

Elogio del color

Mercedes REPLINGER

Facultad de Bellas Artes.
Universidad Complutense de Madrid

En ocasiones, Picasso dejaba sin pintar algunas partes de sus cuadros. La ausencia de color, explicaba a unos desconcertados admiradores, es también un color. André Berton relata, indignadísimo, cómo Picasso, ante la insistencia de sus amigos en la apariencia inacabada de las obras, tuvo que asegurar con firmeza que «el blanco del lienzo estaba pintado por su propia mano»¹. Extraña declaración que debió afianzar, aún más, a los incrédulos en la sospecha de que estaban siendo víctimas de un engaño: será la mano, precisamente, lo primero que echamos a faltar en esos espacios interrumpidos de la pintura; puesto que ella es, como señala María Zambrano «impronta del hombre, huella y señal de su paso por el mundo». Dejar algo en blanco, dejarlo sin pintar, es «dejarlo sin dueño, deshabitado»². Pese al disgusto del «pope» del movimiento surrealista, aquellos desconfiados mirones tenían razón: la mano de Picasso no podía estar, no estaba ahí.

El espacio en blanco en la pintura, pone en evidencia, por tanto, la suspensión de la mano del pintor sobre esa superficie de la cual, posiblemente, tomará un instante después posesión. Gesto solemne y fascinante, tiene la voluntad explícita de contradecir la antigua servidumbre del arte como «techné», como habilidad o destreza. Las artes plásticas, según los filósofos griegos, responden a una motivación racional, exigen el conocimiento de reglas y normas para su ejecución y proceden, por tanto, de un saber técnico,

¹ BRETON, André: *Los pasos perdidos*. Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 123.

² ZAMBRANO, María: «Color», en *Algunos lugares de la pintura*. Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1987, p. 43.

de una maestría y de un oficio. El resultado previsible fue encontrar a la pintura en compañía no deseada de carpinteros, armadores, zapateros, sastres... y, en general, de cualquier actividad humana que produjera objetos, artefactos. Desde entonces, los pintores, incluidos los griegos, siempre han buscado la fórmula adecuada, según temperamento y época, para esconder la mano, o, al menos, distanciar convenientemente ésta de la obra, del cuadro. No otro es el sentido de la exclamación de Ingres, cuando al contemplar la escandalosa *Olimpia* de la exposición de 1863, sentenció: «Mais elle denonce la main». En efecto, se ve la mano de Manet, y además, comenta Felix de Azúa, el esfuerzo, el trabajo, el trazo y «detrás del trazo el cuerpo del pintor. Ese cuerpo, ese trabajo que la pintura occidental ha tratado de ocultar para que sólo aparezca, se vea y se comente la idea, la composición, la concepción, la retórica, lo que habla»³. Realmente, la pintura, sobre todo desde el Renacimiento, siempre parece estar en lugar de otra cosa: ventana o espejo. Más tarde en el arte contemporáneo, como metáforas del deseo de ocultar la materia de la cual procedían, se volvieron inútiles y desaparecieron, ante la imposibilidad de seguir representando al simulacro de «no hecho» con las manos: ya sólo quedaba evidenciarlo, mostrarlo, hacer realidad la deseada no materialidad de la pintura. Es decir, primero dejar en la pintura espacios en blanco, después hacer pinturas blancas, luego transformar el blanco de la superficie en transparente luz y, por último, no hacer.

Pero, además, si una tradición importante de nuestra cultura pictórica ha intentado ocultar la mano, suspenderla hasta hacerla desaparecer, es porque en su lugar había puesto otro deseo. Renegar de la condición humana de la pintura significaba que en el hueco de su ausencia se había colocado una sutil y transparente mirada, cargada de anhelo, siempre insatisfecho, de la luz cegadora del infinito. No existe una única historia de la pintura, sino muchas, y algunas todavía no escritas: está por narrar, por ejemplo, el proceso que condujo a la pintura y a los pintores hacia una obsesiva vuelta al origen primero, al vacío del que surgió. Una historia que, utilizando en un sentido diferente la expresión de Gombrich, se podría denominar: El legado de Apeles.

Si hemos de creer a Plinio, la mejor pintura de la Antigüedad se conserva en el palacio de César, en el Palatino, hasta que desapareció en el incendio de Roma del año 69 d. de C. y pertenecía al mítico pintor griego Apeles. Plinio, que pudo contemplarla antes de su destrucción, la describe enigmáticamente de la siguiente forma: «de gran superficie, no contenía más que líneas que se escapaban a la vista; aparentemente vacío de contenido en

³ AZÚA, Félix de: «Diderot y el discurso mudo», en *El aprendizaje de la decepción*. Pamplona, Ed. Pamiela, 1989, p. 133.

comparación con las obras maestras de otros muchos, era por esto mismo objeto de atención y más famoso que cualquier otro»⁴.

La anécdota sobre la realización de este cuadro es conocida: visitando Apeles la isla de Rodas, se dirigió al estudio del pintor Protógenes para saludarlo. Encontrándose éste ausente, Apeles observó una tabla sobre un caballete preparada para ser pintada, en ella dejó su firma trazando una línea extremadamente fina. Al volver Protógenes y contemplarla, no dudó un momento sobre la autoría de tan perfecta pincelada y cogiendo otro color trazó encima de ella una línea aún más fina. Cuando Apeles la vio —cuenta Plinio— que, avergonzado de verse superado por su rival, dividió la línea con un tercer color, no dejando ya espacio para un trazo más fino. Gombrich, basándose en su estudio de la luz en el arte antiguo, elabora una ingeniosa (y, posiblemente, certera) hipótesis que permitiría reconstruir el aspecto de este extraño cuadro. Para este historiador, es evidente que las dos primeras líneas, una oscura y otra más clara, habrían dado la apariencia de modelado por medio de la luz tangente; pero la tercera línea, la última trazada por Apeles, sugeriría brillo o resplandor, y «a esto ya no se podía añadir nada sin estropear la apariencia de la línea, que habría empezado a sobresalir de la tabla como por arte de magia»⁵. De forma que el cuadro más importante del mundo antiguo, habría sido una parábola sobre la invención y la reproducción de la luz en la pintura, por medio de una línea decisoria de un blanco brillante.

En la historia del arte contemporáneo, algunos pintores, como Kokoschka, Cézanne, Malevitch, Ives Klein, y Duchamp, entre otros, han sentido la tentación y atracción de este brillo del blanco luminoso, de «esas líneas que se escapaban a la vista». El deseo de aislar y contemplar en toda su pureza este resplandor, explica uno de los episodios más interesantes y paradójicos de la pintura del siglo XX: aquel que intentó demostrar la imposibilidad de la pintura, tal y como ésta se había entendido hasta ese momento.

Puede parecer fuera de lugar traer a colación al siempre excesivo Oscar Kokoschka⁶, que si por algo se caracteriza no es precisamente por aligerar sus cuadros de materia pictórica. Pero, cuenta este pintor en sus memorias, que conservaba en su estudio un lienzo sin pintar en testimonio de su amistad con el músico Wilhelm Fürwängler, muerto un poco antes de comenzar el artista su retrato. Lamentablemente, que se sepa, el cuadro no se conserva en ningún museo, ni pertenece a ninguna colección privada de arte moderno; y, sin embargo, no sería exagerado decir que es la obra más lograda de este

⁴ PLINIO: *Textos de Historia del Arte*. Madrid, Ed. La Balsa de la Medusa, 1988, p. 99.

⁵ GOMBRICH, Ernst H.: *El legado de Apeles*. Madrid, Alianza Forma, 1982, p. 43.

⁶ KOKOSCHKA, Oscar: *Mi vida*. Barcelona, Tusquets Ed., 1988, p. 267.

artista. Probablemente Kokoschka nunca realizó un retrato más perfecto, mimesis más exacta, que ésta «figura» de W. Fürtwängler muerto y, por tanto, ausente en la tela en blanco. Con lógica implacable, este cazador ciego de la «expresión» tangible de la realidad, llegó a la conclusión de que tan sólo el vacío, el blanco desparramado por el cuadro, podía representar la realidad de lo no vivo, de la muerte; y acertó. Recordemos —con Adorno— que «la expresión, que es lo más cercano a trascender, está muy cerca del enmudecer»⁷. Sólo, quién se haya introducido en la visibilidad inmediata de la materia, está preparado para reconocer que la ausencia del cuerpo pertenece a otro ámbito distinto del humano, pertenece al orden de lo sagrado y, por tanto, al silencio.

Este silencio total y sacro, que Kokoschka encontró de forma indirecta, fue el deseo que, como larva devoradora, anidó en el pecho de algunos de los principales fundadores del arte moderno. No era ya cuestión de alzar un instante la mano, o esconderla con las mil y una formas que hasta entonces se habían utilizado. Se trataba, por el contrario, de dejarla suspendida indefinidamente. La melancolía de algo perdido, o nunca alcanzado, se apoderó del espíritu del pintor, con una furia ciega, como nunca antes se había visto. Añoranza del lienzo vacío, de la superficie no violentada por ningún tipo de formas o materias, del silencio, que podemos detectar en esta hermosa alabanza de Wassily Kandinsky al lienzo aún no pintado: «En apariencia: realmente vacío, silencioso, indiferente; casi obtuso. En realidad: lleno de tensiones, con mil voces apenas perceptibles, llenas de expectativa. Algo espantado de que, acaso, puedan hacerle violencia... Puede soportarlo todo, pero no aguanta todo. Es maravilloso el lienzo vacío... y más bello que muchos cuadros»⁸. La nostalgia del silencio, de la manifestación de un más allá de la pintura que supere el acto físico y material que lo encadena al mundo de lo sensible, se convertirá en el auténtico «sujet», de una parte del arte del siglo XX, dado que todos los otros temas e historias habían terminado por asfixiar la superficie del cuadro. La operación de soltar lastre, de arrojar por la borda el peso que, durante siglos, había soportado la pintura en su ascensión hacia las dimensiones de lo absolutamente otro, de lo invisible en definitiva, fue lenta. Y la contribución de Cézanne, determinante.

Cézanne es la «fuente de la que mana con abundancia la modernidad», según expresión de Greenberg. Ciertamente, pero no por aquello que generalmente se indica. Es decir, por haber conducido la profundidad ilusionista de la pintura a su pared bidimensional originaria; ni por haber enseñado que las formas que contemplamos (peras, manzanas o botellas) se sostienen en la naturaleza gracias a su estructura geométrica esencial, a saber: el cono, la

⁷ ADORNO, Theodor W.: *Teoría Estética*. Madrid, Ed. Taurus, 1986, p. 110.

⁸ KANDINSKY, Wassily: «Artículos de 1923-1943», en *Documentos para la comprensión del arte moderno*, edición de Walter Hess. Buenos Aires, Nueva Visión, 1983, p. 129.

esfera y el cilindro. En definitiva, por haber empezado, como señala Greenberg, lo que más tarde completarían Braque y Picasso⁹. Cézanne es moderno, fundamentalmente, por el blanco, por la calidad especial de blanco que descubrió.

Las partes no pintadas que Cézanne introducía en sus cuadros, han sido denominadas técnicamente «reservas» del papel blanco y de la tela preparada. Cézanne utilizaba con frecuencia estas «reservas» en sus obras, como, por ejemplo, en la *Escena del bosque*, de 1895, o en el *Muchacho con sombrero de paja*, de 1896, donde los colores pierden densidad, parecen flotar por encima de los lugares no pintados como si se movieran por una superficie líquida y no fijada al lienzo. Pero será, sobre todo, en las series de la *Montaña de Santa Victoria*, pintada entre los años 1900 y 1906, donde Cézanne introducirá rupturas entre los espacios coloreados, cada vez más amplias, centrales e inquietantes en relación a toda su producción artística. Allí las «reservas» de blanco adquieren un protagonismo central, alrededor del cual intentarán organizarse las imágenes; pero cuya esencia, dice Marc le Bot, estaría en toda la tela, sería «un sol invisible que bañará y acariciará cada cuerpo» sin permitirles reposo, dado que el fondo ha desaparecido. Pues «la fragmentación de los colores y sus transportes separados descubren necesariamente el vacío del soporte en el que siguen inscribiéndose las huellas del trabajo del pintor»¹⁰. Efectivamente, el blanco del lienzo permite a las cosas convertirse en visibles, es el lugar posible donde ellas se revelan. Mas el problema es, que el blanco ya no puede ser el silencio estático de lo absoluto, sino el vacío. Por ello, las imágenes no encuentran asidero, lugar donde anclar su cuerpo y terminan, ellas también, por desvanecerse. Decía Cézanne, que desesperaba de encontrar un centro para sus composiciones. Desde luego, la escritura del Universo en la obra de arte exige, reclama, un espacio firme en el que estar y manifestarse, pues de lo contrario los trazos se dispersan imposibilitando la correcta lectura de la inscripción.

La concepción de la obra de arte como escritura cifrada del mundo, no fue, ciertamente, un descubrimiento de los artistas modernos. La analogía o correspondencia de las artes con el Universo responde a una necesidad humana antiquísima de encontrar orden y regularidad, de «hacer habitable el mundo», en expresión de Octavio Paz. Pero lo que sí descubrió la modernidad de la mano de Baudelaire y la sensibilidad romántica, dice el poeta mexicano, es que una vez rechazada la posibilidad de existencia de un único texto, se ponía de manifiesto la aparición transformadora de múltiples textos. Con ello, la analogía moderna tiene en su centro un hueco: «por este

⁹ GREENBERG, Clement: *Arte y cultura*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1979, p. 58.

¹⁰ LE BOT, Marc: «La muerte del arte», en *La práctica de la pintura. Revue d'Esthétique*. Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1978, p. 139.

huevo se precipitan y desaparecen, simultáneamente, la realidad del mundo y el sentido del lenguaje... la ironía muestra que, si el universo es una escritura, cada traducción de esa escritura es distinta y que el concierto de las correspondencias es un galimatías babilónico»¹¹. El pintor atormentado en que se había convertido Cézanne en sus últimos años, descubrió precisamente eso: que tras la pintura reducida a un plano, se encontraba la superficie blanca y lisa del lienzo y tras ella, el vacío sordo y mudo del galimatías babilónico, de la nada.

Descubrimiento doblemente amargo, por cuanto, Cézanne buscaba la aparición de una mirada primitiva, originaria que, en una trayectoria única y directa, no tropezara con la variabilidad/visibilidad de los objetos, de la vida: «un cuadro no ha de representar nada más que los colores... No hay más que colores y en ellos la luminosidad... Todos, más o menos, seres o cosas, no somos más que un poco de calor solar almacenado, organizado, un recuerdo del sol..., el prisma es nuestra primera aproximación a Dios, nuestras bienaventuranzas, la geografía celeste del gran blanco eterno»¹². Philippe Cézanne, descendiente del pintor, conserva en su colección privada la última paleta del artista, aquella que estaba utilizando cuando, en 1906, le sorprendió la muerte. En ella podemos contemplar unos pastosos colores, tan mezclados que apenas distinguimos un rojo aquí, más allá un verde y un azul, todos ellos arremolinados en torno a un definitivo y claro color, de un blanco luminoso. En el centro de la tierra, colocó Cézanne un «recuerdo del sol», y ahí exactamente fue a fijarse el suprematista ojo de Malevitch.

Malevitch, después de pintar las series y variaciones del *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, entre los años 1913 y 1915, realizó el famoso determinante *Cuadrado Blanco sobre fondo blanco*, en 1918, que actualmente se conserva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con exactitud matemática, el crítico Filiberto Menna encaja la significación y el lugar de este cuadro y de la obra de Malevitch en la historia del arte moderno. La experiencia artística de la modernidad, según este autor, está dividida en dos direcciones principales: la línea del icono, con los «ready-made» de Duchamp y el surrealismo como puntos de referencia, y la línea anicónica. Malevitch, obviamente, pertenecía a esta última, y su característica fundamental consiste en haberse dedicado, en los términos precisos de Menna, a la búsqueda de la «determinación de las figuras, es decir, de las unidades lingüísticas elementales carentes de significados denotativos, y a las reglas de su organización sintáctica»¹³. Es decir, en el lenguaje más ingenuo y claro de Maurice Denis, en 1890: un cuadro, antes que un campo de

¹¹ PAZ, Octavio: *Los hijos del limo*. Barcelona, Ed. Seix Barral, 1986, p. 108-11.

¹² Citado en Marc le Bot: «La muerte...», *op. cit.*, p. 133.

¹³ MENNA, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona, Ed., Gustavo Gili, 1977, p. 53.

batalla o una mujer desnuda, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores agrupados en un cierto orden.

Malevitch se habría limitado a hacer desaparecer el campo de batalla y la mujer desnuda, para quedarse con la superficie y los colores. De esta forma, pertenecería a una línea de investigación en las artes plásticas, la icónica, que iniciada a principios del siglo XX con los trabajos de los cubistas, tendría en el conceptualismo su destino final. Dicha línea, rompiendo con el principio de semejanza del arte tradicional, habría experimentado sobre la reducción de la pintura a sus elementos constitutivos fundamentales. Los negros y blancos de Malevitch serían, por tanto, un paso más en la búsqueda formal del vocabulario, sintaxis y gramática de un nuevo lenguaje y un nuevo sistema de la pintura, sobre los cimientos de una obra de arte, autónoma y totalmente emancipada, de cualquier referente objetivo que no fuera su propia e irreductible esencialidad.

Malevitch, ciertamente, está preocupado por el estudio de la capacidad significativa de las formas y colores en estado puro, pero queda muy lejos de su intención, creo, hacer de ello un fetichismo. Su objetivo se dirige, más bien, en otra dirección que lo emparenta con las inquietudes espiritualistas y místicas de, por ejemplo, Mondrian y Kandinsky. En perfecta sintonía, por otra parte, con los proyectos regeneracionistas de esta época, tanto en materia artística, como política y social. El pintor ruso tenía clara conciencia no sólo de estar construyendo un arte nuevo, sino también un hombre nuevo: «me he transfigurado, dice, en cero de las formas y he vuelto a salir del pozo de los detritus del arte académico... he destruido el anillo del horizonte en el que están incluidos el pintor y las formas de la naturaleza»¹⁴. Malevitch ha roto el anillo del horizonte que apresaba a las formas, no para cosificarlas de nuevo, esta vez como colores puros, triángulos, cuadrados, etc. Los colores son para él, signos que marcan la ruta a seguir; elementos dinámicos de un camino perfectamente trazado, no materias estáticas, que extendidas sobre el lienzo se convirtieran en muros ciegos y opacos. El negro, el coloreado y el blanco, las tres etapas fundamentales de la evolución histórica del suprematismo, no son objetivos en sí mismos, sino impulsos, puentes que conducen a la construcción de un mundo nuevo. Entre ellos será el blanco el color especialmente preparado para realizar esta misión.

El blanco, en Malevitch, es el color de una intuición del mundo, que nada tiene que ver con este concreto y tangible que nos rodea, «de color verde, de carne y hueso». El blanco surge del abismo «del cerebro creador para llevar a cabo, después el plan ulterior de su movimiento hacia delante en el infinito»¹⁵. Dora Vallier, en este sentido hace una observación intere-

¹⁴ MALEVITCH, Kasimir: «Del cubismo y del futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico» (1915), en *El nuevo realismo plástico*. Madrid, Alberto Corazón editor, 1975, p. 25.

¹⁵ *Ibidem*, p. 98.

sante sobre el doble valor del blanco, en la obra del pintor ruso. En la medida en que es a la vez, pigmento incoloro y signo de la luz que contiene el conjunto de la gama cromática, introduce en el cuadro un juego de tensiones; de lucha entre el elemento estático de este color y su tendencia a la fuga, en cuanto expresión del resplandor de la luz¹⁶. El desvelamiento de la esencia de las cosas, de la realidad objetiva, llevó a Malevitch al estudio aislado de los elementos y formas mínimas de la pintura. Pero el blanco que utilizó es de la misma categoría que el empleado por Cézanne; obedece al mismo deseo: recuperar el color de la luz, del infinito, de los rayos de la vista que avanzan sin encontrar límites. La tela supramatista, declara categórico, no puede representar el espacio azul, sino el blanco: «la razón de ello es clara: el azul no da ninguna representación real de lo infinito. Los rayos de la vista golpean diríase sobre una cúpula y no pueden penetrar en el infinito»¹⁷. Malevitch también tiene «un recuerdo del sol», pero apresarlos significaría ya, en su caso, eliminar la pintura, desterrarla a un espacio infinito y deshabitado, sin dueño y definitivamente sin cuerpo. La monocromía del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, tiene como paradójico y fatal destino afirmar la esencia de la pintura, negándola.

A pesar de los esfuerzos de Malevitch, los rayos luminosos del espacio blanco también golpean en la cúpula. Para ser exactos, ellos son cúpula, materia opaca, luz congelada. Sin embargo, son precisamente estos esfuerzos los que le distancian, considerablemente, de otras pinturas monocromas; de otras reducciones. Entre los practicantes de la pintura minimalista, condensada en un solo color, probablemente, sea Ives Klein el más cercano al espíritu del pintor ruso: no cuando pinta cuadros azules, lo que indica cierta sensibilidad colorista, sino cuando firma cuadros vacíos. El mismo explica, saltándose las leyes del espacio y el tiempo, los términos de esta relación: «cuando Malevitch comenzó su camino en 1915 como turista del espacio, es a mí a quien vino a saludar en calidad de habitante y propietario del espacio... Puedo decir que, Malevitch, pintó un bodegón a partir de una de mis monocromías. Porque Malevitch tenía de hecho el infinito frente a él, y yo estoy dentro del infinito»¹⁸. Este obseso del infinito, como lo califica Michel Tournier, vendría a cumplir así el proyecto de Malevitch de transfigurarse, realmente, en el grado cero de las formas, en la más radical y absoluta de las transparencias: la nada.

Definitivamente, «la careta pintarrajeada» de la pintura se había caído, resbalando casi, del cuerpo que la sostenía. Sólo faltaba un gesto explícito y

¹⁶ VALLIER, Dora: *Du noir au blanc. Les couleurs dans la peinture*. Paris, L'Echoppe, 1989, p. 25.

¹⁷ MALEVITCH, Kasimir: «El suprematismo. 24 dibujos», en *El nuevo realismo...*, op. cit., p. 101.

¹⁸ TOURNIER, Michel: *El tabor y el Sinaí*. Barcelona, Ediciones Versal, 1986, p. 64.

elocuente, que pusiera broche final a esta pequeña historia, evidentemente incompleta, de las pinturas blancas. No podía faltar, y así, nos encontramos con el *Erased Drawing* de Robert Rauschenberg. Este le había pedido al pintor Willen de Kooning la cesión de un dibujo con el noble propósito de hacerlo desaparecer. La meticulosa tarea de borrar la obra, estaba hecha a lápiz blando, tinta y pastel, le costó el trabajo de un mes y el gasto de 40 gomas. El resultado, era de esperar, lo tituló *Dibujo borrado*. Rauschenberg, con implacable método, excavó línea por línea, los trazos de la pintura que durante siglos, generaciones de pintores, habían rotulado sobre la superficie de la obra de arte, para escribir el Universo, para hacer habitable el mundo. Las pinturas blancas, inevitablemente, escenifican un antiguo drama; son, literalmente, la puesta en escena de un deseo y de un olvido.