintor", intimando con la pintura y su naturaleza afirma que: "las yuxtaposiciones de rojos y verdes puros pueden satisfacer con facilidad a un ojo ávido de efectos inmediatos y complacientes, mientras que un ojo más largo se inclinará por el enigma dinámico de las transiciones. En esa forma de renuncia a la pureza de la identidad cromática a favor de la mezcla y la cooperación entreverada (…)" (8). Desde esa idea, transitamos por "Vida y Color".

La teoría y la práctica artística del **Equipo 57** sitúan al colectivo como uno de los principales representantes de la abstracción geométrica en España. A partir de la década de los años cincuenta del pasado siglo, el trabajo colectivo de José Duarte, Juan Cuenca, Juan Serrano, Agustín Ibarrola y Ángel Duarte, recupera la intención de vanguardia y consolidación del arte abstracto en nuestro país. A partir de aquí, sientan las bases de su investigación formal como en la pieza "*Sin Título*" (1961). Así lo explicaba el grupo: "la interactividad es la interpretación plástica de la continuidad dinámica del espacio. La dualidad espacio-forma es reducida a un ente básico: el espacio color en bidimensión y el espacio masa en tridimensión"(9). Equipo 57 compone sus obras de la Serie: Película, interactividad, cine I (1957) como contraposiciones de zonas de color y dejando que un movimiento latente determine unos ejes por los que parecen discurrir las manchas cromáticas. Son verdaderos acordes tonales visuales.

Siempre atento al informalismo, **Romà Vallés** (Barcelona, 1923-2015) ha buscado durante toda su trayectoria, la fisicidad de la pintura convirtiéndose en un ortodoxo de la materia. No es de extrañar porque fue pionero en ensayar el estilo. Siempre se ha interesado por la expresión veraz de los trazos, como si de un acto inocente se tratara, desde una paleta de color muy austera, pero lejos de ser una pintura fría como irradia su "*Composición*" (1959). En ella se produce todo un despliegue de recursos formales que revelan las principales características de la pintura informalista: gesto, mancha y espacio. Su apuesta ha sido la de explorar nuevos registros orgánicos y cromáticos. Con todo ello, la obra de Vallés "nos acerca a las calidades del informalismo profundo, las ansias de ver y describir las realidades escondidas detrás de los materiales y las formas" (10).

**Luis Feito** (Madrid, 1929-2021) obliga a ver otras realidades, siempre expresadas en un lenguaje íntimo y sutil. Lo demostró desde que fue uno de los miembros del Grupo El Paso. Para Feito la pintura es un acto transcendental pues "la materia no era para él mas que un elemento plástico de relevancia secundaria: un trámite para la génesis de la luz y la sombra". Obra muy temprana en su trayectoria pero madura en el planteamiento es: "*Sin Título*" (1959). Un punto y seguido donde simplifica las composiciones, empleando aguada de tinta y veladuras de color sobre papel blanco. Una estética personal que le viene marcada por un viaje a Japón y es a partir de ahí, cuando el blanco, rojo y negro cobran firmeza en sus obras. Un rojo que como describe

Tomás Paredes "es un rojo carmín vivo, que provoca el choque máximo para llegar al clima expresivo"(11). Con todo ello, podemos confirmar que la trayectoria de Feito tiene una constante vital: la sensibilidad. Es un trabajo altamente introspectivo, espiritual.

**Gustavo Torner** (Cuenca, 1925) es fundador del Museo Abstracto de Cuenca. Su interés por la naturaleza queda reflejado en las texturas de la materia que utiliza en sus obras, prescindiendo de lo figurativo. "*Pintura en blanco, marrón y azul*" (1959) es un paisaje plástico, donde la mirada del artista está bien anclada en la naturaleza. Palpamos con la mirada a través de sus diferentes texturas. Una cartografía visual que evoca un lugar, que se convierte en un ejercicio táctil y de revelación. La obra se transforma en un objeto y sujeto de la mirada, pero también del tacto. Bien podemos afirmar que el trabajo artístico de Torner "no es otra cosa que una pasmosa meditación sobre la búsqueda del significado de la presencia del hombre del mundo, sus relaciones con la naturaleza, un sinfín de interrogantes que abarcan desde el origen en el sentido más primigenio de la materia de lo que estamos constituidos, hasta el asombro que produce nuestra absoluta necesidad de transcendencia" (12).

Pintura sintética donde predomina la luz y el color, es la de **Salvador Victoria** (Rubielos de Mora,Teruel.1928-1994). Su poética, se tiene que interpretar desde dos factores determinantes en su trayectoria. Por una parte su giro hacia un trabajo de síntesis racional, que investiga los materiales y el espacio y persiguiendo una sensorialidad a través de los matices cromáticos. Por otro lado , "su proyección internacional en el momento que participa en la XXX Bienal de Venecia (1959), en un recorrido por América, Europa y Japón, convirtiéndose en uno de los primeros representantes de la nueva pintura española en el mundo" "(13) y todo ello será a partir de la década de los sesenta. Precisamente en ese mismo año, realiza su obra "*Sin Título*", unas de las piezas con las que arranca el recorrido de esta exposición. Siendo esta una clave para entender la evolución de su trayectoria y su universo plástico. Victor Nieto Alcaide define ese cambio radical en la poética del artista como "un viaje de la pintura más gestual y pastosa a una pintura más estructurada y surgida de una reflexión en torno al acto de pintar"(14). En efecto, la producción pictórica hasta llegar a 1960, es de un informalismo gestual de manchas y enérgicas pinceladas, que irá larvando nuevas etapas posteriores, más geométrica, constructivista. Como el propio autor declaró: " mi pintura está dentro de un abstracto expresionista, atraído por la materia y los signos (..) apoyándome en el color, que es el que da su verdadero sentido plástico al cuadro (…) una claridad expresiva, diáfana y profunda (..) equilibrio"(14).

Representante de la Nueva Figuración Madrileña, su trayectoria refleja su quehacer artístico entre el pop art y la pintura neoexpresionista. Así de comprometido es **Manuel Quejido** (Sevilla 1946) con la pintura y su papel que tiene esta para con la vida, por ser también un pintor comprometido con la sociedad. Su trayectoria, que no puede ser considerada lineal, transita desde la Nueva Figuración Madrileña hasta las reducciones geometrizantes "pasando por una paleta cromática completa o bien empleando una hexacromia"(15). Un cromatismo vivo. Pieza de marcada geometría es "*ElTabique 28*" (1990), convertida en un esquema conceptual sobre la esencia de la propia pintura y el color, de algún modo se puede considerar a Quejido como "un pensador pintor, alguien que piensa como pinta y pinta como piensa"(16), concepto que venía explorando desde la década de los ochenta.

El color y la abstracción, también son dos herramientas imprescindibles en la trayectoria de la artista valenciana **Cristina Alabau** (Valencia, 1963). Con elegancia nos invita a conectar con la obra "*Espacio intimo*"(2023) que se concibe desde lo primigenio de la pintura y de la vida,y como estado vital en el que la acción pictórica está siendo un acto de profunda meditación sobre la existencia. En una conversación le pregunté sobre su trabajo, la vida y el color, pues intuí que al comprender su mirada interna sobre las cosas, su cuadro se desvela y en su cálida cercanía nos respondió:

> Mi trabajo me ha llevado a la búsqueda de un lenguaje propio, un mundo pictórico personal en el que los "personajes" abstractos habitan y ocupan el espacio del cuadro. Que la pintura solo sirva para dar vida a un mundo interior y que el cuadro sea el soporte físico de este mundo.
>
> Darle su espacio poético a un objeto es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decirlo mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo.
>
> He llegado a una estructura muy simple que es la que configura los cuadros: fondo, figura y líneas de tensión. El fondo es siempre el elemento neutro e inerte sobre el que se sitúan las figuras. Por eso siempre está representado por colores neutros, fríos, que crean una atmosfera que envuelve las formas. Las figuras representan lo vivo, de alguna manera lo humano. Por eso siempre se expresan con colores cálidos, rojo, naranja, ocre. El blanco puro haría alusión al tiempo, siempre inmutable y eterno.
>
> Las líneas que unen las figuras y las ponen en contacto son los sentimientos, las emociones.
>
> El juego de las formas estructurales, está basado en la bipolaridad y la tensión espacial. Siempre hay dos elementos que se encuentran y desencuentran en un fondo que actúa como testigo de esa relación. Nunca la abstracción pretendería ser tan figurativa y al mismo tiempo tan puramente abstracta. ¿Cómo evocar lo humano con la abstracción?
>
> En los últimos cuadros he buscado deliberadamente que las texturas del cuadro imiten la piel humana, que las líneas de tensión parezcan parte del aparato circulatorio del hombre. De lo humano no me interesa el aspecto anecdótico de su morfología ni de su apariencia exterior.
>
> Lo que pretendo es abstraer lo fundamental liberándolo de lo casual y accidental.
>
> Configurar y definir una serie de personajes abstractos que sean capaces de dar cuenta de la dialéctica del hombre con el mundo. El elemento humano puesto en contradicción con los elementos que forman el universo que le rodea. Elementos como el agua, el aire, el fuego y la naturaleza en su expresión más abstracta.
>
> Jugar con el espacio pictórico y con los elementos que en él actúan es, sin duda, más que un reto un divertimento, una necesidad.
>
> La búsqueda del espacio interior es un proyecto que viene de largo. Es un proyecto de vida. La interiorización del espacio hasta convertirlo en sentimiento lírico.
>
> (Cristina Alabau, Valencia , Agosto de 2023)

Cierra el bloque de transiciones de color el artista **Ferran Gisbert** ( Alcoy, Alicante, 1982), que integra estudios geométricos, cinéticos y ópticos a sus obras. "*Estudio a color*" (2012) hace referencia a la geométrica como ilusión, presentando una composición de franjas verticales que crean unos sutiles recorridos por todo el lienzo. La interacción del color recrea una atmosfera delicada y muy lumínica. Las referencias sobre el color de Gisbert, tienen relación con el universo textil, y esta es su experiencia:

> Som un paisagte.
>
> (…) Tengo un recuerdo que no cesa, aunque como tal aparece como una imagen desvanecida. Recuerdo que no me parecía injusto ni aberrante para la naturaleza ver bajar el rio Riquer de color rojo cuando cruzaba el puente de María Cristina para ir a visitar a mi abuela Amparo. Debía tener unos seis años. A mis padres les daba vértigo verme sacar la cabeza por la barandilla del puente para poder contemplar aquel espectáculo cotidiano. Más bien, antes de llegar al puente, me preguntaba de qué color estaría hoy el río. Me decepcionaba cada vez que estaba notoriamente coloreado con los desechos de la industria del tinte textil.
>
> Tomando este recuerdo como punto de partida la propuesta, pretende con la humildad que corresponde, convertir la memoria de un pueblo en una propuesta artística. Haciendo visible y accesible la relevancia que el rio ha tenido en la definición de la cultura de los pueblos como el nuestro dentro de la Comunidad Valenciana. Recuperar temporalmente uno de los signos de la industria y la instrumentalización del paisaje que se origina en el siglo XV y que más adelante convirtió Alcoy en uno de los primeros focos industriales de la península.
>
> (..) Hace años el negocio familiar que emprendieron mis padres era precisamente el del urdido textil. Y con el tiempo me he dado cuenta de que todo el sistema de herramientas y técnicas que he diseñado para crear mis imágenes de pintura sobre lienzo, son una interpretación inconsciente de las estructuras, formatos y sistemas necesarios para urdir hilo en los urdidores de gran formato con los que trabajaban mis padres (….).
>
> ( Ferran Gisbert, Agosto 2023).

**AZUL**

El color siempre va a ser el medio plástico por excelencia de la pintura y en torno a él pivotan o se someten los demás elementos formales. Como apunta J.F. Yvars (2003) en su libro "*Los colores del hierro. Una aproximación al arte moderno*": "los colores poseen unas cualidades expresivas internas que pugnan por minimizar el haz de relaciones formales que equilibran el conjunto pictórico"(17). De esto son bien conocedores los artistas, que fían al color azul el protagonismo de la percepción estética.

Así contamos con artistas capitales en el arte contemporáneo español como **José María Yturralde** (Cuenca, 1942) ya que sus obras no dejan indiferente a la percepción visual, en primer lugar por su fascinación por la geometría, lo que

le lleva a investigar sobre la percepción, las emociones y las experiencias estéticas. En segundo lugar, porque nos aproxima desde lo geométrico a la ciencia, en el sentido que representa en su obra la preocupación por el espacio, aspectos que permite comprender la evolución de su trayectoria. Todo esto queda reflejado en sus piezas "*Interludi*" (1997) y "*Postludi*" (1999), que encontramos en ellas la necesidad de cuestionarse el concepto de pintura, puesto que es esta la que provoca un juego de ilusionismo potenciado por la degradación del color. El concepto de espacialidad es importante en cuanto que el artista emplea para ello una superposición de color para construir una graduación de planos, siendo su sentido el refuerzo con la superposición de cuadrados dentro de cuadrados, a la vez que presenta degradaciones tonales de azul , en busca de lo infinito y aludiendo al vacio.
Pintura que nos lleva hacia sensaciones más puras es la del artista **Jordi Teixidor** (Valencia, 1941), desde donde trabaja una actitud más poética y espiritual. En sus obras "*Pintura 303*" (1977) y "*Una noche tranquila*" (1990) representa formas cuadradas en las que se distribuyen masas de color y de blanco, en el que queda un resquicio para negar lo homogéneo y la totalidad de la superficie. Prácticamente desnuda, proporciona tales sensaciones por masas de colores puros que junto a una pincelada y la estructura abierta del cuadro, consigue establecer una conexión con la mirada del espectador. El cultivo del color en las obras proviene de un equilibrio racional. La cuadrícula del propio soporte que actúa como estructura y que dirige la dirección de la propia pintura. El trabajo creativo de Teixidor se incrusta dentro del concepto pintura-pintura, no referencial, pues va mucho más allá de la materia: es poesía pintada.
Quien transita por diferentes caminos artísticos pero fiel a la esencia de la pintura es **Bonifacio Alfonso Gómez** (San Sebastián, 1933-2011) que se relaciona con personalidades como Fernando Zóbel, José Guerrero, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Antonio Saura o Eusebio Sempere, alrededor del Museo Abstracto de Cuenca. Las claves de su pintura están conectadas con la propia naturaleza, la propia humanidad y la vida. En el mundo de Bonifacio se escenifica nuestra condición humana, cada línea es un camino por el que se pueden perder irremediablemente las figuras que lo recorren". En "*Paisaje azul*" (1977) colores y personajes adquieren movimiento y aceleración, creando un efecto de agitación y energía y un cuadro vivido que nos conduce a cuestionarnos sobre la condición humana y de su fragilidad. Bonifacio nos habla del bien y del mal con las manchas y el color y nos hace humanos ante su pintura.
Otro artista que también compone y estructura su obra en torno al color es **Ignacio Yraola** (Barcelona 1928-Madrid, 1987). En su obra "*Sin Título*" (1966) los azules, con algún matiz rosado, se organizan de manera incisiva en el cuadro integrándose con diversas texturas, sobre todo metálicas. Se comportan como elementos meramente formales que hacen de su trabajo una abstracción colorida, de intenso cromatismo, sin anécdota. Con su pincelada, la pintura se refiere así mima. Desde los preceptos de economía figurativa, una simple factura, nos introduce en el enigma y la incertidumbre del color azul. Advertir que aunque se ha catalogado como neodadasita o esculturopintura, su estilo siempre ha sido fiel al informalismo abstracto.

Pintor, poeta y profesor es **José Saborit.** Tanto sus pinturas como poemas son formas de meditar. La obra "*Al Dios sin nombre*" (2023) pertenece a esos dos ámbitos.

> El color asume un claro protagonismo en mi pintura, que se mueve entre el paisaje y el *color field*. Insisto con frecuencia en el color azul. La ingravidez es azul, no sólo por el aire. También el agua es el lugar de la flotabilidad y el peso aminorado. El azul está donde no estamos: en el cielo, en el agua, a lo lejos. En su viaje a la luna, el astronauta Yuri Gagarin comprobó que desde el cosmos, la Tierra es azul. Pero lo azul es el aire, la distancia, la lejanía que todo lo tiñe: una veladura *natural*. Color frío y puro, aligera y desmaterializa las formas, aminora el volumen de los cuerpos. Por eso se ha asociado tantas veces al desprendimiento de lo mundano, a lo espiritual, a lo imposible, a lo trascendente, a lo lejano. El azul no pesa, no se impone, es vago y distante, suma intangible de vacíos. El azul es una especie de nada que, sin embargo, es algo.
> Sobre *Al Dios sin nombre*, escribí recientemente esto: El pasado miércoles 3 de mayo asistí a un nuevo diálogo entre pintura y poesía. Comencé a pintar un cuadro y en las pausas que me iba dando para descansar (la criatura mide dos metros) me fui leyendo entero el libro de poemas *Al Dios sin nombre* de Antonio Moreno. Lectura y pintura se entreveraron de la forma más natural a lo largo de una sesión luminosa y vibrante. Ignoro el modo exacto en que los versos se hicieron pintura, pero ahora, una vez terminado el cuadro tras varias sesiones más, reconozco agradecido su deuda con un libro extraordinario que expresa la unión de lo limitado con lo infinito.
> Y en este estado pienso que no es pequeña esta suerte: poder pulsar así, con los pinceles, las ondas de la luz que vibran de viaje a través del azul. Qué importa a dónde vamos si es la luz lo que nos mueve.
> (José Saborit, Valencia Agosto 2023).

Influenciado desde sus inicios artísticos por la nueva figuración por artistas como Alcolea, Chema Cobo y Luis Gordillo, **Jose María Sicilia** (1954, Madrid) pronto se sumerge en la realización de un corpus pictórico muy personal, hasta el punto que como afirma Kristhian Leauvhy , "siempre pretende una pintura incompleta pero veraz en su estructura". Su delicada pintura de la Serie de los Espejos (2000) y en concreto la pieza *"Sin Título"* (2000), está realizada sobre papel japonés, tipo shiohora, para cuestionarnos la presencia física y material de la pintura. Un diálogo con él sobre la presencia o la ausencia, desprendiéndose de lo figurativo y, como apunta Andrés Sanchez Robayna, se trata en realidad de "un voluntario olvido de la figuración en beneficio de la aparición inadjetivada de la materia": la pintura como substantivación (19). El lienzo de Sicilia queda velado ante el espectador, de tal manera que nos situamos ante algo en apariencia, manchas y restos de cera que se desvanecen en un fondo indefinido azul. En este ejercicio, se nos posibilita un acto reflexivo e intimo de la pintura. Trabaja la abstracción a través de la alternancia entre colores que se relacionan con las emociones humanas y "es un intermediario entre lo que él ve y nosotros no vemos"(20). En "*Sin Titulo*" (1988) el color naranja aparece como protagonista principal, nos llama la atención, nos sumerge en la materia pictórica, de manera que es una pintura que se sostiene por ella misma, y no porque tenga detrás una idea.

**NARANJA**

La obra de Sicilia convive con la obra del artista **Martin Noguerol** ( Cehegin, Murcia, 1958), uno de los referentes de la abstracción geométrica actual dentro del panorama valenciano. Hay una serie de cuestiones que le interesan al artista: el tiempo, el vacio, la filosofía y la arquitectura. Dentro de la abstracción geométrica, se puede intentar etiquetar su trabajo como constructivista, suprematista, pintura concreta, neogeométrica o minimalista, aunque siempre escape de aquello. Si bien es cierto, que su pintura es pensamiento vivo siempre en constante ebullición, de ahí que sus series de complementen unas con otras. El dibujo arquitectónico, aparece como sustrato en las piezas de Noguerol que nos "conduce a una reflexión alejada de la imagen cotidiana de la realidad y sus posibles mimesis visuales convencionales"(21). En este sentido, su geometría es la de nuestro tiempo, pues como bien refleja en su libro "*Martin Noguerol. Notas para un ensayo*" (2022) editado por la Fundación Chirivella Soriano y que pronto va a ser presentado al público en el Museo de la Ciudad: "en el campo donde he venido desarrollando mi trabajo, la abstracción geométrica, entiendo que se hace más necesario no tanto la explicación para su entendimiento, sino más bien el proceso intelectual que conlleva: el conocimiento interno"(22).
Nos detenemos en su obra que pertenece a la "*Serie Regreso a EME*" (1996). El sentido de arquitectura plana pintada es la base que sustenta su trabajo. La línea y el color alcanzan protagonismo, mostrando interés por la relación entre pintura-arquitectura y pintura como espacio- cartográfico, donde las formas, las imágenes y el color son para el artista, universos poéticos. El color negro y naranja utilizado por Noguerol, "no es la idea: forma parte de la misma, y por tanto tienen la capacidad de intervenir de una manera relevante sobre ella, bien ejerciendo de vehículo conductor, bien turbando su ejercicio. El color forma parte de la geografía fundamental donde se producen y asociación los pensamientos" (21). Un ejercicio de verdad plástica donde se confirma de nuevo, que la pintura es lenguaje y conceptos: "una manera de conocer y encontrar sentido no sólo a lo que hace sino también a la propia vida"(23).

**MARRÓN**

La preocupación por lo sensible que es la vida, es manifestada por **Albert Ràfols Casamada** (Barcelona, 1923- 2009) durante toda su trayectoria artística, siempre desde la abstracción y con el color. Sin pensar, solo mirando así entendía Casamada la pintura. Para contemplar una obra basta observarla desde una función sensitiva, esto es: "nuestra sensibilidad visual abierta hacia el mundo. Captar el conjunto de nuestro campo de visión, captar los detalles que lo integran. No menospreciar nada, situar cada cosa en relación con las otras. Sin pensar, solo mirando"(24).
Esa preocupación lo acerca al informalismo, de manera que su técnica, gestual, se corresponde a un movimiento delicado y sensitivo, nada dramático. Las pinturas "*Bodegó holandés*" y "*Diàleg*" ambas fechadas en 1987, se caracterizan por un intenso lirismo que se manifiesta especialmente en

la síntesis del espacio y del color, y una representación estructural tectónica y simplificada. Las sugestiones de la luz, las fluctuaciones de sus tonalidades, la sutileza cromática prevalecen sobre la organización formal de toda la composición. La utilización de la gama de marrones crea una atmósfera y tensión potenciadas por las formas y sus ritmos, los colores laten unos al lado de otros y las miradas deben de estar atentas a los matices.
Historiador, mecenas, profesor, coleccionista, fundador del Museo Abstracto de Cuenca y sobre todo pintor, es **Fernando Zóbel** (Manila, 1924. Roma, 1984). Su trayectoria culmina en la década de los ochenta mediante un viaje muy marcado por el uso del color, traduciéndose en una mayor vitalidad cromática en cada una de sus obras. Su pintura es fruto de un procedimiento mental, siempre fundamentado en el informalismo español y lejos del expresionismo más visceral. Zóbel siempre busca referentes en la naturaleza, donde el ritmo de la composición se basa en el color distribuido en la superficie de manera intuitiva y evocativa. Obras como "Tema 1 " (1983) o "*Fútbol*" (1973) se caracterizan por la perfección estética y el equilibrio, tanto de las formas como en el uso de color y el espacio, remiten a una abstracción que busca la armonía a través de una mínima expresión gestual, evocando siempre el infinito. Auténticas poesías visuales.
La evolución de la pintura de **Joan Hernández Pijuan** (Barcelona, 1931-2005) vira en la década de los setenta hacia el estudio del color, la luz y el movimiento en el espacio, llegando a depurar hasta conseguir una obra monocroma, dando paso a superficies vibrantes, sobre todo a partir de la década de los ochenta y desembocando en una pintura sintética allá en los años noventa.

> "La práctica de la pintura es una forma de conocimiento… es una forma de aprendizaje continuo en que la duda siempre está presente; ha de ser reflejo de uno mismo y tiene que partir de la necesidad de pintar como ritual" (25).

Con esta declaración, el propio Joan Hernández Pijuan confesaba lo que para él encerraba el proceso creativo de la pintura, la voluntad de conectar con las cosas cotidianas de la vida de aquel que lo contempla en silencio. "Los cuadros se parecen a quién los pinta; los míos andan despacio y no hacen ruido" (26).
En año y medio, esto es de 1957 a finales del 1958, transita su obra del informalismo al expresionismo abstracto. Las características principales de sus creaciones son: la acusada gestualidad, un fuerte contraste cromático, la reducción en la gama de colores predominando el marrón, el negro y el blanco. Una pintura de corte espacial que reduce al máximo las referencias a la figuración, los objetos han ido desapareciendo paulatinamente y el espacio adquiere un total protagonismo.
Su proceso creativo obliga a pararse y reflexionar sobre la superficie del lienzo y sobre el papel fundamental que ejercen sus colores, de manera que *Recorregut per límits*" (1999), puede ser clave para entender la evolución del propio artista y su concepción sobre la pintura. Esta obra, presenta una visión más desnuda del tema, tomando el color como protagonista, permitiendo a Pijuan explorar la pintura desde el bloque-color, de modo que "estamos en ella, permanecemos, como se permanece ante un espectáculo natural que nos impide retirar la vista a pesar de haberlo observado mil veces" (27).

**ROJO**

En las relaciones espaciales de la pintura, el color acude en superficie a partir de valores abstractos como la armonía, el volumen y el tono y es la luz se encarga de transformar la atmósfera del color. Los artistas van calibrando los colores para convertirlos en efectos estéticos y sensoriales, de manera que el color es una forma orgánica para el arte, como lo es el rojo.
**Rafael Canogar** (Toledo, 1935) es clave en la pintura informalista y abstracta. Al filo del año 2000, plantea el cuadro como objeto donde reinventa su arquitectura y lo hace para reestructurar y expandir el campo del color, pintura sobre pintura. En "*Salman*" (2000) se fragua un denso cromatismo sobre un aplanado campo monográfico separado por líneas verticales y horizontales. Poesía visual donde el color rojo es auténtico protagonista, apoyado siempre en la estructura y el espacio, convirtiéndose en un juego compositivo muy audaz. Pero no hay que interpretar la obra solo como "una extensión de la abstracción, sino como una vibración poética de la composición"(28). Su conquista plástica es el dominio del color que oscila entre el rigor y la espontaneidad, mostrando una sensibilidad muy lúcida y reflexiva a la par. Sus creaciones poéticas, con sus ricos coloridos instan al recogimiento para el silencio. Una pintura-pintura que recupera el cromatismo y el placer de la propia pincelada.
Orgánica, mutable y cambiante es la realidad para el artista **Jordi Pallarés** ( Barcelona, 1962), y así lo refleja en sus obras que se circunscriben dentro del expresionismo abstracto. Expresionista es su "*Sin Título*"(1990), una creación llena de materia y que evoca el abismo, la ausencia y la existencia, pieza energizante .Concebida a base de retazos fuertemente distorsionados, su color aparece fuerte y contrastado, potenciado por un rabioso y violento trazo. Al haber suprimido de raíz la figuración, la mancha roja en su extensión, no solo se convierte en agente principal sino único.
De carácter singular, al igual que su pintura de fuerte valor expresivo e informalista es **José Manuel Viola** (Zaragoza, 1916-1987). En la misma línea expresiva que la pieza de Pallarés, se sitúa la obra "*Catástrofe*" (1977). Para entender la obra de Viola, debemos focalizar la mirada en el gesto pictórico, que en su caso recorre el lienzo a través de pulsiones vitales, transcendiendo la propia realidad. Una pintura fulgurante, tensionada, organizada pero directa en su forma, que requiere de una visión ágil, rápida y que nos entrega su más sincero ser: el del artista. Esa forma violenta de confrontarse con el lienzo a través de prolongadas manchas de color rojo, producen un desquebrajamiento en el orden de las cosas, nos conduce a una sensación de energía desatada.
**Manuel Mampaso** (La Coruña, 1924-2001) también navega por el universo informalista, combinando la expresividad del gesto con lo materia de la pintura. Para el propio artista, forma, color y materia son los medios de expresión en la pintura y en este sentido: "el artista debe de traducir un valor estético con un valor en sí mismo, por ser sus esenciales y fundamentalismos valores auténticos, bien sea en representación de objetos del mundo tangible o traducción de los objetos sensibles"(29). "*Rojo Negro 53*" (1961) se compone de una aguada de tonos grises en los que se superpone pinceladas densas en color rojo y negro, con gran poder expresivo. Mampaso ha sido un artista independiente, siempre cerca de las nuevas corrientes creativas, pionero de la vanguardia artística de los años cincuenta y de la abstracción española.
Pintor capital del arte valenciano contemporáneo, pionero en el informalismo en España y en la pintura social es **José Soler Vidal , "Monjalés"** (Valencia, 1932-2023). Comprometido siempre con la libertad, su carrera no solo destaca por su coherencia en su producción artística, sino por su activismo cultural y su compromiso con el tiempo que le tocó vivir. Su larga y prolífica trayectoria atraviesa momentos de máxima creatividad, en obras como *"Égloga comburente"* o "*Estro Obrativo*" (1959). En ambas, la concentración de texturas y la relación entre oscuridad y luz que dinamiza el color rojo, recrea "un movimiento en acto y potencial, que determina toda su obra y su carácter atemporal y existencial (…) plasmando el proceso de desintegración"(30). Para Monjalés arte y vida han formado una ecuación indisoluble llevada hasta sus últimas consecuencias en el campo del arte y de la cultura.
Comprometido con la pintura es **Nico Munuera** (Lorca, Murcia, 1974) y lo hace desde la insistencia en la atemporalidad con un esquema elemental y una gama cromática reducida. Para el propio artista, "la pintura es un medio de aprendizaje hacia la capacidad de reflexión y observación tanto en nuestro entorno como en nuestro interior (…) es algo poderoso que nos sigue acercando a lo transcendente, lo sublime… y eso que hay rumores de muerte" (31). En "*Brunt 17*" (2006) aplica el pigmento rojo encendido de un modo leve, sensible y fluido, en un acto de fe, por "la capacidad de la pintura para decir al mundo, el estar del pintor en el mundo". El cuadro se convierte en superficie en una superficie "all-over", en el que el color se impone con rotundidad. Con su propio acto de pintar nos sumergimos en los caminos de sus trazos, otra expresión que vive por sí misma, la huella y la materia pictórica. La pintura está viva.
Desde que tiene razón artística, en **Patricia Bonet** (Castellón de la Plana, 1974) el color ha vertebrado su trabajo, dominando la poética geométrica como el minimalismo y siendo este un rasgo muy reconocible en ellas, tanto en su pintura como en la pintora. "Además de ser una superficie en la que se construyen formas con pintura, es también un pedazo aislado de la realidad circundante, una ventana abierta a las miradas, una ventana a la que asomarnos" (32), con estas palabras confesó en una entrevista como entiende un cuadro. Las ideas que presenta en la obra "Composición" (2012) giran en torno a la representación de la profundidad y el diseño del espacio a través del color rojo, azul y negro donde se puede manifestar la expansión de la consciencia. Somos luz es un escrito en contestación a ¿Qué es para ti el color?

> Color.
> Latido Universal que se desvela entre las estrellas, madeja de hilos solares que todo acaricia, que todo en la Tierra manifiesta.
> Esencia pránica que se hace latir armónicamente entre fotones, quarks y deciliones.
> Ese espacio intuido que se sabe, se trasluce, se reconoce.
> El abrazo incondicional que une todo y a todas, sin capricho ni condición
> Siente confía.
> En mi se recrea, sutil y con gracia.

Concebido por obra divina,
Preñada de amor verdadero.
Dar a luz; ser Luz.
No es la forma quien la atrapa, sino la mirada que lo goza.
Aunque siempre escapa, puesto todo siempre cambia.
Poder ver lo que soy.
Poder ver lo que veo.
Ser color.
Pintando me entre-leo.
(Patricia Bonet. Septiembre 2023).

**VERDE**

El verde remite a lo vegetal, más concretamente a la grandeza de la naturaleza, a lo que verdaderamente somos en contraposición a lo digital y a un mundo virtual desvirtuado".
(Juan Olivares, Valencia, septiembre 2023)
Así concibe el color verde Juan Olivares (Catarroja, Valencia, 1973) en su reciente trabajo que presenta para esta muestra, "*Looking for a green. Preludio*" (2022):

> "El color en mi caso siempre ha ido asociado a la intención de provocar una emoción. La idea de destello y de descubrimiento está íntimamente asociada al color, es un mensajero… El color es un lenguaje y su gramática me permite expresar emociones e ideas. Actualmente la búsqueda de un color determinado se ha convertido en el sentido de la obra. La paleta acumula incesantemente mezclas y búsquedas, pero también almacena todo el tiempo que una pintura necesita para ser desvelada.
> Sabemos que todo se transforma en un proceso de continuo nacimiento y destrucción al que nada escapa. En la paleta podemos adivinar las huellas de ese proceso. En este sentido las nuevas pinturas son contenedores de experiencias y búsquedas de pequeñas revelaciones por medio de las mezclas, de las que de algún modo sales colmado.
> La pintura es el proceso".
> (Juan Olivares, Valencia, Agosto de 2023).

A caballo entre la abstracción y la figuración, con un sello muy personal, **Antonio Murado** (Lugo, 1964) trabaja las superficies mediante múltiples capas de barniz y pintura, utilizando las marañas como recurso plástico. En "*Marañas*" (1994) ha fijado las huellas del gesto pictórico mediante grietas que se cruzan por todo el lienzo, creando efectos topográficos. Una estructura lírica, cuyo gusto por la acción autómata es inmediato. Gestos bruscos y azarosos hacen de esta obra un "action painting" sutil y personalizado, intuyendo ecos del informalismo. Su color verde nos lleva a la noción del paisaje como un acto visual irremediable y la fuerza de la propia naturaleza, desvelando sus misterios e imitando la energía vital, de ahí que sus trazos sean centrífugos, de dentro hacia fuera. Un paisaje marañoso que se construye en el mismo momento que se observa.

**AMARILLO**

**Alfonso Fraile** (Marchena, 1930- Madrid ,1988) es el máximo representante de la corriente Nueva Figuración. Como bien indica su nombre, a través de la figuración y una extrema subjetividad busca recursos plásticos por el fin de reflexionar sobre la propia existencia humana. Como apunta Rosana Ana Garcia, "estamos ante un hombre inserto en el mundo que se convierte en testigo de su propia mirada" (33). En este sentido, su obra se articula en torno a la representación espacial y las formas de contemplarlo. Identificamos una obra suya por su grafismo personal marcado por una tendencia a la caricatura y el tratamiento de la figura humana en relación con los espacios que habitan. Quien contempla sus obra " *16 x 1 Nº 18*" (1984) creada ya casi al final de su carrera artística, inmediatamente tiene que cuestionarse la relación entre figura y espacio. Pintura de extrema subjetividad, nos refleja conscientemente, la visión de la realidad humana y el mundo exterior pero también la vida interior del propio artista, siempre haciendo alusión al terreno de lo intemporal, haciendo alusión a conceptos de ser y estar, de ahí que su constancia sea la relación entre la figura humana y el espacio. Sus personajes aparecen comprimidos y atrapados por el propio espacio en un ejercicio de introspección que se puede considerar como símbolo de su propia existencia, pues basta con fijarse en cada una de las figuras para comprobar el estado de ensimismamiento y que tal y como analiza Rosana Ara Garcia en su artículo "*Una aproximación vivencial al concepto contemporáneo del espacio*":

> "Si bien siempre se mostró como un gran colorista, sus obras están cargadas de dramatismo. Los rostros y cuerpos presentan deformaciones que evidencian la angustia que siente en ese momento. Son cuadros emotivos porque sentimos cómo el pintor experimentó sus estados de ánimo internos"(34).

Con esta declaración, es evidente que su obra es totalmente existencialista, así "*Andante verde*" (1981) centra el problema de la representación de la figura humana, desde de la propia vivencia. Alfonso Fraile supo dar a su pintura un marcado carácter expresionista y como Bhachelard apuntó "son producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre en su actualidad".
Pintor del color por excelencia es **José Guerrero** (Granada,1914-1991), quien cambió el transcurso de la historia de la pintura contemporánea en España. Podemos decir, que sus estados de ánimo junto con sus deseos de innovación se somatizan en sus obras a través la pincelada y una grafía muy personal. En su caso se trata de colores superpuestos como el amarillo y el negro bordeado de un sutil rojo, siendo "*Sin Título*" (1954) claro ejemplo de la sofisticación de su estilo. Es más, será a partir de la década de 1970 cuando Guerrero destile cada vez más su pintura a través de los campos de color hasta el punto que sus pinturas están cargadas de energía, la misma que desprende su pieza "*Dos imágenes*" (1972). Así lo explica el propio artista:

> "El sol entró, se posó en la tela, exactamente lo que yo quería que hiciera. Entró por el ángulo sur y se fue por el ángulo norte. Eso era lo que yo tan torpemente quería explicar (…). Aunque el fondo blanco de la tela era inmóvil, la luz del sol seguía proyectando formas y color hasta la hermosa puerta del sol roja".(35)

Cualquier obra realizada por **Miguel Ángel Moset** (Cuenca 1953-2020) hace referencia al propio fluir del tiempo. Bajo la anécdota figurativa plasmada en su obra "*Sin Título*" (1999) y con una predilección por lo abstracto, nos introduce en un espacio atemporal, en otra dimensión, que enuncia las apariencias de lo permanente. Una pintura que reflexiona por la existencia e inexistencia de la vida y como apunta José Ángel García: "no ya en la propia consideración del ser de los motivos recogidos, que también, sino en la propia visión de esos preceptos (…) Moset pinta lo que podría haber sido, no lo que debería haber sido" (36). Esa percepción sobre la vida, queda reforzada con el uso del color amarillo que va escondiendo las ausencias y los vacios, siempre desde una sensibilidad honesta que refleja el tiempo, el cambio, la transformación y los recuerdos.

**ROSA**

En lo que respecta al uso del color, **Esteban Vicente** (Turégano 1903-New York 2001) explota todas sus posibilidades, desde los colores más orgánicos y tierras, hasta un cromatismo más exacerbado. Entregado al dominio de la expresión, en "*Shadows*"(1965) deja impronta de su carácter expresionista, pero siempre desde una exquisita elegancia. El rojo rosado coagula en una zona de color más palpitante, para disolverse con los marrones, de manera que la obra se vuelve rítmica y mucho más libre. La crítica de arte Elizabeth Frank describe su proceso plástico, teniendo en cuenta el contexto artístico neoyorkino por el que se movió y desarrolló su carrera artística: " mientras los artistas del campo del color tienden a la reclamación visual sobre el color, extendiéndolo a veces en amplias extensiones de tela de forma llana e ininterrumpida. Vicente sabe moverse y jugar con su color: lo mezcla, lo combina, lo adelgaza, lo señala, lo mancha y empaña, y a veces lo satura al máximo, como si, al igual que el arponero, quisiera llegar a lo más hondo posible" (37).
El artista valenciano **Joaquín Michavila** (Alcora, Castellón 1026- Albalat dels Tarongers, Valencia 2016) nos introduce con sus obras en una introspección profunda sobre el concepto de la pintura y de la vida, llena de vibrante expresividad y sensibilidad, tanto en su obra geométrica de corte constructivista como en su posterior evolución hacia la abstracción más lírica y poética. Ya en su primera exposición individual celebrada en la Sala Mateu de Valencia, la crítica de arte definió su trabajo como:

> "una sensibilidad, la suya bien despierta; un deseo de captar el alma de las cosas y traducirlas a impresiones de color; una paleta limpia y una técnica segura (….) Porque Joaquín Michavila tiene un modo de pintar en donde el color se funde en la finura, dándonos así un reposo de contemplación que solo el arte de los elegidos produce" (38).

La obra "*Sin Título*" ( 1992) de Michavila responde a lo vital de la pintura: sus delimitaciones formales, los sutiles sombreados, un refinamiento depurado exquisito, la reducción, simplicidad y la intensidad del coloreado rosa la convierten, en una de las piezas clave de la pintura contemporánea valenciana.
**Encarna Sepúlveda** se ha convertido en una avanzadilla de la abstracción geométrica dentro del panorama artístico valenciano actual. Creadora de algunos colores fluorescentes y ácidos, es consciente del poder que tienen en sus cuadros, desempeñando un papel transcendental que para la propia artista: "posee una fuerza y capacidad de expresión y transmisión de emociones y sensaciones inagotables"(39). Vaya por delante, que concibe la pintura como disciplina que garantiza la doble vía comunicativa en los planos intelectual

y reflexivo, por cómo piensa, ejecuta y recrea percepciones en el receptor, a través de sus obras. Las claves son la abstracción, la geometría y el color. Su trayectoria es una continua evolución, fruto de una persistente investigación que ha ido sentando las bases de una pintura pensada y deconstruida, dentro de la llamada "abstracción redefinida". Su obra "Sin Título" se puede concebir como paisaje de la posibilidad pues en ella: "contrapone la fuerza constructiva, la intervención vibrante de sus formas geométricas con la callada quietud de sus formas, aparentemente uniforme, destacando así mismo la fluorescencia y la fuerza del color empleado. Al contemplarla, nos introduce en una ilusión habitable en la que el espectador "puede penetrar y sentirse interpelado a participar en la actividad del cuadro, pues no se trata de entender o explicar, sino de implicarse. La obra está realmente acabada, no cuando la artista la abandone, sino cuando el espectador la contemple". (40). Es ahí cuando manifiesta el color de la vida.

**NEGRO**

Desde la pintura abstracta y la escultura, la instalación, las intervenciones en el espacio o la fotografía trabaja **Eduard Arbós** (Barcelona, 1959), atraído siempre por la lógica de la geometría. El artista elabora en el año 2001 "*Sin Título. P. 1301*"sobre un fondo negro un juego de líneas, de gran impacto visual. Pieza compacta, rigurosa, en consonancia con las corrientes artísticas como el constructivismo, el neoplasticismo, arte mínimal o neocroncretismo, que reflexiona en torno al espacio y a partir de ahí, desarrolla su propuesta conceptual. La limpieza de sus formas, la pureza de las líneas nos habla de una estética racional y científica, de manera que se convierte en el propio proceso de investigación.

La esencialidad de la pintura en **Fernando Lorite** (Jaén, 1971) viene acompañada del uso del blanco y del negro, tomando como referente las imágenes cinematográficas y que "sin ser accidental ni accesorio, busca en sí mismo la totalidad de la belleza" (41). Recurre a la pizarra negra para mostrarnos las imaginaciones nocturnas y todo lo que rodea a la imaginación del propio artista. Un imaginario soñado que se infundan en los recuerdos y en ideas como "*Fibra de humo*" (2005) y que intenta alinearse con el inconsciente colectivo sin interferencias.

A caballo entre la escultura y la pintura, la noción de lo real y la construcción son dos de los atributos en la trayectoria del valenciano **Andrés Cillero** (Valencia 1934-1993), unos de los artistas más importantes del pop art español. En 1977 construye una pieza que titula "*Arsenal de superficie*" (1977), un ensamblaje de objetos seleccionados por el artista a conciencia, no por azar, y que recubre con pintura monocroma negra, de aspecto austero y minimalista. El color en ella adquiere un carácter semántico al recubrir todos los objetos reales y que hace una alusión directa a lo erótico. La inquietud de Cillero por el volumen responde a la necesidad de reproducir la realidad tal y como la veía, sin tapujos, desnuda.

El color negro también es protagonista absoluto en la obra del valenciano **Assad Kassad** (Valencia 1974). "*Sin Título*" (1999) de la Serie "*Heridas*". Es una obra matérica y se concibe como un proceso de acción, donde se materializa el propio color negro. Si nos acercamos a su superficie, esta adquiere la propiedad de una extensión abrupta y oscura, la materia posee propiedades densas. Los restos fluidos de la factura pictórica se transforman en un negro alquitranado, material que contiene residuos de origen orgánico y con propiedades tóxicas y corrosivas. Un corte violento, simula las distintas capas de la epidermis del cuadro: "el corte, que vertical y monumentalizado de Assad Kassab traza en las sucesivas obras de la serie Heridas (1998) no responde a una preocupación espacial, como le hubiera interesado a Lucio Fontana, sino más bien a una voluntad semántica y asociativa, donde el espectador relaciona la incisión convirtiéndola en indicio de descarga violenta o en símbolo femenino sexuado"(42).

Quien hace una pintura de voz propia es el artista **Manuel Rey Fueyo** (La Felguera, Asturias, 1950) afincado en Valencia, donde ha desarrollado toda su trayectoria sobre el concepto "pintura-pintura". Fueyo dice que "uno no elige el color, el color te elige a ti" y que "una vez escogido este, una vez hecha la obra es cuando haces la lectura, es verdad que te dice cosas de ti mismo ". A partir de esa percepción, elige el camino de la abstracción como poética de su tiempo y el color como metáfora de la vida. Su pintura se ha ido abstrayendo y quedando en su esencia, la idea abstraída del paso del tiempo queda en la superficie de sus lienzos; atmósferas evocadoras que "se convierten en un espejo para vernos, para mirar, porque no vamos a ver nada en un cuadro que no tengamos dentro nosotros"(43). En sus obras los negros muestran densidad, pero también luz. "Sin Título" se convierte en una masa poderosa de pintura y gran presencia del color, nos mira y al interrogase ella misma, incita al espectador a ello. A través de la gama cromática y



su alquimia personal, manifiesta la experiencia de lo vivido y lo que queda por vivir. Una reafirmación de la pintura en la actualidad.

**GRIS**

En 1961, **Gerardo Rueda** (1926-1996, Madrid) expone en la madrileña Galeria Biosca sus pinturas grises, entre ellas unas de las piezas "*Arfe*"(1960), obra que ejecuta en el mismo año. El propio artista explica a Rivás-Bonet en una entrevista celebrada en 1971 el sentido de su creación: "fui simplificando las formas y el color. Fue esta mi época gris, aunque seguían existiendo algunas referencias paisajísticas. Expuse la serie en Biosca, introduciendo pequeños acentos de pintura. Todo esto tiene mucho que ver con el espacialismo; también el que trabaje en monocromos"(44).Verde Rueda, rojo Rueda o azul Rueda, con ello "*Cuatro ejercicios*" (1967) es un claro ejemplo de esa percepción espacial y sobre el colorido. En sus relieves, como puede ser esta pieza, oculta la verdadera procedencia e identidad de los materiales, de manera que cubre su superficie con colores uniformes, resaltando así la esencia de las cosas.

Con un lenguaje propio y muy personal, **Luis Gordillo** (1934, Sevilla) posee indiscutiblemente la condición de maestro de nuevas generaciones. A partir de piezas como "*Peatones grises*" (1968), Gordillo experimenta con planchas, impresión offset para ejecutar pinturas monocromas con el objetivo de trabajar el espacio a costa de neutralizar el color. Cuerpos esquemáticos, aparecen seriados, presentados como ciudadanos anónimos, con un aire pop.

El propio Gordillo, declaró que "el color del siglo XX, ya en los setenta, era aburrido. Incluso Picasso utilizaba siempre los mismos colores, el rojo, el verde, el amarillo, el marrón etc. Yo quería zafarme de ese color dominante y producir un color dado por la casualidad y por un método técnico, porque sabía que de otra forma no podía salir de esa encrucijada"(45). En efecto, Luis Gordillo se especializa en áreas grisáceas, creando una paleta simple y acompañada de gestos repetitivos y sintéticos.

Desde el pensamiento y la estética oriental, la obra de **Luis Martínez Muro** (Santa Cruz de la Zarza, Toledo, 1937) amplia los limites bidimensionales siempre en un territorio abstracto. En su acto de pintar, habla de ella en una tentativa de referir el todo, también al propio artista y al contemplador. Observando su obra "*Cohete espacial*" (1969) sentimos que "la presencia se diluye y es atravesada por la ausencia, las cosas ya no se imponen, ni se exponen"(46).

El dibujo transciende la propia materialidad de los objetos aquí representados, sabiendo que la propia luz modula toda la pintura. Una depuración de convención plástica minimalista que forma parte de una minuciosa investigación entre pintura, espacio y existencia. Acaba reduciendo las cosas a su sustancia, al círculo, pareciendo que dibuja la disolución. Por ello, insiste en el espacio pictórico, en la representación de formas casi geométricas, porque se están desintegrando, y de volumen extremadamente retraído, dentro de un cromatismo grisáceo. Muro representa un objeto que es mucho más que apariencias, depuradas, que hacen que su obra sea una pintura estérica, evocativa y llena de atemporalidad.

**Enric Planas Durá** (Barcelona 1921- 1984) fue miembro creador del Grupo Lais quienes dieron a conocer su manifiesto negro, siendo uno de los artistas que conforman la práctica informalista catalana. En sus obras domina el gesto, la materia y la sobriedad cromática. En "*Composición 10002*" (1962) queda manifestada su poética, una pintura informalista, eso sí mas heterodoxa y que lo conectan con artistas que podemos contemplar en las salas que conforman esta exposición.

**BLANCO**

El blanco y el negro se confirman como los colores con los que la sociedad construye sus imágenes transcendentales. "Separan aquello que existe de lo que se imagina o se construye, superando en ciertas ocasiones la noción de lo real"(47).

El color blanco ha transitado por todo el arte del siglo XX. La tendencia del monocromo adquiere importancia en la segunda mitad del siglo XIX, dando lugar a la poética sublime, cuando la luz y el empleo del color adquieren protagonismo y acuden a la desmaterialización del objeto, que en el transcurso del siglo XX se irá desarrollando hasta llegar a la superficie monocroma, en un ejercicio de síntesis pictórica. "Primero dejar en la pintura espacios en blanco, después hacer pinturas blancas, luego transformar el blanco de la superficie en trasporte de luz y, por último no hacer" (48).

Diferentes artistas han utilizado y utilizan la poética del blanco dentro del proceso de reducir la pintura, con carácter abstracto. Ya hemos visto que artistas como **Fernando Zóbel** o **Jordi Teixidor** han pintado en ese color y hemos descrito sus poéticas anteriormente. Se suma **Elena Asins** (Madrid, 1940-2015). El color blanco nos habla de gran parte de su carrera artística, que aun mostrando su gran debilidad por el cálculo y la geometría, posee una personalidad

muy poliédrica. En obras como la "*Serie menires*", con gran precisión maneja un lenguaje sintético, esto es la pintura como estructura, mostrando como ella misma reafirmó: "tener en la mano la posibilidad de organizar elementos que producen un mundo, un juego que revela la verdad o la esencia de las cosas"(49). Para Asins, "el objetivo artístico es tan sólo evolutivo que encierra la verdadera imagen, la idea básica sustancial, que no puede ser fabricada, ni ser vista, ni ser dicha, sino tan solo ser pensada" (50) y desde su elevada consciencia y silencio meditado, ha cultivado una depuración extrema en sus obras.

Menos calculado es el trabajo de **Juan Carlos Lázaro** (Freganal de la Sierra, Badajoz, 1962), siendo el blanco el color protagonista en toda su trayectoria, con él se confirma también la autonomía del lenguaje pictórico y la materialidad de la pintura, en su concepción más sutil que pura. Su pintura es intuitiva pero siempre a caballo entre la abstracción minimalista y la figuración lírica. Un camino hacia la búsqueda de lo esencial al recurrir a colores transparentes como en la obra "*Sin Título*"(2000), donde el color se ha reducido a la máxima expresión. Aquí se encamina a "no representar la realidad, a no verla, a no imbuirse en los objetos pintados, e intenta que nos identifiquemos con ellos, con su misma esencia"(51), por eso recurre a un dibujo exquisito y de casi invisibles trazos que transciende lo material. Es en ese campo dónde "la luz matiza los cuerpos y los espacios (…) de intensidad poética"(52). Las cosas ya no se imponen en su aspecto más físico al espectador, todo lo contrario, la presencia se diluye en lo transcendental. Atendemos a la desmaterialización de la pintura, siendo la suya, atemporal.

Difícil de encasillar es la figura del artista valenciano **Manuel Hernández Mompó** (1927- 1992), pero si podemos confirmar con rotundidad su notable sensibilidad en el manejo de la luz y del color. Considerado un artista marginal por su manera de concebir la pintura, su obra es toda una creación lúdica y desenfadada. Su experiencia con el color blanco constituye la poética que predominará a lo largo de su trayectoria, al poco tiempo de su incorporación a la vanguardia de los años cincuenta.

El propio artista declaró su intencionalidad: "el blanco de los fondos de los lienzos quiero que sea el espacio. Sobre este espacio, como en un escenario, quiero que pasen cosas, que estén vivas, que se muevan, que cambien"(53). Esa vivencia queda reflejada en su pieza "Sin Título" (1967). Lo de Mompó es otra forma de comprender la abstracción, y es en esta donde hay una búsqueda continua en la expresión de la luz y el color hasta el punto que "tienen la magia de lo incompleto y de lo espontáneo y no se plantean una definición establecida"(54).

Cualquier espectador o espectadora que contemple cada una de las obras que forman parte de la exposición, puede interpretar su contenido sin miedo al equívoco, pues la propia superficialidad de las piezas reflejan múltiples realidades, de manera que, ante la mirada pensada , asistimos a otra manera de entender la pintura, siempre desde la reflexión.

Como podemos comprobar, el color, en todas sus dimensiones no solo es una propiedad de la materia, ni una mera refracción de luz en los objetos. El color es pensamiento y sensación cargados de valores simbólicos que posee la pintura y que tienen capacidad de revelar el propio sentir de la vida.

En esta ocasión, se ha intentado convertir la sala del Museo de la Ciudad de Valencia en un Museo de color y vida. En ella, todo es color.

*Bienvenido Simón Robles*
*Fundación Chirivella Soriano C.V.*




1.Castañeda Marulanda, Walter. ( 2009). Aproximaciones a una lectura del color como signo inmerso en la obra de arte. Revista Kepes. Año 6. Enero-diciembre, pág. 25.

2. Cabernes, J. "Maurice Marleau-Ponty. Fenomenología de la percepción".Planeta-Agostini, Bacerlona, pág. 226.

3. Lossada, Fernando (2012). "El color y sus armonias". Textos universitarios. Publicaciones Codefre, pág. 8.

4.5. Kandinsky, Vasili (1996). "De lo espiritual en el arte". Austral. Contemporánea Humanidades. Paidós. Pág. 104.

6. Mondrian, Piet ( 1983). "La nueva imagen de la pintura". Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, pág. 62.

7. Barro, David ( 2019). " La poliedra de la pintura". En A.A.V.V "La pintura. Un reto permanente, Barcelona. La Caixa, pág. 22.

8. Saborit, José (2021). " Perspectiva Aérea. Diario de un pintor". Pre-Textos Narrativa, pág. 38.

9. Barreiro López, Paula ( 200). "La abstracción geométrica en España (1957-1969). Biblioteca de historia del arte. Consejo superior de investigaciones científicas.

10. Mercadé, Albert ( 2014). Catálogo exposición. Romá Vallés, 90 años. Centro Cultural Terrasa. Marzo, abril de 2014.

11. Catálogo de la exposición: "Feito. Obra 1952-2021". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, pág. 36.

12. Guinea, J.M de Francisco. Naturaleza y razón: Torner en la síntesis moderna". En el catalógo de la exposición : "Torner. Naturaleza y razón", págs. 9-27

13. Trullén, Pablo (1988). Catálogo de la exposición "Salvador Victoria. 1958-1988". Caja de ahorros y Monte de Piedad de Segovia. Obra cultural.

14. AA.VV (1958). Catálogo de la exposición "Salvador Victoria expone en París" Jornada. Valencia. s/p.

15. 16. Catálogo de la exposición: "Manolo Quejido. Pintura en acción. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo". Monasterio de Santa María de las Cuevas, Sevilla.2006.

17. Yvars, J.F. (2003). "Los colores del hierro. Una aproximación al arte moderno". De bolsillo. Ensayo Arte. Barcelona, pág. 283-287.

18. 19. 20. Sánchez Roboyna, Andrés ( 2000). " Bajo el abrigo aéreo: La pintura de José María Sicilia. Cuadernos hispanoamericanos. Nº 595, págs 69-80.

21. Castells González, Rosa Mª (2018). Las cuatro reglas del método cartesiano para descubrir la pintura verdadera de Martín Noguerol. En el catálogo de la exposición: Martín Noguerol. Constructo geométrico. Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana, págs. 9-14.

22.23. Noguerol, Martín (2022). Notas para un ensayo. Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana. Valencia, págs. 83 y127.

24. Vozal, Valeriano (2013). Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. 1940-2010. La Balsa de la Medusa. Madrid, pág. 179.

25.26.Hernández Pijuan, Joan (2003). Obra sobre papel 1987-2002. Galeria Rafael Pérez Hernando, Madrid. Págs. 162, 284.

27. Del Corral, María ( 2007). El dibujo, la mirada el sentimiento. En catálogo de la exposición. Joan Hernández Pijuan. La distancia del dibujo. Fundación Juan March.

28. Muñoz, Miguel Ángel (2013). Rafael Canogar: abstracción, tiempo y memoria. Catálogo de la exposición: La abstracción de Rafael Canogar. Instituto Valenciano de Arte moderno. Noviembre, 2013, febrero 2014. Generalitat Valenciana. Conselleria d´educació, cultura i esport.

29. Mampaso, Manuel (1952) ). Dice Manuel Mampaso. Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 26, pág. 208.

30. Patuel, Pascual (2014). "Monjalés, una trayectoria artística: 1953-2014". En el catálogo de la exposición: Monjalés. Una trayectoria artística: 1953-2010. Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana. Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana. Valencia, pag. 28.

31. Nico Munuera. ProjectNico Munuera. Página web del artista en: https://nicomuneraproyects.com

32. P.Mir. Entrevista en el Periódico Las Provincias: La obra más sensorial de la pintora Patricia Bonet. En: https://www.lasprovincias.es/v/20110211/castellon/obra-sensorial-pintora-patricia-20110211.html

33. Ara García, Rosana (2022). " La obra de Alfonso Fraile: una aproximación vivencial al concepto contemporáneo del espacio. Bellas Artes 0, mayo 2022. Pp. 113-130.

34. Bachelard, Gastón ( 1994). La poética del espacio. FCE. Madrid, pág. 9.

35.Ortuño, Poncho (1980). Conversaciones con José Guerrero. Ministerio de Cultura. Madrid, pág. 91.

36. Mila, Miguel Ángel (2013). Miguel Ángel Moset: el pintor taoísta al borde del rio.Lanza. Diario de la Mancha

37. Frank, Elisabeth (1995). Esteban Vicente. Museo de arte contemporáneo Esteban Vicente. Pág. 82.

38. Patuel, Pascual ( ). Catálogo de la exposición: "Joaquín Michavila. 50 años de pintura". Tardor Cultural Vilafames. Ajuntament de Vilafames. Pág. 23.

39. Sepulveda, Encarna (2022): "Encarna Sepúlveda". En el catálogo de la exposición "Elles". Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana. Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals. Ajuntamient de València. Valencia, pág. 118.

40. Ferrer, Carolina (2019). "Trenzando el Tiempo. El hilo infinito". En el catálogo de la exposción: Encarna Sepúlveda. Trenzando el tiempo. 2002-2019. Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valencia, pp.19-23

41. 42. 47. Robledo Palot, Joan (2009). "Armonía de contrarios". En el catálogo de la exposición: Blanco y negro. Sujeto, espacio, percepción. Consorci de Museos de la Comunitat Valenciana. Fundación Chirivella Soriano de la Comunidad Valenciana, Valencia, pp. 45 y 123.

43. Entrevista personal a Manuel Rey Fueyo, Agosto de 2023.

44. Obras de escritos :Vid. recopilación en: A. DE LA TORRE, Escritos y conversaciones, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

45. Catálogo de la exposición: Gordillo Duplex. Fundación Banca March, 2004, pág. 16.

46. Jullien,F. (2008) "La gran imagen no tiene forma". Alpah Decoy, Barcelona,pp. 19-21.

48. Replinger, Mercedes (1990), Elogio del color. Arte, individuo, sociedad. Nº 3, págs. 137-145

49. 50. Catálogo exposición. Elles. Museo de la Ciudad. Diciembre 2022-febrero 2023. Fundación Chirivella Soriano y Ajuntament de Valencia. Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, pág.93.

51.52. Cano Ramos, Javier (2020). La pintura como resonancia: Juan Carlos Lázaro. Ministerio de Ciencia e Innovación. Junta de Extemadura. Investigación, pág. 17-19.

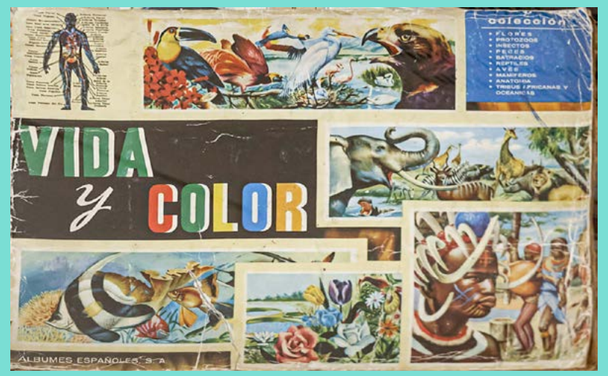
53. 54. Nieto Alcaide, Victor ( 1991). Manuel Hernández Mompó. En: José Francisco Yvars (coord..) op cit. pág. 25.

Mientras que yo te beso, su rumor
nos da el árbol que mece el sol el oro
que el sol le da al huir, fugaz tesoro
de un árbol que es el árbol de mi amor.

No es fulgor, no es ardor y no es rubor
lo que me da de ti lo que te adoro,
con la luz que se va: es el oro, es el oro,
es el oro hecho sombra: tu color.

El color de tu alma: pues tus ojos
se van haciendo ella, y a medida
que el sol cambia sus oros por sus rojos
y tú te quedas pálida y fundida,
sale el oro hecho tú de tus dos ojos
que son mi paz, mi fe, mi sol: ¡mi vida!

**El color de tu alma**
*Juan Ramón Jiménez*



# VIDA Y COLOR

AJUNTAMENT
DE VALÈNCIA

CULTURAL VALÈNCIA

Fundación
Chirivella
Soriano