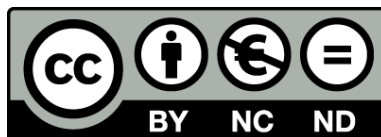




UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La geometria del color. Lectures des de l'abstracció

Eugènia Agustí



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0. Spain License.**

LA GEOMETRIA DEL COLOR  
LECTURES DES DE L'ABSTRACCIÓ

TESI DOCTORAL

DIRECTORA: DRA ANTÒNIA VILÀ  
DOCTORAND: EUGÈNIA AGUSTÍ

PROGRAMA DE DOCTORAT  
EL PAISATGE EN L'ART DEL SEGLE XX:  
REPRESENTACIÓ I INTERVENCIÓ  
BIENNI: 1994-1996

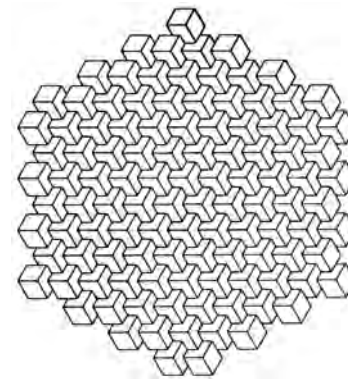
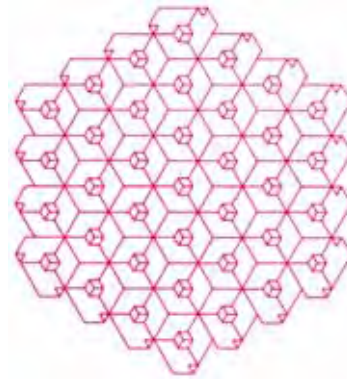
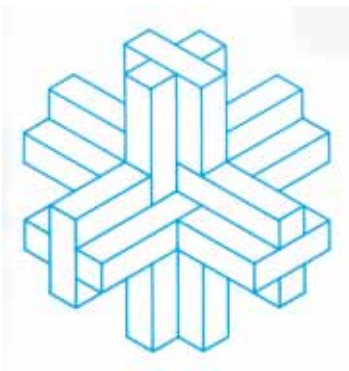
FACULTAT DE BELLES ARTS  
DEPARTAMENT DE PINTURA  
UNIVERSITAT DE BARCELONA  
SETEMBRE 2006

EL MEU MÉS SINCER AGRAÏMENT  
ALS ESPERITS MÉS CLARS I CLARIVIDENTS,  
A AQUELLS QUE MÉS ESTIMEN EL COLOR:<sup>1</sup>

ANTÒNIA VILÀ  
MIGUEL GRACIA  
CRISTINA PASTÓ  
MONTSE CARREÑO  
JOAN BESTARD  
JOSEP SAULEDA  
JORGE CAMPOS  
PIERRE GÉAL  
ROBERT I COLETTE JAIL  
PATRICE CHALLULEAU  
IWONNA DUBICKA  
ELOI PUIG  
MADELEINE VILLEBIÈRE  
MARIOS ELEFThERIADIS

A LA MEVA FAMILIA  
ALS AMICS INCONDICIONALS

JOHN RUSKIN A PARTIR DE LA PINTURA DE FRA ANGELICO



LA GEOMETRIA DEL COLOR  
LECTURES DES DE L'ABSTRACCIÓ  
VOLUM I

INTRODUCCIÓ	11		
CAPÍTOL PRIMER			
L'ORDRE DEL COLOR			
LA IDEA DE CARTA DE COLOR			
1.		4.1.	
L'ORDRE DEL COLOR:		COLOR, ABSTRACCIÓ I GEOMETRIA	38
LA IDEA DE CARTA DE COLOR	25		
		4.2.	
2.		GEOMETRIA I COLOR	39
EL COLOR ÉS UN I ELS COLORS SÓN MOLTS	27		
		5.	
3.		LA GEOMETRIA DEL COLOR	43
ANTECEDENTS:			
LA PALETA ÉS A L'ART		6.	
COM LA CARTA DE COLOR ÉS A LA CIÈNCIA	28	EL LLENGUATGE DEL COLOR	45
4.			
ABSTRACCIÓ. COM DEFINIR L'ART ABSTRACTE?	32		

CAPÍTOL SEGON  
SOL LEWITT  
LA PÀGINA IDEAL

1.	REFLEXIONS SOBRE EL DIBUIX	51
1.1	EL DIBUIXANT I LA PARET	51
1.2	DIBUIXOS MURALS	51
1.3	FER DIBUIXOS MURALS	52
6 2.	LA PÀGINA IDEAL DE SOL LEWITT	57
3.	VIATGE A ITÀLIA	62
4.	MALLARMÉ I EL LLIBRE	70
5.	MATIUXIN I LEWITT: VISIONS OBLIQUËS	75
6.	PERFIL	84

CAPÍTOL TERCER  
BRIDGET RILEY  
DE PERCEPCIÓ A RECEPCIÓ

1.	DESCOBREIXO QUE PINTAR ÉS FER VISIBLE	89
2.	SENSACIONES. DE PERCEPCIÓ A RECEPCIÓ	90
3.	LA PERCEPCIÓ ÉS EL MITJÀ	97
4.	L'IDIOMA DE L'ULL	98
5.	L'ITINERARI DE SEURAT	101
6.	ALGUNA COSA PER ESBRINAR: VISITANT L'EXPOSICIÓ DE BRIDGET RILEY LONDRES, SETEMBRE DE 2003	122
7.	PERFIL	135

CAPÍTOL QUART			
AURÉLIE NEMOURS			
EL PORPRA SANG AMARAT DE BLAU			
1.			
EL PORPRA SANG AMARAT DE BLAU	143		
1.1			
TRANSPARÈNCIA. I DENSITAT.			
LES CAPSES DE DONALD JUDD	145		
2.			
CONCEPTES I VALORS.			
NEMOURS _ JUDD	147		
2.1.			
LA PINTURA CONCRETA D'AURÉLIE NEMOURS	147		
2.2.			
EL VALOR DE LA UNITAT	148		
2.3.			
ARTICULACIÓ DE L'ESPAI BIDIMENSIONAL	151		
2.3.1. PARAL·LELOGRAMS	154		
2.3.2. RITME I SÈRIE	156		
2.3.3. GEOMETRIA	156		
2.3.4. RETÍCULA	158		
2.3.5. EL COLOR	161		
2.3.6. DE LA NATURA	163		
		3.	
		EL PENSAMENT ABSTRACTE D'AURÉLIE NEMOURS	164
		3.1.	
		EL PUNT	164
		3.2	
		LÍNIA I PUNT	166
		3.3.	
		MÉS ENLLÀ DE LA GEOMETRIA	168
		4.	
		PERFIL	174
		CAPÍTOL CINQUÈ	
		MAX BILL	
		LA SENSORIALITAT MATEMÀTICA	
		1.	
		PENSANT DES DE L'ART CONCRET	181
		2.	
		LA SENSORIALITAT MATEMÀTICA	188

3.	LA NECESSITAT DEL QUADRAT	194	CAPÍTOL SISÈ	
3.1.	MAX BILL. EL CAIRÓ	194	VÉRA MOLNAR	
3.2.	JOSEF ALBERS.		EL PRIMER GEST NUMÈRIC	
3.3.	LA IDENTITAT CANVIANT DEL COLOR	196	1.	
	KASIMIR MALÈVITX_ JAMES TURRELL		EL PRIMER GEST NUMÈRIC	235
	EL BELL QUADRAT	210	2.	
4.	EL QUADRE COM A MITJÀ DE CONEIXEMENT	218	LLEIS UNIVERSALS DE LA COMPOSICIÓ	
4.1.	EL PENSAMENT MATEMÀTIC.		I LES LLEIS MATEMÀTIQUES	238
	QUINZE VARIACIONS SOBRE UN MATEIX TEMA	218	3.	
4.2.	LA DIAGRAMACIÓ EN MAX BILL.		LA SISTEMATITZACIÓ DE LA LÍNIA	247
	L'ESTRUCTURA	223	3.1.	
5.	EL COLOR VIU	227	LA MÀQUINA IMAGINÀRIA	248
6.	PERFIL	231	3.2.	
			L'ORDINADOR	250
			4.	
			LA SÈRIE: L'ORDRE PERTORBAT	252
			5.	
			MANIFEST DIGITAL	257
			6.	
			RECORREGUT PER LA LÍNIA	259



7.	PERFIL	267	4.	DIARI D'UNA VIDA	307
CAPÍTOL SETÈ PABLO PALAZUELO VEURE LA GEOMETRIA			5.	PERFIL	327
1.	LA PREOCUPACIÓ PEL LLENGUATGE. QUAN EL LLENGUATGE NO ÉS SUFICIENT	273	CAPÍTOL VUITÈ APÈNDIX TEORIES SOBRE EL COLOR		
2.	VEURE LA GEOMETRIA	279	CONCLUSIÓ	371	9
2.1.	GENEALOGIA: EL NOMBRE, EL PUNT, LA LÍNIA	284	BIBLIOGRAFIA	379	
2.2.	LES ESTRUCTURES	288	LA GEOMETRIA DEL COLOR LECTURES DES DE L'ABSTRACCIÓ VOLUM II		
2.3.	ALTRES ORDRES SÓN POSSIBLES	292	PROJECTE LINIAL		
2.4.	LA TRANSGEOMETRIA	296	HOJAS PARA GRÁFICOS		
3.	INTEL·LECTUALITZAR EL COLOR	303			
3.1.	EL COLOR ÉS SÍMBOL DE L'ÀNIMA	305			

## INTRODUCCIÓ

El nucli de la tesi és l'ús del color des d'una determinada poètica artística, l'abstracció. S'empra com a paradigma un conjunt de sis artistes que tenen com afinitat el seu treball de color en l'àmbit de l'«abstracció geomètrica».

Es sostè la hipòtesi que l'obra dels autors s'interpreta, es llegeix, com una carta de color especial en cada cas. Els artistes escollits són Sol Lewitt, Bridget Riley, Aurélie Nemours, Max Bill, Véra Molnar i Pablo Palazuelo.

Tant el tema escollit com el seu estudi es justifiquen des de la meua inquietud artística entorn a l'abstracció geomètrica i el color.

La genealogia d'autors inclosa en la tesi respon a una complicitat intuïda que neix després de veure i seguir l'obra al llarg del temps, que m'ha aportat una amplitud de perspectives per entendre els processos que jo mateixa he estat desenvolupant en el meu treball.

La tesi es disposa en dues parts: un primer volum amb l'estudi pròpiament, i un segon volum que acompanya la investigació amb una selecció del meu treball gràfic ja que tant el tema escollit com l'estudi es justifiquen des de la meua inquietud artística entorn a aquesta temàtica.

Aquests autors es contemplen com a «lectures de color» i llegim la seva obra com si de la creació de cartes de color es tractés.

El color, fil conductor, focus principal en determinats moments de l'art abstracte es manifesta en l'estudi des de l'experiència artística dels diferents autors que s'han triat per fer la investigació, a través

de la seva obra i la seva paraula. Són els exemples essencials d'aquesta confluència creativa on el color i la geometria desemboquen en l'abstracció i s'expliquen conjuntament en un projecte creatiu unívoc.

La carta de color és un sistema ordenat on es mostren els colors d'acord a les seves qualitats, composant harmonies diverses. La geometria descriptiva de les cartes de color, la disposició del color basada en unitats geomètriques, desenvolupa codis familiars tant en les arts aplicades com en els artistes, i en molts casos han estat estudi i inspiració d'obres.

Les relacions cromàtiques entre pintura i música, que han interessat a molts artistes de la modernitat des de Kandisky a Klee, Matiuxin, Itten, Albers fins al moment actual en els casos de Sol Lewitt, Véra Molnar o Pablo Palazuelo, han emulat el llenguatge gràfic de les cartes per idear-ne equivalències.

La qüestió de com són les cartes, com es construeixen els sistemes cromàtics i com poden diagramar-se segons les necessitats funcionals aplicades pels autors i els artistes són preguntes que han anat configurant la tesi.

Com aquests «ordres» són precedents de desenvolupaments geomètrics complexos, on la utilitat i la funció ja no són tan significatius i passen a ser arguments per articular el discurs poètic dels artistes, configuren els nus de la tesi.

La selecció dels artistes obeeix a les afinitats que al llarg dels anys he establert amb la seva obra.

Aspectes dels seus treballs han estimulat exercicis formals tant en la meua obra gràfica com en l'obra numèrica en què actualment treballa. He realitzat una selecció del total presentant una tria de les sèries de la meua obra, que acompanyen aquest estudi com un segon volum on és l'ús del color qui pren la rellevància.

El procés de documentació de la tesi m'ha conduït a a contrastar amb exhaustivitat un gran volum de documentació fins a ser capaç d'acabar destriant, a l'hora d'establir l'índex, el conjunt total de parcel·les que eren operatives i essencials en els meus projectes gràfics. Durant la preparació, la visita a biblioteques i exposicions en diferents països m'han despertat preguntes i entusiasme.

D'altra banda l'examen i la confrontació entre el llenguatge visual i el verbal ha estat també un altre punt important a constatar.

Quant al color, l'amplitud del seu concepte tan inabastable com ric, fa evident la no suficiència del llenguatge.

Seguint Wittgenstein comprovem fins a quin punt poden ser arbitràries les paraules i els seus conceptes en utilitzar-los. Ens són una bona eina per confirmar que només usant el color podem verificar-ne el nostre coneixement.

D'aquí que aquest tema es manifesti des de l'acotació de l'obra i la poètica dels artistes i des del contrapunt que aporta el projecte seleccionat dels meus usos del color.

El focus del color és essencial en la meua obra. Pel que fa a aquest estudi, dir també que paral·lelament s'ha anat dibuixant, composant, explorant des de la «pàgina en blanc» un conjunt d'imatges, al mateix temps que anava perfilant la selecció d'autors que per a mi

eren més significatius per aquestes «lectures sobre el color».

Aquest ampli projecte s'inicià en la meua obra gràfica, en les sèries de gravat calcogràfic a color. Amb el temps la immersió en les noves tecnologies m'ha dut a usar instruments digitals de dibuix vectorial i altres programes d'aquest entorn, per seguir copsant i aprofundint en la geometria i els elements gràfics que es projecten en les meves imatges.

Al llarg del text es dibuixa la possibilitat d'intercanviar certes obres i com aquesta idea em va dur a imaginar si no serien les cartes de color, les harmonies de color, els sistemes de diagramació de color, obres de l'abstracció geomètrica per elles mateixes.

Posant en pràctica la possibilitat de l'intercanvi abans citat, per què no pressuposar que certes obres funcionarien com a cartes de color i certes d'aquestes cartes podien ser interpretades com obres realitzades des de l'àmbit de l'abstracció.

Els artistes estan creant des de les seves intuïcions altres cartes de color. Voldria fer veure, possibilitar la comprensió d'aquestes obres com a lectures sobre el color, des de la pràctica, des de l'ús i el coneixement, estudiar com es comporten, com s'han comportat aquests «exercicis» de color, exercitar el color, en la mesura que ells mateixos estableixen teoria en el transcórrer del seu treball.

Una altra cosa que m'agradaria remarcar és que —havent de fer una tria de peces—considero el conjunt de l'obra, la percepció de la seva totalitat, necessària per la comprensió del seu pensament.

Una segona hipòtesi anava prenent cos a mesura que l'estudi anava

avançant: la possible existència d'un parentesc en el desenvolupament de l'abstracció geomètrica i el fons documental que són les cartes de color.

Els sistemes de representació del color han funcionat com un arxiu, un arxiu amb un contingut més enllà del mostrari i la divisió del color en colors per a un ús harmònic. Contenen també la idea d'arxivar la memòria del color, de guardar aquests registres com a conceptes que es revisen en el transcórrer de la història. És en aquest sentit que els corrents de l'abstracció geomètrica podrien puntualment també recuperar aquestes idees.

L'espai de confluència del dibuix —en cas de l'estudi, el dibuix geomètric— i el color està en les cartes de color, formalitzades sempre en figures elementals de la geometria. Això ens porta a suposar que l'abstracció geomètrica és una recerca constant d'un sistema d'ordre. Ordres extrapolables a la necessitat de fer intel·ligibles els missatges de l'abstracció. I amb això arribem al planteig d'un llenguatge basat en l'economia de la imatge i la sintonia del color. En alguns casos es pot interpretar com la codificació d'un missatge, en tant que llenguatge, i en altres és el mateix llenguatge.

És així que s'origina aquesta associació amb les cartes com un element crucial també per a l'abstracció geomètrica, tal com van ser-ho el llenguatge poètic i el musical.

Per abordar el tema m'he servit de diverses òptiques. Des de l'estudi de l'obra dels artistes i els seus propis escrits i manifestacions; els tractats cromàtics; la filosofia del llenguatge; des de l'àmbit de la història de l'art; totes elles en conjunt, han propiciat que aquest

estudi anés adquirint forma.

Així doncs els objectius que es proposen en aquesta exploració entorn al nucli principal del color són:

Dibuixar les necessitats del color en l'art abstracte i especialment en l'abstracció geomètrica.

Estudiar un conjunt d'artistes i les seves obres per indagar les claus que impregnen el seu treball amb el compromís geomètric.

Fer aflorar des d'aquests autors les vinculacions amb els pioners de l'avantguarda que examinen el llenguatge com a ressort essencial del canvi formal.

Examinar les relacions entre art i ciència que es manifesten en les cartes de color, i quines han estat més cabdals pel discurs artístic.

La carta de color com a paradigma ens porta a revisar les teories cromàtiques i les relacions entre art i ciència.

Els fulls en format de làmines del projecte «Hojas para gráficos» són una resposta especulativa i personal dels conceptes que es tracten a la tesi. No són il·lustracions sinó cartes de color.

La tesi proposa tres blocs interrelacionats amb la intenció de donar aquesta visió integradora on conflueixen abstracció, geometria i color. D'acord amb aquest objectiu l'estudi queda repartit en: una genealogia d'autors en què el seu discurs reuneix aquesta idea unitària, un

apèndix dels sistemes de color que han influït en les pràctiques artístiques i un volum d'una selecció de sèries de dibuixos propis que sorgeixen com a resposta a aquesta pràctica globalitzadora.

L'estudi va avançant a mesura que s'ordena la cadena d'aquestes tres vies, que un cop exposada fa que el color sigui nucli i dinamisme d'aquest projecte.

La tesi «La geometria del color. Lectures des de l'abstracció» es presenta en dos llibres.

El primer volum conté el desenvolupament de l'estudi, i el segon un cos d'imatges sobre el meu treball gràfic acompanyant la investigació, on és l'ús del color que pren la rellevància.

En aquest segon volum, una mostra del meu treball recull part del projecte titulat «Hojas para gráficos. Diagramas especiales». Les sèries que presento estan endreçades de la següent manera: diagramas especiales, diagramas circulares, intensitat aïllable, gemas especiales, mineralites, caleidoscopia i gemmula.

La presentació en el format de làmina respon a una acotació de l'espai de projecció que simbolitza el full en blanc. Les infinites possibilitats que podrà anar prenent el projecte i algunes altres afinitats es detallen en el mateix volum II.

Les diverses possibilitats que ofereix la metodologia que practico, similar a la que es va exposant a través del discurs del artistes, és la raó perquè consti com a subtítol «Projecte lineal».

Color i geometria s'uneixen en les imatges amb la idea d'organitzar en el futur una carta de color. Si més no, volen ser la meva «lectura sobre el color».

Per què el recorregut pren una correlació inversa a la cronologia? Aquesta idea inicial sempre present s'ha intantat mantenir, anant des de l'actualitat al passat, als inicis de l'organització del color.

La cronologia va enllaçada al temps de l'estudi, l'encadenament d'associacions es va succeint en progressió ascendent i cada vegada resulta més engrescador, fins al punt que les obres es van fent intercanviables. Més enllà de les cartes, s'entreveu la possibilitat que les obres mateixes formen part d'aquest intercanvi. S'arriba a un moment en què poden perdre el rastre de l'autoria i no sabem ben bé a qui pertanyen.

El parany del llenguatge al qual ens referim al llarg de la tesi s'estén al parany formal de les obres dels propis artistes.

L'aportació visual de les imatges que apareixen en cada capítol no vol sinó refermar el planteig subjacent en tot l'estudi. No seria possible sinó, evidenciar la meva idea; per tant, considero que la pregnància de les obres constata la meva hipòtesi.

Des del principi em va semblar interessant iniciar el recorregut de l'estudi des de l'actualitat, des dels artistes, i anar destriant els seu discurs per extreure els codis des de les seves cartes de color. Aquesta hauria estat la metodologia de treball.

L'associació de llurs obres a mostraris, com si formessin part d'un inventari, és la que em va dur a buscar informació en els sistemes organitzatius sobre el color. Cada vegada aquesta afinitat em semblava més necessària per acotar l'amplitud del terme color tal i com l'usen els artistes.

De la paleta a la carta de color, les idees anaven confluint i prenent un sentit millor des de la contemporaneïtat.

De la mateixa manera en aquest estudi hi ha una voluntat de recuperar aquest material que considero que té un gran interès gràfic, i el meu ús referencial constant a la carta Pantone era com revitalitzar els seus ascendents.

Les idees de mostrar i d'inventari en què es basen les harmonies de color comporten el sentit de la diversitat; no podem usar-les com a referències si l'estructura que les conté no consta de paràmetres sobre on valorar-les, comparar-les, contrastar-les..., en el cas del color necessitem de contrapunts per avaluar-lo de la manera més aproximada possible, perquè les nocions de precisió i normalització esdevenen impossibles. L'exactitud del color és una il·lusió com també ho és l'exactitud en la geometria; penso en una aproximació més real que seria la intuïció sobre el color i la geometria.

Mostrar la base d'un ordre, símbol de la recerca harmònica en el context de les cartes de color, és especificar el color en colors, en mostres de colors. Mostrar com aquestes nocions es recuperen i s'actualitzen des de l'abstracció a partir dels primers moviments d'avantguarda, quan la gestualitat passa a ser signe o bé símbol, segons l'artista: en el suprematisme, el constructivisme, el neoplasticisme fins arribar a l'art concret dels anys 30 i l'art òptic, el minimal dels anys 60, observant com els artistes escollits per fer l'estudi evolucionen. M'interessava prendre les seves posicions des de l'actualitat i en cada capítol aquest és el fil conductor que es pot anar seguint.

El punt de partida en cadascun dels capítols és la tria d'una obra que considero emblemàtica, no de la seva trajectòria sinó de la significació dintre de la meua hipòtesi, com a carta de color, i seguidament accedim al conjunt per a establir quines són les altres obres que connecten i conflueixen. Com es podrà anar veient quasi tots els artistes fan una lectura de la carta de color extensible a tota la seva producció, si més no en la part del seu discurs que pertoca al color, on és rellevant.

En el primer capítol s'exposa que la carta de color és una idea concreta que reuneix color i dibuix a través de la geometria. Una manera d'intentar reunir els termes que constantment fugen perquè esdevenen tan abstractes com el que intento explicar.

Pensar que en l'espai de les tradicionalment anomenades cartes de color —que volen ser sistemes de definició d'aquest indefinible concepte que significa per cadascú el color, oferint unes pautes relacionades amb l'harmonia—podria fer confluir el meu discurs em resultava atractiu, perquè sempre han estat relacionades a una figura o un cos geomètrics.

Inicialment s'acomplia una de les premisses necessàries per començar l'estudi: parlar sobre l'abstracció geomètrica des de la mateixa abstracció que suposa el concepte color, prenent significat a través d'una forma regular bidimensional, d'un volum creat geomètricament.

Per iniciar el capítol titulat «Sol LeWitt. La pàgina ideal», en què la carta de color es configura principalment a través dels seus dibuixos

murals i projectes adjunts, les consideracions de Sol LeWitt on parla sobre el fet de dibuixar ens van fent visibles els seus processos en el moment de desenvolupar el dibuix.

L'obra que he triat de Sol Lewitt és el dibuix mural *Volts i Giravolts*, ubicat en el sostre de la Sala de Lectura de la Biblioteca Panizzi a Reggio Emilia, Itàlia. Després d'aquesta visió excitant sobre els nostres caps, ens traslladem en el temps sense moure'ns d'Itàlia per recuperar la paleta dels frescos del primer Renaixement en les figures de Giotto i Piero della Francesca, pels quals LeWitt manifesta gran devoció.

La lectura que anem fent és inversa i, dels murals tenyits amb tintes diluïdes, passem a revisar el període minimal a través de la lectura que LeWitt fa del llibre en Mallarmé, entès com un microcosmos múltiple. Des de la paraula plantejava el llibre com un petit univers regit per la relació universal: moviment - espai - temps. Aquest univers li aportarà claus en relació a les idees d'una estructura reglamentada que LeWitt interpreta en la composició estil·lística de Mallarmé. I finalment, una aportació al color des d'un àmbit ben diferent: des d'unes experimentacions que són recollides per l'artista i compositor rus Matiuxin a l'àmbit que ens pertoca, el de les cartes de color, amb la novetat que aquestes s'afirmen com a colors que interfereixen en la percepció de la forma.

Bridget Riley ens transmet que l'acte de pintar és fer visible. Aquesta és una de les inquietuds que comparteixen el autors que configuren l'estudi. Des de l'abstracció subjau de manera latent aquesta posició envers l'emissió i la receptivitat del missatge. D'una o altra manera l'expressió de tots ells va essent recurrent al tema.

Podríem dir que la carta de color de Riley és la més cinètica i dinàmica visualment, la que penetra amb una intensitat més directa en la nostra consciència, fins al límit del transtorn de les primeres obres.

És una colorista magnífica i el conjunt de la seva obra és sublim. Per això triar-ne una ha estat veritablement difícil i he optat per iniciar el capítol amb la meua impressió sobre la visita a la retrospectiva que es va fer a Londres el 2003.

A través de les sensacions que l'artista ens desperta establím un diàleg amb les pintures com a observadors, i des de la seva percepció es reflexa la nostra produint-se una interiorització receptiva.

Han resultat molt valuosos els seus escrits, assajos i les entrevistes que durant els darrers anys s'han anat publicant per comprendre que a través de les seves afinitats exerceix un procés de síntesi que requereix d'un mètode estricte. El seu nivell d'autoexigència transpira en contemplar la seva obra. És una gran coneixedora de tota la tradició pictòrica i aquest bagatge comprèn tots els àmbits de la cultura artística. En aquest sentit no és d'estranyar que s'hagi interessat especialment per Seurat, a través del qual arriba a estudiar les teories de Charles Blanc i les de M.E. Chevreul. L'anàlisi comparativa dels dibuixos i estudis preparatoris de l'artista francès i la de Riley em són també útils per esbrinar possibles orígens de la seva morfologia.

La percepció és el mitjà perquè existeixi la seva carta de color, primer la seva percepció entesa com el procés de concepció i després la nostra, com espectadors, per confirmar a l'artista la seva existència en tant que «visible».

La carta d'Aurélie Nemours és la mínima expressió dotada del més gran contingut. Contingut que es va refermant pas a pas en un espai de temps força dilatat, sense pressa però amb una gran constància sobre la que pren consciència de la seva realitat: «El color no existeix, és una abstracció» escriu Nemours.

Pintar, per ella, és anar més enllà del visible, és crear una visibilitat que sobretot escolta el que sense ella, restaria absolutament invisible.

Des de l'art, les seves pintures, gravats i els darrers objectes de color, són un reflex de la seva obra poètica —en els seus inicis incentivada pel surrealisme i l'atzar de Mallarmé—, indispensable per apropiarse a la seva sensibilitat.

L'adquisició del coneixement a través de la diagramació en ocasions visible i en altres invisible de la retícula és un coneixement sobre ella mateixa, sobre la seva pintura. Basant-se en aquesta ortogonalitat, Nemours necessita del nombre com a principi generatriu del seu univers plàstic, condensació del saber de l'art concret. Nombre, ritme i color són les tres nocions cabdals en la seva trajectòria.

El treball de l'artista és el testimoni d'una meditació sobre l'ordre del món construïda sobre aquests tres eixos fonamentals.

La figura és l'obra de la forma, la forma ho és del ritme i aquest és l'obra del nombre.

En el procés de cercar la consciència, està cercar la perfecció.

Aquest esperit està ben present en el seu exercici metòdic del color.

A través dels títols n'extreiem algunes dades: *estructures de silenci*, *vigília*, *morades*, *concordança*, *ritme del mil·límetre...* que ens ajuden a configurar una situació sobre la idealitat dels estadis del seu discurs.

El capítol comença a través de la sensació del seu metodisme en la retícula dels vitralls d'una petita església romànica i com aquest bany de llum porpra s'acosta a les capsas de Donald Judd. Aquesta casual proximitat s'estendrà a l'obra gràfica d'ambdós.

Continua amb els elements que vertebraven el seu espai bidimensional i la manifestació en el color.

La seva obra evoluciona sense canvis bruscos seguint el dictat d'una gran lògica fins arribar a l'explosió continguda de les seves formes que organitzen un color intens i alhora contrastat, a vegades flamejant, que cap al final de la seva trajectòria tendeix quasi a la monocromia, articulada en llargues línies que són l'exemple més fefaent de la seva carta de color.

Intuïció, reflexió, sensibilitat i solemnitat s'alternen en els seus colors.

Max Bill busca que el seu treball expressi «una manera matemàtica de pensar» i produeixi en l'espectador la impressió d'una construcció intel·lectual. Aquesta premissa inicial anirà prenent un altre rumb a l'intentar traslladar aquestes operacions al territori del color.

Max Bill trenca les barreres entre la intuïció artística i el coneixement científic, situant així la seva obra en el centre del debat actual.

Considera la geometria, les relacions mútues entre superfícies i línies, com el primer fonament de tota forma. En la geometria es troba la font de l'expressió estètica de les figures matemàtiques.

Al donar una forma concreta introdueix la sensació en el pensament abstracte dels models matemàtics de l'espai.



El seu sistema de variacions per a constituir i visualitzar possibilitats configura l'estructura de la seva carta de color. El quadre és un mitjà de coneixement.

El recorregut del capítol s'estableix a partir de la incògnita que genera la seva lectura sobre el color a través de la forma del quadrat. Així és com l'artista suís de l'art concret gira 45° la figura estable, i comença a plantejar les seves operacions numèriques que prenen cos en forma de variacions cromàtiques.

Josef Albers és el següent artista, mestre de Bill a la Bauhaus; la seva influència i relació s'estenen al llarg dels anys. *La força de la teoria d'Albers*, La interacció del color, es veu des de la pràctica.

Kasimir Malèvitx continua aportant a l'itinerari la condensació de significats del «Bell quadrat» i homònimament, i des d'una contemporaneïtat més propera, la visió de James Turrell.

El recorregut per algunes de les seves obres emblemàtiques estableix els punts de contrast referencials respecte als altres artistes. *Quinze variacions sobre un mateix tema* és una explicació del mateix Bill sobre el desenvolupament i les possibilitats d'una obra abstracta, en un intent de facilitar la comprensió de cara a l'espectador.

Escollir Véra Molnar significava plantejar el protagonisme del blanc i el negre com a portaveus de la línia que pensa, de la línia que dibuixa, de la línia que essent traç es recolza en una particular mà alçada, mà que executa seguint un programa previ, un mètode que la converteix en l'«artista sistemàtica» abans que els sistemes numèrics propis d'entorns digitals existeixin vinculats al món de l'art.

Véra Molnar representa la inquietud constant per descobrir nous horitzons des de la senzillesa d'una línia.

En aquest sentit la podem considerar una visionària, i el més valuós del seu treball continua sent la simplicitat amb què aconsegueix organitzar les seves idees.

Influenciada per Max Bill, porta a l'extrem les possibilitats de l'art concret. Des dels primers treballs on el color feia aparicions puntuals encara que presentava més variació cromàtica, fins les propostes actuals declaradament monocromes, la síntesi d'elements linials no perd vivacitat.

Tot i optar per la monocromia la formalització del seu color és complexa —lligada a l'estructura del seu pensament— i encara ho va essent més a mesura que va generant noves imatges, noves obres, nous dibuixos, perquè la sistematització que projecta fa que la seva obra entri en una dinàmica d'infinites possibilitats.

Evidentment fer una tria és difícil per l'artista que argumentarà que les obres òptimes seran aquelles que reuneixen les condicions d'un «esdeveniment plàstic».

La base de l'obra de Molnar la trobem en l'establiment d'un principi, un mètode i un objectiu. Es pot dir que resol la seva carta de color en la diagramació interna del quadrat, en el qual aplica quasi bé tots els moviments estructurals possibles.

Tanmateix, l'atzar, factor de disturbis, serà emprat per l'artista com a principi organitzador de la composició.

La inclusió de Molnar es justifica per l'aportació del seu mètode sis-

temàtic de d'un angle ben diferent: l'ús de l'ordinador. Podem dir que és una de les pioneres de l'art digital, i per tant, a través de la seva figura s'estableix un pont envers el meu treball digital.

La geometria és un llenguatge per a la comprensió del món. A través dels comportaments geomètrics Pablo Palazuelo percep que existeixen altres maneres de comunicació.

A mesura que anava estudiant Palazuelo, la força de les seves estructures, —les gràfiques i les que trasllueixen del seu pensament— em confirmava que la seva carta de color es construïa des d'un incessant qüestionament sobre el llenguatge. Per això el capítol comença plantejant les respostes alternatives a la insatisfacció de no tenir prou eines des del nostre llenguatge comú.

Color i dibuix conflueixen en el camp ideal de la geometria, les temptatives de Palazuelo, ben diferents a les *Observacions sobre el color* de Wittgenstein, aporten una llum física real, la de les seves pintures. La seva carta de color mostra unes característiques que d'entrada la fan ben especial dintre d'aquest estudi.

Definir a Palazuelo a través de les seves pròpies lectures i dels seus escrits no ha estat fàcil.

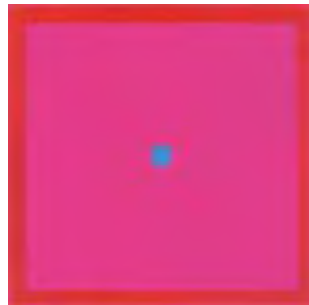
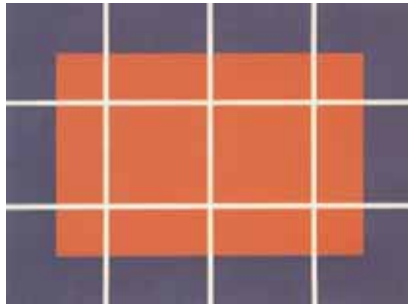
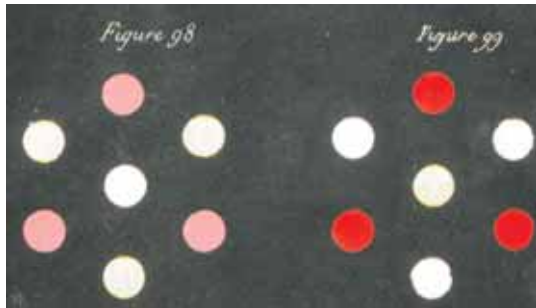
El seu pensament se m'apareix com un políedre de múltiples facetes essent cadascuna associable a una parcel·la dels interessos que motiven i nodreixen d'energia al seu treball.

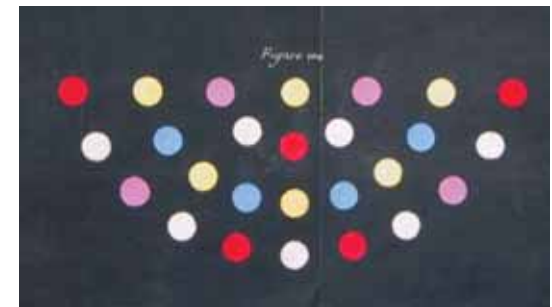
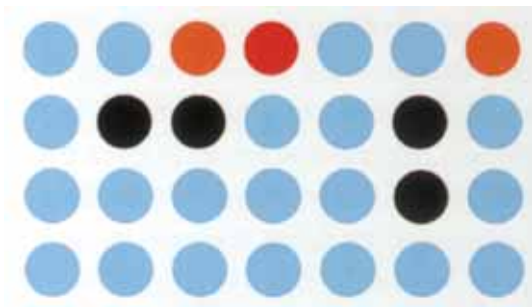
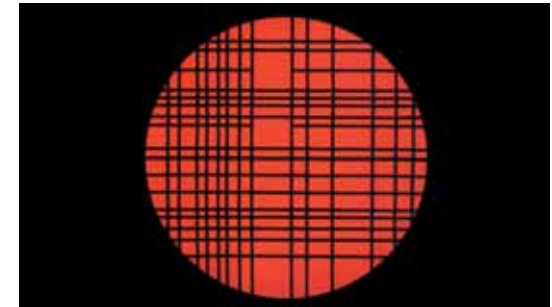
Perquè això sí que ho demostra, la seva obra és una font incansable de renovació, així podem veure com les darreres obres de la seva trajectòria donen un gir considerable, tot i que com es fa palès durant el capítol, estem davant del control del color que es permet llicències

intuitives, fent possible que «veiem la geometria».

En el darrer capítol, a mode d'Apèndix, es recullen un seguit de teories sobre el color, les més significatives en el decurs de la història. Quins han estat els estudis sobre les harmonies de color o sistemes d'ordre de color més rellevants des de l'àmbit científic i la seva utilització des del camp de l'art, fins als actuals sistemes vinculats a les expressions del món digital associables també a l'art.

CAPÍTOL PRIMER  
L'ORDRE DEL COLOR  
LA IDEA DE CARTA DE COLOR







Mikhail Matiuxin. *Taula per a Guia del Color: Regles de Fluctuació de les combinacions del color* 1932, guaix sobre cartró, 12,5 x 143,5 cm

# 1

## L'ORDRE DEL COLOR: LA IDEA DE CARTA DE COLOR

Quan designem un conjunt de categories sota la nominació «l'ordre del color» ho fem pensant què signifiquen i també en la manera com podem argumentar-les millor. A *Les paraules i les coses* Michel Foucault projecta el seu discurs com un itinerari del mapa del saber en què l'ordre estructural és la columna vertebral de la seva filosofia, on remet l'organització de la pluralitat de les coses i dels fets.

Foucault defineix l'espai de l'ordre de la següent manera: «un sistema d'elements –una definició dels segments pels quals podran aparèixer les similituds i les diferències, el llindar, en definitiva, per damunt del qual hi haurà diferència i per davall similitud – és indispensable per l'establiment de l'ordre més senzill.»<sup>1</sup>

Per tant la idea d'orde és el resultat de la possibilitat de formular un discurs que al mateix temps que afirma uns enunciats, nega la possibilitat d'enunciar-ne uns altres.

«L'ordre és, a la vegada, el que es dona a les coses com la seva llei interior, la xarxa secreta segons la qual es miren en certa forma les unes a les altres, i

el que no existeix si no és a través de la reixa de la mirada, d'una atenció, d'un llenguatge; i tan sols en les caselles blanques d'aquest escaquer, l'ordre es manifesta en profunditat, com estant allí, esperant el moment de ser enunciat». <sup>2</sup>

Examinat des d'aquest punt de vista l'ordre se'ns manifesta com una línia fronterera entre la diferència i la similitud. Allí on tot és igual o tot és dispar no és possible ni establir ni imposar les categories de qualsevol coneixement i per tant tampoc el seu ordre .

En conseqüència, per posseir el concepte d'ordre s'han de tenir els conceptes de diferència i de similitud. A partir d'aquestes consideracions, si conferim al color un ordre l'hem de pensar en una possible diagramació en què una sèrie de colors s'alinen sota una successió de similituds amb altres colors que s'oposen per diferència a altres ordres, així com a una categoria inexistent que seria el zero de la sèrie, i que permetria començar la cadena de similituds i diferències entre els colors i les formes que els sustenten.

Una descripció d'un carta de color ens indica: «...en direcció al verd, els tons per ordre creixent són el púrpura, el carmí (“vermell carmí”), el vermelló (“cinabri”), el taronja, el groc, el groc verd, el verd,

<sup>1</sup> Michel Foucault. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. Éditions Gallimard, Paris. 1966. pàg 11.

<sup>2</sup> M. Foucault. *Les mots et ...* pàg 11.

<sup>3</sup> El títol complet de l'obra és *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*.

L'exemplar consultat és el número 312 de l'edició original de 1839, impressió litogràfica amb els textos introductoris en tipografia i tot l'*Atlas cromàtic* —com l'anomena Chevreul— amb els mostraris de color. La primera edició consta de 500 exemplars amb una introducció del fill de Chevreul.

Editada per Léonce Laget, Libraire-Éditeur. Paris, 1969. Edició de 500 exemplars numerats impresos en paper offset DUJARDIN.

el verd-blau, el blau turquesa (“blau glacial”), l'ultramar, el morat-blau i el morat-púrpura».

Per tant, davant una entitat tan plena, inassequible i extensa com se'ns manifesta la idea de color, la forma d'abastar-lo és ordenar-lo des de dos àmbits implícits que permeten la seva formalització, com són: la geometria i l'abstracció.

Des de la mirada introspectiva l'abstracció paradoxalment intenta ser objectiva, s'esforça per ser concisa i recorre a la utilització d'imatges fàcilment identificables.

Una faceta de l'abstracció extrema encara més la situació i es concreta en allò que es coneix com «abstracció geomètrica».

Acceptar la radicalitat del terme, amb el qual em sento identificada, sempre em condueix a donar voltes sobre una inquietud que em promou en primer lloc, a comprendre l'abstracció i seguidament, a usar la geometria.

Així aquest estudi versa sobre el color i alhora tracta d'una recerca sobre l'abstracció, sobre com el llenguatge de l'abstracció s'articula des de la mateixa abstracció, indagant en les respostes que em permetin definir l'abstracció geomètrica.

Aquests plantejaments van sorgint al llarg de la meua pràctica artística on sempre el color i la geo-

metria han estat presents.

La suggestió sobre la hipòtesi que certs artistes podien estar fent cartes de color des de l'abstracció i que els seus sistemes d'ordre —bellament pensats i acuradament realitzats les converteixen en un paradigma de l'abstracció—, establerts des d'àmbits més racionals (científics o empírics) podrien interpretar-se ja com obres d'art, em va dur a consultar les diagramacions amb què històricament s'ha organitzat el color.

La presentació i les solucions gràfiques amb què s'han estructurat aquestes reflexions lligades al pensament que les origina i a quins usos anaven dirigits (sector de les tintures: Chevreul; àmbit de l'art: Charles Blanc; sector de les arts gràfiques: Sistema DIN, carta Pantone; a l'art des de l'art: Matiuxin, Albers, Itten, etc.) viabilitza establir un intercanvi d'obres per cartes de color i viceversa.

La possibilitat d'accedir a un exemplar original de l'obra del químic Michel-Eugène Chevreul *De la loi del contrast simultani*<sup>3</sup> va ser el catalitzador a partir del qual encadenar associacions: De la Biblioteca de l'Escola nacional d'art d'Aubusson (Limoges) al sostre de la Sala de Lectura de la Biblioteca Panizzi a Reggio-Emilia (Itàlia); de l'Atlas de color de M. E. Chevreul a les



lectures del color; de les lectures sobre *De la loi du contraste simultané des couleurs* a les lectures sobre el color de Sol LeWitt, Bridget Riley, Aurélie Nemours, Max Bill, Véra Molnar i Pablo Palazuelo. De la Il·lum d'alabastre taronja del Sepulcre de Gal·la Placídia a Ravena (Itàlia) a la Il·luminositat de la sèrie egípcia de Bridget Riley. Del porpra dels vitralls de Nôtre-Dame de Salagon (França) a la densitat del coure de les capsas de Donald Judd i així les connexions es van succeint en les formes de Sol LeWitt i l'estrella de color d'Itten, de les joies cromàtiques de Matiuxin i Malèvitx al cub de Küppers i al de James Turrell, del cercle cromàtic de l'Òptica de Newton i la Teoria dels colors amb el seu cercle cromàtic a la *Grammaire* de Charles Blanc i Seurat, de Max Bill a *La interacció del color* d'Albers; de la geometria del color a les lectures des de l'abstracció.

## 2. EL COLOR ÉS UN I ELS COLORS SÓN MOLTS

Parlant sobre color són difícils les paraules si pensem que la unitat color es divideix en multiplicitat de colors, què diferencia ambdós termes? Plotí va dir que el color estava desproveït de parts,

el color era un i indivisible.<sup>4</sup>

Com apunta David Batchelor a *Cromofobia* pot ser que el color sigui continu però precisament la continuïtat es trenca contínuament, i l'indivisible es divideix infinitament. El color és informe però acaba prenent forma en els dibuixos i les figures.

Des de l'època de Newton el color ha estat sotmès a la disciplina associativa de la geometria; el color ha estat ordenat en una variada infinitat de cercles, triangles, estrelles, cubs, cilindres i esferes de colors.

Aquestes formes sempre estan dividides, i aquestes divisions gran part de les vegades estan relacionades a paraules. Batchelor explica que és a través d'aquestes paraules que el color es converteix en colors, i al mateix temps es pregunta sobre el sentit que té dividir el color en colors. «¿On tenen lloc aquestes divisions? ¿És possible que aquestes divisions siguin, d'alguna manera, intrínseques al color, que formin part de la naturalesa del color? ¿O són imposades al color per les convencions del llenguatge i de la cultura?». <sup>5</sup>

El color ha passat a transformar-se en colors en funció de diferents demandes, de les maneres més variades i així ens ho il·lustren al llarg de la història els estudiosos (veure apèndix.) que amb els seus ordres de color han intentat acotar-lo per facilitar-ne

També he pogut consultar la segona edició de 1969 i observar-ne les diferències.

Per més informació sobre l'estudi de Chevreul: Georges Roque, filòsof i historiador de l'art, investigador del CNRS, està especialitzat en la teoria sobre el color.

Georges Roque, Art et science de la couleur Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction. Éditions Jacqueline Chambon. Nîmes, 1997.

Georges Roque; Bernard Bodo i Viénot, Françoise Viénot, Michel-Eugène Chevreul. Un savant des couleurs!. Éditions du Muséum national d'Histoire naturelle. Paris, 1997.

<sup>4</sup> Plotí citat per John Gage a *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela. Madrid, 1993. pàg.14.

<sup>5</sup> David Batchelor. *Cromofobia*. Editorial Síntesis, S.A. Colección El Espíritu y la Letra. Madrid, 2001. pàg. 103.

<sup>6</sup> D. Batchelor. *Cromofobia*...pàg. 104.

<sup>7</sup> Ludwig Wittgenstein i Jacques Bouveresse, Jacques. *Al voltant del color*. Col·lecció Estètica i Crítica, Fundació General de la Universitat. Patronat Martínez Guerricabeitia. València, 1996. pàg. 44.

<sup>8</sup> John Gage. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela, Madrid, 1993. pp. 177-255.

la comprensió, des de la totalitat i des de la partiu- laritat. La decisió del color ha vingut determinada doncs per objectius ben diversos.

Chevreul, per exemple, estava convençut que els múltiples matisos i les seves harmonies es deixarien explicar per les relacions entre números i volia posar en mans de tots els artistes que usen el color, un instrument de mesura adequat.

Dues són les maneres de dividir el color, l'una és verbal i l'altra és visual.

Tenim noms de colors, per tant tenim colors ens diu Batchelor <sup>6</sup>. Els Antics foren possiblement els pri- mers a adonar-se que la multiplicitat de colors era tanta que no sabríem anomenar ni tots els tons ni tots els matisos, si no era amb l'ajuda d'un principi de classificació sistemàtica.

Evidència que rebatria Wittgenstein a les *Observacions sobre els colors* on expressa que en la nomenclatura dels colors comencen els problemes, tot i que precisament ells li permetran iniciar una reflexió estanca i circular entorn a qüestions lingüís- tiques en forma de proposicions filosòfiques. L'excusa és el color per acabar confirmant la seva arbitrarietat.

Observo que coincideix amb el plantejament de Batchelor en què Wittgenstein, d'alguna manera,

està fent la seva aportació a la divisió del color en colors ja que la seva capacitat verbal condueix el nostre pensament a l'estimulació visual.

Les seves observacions certament no ens deixen indiferents, el seu estudi també és una lectura sobre el color.

### 3. ANTECEDENTS. LA PALETA ÉS A L'ART COM LA CARTA DE COLOR ÉS A LA CIÈNCIA

78. LA INDETERMINACIÓ DEL CONCEPTE DE COLOR RAU, ABANS QUE RES, EN LA INDETERMI- NACIÓ DEL CONCEPTE D'IGUALTAT DE COLOR, I TAMBÉ EN EL MÈTODE DE COMPARAR ELS COLORS.<sup>7</sup>

El color és un exemple privilegiat d'abstracció, la seva representació també. La carta de color susbtueix un altra superfície normativa com va ésser la paleta on els artistes en cada cas desplegaven els colors per tenir-los ordenats en funció de la seva aplicació a la composició del tema.

John Gage dedica un capítol de *Color y cultura* a la

paleta com a eina que influeix en la gestació de la pintura al llarg de la història de l'art occidental.<sup>8</sup> La paleta acaba sent un mirall de l'obra de l'artista i segons ell pot ser contemplada com un reflex del seu estil.

Ja en el segle XVII i XVIII aquest objecte pren una gran importància per ell mateix i es van conservant disposicions cada vegada més complexes de l'ordenació dels colors. Els artistes estimen les seves paletes i aquestes es conserven. En el s. XIX amb l'ambició de seguir disposant d'una paleta cada cop més exhaustiva es col·leccionen sèries numerades de tons usats per a l'elaboració de grans composicions pictòriques.

Ja Delacroix col·lecciona tires de teles pintades i numerades. Posseïa una valuosa biblioteca d'obres de referència que circulaven entre el món artístic del seu moment. Les paletes i les mostres de Delacroix són molt apreciades pels seus coetanis i Charles Blanc assenyala com la seva col·lecció de mostres recopilades amb totes les tonalitats i en tots els valors possibles de cada tonalitat posen de manifest un enfocament essencialment conceptual de treballar el color (encara que Delacroix les impregna d'una certa subjectivitat). És comprensible doncs, que es considerés Delacroix com «el dipositari de les regles matemàtiques del color».<sup>9</sup> Degas adquirí en subhastes les paletes de Delacroix però només va

usar les més senzilles ja que les complexes articulaven fins a 50 tonalitats.

L'obra de Chevreul *De la llei del contrast simultani dels colors* va influir escoles artístiques com l'impressionisme, el neoimpressionisme i el cubisme òrfic. Robert Delaunay (1885-1941) l'utilitzà més que els altres en els seus quadres de «teles simultànies». Encara que l'obra de Chevreul hagi restat teòrica i no hagi arribat al seu final, va influenciar tant les concepcions d'Eugène Delacroix (1798-1863) com les de Georges Seurat (1859-1891) sobre els colors i com tractar-los.

Chevreul formula en el seu estudi, entre d'altres coses, dos principis: quan l'ull percep al mateix temps dos colors propers, semblen el màxim diferent possible, tant del punt de vista de la composició òptica com del seu valor tonal. I també: «En l'harmonia dels contrastos, la composició complementària és superior a totes les altres».

Seurat és el primer artista que segueix interessat amb les indicacions de Chevreul i així ho recull Charles Blanc.

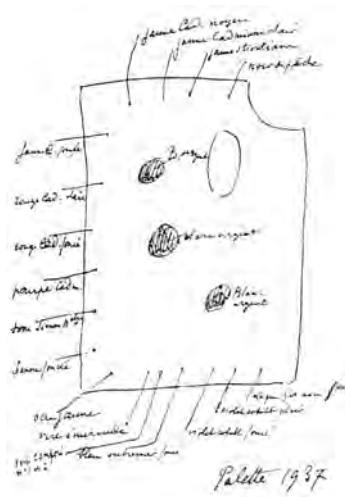
Les paletes són un precedent de les cartes de color perquè encara que moltes siguin restringides, els artistes les concebeixen com una temptativa de disposició d'ordre per construir la pintura.

<sup>9</sup> J. Gage. *Color y cultura...*  
pàg. 186.



M. E. Chevreul. *De la loi du contraste simultané des couleurs* 1839.

<sup>10</sup> J. Gage. *Color y cultura...* pàg. 188.



30

La paleta de Matisse en 1937 mostra un conjunt de disset colors des del negre de préssec al costat del forat fins la laca, amd varis grocs i vermells de cadmi, púrpura de cadmi i groc Ilmona, ocres groguencs i marrons, dos violetes-cobalt, blau ultramar fosc, verd esmeralda i dos verds compostos. Destinava el centre al blanc.

La paleta primària o espectral té un ús comú al mateix temps que l'organització tonal emprada durant el s. XIX.

La més famosa paleta espectral fou la de Signac i Seurat en la dècada de 1880. Plantejava un compromís entre la idea d'una seqüència espectral i una tonal, utilitzant onze pigments des del groc al verd, amb una sèrie de blancs al costat de cada to per realitzar les mescles.

Aquesta paleta fou utilitzada pels artistes moderns. Però la mentalitat de l'ús del color combinat amb la paleta va canviant i ja Matisse diu: «ordenar les relacions cromàtiques és ordenar les idees».

L'ordre és molt important però també segons ell, només és possible establir-lo en el llenç a mesura que hom va pintant. Gage ressalta que encara que Matisse posseïa un gran sentit de l'ordre i és el colorista més important del segle les seves paletes, que surten fins i tot pintades en els seus quadres, es resisteixen a l'anàlisi i no semblen respondre a uns principis d'organització comuns, i al final de la seva vida les utilitzava poc. Això denota que la seva paleta estava condicionada al procés del treball sobre la tela i el que li suscitava.

D'aquí que la paleta aspirava a convertir-se en un quadre. Altres contemporanis de Matisse com Kandinsky i Klee ja n'eren conscients, sabien que el que esdevenia en la caixa de pintures o en la paleta

era més important que el que passava en la natura, en la temàtica aparent.<sup>10</sup>

Per ambdós artistes la impressió cromàtica i la impressió psicològica són els elements estimulants de la percepció constructiva del color, i aquesta creença encara és vigent i útil avui dia.

La paleta, aquesta superfície portàtil sobre la qual es dipositen i barregen els colors, és una eina de les més importants en la història de les idees pictòriques i la seva evolució pot traçar-se amb relativa facilitat a partir del treball dels artistes. La seva composició i disposició interna també té una important història que ens porta des de l'instrument en si a la pròpia noció de «paleta» com a conjunt de tonalitats que representa el quadre.

Aquesta eina actualment és estudiada també pels historiadors de la ciència en el context dels impactes que tenen art i tecnologia en el desenvolupament de conceptes científics.

La paleta, pròpia de la cultura de la pintura a l'oli, ha estat desplaçada després pels usos de nous materials pictòrics pels sistemes d'ordre de color i la carta de color pantone, i així s'ha passat d'anomenar el color per les seves múltiples varietats de noms i adjectius associats a numerar-lo mitjançant un número. Ens podem referir al vermell Red 032C, al

1935C, o al violeta 266C, al blau Blue 072 o al 2955C i així en un quasi infinitament etc.

Així funciona el Sistema Pantone.

La Guia Pantone es basa en una gamma de colors, de manera que sempre és possible obtenir-ne d'altres per mesclades de tintes predeterminades que proporciona el fabricant. Amb la carta Pantone passem a concretar el terme color al parlar de tintes. Aquestes guies consisteixen en un gran nombre de petites targetes (d'aproximadament 1,5cm) en les versions de paper mat i estucat sobre les quals s'ha imprès per un costat les mostres de color sempre deixant un espai blanc de referència entre colors, garantint una nítida percepció.

Aquestes mostres s'organitzen en un quadern de petites dimensions (de 20,5 cm aproximadament). Un full en concret pot incloure, per exemple una gamma de grocs variant en lluminositat del més clar al més fosc, i conté set mostres. Les edicions de les Guies Pantone es distribueixen anualment degut a la degradació progressiva de la tinta. Per poder aconseguir el resultat que s'espera cal tenir unes mostres de colors sobre diferents tipus de paper a mode de comprovació.

L'avantatge d'aquest sistema és que cadascuna de les mostres està numerada i una vegada seleccionada és possible recrear el color de manera

exacta. És el que es coneix com a «tinta plana» o color directe.

Les tintes estan pensades per a la reproducció offset, per a la quadricromia, en la qual tindrem la il·lusió de tots els colors per una descomposició en punts de la imatge (trama) que serà impresa en quatre fases successives en les quals s'aniran aplicant les tintes seguint l'ordre CMYK (inicials de Cyan, Magenta, Yellow i Black).

La resistència lumínica dels pigments és una altra de les característi-

ques que les fa altament apreciades, per ser una garantia d'estabilitat. Depenent de les necessitats es presenten en uns graus de resistència de major o menor intensitat.

Aquests tintes, al tenir una base transparent, em resulten molt idònies en el meu propi treball ja que m'aporten gran ductilitat: la possibilitat de veure el color que s'intensifica a mesura que anem acumulant capes, com pel·lícules transparents de color que va modificant la seva intensitat, la saturació, en definitiva: el color es transforma i es crea durant la seva aplicació.

Tot i estar associat al món de la reproducció fotomecànica, utilitzo també aquest sistema numèric d'identificació del color en l'estampació de la meua obra gràfica i en les impressions digitals dels meus dibuixos.

La meua manera de treballar està estretament relacionada amb els sistemes d'impressió, des dels orígens més tradicionals del gravat calcogràfic als del disseny gràfic, i en l'actualitat a l'entorn de produccions vinculades a l'ordinador.

Curiosament en els *softwares* de dibuix i retoc d'imatge digital els menús atribuïts al color també s'anomenen paletes. La tecnologia manté certes fidelitats amb la tradició. Trobem també que les paletes que referencien el color ho fan segons els sistemes vinculats a la impressió tradicional, per tant recorrem una i altra vegada a descomposar el color en les especificacions de números i percentatges que visualment identifiquem sobre el paper o el monitor de l'ordinador. Personalment els meus hàbits m'han dut a anomenar el color a partir de la seva referència numèrica.

Ambdós suports, paleta i carta, són tant orientacions com registres cromàtics que obeeixen a l'ús de distintes materialitats del color. Així la carta de Chevreul fou l'enciclopèdia de les tintures, i per altra banda, la carta pantone de les tintes d'impressió en paper constitueix el mostrari exhaustiu i funcional de la seva aplicació i els modes de color a través de la computació.

Avui dia els artistes cerquen dintre d'aquests mostraris i els evocuen fent-ne els seus propis, que poden ser entesos com les seves pròpies obres, esdevenint el color el propi discurs; reprenent l'afirmació de Matisse, ordenant les relacions cromàtiques, s'ordenen les idees.

#### 4. ABSTRACCIÓ. COM DEFINIR L'ART ABSTRACTE

NO CONEIXEM EL CONCRET SI NO ÉS PER L'ABSTRACTE.  
MICHEL-EUGÈNE CHEVREUL

L'ABSTRACCIÓ ÉS EL MITJÀ MÉS IMPORTANT PER ORGANITZAR LA GRAN DIVERSITAT D'OBJECTES QUE ES PRESENTEN A LA PERCEPCIÓ, A LA IMAGINACIÓ I AL PENSAMENT. HOFFMEISTER, 1956

L'abstracció en el sentit del terme grec «aphairesis» significa el procés mental tant com el resultat, el fet de retirar l'atenció del subjecte sobre allò particular, l'accidental, el no essencial, per centrar-la en allò general, l'inevitable, l'essencial.

Un segon concepte d'abstracció es reflexa en el terme llatí «abstrahe-

re», que significa «desvetllar», retirar el recobriment i extreure una part d'aquest quelcom per un examen més profund. En altres termes, extreure un element o un component d'una dada aïllada de la resta.

En el camp de la creació artística del segle XIX es vincula la concepció original de l'abstracció a una concentració de l'essencial. La psicologia de la Gestalt —que ja existia a finals del s. XIX— entre 1920 i 1930 explica l'abstracció com un procés mental de repetició, observació i raonament, que condueix del tot a les parts i d'aquestes al tot, a través de les seves relacions internes essent un procés fonamental de l'activitat creativa.

Segons Dora Vallier l'abstracció és un «fenomen» propi de l'art de segle XX.

M. Brion defineix l'abstracció com «una constant de l'esperit humà». Ens trobem davant dues respostes possibles completament diferents. Com podem definir-lo doncs?

Nombrosos autors consideren l'abstracció com un concepte filosòfic importat al camp de l'art. «Abstracció» era un terme de taller d'ús freqüent a França l'any 1880. Seguidament amb el fauvisme i després del cubisme, el model d'obra d'art a la qual es podrà qualificar d'art abstracte comença a imaginar-se.

A Alemanya es donarà una situació diferent. No serà dins dels discursos crítics quan es parlarà d'abstracció i abstracte, però sí a partir de la rica tradició de l'estètica, de la psicologia experimental i de l'interès per l'ornamentació (teories de Worringer), com és el cas de Kandinsky.

Worringer<sup>11</sup> és el primer en captar les possibilitats de l'abstracció en tant que concepte estètic, i el primer capaç d'entreveure un contingut possible en la forma abstracta. De manera molt adient va observar que en l'esdevenir de les civilitzacions es donen moments en què el fervor per les deïtats o al contrari, la incertesa de l'existència amenaçadora, transformen la capacitat humana i actuen com a catalitzadors de la sensibilitat, en aquests períodes l'art tendeix cap a l'abstracció, com si només la forma abstracta fos la forma que pot transcendir el real.

Algunes de les arrels de l'abstracció es troben en una sèrie de canvis que es produeixen a finals del segle XIX. Per saber com funcionen els sistemes de gramàtica en l'abstracció cal entendre moltes altres coses que estan succeint durant el segle XIX en l'àmbit de la pintura, l'anomenat període de l'art modern.

La línia i el color a finals d'aquest segle estan sotmesos als interessos de les arts decoratives. El model de llenguatge poètic i la música van permetre intuir formes d'abstracció quan aquesta encara no existia. El 1880 els simbolistes es llancen al desconegut, quasi iniciant l'abstracció.

Com es produeix el camí cap a l'abstracció?

Com es van poder imaginar, projectar i després realitzar «formes abstractes» quan encara no existien?

Aquesta pregunta que sempre sorgeix quan indaguem sobre els inicis de l'art, en quin moment, en quina situació... no deixem d'observar-ho amb certa estupefacció.

És evident que com tot procés de transformació els canvis van alterant les circumstàncies progressivament i els mecanismes evolutius demanen la seva sedimentació.

Sembla que els haurien calgut patrons on recolzar-se per pensar una cosa radicalment diferent d'allò que s'havia realitzat fins llavors.

La música va ser un d'aquests models i lligada a ella, el llenguatge.

Però sobretot va ser el llenguatge poètic allò que els va servir de pauta, la fascinació pel lliscament i desplaçament de la funció denotativa de les paraules cap a la seva força expressiva i emocional intrínseca feien de la poesia un llenguatge pur, i els primers visionaris de l'abstracció van construir un art «pur» en l'accentuació dels mitjans pictòrics a través de línies i colors.

Fruit d'aquest desplaçament del llenguatge trobem el cas de Vasily Kandinsky que va configurar una gramàtica de l'art abstracte, i el del cubo-futurisme rus, que va iniciar una gran interacció entre poetes i pintors, alguns dels quals van simultaniejar ambdues disciplines.

Worringer, historiador de l'art publica la seva obra *Abstracció i empatia*, l'any 1908. En 1911, el seu discurs té com a focus principal l'art primitiu: indagar en els modes de fer de les comunitats primitives, remonent tota la història de l'art. El retorn a etapes anteriors més elementals de l'art que han de retornar un aire fresc, profund i durador a l'art.

Paul Ferdinand Schmidt escriu el 1912 un assaig titulat *Els expressionistes una defensa del moviment* on tracta d'identificar alguns trets distintius. Així doncs en pintura el color es torna un valor fonamental i els valors associatius del color són els primers que es manifesten, mostrant que els valors espirituals poder derivar directament de la pintura.

<sup>12</sup> Vasily Kandinsky. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1996. pàg.39

<sup>13</sup> Georges Roque. *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*. Collection Folio Essais. Éditions Gallimard, Paris, 2003. pàg. 331.

La primera obra autènticament abstracta és una aquarel·la de Kandinsky del 1910. Després trobarem que Piet Mondrian, que l'any 1914 elabora treballs en què està abandonant la figuració per vies totalment diferents a les de Kandinsky. Quasi al mateix temps, Kasimir Malèvitx s'inicia també en l'art abstracte.

De Munic a París i d'aquí a Moscú, l'abstracció s'estén per tota Europa a principis del segle XX.

Kandinsky es refereix a la pràctica poètica de Maeterlinck i també a les seves escenografies. Li dedica varies pàgines a *De l'espiritual en l'art* (1910)<sup>12</sup>

Kandinsky diu «el mitjà principal de Maeterlinck és la paraula. La paraula és un so intern que brota parcialment (potser essencialment) de l'objecte al qual la paraula serveix de nom».

La comprensió de l'ús poètic de la paraula és del tot determinant en el pensament de Kandinsky, sobretot per remarcar l'analogia que establirà entre la paraula i el color.

Per Kandinsky per ser sensible a la ressonància interior del vermell, per exemple, val més partir de la paraula «vermell» molt menys limitada que d'una taca de vermell. <sup>13</sup>

Saussure planteja que «el signe lingüístic uneix no una cosa i un nom, sinó un concepte i una imatge

acústica» és a dir, respectivament, un significat i un significant.

Les idees de Saussure i Jakobson també transpiren en el pensament de Kandinsky, però és impossible que hagués llegit Saussure perquè el *Curs de lingüística* no fou publicat fins el 1916, i no coincidiren amb Jakobson a Moscú fins al 1919. Aquestes associacions no fan sinó confirmar que idees semblants estaven a l'ambient.

Mondrian adoptarà una actitud diferent a la de Kandinsky. Les gramàtiques del color han acostumat els artistes a aïllar el color de la representació dels objectes, a descomposar-lo en elements primaris (colors anomenats «primaris») i a estudiar l'estructura de les relacions dels colors entre ells.

El seu punt de partida és la teoria dels tres colors primaris vermell, groc i blau, introduïda a *De Stijl* per Van der Leek. Primaris perquè no són descomposables en altres colors més simples i perquè barrejant-los de dos en dos o els tres junts obtenim tots els altres. Els primaris constitueixen la base natural de les gramàtiques del color. Són elementals perquè no es divideixen en colors més simples i a partir d'ells es pot reconstituir pràcticament tota la gamma cromàtica, almenys els tres colors anomenats secundaris: violeta, taronja i vert i els seus derivats, i el negre i la gamma dels grisos.



Si Mondrian es recolza en les regles de mescla de colors dels manuals destinats a pintors, podria tenir sentit la seva tria dels tres colors primaris, —diem-ne per raons filosòfiques—, perquè es tractava d'escollir colors universals i no particulars: els tres primaris no es troben purs a la natura. En canvi Malèvitx després de caure en la reducció més absoluta, el seu negre que correspon en cromatisme al zero de les formes l'interpreta com l'absència de color, de llum, que contrasta en revenja amb el vermell, el símbol de la recerca cromàtica que inaugura la fase d'expansió del suprematisme.

Per què tria Malèvitx el vermell?

Perquè és el més frapant a l'ull humà, és el que s'aproxima més a la idea de color com a tal. Si el suprematisme ha estat el «semàfor del color», el vermell és el que més li convenia.

Malèvitx plantejava que s'havia de construir en el temps i en l'espai un sistema que no depengués de cap bellesa, de cap emoció, de cap estat d'esperit estètic. Un sistema filosòfic del color on es trobessin els nous progressos de les representacions de l'abstracció, en tant que coneixement.<sup>14</sup>

Una de les fonts del futurista Marinetti fou René Ghil, com també ho van ser Maiakovski, Khlébnikov i Krutxenik. René Ghil va escriure *Tractat del verb*

(1886) considerava Mallarmé el seu mestre abans d'allunyar-se'n. D'igual manera aquest manifestava afinitats envers Ghil.

Mallarmé posa en evidència la transformació que provoca el llenguatge poètic en relació a l'objecte o al referent. Ghil especifica que en la funció ordinària del llenguatge representatiu, la paraula es remet a l'objecte que nombra.<sup>15</sup>

Jakobson sintetitza en una fórmula incisiva el llenguatge florit de Mallarmé: «Cap paraula poètica té objecte. És el que pensava el poeta francès quan deia que la flor poètica és l'absència de tots els rams». Aquesta observació Jakobson la feia en el seu primer text de l'any 1919 en un article sobre el poeta Khlébnikov, un dels principals protagonistes del futurisme rus.

Per entendre i ser capaç de parlar del color des de la teoria l'estudi sobre Chevreul revela fins a quin punt la seva contribució amb la *Llei de contrast simultani* ha estat útil a capdavanters de l'art abstracte com Robert i Sònia Delaunay, Mikhail Matiuxin, Georges Seurat, Johannes Itten i Josef Albers. Aquest estudi conté les bases de l'estructuració de relacions pures de colors.

Després de 1945, sigui a París o a Nova York, la situació de l'art es revela completament diferent,

<sup>14</sup> G. Roque. Qu'est-ce que... pàg. 400.

<sup>15</sup> G. Roque. Qu'est-ce que... pàg. 322.

George Roque cita Kearns, 1989, per una altra perspectiva sobre la importància de les idees de Mallarmé per a la pintura a finals del segle XIX posada en evidència per Kearns, a G. Roque. *Qu'est-ce que...*

s'accentua un canvi perceptible els anys 30 quan l'art abstracte adquireix una importància que va en augment.

L'abstracció geomètrica és un corrent que creix, malgrat el retrets que rep pel dogmatisme de la seva posició i el risc d'academicisme que implica. Les noves concepcions respondran a objectius variats: proposar altres alternatives a la geometria en termes de definició, les referències a la natura i la qüestió de la figuració són al centre dels debats.

Les determinacions dels principals artistes han ajudat a establir els diferents sentits que poden donar-li al fet de l'abstracció. En la meua opinió és un fet artístic, un posicionament.

Què entenen els pioners per art abstracte?

En realitat no existeix cap estudi detallat que expliqui què és el que els primers abstractes entenen per art abstracte. Potser la certesa que l'art abstracte és una al·lusió a l'absència de representació. Actualment nombrosos anàlisis confirmen la natura complexa de l'art abstracte i la confirmació d'aquesta observació són els múltiples aspectes que l'abstracció pren en l'obra dels artistes

Des de les avantguardes una de les qüestions principals entorn de la qual girarà el discurs artístic serà contemplar l'abstracció com una forma de llenguatge: Entre les seves pretensions estava abandonar la figuració desvaloritzant la formalització anterior, amb l'opció de crear una altra realitat basada en l'ús de les formes.

La tasca de la filosofia del llenguatge del formalisme rus va ser nodrir considerablement tota la primera abstracció.

En definitiva, des de l'experiència de les avantguardes, es crea un espai nou de recerca en funció dels canvis que s'estan operant dins la societat. L'herència dels formalistes russos propicia un desenvolupament

en l'abstracció molt associat als valors formals que hauran de canviar el sentit narratiu de l'art anterior. El següent fragment d'*Assajos de lingüística* general de Jakobson serveix per il·lustrar-ho:

«Pot ser que l'impuls més fort vers un canvi en la manera d'apropar el llenguatge i la lingüística fos durant —per mi almenys— el turbulent moviment artístic de principis del segle XX. [...]

La capacitat extraordinària d'aquests inventors (Picasso, Joyce, Braque, Stravinski, Klébnikov, Le Corbusier) per sobrepassar sense treva els seus antics hàbits superats, com també el seu do sense precedent per assolir i remodelar la tradició més antiga o qualsevol altre model estranger sense sacrificar la seva pròpia individualitat en l'estupefaent polifonia de creacions sempre noves, estaven íntimament lligades a la seva sensibilitat única per aconseguir la tensió dialèctica que existeix entre les parts i el tot unificant, entre les parts conjugades, sobretot entre els dos aspectes de tot signe artístic, el significat i el significat.»<sup>16</sup>

Igual que en els primers inicis hem vist que s'atribuïren al llenguatge musical i al poètic estímuls que van ser detonants del moviment abstracte, consecutivament aquest adoptarà usos de la lingüística i la semiòtica visual a fi de posar en evidència la naturalesa dels signes emprats en aquest art, i en particular el seu caràcter de signes artístics. Des de 1945 els defensors de l'abstracció parlen de «signes», sembla ser l'expressió més qualificada per referir-se'n. Signes de les emocions que experimenta l'artista, signes amb què reemplacen, substitueixen la realitat absent, signes del llenguatge personal de cada pintor, etc.

Des d'una altra posició força contrastada, durant els anys 60 Lévi-Strauss, pare de l'antropologia estructural, emprèn una postura negativa contra l'art abstracte. Li atribueix com a defecte que «l'atribut essencial de l'obra d'art és aportar una realitat d'ordre semàntic».

En aquest sentit línies i colors serien elements que per ells mateixos no posseeixen una significació, però sí serien els mitjans que permeten expressar la significació dels objectes.

Dit d'una altra manera, per reformular aquesta posició en termes de signes lingüístics, les línies i els colors seiren purs significants sense significats.

D'aquí vindria el veredict de Lévi-Strauss per condemnar l'art abstracte, i més àmpliament l'art contemporani.

«[...] si no hi hauria d'haver cap relació entre l'obra i l'objecte que l'ha inspirat, ens trobariem davant, no d'una obra d'art sinó d'un objecte d'ordre lingüístic».<sup>17</sup>

Als ulls de Lévi-Strauss, reduïda a un objecte lingüístic l'obra d'art perdria tota la força a la vegada que tota capacitat de significar, i tota capacitat d'emocionar, de manera que no podríem qualificar-la com a obra d'art.

«[...] el llenguatge articulat és un sistema de signes arbitraris, sense relació sensible amb els objectes

que es proposa significar, mentre que en l'art una relació sensible continua existint entre el signe i l'objecte.»

Aquesta segona declaració contradiria l'anterior, si Lévi-Strauss confirma que el signe lingüístic és autònom en relació a l'objecte, aquesta autonomia seria una inconveniència per l'obra d'art. Per què ho planteja d'aquesta manera?

[...] Les línies i els colors serien purs significants sense significats, per aquesta raó serien incapaços de significar». L'academicisme del significat fa que els objectes representats siguin vistos a través d'una convenció i d'una tradició.

L'academicisme del significat, característica de les temptatives dels pintors abstractes «on cadascun intenta analitzar el seu propi sistema, dissoldre'l, esgotar-lo totalment i buidar-lo llavors de la seva funció significativa, retirant-li fins i tot la possibilitat de significar».<sup>18</sup>

Formes i colors reemplacen el significat, és a dir el subjecte de l'abstracció.

La relació de l'art abstracte amb el llenguatge veiem que es desplega contínuament en diferents direccions. Una cosa es considerar que les obres abstractes siguin constituïdes per signes, i una altra exami-

<sup>16</sup> Roman Jakobson. *Essais de linguistique générale 2. Rapports internes et externes du langage*. Éditions du Minuit. Paris, 1973.

<sup>17</sup> Georges Roque. *Qu'est-ce que ...* pp. 294-309.

<sup>18</sup> Georges Roque. *Qu'est-ce que ...* pp. 294.

nar fins a quin punt el llenguatge verbal ha servit de model per pensar l'art abstracte.

#### 4.1. COLOR, ABSTRACCIÓ I GEOMETRIA

De la mateixa manera que les gramàtiques de l'ordre donen el to que afecta la recerca dels elements abstractes de la forma, les gramàtiques del color han acostumat als artistes a aïllar-lo de la representació dels objectes, a descomposar-lo en elements primaris (colors anomenats «primaris») i a estudiar l'estructura de les relacions dels colors entre ells.

38 Però hi ha una diferència important entre la línia i el color: En el primer cas, els pintors han assimilat que la línia és una abstracció, perquè el contorn no existeix en la natura. Això els ha ajudat a interpretar la línia com una convenció, com un signe convencional, i per tant, com un mitjà autònom d'expressió.

Però i el color? Es pot dir paral·lelament que el color sigui una abstracció?

Com apuntava a l'inici del capítol, entenc el color com un sistema privilegiat d'abstracció, i per tant la seva representació, que associa a la geometria.

Alguns autors han interpretat els colors en pintura com un signe convencional dels colors de la natura i d'altres han pres el seu sentit més icònic (en el sentit de Pierce) del signe cromàtic, és a dir, la

semblança o identificació entre els colors representats. Per tant, el color s'ha considerat sovint també com una abstracció, com l'abstracció per excel·lència.

Si el color és un exemple privilegiat d'abstracció, és degut al mateix concepte de color, ja que aïllem en un objecte el color d'altres de les propietats seves (forma, textura, pes, matèria, etc.) i ens permet fer-nos una idea i distingir millor els límits de les analogies entre el llenguatge i el món de la imatge.

Una explicació genèrica sobre color el relaciona immediatament amb l'àmbit sensorial al definir-lo com la sensació que produeixen sobre l'òrgan de la visió les radiacions de la llum diversament absorbides i reflectides pels cossos.

En una accepció física i més artística trobem cadascuna de les variants del color, és a dir els noms: color groc, color lila, color daurat.

Associat a sensacions emotives es parla d'un color fresc, alegre, encès, viu, trist, apagat, mort. Referenciant altres orígens, en forma d'epítets: vermell granat, caputxina, taronja, safrà, sofre, turquesa, campànula, rosa, cel, or, plom.

La física parla de color espectral referint-se a cadascun dels colors de l'espectre solar: vermell, taronja, groc, verd. El mateix domini defineix els colors primaris i els complementaris.

El color primari indica cadascun dels colors (blau, groc i vermell) presos com a patró i dels quals pot obtenir-se qualsevol altra mescla additiva en les proporcions adequades. Sota l'accepció de colors calents (o càlids) s'inclouen aquells colors que van del groc al ver-

mell passant pel taronja. I per tant, com a colors freds es contemplen els colors que van des del verd, passant pels blaus, fins al violat.

S'anomenen colors complementaris el conjunt de dos colors la mescla additiva dels quals, en les proporcions adequades, dóna com a resultat el blanc. El vermell i el verd es consideren colors complementaris.

En la meua opinió les referències exposades només contribueixen a confirmar la límitació de la vastitud comunicativa del llenguatge abstracte del color.

La carta de color que sorgeix com una demanda a les necessitats de normativitzar el color acaba sent precisament el banc de proves, es converteix en un territori de diàleg entre art i ciència, i es preten donar resposta a les necessitats de les arts aplicades i la indústria, principalment les tintures tèxtils (Chevreul).

En nombrosos casos al dur a la pràctica les indicacions proposades per aquests sistemes hom se n'adona de la seva inviabilitat des d'un ús artístic: entrem doncs en un experiment on els paràmetres objectius de l'empirisme es van fent difusos, i l'única realitat tangible és l'ús que en podem fer. El color en tant que abstracció és un fet artístic, i des del meu ús artístic, un posicionament.

## 4.2. GEOMETRIA I COLOR

66. NO PODEM IMAGINAR QUE CERTA GENT TINGUI UNA GEOMETRIA DEL COLOR DIFERENT DE LA NOSTRA?

AIXÒ, ÉS CLAR, VOL DIR: NO PODEM IMAGINAR PERSONES AMB ALTRES CONCEPTES DE COLOR DIFERENTS ALS NOSTRES? I AIXÓ, AL SEU TORN, VOL DIR: NO PODEM IMAGINAR GENT QUE NO TINGUI ELS NOSTRES CONCEPTES DE COLOR, PERÒ QUE ELS CONCEPTES QUE TINGUIN ESTIGUIN EMPARENTATS AMB ELS NOSTRES DE TAL MANERA QUE PUGUEM ANOMENAR-LOS TAMBÉ «CONCEPTES DE COLOR»?<sup>19</sup>

Cap a l'any 1500 ens trobem amb diferents formes arbitràries i contraposades de vincular els colors «bàsics» amb les «formes bàsiques». Els anomenats «elements» s'associen segons la seva representació formal a determinats colors. Com explica Gage encara no es plantejaven unes raons clares que expliquessin la preferència per un o altre color, probablement no els interessava encara massa la característica cromàtica que avui es considera més important, la tonalitat. <sup>20</sup> Podrien ser aquests vincles uns antecedents del que seran les cartes de color, o els estudis de gammes de color?

<sup>19</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse.  
*Al voltant del color ....* pàg.30.

<sup>20</sup> J. Gage. *Color y cultura...*  
pàg. 33.



En el Renaixement es consideraven com a primàries, el cercle: el triangle i el quadrat, símbols de tota la geometria plana.

La teoria pitagòrica molt debatuda al nord d'Itàlia cap al 1500 defensava que existien cinc cossos sòlids regulars: la piràmide, el cub, l'octaedre, l'icosaedre i el dodecaedre. L'esfera quedava exclosa, però Luca Pacioli a *De Divina Proportione* (*La divina proporció*), publicada a Venècia el 1509, recollia la idea d'Aeci qui establí el dodecaedre com «l'esfera de tot».<sup>21</sup>

Plató havia establert una sèrie de quatre cossos sòlids geomètrics al comentar l'estructura dels elements al Timeu (52d ss.). Seguint aquest criteri tots els elements estarien basats en una combinació de triangles cada vegada més complexa, des de l'element foc (la piràmide), a través de l'aire (l'octaedre) i l'aigua (l'icosaedre), fins al més dens, la terra, un cub compost de quaranta vuit triangles envoltats per sis pentàgons equilàters.

Segons la doctrina platònica, el cercle que contempla Apelles es correspondria amb l'icosaedre, ja que la piràmide, el cub i l'octaedre estaven clarament simbolitzats en la resta de figures planes, per bé que l'icosaedre no és un volum que pugui reduir-se fàcilment a una figura plana llegible.

Luca Pacioli a *La divina proporció* el considera el

més complex i va demostrar que fins i tot podia circumscriure el propi dodecaedre.

Cap comentarista antic ha fet cap altra relació de colors específics amb elements concrets que hagi estat rellevant. Dominava la idea de Demòcrit que afirmava que els elements no tenien pròpiament color, aquesta era una qualitat secundària de la matèria, com si fossin cossos cristal·lins. Aquest pensament va tenir molts seguidors a l'Edat Mitjana.

Quan Alberti relaciona els colors amb els elements en el seu tractat sobre pintura, estableix unes correspondències diferents. Per començar no considera el negre i el blanc com a colors bàsics. Per ell el vermell corresponia al foc, el blau a l'aire, el verd a l'aigua i el color cendra a la terra. Leonardo da Vinci va recuperar el negre i el blanc com a colors «simples», argumentant que els pintors no podien treballar sense ells. Identifica els elements amb quatre colors equivalents als d'Alberti exceptuant que aquest havia exclòs el groc i afegit el verd. Leonardo assignava el groc a la terra.<sup>22</sup>

Seguint aquesta idea d'identificació de formes amb colors i les coincidències que es donen entre formes semblants de diferents objectes, vaig iniciar les sèries dibuixos «gemas especiales» i «caleidos-

<sup>21</sup> J. Gage. *Color y cultura...* pàg. 32.

<sup>22</sup> J. Gage. *Color y cultura...* pàg. 33.



Luca Pacioli. Figura XXXIX  
*La Divina Proportione*.

<sup>23</sup> Jorge Wagensberg. «Nou respostes (o més) per a un parell (o menys) de respostes. Una intuïció a favor d'una teoria general de la forma» a *La rebelión de las formas o cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Metatemáticas nº84. Tusquets Editores. Barcelona, 2004. pp 136-153.

<sup>24</sup> J. Wagensberg. «Nou respostes... pàg. 137.

copia», on les formes transparents rememoren aquests cossos ideals cristal·lins, buscant establir relacions de color des de la transparència. Un apartat de la carta a partir del grau de transparència aplicable a la intensitat del color. A través de diferents operacions matemàtiques l'estructura d'aquests cossos va experimentant diferents ubicacions en l'espai predeterminades per unes regles.

Els objectes tenen forma i alguns objectes diferents en molts aspectes, tenen una forma semblant, si no la mateixa. Res és més sensat que acordar com posa nom a una forma sense aludir a l'objecte concret que l'exhibeix. El llenguatge comú ja se n'ocupa.

«El llenguatge és una construcció mental que serveix per abstraure aquell concepte associat a un objecte particular de la realitat.»<sup>23</sup> L'asseveració de Wagensberg des de l'àmbit científic coincidiria amb l'ideari filosòfic de Wittgenstein. En qualsevol dels idiomes moderns existeixen al voltant de 85.000 paraules, que vindrien a ser un nombre molt inferior que el nombre d'objectes existents en la història de la matèria i que el de la immensitat de propietats i matisos que poden representar.

La recopilació dels mots per una ciència i per un art se'ns mostren escassos respecte al llenguatge de la

vida diària. És cert que qualsevol teoria necessita construir el seu propi llenguatge, més complet, més flexible i també més precís, encara que en certes ocasions pugui resultar més abstracte en l'intent de ser harmònic amb l'esquema conceptual escollit.<sup>24</sup>

Aquesta reflexió es compleix també en la parcel·la de l'art abstracte que debatem, i més específicament en la formalització de la noció de color. La vinculació de la idea mental de color a una figura de la geometria tampoc no és casual, obeeiria a un intent de concreció similar del qual ens parla Wagensberg: si els objectes tenen forma, a una idea difícilment catalogable, quasi inaprehensible, quina forma li correspondria per poder ser sostmesa a un anàlisi objectiu?

La forma matemàtica, en aquest cas la forma geomètrica, sembla doncs un punt de confluència que pren cada vegada més un sentit en el meu ideari sobre el color.

Si tots els punts de l'espai es poden identificar mitjançant coordenades numèriques, —això és el que ens diu la capacitat de mesurar de la geometria—, per què no hauria de ser mesurable el color en tant que contingut d'aquesta geometria.

Entenc el color com espai, significat aquesta afir-



mació que no el desvinculo d'una forma, i que per a mi la geometria és color. Si les experiències d'explicar el concepte de color s'han vinculat tradicionalment a un espai geomètric ¿per què no hem de considerar que l'abstracció anomenada geomètrica com un llenguatge de llenguatges més, que intenta donar claus sobre la permanència del color des del propi color, sigui hereva en les representacions contemporànies de les antigues representacions sobre el color, l'evolució plena amb sentit ple, de les primeres cartes de color?

Actualment alguns conceptes posats en relleu troben explicacions ambivalents en les ciències i en les arts gràcies a una visió més humanista dels darrers corrents interns de la mateixa ciència. La pràctica dels artistes que he triat demostra que és possible.

La funció matemàtica suposa una primera manera de comprensió, de reducció, de síntesi, i per tant facilita la comprensió. Wagensberg explica que la matemàtica, com tota abstracció, fabrica intel·ligibilitat. Continua dient que molts investigadors queden satisfets en trobar una descripció raonable per a una forma.

No ens passa, en certa manera, això mateix també als artistes?

Aquesta nova pregunta em serveix per respondre la pregunta realitzada més amunt: Sol LeWitt, Bridget Riley, Aurélie Nemours, Max Bill, Pablo Palazuelo i Véra Molnar fan del seu art un sistema d'organització del color en què, evidentment, la matemàtica gràfica, que és la forma que pren la geometria, es fa visible en la seva obra.

5.

## LA GEOMETRIA DEL COLOR

Considero que un dibuix és una forma de comprensió, un dibuix geomètric encara més.

També un dibuix és una manera d'abstracció, per tant una descripció analítica obeeix en la meua obra a una necessitat de comprensió.

Com imaginar el color?

En aquest cas concret es donen una concatenació d'actes: pensar, especular, projectar, dibuixar, reunir.

Dubtar, dibuixar per concretar, mirar, emocionar-se, esbrinar, pensar. Fer analogies, ajustar escales cromàtiques, distingir, avaluar similituds i contrastos.

Portant-lo a la pràctica, portant-lo a la geometria.

Veure, mirar, donar pautes de comprensió, donar una versió. Triar. Copsar mentalment.

Serveix ordenar els colors per recordar-los amb més facilitat?

Com ja hem vist, l'ordre implica que existeix una relació. La carta de color es determina per la relació d'uns colors amb els altres, cada color individual està relacionat amb un altre segons un criteri. Per exemple Chevreul mostrà que un color dóna al color que té al costat un matís complementari al seu to, que els complementaris oposats s'aclareixen mútuament i que els colors no-complementaris sembla que s'enfosqueixen, com quan un groc situat després d'un verd agafa un matís morat.

Matiuxin també explora l'acció i la interacció del color, la forma i el

so. Ens demostra com el color determinat d'una forma circumscrit en el color determinat d'una altra afecta a la percepció que tenim d'ambdós; igualment va trobar que el so influenciava en la percepció del color.

*La interacció del color* de Josef Albers parla sobre com els colors s'influencien mútua o recíprocament.

Aquest criteri és el que fixa els termes de diferència i de quantitat: el color i els colors, el singular i el plural. El color com un tot i els múltiples colors.

Classificant es comença a comprendre.

En tant que variacions, diferències del mateix color genèric que adopten noms molt diferents, derivats de què?

44

L'ordre no deixa de ser una il·lusió, és un record sobre quelcom agradable que ens resulta fàcil memoritzar. Buscar una harmonia, un sistema d'ordre sobre el color, és intentar saber més coses sobre ell, és un treball de descobriment i comprovació.

Aquesta aplicació, aquest esmerçar-se en conjugar dades que facin més aprehensible el nostre missatge artístic, però, no és cap garantia d'adquirir més coneixement. És un intent de clarificar-lo. Com ja hem dit definint l'abstracció, extraient l'essencial creiem estar facilitant un discurs que vol ser intel·ligible.

Imaginant el color a través de la geometria, de les relacions entre les dimensions i de les formes expressables amb mesures, anirem des- triant la complexitat del color.

Les aparences de la geometria ajuden a fer comprensibles les aparences de l'abstracció.

La fiabilitat atribuïda a les pràctiques geometritzants és una de les raons del seu atractiu. Paradoxalment, a l'incorporar fenòmens d'arbitrarietat i desordre se n'activen d'altres més invisibles propis de la intimitat i el sentiment que anirien lligats a la capacitat de recordar, pròpia dels pensaments reiteratius abstractes.

La geometria permet idealitzar-lo.

Sabem el significat real de les paraules?

Les utilitzem adequadament o patim d'un excés de creativitat i insistim en anomenar els fets i les coses segons la nostra idea lingüística?

La carta de color és una representació sobre el color, una manera de representar el color. Com diu Wittgenstein podem coincidir millor en definir una forma que en definir un color, sembla que estem més capacitats, que tenim més arguments; per definir el color les paraules ens duen a sublimacions de tipus poètic, musical, la concreció no ens ajuda, estem en un territori conflictiu...

No és possible parlar d'abstracció sense parlar de color?

És imprescindible per l'art abstracte.

Podem parlar de color i prescindir de l'abstracció?

No. Des del meu punt de vista color, geometria i abstracció són elements que constitueixen un projecte integrat. Però encara més imprescindible em resulta el binomi dibuix-color, que considero que conflueix en la carta de color. Entenc aquest genèric de la carta de color com el territori on definir color i geometria.

Concretem el fet abstracte al afegir-hi color? Quina vàlua té el color

en si mateix?

Em debato constantment entre abstraure i concretar. En aquest sentit el meu pensament té afinitat amb els pressupòsits de l'art concret: res és més concret ni res és tan abstracte.

Considero que en mi la utilització del color és primordial: es converteix en el plantejament inicial, ja hi és present en la projecció i per descomptat que m'ajuda a concretar, a precisar, a delimitar, però mai en el sentit d'accions que impliquin restricció.

## 6. EL LLENGUATGE DEL COLOR

130. I QUÈ PASSARIA AMB LA GENT QUE NOMÉS TINGUERA CONCEPTES DE COLORS-FORMES? HE DE DIR QUE ELLS NO VEURIEN QUE UNA FULLA VERDA I UNA TAULA VERDA, SI JO ELS MOSTRE AQUESTES COSES, TENEN EL MATEIX COLOR O TENEN ALGUNA COSA EN COMÚ? I QUÈ, SI MAI NO "ELS HAGUERA ACUDIT LA IDEA" DE COMPARAR ELS OBJECTES DEL MATEIX COLOR I DIFERENT FORMA? <sup>25</sup>

Aquesta comparació, donat el seu entorn particular, no tindria cap importància per a ells, o només en tindria excepcionalment, de manera que no s'hi hau-

ria desenvolupat cap instrumental lingüístic.

De quina manera l'espai dels colors es presenta davant nosaltres abans que la teoria dels colors utilitzi els fets geomètrics que intuïm per a intentar construir una representació explícita d'aquest espai? En les *Observacions sobre els colors* Wittgenstein examina tota una sèrie de proposicions, a primera vista sorprenents, que expressen fets significatius sobre la lògica o la gramàtica, és a dir, la natura del color.

Aquest exercici filosòfic sobre el color és una crítica a la tradició de l'*Òptica* de Newton i de la *Teoria del color de Goethe*. Wittgenstein desmunta les teories del romanticisme i ho fa recorrent a una col·lecció d'aforismes que reflexen un diàleg imaginari amb el pensament de Goethe i Runge, esquivant els paranys del llenguatge i també recreant-se en el seu domini.

Les *Observacions sobre els colors* és un llibre que ha estat molt estimulante tant per filòsofs com per artistes. En aquest sentit per un artista resulta molt engrescadora la immersió en aquest text, ja que aquest viatge a través del color suscita i desperta situacions tan reals com imaginàriament impossibles, tant lingüístiques com conceptuals. Les *Observacions* han acompanyat els meus projec-

<sup>29</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse.

*Al voltant del ...* pàg. 50.

tes gràfics durant la preparació d'aquesta tesi i certament les proposicions de Wittgenstein obren moments tant d'especulació com d'identificació. És un text que ensenya a imaginar situacions tant espacials com cromàtiques en les quals l'expressió del sentit comú que destil·len sacseja els principis d'experiències genèriques que tenim i crea una complicitat —de vegades irònica— amb el lector.

El que deduïm després de familiaritzar-nos amb la lectura és que el tema del color sembla no interessar gaire a Wittgenstein si no és com a motiu per exercitar la seva curiositat i anàlisi filosòfic. També per posar en evidència les trampes del llenguatge i per mitjà de la seva senyalització va establint la lectura del color pròpia; la seva percepció és interpretable o adquireix l'estatus d'una constatació empírica. per tant resol o crea una recorregut il·lusori del cromatisme.

Pel seu caire enigmàtic, «els colors inciten a filosofar», com escrivia el 1948.

El color, com qualsevol altre tema, és un pretext essencial per filosofar, per pensar, per argumentar un pretès real que esdevé imaginari.

El color estimula a filosofar-hi a costa seva: a posar en marxa i en qüestió la maquinària, la metodologia, l'ànim filosòfics.

El llenguatge del color és un context lingüístic més,

un altre joc més del llenguatge, especialment interessant per la seva aparença enigmàtica: una font més de conceptes i termes, però de major abundància que d'altres, d'origen més amagat i més interessant d'esbrinar.

El llibre de Wittgenstein es centra en com usar el llenguatge i en com extrapolar-lo a qualsevol altre domini ja que n'és l'abstracció. Manlleva imaginació als usos que els artistes fem del nostre mitjà, incentiva a estudiar-lo, a afinar les notes proposicions i per tant, ensenya també a relativitzar-lo, bo i fent-lo el un espai sensible i flexible a la indagació.

Les qüestions del llenguatge han impregnat aquest estudi des de diferents fonts, des de la memòria dels pioners de l'abstracció, des de la memòria dels artistes que han emprat els estudis del color, des del creixement de la meua pròpia praxis.

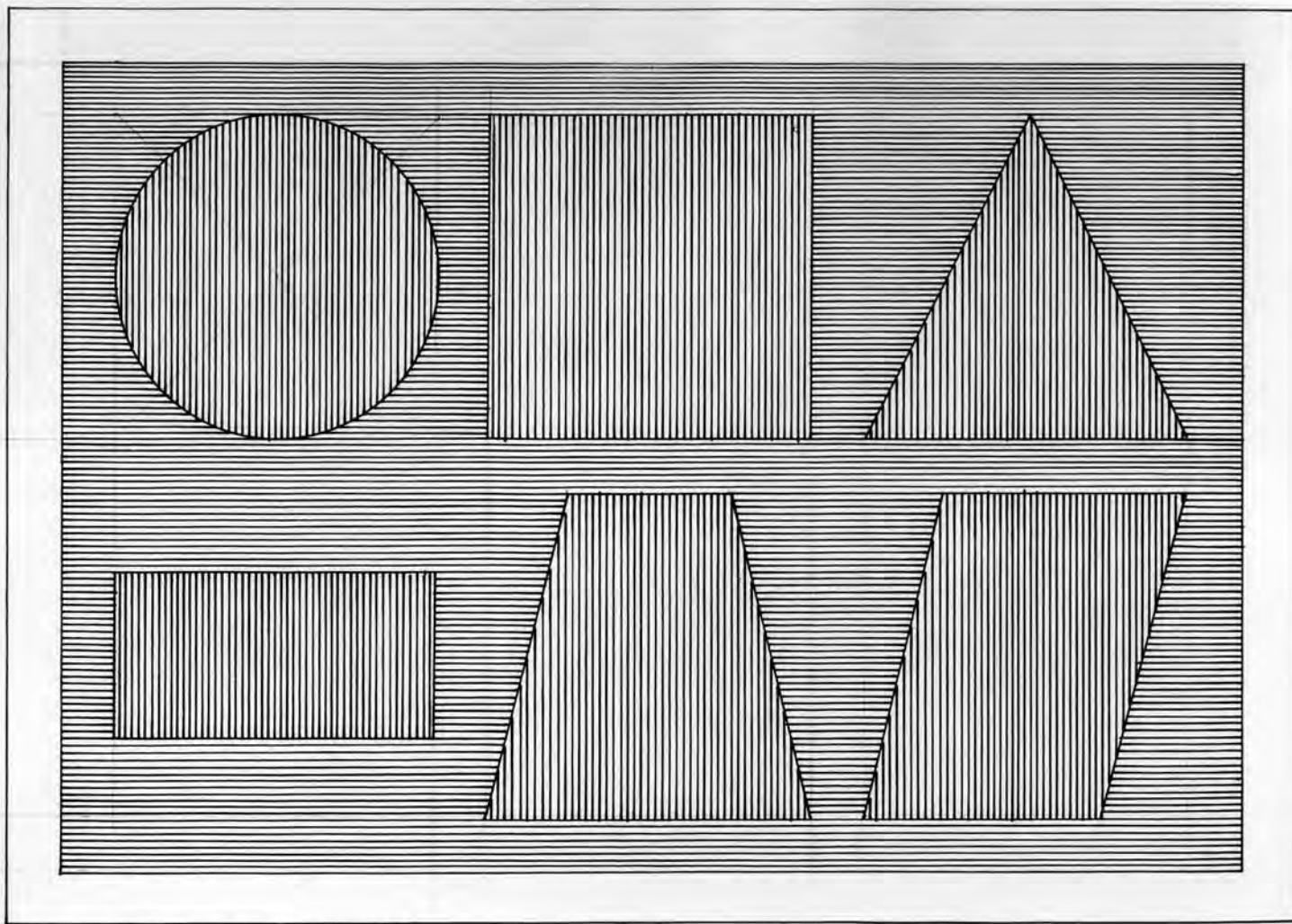
L'ordre del color doncs, és atravesar aquest territori des dels seus components, que són els que s'aborden en aquest estudi tot introduint l'exploració del color des de la dimensió històrica dels seus sistemes; des de les eines que basteixen aquestes harmonies com són la geometria i l'abstracció, a la dimensió analítica de la filosofia del llenguatge i les experiències dels artistes des de la vessant abstracta.

Els experimenten i creen en color: bé sigui des de la perspectiva artística com des de la simbòlica, donant al color la corporeïtat de la realitat en la manifestació de les seves obres.

L'ordre del color, per tant, és l'espai conceptual on s'empara la genealogia d'artistes que he estudiat en aquesta tesi i que centren l'estudi. Correlativament el corpus de l'apèndix de les teories cromàtiques més influents i el volum de la meva obra formen un conjunt que enllaça les perspectives del color sota un fil conductor comú on les diferents parts conflueixen en una totalitat que gira, percep i es crea entorn a l'ordre del color.

La meva obra és, per tant, una resposta tant poètica com gràfica a les qüestions d'aquest estudi i pren forma en el conjunt d'imatges que presento.

CAPÍTOL SEGON  
SOL LEWITT  
LA PÀGINA IDEAL



*Sis figures géométriques*  
1979, tinta sobre paper,  
28,6 x 37,5 cm.

## 1. REFLEXIONS SOBRE EL DIBUIX

El dibuix ha estat una pràctica constant en Sol LeWitt des dels seus inicis, potser perquè és alhora el més concret i el més abstracte. És la primera definició gràfica, és on es sintetitzen més esforços, és on comença el mínim absolut perquè existeixi l'univers, tal com ell proclama. Els dibuixos es van succeint concatenadament seguint el sentit que marca la ment, esdevenen gestualitats del pensament. Un ordre i una metodologia condueixen aquest comportament cap a un sentit, el sentit artístic.

### 1.1. EL DIBUIXANT I LA PARET<sup>1</sup>

El dibuixant i la paret entaulen un diàleg. El dibuixant s'avorreix però més endavant a través d'aquesta activitat sense sentit troba pau o aflicció. Les línies sobre la paret són el residu d'aquest procés. Cada línia és igual d'important que les altres. Totes les línies passen a ser una sola cosa. L'espectador de les línies no veu res més que línies sobre la paret. No tenen sentit. Això és art.

## 1.2. DIBUIXOS MURALS<sup>2</sup>

Jo volia fer una obra d'art que fos el més bidimensional possible.

Sembla més natural treballar directament a les parets que fer una construcció, treballar sobre ella i després posar-la sobre la paret.

Les propietats físiques de la paret: alçada, longitud, color, material, condicions i intrusions arquitectòniques, són part necessària dels dibuixos murals.

Diferents classes de parets donen diferents classes de dibuixos.

A vegades s'aprecien imperfeccions en la superfície de la paret després d'acabat el dibuix. S'han de considerar com parts del dibuix mural.

La millor superfície per dibuixar és el guix, la pitjor és el maó, però s'han emprat les dues. Quasi totes les parets tenen forats, esquerdes, bonys, marques de grassa, no estan planes o escairades, i tenen diverses excentricitats arquitectòniques.

L'inconvenient d'usar parets és que l'artista està a mercè de l'arquitecte.

<sup>1</sup> *Sol LeWitt*. Pasadena Art Museum, 1970. (catàleg) .

<sup>2</sup> *Arts Magazine*. Nova York, vol. 44, núm. 6, abril 1970.



<sup>3</sup> *Art Now*, vol. 3, núm. 2, juny 1971.

El dibuix es fa més bé de manera lleugera, emprant grafit dur perquè les línies, fins allà on sigui possible, formin part visual de la superfície de la paret.

S'utilitza la paret sencera o bé una part, però les dimensions de la paret i la superfície influeixen considerablement en el resultat.

Si s'usen parets grans l'espectador veurà els dibuixos en seccions seqüencialment, no la paret com un tot.

Diferents dibuixants fan línies més fosques o més clares i més juntes o més separades. Mentre siguin uniformes, no hi ha cap preferència.

Diverses combinacions de línies negres donen diferents tonalitats; les combinacions de línies de color donen diferents colors.

Les quatre classes bàsiques de línies rectes emprades són la vertical, l'horizontal i la diagonal a 45° de dreta a esquerra.

Quan es fan dibuixos en color, és preferible una paret blanca llisa. Els colors són el groc, el magenta, el blau i el negre, els colors que s'utilitzen per imprimir.

Quan es fa un dibuix usant només línies negres, s'ha de mantenir el mateix to en tot el pla per a respectar la integritat de la superfície mural.

Un dibuix a tinta sobre paper acompanya al dibuix mural. El fa l'artista mentre el dibuix mural el fan els ajudants (assistents).

El dibuix a tinta és un plànol del dibuix mural, però no una reproducció del dibuix a tinta. L'un i l'altre són igualment importants.

És possible pensar en els costats dels objectes tridimensionals senzills com a parets i dibuixar en ells.

El dibuix mural és una instal·lació permanent, fins que es destrueix. Una vegada que quelcom s'ha fet, no es pot desfer.

### 1.3 FER DIBUIXOS MURALS<sup>3</sup>

L'artista concep i planeja el dibuix mural. El realitzen dibuixants (l'artista pot ser el propi dibuixant); el plànol (escrit, dit de paraula o dibuixat) és interpretat pel dibuixant.

Hi ha decisions que pren el dibuixant, dintre del

plànol, com una part del pla. Cada individu pot ser únic, rebent les mateixes instruccions les entén de diferent manera i les segueix de diferent manera.

L'artista ha d'admetre diverses interpretacions del seu pla. El dibuixant percep el plànol de l'artista, i després l'endrega d'acord a la seva experiència i comprensió.

Les aportacions del dibuixant no estan previstes per l'artista, encara que ell sigui el dibuixant. Fins i tot, si el mateix dibuixant seguís el mateix plànol dues vegades, faria dues obres d'art diferents, Ningú pot fer el mateix dues vegades.

L'artista i el dibuixant són col·laboradors em la tasca de fer art.

Cada persona dibuixa una línia de diferent manera i cada persona entén les paraules de diferent manera. Ni les línies ni les paraules són idees, són els mitjans amb els quals es transmeten les idees.

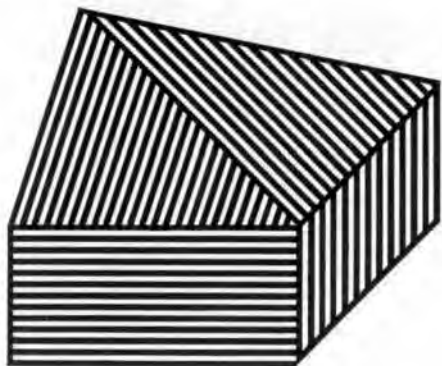
El dibuix mural és art de l'artista, mentre no es vulneri el plànol. En aquest cas el dibuixant passa a ser l'artista i el dibuix serà una obra d'art seva, però serà una parodia del concepte original.

El dibuixant pot cometre errors al seguir el plànol.

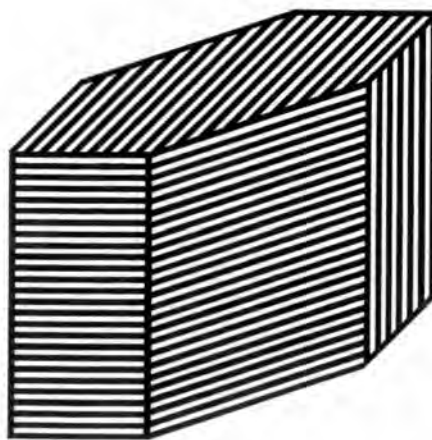
Tots els dibuixos murals tenen errors, formen part de l'obra.

El plànol existeix com a idea, però és necessari donar-li la seva forma òptima. Idees de dibuixos murals per ells sols, són contradiccions de la idea de dibuixos murals. El plànol explícit ha d'acompanyar al dibuix mural acabat. Ambdós tenen la mateixa importància.

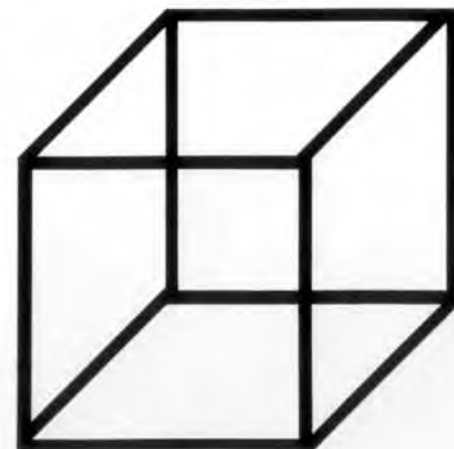
DIFERENTS TIPUS DE PARETS PORTEN A DIBUIXOS DIFERENTS. SOL LEWITT



*Projecció isomètrica* 1981,  
tinta i llapis sobre paper, 50,8 x 50,8 cm.



*Projecció isomètrica* 1981,  
tinta i llapis sobre paper, 50,8 x 50,8 cm.



*Cub* ca. 1981,  
tinta xinesa sobre paper, 55,8 x 55,8 cm.

LA GEOMETRIA DEIXA L'ESPERIT COM EL TROBA.  
VOLTAIRE

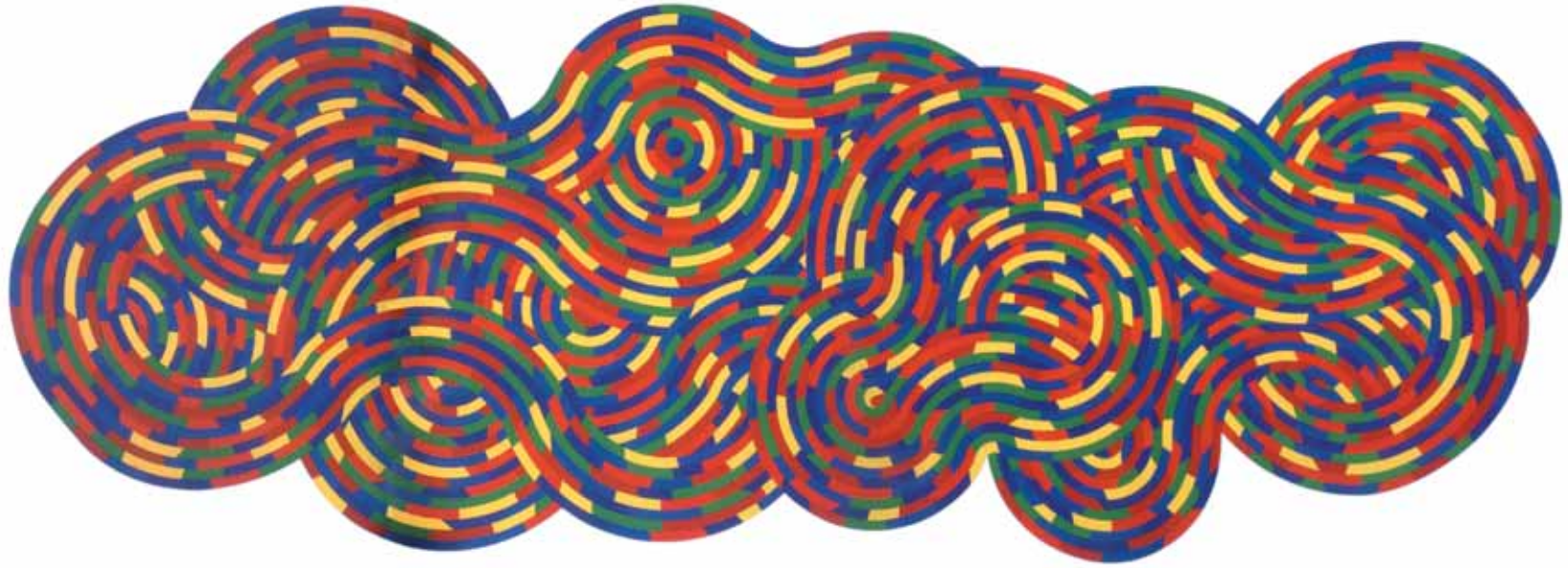
NO PENSO QUE EL QUADRAT —FORMA QUE NO UTILITZO— TINGUI RES DE PARTICULAR, NI TAMPOC EL CUB. CERTAMENT NO TENEN NI SUPERIORITAT NI SIGNIFICACIONS INTRÍNSEQUES. AIXÍ MATEIX UNA COSA SI ÉS CERTA: ELS CUBS SÓN MÉS FÀCILS DE REALITZAR QUE LES ESFERES. LA PRINCIPAL VIRTUT DE LES FORMES GEOMÈTRIQUES ÉS QUE, A DIFERÈNCIA DE LA RESTA DE L'ART, NO SÓN ORGÀNIQUES. UNA FORMA QUE NO FOS GEOMÈTRICA NI ORGÀNICA SERIA UN DESCOBRIMENT IMPORTANTÍSSIM.<sup>4</sup>  
DONALD JUDD, 1976

ELS GRECS VAN DESCOBRIR QUE A LA NATURA NO HI HA CERCLES PERFECTES, NI LÍNIES RECTES, NI ESPAIS IGUALS, PERÒ TAMBÉ VAN DESCOBRIR QUE LA TENDÈNCIA QUE TENIEN ERA LA PERFECIÓ D'AQUESTS CERCLES I LÍNIES, QUE ELS VISUALITZAVEN EN LA SEVA MENT I DESPRÉS EREN CAPAÇOS DE REPRODUIR-LOS.

ES VAN ADONAR QUE LA MENT SAP EL QUE L'ULL NO HA VIST. EL QUE LA MENT SAP ÉS LA PERFECIÓ.

AGNES MARTIN

<sup>4</sup> Donald Judd. *Écrits 1963-1990*. Daniel Legong éditeur. Paris, 1991. pàg.24. Publicat a «Hommage to the square” de Lucy Lippard, *Art in America*, juliol-agost 1967.



## 2. LA PÀGINA IDEAL DE SOL LEWITT

Sobre una retícula composta per 32 rectangles que corresponen a tres ordres de mesures diferents s'ha insertat el centre de la figura ideada per LeWitt. Una dotzena de grans corbes perimetrals delimiten aquesta curiosa i complexa forma que a la vegada conté una quantitat important de contracorbes interiors, intersecants als traços concèntrics derivats del perímetre extern. Resulta ser la pàgina ideal per una lectura sobre Sol LeWitt.

El complicadíssim procés matemàtic contrasta amb el sentit més vital i humorístic que només els colors triats poden atorgar-li. Són sis els colors que LeWitt ha pautat per a aquesta ocasió: vermell, groc, blau, taronja, verd i violeta. Colors acrílics aplicats amb rodet. El resultat és el d'una superfície completament plana de color, amb un enorme grau d'interactivitat. La matisació ha desaparegut en el Wall Drawing que estem descrivint, les superfícies són homogènies i uniformes, la forma es replega sobre ella mateixa per oferir exclusivament els colors que la componen.

Aquesta diferent significació que els colors primaris, secundaris i complementaris li poden conferir treu

transcendentalitat a l'obra, com podíem interpretar en les etapes dels dibuixos murals de les dècades dels anys vuitanta i principis del noranta.

El sostre de la Sala de Lectura de la Biblioteca Panizzi, ideal per la projecció d'aquesta forma aïllada, rep aquest únic contenidor bidimensional. A diferència d'altres ocasions no són múltiples elements sense jerarquia o disposats segons criteris de seriació els que conformen el dibuix, sinó una figura plana exempta del fons.

En aquesta nova manifestació morfològica, estructurada amb la mateixa rigurositat, la màxima sensibilitat i la màxima idealització del concepte als quals ens té habituats i la influència entre forma i color és recíproca. Interactuen alternativament, fent creïble que el desplaçament visual pugui realitzar-se per sota, per sobre i entre les corbes solapades. Corroborar la il·lusió del dibuix més enllà de les possibilitats perceptives reals.

Podria ser aquesta la forma que reivindicava Donald Judd l'any 1976 quan deia:

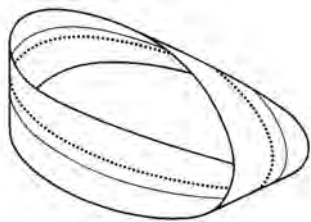
«La principal virtut de les formes geomètriques és que, a diferència de la resta de l'art, no són orgàniques. Una forma que no fos geomètrica ni orgànica seria un descobriment importantíssim.»

La transformació discontinua que apreciem si anem



*Wall Drawing # 1126 Whirls and Twirls 1.* Sala de Lectura.

Biblioteca Panizzi. Reggio Emilia, 2004.



58 <sup>6</sup> La banda de Möbius o cinta de Möbius (pren el nom en homenatge al matemàtic i astrònom alemany August Möbius) és un objecte que té una sola cara i no és orientable. Per a construir-la es parteix d'una cinta tancada de dues cares, es fa un tall, es gira un dels extrems i es torna a enganxar. Aquest objecte s'utilitza freqüentment com exemple en topologia. La banda resultant només té una cara, fet que es pot comprovar pintant un costat d'un color i el contrari d'un altre: arriba un moment en que ambdós colors xoquen. A més aquesta única cara no és orientable.

seguint algun dels recorreguts que marca el dibuix augmenta amb la intermitència dels colors. Com en la cinta de Möbius<sup>5</sup> aquest objecte bidimensional ofereix una sola cara i no és orientable.

El gruix de les corbes es manté regular, però no succeeix així en l'amplada de les caselles que va sent variable durant tot el laberint, dificultant el seguiment visual d'aquesta tesel·lació orgànica. Si unim l'exhuberència cromàtica a la sensació d'acceleració lluminosa dels meandres, ens sentim immersos en una espècie de caos cosmològic equivalent a la densitat d'uns fluids de diferent viscositat.

En la disposició interna, la concatenació individual de les caselles, aparentment infinites i obsessives, ens condueix d'una banda a una altra; observem una cadena on les parts estan vinculades a un tot, no hi ha cap referència, res que indiqui on comença ni on acaba.

Es pot deduir que si la seriació també significa que totes les parts de l'obra reben el mateix tracte essent considerades d'igual importància, estaríem davant de la recreació de la idea permanent de LeWitt: individualment cada color fragmentat seria equiparable a un element de les seves premisses de seriació. La importància és la seva vàlua en el total del conjunt. Amb la successió interna LeWitt pot superar la repetició de les unitats de color i passar a una estratègia més fecunda.

Seguidament la particularitat a destacar és la disposició de la coloració dintre d'aquests giravolts. Una de les característiques essencials del color és la seva inestabilitat i no tots els colors tenen el mateix grau de mutabilitat. Alteració inevitable associada al transitar, al fluir, al dinamisme. Sinuositat que ens transporta a una hiperactivitat programada a través de la diagramació d'aquests colors que ens fan seguir el recorregut de giravolts, a través dels verds, vermells, morats, grocs, blaus i taronges.

Activitat cinètica d'una sorprenent provocació de contrast simultani que ens deixa estupefactes.

El nostre òrgan de visió no es mostra prou hàbil per canviar els aspectes del color per la influència dels colors fronterers.

La connotació orgànica d'un indefinible circuit de corbes, també té la facultat evocativa d'una massa nuvolosa. Ens convida a l'admiració, per mitjà de la que pot ser l'acció més contemplativa de totes: mirar el cel.

Quina idea seria millor que una lectura del color sobrevolant els nostres pensaments durant una sessió d'estudi. Estímul de la vitalitat cerebral a través del gest matemàtic on conjuga atzar i control.

Utilitzant els recursos d'alta complexitat matemàtica — per fer-nos una idea de la complicació del projec-

te, el càlcul matemàtic de preparació del dibuix mural en l'espai va durar al voltant de tres setmanes. Dibuixar-lo va costar deu dies, mentre que l'aplicació del color va implicar tres assistents i nou ajudants durant una mica més d'un mes— estableix un pont d'evasió, obre una via cap a la imaginació. Sintonia entre concepte i art. Idea i art. La bellesa de les idees.

No és la primera vegada que utilitza aquests colors acrílics (Lascaux) aplicats a raó de quatre o sis mans per obtenir la densitat necessària. Els colors ja estaven presents en *Continuous Forms* (1987), en la sèrie *Curves and Loops* on el valor caòtic de les corbes augmenta amb la interactivitat de la gamma, en el *Dibuix mural #972. Forma isomètrica* (contorns), 2001 instal·lat al Museu Irlandés d'Art Modern, a Dublín, a *Splat*, 2001 instal·lat al centre d'art CaixaForum de Barcelona o en els Dibuixos murals 1045, 1026 i 1047, *Barras de color*, 2002 presentats a la Fundació Pedro Barrié de la Maza a La Coruña, *Wall Drawing # 1118*, 2002, Hallmark Cards Inc., Kansas City.

En altres períodes de la seva extensa obra el desplegament mural ens situava en unes altres condicions de percepció, ens induïa a una immersió completa en la seva geometria del color. Ara, ens convida a la contemplació.

Els canvis de tècnica, l'escala i els elements formals del dibuix murals han anat variant amb el pas del temps, però existeix una continuïtat des de 1968: «volia realitzar una obra que fos el més bidimensional possible. Em va semblar més natural treballar directament sobre la superfície de la paret que fabricar una construcció, treballar en ella, per després col·locar-la a la paret»<sup>5</sup>

Si en el Trecento i el Quattrocento desvetllar el misteri de la imageria als fidels, n'era la missió, LeWitt tria un sistema organitzatiu igual, encara més pregnant i més enigmàtic, com és el de la figuració geomètrica, despullada de la seva càrrega simbòlica però, amb tot el potencial experimental del dibuix projectual per assajar tot un exercici sobre el color que ultrapassa la pròpia geometria: la consciència de pertànyer a la tradició del segle.

La insistència en contrastar altres realitats de color al llarg dels anys representa ja vora més de 1.100 dibuixos murals en els quals exposa la seva filosofia portant-la a la pràctica. És la resposta al fet que si a cada paret li pertoca un dibuix, ara ho podríem estendre a que a cada paret també li pertocuen uns colors determinats. En plural, perquè cada ocasió, cada "wall drawing" és la demostració de la pluralitat del color. La confirmació, una vegada més, que el color sempre és en relació a altres, i que som

<sup>5</sup> Sol LeWitt, «Wall Drawings», *Arts Magazine*, vol. 44, n° 6, Nova York, abril 1970; reproduït a Adachiara Zevi, ed. *Sol LeWitt Critical Texts*, Roma: I Libri de AEIOU, Incontri Internazionali d'Arte, 1994, pàg. 109.



*Wall Drawing # 1084*. Stedelijk Museum, Amsterdam, 2003





Fragment de *Forms derived from a cube. (25 variations)*, Des Moines Art Center, IA.

60



*576 the wall is bordered by an 20 cm band, and then divided vertically into equal parts. Within each part, color ink washes superimposed.* B.R. Kornblatt Gallery, Washington, DC.

capaçs d'anomenar-lo com és per comparació al seu pròxim.

Tot i que en la seva intenció inicial cercava un sistema de treball que li permetés distanciar-se tant de la pintura com de l'escultura, el desenvolupament dels dibuixos murals el porta cada vegada més a inclinar-se per efectes pictòrics, o pels dibuixos de color, —com vulguem anomenar-ho—, sota unes altres convencions que ell ja ha procurat establir i documentar.

La qualitat d'aquestes parets transpira sota el color. Transpira el mur, transpira l'edifici, transpira la cultura que impregna els llocs de destí, sigui una església desacralitzada i convertida en centre d'art, sigui la galeria d'un museu, sigui un encàrrec per un habitatge particular.

«No em preocupa tan l'efecte efímer d'aquests dibuixos a la paret que desapareixeran sota la capa del color original del lloc on han estat emplaçats, ni establir relacions de solidesa i temporalitat». En aquest aspecte difereix del plantejament dels italians renaixentistes; llur pintura havia d'ultrapassar les inclemències dels segles. Els frescos estaven pensats per la permanència. Tècniques ancestrals de preparació del suport que havia de rebre imprimacions abans de l'acció del mestre artista i les fases successives destinades als seus col·laboradors.

El pas dels segles ha jugat en contra de la conservació i el manteniment d'aquestes meravelloses obres que en la seva projecció d'envergadura s'evidencia el seu afany de permanència.

Celia Montolí comenta: Quelcom ens suggereix que continua perdurant, però aquesta sensació no ve donada per una duració material ni per una projecció cap a un futur sense terminis, sinó potser per elements com la possibilitat d'avançar infinitament les sèries projectades o per la mateixa idea de perfecció i immutabilitat que atribuïm a la geometria. En els "Paragraphs" escrivia que la seva proposta conceptual implicava que «la idea es converteix en una màquina que produeix art» i que «l'art conceptual busca implicar la ment de l'espectador més que el seu ull o les seves emocions».<sup>6</sup>

Queda ben clar que el *Wall Drawing # 1126 Whirls and Twirls 1* de la Sala de Lectura no està exempt ni d'emocions ni de visualitat.

A LeWitt li interessa la multiplicitat de les coses, en especial la multiplicitat de les coses que poden generar-se a partir d'una idea simple.

Podríem aplicar la sentència que l'hàbit sostreu a la repetició quelcom nou: la diferència.<sup>7</sup>

En aquesta direcció, a base d'estipular un mètode serial trobem una nova aportació en l'obra de LeWitt: el fet diferencial. I encara més, podem afe-

gir a aquesta diferència un altre aspecte: Sol LeWitt inaugura el concepte de «dibuix mural» distingint la seva obra de la terminologia pictòrica. Aquesta separació resta a la pintura l'embalum de la tradició i fa diferent el seu treball en tant que es decanta pel dibuix.

La lectura sobre el color que podem extreure de LeWitt és que l'art arriba a alterar la nostra percepció modificant la nostra manera d'entendre les convencions. LeWitt supera les convencions de la pintura i estableix que la percepció d'idees condueix a noves idees; la predisposició a percebre d'altres maneres el color em duu també a imaginar altres resolucions per aspectes colorístics en què dibuix i color no estan separats, sinó en continuïtat.

Cubs, prismes, poliedres, piràmides deixen d'ordenar-se segons la idea característica de sèrie, esdevenen en els murals parts de l'obra amb la mateixa importància, però ja no resulten de la mateixa idea bàsica i per tant, individualment cada part ja no és igual a una altra.



652 #Wall Drawing. Continuous forms with color ink washes superimposed. Sala de las Alhajas, Madrid 1996.

<sup>6</sup> Celia Montolío «Sol LeWitt, la lógica de la brevedad y el orden de lo efímero. Una especial forma de pintar las paredes con fórmulas de matemática belleza» a *Revista LÁPIZ nº 120. Revista Internacional de Arte. Año XV.* Edita: Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L., marzo 1996, pp. 48-55

<sup>7</sup> Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición.* Amorrortu editores. Buenos Aires, 2002. pàg.124.

### 3. VIATGE A ITÀLIA

«M'AGRADARIA PRODUIR ALGUNA COSA QUE NO M'AVERGONYÍS  
ENSENYAR A GIOTTO»  
SOL LEWITT A ANDREA MILLER-KELLER

MI PIACEREBBE CHE MOLTI POTESSE VEDERE I MEI LAVORI...  
ANCHE A ME PIACEREBBE CREARE LA BELLEZZA UNIVERSALE... MI  
PIACEREBBE PRODURRE QUALCOSA DA POTER MOSTRARE A GIOTTO  
SENZA VERGOGNA, 1984<sup>8</sup>

62

De les parets dels anys vuitanta es comencen a deduir altres formulacions, implicacions emocionals més fortes que en els treballs de mitjans dels anys seixanta i principis dels setanta. Els colors ja apareixien amb més varietat i complexitat. Les primeres superfícies s'han anat transformant progressivament i han adquirit més riquesa i expressivitat.

En l'actualitat l'espai físic ocupat pels dibuixos de color es destina a proporcionar altres experiències espacials, mentre que amb anterioritat no pretenia evocar ni altres imatges ni altres experiències. La coloració, en augment, determina contrastos més evidents, potenciant la interactivitat que proporcionen els colors plans i directes amb els quals porta explorant ja un cert temps.

En el primer període es podia parlar de confrontació i aïllament de l'espectador respecte a les obres. Actualment la sensació que rebem

és d'embolcall, estem insertats dintre de la seva espacialitat. El sentit de fresc dels seus dibuixos murals però, obeeix més a un anàlisi de dimensió. Aquesta ampliació es multiplica i abarca tots els sentits.

Al contemplar-los podem parlar de sensacions, emocions, d'atmosfera, també fins i tot d'una reivindicació del color davant el dibuix, d'un color com a portador de continguts, d'un color que es distancia del caràcter artificial de les coloracions de Frank Stella, Donald Judd o Elsworth Kelly.

Color que, durant un ampli període, pren unes connotacions naturalistes properes als frescos italians del Trecento i Quattrocento que tant admira. «Piero em va atreure pel seu sentit de l'ordre, al qual sobreposava un sentit de la passió i del ritual» deia en una entrevista el 1993 a la revista *Art Monthly*.

Des del moment en què se sent interessat per Giotto i Piero della Francesca, no pot desvincular-se d'aquestes filiacions amb la història de l'art. La seva obra provoca tota una sèrie de replantejaments entorn a preocupacions tradicionals que tenen molt a veure amb recerques de la pintura contemporània.

Les seves llargues estades a Itàlia transpiren en moltes de les seves obres. En realitat no existeix diferència entre el LeWitt dels articles conceptuals i el dels "wall drawings"; és la mateixa actitud estètica, la pintura continua essent una «cosa mental», tal i com ho volia Leonardo da Vinci.

L'ús del color en el Renaixement va gaudir d'un delit que no tornarem a veure fins al segle XX, quan els pintors faran del color el tema del seu art. Per aquest ús podem distingir les diverses interpretacions

que els artistes d'aquest període atorgaren a aquell «renéixer».

Els artistes buscaran noves maneres d'organitzar la gamma creixent de colors a la seva disposició. Per primera vegada a la història, els pigments ja no s'havien d'oferir a la devoció d'una deïtat, s'intentava representar el món tal i com s'oferia als ulls.

Giotto di Bondone (1267-1337), fundador de l'escola florentina de pintura, va assentar els fonaments innovadors de la futura representació pictòrica amb el seu intent de donar relleu als objectes, representant-los de manera tridimensional, mitjançant llums i ombres creades per una font específica d'il·luminació.

Per primera vegada, els objectes i les persones representats projectaven ombres, superant la rigidesa de les formes que caracteritzava l'art bizantí. Curiosament, aquesta accepció durant l'Edat Mitjana no es tenia en compte, es considerava irrellevant. La pintura era una manera de narració sense paraules i assolint el missatge es donaven per satisfets.

Giotto incorpora l'espectador en l'escena on ocorre l'acció, concentrant tot el seu interès en aquest punt, promou la seva contemplació; alhora converteix al temps en element pictòric, la imatge ja no és un símbol de l'immutable, més aviat queda fixada

en un moment passatger del temps real. Aquest fet va tenir repercussions extraordinàries pels pintors traspasant les fronteres temporals per arribar a principis del segle XX, quan els cubistes recuperen la seva figura i la mirada a la seva pintura.

L'alliberament de la composició medieval va donar pas a una diversitat de formes i colors per interpretar. A més l'artista del Renaixement va adquirir la capacitat de col·locar amb precisió els objectes a l'espai.

Aquestes característiques del llenguatge de Giotto no s'escapen a LeWitt qui de manera quasi reverencial ens explica com voldria mostrar l'artista, en qualitat de deixeble, la seva aportació a la creació artística, quelcom d'una bellesa que transcendeixi al temps tal i com han transcendit les obres de Giotto.

A *La capella dels Scrovegni* ja trobem una idea de sèrie amb certes analogies que podem associar a l'obra de LeWitt. Ampliant-ne certs matisos de concepte, el punt d'on sorgeix la noció seqüencial no distaria massa. Les escenes de Giotto estan configurades de tal manera que, com a pintures adquireixen un significat propi i com a conjunt transmeten l'impuls necessari per a la continuació de la història. L'acció també s'impulsa reproduint els mateixos edificis en diferents imatges. La repetició de situacions espacials no només transmet la idea d'un fluxe

<sup>8</sup> S. LeWitt i A. Miller-Keller a *Sol LeWitt Critical Texts*. Rome: I libri di AEIOU, 1994, pp. 112,118.



Giotto di Bondone.  
*Capella dels Scrovegni*, 1302-1305.  
 Pàdua, Itàlia.

narratiu continu, sinó també, de manera especial, el lloc corresponent de l'acció. La clara definició del lloc fa que el que va succeint sembli molt natural.

Mitjançant aquesta localització, l'acció obté una presència directament intel·ligible. Presència que és manté amb els personatges, els seus encontres i l'expressió dels seus sentiments, reproduïts de manera molt diversa.

L'artista encara no pinta els paisatges allunyats i els espais interiors profunds que tan representatius seran del Renaixement posterior. Tot i així les seves edificacions, temples i muntanyes no són simples al·lusions. Són elements que donen ritme a l'acció i el color és part activa d'aquesta rítmica que acompanya l'acció.

D'alguna manera LeWitt recull aquestes sensacions elementals que transmetrà als seus volums estàtics: a mesura que va presentant-los reiteradament, tot i desenvolupar-los amb més complexitat, ens facilita les claus per identificar-los i comprendre'ls. Gràcies a les axonometries i altres recursos perspectius transforma els seus objectes tridimensionals, que en successió —com en la narrativa de Giotto— aniran obrint-se bidimensionalment a l'espai, desplegant el cúmul d'idees contingudes destinades a un inevitable plaer sensorial.

Si tal com hem apuntat anteriorment, afirmava que la seva valoració sobre la «idea conceptual» implica la ment de l'espectador més que la seva percepció o les seves emocions, hom pot relativitzar la seva afirmació i constatar que és precisament des de l'emoció que ens transmet

la visió dels seus murals que estem qualificats per copsar «la seva

idea»: què els dóna vida, què indaguem en la seva intervenció mental.

Discutir sobre l'ordre mental és una fal·làcia, les interpretacions són individuals més enllà d'allò que ha dictat el propi artista. La reducció a la lògica o a resultats només estrictament formals no és explicable en un artista com Sol LeWitt que oculta connotacions d'envergadura més mística, que no només redueix l'experiència de la contemplació de l'objecte artístic a una comprensió intel·lectual, malgrat afirmar que una de les raons perquè la seva obra sigui geomètrica rau en el desig de fer-la senzilla i simple.

El tractament del color decisiu en la seva sistematització ho és també en l'activació del sentit espacial de les seves sèries. Ja bé sigui en un desplegament extensible en la paret o en una successió d'imatges catalogada, que anem veient full per full, de manera més pròxima a la carta de color a través d'impressions sobre paper com la *Sèrie de 100 cubs*, originals en guaix que es presenten exposats en una paret on els cinc colors presents en cada peça (els tres destinats a les tres cares visibles del cub, més el color de fons, més el color del marc que els enquadra) interactuen entre ells com les tintures de la gamma de l'Atlas de Chevreul o compilats en un llibre d'artista d'edició limitada d'una excel·lència cromàtica sense paper.

Les sensacions són homònimes, les percepcions gens distants.

El color en Giotto sota la influència de Cimabue i els mosaistes florentins destaca per ser especialment lluminós basat en l'inventari de les tècniques del "buon fresco" i "el secco fresco": blanc de calç, atzurita, ocre groc, ocre vermell, terra verda vénen als



Pyramides, gouache, 1992.



Detall *Elevació de la santa creu*,  
Piero della Francesca, 1452-66,  
Sant Francesco, Arezzo, Itàlia.

nostres ulls, com els blavosos turqueses, verds semiclars, blaus obscurs, delicats matisos gris-blavosos platejats, febles tons violacis i rosats, roses groguencs intensos...

Observant de prop la sèrie esmentada de LeWitt, salvant les diferències de la tècnica del guaix, les coloracions aplicades beuen de les que acabem de citar. La possibilitat d'observar aquestes obres en directe, i alguns dels "wall drawing" no fan sinó ratificar aquesta debilitat pel color des del conceptualisme.

Les piràmides desplegadas de Sol LeWitt prenen una identitat diferent, passen a ser una nova forma independent que ja no està vinculada al sistema serial. La complexitat d'aquestes noves figures és d'una bellíssima policromia. A partir dels colors directes emprats en la impressió de paper i les seves evolucions en tintes aiguades, les coincidències amb la paleta italiana es fan visibles i admirant-les, podem parlar de preciosisme.

Els efectes de rentat deixen respirar els colors varis que s'apliquen en una mateixa àrea del mur; inicialment es comença amb el color directe amb bases de tintes aquoses que es van embellint per les successives aplicacions d'altres tintes. La barreja del color es produeix directament sobre el mur i no en una preparació prèvia. S'utilitza un sistema elaborat d'aplicació amb draps de cotó, en diverses fases, fins

que aquest va pujant aconseguint-se el to programat, que recorda l'entintat amb tarlatana d'un metall en calcografia.

L'obra evoluciona paral·lela a la mobilitat que ens mostren les darreres successions d'estructures concatenades que es van obrint ocupant la paret, tanmateix les successives incorporacions d'altres recursos dibuixístics condueixen l'evolució de la seva obra cap a l'expressivitat i la subjectivitat.

Sol LeWitt explica com se sent seduït també pel sentit de l'ordre que es respira en l'obra de Piero, per les seves figures poderoses i sublimes, enigmàtiques i alhora emblemes de la seva època. Entre les moltes reflexions sobre l'art, Piero della Francesca (1420-1492) va deixar escrit que les formes són «germans en bona harmonia en el saló ancestral de l'espai», i és que l'artista del Renaixement se servia de la composició geomètrica per accentuar els seus propòsits.

Observem que la construcció de les seves obres es basa en formes geomètriques pures i la composició es desenvolupa a partir de cossos idealitzats, tema sobre el que Piero va escriure el seu tractat *De corporibus regularibus*.

Podria Le Witt estar fent l'ullet a Piero, concretament als núvols de Piero amb la seva «forma núvol»

del sostre de la Sala de Lectura de la Biblioteca Panizzi?

Els núvols que apareixen en repetides ocasions en la seva obra, recorden per la seva forma la rotació dels cossos geomètrics. Sol LeWitt emprà recursos senzills per insinuar moviments similars. Els colors de Piero duen a terme exactament la mateixa funció de definició de l'espai que les formes. Constitueixen un exemple de les diferents tonalitats d'un color, degradades rítmicament, que inciten a l'observador a fixar-se en la distribució espacial. Aquesta característica es va convertir, amb el temps, en un dels trets distintius estil·lístics de Piero della Francesca. Ressalta per una combinació peculiarment harmònica del compendi renaixentista on l'ocre, el púrpura blavós, el vermell, el rosa, el terra verd i verdigris, i el blau d'ultramar són alguns dels tons utilitzats en la mixtura de les seves harmonies.

El seu inventari formal i colorístic constitueix un dels moments culminants en la pintura del primer Renaixement, pels seus personatges bellíssims i imponents, pel seu colorit i serenor espiritual, les seves creacions continuen sorprenent per la seva modernitat. Va aconseguir conciliar els coneixements científics i artístics de la seva època amb la seva visió espiritual del món, exercint de mediador entre

el Gòtic i el Renaixement, entre la tradició i la modernitat.

Piero crea una rítmica contrastada de colors càlids i freds a través de les robes dels dignataris eclesiàstics... Assigna unes tonalitats fredes o càlides en funció de l'estatus que els personatges representen en l'escena de la pintura, per exemple, entre els dignataris eclesiàstics i els àngels; entre els cortesans i els soldats.

També trasllada aquestes relacions a les fisonomies dels personatges, que veiem com aprofita en diferents ocasions, equiparant-les a l'ús que en fa de la geometria.

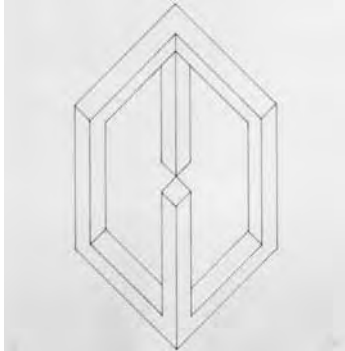
Si ens centrem en la pintura *El baptisme de Crist*, podem observar que les formes bàsiques de la composició són un quadrat que sobresurt d'un semicercle, quatre triangles equilàters i un pentàgon. Els quatre triangles convergeixen en la figura de Jesús, les mans del qual ocupen el centre del triangle superior, zona on es concentra l'atenció de la nostra mirada.

Moltes de les seves obres no han arribat als nostres dies; només aquelles que han resistit el pas dels segles. En el cas dels frescos, si traspassem aquests efectes a l'estat de conservació, la suavitat del color possiblement en sigui una causa, encara que certs



*El baptisme de Crist*, 1440-1460, Piero della Francesca, temple sobre taula.





Schematic drawing for *Incomplete Open Cube 6/24*, 1974.



Detall *Exaltació de la santa creu*, 1452-66. Piero della Francesca, Sant Francesco, Arezzo, Itàlia.

especialistes parlen de la recerca de Piero per desenvolupar un colorit intentant captar amb el major realisme possible l'atmosfera de les escenes ambientals a l'aire lliure.

En la seva obra teòrica *Sobre la perspectiva en pintura* Piero divideix la pintura en tres camps: *disegno*, *commensuratio* i *colorare* (dibuix, proporcions i color). El primer llibre analitza la projecció de superfícies, el segon la de cossos geomètrics i el tercer el dels cossos complexos i els espais. En aquest text l'artista demostra perquè estava interessat en la matemàtica.

Ja que domina els coneixements de perspectiva es permet prendre's petites llicències deliberades en forma d'errors, concebudes a propòsit, perquè no puguin ser detectades a primer cop d'ull. D'aquesta forma incita a l'espectador a fer una lectura de la seva obra en profunditat i el manté, al mateix temps, a una certa distància del discurs narratiu. La contemplació de les seves pintures origina un instant de desconcert que incrementa la humilitat i l'atenció espiritual.

Simultàniament podem trobar zones inconcluses en obres de LeWitt que originen així una nova figura. Queda a càrrec de l'espectador completar o interpretar al seu criteri la forma, quelcom semblant allò que s'observa en la seva sèrie *Incomplete Open*

*Cubes*, 1974-1982. Aquest moment desconcertant que buscava Piero, en LeWitt produeix una incomprensió enigmàtica.

Als frescos de l'Església de San Francesco d'Arezzo, les diferents escenes representen la dilatada història de la Santa Creu. Els episodis es basen en els textos de la Llegendà Aúrea, compilats per Jacopo de la Voragine entre 1224 i 1250.

Piero no endreça les escenes cronològicament, a diferència de Giotto, sinó que les agrupa d'acord amb detalls formals que li permeten relacionar-les entre elles. L'ordenació no es presenta seqüencialment a mesura que van passant els fets, sinó de manera simètrica i la simetria es capta immediatament a l'entrar a la capella. Aquest arranament també el trobem en moltes disposicions dels «wall drawings» de Sol LeWitt quan planteja un eix de simetria imaginari a partir del qual situa els murals, generalment confrontats, com en un efecte mirall. A Arezzo els frescos estan il·luminats per la llum natural que prové de la finestra central de la capella, convertint-los en un tot unitari. Les figures sempre apareixen a una distància similar i tenen proporcions també similars.

Això permet, en concret, contemplar les escenes de *l'Adoració de la santa fusta?* i *Encontre de Salomon*

amb la *Reina de Saba* on, si ens concentrem en els vestits de les cortesanes de diferents tonalitats (vermellosos, rosats, verds turqueses) associem, superant la distància dels segles la coloració utilitzada per l'artista americana. Els colors càlids s'alternen, en l'obra de Piero, amb altres més freds en una gradació summament harmoniosa. LeWitt s'impregna i memoritza la paleta italiana que gradualment anirà deixant anar de nou sobre altres parets contemporànies. Coloracions suaus i moderades de groguencs tènues, grocs rosats, roses ben pàl·lids, vermells mercuri, verds semiclars, turqueses molt clars, verds ultramar, blauverds molt profunds, morats que anirà aplicant i passaran de ser paleta a ser carta de color, seguint un sistema de tractament del color mitjançant dilució de tintes aquoses que caracteritza el seu mètode abans de fer el salt cap a colors més sòlids.

Cubs, prismes, poliedres, piràmides deixen d'ordenar-se segons la idea característica de sèrie, esdevenen en els murals parts de l'obra amb la mateixa importància, però ja no resulten de la mateixa idea bàsica i per tant, individualment cada part ja no és igual a una altra.

LeWitt fa un acte de concreció al ser capaç de destil·lar els coneixements d'aquestes dues figures del Renaixement i el que va suposar la seva visió, en tant que «renaixement» del concepte d'art i canvi sobre les seves percepcions. Interpreta el passat amb les claus del passat, com constata en les seves *Sentències sobre art conceptual* existeix el mal costum d'entendre l'art antic des de les convencions del present i això ens indueix a errors de comprensió.



Detall de *Encontre de Salomon amb la Reina de Saba*, 1452-66.  
Piero della Francesca.  
San Francesco, Arezzo.

<sup>9</sup> Sol LeWitt..Sala de las Alhajas. Caja Madrid.Madrid, 1996. (catàleg), pàg.26.

<sup>10</sup> Stéphane Mallarmé, *Fragmentos sobre el libro*. Colección de Arquitectura nº 39. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la Región de Murcia. Murcia 2002. pàg. 90.

<sup>11</sup> S. Mallarmé, *Fragmentos...*, pàg.91.

#### 4. MALLARMÉ I EL LLIBRE

LA PARET S'ENTÉN COM UN ESPAI ABSOLUT, EL MATEIX QUE LES PLANES D'UN LLIBRE. L'UN ÉS PÚBLIC I L'ALTRE ÉS PRIVAT. LÍNIES, PUNTS, FIGURES, ETC., S'UBIQUEN EN AQUESTS ESPAI MITJANÇANT L'ÚS DE LES PARAULES. LES PARAULES SÓN LES VIES QUE DUEN A ENTENDRE LA UBICACIÓ DELS PUNTS. ELS PUNTS ES VERIFIQUEN MITJANÇANT LES PARAULES.  
SOL LEWITT <sup>9</sup>

Sol LeWitt estableix un sistema lingüístic, un llenguatge artístic, on les paraules duen a entendre la ubicació dels punts i els punts es confirmen a través de les paraules. En el cas que exposa hem de comprendre els punts com unitats lingüístiques no com unitats gràfiques. En aquesta afirmació és la paraula la que marcaria el punt de sortida, l'inici.

Mitjançant la paraula l'artista transcriu les ordres als seus ajudants. El missatge artístic està contingut en unes instruccions escrites. Sol LeWitt pensa i indica què caldrà fer: l'artista concep i planeja el dibuix mural que realitzaran els dibuixants.

Concebre, planejar i dibuixar són accions ordenades en la metodologia de l'artista. Cadascuna d'aquestes transicions comporta diferents possibilitats que són

organitzades sistemàticament.

L'artista comenta també les aportacions que en aquest sentit li ha suposat l'estudi de l'obra fotogràfica d'Eadweard Muybridge. Les seves instantànies descriptives del moviment humà i animal en successió ràpida, li suggereixen una possibilitat de fer art que no depèn del moment, sinó d'una manera de procedir premeditada, consolidada, que dóna resultats interessants alhora que apasionants. De la mateixa manera que la narració d'un home o un animal corrent, també les combinacions d'una obra seriada actuen com una narració.

Tant Mallarmé des de la vessant de l'escriptura com Muybridge, des del referent visual, han contribuït que LeWitt desenvolupi una obra derivada d'unes premisses bàsiques, una obra centrada en la noció de sèrie, com a exploració d'un ordre de possibilitats en una seqüència lògica.

El recull de les idees de Mallarmé sobre el llibre i la paraula, esdevé un punt de referència per Sol LeWitt qui demostra interessar-se per la idea de la seriació en el poeta. LeWitt entén les parets com l'espai absolut de les planes del llibre. Les seves contribucions en l'àmbit del dibuix, del gravat i del llibre d'artista, s'apropen al microcosmos múltiple de Mallarmé, qui plantejava el llibre com un petit uni-

vers regit per la relació universal: moviment - espai - temps.

EL LLIBRE, EXPANSIÓ TOTAL DE LA LLETRA, HA D'EXTREURE D'ELLA, DIRECTAMENT, UNA MOBILITAT; I ESPAIÓS, PER CORRESPONDÈNCIES, INSTITUIR UN JOC, NO SE SAP QUIN, QUE CONFIRMI LA FICCIÓ.<sup>10</sup>

Mallarmé dividia el llibre en micro i macroestructures i la seqüència d'actuació podia ser regulada per permutacions donades, dintre de les quals hi havia àrees de lliure elecció. L'actuant o lector està en possessió de les claus de l'obra, per dir-ho d'alguna manera; aplicant les regles del joc simultàniament o successivament, obre l'obra i construeix una de les seves configuracions possibles.

Donar a la lectura la mateixa categoria que a la composició volia dir acceptar les seves limitacions naturals en la planificació compositiva: la paret donada pels dibuixos murals, per exemple, en LeWitt.

Si aquest valora les irregularitats del suport, imprevisibles i atzaroses conseqüències sobre el resultat final com a part integrant de l'obra definitiva, Mallarmé cita un pensament similar en la seva relació amb l'impressor quan li encomana que

DESITJARIA UNS CARÀCTERS BASTANT APRETATS, QUE S'ADAPTESSIN A LA CONDENSACIÓ DEL VERS, PERÒ TAMBÉ AIRE ENTRE ELS VERSOS, ESPAI, A FI QUE DESTAQUIN BÉ ELS UNS DELS ALTRES, EL QUE ÉS NECESSARI FINS I TOT AMB LA CONDENSACIÓ. HE NUMERAT ELS POEMES ¿ÉS ÚTIL? EN QUALSEVOL CAS, VOLDRIA, TAMBÉ, UN GRAN BLANC DESPRÉS DE CADASCUN, UN DESCANS, JA QUE NO HAN ESTAT COMPOSATS PER A SUCCEIR-SE AIXÍ, I ENCARA QUE, GRÀCIES A L'ORDRE QUE OCUPEN, ELS PRIMERS SERVEIXEN D'INICIADORS ALS DARRERS, DESITJARIA QUE NO ES LLEGÍS D'UNA TIRADA I COM BUSCANT UNA IL·LACIÓ D'ESTATS DE L'ÀNIMA QUE RESULTESSIN UNS DELS ALTRES, COSA QUE SI NO ÉS AIXÍ, DANYARÀ EL PLAER PARTICULAR DE CADASCUN.<sup>11</sup>

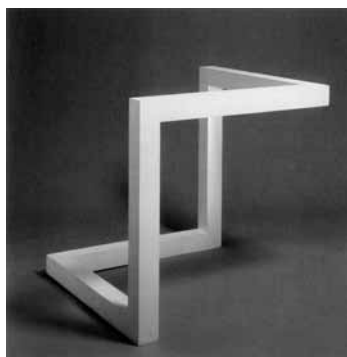
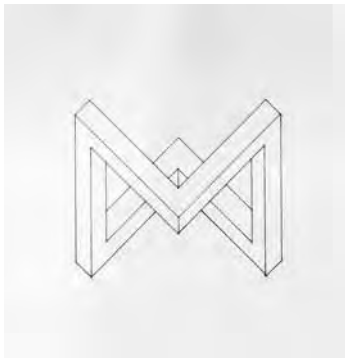
Registres que pertanyen al món de la composició de textos que són imprescindibles al parer de Mallarmé. La seva obra no només està formada pel sentit de les paraules sinó també de l'efecte visual que aquestes paraules tindran en la impressió definitiva. El caràcter de l'obra de Mallarmé també considera aquesta sintonia expressiva que en un altre cas es considerarien «detalls» delegables.

Aquest mètode de treball comença a veure's en Sol

<sup>12</sup> Rosalind E. Krauss. «LeWitt en progresión» a *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996. Capítol II Hacia la posmodernidad., pàg. 267

<sup>13</sup> Hans Rudolf Zeller publicat a *Sol LeWitt*. Nova York, The Museum of Modern Art, 1978. (catàleg) / Hans Rudolf Zeller, «Mallarmé and Serialist Thought», 1960; a *Sol LeWitt*. Sala de las Alhajas. Caja Madrid: Madrid. Febrero-Marzo, 1996. (catàleg).

<sup>14</sup> Richard Wollheim. «Minimal Art» a *Minimal Art*. Koldo Mitxelena Kulturunea. Donostia-San Sebastián. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1996. p.23-31 (catàleg).



*Schematic drawing for Incomplete Open Cube 6/24, 1974. 30 x 30 cm. Tinta i llapis en paper vegetal.*

*Incomplete Open Cube 6/24, 1974. Alumini pintat. 100 x 100 x 100 cm. aprox.*

LeWitt a les *Variacions de cubs oberts incomplets* (1974). La sèrie es compon de 122 petites estructures incompletes de color blanc que, des d'una plataforma massa gran per a ser captada d'una sola ullada, ens introdueixen en una experiència obsessiva, ens obliga a anar destriant entre les figures per detectar quines són les especificitats que les diferencien dintre de la sèrie. En opinió de Rosalind E. Krauss s'inserten en una retícula sense sentit que reflexa una absurda obstinació.

Segons Krauss l'experiència d'aquestes obres va exactament en contra del que ella anomena l'aparència del pensament, sobretot si entenem el pensament com l'expressió clàssica de la lògica.

«Tal expressió, ja sigui diagramàtica o sigui simbòlica, es basa precisament en la capacitat d'abreujar, de condensar, de tenir capacitat per suggerir una expansió amb dos o tres termes, d'abarcant amplis espais aritmètics amb unes quantes el·lipsis d'utilitzar en resum la noció d'etcètera. La xerradissa de l'expansió serial de LeWitt no té res a veure amb l'economia del llenguatge matemàtic.<sup>12</sup>

H. R. Zeller, suggereix que Mallarmé pot haver estat una de les fonts més importants per al posterior desenvolupament de l'art en dues i tres dimensions de Sol LeWitt «conceptualment projectat i orgànicament integrat, que, en lloc de prendre com a model

idees tradicionals de la forma escultòrica o pictòrica, emana les idees d'una estructura reglamentada abans de ser pintura, escultura o dibuix. Aquesta manera d'abordar l'objecte d'art té algunes correspondències amb el constructivisme, però és més radical perquè generalitza totalment els elements visuals implicats i no els emplea sinó després de comptar amb una estructura reglamentada abans de començar.»<sup>13</sup>

En la lectura de Mallarmé s'intueix el buit sobre el paper com una possible obra d'art, idea de la qual el propi Mallarmé no arriba a ser conscient, però en canvi LeWitt és capaç de recollir-ho.

Com diu Richard Wollheim, el poeta Mallarmé ens descriu una situació de pànic a l'iniciar el procediment de la seva tasca creativa. El seu terror, el sentit d'esterilitat que experimenta en asseure's davant del seu escriptori, a l'enfrontar-se a un full de paper en blanc on se suposa que ha de compondre el seu poema i cap paraula acudeix a la seva ment. Podríem preguntar-nos parafrasejant Wollheim: per què Mallarmé, després d'una estona, no s'aixecava i presentava el full de paper en blanc com si fos el poema que havia desitjat escriure?<sup>14</sup>

Veritablement, res resultaria més expressiu sobre els sentiments d'impotència i devastació interior del

poeta que el paper verge. Per a nosaltres, l'interès de l'esmentat gest està naturalment en què ens donaria un exemple extrem de l'Art Minimal. Ara bé, existeixen un munt de raons per no acceptar el buit del paper com una obra d'art. El mateix Sol LeWitt, com artista pont de la conceptualització minimalista, se sentiria identificat amb la situació descrita. En el cas dels seus primers dibuixos tal i com exposa en les seves observacions, es contempla un desig d'integració amb el suport, en el cas del mur, que el porta a suprimir qualsevol intermediació i tria dibuixar directament sobre aquest per mantenir-se més proper a la bidimensionalitat de l'espai envoltant.

Quantes vegades s'haurà trobat LeWitt en una situació similar?

La descripció de la impotència de Mallarmé davant la creació em remet a la idea del geni creador abatut en la figura de *La Melanconia* de Dürer.

Reprement la suggerència de Zeller, LeWitt no comença abans de comptar amb una estructura reglamentada, referint-se també a una disposició mental estructurada.

Intentant establir un paral·lelisme situacional entre l'associació al buit del color blanc i la plenitud de contingut atribuïble a altres colors, ens aniríem aproximant més a l'evolució que anem observant en

l'obra de LeWitt, és a dir, de les petites estructures tridimensionals meticulosament pintades en blanc seriades als dibuixos murals com Volts i Giravolts, la distància ens aporta informació amb nous continguts.

La presentació del full de paper en blanc de Mallarmé com si fos el poema que volia escriure podria tenir el seu paral·lel en el camp de l'art, no en la producció d'una tela en blanc, sinó en quelcom semblant a mostrar el contingut d'un estudi buit: «L'espai obert, la pàgina en blanc que atraurà tant la decisió a favor del silenci com la necessitat de l'escriptura».<sup>15</sup>

Com apunta Mel Bochner, les parts internes d'un treball en successió ininterrompuda són una sèrie; la següent apreciació de Mallarmé il·lustraria una mica més la seva pròpia:

« ... EL POEMA S'IMPRIMEIX, EN AQUEST MOMENT, TAL COM L'HE CONCEBUT: QUANT A LA PAGINACIÓ ON HI HA TOT L'EFECTE. UNA DETERMINADA PARAULA, EN CARÀCTERS GRUIXUTS, PER A ELLA TOTA SOLA, DEMANA TOTA UNA PÀGINA EN BLANC I CREC ESTAR SEGUR DE L'EFECTE... LA CONSTEL·LACIÓ AFECTARÀ ALLÀ AMB LLEIS EXACTES, I TANT COM ÉS PERMÈS A

<sup>15</sup> Stéphane Mallarmé, *Fragments sobre el libro*. Colección de Arquitectura nº 39. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la Región de Murcia, Murcia 2002. pàg 19.

<sup>16</sup> Stéphane Mallarmé, *Fragmentos sobre ...* pàg. 91.

<sup>17</sup> Mel Bochner. «Arte en serie, sistemas, solipsismos» a *Minimal Art*, Koldo Mitxelena. Donostia, 1996. pàg. 83 - 87



Detall del dibuix preparatori per *Wall Drawing # 1126 Whirls and Twirls 1*. Sala de Lectura. Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, 2004.

UN TEXT IMPRÈS, FATALMENT UN ALBUM DE CONSTEL·LACIÓ. EL VAIXELL ESCORA, DE DALT D'UNA PÀGINA A BAIX D'UNA ALTRA, ETC.,; I AQUÍ RESIDEIX TOT EL PUNT DE VISTA (QUE VAIG HAVER D'OMETRE PERIÒDICAMENT), EL RITME D'UNA FRASE EN CONSONÀNCIA AMB UN ACTE O FINS I TOT UN OBJECTE NO TÉ SENTIT SI NO ELS IMITA, I FIGURAT SOBRE EL PAPER, RECOLLIT DE L'ESTAMPA ORIGINAL PER LA LLETTRA, SAP REPRODUIR, MALGRAT TOT, ALGUNA COSA.<sup>16</sup>

Les *Sentències sobre art conceptual* ja contemplen el procediment de la sèrie en l'exposició dels seus 35 pensaments numerats intencionadament, un rere l'altre. Aquesta declaració constata en l'assertació final que no es tracta d'art, que només són comentaris sobre art i només tenen sentit d'aquesta manera.

Quan LeWitt observa «els judicis racionals repeteixen judicis racionals» entronca amb Roman Jakobson. El mètode de l'encadenament ve donat pel desenvolupament de la idea on és més important el «temps de l'enunciació» que el «temps enunciat». D'aquí que les obres requereixin d'una percepció lenta, un transcurs paral·lel al que l'autor segueix en el seu treball.<sup>17</sup>

Podríem especular si no existeix en Sol LeWitt una

doble intenció, i que el temps faci d'aquestes propostes un text artístic i a la manera de Mallarmé les paraules exerceixin els poders màgics del llenguatge. La conceptualització d'idees vol ser una explicació en paraules sobre el pensament com a universal. La crítica d'art americana Suzy Gablik exposa també, en el seu assaig *Progress in Art*, que l'art abstracte es presenta com el fruit necessari d'algun tipus de creixement intel·lectual universal.<sup>18</sup>

## 5. MATIUXIN I LEWITT: VISIONS OBLIQUES

Les al·lusions als moviments de les primeres avantguardes, al buscar vincles d'ús en un vocabulari de formes geomètriques, s'haurien de concretar també en la mirada que aquests moviments feren sobre l'ús del color; i més específicament, en les figures de Kasimir Malèvitx i Mikhail Matiuxin, que podrien aportar contrapunts referencials a la lectura del color de LeWitt.

Matiuxin i Malèvitx van coincidir col·laborant intensament en l'òpera russa *Victòria sobre el sol* estrenada al Primer Teatre Futurista de Sant Petersburg el 1913, el primer com a compositor i el segon en els decorats i vestuari. Es tracta del primer espectacle sota les premisses del cubo-futurisme, on el tema és el triomf del color negre sobre el sol que només «il·lumina il·lusions». La contribució de Malèvitx en l'escenificació suposarà un pas decisiu vers el naixement del suprematisme.

Malèvitx va fundar la secció teòrica formalista de l'Inkjuk de Leningrad.<sup>19</sup> Entre 1924-1927 realitzava experiències amb els seus alumnes i companys amb la finalitat d'elaborar nous mètodes d'anàlisi de les

<sup>18</sup> Rosalind E Krauss. «LeWitt en progresión» a *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996. pàg. 262.

<sup>19</sup> Institut de la cultura artística que neix del museu de la cultura artística. Malèvitx el reestructura l'any 1924, juntament amb Matiuxin, Filonov, Tatlin i Pavel Masurov. L'any 1925 es converteix en Ghinkouk).



<sup>20</sup> «Introduction à la publication de quelques lettres de Malévitch à Matiouchine», a *Malévitch. Actes du Colloque International tenu au Centre Pompidou*, Musée national d'Art moderne Cahiers des avant-gardes L'Age d'Homme, Lausanne, 1979. pàg. 247.

<sup>21</sup> Troels Andersen (ed.) *Art et poésie russes 1900-1930*. Textes choisis. Centre Georges Pompidou, Musée nationale d'art moderne. Paris, 1979. pàg. 223.

<sup>22</sup> Soiouz Molodioji, «Le groupe des novateurs de "L'Union de la Jeunesse"» a Chapitre III, Saint-Petersbourg et l'Union de la Jeunesse. Valentine Marcadé, *Le renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*, Slavica-Écrits sur l'art. Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1971. pàg. 243

obres d'art i una nova pedagogia. En el període de 1923-26 dirigeix el Ghinkouk; el balanç de la recerca es traduïa en l'element addicional en pintura.

El 1927, juntament amb les obres de la seva exposició individual, Malèvitx porta a Alemanya una sèrie de dibuixos en color que mostren els mètodes emprats durant els seus exercicis. Hi trobem també imatges realitzades per Mikhaïl Matiuxin i el seu grup de col·laboradors que demostraven les recerques empreses sobre les transformacions de la forma i el color sota diferents condicions de percepció.<sup>20</sup>

Les seves experiències queden recollides a Recerca sobre la cultura pictòrica (1924-1927) on Malèvitx presenta una sèrie d'observacions gràfiques i escrites. A través de l'anàlisi del color i de la forma de l'obra coneixem el comportament del pintor sota la influència de tal o tal altre humor d'emocions espirituals.

«LA PINTURA HA ESDEIVINGUT PER A NOSALTRES UN COS, EN EL QUAL SÓN EXPOSATS ELS MOTIUS I ELS ESTATS DEL PINTOR, L'ORGANITZACIÓ DEL SEU CONCEPTE DE LA NATURA I LES RELACIONS ENTRE ELL I LES INFLUÈNCIES DE LA NATURA, ESMENTA MALÈVITX».<sup>21</sup>

Les recerques dels grups de Malèvitx i Matiuxin són una contribució important al desenvolupament de l'anàlisi formal de l'art. Aquest desenvolupament posterior a les temptatives del futurisme precoç de Bourlikov i Larionov va suposar un assaig d'establiment de criteris formals sòlids per a l'anàlisi de les obres pictòriques.

Amb Matiuxin ens trobem davant d'una personalitat molt rica, extremament culte. Com a compositor i instrumentista estava al cas de tot el que s'estava fent en el domini de l'art musical. A més pintava, i no com un amateur, sinó com un autèntic creador. La seva figura no sortirà com caldria a la llum fins a estudis posteriors sobre les aportacions de la pintura russa a l'art del segle XX.

La seva teoria de la influència del color sobre la forma, presentada a manera de demostració sobre cartrons pintats, haurà de ser analitzada algun dia amb cura. Aquestes carpetes amb làmines de color que havia enviat a Malèvitx el 1927, perquè les mostrés a Occident durant el que serà el seu darrer viatge a Varsòvia i Berlín, estan dipositades al Stedelijk Museum d'Amsterdam i durant llarg temps han estat atribuïdes a Malèvitx.<sup>22</sup>

Ara,<sup>23</sup> gràcies a la correspondència que Matiuxin i Malèvitx mantingueren i que s'ha trobat entre els

arxius del Museu Pouchkine, s'ha sabut sobre l'autoria real d'aquestes obres.

Les planxes de Matiuxin es van publicar en el llibre de T. Andersen Malévitch, *Catalogue raisonné of The Berlin Exhibition 1927*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1970. Hi apareixen reproduïdes per primera vegada en color.

Sol LeWitt recorre a les estructures de la forma i del color de manera similar al que proposava Malèvitx a *Recerca sobre la cultura pictòrica*. Analitzant els colors i les formes de LeWitt hauríem de saber més sobre el seu comportament i les seves emocions espirituals.

Descobrim en la seva obra que també pren les formes planes de la carta de Matiuxin.

Les joies geomètriques de Matiuxin es transformen en LeWitt en axonometries desplegadas, que al canviar d'escala i transportar-les al mur defineix de manera única i singular.

Què pretenia Matiuxin amb el seu estudi?

Es transpira en l'ambient descrit pels artistes russos un intent de revitalització del color. En aquest viatge cap a la modernitat, l'avantguarda arrossega tot el cromatisme des de les icones a l'art popular rus, amb gran abundància de producció artesanal des de

l'Imperi rus fins a principis del segle XX. En els gravats populars i les icones hièratices els artistes troben una nova dimensió del color i de l'espai que traslladen a la seva obra.

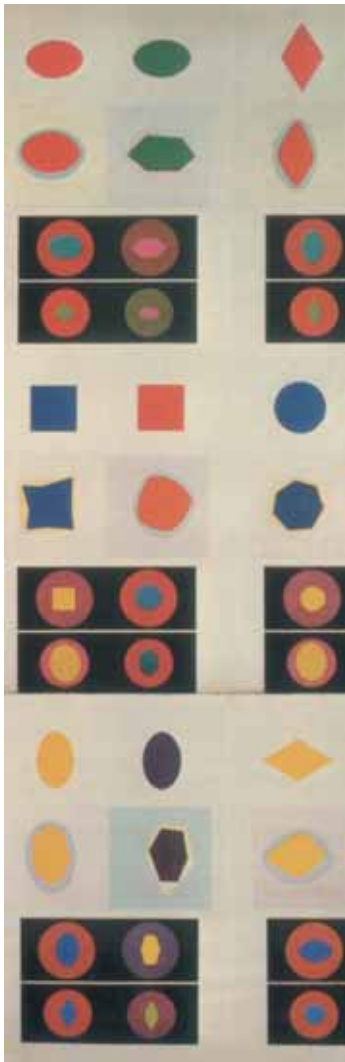
Matiuxin, Malèvitx, Larionov i Gontxarova, també s'hi s'implicaren. Vermells, taronges, rosats intensos, verds, blaus, morats, violetes i magentes poden associar-se al color dels dibuixos murals contemporanis de Sol LeWitt, més intens, més viu, més contrastat. Els colors que també podem contemplar en obres de Malèvitx com *Tres figures femenines* (c.1930), *La casa vermella* (1932) o *Dues figures masculines* (c.1930).

## LA VISIÓ DE MATIUXIN<sup>24</sup>

Després de la Revolució Matiuxin i els seus estudiants realitzaren experiments sobre la percepció de l'espai, el color, la forma i el so. En el seu taller sobre realisme espacial al Centre d'Estudis Estatals de Lliure Ensenyança d'Art de Petrograd intentava educar als seus alumnes en ampliar la seva visió perifèrica, desenvolupant primer la capacitat de veure més enllà de l'angle normal de visió, d'uns 180°, i finalment, darrera d'ells mateixos, a través de la part posterior del cap, en 360°. Per ampliar la

<sup>23</sup> 1978, quan s'exposen al Colloque International Kazimir Malévitch que va tenir lloc al Centre Georges Pompidou de París, del 4 et 5 mai 1978.

<sup>24</sup> AAVV. *The spiritual in art. Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum - Abbeville Press, Inc. New York, 1986.]



visió va desenvolupar exercicis per mostrar a l'artista com veure amb els ulls independentment, cultivant expressament una classe d'estrabisme. Ell va anomenar a aquest fenomen «visió ampliada».

Rera la fisicitat d'aquestes proves és evident que s'amaga un desig d'expansió i obertura de pensament. Per Matiuxin la «visió ampliada» era un mitjà amb el qual l'artista podia capbussar-se en l'espai vertader de l'univers. Només amb aquesta visió, que de seguida es va associar amb l'abstracció en l'art, podria l'artista esperar cultivar un art que reflexaria la veritable naturalesa de la realitat.

Complementant els seus estudis de la percepció espacial Matiuxin també explora l'acció i la interacció del color, la forma i el so. Considerava que igual que la percepció de l'espai es desenvolupava en la humanitat, també s'hi desenvolupava la percepció del color.

Amb el temps, els cons receptors del color a l'ull se separarien del centre de la retina cap a la seva perifèria. L'home no només desenvolupava una capacitat per a una millor visió del color, també ajustava la seva capacitat per a veure el color en moviment, perquè la percepció del moviment és més aguda a la vora de la retina que al centre.

En la percepció del món de Matiuxin aquesta capa-

citada era d'extrema importància perquè el color i el moviment són dues característiques irreductibles de la relació de l'home amb el seu entorn.

Encara que el 1920 les seves investigacions sobre el color i l'espai assumiren un caràcter d'experiments científics, la inspiració teosòfica manifestada en les primeries de la seva carrera no va disminuir en aquesta època. Els efectes que investigava continuaven essent similars als descrits per Uspenski i altres.

Matiuxin experimentà amb models movibles de formes i colors simples en un ambient controlat.

Alterant una o més condicions de l'ambient o del mètode de visualització, va observar que es produïen canvis en el color i en les formes dels models.

També va trobar que el so influenciava en la percepció del color: un so baix i aspre enfosquia i envermellia el color triat, mentre que una nota alta i aguda el tornava transparent i blavenc. Ell i Enders —un dels seus assistents— van estudiar el contrast simultani de colors complementaris i les deformacions induïdes pels canvis de color en les figures estàtiques. Particularment es van dedicar a documentar, amb molta cura i sensibilitat, la tendència del color a afectar la forma percebuda.

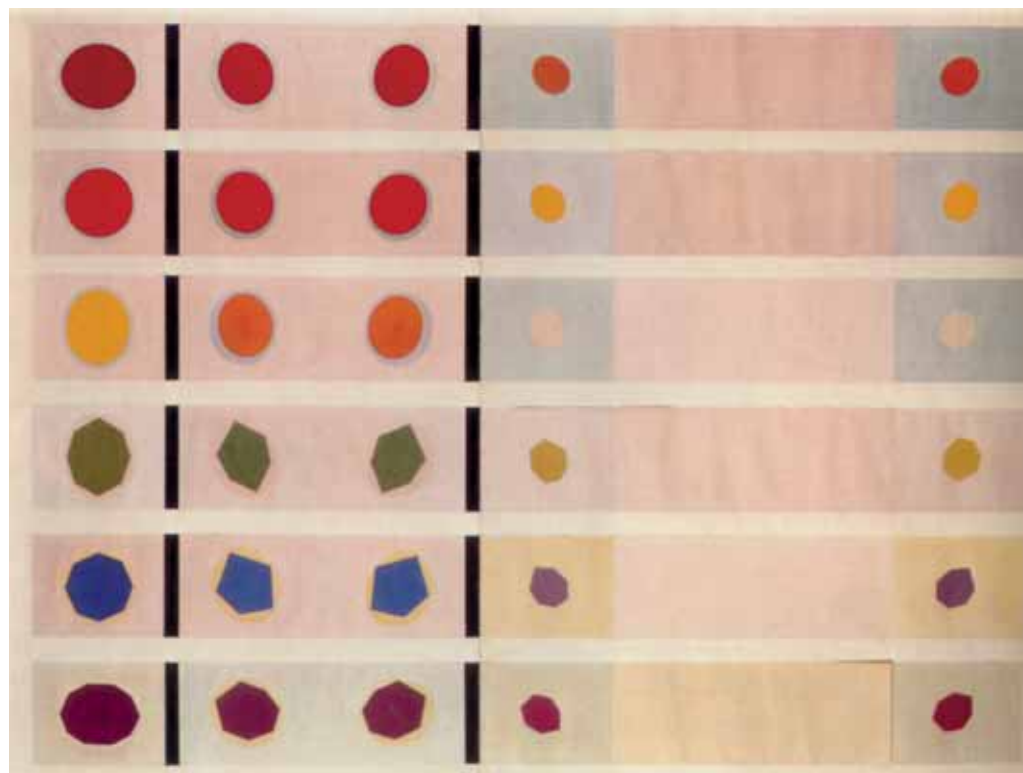
En Sol Lewitt la carta de color es va definir per la contigüitat d'una figura plana al costat d'una altra i així obté un resultat volumètric al mateix temps que

va aprofundint en la complexitat de les noves formes que fortuïtament, per generació d'un càlcul matemàtic, es van reproduint.

Matiuxin en els seus exercicis proposa observar els canvis que es produeixen en la forma i la seva contraforma, que apareix al tancar els ulls. Ens demostra com el color determinat d'una forma circumscrit en el color determinat d'una altra afecta la percepció que tenim d'ambdós.

El 1929 va començar a compilar el seu treball a Les lleis naturals de la variabilitat de les combinacions del color. Una guia del color, publicada el 1932. Després de tres anys de treball les experiències es recollien en un fascicle escrit i una carpeta de taules colorejades manualment, il·lustrant els colors bàsics i el seu entorn de color.<sup>25</sup> En alguns aspectes el concepte és similar als de M. E. Chevreul i Odgen N. Rood, però Matiuxin introduïa un color intermediari que suposadament vincula dos colors, creant un balanç de color sense destruir l'expressivitat del binomi bàsic. Aquestes taules són sens dubte obres d'art per elles mateixes, on el color se'ns presenta plenament exquisit i lluminós.

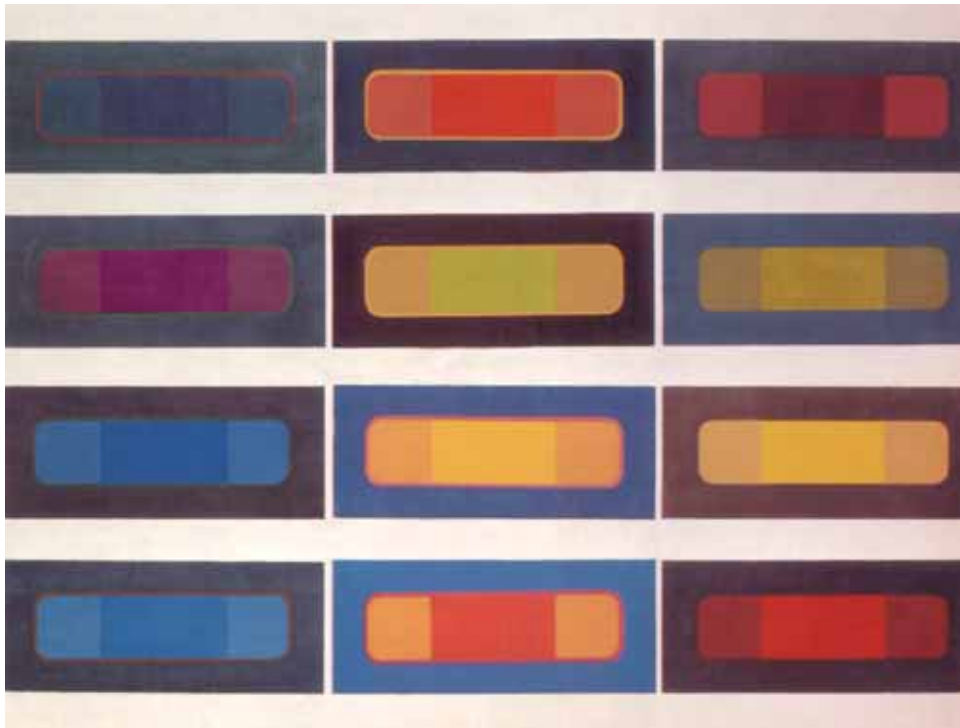
Matiuxin és considerat un pioner dels estudis sobre el color en tant que color i algunes de les seves propostes sobre les característiques formals de la pintu-



<sup>25</sup> El text del fascicle és de Matiuxin i Maria Ender, companya del seu assitent que és qui va escriure la introducció i l'explicació dels diagrames.



*100 cubes.* 100 gouaches sobre paper, 1991 53 x 38 cm cadascun.



ra podrien haver estat rellevants si la seva obra hagués obtingut més difusió; tot i així Matiuxin tenia altres propòsits més ambiciosos pel seu programa.

Per Matiuxin, el món sensible amagava un animat univers continu de vida mental. Seguint aquesta idea va trobar que no només els místics sinó també els científics donaven suport a aquesta visió. Per exemple l'estudi de Fechner (1804-91) de 1860 sobre psicofísica va ser motivat per la creença en la unitat indivisible del món, en la continuïtat intacta entre la matèria i l'esperit. Tanmateix per Matiuxin els canvis en el color i la forma que observava en el laboratori no eren simplement perceptius; eren vertaders. En les seves lleus variacions quasi invisibles sentia que estava detectant connexions subtils entre les coses. Com Fechner, Matiuxin creia que el psíquic és el costat intern del físic. Subtils i difícilment observables canvis en els fenòmens de color, so i forma evidencien l'elasticitat del món que no veiem, accessible a través de la meditació.

81

Els cubo-futuristes i molts altres artistes associats a ells pressentien en l'avantguarda un canvi immens que ocorreria en el món. Van veure les transicions estilístiques en art, especialment la transició cap a l'abstracció com un canvi immens. La revolució política va semblar confirmar-ho.

A Rússia molts dels nous estils artístics foren motivats pel desig de donar més importància al que era «real», en

<sup>26</sup> Sol LeWitt .*Sentences on Conceptual Art*, 1968, a *Art-Language*, vol I, núm, 1 (1969), o en U. Meyer, *Conceptual Art*, Nueva York, E.P. Dutton, 1972, pàg. 174-175.

tant que aqueixa realitat podia ser copsada. Malèvitx i el seu cercle es varen interessar per cultivar estils que eren compatibles amb idees científiques, i en aquest grau, si més no, la seva aproximació pot considerar-se racional. La seva estètica resultava d'una percepció unificada del món que abastava totes les possibilitats; per ells la ciència i les idees místiques orientals estaven unides en un continuum conceptual i el coneixement del món podia obtenir-se començant en qualsevol punt.

Sol LeWitt exposa en la sentència nº 4 que «L'art formalista és essencialment racional» i en la nº 5 «Els pensaments irracionals han de ser seguits amb fidelitat lògica i absoluta».<sup>26</sup>

És habitual en Sol LeWitt remarcar el caràcter lògic i matemàtic de les seves proposicions, en el sentit que l'obra es troba immersa en un projecte de naturalesa exclusivament mental. M'agradaria invertir els termes i plantejar com des del color arriba a formulacions d'esplendor matemàtic; aquesta apreciació em resulta vàlida per fer un incís en el recorregut de la visió que fins ara he estat plantejant del seu treball:

Aquest aspecte redundat en el procediment emprès en els dibuixos murals organitzats segons una xarxa numèrica, tal vegada no podria explicar-

se com a numerològic i paradoxalment no estaria exempt de certes connotacions esotèriques? Per exemple, en certs actes reiteratius com els dels dibuixos titulats *Yellow grid, circles and arcs from four sides and four corners*, *Four colour drawing (composite)* o *10.000 líneas* de 1972, on a través de la retícula dibuixa amb llapis la quantitat de línies citades en el títol; hom comença a destriar de la xarxa les verticals, les horitzontals, les diagonals o els arcs i les corbes concèntriques, i torna una altra vegada a repetir l'operació, i entra en un procés meditatiu, de monotonia en vigília i ascetisme final induït.

Imagino com de semblant pot ser recitar un acte litúrgic, en un mateix to monocrom, sense inflexió.

Aquesta percepció ambivalent de la forma associada a la raó i alhora una proclama a seguir la conducta irracional planteja un dubte: sembla intuir-se alguna experiència misteriosa en Sol LeWitt, com la d'algú que ja està iniciat en una experiència no aprehensible als altres.

La seva voluntat d'expressar l'essència a través de reduir l'expressió es contradiu amb la redundància de formes i de quantitats. Ell es recolza reiteradament en una idea de vehicular per mitjà de la geometria la senzillesa de la seva obra.

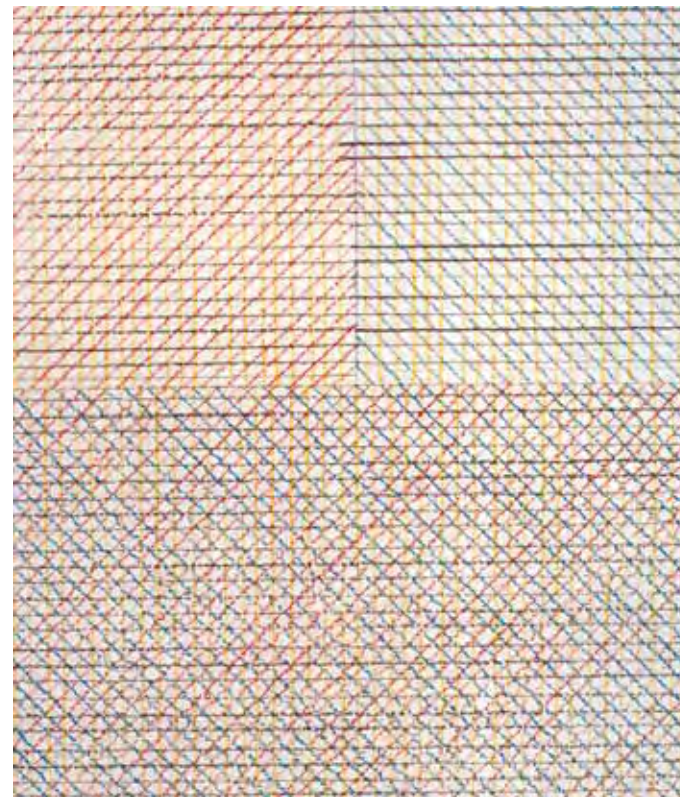
És aquesta una afirmació sobre la racionalitat de la

geometria i la possible irracionalitat entesa com a llibertat d'ús, llibertat sobre el concepte geomètric? O vol desmentir la pretesa racionalitat associada a la geometria?

Per a Sol LeWitt l'important ja no és tant si formen part d'un o altre àmbit, sinó l'ús que en fa. Aporta irracionalitat el color a les seves estructures? O precisament és el contrari, els colors són els pensaments irracionals, i com a tals, han de ser seguits amb fidelitat lògica i absoluta?

Els estudis de les formes de color de Matiuxin on trobem una figura circumscribida en una altra, són els primers intents de carta de color on s'associa el color a una figura, determinant que aquesta pugui ser vista d'una altra manera, és a dir, agafi una altra forma donades les seves característiques de color. Aquesta idea genèrica ens la va desvetllant l'abstracció de Sol LeWitt, les derivacions del color a la geometria.

Sembla possible en l'artista americà canviar el rumb del seu traçat mental i admetre una nova qualitat d'oblic en el seu concepte.



Detall *Wall Drawing # 85*, llapis de color, 1994.

Paret dividida en quatre parts horitzontals. A la part superior quatre divisions iguals, cadascuna amb línies de diferents direccions. A la segona part sis combinacions dobles. En la tercera part quatre combinacions triples. En la part inferior les quatre combinacions sobreposades.



## 6. PERFIL

Mitjançant una creació artística capaç d'estimular tant la vista com la ment, Sol LeWitt ha estat i és una les figures més rellevants de l'art contemporani de les darreres dècades.

Pioner del moviment conceptual, Sol LeWitt explora diferents usos de les idees, mètodes i sistemes predeterminats per a crear formes físiques i visuals. La seva obra va des de les severes escultures, en el sentit més intel·lectual de la paraula, a l'exhuberant bellesa de les darreres pintures murals, sense abandonar les monumentals obres escultòriques, la producció de fotografies, d'obra gràfica, llibres d'artista i projectes de disseny.

Solomon LeWitt va nèixer a Hartford, Connecticut, el 1928, en el si d'una família d'origen jueu i rus. El seu pare era metge i la mare infermera. Des de la seva infantesa va mostrar-se interessat per l'art, afició que des de la família van cultivar. Va estudiar Belles Arts a la Universitat de Syracuse i més tard va fer estudis de postgrau a la Universitat d'Illinois i a The Cartoonist and Illustrators School, l'actual School of Visual Arts de Nova York.

El 1950 viatja per primera vegada a Europa, on se sentirà atret especialment per la pintura de Velázquez, Botticelli, Piero della Francesca i Goya.

El 1951, durant la guerra entre EEUU i Corea romandrà dos anys a l'exèrcit. Al tornar s'instal·larà a Nova York i entrarà a treballar com a

grafista de l'arquitecte I.M.Pei. Aquesta experiència laboral resultarà important, quan més endavant haurà de contractar col·laboradors per executar els seus propis dissenys. Com diu el propi LeWitt «un arquitecte no surt a cavar els ciments amb una pala ni posa un a un els maons. I no per això, l'arquitecte perd la seva condició d'artista».

A principis dels anys cinquanta, estant a casa d'un amic, va trobar una edició de 1901 dels estudis del fotògraf anglès Eadweard Muybridge. Aquesta troballa va provocar-li un gran impacte, especialment per la manera de formular la concepció i creació d'obres d'art en sèries i sistemes preestablerts, a través dels estudis de locomoció animal mitjançant seqüències d'imatges en successió ràpida.

En aquell moment també estava interessat per moviments de principis del segle XX com el Constructivisme rus, la Bauhaus i De Stijl, que empraven en el seu vocabulari formes geomètriques per crear sistemes artístics que ho abarcaven tot.

Entre els artistes contemporanis que han influït en el seu treball podem esmentar Josef Albers, Jasper Johns, Donald Judd i Dan Flavin.

A principis dels anys seixanta treballa al Museum of Modern Art, primer a la llibreria i després com a recepcionista nocturn. També hi treballen com a vigilants artistes joves com Dan Flavin, Robert Ryman i Robert Mangold, i a la biblioteca la crítica d'art Lucy Lippard. Aquest grup serà crucial per al desenvolupament dels moviments artístics marcats per la teoria que va dominar el panorama artístic durant la resta de la dècada. Durant aquest període també mantindrà relacions artístiques i perso-

nals amb Eva Hesse i Chuck Close.

La seva primera exposició individual va ser el 1965 a la Daniels Gallery de Nova York, el programa de la qual estava a càrrec de l'artista Dan Graham.

Simultàniament, per aquesta època, el minimalisme comença a empènyer fort a l'expressionisme abstracte com a moviment dominant en els cercles novaiorquesos. Mentre que l'obra de LeWitt conservava un vocabulari minimalista no va trigar gaire en evolucionar cap a l'Art Conceptual. S'expressava a través d'idees a priori i de principis, i especialment, en l'exploració de camins que traduïssin aquestes idees i principis a formes físiques i visuals.

Els escrits de LeWitt dels anys seixanta i principis dels setanta com *Sentències sobre Art Conceptual* i *Paràgrafs sobre Art Conceptual* es van convertir en els manifestos de l'art conceptual. Amb la seva claredat i el seu poder epigramàtic continuen encara sent una font d'inspiració.

El 1968 produeix el seu primer dibuix mural aplicant llapis a les parets de la Paula Cooper Gallery de Nova York. Les tècniques, escales i elements formals han variat àmpliament al llarg dels anys, Sol LeWitt no ha deixat mai de crear-los. Els primers, austers i sobris, sovint s'executaven amb llapis de grafit o de color, seguint unes instruccions verbals o escrites. En els darrers anys han passat a ser estudis brillants sobre la relació entre forma i color, concepció i execució, simplicitat i complexitat, atzar i control.

Ell mateix pintava els seus primers dibuixos murals, però a mesura que les composicions i les tècniques s'anaven fent més elaborades i

adquirien complexitat, va començar a confiar en la col·laboració primer d'amics, i després d'elegant en equips d'ajudants, els quals realitzen el treball com un intèrpret executa una composició musical. Els dibuixos murals han estat les obres que més atenció han rebut per part del públic d'arreu.

Durant els anys setanta, LeWitt funda Printed Matter a Nova York, una botiga on donar difusió a l'art contemporani a través de llibres d'artista i edicions a preus assequibles.

El 1978 li fan una exposició retrospectiva al Museum of Modern Art de Nova York.

Es traslladarà a viure a Spoleto (centre d'Itàlia) i el 1982 es casa amb Carol Androccio.

El 1986 tornarà als EEUU, tot i que combina llargs períodes d'estada a Itàlia.

En els primers anys vuitanta s'observen una sèrie de canvis decisius en el seu repertori: la introducció de la projecció isomètrica en els dibuixos murals, s'incrementa l'ús del color, alhora que l'ús de l'aiguada en l'obra sobre paper. En aquest període també augmenta l'escala dels seus treballs, culminant en obres monumentals i commemoratives arreu del món.

L'any 2000 el Museum of Modern Art de San Francisco li dedica la segona retrospectiva de la seva obra, que després viatja al Museum of Contemporary Art de Chicago i al Whitney Museum of American Art de Nova York. Aquesta exposició itinerant suposa l'afirmació de l'artista com a figura fonamental en l'art del segle XX.



CAPÍTOL TERCER  
BRIDGET RILEY  
DE PERCEPCIÓ A RECEPCIÓ



## 1. DESCOBREIXO QUE PINTAR ÉS FER VISIBLE

EL SENTIT DE LA VISTA DISTINGEIX LES DIFERÈNCIES ENTRE LES FORMES, ALLÀ ON ESTIGUIN. SENSE RETARD NI INTERRUPCIÓ, EFECTUANT CÀLCULS COMPLICATS AMB DESTRESA QUASI INCREÏBLE, PERÒ SENSE QUE NOTEM LES SEVES OPERACIONS, DEGUT A LA RAPIDESA. QUAN EL SENTIT NO POT VEURE L'OBJECTE PER OBRA DE LA SEVA PRÒPIA ACCIÓ, EL DISCERNEIX A TRAVÉS DE LA MANIFESTACIÓ D'ALTRES DIFERÈNCIES, A VEGADES PERCEBENT CORRECTAMENT I ALTRES IMAGINANT ERRADAMENT. TOLOMEU, ÒPTICA.

«M'agradaria donar certa informació.

Per començar, mai he estudiat òptica i el meu ús de les matemàtiques és elemental i limitat a coses com igualar, dividir en dues parts o dividir en quarts, progressions senzilles. El meu treball s'ha desenvolupat basant-se en anàlisis empírics i sintètics, i sempre he cregut que aquesta percepció és el mitjà per assolir estats d'experiència. (Tothom sap, que les respostes neuropsicològiques i les psicològiques són inseparables).

És totalment incert que el meu treball depengui

d'un impuls literari o d'una intenció il·lustrativa. Els senyals de la tela són la base i els agents essencials per al tipus de relacions que estructurin la meua pintura. Necessito que siguin completes, més enllà d'altre tipus

d'elucidacions. En cadascuna de les meves pintures es dona una condició particular. Alguns d'aquests elements en aquesta situació romanen constants. Altres acceleren la seva destrucció i la dels altres: és el resultat d'un cicle de repòs i moviment, convulsió i repòs, on la situació original es restableix, es recupera.

Sento que les meves pintures tenen alguna afinitat amb els esdeveniments on la pertorbació precipitada es fa latent en les situacions sociològiques i psicològiques. Busco les alteracions o «casos» que sobrevenen naturalment en termes visuals, fora de les energies inherents i característiques dels elements que uso. També vull obtenir la qualitat de l'inevitable. Seria quelcom anàleg al sentit de reconeixement dintre de l'obra. De manera que l'espectador experimenti i percebi alhora, quelcom conegut i desconegut. Això és el que identifico com a «casos».

Altres polaritats que es troben i ressonen en les profunditats de la nostra ment poden ser estàtiques o actives, ràpides o lentes. Repetició, contrast, inver-

<sup>1</sup> Bridget Riley «Perception is the medium (1965) », a Robert Kudielka, *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*. Edited by Robert Kudielka. Thames & Hudson Ltd in association with the Serpentine Gallery. London, 1999. pàg. 66.

90



*Turn* 1964.  
emulsió sobre fusta, 50 x 50 cm

sió i contrapunt també van paral·lels a les bases de la nostra estructura emocional. [...]

També em sorprèn que certa gent veient la meua obra cregui que és un matrimoni ben avingut entre art i ciència. Mai he usat cap teoria ni dada científica, sempre he pensat que la ment (*psyche*) contemporània pot manifestar-se brillantment paral·lela a la frontera entre les arts i les ciències [...]

Conèixer les intencions del pintor pot tenir interès però, en darrera instància això no serà mai una obra d'art. Per acabar, el grau de sensibilitat visual és l'agent vital transformador del concepte en l'experiència indefinible, que és la que es presenta com a obra d'art».<sup>1</sup>

## 2. SENSACIONS. DE PERCEPCIÓ A RECEPCIÓ

Les seves pintures transmeten lleugeresa, animació, espacialitat, contradiccions, estabilitat, també invoquen a la transcendentalitat, però des de la proximitat. Tot i ser quadres de mides grans, les dimensions són abastables. Quan treballa dibuixant o pintant una paret, els elements (*Circles*) també estant en aquesta consonància de la lleugeresa esmentada i

recorden més a dibuixos que a pintures.

Ella s'autodefineix com a pintora.

Durant la meua visita a la Tate Britain de Londres comprovo l'empatia que es produeix entre els visitants, com a observadors. D'entrada els òrgans visuals comencen a alterar-se i la gent mira i torna enrera per comprovar si aquell efecte ha estat real o és una jugada de la seva vista. Es produeix, certament una interacció amb l'espectador, que es veu implicat, encuriós i això afavoreix un ambient de gaudi, se sent convidat a participar. El sistema de pregunta-resposta funciona.

L'ordre cronològic de l'exposició, propicia que durant el recorregut els observadors novells vagin entrant en la matèria. Les primeres obres són constituïdes, en gran part, de formes bàsiques de color negre sobre fons blanc, després vindran les de transició cap al color, que contenen variacions subtils de matisos en gris.

Aquestes formes pregnants, que tots som capaços de reconèixer, com a quadrats, triangles, cercles, ovals, corbes, línies, etc. funcionen com unitats que van creuant la superfície de la pintura segons una rítmica pauta per l'artista.

Actuen com petits elements al servei d'una causa. La percepció completa de l'obra ens condueix a una sensació. Vull dir que les petites entitats geomètriques que configuren l'obra estan al servei d'una

sensació total i no fragmentada. L'obra s'interpreta com un continuum. En aquesta continuïtat espacial s'ubiquen en el lloc programat per una diagramació invisible, encara que imaginable, i al mateix temps que es dupliquen i ocupen una nova destinació, podem parlar de clonació i trasllat en progressió.

La tendència col·lectiva a fer la lectura de l'obra d'esquerra a dreta, i de dalt a baix, ens mostra que una línia s'ha anat disposant després de l'altra i així successivament. Quasi bé en totes aquestes obres del primer període s'observa aquest mètode possible.

No es pot negar que aquestes, en directe, resulten d'un gran impacte visual.

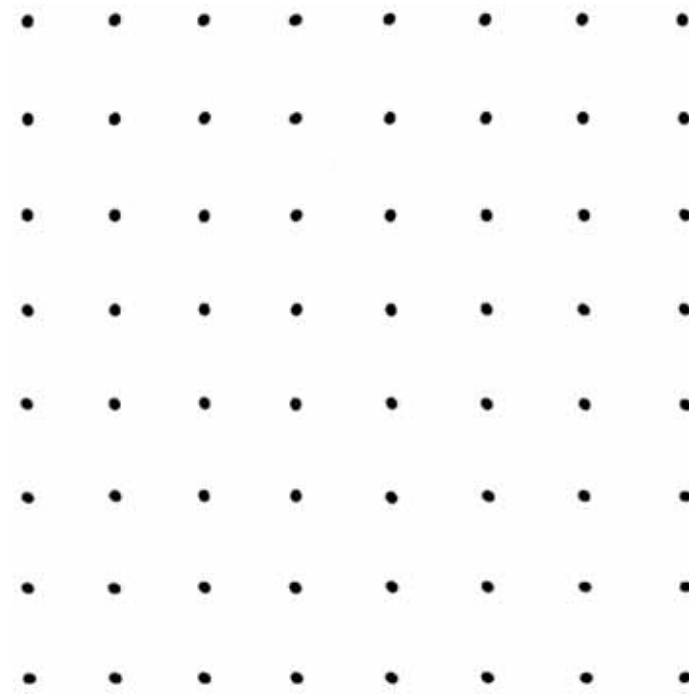
Aquesta espectació singular es manté al llarg de tot el recorregut de l'exposició i val a dir que per mi va in crescendo: cada vegada és millor.

Les obres en blanc i negre són magnífiques i el visitant pot pensar que la seva finalitat ja es compleix en aquest cicle. L'interludi d'aquesta transició del blanc i negre a través de subtils diferències en els graus seqüencials dels grisos, és d'una gran sensibilitat i contribueix a relaxar-nos en un breu impàs després de tant dinamisme excitant.

Però, a l'arribar el color hom comença a pensar de què serà capaç Bridget Riley? A mesura que es va involucrant més en l'ús del color les formes es van fent més contínues i perd prioritat el fet de distingir-les. En les obres dels anys seixanta, estableix una associació energètica amb les formes de la geometria, canalitzant-la amb la simplificació del color.

Durant el anys setanta els primers temptejos amb el color van acompanyats d'una estructuració ben diferent. La tria i l'ús de línies paral·leles reforça l'adopció de la continuïtat curvilínia formalitzada en sinuositats, en un intent de preparar-nos pels seus treballs propers.

L'energia del color necessita un vehicle virtual per poder desenvolupar-se desinhi-

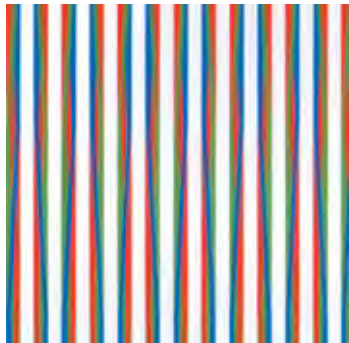


Detall de *Static 2* 1966, oli sobre tela, 230 x 230 cm.



<sup>2</sup> Michel Craig-Martin «Practising Abstraction» a R. Kudielka. *Bridget Riley. Dialogues on Art*. Edited by Robert Kudielka. Thames & Hudson. London, 2003. pàg. 53-66.

92



*Zing 1* 1971 (detall),  
acrílic sobre tela,  
100,6 x 88,9 cm

bidament, sense les coaccions formals i tot aquest sistema de nova diagramació compleix aquestes condicions.

Bridget Riley ens situa davant una expectativa diferent: el diàleg amb les sensacions.

El color conté el factor visual, l'emocional, el pes intel·lectual, el visceral.

Predisposa la nostra intuïció progressivament, — sense que la nostra consciència perceptual pugui oposar resistència—, d'un mode intencional i racional.

Les empremtes geomètriques de color de B. Riley no actuen exactament com les pinzellades. Tenen una altra entitat i com a «altra» permeten articular-se en una estructura de comportaments equidistants.

Aquestes noves formes que ens introdueixen en el seu llenguatge de color no existeixen aïlladament. Actuen com a múltiples, que constantment, ens transporten del tot a les parts i una altra vegada d'aquestes a la totalitat pels recorreguts de les seves connexions internes.

Quan el color participa activament, substitueix l'element empremta i ens parla d'un to determinat en relació a un de segon contigu i d'aquest a un tercer; i el veritable sentit o sintonia —si preferim— seria parlar d'ubicació, d'emplaçament espacial.

Resulta evident que l'espai actua com un agent de

base en l'organització del color. Els colors poden adoptar diferents plans, similars o aproximadament els mateixos, d'acord amb el context on estiguin emplaçats. Aquest espai que ella mateixa considera un problema recurrent en la pintura, però alhora també una de les àrees més interessants per a continuar investigant.

Forma i color abandonen la seva singularitat a favor de la totalitat del conjunt. Principalment esdevenen plurals. Formes i colors presentats en sèrie. Una disposició en suma que marca el ritme, la cadència. Tal com que es produeix internament en el pla pictòric, cadascuna de les seves pintures ve a jugar el rol de l'element musiu indispensable per comprendre el sentit del total. Sota aquesta aparença les obres actuen com la carta de color on, simultàniament, a nivell intern ja s'està produint aquest comportament.

És aquí on prenem consciència que la continuïtat visual, el ritme, l'ordre i l'harmonia ho són en funció d'elaborar aquesta «lectura de color».

No es perceben talls ni interrupcions que fragmentin la nostra percepció, la impressió visual transmesa és de continuïtat; en aquest sentit la seva mirada transcorre paral·lela a la de Seurat, a qui estudia i admira, en les obres del qual la percepció ens condueix del tot cap a les parts. Comparteix amb ell l'a-

fany d'haver inventat quelcom per mirar: «...ell tenia el somni d'un art que pogués ser verificat i calculat. [...] estava pintant no tant una realitat exterior, sinó estructurant la nostra mirada. El mitjà perceptual és bastant dur, els elements que els pintors usen ténen la seva pròpia dinàmica, les seves pròpies lleis, no regles, però si lleis»<sup>2</sup>

Les lleis estipulades per la mirada de Riley ens fan tornar, una vegada més, de les parts al tot, en un efecte de força centrípeta i contràriament de nou, en un moviment centrífug tal com succeeix en l'obra titulada *Blaze*: una estructura periòdica de cercles concèntrics, constantment de l'interior cap a l'exterior i viceversa.

Dintre de la seva successió ordenada, cada obra i el lloc que ocupen cronològicament estan acordats com cadascun dels colors, perquè en resulti així la interacció buscada, i els títols prenguin l'equivalència dels nous colors de la seva carta. De la mateixa manera que internament podem compartir els noms dels colors: cirera, oliva, turquesa, exteriorment podríem estar parlant del color *Loss*, *Apprehend*, *Aurulum*, *Tabriz*, *Set Fair*, *Blues and Greens*...

La metodologia que tria es basa en aquesta organització seqüencial en el temps, on els canvis es recullen en l'espai pictòric, que registra les diferents eta-



Detalls de les següents obres:

*Loss* 1964 , emulsió sobre fusta, 116,8 x 116,8 cm

*Apprehend* 1970, caseïna sobre tela, 163 x 405 cm

*Aurulum* 1978, acrílic sobre tela, 132,1 x 121,9 cm

*Tabriz* 1984, oli sobre lli, 217,2 x 181 cm

*Set Fair 2*, oli sobre lli, 163 x 226,4 cm

*Blues and Greens* 2001, oli sobre lli, 118,8 x 280 cm



Sis estudis de color per Poean 1973, gouache sobre paper, 30,5 x 47 cm

pes de la interpretació.

Com a sistema de treball requereix meticulositat i el procediment comporta l'execució d'un objecte rere l'altre.

La totalitat no s'ha d'entendre necessàriament com una unitat, és una pluralitat que es renova contínuament perquè hi ha tantes coses a veure en la seva obra com temps tinguem per poder-ho fer. Bridget Riley introdueix el temps en un art que pertany més a l'espai, presentant el moviment com una acció que transcorre sempre en el present. Pot durar un instant o l'infinit.

Si podem interpretar tot aquest extens conjunt com un *continuum* sigui en l'espai, sigui en el temps, també podem fer-ho extensible al concepte de carta de color.

Una de les constants característiques en la seva obra és l'extraordinària consistència de la visió i com trasllada aquesta solidesa també a l'exercici del color. Podem advertir i reconèixer la mateixa visió en els inicis i a través del curs de la seva experiència en el temps.

Durant quaranta anys de treball pictòric la seva perseverància ha convertit l'experiència visual en l'assumptu central de la seva obra: la pintura no és un objecte inert ni passiu davant la mirada de l'espec-

tador. Darrera d'aquesta premissa desencadena tot un seguit de successos que provoquen una activitat visual que, evidentment, no pot deixar indiferent a qui ho observa.

Ho podem entendre com una altra manera d'iniciar el diàleg amb l'interlocutor, preparant-lo per la intensitat del seu contingut, per la interacció.

Resulta excitant observar com recursos, en aparença, elementals gràficament i fàcilment identificables com una línia o una franja, un quadrat o un triangle, un cercle o un oval, fins arribar a les corbes sinusoidals i les formes mixtes darreres, desencadenen primer, sensacions i seguidament reaccions de brisa, calfred, vertigen, ascensió, lleugeresa...

La relació entre aquesta morfologia i la nostra recepció requereix d'un temps contemplatiu per ser captada, interioritzada per l'espectador, en un procés d'abstracció que va del sensorial al mental.

La codificació del llenguatge de les obres òptiques reflexa un ordre compositiu en un sentit visualment estricte. Un cop assumit i endinsant-nos en el llenguatge de Bridget Riley no se'ns presenta el seu sistema serial des d'una angulositat tan severa. Aquest, com anem veient, es recolza en la repetició i en la reincidència de l'ús dels elements esmentats.

A mesura que la complexitat va creixent s'observa, a canvi, un increment proporcional de l'ordre dintre

d'aquest sistema.

Els elements més simples actuen com a signes i el signe individual es repeteix amb especificacions geomètriques mesurables i comparables.

L'obra s'inspira en un sistema sintàctic pròxim a l'operacionisme matemàtic.

Veient la repetició dels signes i el cromatisme de Riley som conscients que l'estímulació permanent a través d'impressions canviant desplaça la lectura d'una estructura clara i legible. Proclama el caràcter actiu i creatiu de la percepció.

Per l'artista, la il·lusió de moviment és un element generador en la seva relació amb l'espectador, és una experiència visual, virtual, en la qual un objecte immòbil sembla moure's.

Aquesta rítmica inquietant origina un camp de tensions entre la tendència organitzativa de la percepció i la inestabilitat en que presenten els elements que integren l'obra.

La relació tradicional entre la pintura i l'espectador experimenta transformacions: en contemplar l'obra s'obliga a donar respostes perceptives als estímuls. El context de la pintura abasta un territori carregat d'energies visuals que cal obrir per extreure'n el seu potencial. Un cop alliberat s'ha d'organitzar en els nous termes pictòrics.



*Lagoon 1* 1977 (detall)  
oli sobre lli, 147 x 193 cm

<sup>3</sup> «Into Colour» in conversation with Robert Kudielka, 1978. a *The eye's mind...* pàg. 89.

<sup>4</sup> "Colour and form " a «L'Experiència de la pintura» parlant amb Mel Gooding, 1988 a R. Kudielka. *The eye's mind...* pàg. 127.

<sup>5</sup> Bridget Riley. «Working with Nature», 1973 a *The eye's mind...* pàg. 88.

Aquestes forces només poden ser abordades des del tractament del color i la forma, com identitats, deslliurats dels rols descriptius i funcionals que els hi han estat adjudicats al llarg de la història.

Bridget Riley explica que sempre comença establint una situació particular: «...encara que prengui aspectes diferents la meua obra essencialment és la mateixa. Ara començo triant un grup determinat de colors. Durant alguns anys vaig emprar només tres colors en cada pintura, però pensant més recentment n'he usat cinc: groc, rosa, violeta, blau i verd. He anat construint una estructura amb dues coses diferents al mateix temps: el color individual canvia la seva identitat a través de la juxtaposició, i la relació a través el color col·lectiu també canvia». <sup>3</sup>

Si el seu treball en blanc i negre depèn de la contradicció entre estabilitat i ruptura, la base de les obres en color està en la seva inestabilitat.

En una conversa amb Mel Gooding exposa que mai veiem un color aïllat, per aquesta raó mai podem saber què és aquell color per ell mateix. En la tela, físicament és pintura, però el color és més que un material. Cada ombra o matis donen una llum diferent, i aquests interactuen d'acord amb els colors contigus, segons on estan situats en el conjunt, i

quina quantitat n'hi ha.<sup>4</sup>

La interacció entre moviment i estabilitat és paral·lela a la interacció de la llum i del color. Els colors poden identificar-se amb certs matisos però, al mirar la pintura podem apreciar aquesta no corporeïtat de la llum, en la variació d'aquests colors. Ens presenta la situació del color, no descriu la llum ni la pintura. Alliberar la mirada de la llum depèn de nosaltres.

«Treballant en la pintura trio un petit grup de colors i els juxtaposo en diferents seqüències, per parentiu i precipitant les reaccions de color. Aquests casos són delicats i elusius, s'han d'organitzar segons el present, la realitat. Agafo per exemple tres colors, magenta, ocre i turquesa més blanc i negre, la situació pot fer desencadenar lleugers esclats de color.

Trio la forma i l'estructura amb la qual repetir aquests colors, acumulant-los en conjunt fins que cada unitat pintada se submergeix en un ritme visual, que en col·lectiu genera una boirina baixa. Aquesta lluminosa substància està completament enredada amb la superfície de color present i juntes subministren d'experiència la pintura».<sup>5</sup>

Pel que fa a la gestió de formes bàsiques, si pensem

en un quadrat, un cercle, un triangle, no ens suposa cap problema, sabem exactament quina forma és només veient-la. Però, si diem vermell, groc o blau no sabem quina ombra d'aquests colors estem veient.

### 3. LA PERCEPCIÓ ÉS EL MITJÀ

Bridget Riley interpreta la percepció com el mitjà per expressar la seva pintura, reconeixent obertament la seva capacitat creativa.

Les primeres experiències artístiques de Riley estan indiscutiblement vinculades al terme «op art» arran de la seva participació, l'any 1965, en l'exposició *L'ull sensible (The responsive eye)*, organitzada per William C. Seitz al Museum of Modern Art de Nova York i inaugurada el 22 de febrer.

En aquesta manifestació, molt esperada, es recollien els treballs tant d'autors de l'àmbit artístic europeu com de l'americà. Juntament amb Riley van exposar entre d'altres: Josef Albers, Max Bill, Equipo 57, Gruppo N, Ellsworth Kelly, Morris Louis, Agnes Martin, Kenneth Noland, Ad Reinhardt, Frank Stella, Cruz Díez, Victor Vasarely, Julio LeParc... En aquesta ocasió Seitz va fer la següent observació

en referència a la continuïtat entre l'emoció i la percepció: «no es distingeix si els efectes de les imatges òptiques es recolzen en la mirada o en l'esperit»<sup>6</sup> obrint una esclletxa a un lirisme sovint irreconeixible en els artificis recurrents d'aquest moviment inaugurat en la dècada dels seixanta.

L'exposició va viatjar per diferents ciutats americanes. Des de la seva inauguració va ser fortament criticada, la premsa la va jutjar de massa europea. William C. Seitz va dimitir abans de que acabés la itineració pels Estats Units.

Simultàniament, el mateix any les idees inicials exposades a Nova York ressonaven en l'exposició que tenia lloc a París a la galeria Denise René, punt de partida per l'art cinètic, on s'hi van mostrar obres dels autors que van desenvolupar aquesta tendència com Marcel Duchamp, Jesús Rafael Soto, Calder i Tinguely entre els més destacats.

El terme «op» apareix per primera vegada l'any 1964 quan se'n fa referència en una crítica de la revista Time. «Op» significa òptic i s'atribueix a l'art visual que exagera i estimula la tradició perceptiva, accentuant alguns dels fenòmens de la mirada. Diferents autors inclouen el terme en la tendència de l'art cinètic, conegut per la producció d'obres que generen una impressió de moviment. El nom

<sup>6</sup> William C. Seitz citat per Hans L.C. Jaffé a «La abstracción geométrica: sus orígenes, sus principios y su evolución» a *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Al-Borak, S.A. de Ediciones. Madrid, 1972. pàg. 180.

s'origina en la branca mecànica que investiga la relació que existeix entre els cossos i les forces que hi actuen.

Si el concepte «art òptic» esdevé un pleonasma, ja que es refereix a un art visual i totes les arts poden ser interpretades com a tals, trobem que aquesta redundància es reitera en certs comportaments estructurals d'aquestes obres. Com a terminologia ineludible trobarem: vibració, oscil·lació, variació, ritme, tensió, contrast, oposició, repetició, vocabulari que serà heretat i emprat exhaustivament pel moviment minimal.

Respecte als mitjans plàstics s'utilitzaran estructures seriades de manera recursiva. Trobarem que la redundància es manifesta com la repetició en l'espai, també s'inclouran variacions progressives d'una línia o d'un color repetits, accentuant efectes visuals i sensacions dinàmiques. La llum serà un element de modelació de l'espai i de les formes. Els colors no estaran al servei dels valors expressius que connoten, sinó que seran les relacions entre ells les que potenciaran les sensacions òptiques. L'espai tradicional passarà a plantejar-se com un espai multifocal del que desapareixen les referències.

Els artistes adscrits a l'op art i a l'art cinètic posaran especial èmfasi en el paper de l'espectador, del qual esperen la seva participació per activar l'obra. Aquest haurà d'observar des de diferents punts de vista, moure's transformant i modificant l'obra d'art mitjançant aquests desplaçaments, o per la seva col·laboració en accionar màquines, modificar els mòduls que les constitueixen... L'obra es considera un objecte potencialment actiu, que ha de ser animat per l'espectador, que serà qui li dona vida.

La metodologia que presenten aquestes obres genera transformacions per les quals s'alteren les relacions entre els elements, per bé que respectant certes regles.

Es provoquen una gran gamma d'il·lusions i efectes segons la complexitat i la disposició estructural. Els temes se centren en els codis de la percepció traduïts segons les lleis científiques de l'òptica i la matemàtica, —malgrat que Bridget Riley manifesta no tenir coneixements ni d'una ni de l'altra — .

#### 4 . L'IDIOMA DE L'ULL

Segons S. Marchán es poden establir diverses fonts en l'origen de l'art òptic:

«En primer lloc destaca la teoria de la pura visibilitat, d'ampli desenvolupament en l'estètica contemporània des dels estudis de K. Fiedler (1841-1895) en la segona meitat del segle XIX. En la seva obra s'accentua l'element formal i racional —kantià— en oposició al dinàmic vital —romàntic-idealista—. [...] "En l'art —escriu Fiedler— l'activitat de les mans apareix depenent exclusivament de l'ull, o l'artista expressa aquell món de formes a través de i per l'ull; l'art, per així dir-ho es converteix en l'idioma de l'ull.»<sup>7</sup>

L'activitat artística es presenta com una continuïtat formativa del procés visual. La insistència de l'art òptic pot provocar una resposta òptica psico-fisiològica que el relaciona amb la pretensió immanentista i kantiana de Fiedler quan fonamenta i estanca la seva reflexió a un nivell psicofísic del coneixement, afirmant que cada percepció

només es remet a ella mateixa.

El segon condicionament extern a la pintura és la influència dels pressupòsits científics de la fisiologia i la psicologia de la percepció.

Un antecedent històric en el camp de l'art es troba en l'interès neoimpressionista pels diversos estudis sobre els colors i les línies —Chevreul, Ch. Henry— Seurat, Signac; Ch. Blanc, Odgen Rood— Signac, D. Sutter — Seurat —. Les obres òptiques prenen per tema certs fenòmens perceptius de la visió i es recolzen en els estudis d'especialistes en la matèria.»<sup>8</sup>

L'atracció pels fenòmens de la visió ja va ser motiu d'estudi durant el neoimpressionisme que es caracteritzava per un procedir més instintiu que els altres moviments posteriors que van emprendre processos més racionalitzats d'estudi tècnic, metòdic o científic.

Les formes geomètriques planes recursives en l'art òptic es remunten a la influència suprematista de Malèvitx i a la simplicitat dels mitjans usats per Mondrian. La mobilitat lumínica era perceptible en pintures de Larionov i Gontxarova, contràriament a Mondrian que articulava els seus plans cromàtics sense crear formes especials però sí cercant un equilibri entre mides i qualitats.

L'orfisme de Delaunay i F. Kupka va anar més enllà de la tradició neoimpressionista i va insistir en la teoria del contrast simultani —aquestes obres es van anomenar "Simultanéisme" —. Delaunay va exercir una influència decisiva en els artistes òptics per la seva concepció de la pintura com art de la visibilitat, com queda manifest en el seu assaig sobre la llum publicat l'any 1912. G. Balla estableix la repetició estructurada en algunes obres figuratives de 1912 que desemboquen en: idees com l'exaltació de la llum i el dinamisme dels colors, afrontant el problema del color-llum en el pla figuratiu.

En les experiències de la Bauhaus trobem exemples de criteris que s'ampliaran en certes obres òptiques, concretament els exercicis de classe d'Albers o Itten. La influència de Max Bill i P. R. Lohse i l'ús que fan de la repetició d'elements senzills, sèries, mòduls, càlcul, els colors complementaris, etc. també és destacable.

Per exemple, Max Bill busca imatges que per la seva percepció cromàtica proporcionin una resposta ideal, quasi normativa, basada en la idea que l'obra presentada ha d'interpretar-se com un projecte d'harmonia universal. S'ha de produir la concordança activa entre els colors, així és com actuen simultàniament i ofereixen a la vista, per la pròpia lluminositat, una fusió dinàmica.

<sup>7</sup> S. Marchán Fiz «El arte óptico como provocación visual» a *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1990. pàg. 107.

<sup>8</sup> S. Marchán. *Del arte objetual...*





R. Delaunay. *Rythme sans fin* 1933,  
emulsió sobre tela, 150 x 45 cm

Delaunay concentra la seva atenció en l'estudi del cercle cromàtic que tant havia fet somiar Seurat. Busca expressar la llum. Després de 1912-1913 realitza diversos quadres abstractes *Disque*, *Formes circulaires* o *Fenêtres simultanées*, tot i que la seva voluntat abstracta no es manifestarà fins la dècada dels anys 30.

Josef Albers i Victor Vasarely seran considerats com els precursors de l'art òptic, per la rigurositat de les seves idees i les tècniques referents a l'ús del color.

Albers va estudiar i més tard ensenyar a la Bauhaus. Crearà unes relacions entre color i espai a partir de la figura elemental del quadrat més properes a l'esperit de Malèvitx i Mondrian que a l'activisme de Delaunay. Podríem dir que fins i tot, la seva sèrie, *Homenatge al quadrat*, iniciada l'any 1950, suggereix prolongacions perspectivistes mitjançant la superposició dels quadrats de proporcions molt ben calculades, harmonies de gran subtilitat i cromatisme exquisit que va variant en els seus matisos, no exempts de complexitat per l'economia de l'espai en què opera, aconseguint uns resultats molt poètics. Utilitza la repetició del quadrat i la variació cromàtica d'aquest basant-se en el concepte d'interacció.

Els resultats de les seves investigacions sobre el

color van ser publicats en el seu llibre *La interacció del color* del 1963.

Vasarely va ser alumne de la Bauhaus de Budapest i llurs primers intents geomètrics comencen cap al 1953. El focus de l'obra de Vasarely no es troba tant en l'adopció de la pràctica del cinetisme, sinó en l'obsessió pel moviment, amb totes les seves conseqüències i relacions, ja sigui en l'art, o bé en el coneixement del món. L'objectiu de l'artista no és la creació d'una peça perfecta, sinó participar en una successió d'esdeveniments plàstics, causants d'una evolució en la nostra consciència i en la nostra sensibilitat. El seu treball té com emblema la destrucció de la forma tancada de l'obra i el valor plural dels elements. La provocació d'un sensació d'instabilitat és el punt de partida perquè l'espectador participi.

Rafael Soto, Yacov Agam i Eusebi Sempere treballen les interrupcions que obtenen a base de juxtaposar. La simetria afecta a les relacions d'emplaçament de cada element. Es canvien ordenadament els llocs dels signes. En llurs obres destaquen les operacions de trasllat i rotació que es resolen amb estructures periòdiques de cercles concèntrics, o en espiral com en el cas dels *Rotoreliefs* de Marcel Duchamp.

## 5. L'ITINERARI DE SEURAT

LA PINTURA ÉS L'ART DE PENETRAR  
UNA SUPERFÍCIE GEORGES SEURAT

Què significa el color pel pintor?

Aquesta és la trama que exposa Bridget Riley al seu article «El color pel pintor» dividint el seu discurs en cinc parts que distribueix entorn als següents artistes: Tizià, Monet i Caravaggio; El Veronese i Rubens; Velázquez, Vermeer i Poussin; Cézanne i Delacroix, i també tria Seurat, Monet, Matisse i Picasso.<sup>9</sup>

Cal mencionar que el seu coneixement sobre el passat i l'actualitat de la pintura l'acrediten com una artista versada en els diferents períodes de l'art; per posar un exemple la National Gallery i la Tate Gallery de Londres li han ofert l'assessorament i el comissariat d'algunes exposicions, participant també com a conferenciant, potenciant el seu perfil d'artista capaç de connectar la seva «òptica» amb la dels artistes del passat, tot aportant la pluralitat de la seva visió.

De totes les influències que podem detectar en el seu treball des del darrer Matisse, Bonnard, Ingres i Signac; els futuristes Balla, Boccioni o Severini; Mondrian, Pasmore o Albers, és Seurat per qui l'artista manifesta una predilecció que se'ns encomana a través de les seves lectures.



<sup>9</sup> Bridget Riley,. «Colour for the Painter» a *Colour: Art & Science*. Edited by Trevor Lamb and Janine Bourriau. The Darwin College Lectures. Cambridge University Press. Cambridge, 1995. pàg. 31-64.

imatge pàgina anterior  
Georges Seurat. Detall de *Petite esquisse pour «Poseuses»* 1886, oli sobre tela, 15,8 x 22 cm

Observant detalladament l'obra de Riley, les seves declaracions, les connexions que es deriven de *El Color pel pintor* i les exposades en el seu text *L'ull de l'artista* dedicat a Georges Seurat (1859-1890), em plantejo si Bridget Riley no podria estar fent un recorregut similar al desenvolupat per l'artista francès. Un treball des de la contemporaneïtat a la manera de Seurat, recorrent els diferents estadis de la seva obra: des dels primers dibuixos en llapis *conté* a les pintures en color; interpretats des d'una altra percepció, alhora que dirigits a exaltar un mateix tipus de sensibilitat; encoratjada per la màxima que l'acompanya durant tota la seva activitat: pintar és fer visible essent aquest un dels més grans plaers de la vista.

A través de l'estudi de Seurat, Riley coneix les investigacions de Michel-Eugène Chevreul; després d'observar aquests tres punts forts (Chevreul, Seurat, Riley) enllaçats per llurs estudis sobre el color, per què no pensar que la carta de color de Riley és la lectura d'aquests contextos empírics? Ella seria el tercer vèrtex del triangle que dona vigència a les lleis cercades pels anteriors. Ambdós estudis, tant el de Chevreul com el de Seurat, són decisius per la seva evolució envers l'abstracció geomètrica. L'exhaustiva formació classicista de Seurat va facili-

tar-li el terreny dibuixístic i compositiu on sempre revisita els clàssics amb gran mestratge. Tal era la seva dèria que en el conjunt de la seva obra trobem gran quantitat d'estudis preparatoris —demostra gran interès pel projecte, per com executar-lo de la manera més adient— en relació a les set obres reconegudes com a pintures definitives de Seurat. Esdevenen quasi més importants que les pròpies obres. En Riley l'abundància i la qualitat del seus estudis no impedeix desenvolupar els seus projectes com correspon.

Coincideix amb l'opinió de Seurat en què un cop admesos els fenòmens de la duració de la impressió lluminosa en la retina, la síntesi del color s'imposa com a resultat. En aquest sentit Riley manifesta que la sensibilitat visual és l'agent vital transformador de la idea en l'experiència artística.

D'altra banda, Seurat estava convençut que l'art no havia de reproduir coses sinó expressar-les mitjançant el llenguatge que li és propi, així és com va indagar les claus d'aquest llenguatge extremant-ne el rigor científic. Tot i que Riley declara mantenir el seu treball al marge de les dades i teories científiques l'afirmació ens resulta increïble i com a observadors ens és impossible no realitzar certes associacions induïdes pels efectes òptics dels seus colors.

Podem considerar Seurat el fundador de la teoria

divisionista a través la qual aprofita els postulats impressionistes, depurant-los. Aquesta teoria referida especialment al color serà també anomenada puntillisme i es caracteritza perquè distribueix en petites pinzellades cromàtiques —que identifiquem com a punts, taques i petits traços en juxtaposició— el color pur, sense barrejar, condensant el color de l'objecte i de la llum en recomposar-se en la retina de l'espectador. De l'organització final de la composició destaca una sensació d'equilibri, lineal... seguint les lleis dels colors complementaris i els estudis realitzats per M.E. Chevreul. Seurat s'inicia en aquests pressupòsits a principis de la dècada de 1880. Característiques semblants a les exposades les podem trobar a *Une baignade a Asnières* i a *La Grande Jatte*. Les seves investigacions van ser cabdals per la posterior formació dels pintors neoimpressionistes i futuristes.

La tardor de 1959 Bridget Riley s'inspira amb *El pont de Courbevoie* de Seurat i realitza també una obra titulada *Paisatge de Lincolnshire*; l'any següent pinta *Paisatge rosa* seguint els paràmetres d'aplicació del color de la pintura de Seurat. Riley extreu del seu mètode la instantània i l'espontaneïtat que sovint poden ser interpretats en ell en concepte de fórmula. Aquests primers intents de Riley destaquen per la

concentració del color en àrees treballades precisament seguint els dictats de la pinzellada curta, quasi com un punt i el color utilitzat directament sobre el llenç. La idea que el color ha d'organitzar-se en la retina, fruit del nostre esforç perceptiu serà una constant sempre present en el seu treball.

## INDICIS METÒDICS EN SEURAT

M.E. Chevreul, Odgen Rood i Charles Henry van posar una certa reglamentació amb els seus assajos des d'un àmbit més empíric que van estimular la mentalitat de Seurat, i així es trasllueix en la relació epistolar mantinguda entre l'artista i el crític d'art Félix Fénéon qui esdevindrà un gran confident i impulsor del seu art.

Félix Fénéon (1861-1944) conegut sobretot com a periodista i descobridor de talents, també va ocupar el seu lloc en política per les seves idees anarquistes.

Va fundar *La Revue indépendante* (1884) i fou un dels principals redactors de la revista *La Vogue* donant a conèixer Arthur Rimbaud i les seves *Illuminations* (1886), després va ser secretari i redactor de la *Revue Blanche* (1896-1903) publicant Verlaine, Mallarmé i Huysmans. Considerat un



Bridget Riley  
*Paisatge rosa* 1960, oli sobre tela,  
101,5 x 101,5 cm



104

Detalls dels mostraris de l'Atlas de l'estudi de M.E.Chevreur *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Léonce Laget, Libraire-Éditeur. Paris, 1969.

gran esteta va ser un fervent defensor de l'impressionisme i del neoimpressionisme contribuint a la difusió de l'obra de Seurat, Signac, Van Dongen, Matisse i d'altres.

## MICHEL-EUGÈNE CHEVREUL

Seurat va escriure a Felix Fénéon en una carta el 1890 que havia descobert Chevreul (1786-1889) quan llegia Blanc cap el 1876. Llavors copià una sèrie de preceptes donats pel químic a *Sobre la llei del contrast simultani dels colors* (*De la loi du contraste simultané des couleurs*). Les seves indicacions van ser adoptades per les escoles i van ser abundantment emprades per la indústria i pel comerç. El seu principal mèrit residia en la riquesa i el detall de les seves observacions, guiades per principis clarament enunciats i assortits d'exemples en forma de diagrames de colors segmentats. Els efectes obtinguts per les juxtaposicions de colors, en el domini de la pintura, el tèxtil, els papers pintats, la impressió, la decoració d'interiors, el vestuari i els jardins són metòdicament exposats. Aquesta demostració està basada en l'observació que un color determinat està sempre sota la influència dels colors adjacents. Dues lleis resumeixen aquesta influència: les lleis de contrastos «simultanis» i «successius». Aquestes

resulten d'una observació: quan mirem un color, la nostra visió percep en la seva perifèria (sovint de manera inconscient) el seu complementari molt atenuat.

En el «contrast simultani» de dos colors juxtaposats, cada color té la tendència de projectar sobre l'altre el seu complementari, fet que exalta el contrast. Si per exemple posem un vermell al costat d'un blau, el vermell sembla tenir una aureola verda, el seu complementari. Per aquesta raó el blau adjacent sembla tenir una tonalitat verdosa. De la mateixa manera, el nostre ull percep el taronja clar al voltant del blau, fet que altera el vermell i el fa semblar un vermell ataronjat.

El «contrast successiu» es manifesta quan mirem un color durant alguns instants, després d'estar mirant-ne altres; la superfície observada es modifica lleugerament pel complementari del color mirat anteriorment.

Pel que fa als contrastos, Chevreul distingeix les «harmonies d'anàlegs» i les «harmonies de contrastos». Aquestes nominacions van ser molt usades per Blanc, Couture i Seurat. Encara que el seu llibre tracta del tèxtil i de les arts decoratives, Chevreul s'adreça sovint als artistes. Aconsella al pintor que sigui prudent en l'ús del contrast, a fi de poder-lo suprimir. En una imitació fidel, els colors reconstituïrien naturalment els efectes de contrast. L'art ha

d'adreçar-se directament a la mirada, gràcies a la claredat de l'organització, en pau amb la natura tal i com és.

Malgrat la confusió de Chevreul entre colors-llum i colors- matèria, les seves observacions sobre la llum i el color natural estaven fetes per a interessar Seurat. Mostrava que les ombres tenen de fet un color, i que no són una versió ombrejada de les tints del voltant; que una superfície en plena llum solar tendeix a tenyir-se de taronja; que les llums violentes esclafen els nombrosos valors de contrast, accentuats al contrari per la llum indirecta. Es pot igualment suposar que Seurat va interessar-se per la discussió suscitada sobre les harmonies de color en les disciplines artístiques. Fou observant els teixits —ja que Chevreul treballava a la Manufactura dels Gobelins— que el químic va comprendre la complexitat de les associacions dels colors. Una filatura composta per dos fils de tints complementàries produeix per exemple un to grisós (sense utilitzar la fórmula «mescla òptica», Chevreul confirma la teoria de Blanc). Va extreure de les arts decoratives el principi segons el qual les superfícies de tints planes, és a dir de model reduït, són preferibles per les pintures destinades a ser vistes de lluny: «Les qualitats pròpies de la pintura de tints planes s'estableixen en funció de:

La puresa dels contorns;  
La regularitat i elegància de les formes;  
La bellesa dels colors i la conveniència de la seva varietat. Totes les vegades que la conveniència ho permeti, els colors més vius, els més contrastats, poden ser avantatjosament emprats;  
La simplicitat del conjunt, que facilita una visió diferent».<sup>10</sup>

L'entusiasme de Seurat per Chevreul superà Signac —qui va visitar el químic a la Manufactura dels Gobelins,<sup>11</sup> i altres neo-impressionistes. Entre aquests artistes el manual d'Odgen Rood sobre el color va suplantat amb distància l'obra de Chevreul, car demostrava que el químic havia confós els pigments i la llum. Per tant, les seves observacions i lleis sobre els contrastos simultani i successiu eren fórmules eficaces, que van sobreviure als transtorns teòrics.<sup>12</sup>

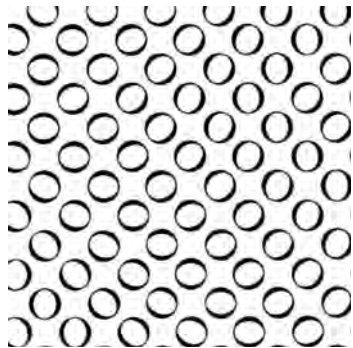
## ODGEN ROOD (1831-1902)

En una carta de 1890 Seurat escriu a Fénéon que havia descobert la traducció de l'obra *Modern Chromatics, Students Textbook of Colour*, publicada a Nova York dos anys abans. Rood professor de física a la Universitat de Columbia,

<sup>10</sup> M.E.Chevreul. *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Léonce Laget, Libraire-Éditeur. Paris, 1969. pàg. 610.

<sup>11</sup> Georges Roque a *Art et science de la couleur Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Éditions Jacqueline Chambon. Nîmes, 1997. pp. 320-333.

<sup>12</sup> Sobre les relacions entre Seurat i Chevreul: William I., Homer. *Seurat and the Science of Painting*. Cambridge, MA: Harvard University Press. 1964. pp. 20 a 29, pp. 82 a 84.



*Disturbance* 1964 (detall)  
emulsió sobre lli  
172,7 x 172,7 cm

conegut per la *Teoria científica dels colors* era autor de nombrosos articles científics. En el seu llibre integra les descobertes de Helmholtz i de Charles Maxwell. Rood evidencia la diferència entre el color-llum i el color-matèria, és a dir, el dels pigments. (Chevreul, Sir David Brewster i d'altres científics abans de 1850 s'havien confós).

Rood mostrà a Seurat la raó per la qual les mescles de pigments eren inferiors a la llum natural, i reforça el desig del pintor per obtenir efectes encara més lluminosos. Rood distingia netament entre les oposicions de colors-llum i les oposicions de colors-pigment i va posar en marxa un cercle cromàtic molt diferent al de Chevreul. Seurat havia copiat el de Chevreul l'any 1879 i copia més tard, el 1881, el de Rood. Era doncs, perfectament conscient de les diferències plantejades per ambdós.

Rood reprenia la majoria d'observacions de Chevreul exceptuant la teoria errònia. Aquest estudi va permetre a Seurat utilitzar les darreres descobertes científiques per intentar apropar-se al color-llum natural gràcies a la «mescla òptica», que havia descobert llegint Charles Blanc, els colors descomposats que havia observat en l'obra de Delacroix li servien d'exemple.

Els colors no podien rivalitzar amb els rajos lluminosos, però Rood afirmava que existia una manera de barrejar els colors, ja utilitzada pels artistes des de

feia temps.

Els «feixos de llum colorejada» de Rood estaven reflectits i no eren idèntics a la llum del prisma, però la formulació de Rood era ambigua, i calia una lectura atenta d'altres passatges per adonar-se'n. Per Seurat era fàcil creure que Rood li mostrava com obtenir vertaders efectes de color-llum, per tant la pràctica artística fou més important i decisiva que la lectura de Rood. Probablement serà l'estudi de les pintures impressionistes, principalment de Monet i Renoir les que el duran progressivament a emprar colors més vius.

Signac, Pissarro i els altres neoimpressionistes francesos seran igualment adeptes a les teories de Rood que va esdevenir una veritable «bíblia». A partir de 1886, el físic va ser anomenat en nombroses ocasions per Fénéon i altres crítics, en relació a Seurat i el seu cercle.

## CHARLES HENRY (1859-1926)

Matemàtic i teòric d'estètica ocupava un lloc privilegiat en el cercle simbolista. Una de les seves primeres obres influents serà *Introducció a una estètica científica* 1885.

Henry va representar per Seurat la justificació cien-

tífica de les idees d'Humbert de Superville i Charles Blanc sobre el valor expressiu de les direccions lineals, i reanimà probablement l'entusiasme del pintor per aquestes idees a partir de 1886.

Henry exposa el caràcter «dinamogènic» dels moviments ascendents cap a la dreta, i el caràcter «inhibidor» dels moviments descendents cap a l'esquerra. La seva teoria es refereix als ritmes biològics essencials, i no a les aparences de la superfície. Henry no proposava en absolut una esquematització de les pintures. Advertia als seus lectors sobre la relativitat de les direccions, de la impossibilitat d'aïllar-les dels altres «elements estètics».

Sembla que la lectura d'*Una estètica científica* podria haver induït Seurat a desenvolupar temptatives d'interpretació d'aquest text. La Secció d'Or, relacions geomètriques i altres provatures de proporcions que s'observen a *Le Cirque* o *Le Chahut*.

Malgrat la perplexitat de Seurat davant la incomprensió —a vegades— de les teories d'Henry el satisfieia la seva insistència en unir color i direcció lineal. Humbert ja ho havia proposat, però en la seva formulació —més propera a Goethe que a Newton— l'ascendent era vermell, l'horizontal blanc i el descendent negre. L'esquema d'Henry situava els colors

associant-los a sensacions fisiològiques: el vermell, el taronja i el groc, ascendents cap a la dreta, eren els més «dinamogènics»; els blaus descendents cap a l'esquerra, eren els més «inhibidors». Avui això ens sembla una fantasia, però a l'època d'Henry els mitjans científics s'interessaven molt per aquests fenòmens, en aparença confirmats per l'experiència. Signac, l'amic de Seurat estava d'acord amb algunes d'aquestes experiències. Però l'*Esthétique* de Seurat de 1890 no integrava la teoria de color d'aquest darrer. Aparentment en tenia prou amb sentir-se encoratjat pel suport del matemàtic a la tesi de les relacions estretes entre línia i color.

En l'època romàntica Humbert de Superville publicà algunes idees sobre la relació existent entre la direcció de les línies i l'impacte dels colors, basant-se en una vaga noció de correspondències còsmiques, 1827.

Charles Henry, va donar en el seu llibre *Protacteur Chromatique* (1888) un gir psicològic, empíric i matemàtic a la relació entre les línies i els colors: «A primera vista, resulta difícil imaginar com pot existir alguna analogia entre les línies paral·leles dibuixades en una o altra direcció i colors com el verd o el taronja. No obstant, els traços horitzontals, que es corresponen millor que cap altre amb els moviments oculars habituals, contenen un tipus de



George Seurat. *Noi assegut amb barret de palla* 1983-84, llapis conté, 24,2 x 31,5 cm



<sup>13</sup> Souriau 1899 a John Gage. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela. Madrid, 1993. pàg.91.

<sup>14</sup> Georges Seurat, Fragment de la carta dirigida a Maurice Beaubourg amb el títol *Esthétique*. «Escrits i declaracions d'artistes» a *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Al-Borak, S.A. de Ediciones. Madrid, 1972. pàg. 292.

suavitat que els fa apropiats per a expressar els matisos neutres de la naturalesa, el to dels objectes distants, les gradacions suaus del mar i del cel. D'altra banda, el traços verticals expressen millor els colors intensos i vius, ja que representen quelcom oposat al nostre ull, quelcom anormal i enganyós. ¿Per què el vermell es simbolitza precisament per línies verticals i el blau per horizontals en les estampes de blasons?... L'instint indueix al gravador a expressar les diferències cromàtiques mitjançant diferències direccionals».<sup>13</sup>

## SEURAT I EL SEU TRACTAT D'HARMONIA

«L'art és l'harmonia. L'harmonia és l'analogia dels contraris, l'analogia dels semblants, de to, de colorit, de línia, considerats per la dominant i sota la influència d'una il·luminació en combinacions alegres, plàcides o tristes.

Els contraris són pel to, un més lluminós (clar) per un més fosc; pel colorit, els complementaris, és a dir, cert vermell oposat al seu complementari, etc. (vermell-verd; ataronjat-blau; groc- violeta); per la línia, les que fan un angle recte. L'alegria del to és la dominant lluminosa; del

colorit, la dominant càlida; de la línia, les línies per sobre de l'horizontal.

La placidesa del to és la igualtat del fosc i del clar; del colorit del càlid i del fred; i la horizontal per la línia.

La tristesa del to és la dominant fosca; del colorit, la dominant freda; i de la línia les direccions cap avall.

"Tècnica": admesos els fenòmens de la duració de la impressió lluminosa en la retina, la síntesi s'imposa com a resultant. El mitjà d'expressió és la barreja òptica dels tons, dels colorits (de localitats i del color il·luminant: sol, làmpara de petroli, gas, etc.), és a dir, de les llums i les seves reaccions (ombres), seguint les lleis del contrast de la degradació de la irradiació.

El marc està en l'harmonia oposada a la dels tons, els colors i les línies del quadre».<sup>14</sup>

Bridget Riley inicia el seu escrit dedicat a Seurat amb la seva visita a l'exposició centenària al Grand Palais de París considerant-la una experiència extraordinària per diverses raons. En paraules seves «extraordinària pel rigor de la disciplina, i per la delicadesa de la sensibilitat que és l'eina d'aquesta disciplina».

«Les primeres dues habitacions estaven dedicades al dibuix. Seurat té aproximadament vint anys quan comença a fer aquests exigents estudis en llapis negre als quals Signac anomenava "els més bells dibuixos de pintor existents". Precisament els equilibrats i avaluats tons es dispersen travessant la superfície per augmentar les formes que poden ser o no específiques, o les línies que emergeixen com a contrast —només per esfonsar-se enrera en la impenetrabilitat una altra vegada. Es desprèn un potent sentit de misteri: en la cara ombrejada de l'obra *La làmpada* 1882-83; en l'extens i fosc primer pla dels edificis a *Cases* 1882-83; en els reflexos mig clars de l'obra *La via fèrrea* 1881-82; en el suau pes ploma del dibuix de *Els pellers* 1882-83 que evoca no només un apilonament sinó també brins de palla.»<sup>15</sup>

Què és aquesta presència misteriosa que es repeteix insistentment?

Bridget Riley ens fa veure que curiosament encara

que el tractament pot variar de tema a tema o de manifestació a manifestació, hom té un sentit del misteri que és singular i constant. Es pot explicar en certa extensió d'allò que s'està representant, a través de l'elecció de les figures solitàries, paisatges buits, edificis deserts, llum baixa, o obscuritat en si. Es podria fins i tot dir que, a causa d'una mena d'instint racional, Seurat ha triat deliberadament objectes misteriosos.

Però com Riley apunta: l'essència del misteri subjau en la força de la nostra percepció.

No podem quasi veure. Amb subtils distincions dels tons propers, o a través de l'ondulació màgica dels traços del llapis, no podem a vegades estar segurs de la identitat o de les actuals formes que estem mirant. Per dir-ho d'una altra manera, si ho confrontem amb l'experiència, més enllà de la nostra comprensió visual ens trobem amb quelcom immensurable, quelcom imperceptible i subtilment Seurat pregunta: Què és això que estem mirant?

En algun moment podríem atribuir-ho a un misticisme, però no, la pròpia obra ho acaba desmentint. Seurat pren una aproximació oposada, la de la claredat i la força de voluntat. Res està edulcorat o eludit. Cada diferència tonal, cada límit formal, cada posició espacial en què aquestes àrees extraordinàries eren organitzades exactament —i ara el misteri només profunditza—. Precisament, una vegada



Georges Seurat.  
*Els pellers* (detall) 1882-83,  
llapis conté, 24 x 31 cm

<sup>15</sup> B. Riley. «L'ull de l'artista: Seurat, 1992 a R. Kudielka. *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*. Edited by Robert Kudielka. London: Thames & Hudson Ltd in association with the Serpentine Gallery. London, 1999. pàg. 174.

<sup>16</sup> B. Riley. «L'ull de l'artista...  
pàg.175.

construït l'incomprensible, ens qüestiona la nostra atenció: «Què és el que estem mirant? Seurat camina en equilibri, només l'artista amb la seva delicadesa i determinació, amb el seu ardent sentit de l'aventura intel·lectual, pot esperar mantenir el seu cap. És estremidor adonar-nos que Seurat està tan segur d'allò que fa que pot eliminar tot el que no és essencial. [...] Al mateix temps està afegint, creant el més ric i més exacte camp des del qual es pot fabricar inclús el misteri més complex amb la major precisió.»<sup>16</sup>

Seurat elimina per complet la línia i treballa a partir d'un tractament de taca que en els dibuixos comença amb el negre i arriba a difuminar-se en nombroses subtileses de gris, sense transicions esglaonades. Tot i així, si ens apropem podem veure com la matèria del llapis s'estructura predeterminant-se en les verjures del paper. Característica que en les pintures es tradueix en els petits punts en una pre-concepció del gest abstracte que Riley reprendrà. El motiu, el tema, el subjecte tenen una relativa importància ja que el realment decisiu en Seurat és la seva composició: una construcció de regles geomètriques on els personatges són, en aparença, simplificats. La brillant síntesi de Seurat no rau tant en la no identificació del què representa sinó en la reflexió psicològica i sociològica en la qual vol induir

a l'espectador, transportant-lo a l'univers de les formes visuals. La voluntat de Seurat de retratar l'espectre lumínic mitjançant la identificació natural fa que neutralitzi el tema per indagar sobre el color. Així la primera impressió rebuda és la disposició dels seus instants congelats en forma de murals pels quals anem passejant la nostra mirada, essent espectadors primer d'una escena i després d'una incògnita. Penso que aquesta és la raó oculta que Riley qualifica de misteri, més enllà dels subterfugis de l'atmosfera de finals del segle XIX.

Seurat és un dels grans mestres del blanc i negre que intenta enregistrar la petjada de la llum sobre el cos, en els models i objectes que tria, arribant a dominar amb tota naturalitat els efectes de llum i ombra, convertint el resultat en quelcom reactiu en la retina. El seu llapis és el que executa les petjades de la llum.

Impressions retinianes i efectes d'empremta que Bridget Riley capta, associa i recrea un segle més tard essent també una «gran mestra» de la interactivitat del blanc i negre des de la seva particular abstracció.

En les següents obres podem veure confirmats els comentaris que indueixen Riley a declarar manifestament la situació de misteri en els dibuixos de Seurat.



Georges Seurat. *Broderie: la mère de l'artiste* (detall) 1882-83, llapis conté, 31,2 x 24 cm

*Mme Seurat mère* 1882-83.

L'autor feia posar sovint a la seva mare. En aquest retrat exclou expressament el traç. Els contorns que hi figuren ho fan dolçament a través dels efectes de llum i ombra de l'ambient.

La claror pàlida, a l'esquerra, revela la línia del cap i les espatlles, però a la dreta, la cabellera i l'altra espatlla quasi no apareixen en el pla que descendeix al llarg del full i s'aclareix a baix.

Capta un moment d'intimitat: ella és una dona absorta en els seus pensaments en un entorn privat, no està exposada a les mirades externes. Baixa els ulls com si estigués llegint o cosint, fet imaginable per com l'ha retratada el seu fill en altres dibuixos, encara que també es pot imaginar que té els ulls completament tancats. Malgrat l'absència de sentimentalitat, Seurat aplica al retrat una dignitat només atribuïble a una escultura de l'Antiguitat. És l'única obra de l'artista on un rostre envaeix tot el full de paper.

*Broderie; la mère de l'artiste* 1882-83.

Aquesta obra ens recorda *La Dentellière* de Vermeer, pintura a l'oli, no només pel posat sinó per l'estructura ovoïde del cap i, malgrat la diferència entre l'oli i el llapis negre, comparteixen l'ambient lluminós. L'avellutament que aconsegueix del *conté* suggereix una cadira, una paret, un racó de taula i una labor...



Les dues figures estan il·luminades des d'un angle idèntic repartint-se els principals accents de la llum de la mateixa manera. La dignitat, la reserva, l'ocupació en llurs tasques quotidianes serien característiques comunes amb l'obra del pintor holandès que Seurat utilitza per impregnar principalment els dibuixos en què la seva mare n'és la model, com és el cas de *La làmpada* (*La lampe*).

*La Lampe* 1882-83.

Sabem que en aquesta obra una altra vegada la protagonista és la seva mare, malgrat la impossibilitat de reconèixer-la. El misteri del qual parla Bridget

Georges Seurat.

*Mme Seurat mère* 1882-83, llapis conté, 30,5 x 23,3 cm.

Esquerra: detall de *Mme Seurat mère*





Georges Seurat. *Broderie; la mère de l'artiste* 1882-83, llapis conté, 31,2 x 24 cm



Georges Seurat.  
*Femme lisant* 1882-84.



Georges Seurat. *La Lampe* 1882-83, llapis conté, 30,5 x 24 cm

Riley és comú a quasi totes les peces en què representa la seva mare. Ho veiem a *Broderie* i a *Femme lisant*, però concretament *La lampe* se'ns fa inquietant.

En aquesta obra només veiem el rostre desenganxat del cos, no tenim cap referència ni del coll ni de les espatlles. El personatge en qüestió, al qui no podem veure els ulls —no sabem si els té oberts o tancats—, sol·licita la nostra atenció, fet que no es produïa en les altres obres.

L'entorn familiar queda reduït a *La làmpada*, com a *Dona llegint* (*Femme lisant*) que dona una claror ben feble que podria apagar-se, quan hauria de ser la principal font de llum.

Rembrandt i Millet estan entre els artistes dels quals Seurat hauria après que podia obtenir efectes insòlits de llum i ombra.

*Maisons* 1881-82, 24,8 x 31,6 cm.

A *Cases* l'autor presenta una superfície unificada: no hi veiem les ratlles de les ombres, i el fullam darrera les edificacions forma una massa irregular al voltant dels murs clars. La massa geomètrica de les cases ens fa pensar en una part d'un poble. El tronc d'arbre nu del primer pla serveix per situar-nos com espectadors, fixant un punt intermedi.

En el dibuix de Seurat, com en les seves composi-

cions, l'espai que ens separa del poble estableix un retrocés temporal. Nosaltres no estem ni en el poble ni som del poble, som exteriors a ell, venim d'una societat urbana per contemplar un lloc pre-modern. La nostra nostàlgia pels llocs d'aquest gènere influencia el sentiment que ens inspira aquest paisatge.

*La voie ferré* 1881-82, 23 x 30,5 cm.

Aquest dibuix és un d'aquests miracles d'economia de detalls i de plenitud evocadora que fan evident una vegada més com domina l'autor la síntesi del blanc i negre: els arbres a la dreta, una petita carretera a tocar d'un talús en el cim del qual endevinem sense veure-la la via del tren, després els pals telegràfics i les siluetes al·lusives de cases llunyanes. Seurat explota l'efecte avellutat del *conté* per crear superfícies incertes on situa detalls fàcilment identificables. Per exemple, podem imaginar els fils dels pals elèctrics quan en realitat no n'ha dibuixat cap. El primer parell de pals s'inclina cap a l'esquerra a mesura que els següents es van redreçant progressivament oferint un detall rítmic que anima la perspectiva.

El cel és tan lluminós que anul·la tots els detalls del primer pla. El gris corbat de la part superior tanca la composició i suggereix una volta infinita.

*Les Meules* 1882-83, 24 x 31 cm.

Identifiquem que es tracta de palleres pel seu perfil característic, al marge de la dreta. Detectem traços més lineals, més dibuixístics que en els anteriors casos, essent el resultat més texturat. Atorga precisament les diferents textures als diferents elements del paisatge.

Catalogada com una imatge crepuscular: la lluna puja darrere el paller i la claror de l'horitzó és el sol ponent-se

Els traços diagonals marquen esteses de terra diferents. Davant l'horitzó es distingeixen grans embolics de traços corresponents a palla seca o a palleres mig desfets.

En relació a aquestes obres, una anàlisi més detallada fruit d'ampliar determinats fragments ens mostra —com ja he esmentat anteriorment—, com es distribueixen els petits puntets sobre el paper durant el dibuix. Aquesta pràctica sembla que ens la demani el propi Seurat al destriar i dipositar el color amb els seus característics tocs puntillistes. Aquests desvetllen una organització formal que no som capaços de percebre en la primera mirada. Els dibuixos contenen la base incipient del desenvolupament del sistema puntillista que evolucionarà en alternança amb el color.



Georges Seurat.  
*Maisons* 1882-83, *La voie ferré*  
1881-82, *Meules* 1882-83.  
I lapis conté sobre paper.



Bridget Riley. *Conversation* 1992,  
oli sobre lli, 165,5 x 227 cm

Possiblement Riley, al realitzar els primers temptejos copiant Seurat va començar a practicar senzills experiments similars.

Una rítmica oculta obeeix a un dictat que orquestra amb disciplina uns recorreguts interns. Bridget Riley després d'observar aquests treballs detingudament desxifra aquesta codificació: la base teòrica del mètode de Seurat que va consistir en compilar els descobriments d'altres com Blanc, Sutter, Rood, Chevreul, Delacroix... la duen a establir la seva pròpia, més profunda i si s'escau, encara més codificada; mantenint la intensitat de la via perceptual del color, encara més directa amb els seus trànsits pendulars des de les situacions d'estabilitat a les de màxima pertorbació visual. En el seus primers treballs més declaradament formals i progressivament protagonitzats pel color, posant-lo al servei de diferents qualitats sempre sorprenents.

Riley continua el seu recorregut expositiu narrant com de cop i volta es troba amb «la imatge monumental» de *Pageses treballant (Paysannes au travail)* 1882-83. El color i la llum naturals són el tema d'aquesta pintura. Les figures femenines treballant s'acoplen com les figures d'un baix relleu i s'interposen entre els ritmes paral·lels de sol i ombra en el primer pla i l'arrodoniment del fullam llunyà.

<sup>17</sup> R. Kudielka. *The eye's...* pàg. 176.

L'aparent qualitat és encara més visible en l'obra, feta de bellesa i valents pinzellades entrecruades que efectivament són tan estables com posteriorment ho serà el punt. «Aquí ja es troba la font de cinc colors del seu mètode inicial que Félix Fénéon citava més tard: el "taronja solar" per la llum del sol i la seva "complementarietat", un fort blau en l'ombra; verds i grocs com a "colors locals" de la vegetació; fugaços i propers objectes i gran part d'imposicions mig clars explicats com "la dèbil porció de la llum colorejada que penetra més enllà de la superfície i es reflexa després d'haver estat modificada per l'absorció parcial"». <sup>17</sup>

Aquesta és en realitat una de les teles inicials de l'exposició per mostrar Seurat quan aplica les seves teories del color. L'alternança de les franges clares i fosques d'aquests colors donen la imatge d'una imponent planura. Aquí de vora no hi ha recessió, però des de l'altra banda de la sala la pintura assumeix la gran escala. Primer pla, mig pla i fons es situen en el seu lloc en secreta correspondència amb el rítmic treball de les dues pageses. Aquest elàstic espai pictòric, produït amb l'organització escrupolosa del color i la visió de les distàncies variables és crucial. El mètode divisionista trenca i absorbeix les diferències familiars de la forma i de la identitat. Amb això proporciona la font a través

de la qual el sentit particular i enigmàtic de forma i volum de Seurat és evocat.

En aquesta tela les pinzellades llargues i bastant regulars tendeixen menys a suggerir una estructura organitzada que a posar en valor les reaccions color-llum.

Robert L. Herbert assenyala que Seurat, lector assidu d'Odgen Rood, pinta el fullam i la vegetació del camp utilitzant els taronges, els grocs i els *fauves* per tornar la llum del sol —reflexada i en part absorbida—, diversos verds pel to local, i els blaus per la llum indirecta en les zones d'ombra. Posa en pràctica també l'oposició de blaus i taronges per la qual Delacroix tenia la mà trencada, però aplicats per Seurat en pinzellades llargues i no en petites ratlles.<sup>18</sup>

La geometria accentuada de la composició sembla traduir una concepció arbitrària elaborada al taller; per tant, malgrat l'intent de presentació d'uns plans laterals sense profunditat, hom sent que Seurat està lligat a representar un lloc real sota un sol brillant.

Sobre *Un bany a Asnières (Une baignade, Asnières)* de 1883-84, Bridget Riley manifesta que sempre li ha agradat aquesta pintura. La considera un dels treballs més preciosos de Seurat, i la qualifica de

«sorprenentment difícil». L'obra, com les de *La Grande Jatte* i *Models (Poseuses)*, no estan a l'exposició. Però sí el material preparatori que és extremament revelador. A la paret amb els magnífics dibuixos Seurat ens mostra com cada forma ha estat concebuda separatament. Cada anàlisi individual pot aportar comprensió a la puresa de la forma. Tanmateix incrementa el problema de la relació de les figures individuals en la pintura, entre elles i amb l'entorn.

Riley opina que a *Un diumenge a la Grande Jatte* 1884-85, Seurat supera aquests problemes. L'organització espacial de *Pageses treballant* es desenvolupa en un sistema coherent. «Ma méthode», com l'anomena Seurat, està ja formulat. El principi bàsic és el contrast, i l'aplica a tots els elements. Diferència entre mesclades de color additiu i color subtractiu, és a dir color llum o color pigment, i tria la matriu per la seva guia. Seurat usa tres colors llum primaris: vermell-taronja, verd, i blau-violeta per les seves teles. Demana gran precisió en l'aplicació del color, i així arriba el diminut toc puntillista.

Els treballs preparatoris que suposen la gran pintura en si (actualment a l'Art Institute of Chicago), fan bastant fàcil seguir l'evolució de la pinzellada lliure que encara és usada com a base de la seva pintura,



Georges Seurat. *Pageses treballant*  
1882-83, oli sobre tela,  
38,2 x 46,2 cm.

<sup>18</sup> Robert L. Herbert a *Seurat*.  
Galeries nationales du Grand  
Palais. Réunion des musées natio-  
naux. Paris, 1991. pàg. 439.





George Seurat. Diferents estudis per a *La Grande Jatte*.

des del punt que és una marca no inflexiva i no referencial.

Riley explica que per Monet la percepció era el vehicle essencial i àrbitre suprem del seu art. Acceptava les seves complexitats de manera decidida, inclús sense reflexionar. En canvi, per al propòsit de Seurat la percepció ha de ser examinada en si, objectivada metòdicament per a construir-se en tècnica. Sigui com sigui, és una limitació de l'estudi per ell mateix que només examina el que ha d'examinar-se. Per l'artista aquestes sensacions efímeres i reconeixibles són importants en el punt en què prenen consciència en l'intel·lecte. S'entremesclen i actuen conjuntament.

Com en els dibuixos anteriorment, ara una altra vegada des del no res els detalls ens donen la clau. A través del temps les pintures de Seurat, com *La Grande Jatte*, han evolucionat a un nivell extraordinari. La penetració es torna una veladura. Res no sembla estar amagat. Són les quatre de la tarda. El sol inunda l'illa, hi ha basses i ombra, però hi ha també una extensa llum de dia on tot és visible. «Quin gran moment per optar pel misteri —amb els ulls ben oberts» comenta Riley.

En referència a *La Grande Jatte* coneixem la seva

gènesi gràcies als nombrosos estudis associats: vint-i-set fustes, tres teles i vint-i-set dibuixos tenen a veure amb l'obra final. I val a dir si no són aquests més reveladors que la mateixa obra.

Els historiadors han volgut creure l'existència d'un sentit lògic en el desplegament d'aquests estudis emparats per l'esperit «científic» i metòdic de Seurat. Però no és fàcil de comprovar: en gran part de les petites fustes el paisatge està quasi compostat com en l'obra final, i els contorns de les primeres figures també estan bastant definits, però les ombres no estan col·locades de la mateixa manera. Utilitza el paisatge com una escena de teatre. La mare i la nena petita apareixen en diferents fustes. En una d'elles la dona està sola i sense ombrel·la; en un altra els personatges estan més allunyats, en l'altra la nena porta un vestit taronja...

Si examinem l'obra de prop veiem que Seurat l'ha guarnida de molts petits elements: papellones, fum que surt d'una pipa, d'un cigar o del vaixell del fons a mà esquerra; llaços als cabells i flors als barrets de les figures femenines, rostres caricaturitzats... i el gos i la mona saltant.

«Seurat va descobrir la llum basant-se en el no res, i l'ha exposada, no com l'engany, sinó com el fet. Aquí està, però què és? Cada racó de la tela era valorat, jutjat i sospesat. Els nostres ulls viatgen

amb facilitat a través de la superfície i els plans construïts amb precisió, a través de la immensa expansió de lluentor i obscuritat, sentint el volum i la profunditat.

L'interval segueix a l'esdeveniment: mesura, ritme i cadència, tots juguen la seva part en la impecable estructura de Seurat. Però a mesura que anem pene-trant més ens preguntem què és el que ens eludeix?. La nostra raó pot, de manera general, identificar tots els objectes de la pintura. Poden ser algunes curiosi-tats, com la forma del contorn del paraigües vermell contra l'herba il·luminada pel sol darrera de l'alta senyora dempeus a la dreta, o el nostre desafiament sobre el tamany del petit home amb barret assegut amb l'obligada qualitat del misteri que impregna la pintura».

El que ha aconseguit desafia la intenció. És l'estu-pefaent magnitud de *La Grande Jatte*. Seurat concentra tots els seus esforços en organitzar, a plena llum de la consciència, la coherent estructura per-ceptiva, i com a conseqüència extreu i enfoca preci-sament allò que normalment se'ns escapa de l'aten-ció. Allò difícil de trobar es fa present. Allò fugisser està atrapat i immòbil.

A una certa distància de l'obra, o gràcies al petit for-mat dels esbossos, podem captar el ritme mesurat d'una harmonia geomètrica. Les ombres obliqües i

horizontals suggereixen la perspectiva indicant els successius plans: el primer pla en penombra i el segon il·luminat brillantment en direcció ascendent. Gran part de les figures estan representades de per-fil, de cara o d'esquena i disposades en parelles de dos o de tres.

Si ens apropem som capaços de percebre les dife-rents direccions de les pinzellades dintre d'una mateixa figura: violeta, taronja, vermell en la jaqueta del personatge que toca la trompeta; blau, verd, ver-mell i groc en les jaquetes dels joves militars; els diferents tocs de la gespa al sol o a l'ombra.

Els contrastos definits per Chevreul són aplicats per Seurat en el límit fronterer de dues superfícies, és a dir, la llum es fa més lluminosa i l'ombra més fosca. Si tenim la sensació d'un verd fosc en la zona ombrívola de l'herba, és perquè regularment l'artista comença per pintar diferents matisos de verd i de blau-verd, que de seguida retoca amb pinzellades de taronja, de groc, de blau, de violeta i de vermell.

Com molt bé ens explica Riley en la seva anàlisi, al contrari de fer la llista de capacitats de la nostra vista tal com estan habitualment equilibrades, Seurat dibuixa el desconegut de forma extrema i inesperada. Aquest tipus d'intent buscant la vista en el fenomen i la pintura de la percepció, pas a pas como si fos un mapa, construeix en conjunt una per-



Estudis per a *La Grande Jatte*.

<sup>19</sup> Bridget Riley. «Colour for the Painter» a *Colour: Art & Science*. Edited by Trevor Lamb and Janine Bourriau. The Darwin College Lectures. Cambridge University Press. Cambridge, 1995. pàg. 31-64.

fecta al·lucinació. L'immensurable apareix en capes d'una visibilitat total. La seva sorprenent realització exposa l'enigma de la realitat quan aconsegueix la percepció.

Però si és així, per què la mateixa paradoxa no se sent en l'obra de Monet?

Podria ser perquè Monet camina juntament amb la percepció mirant al seu costat, mentre Seurat mira dintre de la percepció i la mostra com activitat que produeix el que veu. Fabrica la resposta a la pregunta "Què és el que estem mirant?", ensenyant-nos una espècie de mirall; i el que veiem som nosaltres mirant.

En un fragment del seu article «Colour for the Painter»<sup>19</sup> referint-se a Seurat, Riley recorda la primera vegada que va veure *Un bany a Asnières* «la refrescant llum que irradia des de tota la superfície. La sensació de puresa de la llum. Després les figures vora l'aigua, en el riu, els arbres, el cel i els edificis distants, tot banyat d'una extraordinària llum perlada que sembla ser clara, però al mateix temps plena de color».

Es tracta d'una escena de lleure a la vora del riu que té lloc en un ribàs del Sena quan passa per Asnières. Descobrim en primer terme gent del poble o de la petita burgesia, i al fons el pont ferroviari i

les fàbriques de Clichy. La zona de sorra, a mig terme a l'esquerra, és una cala provocada per l'entrada i sortida de les barques i els cavalls que es banyen en aquest tros. Així doncs, aquesta «banyada» que ens mostra Seurat no té res a veure amb un lloc d'esbarjo burgès; es tracta d'un indret freqüentat per la classe obrera («baignade» significava una porció dels marges del Sena on posaven a banyar els gossos i els cavalls).

El fet que Seurat hagués idealitzat el tema de la seva obra no vol dir que renegui del seu significat social. És una al·legoria de l'estiu a través de la imatge del lleure masculí. Les dones no hi figuren perquè el tema és el descans dels homes en oposició al seu lloc de treball.

Els personatges miren en direcció a París, cap a l'Illa de la Grande Jatte de la qual podem veure la verdor en el marge superior de la dreta. La instàntania recull aquestes diferències: els que miren des d'una banda el gaudi dels altres que són passejats en barca, i més endins el que nosaltres no arribem a veure però sabem com és per la pròpia pintura de *La Gran Jatte*.

En realitat cap personatge es comunica, semblen no tenir cap relació entre ells, en un intent de remarcar el seu aïllament social, si més no, és així com ens ho transmet Seurat.

Els models han posat al taller i els personatges tenen la precisió d'unes escultures clàssiques. Per la distribució compositiva se l'ha comparat amb Puvis de Chavannes i la tradició de les Belles Arts. La paleta utilitzada també demostra que Seurat havia estudiat de vora els pintors impressionistes.

La paleta de colors és clara, i en el paisatge la pinzellada és fraccionada.

Els principals colors d'aquesta «bellesa radiant» — com l'anomena Riley— són el taronja i el verd, el blau i el violeta. Estan més presents en els alts i mitjos tons. Hi ha un parell de complementaris en menor escala amb els quals Seurat fa les pinzellades traient els grisos acolorits. Aquests contribueixen a l'aspecte perlat de la pintura.

La mixtura òptica de la totalitat es pot descriure per capes: la interacció entre varis tons està al fons de la tela on es produeix, relativament, una senzilla interacció «física»; i entre els colors estimulats, en aquests altres tons una segona i més complexa interacció pren protagonisme.

El més important d'aquest tipus de mescla és que no és successiva, però sí simultània i acumulativa, i conjuntament genera una meravellosa llum en la pintura.

És un bon tracte del pla de color local, la pell on s'amaga la llum és una gran extensió rosa; els pan-



George Seurat. Detall de *Un bany a Asnières* o *Banyistes*, 1883-1884. oli sobre tela, 200 x 300 cm



Georges Seurat.  
*L'Eco* 1883, llapis conté,  
30,7 x 23, 7 cm.



George Seurat. Detall de *Un bany a Asnières*, 1883-1884.



Georges Seurat. *El dormilec* 1883, llapis conté, 24 x 31 cm.

talons, barrets i botes són marrons, els panamàs de color palla; i considerables porcions per altres articles com robes, tovalloles o veles romanen en blanc.

Seurat treballa amb aquest cos de color a través de diverses curioses vies, que a vegades semblen incompatibles. Avui en dia *Els banyistes* podria ser possiblement descrita com una obra tradicional o prepuntillista, i a primera vista, Signac, l'entusiasta deixeble de Seurat va criticar amb força severitat aquestes inconsistències. Al mateix temps Seurat deliberadament va pintar alguna d'aquestes formes establertes, senzillament d'acord amb el principi d'irradiació conegut pels pintors des de que Leonardo el va observar, i assenyala que si una forma lluminosa o clara es veu sobre un fons obscur el contrast intensifica tant el perfil lluminós com l'obscur.

En la figura jacent del primer pla es pot observar aquest principi aplicat a la manera clàssica: al llarg del perfil superior dels pantalons foscos, Seurat ha introduït el seu tractament divisionista de tocs de color en els marges de gespa del riu, i on aquesta silueta canvia de fosc a clar en la jaqueta blanca. Un tractament similar és l'utilitzat per al noi pèl-roig assegut a la vora del riu en el centre de la pintura: la part davantera de la seva espatlla i l'avantbraç giren cap a un crema extremament pàl·lid contra un riu obscur enfosquit dramàticament amb la tècnica

divisionista d'una blavor profunda multitonal. Hi ha un poderós contrast del qual pot esperar-se que trenqui la unitat de la pintura, però contràriament això no ocorre. La coherència plàstica amb la qual Seurat ha construït és tan forta i resistent que pot absorbir fins i tot aquesta interrupció. A la inversa, l'esquena i la cara ombrívola del noi estan enfosquides contra un riu ben lluminós. El mateix tractament del fenomen de radiació es repeteix inequívocament en els contorns dels dos banyistes del riu.

«Aquesta via de contrast premeditat és presa des del to adequat dins del color de la figura del noi assegut amb barret de palla en una distància intermèdia. Allà, la puresa del color local reposa virtualment a part i el divisionisme unifica el control. L'esquena ombrejada es va tornant violeta; el barret i la samarreta fortament intensos, i en la línia de demarcació, Seurat ha afegit molts petits punts i espurnes de groc-verd en l'herba. La mateixa samarreta mostra un altre exemple remarcable. Envoltant l'aixella, tocs de turquesa i verd estan juxtaposats amb una ombra taronja vermellosa sota el braç; i després tocs de verd una altra vegada encara més pronunciats, i el perfil magenta del faixí al voltant de la cintura on Seurat ha afegit un vermell rosat. Finalment, més difícil de veure, inequívocament més petits que res, trobem al llarg del cul dels fos-

cos pantalons blaus intensos, forts taronges que pugen per les ombres malves amarronades de la manta de viatge on el noi està assegut».

Aquesta delicadíssima descripció, que hom no pot de deixar d'escoltar embadalit, s'intensifica encara més tenint l'obra present. La sensibilitat en la descripció i les seves observacions m'han incentivat a anar buscant mil·limètricament en una bona reproducció (la del catàleg de l'exposició a la qual fa esment Riley), comprovant quins eren els colors reals que provocaven les reaccions de color que els meus ulls percebien. L'encarament del text i la reproducció m'han confirmat totes dues posicions i és preciament aquesta insistència, primer des del mateix Seurat i després des de la mateixa Riley parlant de Seurat, el que m'ha conduït a establir aquest itinerari Riley *versus* Seurat.

Bridget Riley conclou el seu assaig:

«En la resta dels pocs anys de la seva curta vida, Seurat va intentar resoldre les irregularitats del seu mètode i en aquesta recerca va crear el més misteriós, meravellós i extraordinari invent pictòric mai realitzat. Però el conflicte entre la seva realització i la seva meta augmentava. El més inflexible del mètode de Seurat esdevé executar el paper que tenia a la ment. Cada pintura feta és una única i

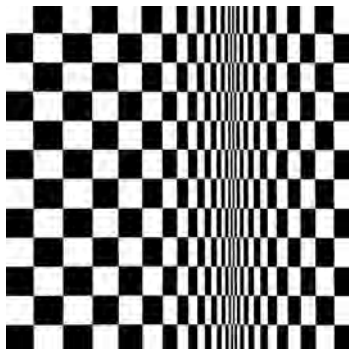
ineludible estructura de relacions. Canvia una cosa i tot canvia —aquesta completa dependència d'allò particular no és reconciliable amb l'ambició científica. Car és el veritable principi de la creació especulativa, la realitat és que el color només pot ser determinat completament per la relació immediata d'extensió del radi d'acció tal i com sostenen les fonts de principis del XIX».



G. Seurat.  
*Model dempeus* 1886, oli sobre fusta, 26 x 15,7 cm

<sup>20</sup> Nelson Goodman. *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona, 1975. pág. 261.

122



*Movement in Squares* 1961,  
tempera sobre fusta,  
122 x 121 cm

## 6. ALGUNA COSA PER ESBRINAR. VISITANT L'EXPOSICIÓ DE BRIDGET RILEY

LONDRES, SETEMBRE DE 2003

El recorregut expositiu s'ha disposat de la següent manera, en tres períodes:

1961-1967

1967-1980

1980-2003

El paper del tema i la variació —comú en l'arquitectura i en altres arts, així com en la música— es torna també intel·ligible. L'establiment i la modificació dels motius, l'abstracció i l'elaboració dels models, la interrelació dels modes de transformació, tot són processos de recerca constructiva, i les mesures aplicables no són les del gaudi passiu, sinó les de l'eficàcia cognoscitiva: finesa en la discriminació, força d'integració i justícia proporcional entre el reconeixement i el descobriment.<sup>20</sup>

1961 - 1967

El tema en aquest període es concentra en provocar confusió o desordre físic en un sistema estable, on

introdueix algun element intrús detonador de pertorbació. El més petit moviment «uni-dimensional», amb el qual fer la progressió.

La inestabilitat penetra en el ritme regular de l'estructura repetitiva trencant l'estabilitat inicial. Les obres són en blanc i negre.

*Movement in Squares* 1961

Una de les seves primeres estructures tessel·lades; les seves unitats quadrades estan arreglades, compostades en blanc i negre. Es proposa un eix vertical de simetria cap a la dreta de la pintura.

A mesura que els quadrats s'hi van apropant van experimentant una condensació vertical: les unitats es van transformant en rectangles fent possible que el pla bidimensional experimenti una curvatura, donant la sensació de ser empeses cap a l'interior de la pintura, engolides pel fons, enfonsades. En canvi, les línies horitzontals no perden mai la seva continuïtat.

En aquesta obra Bridget Riley presenta la noció de camp dinàmic. Serà la desencadenant, el germen, d'un grup de pintures que inclou *Tremor* 1962, *Shift* 1963, *Shiver* 1964, *Burn* i *Turn*.

*Loss* 1964

Ens trobem davant d'unes entitats que comencen sent cercles del mateix tamany ubicats verticalment

en els marges de l'esquerra i dreta de la pintura. A mesura que es van apropant al centre del quadre es van condensant verticalment i es converteixen en ovals.

Una subtil gradació de grisos baixa des de l'angle superior esquerre fins al mig de la tela creant un efecte visual de curvatura, com si dos plans confluïssin al mig en convexitat.

Els cercles i ovals de la dreta de la pintura són negres i el fons és blanc.

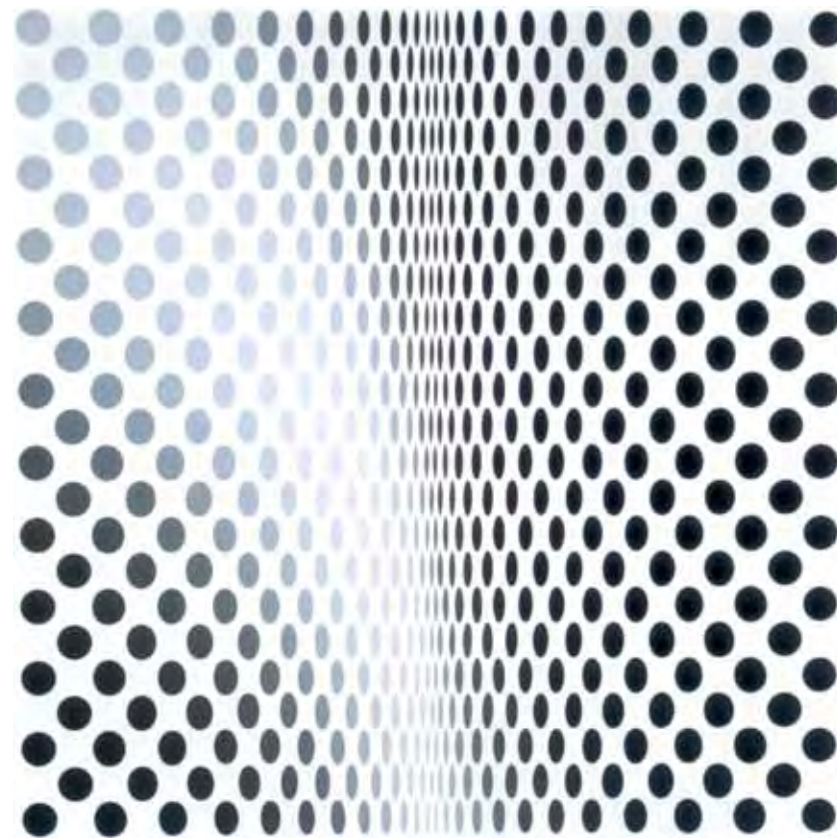
Si ocultem la meitat esquerra del quadre, en la zona en blanc i negre, es produeix un altre tipus de sensació: una fuga cap al centre de geometria curiosament triangular.

En efecte, és la incorporació de les tonalitats grises que en l'esquerra concentra la nostra atenció en l'aspecte suavitzat d'una curvatura inexistent — si no fos la dels propis elements singulars—, la que descendeix en diagonal fins acabar confluint en la meitat del quadre.

L'oval, l'el·lipse és un cercle direccional. Relaciona l'èmfasi de la direcció, d'una banda,

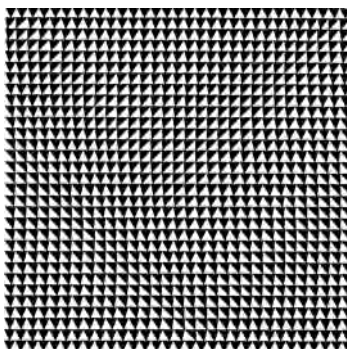
a remolc de la seva circularitat i de l'altra, accentua la circularitat a remolc de la direcció. Un oval té un caràcter molt diferent en cada extrem. Quan és altament direccional és llum, és una forma ràpida.

Quan els aspectes direccionals minven l'oval es torna pesat i estàtic. El sistema i l'ordre inicials es mantenen però, és la figura geomètrica escollida la que experimenta lleugeres perturbacions a mida que pateix aquests moviments que arrosseguen el conjunt.



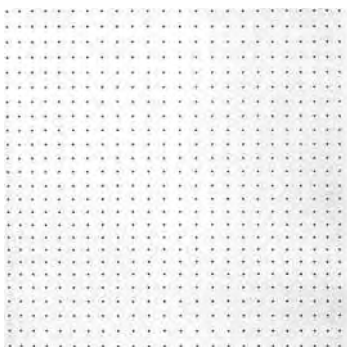
Lloss 1964, emulsió sobre fusta, 116,8 x 116,8 cm





*Shiver*, 1964, emulsió sobre fusta  
68,9 x 68,9 cm

124



*Static 2* 1966 emulsió sobre tela,  
229 x 229 cm

### *Shiver* 1964

El mòdul singular en aquesta ocasió és un triangle equilàter que per repetició i seqüencialitat interna dels elements disposats forma una malla. La filera superior i la inferior del quadre estan formades per triangles de mides iguals en base i alçada.

En la segona filera superior i la inferior del quadre els triangles continuen sent equilàters.

A mida que es van acostant al centre de la pintura un dels laterals drets i els seus angles es transforma, gairebé imperceptiblement, propiciant una resposta en progressió diagonal ascendent. Repercuteix en tota la filera de triangles contigus que s'encomanen d'aquest ritme continu-discontínu que fa trontollar l'estabilitat visual del conjunt de l'obra i que immediatament associem amb l'encertat títol *shiver*.

Aquest efecte es reproduïx simètricament a la dreta de la pintura, ara en sentit diagonal descendent, és a dir, les unitats triangulars contribueixen a la lectura en ziga-zaga, per tant la pampalluga és una de les sensacions visuals més fortes. El camp visual és d'una mobilitat alarmant, carregat en la seva totalitat de l'impuls del corrent i tremolor.

Aquest és un dels motius pels quals l'autora ha hagut de sentir dir que creava imatges «doloroses», agressives per la vista.

Observant l'obra en conjunt dóna la sensació de desdibuixada, com si els contorns fossin borrosos. Per

contra, quan aconseguim concentrar-nos en una petita àrea som capaços de captar els triangles i les seves subtils modificacions.

Les composicions amb rectangles prioritzen una lectura unidireccional al llarg de les dimensions dels rectangles alterats. La composició de triangles, que és la que conforma aquesta obra, encoratja i obre dues lectures: poder-se permetre la transformació periòdica de dues de les seves cares i, addicionalment, demostrar la capacitat de generar un moviment curvilini a mesura que el moment culminant de la seqüència de triangles canvia de direcció.

### *Static 2* 1966

Cal fixar-se atentament per descobrir que els elements triats aquí són petits ovals, quasi punts, que van girant determinats graus canviant la seva direcció. L'acció que es produeix es pot descriure com una successió de girs sobre el propi eix i llurs desplaçaments laterals; seguidament es pot baixar a la fila de baix i continuar l'operació, produint-se una transformació periòdica en totes les fileres d'elements que constitueixen aquest camp estàtic. Aquesta obra s'anomena *Static* per la idea dels camps d'electricitat estàtica: com si fossin estructures moleculars mínimes bellugadisses impulsades per una superfície magnètica. Bridget Riley busca que l'espectador experimenti el poder d'aquests ele-

ments que visualment actuen com punxes. «Així com el vellut és suau, la qualitat d' aquesta obra és una textura visual centellejant». Una vegada més la mobilitat es manifesta a través de la incursió de la inestabilitat en la unitat del pla.

1967 - 1980

Respecte als seus inicis on el moviment visual té una activitat més contrastada per la pregnància de les formes i per la codificació binària del color, la continuïtat subtil podria considerar-se com el primer tema dels seus treballs en color.

L'efecte del color, com ella mateixa afirma, no exempt de sensorialitat i emotivitat, ens transporta a estats i situacions de placidesa mitjançant la sinuositat de les corbatures, endinsant-nos en la interactivitat del color. La transició es realitza d'una manera pausada, sense interrupcions, fent el seu curs.

Com si aquests fluids meandres s'enduguessin la terminologia excessiva de pertorbació i convulsió visual dels primers treballs, les tonalitats de grisos se succeeixen enmig dels blavosos i vermells dels canals venecians a *Cataract*, 1967.

La impressió d'una subtil llum dispersa es manifesta evident. Dues tonalitats de grisos, un vermelló i un turquesa, limitant uns amb els altres, són els components idèntics d'aquestes onades contínues. En els marges superior i inferior de la pintura els grisos són cromàticament molt propers. Les corbes, a mesura que s'aproximen cap al centre de l'obra on els grisos produeixen un contrast complementari entre el vermelló i el turquesa: sensació de repòs i convulsió. L'efecte



*Cataract 3* 1967 (detall), PVA sobre tela, 221 x 222,9 cm

*Streak 2* 1972 (detall), acrílic sobre tela, 113,7 x 221,5 cm



*Aurulum* 1977, acrílic sobre lli, 132,1 x 121,9 cm

d'aquesta progressió és crear una llum brillant, centellejant, destacada dels grisos del seu voltant.

La totalitat de la superfície està travessada en diagonal pels canals de l'energia produïda per les ondulacions de les corbes.

La sensació de color està al servei de diferents qualitats. Tant és lluent com ombrívol, lleuger com pesat, llum difosa o lluminositat completa, impalpable o dens, flonjo o dur, una sèrie de relacions variades sorprenents. Tal i com el vent i la marea són capaços de desplaçar cadenciosament la gran massa del mar, o arrossegar vitalment l'aigua avall del caudal del riu, Bridget Riley interacciona contínuïtat i mobilitat a *Streak 2*, 1972.

La diagramació d'aquestes obres es presenta sota una altra òptica, sigui en disposició horitzontal o vertical. La suavitat quasi imperceptible de les corbes inflexiona en punts predeterminats, en alguns casos en diagonal ascendent, produint-se un efecte de perspectiva trompe-l'oeil; en altres les inflexions estan més distanciades i en alguna zona s'inverteix la direcció, produint-se un efecte de contracorrent.

#### *Aurulum* 1977

Ritme obert, corbes bessones, corbes ondulants, serpejants, meandres. La corba actua com el vehicle rítmic del color. Diferent a *Cataract*. Aquí, quan els colors serpentejen al llarg del descens de la corba les juxtaposicions canvien contínuament. Són innumerables les seqüències. L'inesperat d'aquesta estructura més lliure, més oberta, és d'un immens control. El fet inesperat en la seva controlada estructura és el joc de les forces visuals.

*Sèrie Song of Orpheus 1978*

A partir de les *Elegies* d'Orfeu. Sinuositat i al mateix temps girs de color verticals. Utilitza 5 colors: violeta, blau, verd, groc i rosa. Hi ha un moment en què el color blanc de fons va desapareixent.

En les pintures de ratlles de principis dels vuitanta, organitzava la seqüència de colors lliurement, cosa que no havia fet abans. Un dels seus potencials anteriors havia estat l'organització rigurosa i ara, contemplem el canvi cap a bases més intuïtives. D'una manera similar evoluciona cap a una forma molt pronunciada d'interacció de forma i color que es tradueix usant una paleta molt restrictiva. En les noves pintures demostra un altre rang de possibilitats, i una paleta oberta, on el color interactua, més enllà del seu rol primari.

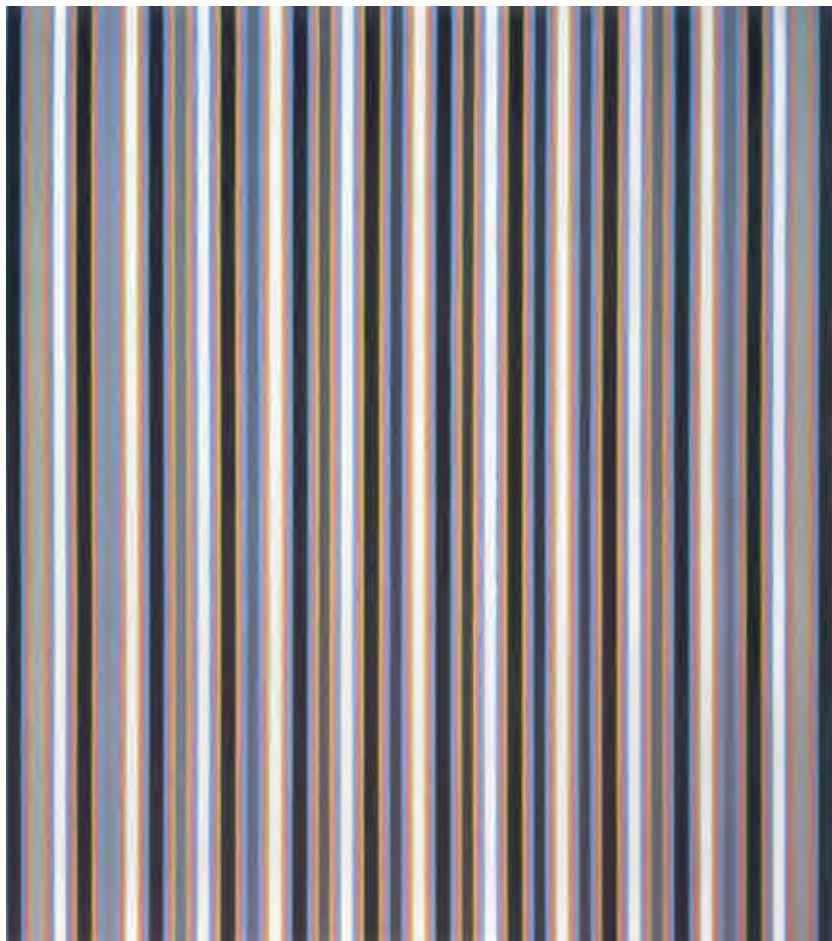
És impossible, de fet, no meravellar-se si la idea de «girs» de color impulsats pel corrent de la pintura òptica del segle XIX, des del debat de Michel-Eugène Chevreul sobre l'entretreixit dels fils de color o reflexionant des del significat literal de «l'encadenament», el terme de Delacroix per la dependència mútua dels colors, que significa no només concatenació sinó també entrellaç.

En la pintura *Song of Orpheus 5* de 1978 s'observen, encara que en un grau encara més sofisticat, els tres punts cardinals de la pintura de Delacroix: la importància dels mitjos tons, l'estructura complementària del color i la inducció perceptual del color.

Es produeixen aquesta mena de suggestions: el blau i el verd pintats evocuen un turquesa complementari del rosa pintat; el rosa pintat i el violeta evocuen un magenta complementari del verd pintat...



*Song of Orpheus 5* 1978, acrílic sobre lli, 195,6 x 259,7 cm



*Cantus Firmus* 1972-73, acrílic sobre tela, 241,3 x 215,9 cm

### *Cantus Firmus* 1972-73

Bandes verticals configuren aquesta tela com en una catedral gòtica on la llum es filtra baixant per les columnes, donant la sensació d'un espai que tant pot funcionar obert com tancat. Cada part iguala tonalitat i color, obrint-se el blanc a mesura que anem cap al centre. Pintat en el mateix període que Poean, que B.Riley qualifica de «meravellós salm de reunió». Onze talls blancs verticals. Rosa, blau, negre, blau, rosa, verd, gris, verd, rosa, blau, blanc, blau, rosa, verd, negre, verd, rosa, blau, gris fosc, blau, rosa ... com una pauta musical.

Les pintures de bandes verticals del període comprès entre 1981-1984 prenen aquest nom genèric pel desplegament de cinc colors — vermell maó, ocre-groc, blau, turquesa, i groc-verdós— amb els que Riley recorda les pintures vistes a les tombes d'Egipte el 1979-1980. Comença a usar un colorit diferent que els especialistes han anomenat «paleta egípcia».

Se n'adona que la pintura a l'oli usada en les seves primeres obres, enlloc de l'acrílic, afegeix intensitat a la saturació del color.

*Winter Palace*, fines ratlles verticals. «Normalment dibuixo de memòria, memòria de sensacions del passat les quals tenen una mena de correspondència en la pintura. *Winter Palace* és una pintura que vaig realitzar tot seguit de tornar d'Egipte a la primavera, el 1979-80. Va ser una visita luxosa en molts sentits: freds i refrescants matins de llum brillant, la superfície uniforme-sedosa del Nil aparentment impertorbable, i cada dia veient les pintures de les tombes, amb la puresa meravellosa dels seus colors [...]».<sup>21</sup>

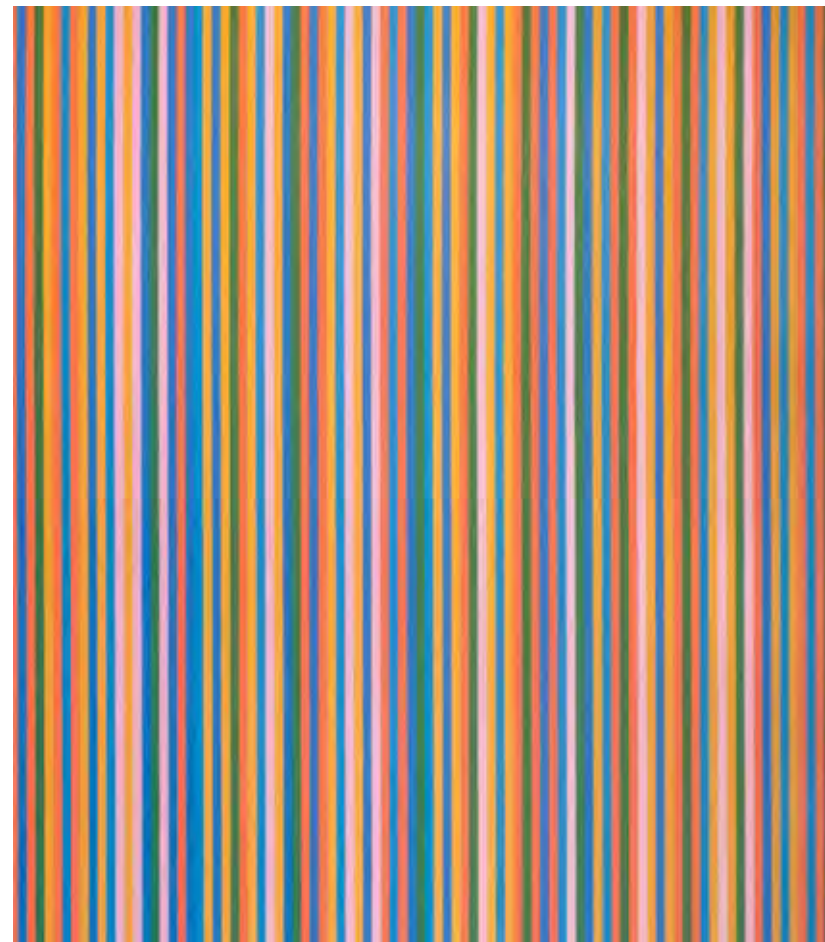
*Bali, Silvered, Après-Midi, Tabriz...* «Després de la meua visita a Egipte, a principi dels vuitanta, vaig triar fines i llargues ratlles perquè tenien un cos molt petit i eren més «afilades». La interacció entre els colors és més intensa quan aquests són contigus. Els llargs contorns de les franges maximitzen aquesta relació. Emplaçat verticalment el color es veu com una expansió horitzontal de llum de color. En aquestes pintures vaig començar a construir sensacions directament. Sobre aquest aspecte Féneon descriu: «Aquest colors, aïllats en la tela, es combinen en la retina: no tenim la mixtura dels colors matèria (pigments), però sí la mixtura dels diferents rajos de llum de color». Això és correcte, però no són simplement ones de llum en el sentit científic d'ones lenticulars. És més el pensament del color com a respiració, deixant anar un núvol subtilment tenyit d'energia transformada».<sup>22</sup>

Es tracta de recomposar l'estabilitat d'allò que s'escapa a cada instant, igualment que la pròpia captació d'aquests instants.

*Set Fair* és el blanc en moviment corrent a través de la pintura i la sensació d'un optimisme flotant. «Els meus assistents normalment tenen la ràdio engegada, i a vegades escolten críptics missatges sobre el temps destinats als navegants de les costes d'Anglaterra. Un dels que s'utilitza sovint és "set fair", que implica que la ruta és bona i desitja bon trajecte».

*Set Fair, Justinian, Ease 1987, New Day 1988, High Sky 1992, Reflection 1 1994, Harmony in Rose 1, 1997.*

La intervenció de diagonals que intersecten la verticalitat de bandes més amples de color, origina una fragmentació espacial en forma de



*Tabriz* 1984, oli sobre lli, 217,2 x 181 cm

<sup>21</sup> B. Riley talking to Mel Gooding, 1988 a «The experience of Painting». R.Kudielka. *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*. Edited by Robert Kudielka. London: Thames & Hudson Ltd in association with the Serpentine Gallery. London, 1999. pàg.127.

<sup>22</sup>«The experience... pàg.127.

130



Mausoleu de Gal·la Placídia, Ravenna, Itàlia. Detall d'un mosaic amb motiu en greca.



*Harmony in Rose 1* 1997, oli sobre lli. 164,4 x 227,7 cm  
Estudi preliminar per *October 6th Bassacs'96* 1996, gouache sobre paper, 70 x 91 cm

tessel·lació ròmbica, en fuga sempre ascendent. Els «inputs» de color rebuts són comparables a l'acció vibràtil que produeixen les peces en blanc i negre. La retina incapaç d'aturar-se en un lloc concret, necessita escollir com conduir la mirada. Poc a poc anem responent al nou impacte. Bridget Riley ens planteja una nova pregunta amb la qual ens deixa llibertat de resposta, amb els arguments que ens calguin.

Seguidament recupero imatges de les tessellacions de *San Vital* de Ravenna i del *Sepulcre de Gal·la Placídia*, els mosaics bizantins ubicats a Itàlia.

En el cas del *Sepulcre de Gal·la Placídia*, és la llum solar que intersecta ataronjada a través de les vetes de l'alabastre sobre els mosaics de múltiples colors accentuant el llampurneig dels daurats, ultramarins i cerulis, per citar només alguns de tants colors que t'enduen impregnats a la retina en sortir de l'espai. I aquesta visualització em remet a la fragmentació de la intensitat del color, i em qüestiono si està fent Riley una creació de les parts cap a la totalitat, o les noves reticulacions amb què endreça el seu nou espai s'interpreten com a divisions del total? La distribució del color en aquestes unitats enllaça amb el pensament de l'organització en "greca" d'alguns mosaics: en el món real les formes reals són d'extensió finita.

Les matemàtiques permeten que les coses siguin infinites: una línia pot ser infinitament llarga, el pla pot ser infinitament ample i ens parlen de l'existència d'infinits números enters...

Una greca és una pauta que s'obté repetint una determinada unitat bàsica una i altra vegada en una direcció. Simetria de translació, simetria de reflexió respecte a qualsevol eix vertical i reflexions amb deslligament? podrien ser algunes de les constants emprades.

L'estructura de la greca, en algunes ocasions, ens transporta a la il·lusió de la tercera dimensió, mitjançant l'activitat entre les tonalitats triades. Bridget Riley, passats els segles manté aquesta tònica d'execució: una unitat repetitiva bàsica, que ara —en aquestes obres— es fa interactiva en dues direccions independents en el pla, cap amunt verticalment i en diagonal, cap a la dreta de la pintura. Pautes similars són especialment dominants en l'art islàmic, on és habitual decorar mesquites i altres edificis amb dibuixos matemàtics abstractes. Molts d'aquests motius estan inspirats per tessellacions: pautes simètriques en les que un petit conjunt de formes encaixen exactament per a recobrir el pla.

Per Mondrian, un dels artistes pels quals Riley manifesta una especial atenció, cada espurna és el registre d'un punt de llum reflexada pel camp dels objectes. La pintura esdevé la recreació de la superfície del món només per ser la reconstrucció de la superfície de l'ull. Cal dir que Mondrian partia del divisionisme, la teoria òptica de finals del segle XIX de la qual Seurat en fou el principal exponent seguint les lleis dels colors complementaris i els estudis realitzats per M.E. Chevreul, en resultat de la idea positivista de fer de la imatge un mosaic de sensacions cromàtiques.



*Justinian* 1988, oli sobre lli, 165 x 226 cm



*Reflection 1* 1994, oli sobre lli,  
165,5 x 227 cm



*Set Fair* 1989, oli sobre lli,  
165,5 x 227 cm





*Lagoon 1* 1997, oli sobre lli, 147 x 193 cm

## PERÍODE 1980-2003

Porten les diferents diagramacions a diferents intuïcions d'estudi sobre el color?

Si l'element clau en Bridget Riley és la interacció, com es manifesta a partir de les obres de l'any 2000?

Tornem a veure que reprèn comportaments experimentats en els primers cicles de treball.

Les diagramacions curvilínies es fragmenten a partir d'incursions de franges verticals o diagonals que actuen tallant l'espai i originant noves formes híbrides per unió dels elements de base i la nova acció afegida. La col·lecció dels estudis preparatoris d'aquestes obres ens mostren la nova manera de procedir.

Fragmentació, unió i creació d'un nou perfil espacial són les claus per promoure una vegada més la mobilitat. Som interrogats visualment per l'activitat d'un dinamisme diferent.

Aquestes relacions de dinamisme no estan reservades només a formes individuals. La seqüencialitat i simultaneïtat semblen estar orquestrades polifònicament, es manifesten en tot el conjunt, perquè l'estímul visual del color no impedeix la interpretació d'un gest continu.

L'escala de totes les unitats també es caracteritza pel seu increment respecte als anys anteriors, donant àrees de color més àmplies.

Podríem parlar d'un nou tipus de tessellació irregular, en què un nou mostrari formal encaixa exactament per a recobrir el pla.

*Lagoon 1*, exemplifica perfectament aquesta transició de les formes reticulades en diagonal a l'hibridació de noves formes, fent de pont

cap a *Two Reds* 2000, *Apricot and Pink* 2001, *Blues and Greens* 2001, *Parade 2* 2002...

*Evoë 3* 2000

En aquesta peça el resultat és extremadament musical. És una obra horitzontal en què la llargada és tres vegades l'alçada. Utilitza dos parells de colors: rosa-magenta i verd-blau. Com explica la mateixa Riley:

«[...] En el món real generalment identifiquem formes, i el color el veiem com una cosa relacionada amb elles. És el color de l'atmosfera, de la terra, de l'aigua, de la pell, de la roba, de la seda o el setí. Però, en pintura, el color és el material a través del qual es formula l'existència; no és un apuntament tret fora de la superfície de la tela.

[...]L'activitat del color és incomparablement més forta en la pintura que en la realitat exterior.

[...] Un element tan sensible en les relacions i en la interacció com és el color, que no és estable ni definitiu, no es pot descriure com una línia. Un quadrat és un quadrat. És definible com a concepte, Però un blau...! Els matisos de blau són infinits, i el mateix blau semblarà diferent en diferents contextos: en la realitat i, més crucialment, en la pintura. Mai no veiem un color aïllat, per això no podem saber què és aquell color per ell mateix.

En la tela físicament, és pintura, però el color és més que un material. Cada ombra o matís donen una llum diferent, i interactuen d'acord amb els colors contigus, segons on estan situats en el conjunt, i quina quantitat n'hi ha».<sup>22</sup>



*Blues and Greens* 2001, oli sobre lli, 118,8 x 280 cm

*Apricot and Pink* 2001, oli sobre lli, 115,5 x 213,5 cm

<sup>22</sup>«*The experience...* pàg.121.



*Evoë 2000* (fragment), oli sobre lli, díptic, 194 x 580 cm

<sup>23</sup> «According to Sensation» in conversation with Robert Kudielka 1990 a R. Kudielka. *The eye's mind...* pàg. 118.

«Les seves pintures, encara que abstractes, duen títols. Com arriba a fer aquestes associacions?»

No estan lligades a res en especial, però quan les reconec en la pintura, en certes relacions abstractes, tinc la sensació de quelcom real, llavors m'afirmo sobre aquesta idea i la construeixo. Agafar sensacions com lluentor, per un instant, que m'han atret, com a molts altres pintors — Van Eyck, Rembrandt, Renoir, Veronese, Delacroix, Matisse, — per anomenar-ne només alguns. Ara és la lluentor del cabell, la de la pell, de certs teixits, de l'aigua o, tantes altres coses. [...] O prendre sensacions de les coses sòlides —oposades a les impalpables. Els colors poden adoptar les més sorprenents qualitats, com la sensació d'una pedra escalfada pel sol, o la fredor del metall, la suavitat de la sorra, el daurat pàlid del blat. He tingut experiències d'aquestes sensacions en comptades ocasions— i quan em trobo amb elles en la tela, aquest és el punt de contacte».<sup>23</sup>

Després de veure les seves pintures hom es pregunta si el color està immòbil en la seva ment... És el resultat on desemboca la seva pintura; en aquest context emocional. A través del mitjà perceptual connecta directament amb les respostes físiques i psicològiques de l'observador.

## 7. PERFIL

Bridget Riley va néixer a Londres el 1931.

Durant els anys compresos entre 1939 i 1945 passarà la seva infantesa a Cornwall. El seu pare fou destinat a les forces armades i la resta de la família es traslladà a una casa de camp vora de la costa. Des de ben petita es mostrarà interessada per la natura.

Entre els anys 1946-55 va cursar estudis al Goldsmiths College de Londres i al Royal College of Art. Els seus companys més destacats van ser Frank Auerbach, Peter Blake, Richard Smith i Joe Tilson.

Tindrà diferents dedicacions abans que l'art sigui la principal: donarà classes i eventualment treballarà en l'agència de publicitat J.Walter Thompson dibuixant els motius de base per als treballs fotogràfics. El 1958 veu una exposició de Jackson Pollock a la Whitechapel Art Gallery que li produeix un poderós impacte.

El 1960 serà el primer any destacable en la seva obra artística. Durant aquest any viatja per Itàlia admirant la seva arquitectura, i a la Biennale de Venècia tindrà ocasió de veure una gran mostra dedicada al Futurisme. A Siena, farà l'estudi per la pintura *Pink Landscape*, clau per al desenvolupament posterior del seu treball (on podem trobar similituds amb estudis de Seurat)  
L'any 1961 realitzarà les primeres pintures en blanc i negre on incorporarà progressivament els tons de gris fins el 1966. La seva primera exposició individual tindrà lloc l'any 1962 a la Gallery One.

Guanya reconeixement internacional amb l'exposició *The Responsive Eye (L'ull sensible)* al Museum of Modern Art, New York que té lloc l'any 1965, en la qual participen també Julio Le Parc, Vasarely, Cruz Díez entre d'altres, es tractava de fusionar el treball realitzat per alguns abstractes americans i els seus contemporanis europeus. Simultàniament inaugura una exposició individual a la Richard Feigen Gallery on tindrà un gran èxit de vendes. Es converteix en l'artista estrella que Josef Albers, Ad Reinhardt i fins i tot Dalí aplaudeixen. Albers l'anomenarà «la seva filla». Però aquest èxit tindrà una doble cara: els aparadors de les botigues de moda novaiorqueses apareixen plagats d'imitacions de la seva obra. Riley intentarà emprendre una acció legal contra aquest plagi massiu encoratjada pels advocats de Barnett Newmann, que no proliferarà per no existir una llei de protecció del copyright pels artistes en US en aquell moment. Al tornar a Londres creu que «hauran de passar més de vint anys perquè algú es pugui prendre les seves pintures seriosament un altre cop».

Entre 1965 i 1967 es produeix un període de transició en la seva obra i comença a incorporar grisos acolorits en oposició a la neutralitat dels grisos emprats anteriorment. L'any 67 serà el que marcarà la frontera definitiva cap a l'ús del color pur.

Guanya el premi internacional de pintura en la 34 edició de la Biennale de Venècia l'any 1968, essent la primera artista dona britànica que obté aquest guardó. L'any següent, amb Peter Sedgley estableix SPACE, una organització que proveeix als artistes d'estudis a preus assequibles en edificis en desús. Actualment aquesta organització encara es manté en actiu.

Durant 1970-71 es farà una gran exposició que mostra l'obra compresa entre 1961 i 1970.

La retrospectiva demostra el desenvolupament dels treballs en blanc i negre cap a les pintures en colors. Després de la inauguració a Hannover, l'exposició itinerarà a Berna, Düsseldorf, Torí, Londres i finalment a Praga.

De 1971 al 1973 el seu treball experimenta un canvi radical, al mateix temps que s'incrementa la seva curiositat per la tradició pictòrica europea. Es dedica a viatjar en diverses ocasions amb R. Kudielka veient Tiepolo a Würzburg, Grünewald a Colmar, Altdorfer i Rubens a l'Alte Pinakothek de Munich i Tizià a El Prado de Madrid. També visita esglésies barroques a llocs remots de l'Alta Savoia on descobrirà uns inesperats colors de ressons lluminosos.

Al tornar canviarà l'organització formal de les seves pintures mostrant una estructura més oberta els anys vuitanta.

En el període comprès entre els anys 1974 i 77 començarà a llegir Proust que l'influenciarà a diferents nivells. Adquirirà la propietat francesa al Plateau de Vaucluse, en l'entorn recreat pels seus pintors preferits: Monet, Cézanne i Matisse. Més endavant la convertirà en estudi on treballarà llargues temporades compartint residència amb Londres i Cornwall.

Serà també una època de grans viatges en què s'impregnarà de diferents cultures i sensacions de llum molt variades, com «els fins rajos daurats de la tarda caient sobre les llums de pedra al Kokedera moss garden de Kyoto.»

Pel Japó sentirà una atracció espontània, hi tornarà en dues ocasions

més. Tindrà l'oportunitat de veure els quaderns d'apunts d'Ogata Korin, conegut pels seus estudis sobre ones.

Respecte a l'Índia manifesta l'impacte de la seva espiritualitat i recorda: «la porta de l'avió obrint-se i allí estaven: l'escalfor avellutada de la nit de Bombay —frangipani, jasmin, petroli, orins... una composició inconfusible. La vitalitat de la gent: la dansa, l'arquitectura, l'escultura, en contraposició al cristianisme europeu on s'ha perdut el sentit de la religió». Visitarà el temple d'Ellephanta, Ellora i Adjanta.

Durant aquest període inicia les pintures de corbes, un gir líric respecte a d'altres obres prèvies que vincula aquestes i altres impressions rebudes.

1978-80

Una segona retrospectiva s'inaugura a Buffalo, que després viatjarà per USA, i B. Riley aprofitarà per conèixer Austràlia i tornar al Japó. Serà la seva tercera estada al Japó i farà la tornada a Anglaterra via Indonèsia. Visitarà el temple de Borobudur, enmig de la jungla javanesa, on recull la claredat i la força de la llum del Pacífic a Tahití, caient sobre l'abundància de la vegetació tropical que en futur interpretarà com «una necessitat de silenci».

Visita Egipte amb la seva germana i Robert Kudielka (historiador de l'art, amic, curador): Saqqara, Giza, Karnak, Luxor on quedarà gratament sorpresa per l'expressió del culte a la mort. Vermells, negres, blaus, turqueses i blancs en els objectes diaris, les pintures murals, policromies i sarcòfags: colors que celebren la vida, regals del sol. «Encara que he recreat aquests colors en les meves pintures no vaig

buscar material per usar-lo. L'experiència dels viatges resulta tan poderosa...»

1980-85

Tornant a Londres, Riley comença a considerar el potencial de la "paleta egípcia" en el seu propi treball i al mateix temps estudia l'ús del color pels pintors del Modernisme Clàssic del segle XIX francès. Comença a treballar en un segon grup de pintures de línies.

En 1981 treballa per la National Gallery de Londres fins a 1988. Dóna classes i conferències sobre la seva obra i sobre artistes del passat.

Obté dos encàrrecs: una sèrie de pintures per al Royal Liverpool Hospital i el disseny del vestuari i decorats pel Ballet Rambert.

L'estiu de 1989 la National Gallery de Londres la convida a seleccionar la darrera de les exposicions del cicle *The artist's Eye*. Tria obres de Veronese, Tiziano, El Greco, Rubens, Poussin i Cézanne de les col·leccions del museu.

La seva obra es mou en una direcció diferent. A través de la ruptura del registre vertical i introduint una diagonal dinàmica, trenca la balança del seu espai pictòric amb petites unitats en forma de rombes. La paleta molt més oberta inclourà més de vint matisos.

En 1992 una gran retrospectiva serà inaugurada a la Kunsthalle a Nürnborg que després viatjarà al Josef Albers Museum a Bottrop, a la Hayward Gallery de London i a la Ikon Gallery de Birmingham.

La mostra fa créixer l'interès pels artistes dels seixanta a Anglaterra i Riley n'és una dels emergents. L'any 1993 és anomenada doctora honorària de la Universitat d'Oxford i el 1995 de la Universitat de Cambridge.

Visitant la retrospectiva de Mondrian al Haags Gemeentemuseum, redirigeix el seu interès i compromís amb l'obra i els escrits de l'artista. El 1996 la Tate Gallery li demana si vol seleccionar l'exposició sobre Mondrian. És la primera mostra global a Anglaterra d'aquest artista en quaranta anys i atrau una enorme multitud.

El treball de Bridget Riley està entrant en una nova fase, desenvolupant una nova sensació de profunditat. En part, sota la influència de Mondrian pinta un mural temporal en el Kunsthalle de Berna el maig de 1998. La sensació de capes planes, realitzades prèviament a través de complexes relacions de colors, són el resultat d'un senzill dibuix en blanc i negre.

1997-2000

Riley introdueix estrets segments en cercle dintre del desenvolupament de les estructures romboidals, ambdós estenen el seu significat facilitant un arc anàleg als moviments de l'organització del color.

Manté la diagonal però el protagonisme de la nova estructura curvilínia ocupa el seu lloc. Els primers resultats d'aquesta pràctica es van mostrar en l'exposició *Bridget Riley: Works 1961-1998* a l'Abbot Hall Art Gallery and Museum a Kendal (Cumbria).

L'any següent l'exposició, *Bridget Riley: Paintings from the 1960s and '70s* s'inaugura a la Serpentine Gallery de Londres obtenint un rècord de visites. A l'estiu del 2000 s'inaugura a la Waddington Galleries de Londres l'exposició *Bridget Riley: New Paintings and Gouaches*.

I també aquest any s'inauguraran dues exposicions a Nova York: *Bridget Riley: Paintings 1982-2000 and Early Works on Paper* a

<sup>24</sup> Bridget Riley «Els plaers de la vista» 1984 a Richard Schiff; i alt. *Bridget Riley*. Tate Britain. London, 2003. pàg. 213-214.

Pace Wildenstein", i *Bridget Riley: Reconnaissance* al Dia Center for the Arts. Ambdues amb un gran èxit de la crítica.

Des de l'any 2000 Riley continua desenvolupant el seu estil curvilini treballant amb un increment considerable d'escala, (*Evoë* 2000, 194 x 580 cm). El Kaiser Wilhelm Museum and Museum House Esters, a Krefeld serà el primer en presentar aquests nous formats amb l'exposició *Bridget Riley – New Work* el 2002.

Considerant la gran demanda com a pintora i conferenciant, troba encara temps per comissariar amb molt èxit l'exposició sobre l'obra de Paul Klee a la Hayward Gallery de Londres. En la seva primera gran retrospectiva a la Tate Gallery el 2003 es confirma que continua enriquint i guanyant l'audiència de nous seguidors en cada generació.

## ELS PLAERS DE LA VISTA<sup>24</sup>

Bridget Riley explica amb detall la inspiració i el plaer derivats dels efectes de la llum i el clima durant el període de la seva infantesa a Cornwall.

«Infantesa a Cornwall, lloc ideal per fer descobriments:

El mar i el cel canviant, la línia de la costa arrenjerant des de l'immens al més íntim, els boscos frondosos i les valls secretes; el que vaig experimentar forma la base de la meua vida visual.

Mirant el blanc de l'escuma, el blau del mar i el cel a través de la malla creada pels arbres despullats de l'hivern, i després veient la mateixa escena sense interrupcions.

Mirant directament el sol sobre la platja de roques exposada a la marea, tot queda reduït a un violent contrast de blanc i negre, escampat aquí i allà per la lluentor de l'aigua. D'una banda la vasta expansió s'inclina cap a l'horitzó, distant, i de l'altra una vertical la separa amb envans de brillant color fragmentat.

Nedar atravesant l'oval, els reflexos, els profunds

flaixos de la superfície del mar. El cel i els diferents colors dels núvols...

Contemplant les estretes i fosques vetes de l'agitada aigua —violetes, blaves i algunes ombres grises— que de sobte, una ventada, arrossega mar endins.

Excavant un minut de verd i groc del món dels líquens incrustats a les roques i soques dels arbres, com en el treball dels més fins joiers i argenters, extraient el verd instantani dels pedaços de molsa. Baixant pels turons les passes deixen curioses marques de verd intens en el turquesa de les perles de la rosada.



CAPÍTOL QUART  
AURÉLIE NEMOURS  
EL PORPRA SANG AMARAT DE BLAU



## 1. «EL PORPRA SANG AMARAT DE BLAU»

Ens diu Aurélie Nemours en el seu poema escrit per al Priorat de Salagon que el ritme s'ha de generar abans que la forma perquè aquesta pugui existir, que un instant espiritual pot ser la brevetat del moment més propera al signe pictòric i que el número dona ritme a aquest cosmos particular. Així mateix, com determinat nombre de línies i cert ritme són necessaris en la poesia que practica. No es tracta ni de reduir ni de simplificar, sino de fer esdevenir el color subtilment en forma, en factor espacial i atmosfèric, a través de la llum solar que travessa el vidre.

En aquest cas un porpra, «ce pourpre sang gorgé de bleu»; el porpra sang amarat de blau, que entra en una petita església romànica buida, un espai de recolliment on Aurélie Nemours ens convida a compartir la seva intimitat fent de mitjancera entre el color absolut, la ressonància exacta i el vermell porpra. Quan entrem dins l'església veiem les projeccions vermelles blavoses que la llum solar filtra a través de cinc vitralls en les formes dels tres finestrals, la rosassa de quatre lòbuls i la rosassa d'obertura circular.

El contrapunt dels diferents estats del porpra que permet el tractament dels cinc vitralls, recorda el ritme de la rectitud més extrema en que es fonamenta el sistema de treball d'aquesta artista. «Aquest ritme afirma el potencial valor espiritual del color i aquesta acció vibratòria del color en suspensió dins del vidre expressa la profunditat inesgotable i permet a la potència de l'energia i de la llum encarnar-se visiblement.» nota

A Nôtre-Dame de Salagon, que data de deu segles de tradició cristiana, no existeix cap artifici. Exteriorment, les pedres resten impregnades per l'atmosfera de pau i tranquil·litat que regna en aquest paisatge de l'Alta Provença. Des de fora res indica la sensació que rebrem un cop haurem traspassat el llindar dels segles, la reverberació discreta de les recerques monocromes d'Aurélie Nemours.

Per una espècie d'intuïció material els vitralls ens fan pressentir un estat misteriós del color que ultrapassa el concepte de monocrom. Per ser conscients d'allò que està proposant l'artista ens fa prendre part d'aquest projecte a l'entrar en aquest espai de culte «on el color ja no té nom / el color és energia pura», com descriu en els seus versos.<sup>1</sup> Acceptant la idea d'un color en acció, la seva concepció per aquesta ocasió ha estat una red ben sub-

1. Anne Tronche. «La couleur est espace» a Aurélie Nemours, *Vitraux pour l'église Nôtre-Dame de Salagon*. Salagon, 1998



<sup>2</sup> El conjunt de Salagon a Mane, vora de Forcalquier en els Alps de l'Alta Provença, és un monument històric de més de 2.000 anys d'antiguitat, es troba situat en un enclau gal·lo-romà que posteriorment va ser paleocristià. Nôtre-Dame de Salagon va pertànyer als benedictins de Saint-André de Villeneuve-Lès-Avignon. Compren una bella església romànica de doble nau del segle XII, amb una remarcable façana provençal asimètrica. En el segle XIV es van incorporar unes pintures murals que complementen l'ornamentació esculpida i després un habitatge prioral estil Renaixença adossat.

L'any 1997 Aurélie Nemours rep un encàrreg públic per realitzar els vitralls pel priorat de Notre-Dame de Salagon; seran instal·lats en el lloc de destí a finals de 1998. L'execució serà confiada als tallers Duchemin de Paris que proposaran el seleni, com a únic vidre que permet obtenir un vermell pur.

til de línies negres traçades en plom com a únic element formal superposat a la superfície de vidre. Endreçades pel rigor de les relacions ortogonals, però animades per la llibertat de les disposicions lleugerament disimètriques, aquestes línies dibuixades personifiquen els vitralls i creen un subtil lligam amb l'arquitectura, «la vibració modula la matemàtica solar».

El color dels vitralls de Salagon és d'un vermell pur, «el més pur vermell que existeix» prenent les paraules d'Aurélié. Aquest és el vermell del seleni.<sup>2</sup>

La tria d'aquest color suposa un manifest tan pictòric com espiritual. Aurélie Nemours afirma que indiscutiblement és una presa de posició estètica: la puresa ideal de la creació colorista d'un pintor abstracte. Els color és una idea.

En l'Antiguitat es concedia al color vermell uns poders quasi sobrenaturals. La significació simbòlica del vermell gira, principalment, entorn al concepte de la vida, degut a la semblança visual d'aquest color envers la sang i el foc. La identificació solar del vermell, clar i daurat —com el groc—, amb la passió i l'alegria per la vida s'orienta en aquest sentit. D'altra banda, a conseqüència d'aquestes associacions, el vermell —auri i

solar— és el color màgic de diverses cultures. Els homes del segle XII pensaven que les vidrieres transmetien llum, en lloc de retenir-la com les gemmes. En els escrits d'òptica la transparència era un problema central tant pel que fa a la propagació de la llum com pel que fa a la producció dels colors. Els alquimistes relacionaven el vermell amb la denominada «pedra filosofal». La correspondència tradicional entre el vermell i els «elements naturals» l'associa sobretot amb el foc, però també amb la terra, tot i que indirectament per associació al negre. A través d'aquesta vinculació se li atribueix una altra significació secundària, a la idea oposada, al concepte de mort o la figura del diable. Prenent aquest sentit evoca el foc intern de la humanitat, essent en aquest context significatiu substituït del negre, en l'expressió del presagi de la mort.

Una de les definicions que aporta Goethe en el seu tractat sobre el color és el definir-lo com «alguna cosa» entre el pol de la llum i el pol de les tenebres. En paraules de Gombrich «aquestes forteses aixecades per l'església en terres de pagesos expressen la idea que la missió de l'església és combatre les forces tenebroses fins l'hora del triomf del Judici Final»<sup>3</sup>

En conseqüència, la significació del color vermell arriba als nostre dies, a través dels segles, dotada d'un ambigu conjunt de significats simbòlics que abarca des de la passió, la potència, la vitalitat per una banda fins al decliu i la mort del pol contrari.

Vaig visitar Nôtre-Dame de Salagon un any després de la instal·lació dels vitralls, encara era molt recent i poca gent n'havia sentit parlar. Un dia de desembre molt fred, ben assoliat i d'un celatge intens.

Dintre de l'església l'efecte inesperat creix en veure la intervenció: la luminiscència vermella reflexada en les pedres dels segles.

Observant aquesta magnífica idea de color, perfectament acoblada en aquest interior de proporcions tan abastables, a l'espera que per un efecte màgic, es produeixin els moviments de les formes projectades que es van desplaçant i variant segons la caiguda hivernal del sol, hom va tenint la sensació d'anar impregnant-se d'aquest púrpura.

Hom s'introdueix en el color a l'atravessar la porta d'entrada. Aquest espai de l'art sagrat romànic transcendeix com a receptor de color des de la participació d'Aurelie Nemours.

Des del mateix silenci i amb el rostre encara inundat d'aquest vermell, una connexió recíproca em duu a

assimilar una situació inicialment contradictòria d'aquest efecte «caixa de llum». Entrar a buscar el color de la tradició que reb llum exterior i rebre el color des de l'interior en la contemporaneïtat.

### 1.1. TRANSPARÈNCIA I DENSITAT. LES CAPSES DE DONALD JUDD

Per un moment, em fa pensar en la saturació del color des de la llum irradiada pel plexiglàs magenta i els reflexos vermells ataronjats del coure de les caixes de Donald Judd. Com si el color impregnat d'aquesta materialitat i l'amplificació reverberant de la contigüitat del metall, pogués ser abastable, quan en els vitralls semblava estar davant d'un intangible. La probabilitat d'aquesta proximitat no se m'havia fet evident fins ara.

L'antagonisme però, en realitat només és aparent, en ambdues situacions existeix la referència a l'espai inundat de color i l'efecte conseqüent d'aquell que convida a introduir-s'hi.

Les caixes de Judd, desprenen llum sense contenir-la, com si aquestes s'haguessin pensat obertes per deslliurar un potencial lumínic esclatant sobre la nostra atenta mirada. Responen com un emissor

2. Seleni: Element no metàl·lic, pertanyent al grup VI A de la taula periòdica, de nombre atòmic 34 i símbol Se. El selenat de sodi també s'empra en la indústria del vidre i el selenat d'amoni en la fabricació de vidre i esmalts rojos. La producció comercial es realitza per torrada amb cendres de sosa o àcid sulfúric dels fangs.

Primerament s'afegeix un aglomerant de cendres de sosa i aigua als fangs per formar una pasta dura que s'extrusiona o talla en pastilles per a procedir al seu assecat. La pasta es torra a 530-650° C i es submergeix en aigua resultant seleni hexavalent que es dissol com a selenat de sodi (Na<sub>2</sub>SeO<sub>4</sub>). Aquest es redueix a selenur de sodi escalfant-lo de forma controlada obtenint una solució d'un viu color roig. Injectant aire en la solució el selenur s'oxida ràpidament obtenint-se el seleni.

3. Ernst Gombrich, *Historia del Arte*. Ediciones Garriga, S.A. Barcelona, 1975. pàg. 140-141.



146



sensitiu de color. Són la idea mateixa de color.

Certes connotacions processuals practicades a Nôtre-Dame de Salagon s'escauen amb el seu pensament: el nivell màxim de saturació des d'uns vidres que són tintats de color en la seva massa amb seleni, per ser finalment units amb tires de plom que delimiten les formes i aïllen el color per mantenir-ne el seu valor. La massa de vidre plena de bombolles i impureses actua sobre la llum trencant-la en mil raigs de color.

El paral·lelepípede de coure polit, Ilustrós com un mirall, augmenta la seva luminiscència en rebotar el magenta industrial del plexiglàs adjacent. En aquest cas el color no s'aplica, és una característica inherent del material. La incorporació de parets de color als seus objectes, bé sigui a través d'un element transparent o per planxa metàl·lica de color, per part de Judd, obeeix a que espera una resposta diferent des del propi objecte.

El vidre i el plom. Una matèria amorfa d'origen mineral que no té una estructura cristal·lina, constituïda per partícules ordenades a l'atzar i un element metàl·lic que actua com a soldadura dels vidres. El plexiglàs i el coure. Un polímer colorejat amb dife-

rents graus de translucidesa i un metall noble de color vermell fosc.

Penetrar en el color des de la transparència a la densitat, des de l'espai únic d'Aurèlie Nemours a l'espai múltiple de Donald Judd, des del color del misticisme al color industrial.

Tal com va anomenant en els seus versos els colors: «Rosa vert / Blau groc Ilimona / Blau verd vermell taronja / Ceruli Prússia / Groc taronja blau violeta / Groc vert violeta vermell / Groc vermell granat-vermell / violeta», Nemours ens fa efectuar aquest trasllat sonor a una imatge mental, repetint aquest ordre al fer-ne la lectura anem disposant la seva lluentor, el contrast, la seva saturació, la densitat del color com ella faria en una pintura. No som tan lluny del conceptualisme de Judd.

## 2. CONCEPTES I VALORS. NEMOURS\_JUDD

### 2.1 LA PINTURA CONCRETA D'AURÉLIE NEMOURS

Els seus programes d'execució s'originen en circumstàncies molt diferents.

Aurélie Nemours és deutora del moviment concret que sorgeix a París els anys 30, per bé que el seu autoaïllament de les tendències del col·lectiu artístic la converteixen en un cas especial. El terme designa una tendència de l'abstracció que reivindica l'objectivitat i l'autonomia del llenguatge plàstic i la seva capacitat per crear una nova realitat fora de qualsevol referència o evocació real del món exterior.

Dos grups es relacionen amb aquest moviment del període d'entreguerres: Cercle et carré, i Abstraction Création. Diametralment oposats, van tenir un caràcter molt defensiu i polèmic i no lluitaven només per ideals estètics, per bé que coincidien en la missió que hauria de desenvolupar l'art en el futur: les arts no havien de representar la individualitat, sinó l'universal.

La noció d'art concret fou proposada per Théo van Doesburg en ocasió de l'aparició de l'únic número

de la revista del mateix nom, publicada a París l'abril de 1930 i que actuarà de manifest. Explicava d'aquesta manera el nom, alhora que el text: «Pintura concreta i no abstracta, perquè res és més concret, més real que una línia, que un color, que una superfície». Es tractava d'assolir un art calculat, lògic, que exclou qualsevol expressió subjectiva. Reclama que l'obra sigui «concebuda en la ment abans de la seva execució».

En 1930, París es converteix en la capital cosmopolita de les tendències d'avantguarda. Atrets per les escoles d'art (Acadèmia Moderna de Léger i d'Ozenfant, Tallers de Löhé i de Colarossi), per la vida de Montparnasse, fugint de l'auge del totalitarisme soviètic i més tard del nazisme, molts artistes estrangers s'instal·len progressivament a París: Pevsner, Seuphor (belga), Calder, Torres-García, Vantongerloo, Van Doesburg, Arp i Sophie Tauber-Arp (alsacians), Doméla, Kandinsky...

Quinze anys després de la fundació del moviment De Stijl, van Doesburg obria una via essencial que R.P. Lohse i, amb més coratge, Max Bill —artista i teòric suís— reprendria pel seu compte veient-hi una vertadera «concepció democràtica de l'art».<sup>4</sup> Després de la segona guerra mundial, a França resorgeix l'esperit de la Bauhaus. La Galeria Denise

4. Hans L.C. Jaffé «La abstracción geométrica: sus orígenes, sus principios y su evolución.» a *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Al-Borak, S.A. de Ediciones, Madrid, 1972. pàg.178



5. AAVV. Minimal Art. Koldo Mitxelena Kulturunea. Donostia. Diputación Foral de Gipuzkoa, 1996.

6. Gregory Battcock, *Art and Objecthood*. Publicat per primera vegada a Artforum, juny 1967. (ed.), *Minimal Art, A Critical anthology*, E.P. Dutton, Nova York, 1968

148

Aurélie Nemours  
*Minimisé Rouge Minimisé Noir*  
*Minimisé Jaune Minimisé Bleu*  
1970, 115 x 115 cm



René, creada en 1945 amb l'ajuda d'un cert nombre d'artistes, serà el nucli de confluència d'aquest nou art, de la mateixa manera que el Salon des Réalités Nouvelles va exercir com a fòrum de trobada anual d'aquesta tendència.

Durant els anys cinquanta l'abstracció va tenir un seguiment similar amb François i Véra Molnar, Almir Mavignier, Jesús Rafael Soto i François Morellet. Alguns dels principis compositius de l'art concret són observables en l'art òptic o en el minimalisme americà.

El terme art concret s'ha fet extensiu i s'ha emprat per designar gran part de l'abstracció geomètrica de després de la guerra.

L'opció de Nemours, allunyada del pensament dominant de la seva època, qüestiona les exigències de la seva pintura constantment, traça la seva direcció en la de la pintura abstracta concreta, en permanent «recerca de la veritat del món», guiada per la lògica.

## 2.2. EL VALOR DE LA UNITAT

Donald Judd està indiscutiblement associat al minimalisme. En el text *Minimal Art* de l'any 1965, Richard Wollheim, professor d'estètica i filosofia a

Londres, tria el terme «minimal art» al referir-se a l'obra d'alguns artistes del moment, que en la línia del ready-made o l'experiència poètica de Mallarmé, redueixen al mínim les decisions del seu treball.<sup>5</sup> El mateix any, Barbara Rose, publica *ABC Art* on fa una primera aproximació crítica a les condicions estètiques imposades pel minimalisme, com un desenvolupament del reduccionisme de Malèvitx i Duchamp.

Mel Bochner planteja a *Serial Art, Systems, Solipsism* aparegut l'any 1967, el problema de la repetició des del punt de vista de l'estratègia conceptual, en que derivaran moltes de les pràctiques minimalistes. Bochner defineix l'expressió «sèrie» com un procediment i la concep com predomini de la idea sobre la realització. El centre de l'obra se situa en el projecte, de manera que l'execució només és una materialització d'un projecte intel·lectual. Assenyala que «les parts individuals d'un sistema no són importants en elles mateixes, però si ho són en el mode que s'utilitzen dintre de la lògica tancada de la totalitat»<sup>6</sup>

El minimal art s'interessa més per la totalitat de l'obra que per les relacions entre les parts singulars que la integren. Això justificaria l'ús preferent de formes primàries que no estan fragmentades en parts ni estableixen relacions mútues, sino que



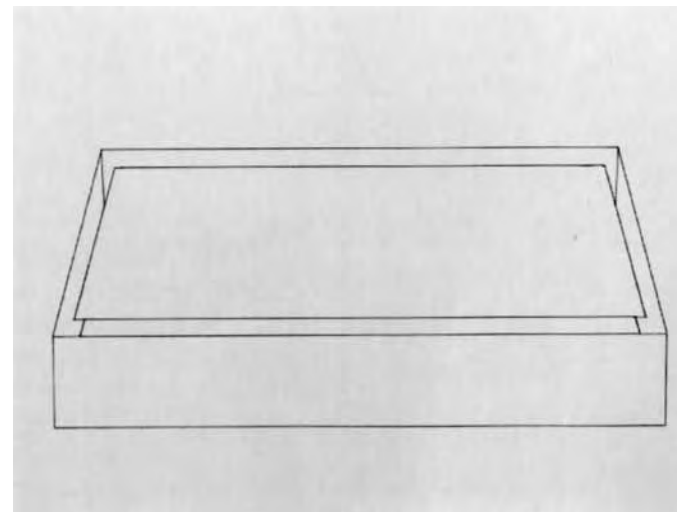
constitueixen un tot indivisible, a la manera d'una «gestalt» com a forma coneguda i constant o com una sèrie d'unitats idèntiques repetides.

Com dirà el mateix Judd «el problema principal és mantenir el sentit de tot». En paraules seves «Quan comences a relacionar les parts, primer assumeixes que tens un tot imprecís —el rectangle de la tela— i parts definides, [...] hauria d'haver un tot definit, potser sense parts, o amb molt poques». <sup>7</sup> La seva postura literalista contra la pintura es basa principalment en dos punts: el caràcter relacional de quasi tota la pintura i l'omnipresència, la virtual il·lusió pictòrica.

Donald Judd considera que com més èmfasi es concedeix a la forma del suport, —com en la pintura moderna recent—, es provoca una situació més tensa: «Els elements que estan dintre del rectangle són amplis i simples, i es corresponen íntimament amb el rectangle. Les formes i la superfície són només les que poden fer aparèixer justificadament dintre d'un pla rectangular i sobre ell. Les parts són escasses i estan subordinades a la unitat que són el que normalment anomenariem parts. Un quadre és quasi una entitat, una cosa, i no la suma indefinida d'un grup d'entitats i referències. El fet de ser una cosa dóna força a la pintura anterior. També estableix el rectangle com a forma definida; ja no es tracta d'un límit més o menys neutral.

La forma només pot utilitzar-se de maneres determinades. Al pla rectangular se li confereix la durada d'una vida, la simplicitat necessària per emfatitzar el rectangle limita les possibles disposicions dintre seu».

Nemours utilitza la forma quadrada només seguint els moviments que aquest possibilita. El signe de la creu opera com un eix de coordenades restringint el moviment en vertical o horitzontal. Els elements no existeixen en tant que parts subordinades, són concebuts com un tot que actuarà en conseqüència, sense observar-se especialment relacions categòriques



Donald Judd

*Untitled 1977-78*, aigüafort  
edició de 75 exemplars

<sup>7</sup> Donald Judd, «De la symétrie» a *Écrits 1963-1990*. Daniel Legong éditeur, Paris, 1991. pàg.165-168.



Vista de l'estudi de Donald Judd.  
Art Studio, Fundació Chinati,  
Marfa, Texas.



Aurélie Nemours.  
*Objets à vivre* 1999, tres elements en metall 150 x 120 x 25 mm  
edició de 30 exemplars

Enfront a l'escultura de parts múltiples, Judd imposa els valors de la totalitat, unicitat i indivisibilitat, com si es tractés d'una sola cosa, un «objecte específic» únic. Judd s'interessa principalment per el tipus de totalitat que es pot aconseguir a través de la repetició d'unitats idèntiques. L'ordre que funciona en aquestes peces «és senzillament ordre, com el de la continuïtat, una cosa rera l'altra».

La forma és l'objecte. El que assegura la totalitat de l'objecte és la singularitat de la seva forma. Aquesta èmfasi sobre la forma pot donar la sensació sobre les peces de Judd que són buides (buides de contingut), és aquí on entraria la meua apreciació i ho substituiria perquè són color.

Tant la pintura de Nemours com els objectes de color de Judd són contenidors d'energia cromàtica que fan possible aquesta transmissió del color pel propi material: són color en estat pur. Judd manifesta que l'obra és un aconteixement visual que provoca sensacions immediatament comprensibles, el que motiva que utilitzi el color d'una manera franca i extensiva.

En l'any 1989 Aurélie Nemours presenta la seva obra *Le Long Chemin*, una línia horitzontal de més de 50 metres, composta per seixanta quatre teles

quadrades monocromes, vermelles, blaves, grogues, blanques i negres, el que ella anomena «des instants couleur» (instants de color), a la Stiftung für konkrete Kunst de Reutlingen, vora de Stuttgart.

Sobre aquest mateix principi inicia *La Ligne* composta per vint-i-sis elements, acabada l'any 1992 i que actualment pertany al Museo Nacional Reina Sofía de Madrid.

A *Objets à vivre* 1999, tres elements en metall, un de cada color, groc, gris i malva i tres més en colors diferents taronja, púrpura i vermell.

Pensats com una repetició seriada i per anar al terra, els objectes tridimensionals de Donald Judd, que per ser contemplats hem de vorejar, i fins i tot, abocar-nos-hi, no mostren cap artificio elèctric, depenen de la ubicació expositiva, però visualment estem parlant en termes de la mateixa potencialitat que la resta d'artistes d'aquestes particulars lectures sobre el color.

### 2.3. ARTICULACIÓ DE L'ESPAI BIDIMENSIONAL

La pregnància i la concreció de Judd em duen a encadenar l'articulació del seu espai bidimensional amb el plantejament ortogonalment rítmic de determinades xarxes d'Aurélie Nemours.

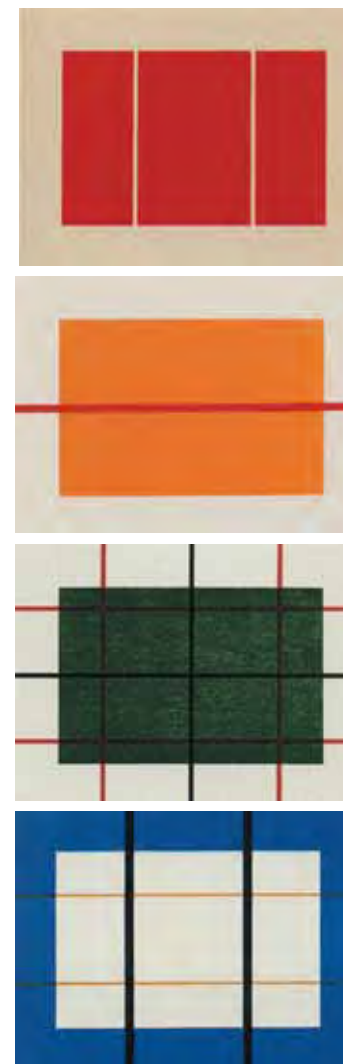
Expressió en Judd d'una retícula esquemàtica i en Nemours d'una retícula simbòlica.

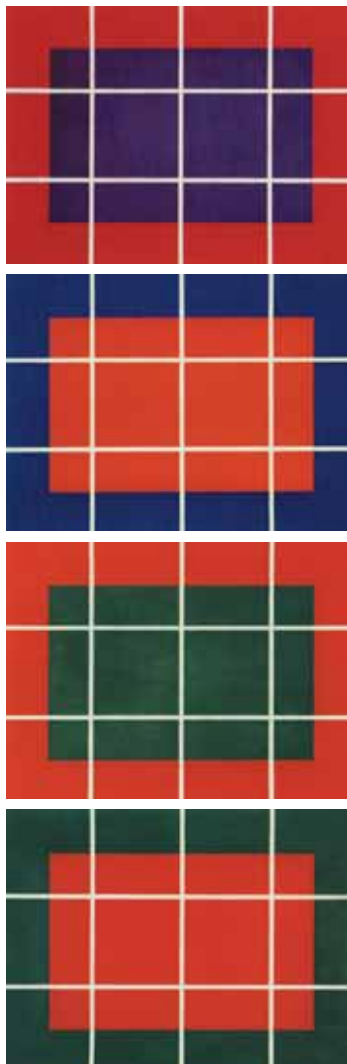
Si tot l'esperit organitzatiu de Nemours es desencadena lentament però amb perseverància en la sèrie dels pastels titulats *Demeures*, —on inevitablement anem a recalar en veure la reticulació organitzativa de l'emplomat dels vitralls—, en el treball gràfic de Judd, els motius es fan més tensos, el color més brillant i la simetria fa la seva aparició.

És observable que en tots els seus gravats apareix com a comú denominador la divisió de l'espai segons aquesta propietat.

Analogia de dimensions, forma i posició seguint els pressupòsits d'ideació dels objectes:

la simetria concedeix la sensació d'ordre, de continuïtat i es trasllada al conjunt d'objectes de paper que configuren un joc de xilografies on observem que si bé contigus, —els gravats, entesos com a parts d'aquesta sèrie en forma de *portfolio* anomena-





da 243-262 *Sense títol* 1992-93 — són diferents. En molts d'aquests, presenta la impressió de l'espai exterior i l'interior de la figura del rectangle horitzontal. Les xilografies, concebudes en parelles de dintre i fora, mostren l'exterior del camp rectangular equivalent al marge de cortesia que sovint es deixa sense imprimir, en color i la sobreimpressió d'una retícula ortogonal que aporta dos colors més, en una disposició completament centrada i proporcional al suport de paper. La imatge parella, és ja el propi rectangle a color, amb els seus marges de cortesia en blanc, i l'aplicació sobreimpressa de la mateixa retícula sense canvis de colors.

Diagramacions que aplicades sobre un fons interior o exterior es comporten de manera diferent, tant a nivell espacial com de juxtaposició o separació del color. Per tant, la nostra mirada interpreta aquests díptics que se'ns presenten com un test visual. Una idea que aparentment no ofereix cap risc visual, com és el fet de desglossar l'interior d'un objecte i traslladar-lo sobre un altre fons, —exercici gestàltic per excel·lència amb formes més complexes—, confirma la diferència i l'obertura en aquestes sèries.

Aquestes fustes impreses en vermell cadmi, groc cadmi, taronja cadmi, blau ultramar, blau ceruli, blau cobalt, verd permanent, verd viridiana (viridià), negre i carmesí alitzarina són la constatació que, la

pregnància i la sobrietat conviuen amb la bellesa. Ideades sota el mateix concepte, però amb categoria d'unicitat.

L'ús de les línies de color disposades sobre el format base, que en altres casos actuarien separant l'espai, l'està aquí unificant i no separant. La simetria fa que gran part de les obres tinguin proporcionalitat interna respecte al format exterior rectangular, d'altres responen a una separació quadrangular dintre del rectangle.

No és visible tan clarament en aquells casos de reticulació en color blanc, en els que la bidimensionalitat es fa més òbvia i l'espai del fons actua com un perfil divisor. Aquí explora la intencionalitat del tall de la matriu que no s'impregna de color, donant-li una entitat de buit com en els objectes extrusionats d'alumini anoditzat que ofereixen perfils que s'endinsen o s'allunyen en un positiu i negatiu alternat.

Qualsevol insinuació de moviment és inexistent, en canvi, sí que es produeix quelcom semblant al treball de Josef Albers. Detingudament és observable la interacció dels colors en una economia d'espai, de la mateixa manera que Albers utilitza la repetició del quadrat i la variació cromàtica d'aquest basant-se en la interacció, Judd aconsegueix conceptualitzar l'acció del color.

De tot el conjunt d'obres a les que he tingut accés aquesta és la que funciona més en els nivells de reacció retiniana per l'ús que Judd fa dels colors complementaris —Les petites reverberacions de l'entramat de la fusta, que es poden filtrar a través de la pel·lícula de color aplicada ajuden a exagerar-ho més— I els breus perfils blancs proporcionals al voltant de cadascun dels quadrats que respiren dintre del rectangle són les àrees reservades a la discontinuïtat visual.<sup>8</sup>

Fins i tot la referència a la carta de color.

L'associació de l'estructura de plom amb les exploracions diagramàtiques que trobem en els pastels d'Aurélie Nemours on la geometria comença a concebre's a partir de senzills signes com dues línies que intersecten i originen un punt d'encontre i a la vegada dibuixen el recorregut d'una creu que talla la superfície plana, està significativament en sintonia amb la seva idea d'ordre de l'univers i de les seves lleis, com un arquetipus de significats inesgotables.

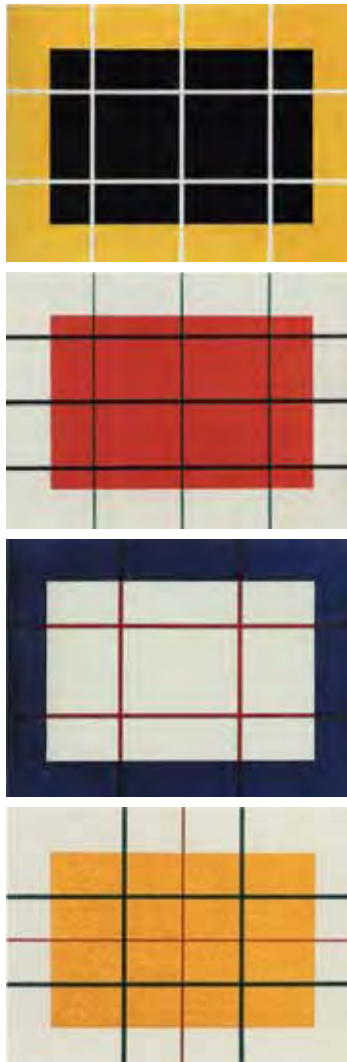
En el cas de Nemours el seu lèxic és primordial en la creació del seu llenguatge de símbols cromàtics, ja que, l'acció de simbolitzar és sobretot una funció del llenguatge.

És reduït i abstracte el seu llenguatge?



Aurélie Nemours, *Demeure* 1954, pastel sobre paper

<sup>8</sup> Donald Judd, en la seva reflexió que titula «De la symétrie», 1985. a *Écrits 1963-1990*. Daniel Legong éditeur, Paris, 1991, constata amb exemples sobre arquitectura i intervencions en espais públics, la importància que té en la seva concepció la simetria enfront la dissimetria. Inquiet durant alguna època per si aquesta podia suposar-li massa restricció. pàg.165-169.



El color ha desenvolupat una funció primordial en Judd, en els objectes tridimensionals, en els seus gravats i en els seus dibuixos.

Durant algun temps el significat del color, en tant que component definitori de la seva obra, no es considerava tan expressiu, ja que la forma controlada, tridimensional i geomètrica guanyava terreny, avalada pel seu conegut assaig *Specific Objects* (1964-65), on queden descrits els principis de l'artista.

Els gravats en fusta de Judd, d'aspecte radiant, sobris i altament austers, d'un color dens, indubtablement, són d'una presència important.

El «Minimal Art» va contribuir també al desplaçament cap als aspectes formals, però els seus gravats dels anys compresos entre els setanta i vuitanta s'han de contemplar com a formulacions cromàtiques extremament poderoses. «Dos colors sobre la mateixa superfície es troben quasi sempre a diferents profunditats». El medi propi de la xilografia i la seva estampació en color que físicament separa les matrius per aconseguir la nitidesa i facilitar certs preliminars, corrobora aquesta possible realitat de diferents profunditats.

En les xilografies, el color domina de manera absoluta, essent les divisions formals de la superfície bàsicament senzilles i de gran lucidesa. Atorguen propor-

ció i límits als colors, els quals adquireixen en conseqüència un caràcter radiant, una expressió precisa. La relativa senzillesa de la xilografia proveeix al color d'una aparença molt més simple i intensa que potser en els objectes tridimensionals més complexos.

Al considerar la relació entre els gravats i els objectes ens podem adonar com durant els anys vuitanta els objectes de Judd esdeven encara més cromàtics, s'afegeix el color de manera més generosa cada vegada. Aquest increment, en concordança, és observable en els gravats. Aquesta correspondència podria estar justificada per l'augment d'atenció de l'artista envers al tema del color. Els gravats mai són reproduccions dels objectes, ni viceversa. Són ben diferents, o potser no tant?

Els gravats poden resultar més amables i més íntims que els objectes tridimensionals, de manera que constitueixen per ells mateixos una categoria especial en el conjunt de l'obra de Judd.

### 2.3.1. PARAL·LELOGRAMS

L'elecció del paral·lelogram sí que tindria una connexió immediata amb la seva investigació dels objectes que neix del seu desig de dotar a les coses

d'una forma, sense recórrer a la il·lusió. Els seus objectes suposaven un punt de partida cap a altres possibilitats artístiques. Suscitaven reaccions sobre la superfície plana, sobre el paper, en dibuixos i en plànols d'objectes que mai s'han arribat a realitzar. Hi ha estudis d'objectes en perspectiva en els quals apareix clarament la representació d'un paral·lelogram.

Cada paral·lelogram és una totalitat composta de parts iguals. Cadascun és en ell mateix una «proposta» que té a veure només amb les seves parts, i que procedeix d'una xarxa regular i controlada i que determinen el marc d'intervenció de l'artista. És en aquest marc on fa les seves propostes.

Cada paral·lelogram és la realització d'una certa possibilitat que en deixa alguna altra d'oberta.

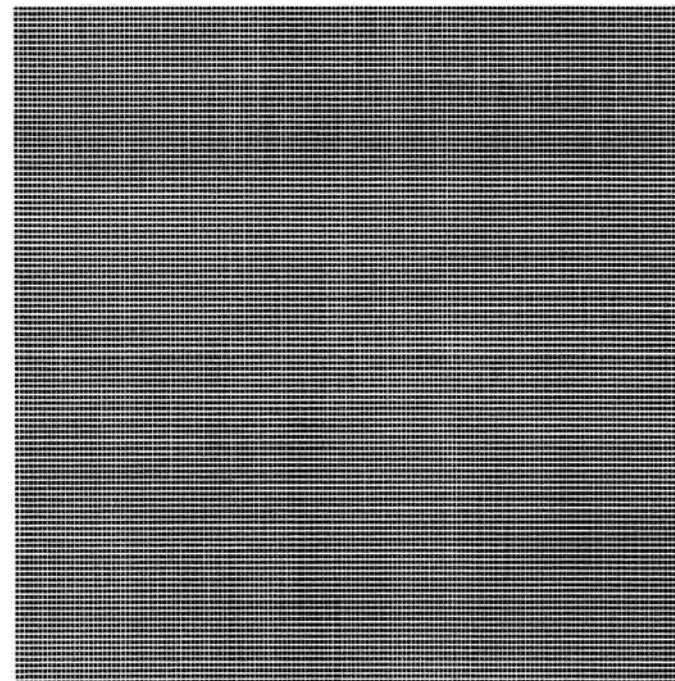
La idea de l'encadenament, precisament no està prevista a priori, és fruit del mateix encadenament, la sèrie s'articula a través d'un element rera l'altre: necessitem el primer per originar el segon, i el segon per originar el tercer.

Aurélie Nemours emprèn resoldre un cert nombre d'interrogants que formen part, aparentment, del discurs minimalista, com el ritme, la sèrie, la reproductibilitat dels mòduls geomètrics. Considerar la seva evolució només des de la perspectiva del que és avaluable, la premeditació numèrica, conduiria a tancar la seva obra en una categoria que li és completament aliena.

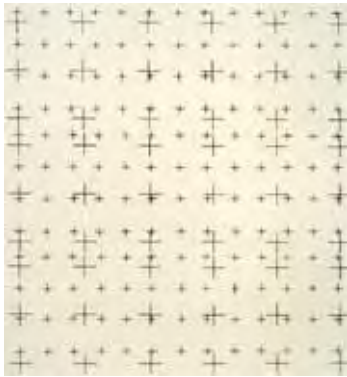
Ella es considera visceralment pictòrica.

De la factura rigurosa, que no significa calculada, a la regida per les formes matemàtiques com la de Morellet o Max Bill, s'imposen certes diferències. El seu treball no està predeterminat per una equació. I res, tampoc neix de l'entorn de l'aleatorietat. Res es confia a l'atzar.

Remuntar-se al nombre i a les matemàtiques significa que el quadre té un vincle amb la raó i el mental. Cada signe, cada proporció és la justa dins el marc d'un problema a resoldre, aquí rau la relació de la forma respecte al format de la tela.



Aurélie Nemours, *Rythme du millimètre* Série *L'innombrable*, 1977.  
oli sobre tela, 120 x 120 cm.



*Écriture* 1975-95, serigrafia,  
215 x 230 mm  
edició de 100 exemplars



*Rythme du millimètre* 1985,  
serigrafia, conjunt de 21 serigrafies  
320 x 230 mm  
edició de 30 exemplars

### 2.3.2. RITME I SÈRIE

El ritme és un principi superior místic, no designa una norma descriptiva, una unitat acabada i en conseqüència limitativa. El ritme de Nemours provoca la mobilitat permanent dels components interns de l'obra, dóna impuls vital a l'obra futura i, en paraules d'Andréi Nakov «reclama una successió de seqüències, que són tan infinites com la vida».

Organitza les seves obres en sèries que utilitza per desenvolupar conceptes que apareixen en forma de títol, com per exemple *Rythme du millimètre*, *L'innombrable* o *Quatours*.

El concepte de sèrie és diferent al de Donald Judd, Sol LeWitt o Mel Bochner.

En els anys setanta la idea de sèrie és tractada pels artistes americans de manera que una forma cobrint diverses obres és repartida en un conjunt de composicions ideades anticipadament. En aquesta anticipació és on intervé la fórmula del càlcul. Per l'artista francesa l'existència de la sèrie no està calculada per endavant, aconsegueix la seva funció com un vector que transporta i condueix, no com un límit.

En el cas de Judd la sèrie és oberta, no resulta així en Nemours que presenta les seves successions en

una idea més tancada. Els seus projectes a llarg termini li permeten prendre una perspectiva que finalment es tanca.

Judd va dir en una entrevista: «Penso que és una mica contradictori per mi fer gravats, però m'agrada fer-los. I a més, puc aprendre alguna cosa d'ells.» Quan en un dels seus objectes coincideixen diferents materials els colors reinicien un diàleg. En la seva obra gràfica retorna el color. Trobem en una mateixa imatge que els colors estan triats amb tanta precisió que es defineixen i accentuen mútuament, però com tot en tota la seva obra, no deixa d'estar fet amb una gran lentitud, rigurositat i cautela.

### 2.3.3. GEOMETRIA

Praxi, aquesta, traslladable a una altra temporalitat marcada per la freqüència regular de repetició d'elements, de moviments no perceptibles induïts pel color. Aurélie Nemours va entramant el discurs poètic alhora que fa extensible a l'acte pictòric la diagramació i l'estructuració del seu espai ideal que ja aventura quan endreça les línies i s'expressa en els versos. Es dedueix de la seva lectura poètica que la necessitat de ser rigurosa sorgeix d'una necessitat d'abstracció: l'abstracció comença pròpiament amb



la consciència de la semblança i la diferència. Abstraure és distingir el caràcter comú a diferents objectes o el caràcter diferencial d'un objecte. Assolir aquesta necessitat de rigor quan s'arriba a un quadre amb una línia i el buit. Com naturalment el buit no és el no res sinó la plenitud, aquesta línia no pot ser més que aproximada, d'aquí es desprèn que ha de ser el més rigurosa possible respecte el buit. Per l'artista és de gran importància concedir cura a l'execució.

En el seu cas no és primer el punt sinó la línia, que es convertirà en superfície per originar matèria capaç d'aixecar-se en tres dimensions. Línia a línia, vers a vers, es va projectant gràficament el pensament abstracte d'Aurèlie Nemours. La línia, la creu, el quadrat, el rectangle, són els primers elements del seu vocabulari plàstic, on la combinatòria i posicionament en l'espai plantegen subtils dubtes de ritme i composició.

#### ANÀLISI D'UNA LÍNIA

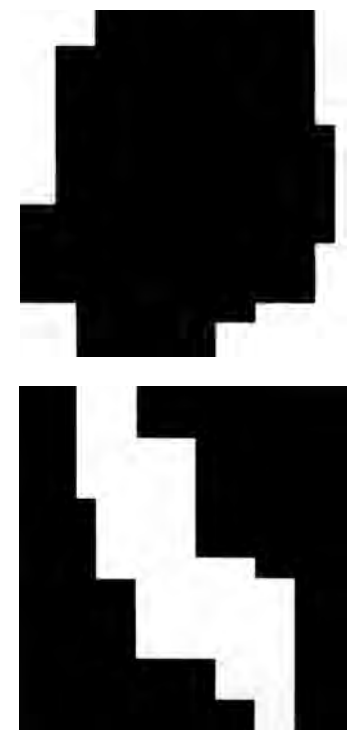
EL MOMENT EN QUÈ LA LÍNIA ESDEVÉ  
SUPERFÍCIE,  
EN QUÈ LA SUPERFÍCIE OSCIL·LA ENTRE EL COS  
I L'ESPAI,  
EN QUÈ LA MATÈRIA CREA EL VOLUM.  
L'INNOMBRABLE DE LA LÍNIA S'ACONSEGUEIX

EN EL PUNT,  
EL REPETITIU DEL PUNT.  
VOLUNTAT D'ESDEVENIR CADA PUNT DE CADA  
LÍNIA.  
DEFINIR L'AURA DEL PUNT.  
SI EL COS INVESTEIX L'ESPAI, IRRADIACIÓ  
DE LA MATÈRIA,  
QUINA ÉS LA REALITAT DE L'ESPAI  
A L'INTERIOR DEL COS?  
TRIAR ENTRE L'INTERIOR I L'EXTERIOR.  
L'ONDA ÉS MÉS REAL QUE EL COS;  
EL SENTIT I EL GAUDI DEL COS  
HAN D'EXPRESSAR EL BUIT?  
EL PES DEL NEGRE.  
EL DO DEL BLANC.  
LA VERTICAL ÉS MÉS DIÀFANA QUE  
L'HORIZONTAL.<sup>9</sup>

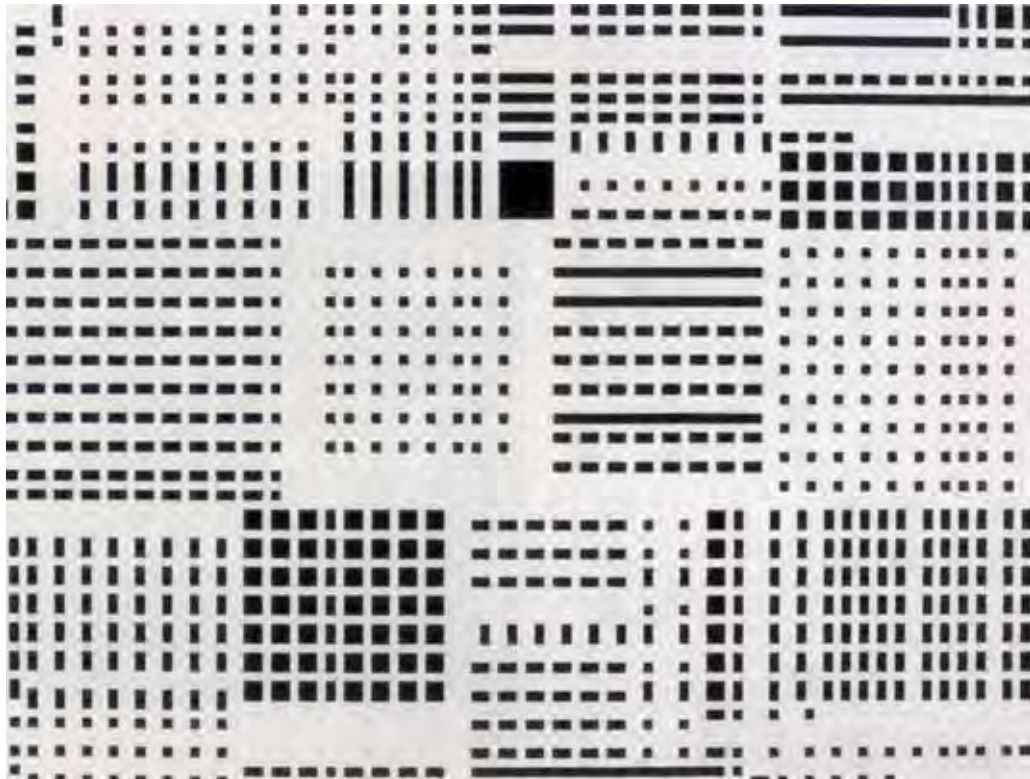
Nemours explica que no sabia exactament en aquella època perquè pintava rectangles» tot i que quel·com l'empenyia a continuar el seu sistema de línies paral·leles de tall perpendicular dividint el pla en quadrats o quadrilàters.

NEGRE / PUNT LLUMINÓS DE L'UNIVERS / LA  
FORÇA / LA PRESÈNCIA DEL NEGRE ÉS REAL /  
LA IRRADIACIÓ DEL BLANC OFRENA PERFECTA /  
EL NEGRE ABSORBEIX [...] <sup>10</sup>

<sup>9</sup> AAVV. Aurélie Nemours. *Rythme  
Nombre Couleur*. Éditions du  
Centre Pompidou. Paris, 2004.  
pàg. 129



*Structure de silence* 1983-84,  
oli sobre tela, 100 x 100 cm



Aurèle Nemours , *Vigilie* 1968, oli sobre tela, 97 x 130 cm

La retícula negra real aporta la lluminositat de l'univers sobre el blanc de l'espai bidimensional impolut, equiparant-se a la veritat empírica ortogonal, que es reafirma sobre la corba i la diagonal eliminades del seu paradís abstracte per ser massa corpòries.

#### 2.3.4. RETÍCULA

Arriba a la retícula, assolint així una pauta totalitzadora que elimina l'equilibri jeràrquic entre les parts compositives. L'efecte és una superfície equilibrada, però no el d'una imatge unitària.

En el cas de *Vigilie*, 1968 els mòduls estan generats per retícules dintre de la retícula. Constituits en base a formes quadrangulars que actuen com a punts intermitents de negre lluminós, són endreçats i emprats en bloc, generant un recorregut visual que ens evoca alguna de les primeres obres òpticament contrastades de Bridget Riley. Sabent que els desplaçaments en Nemours només són possibles en vertical o horitzontal, insisteix en cercar aquest ritme a través de la multiplicació de les entitats. No són ni els fragments, ni les parts, de l'abstracció europea a les que aludeix Judd, són el punt de partida que, per senzilles operacions de càlcul, s'auto-

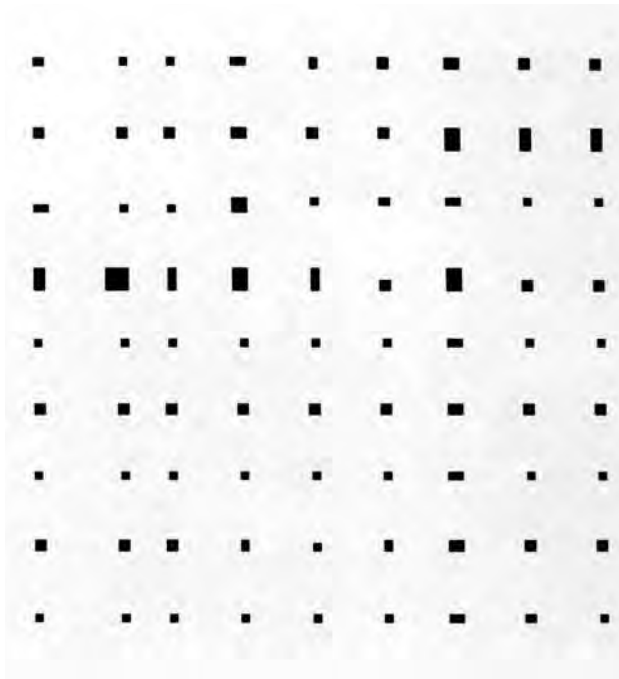
generen com a «blocs d'infinifits».

Aquesta malla adopta una presència important en ocasions com *Acrux* 1969, i en altres serveix de basidor pels elements angulars de 90° derivats de desplaçar-se.

*Structure de silence* presenta una modulació compacta on l'esglaonament del perfil s'obté basant-se en la invisibilitat de la retícula. En algunes obres d'aquesta sèrie els mòduls són tancats, en altres oberts, tot i que la lectura que per pregnància és deduïble d'aquest negre sobre blanc és també relativa.

Aquestes formes arriben als marges de l'espai pictòric, potenciant una interpretació de continuïtat: «Ce sont des blocs d'infinifits. Ils conjugent terre et temps. Et ciel. Ils se nouent comme eux-mêmes s'agencent et se distinguent chaque fois qu'ils sont formulés l'un dans l'autre. L'un avec ensemble. Noir et rectangles».

A *Seize Polyèdres*, observem que multiplicant quatre fileres horitzontals per quatre verticals, equidistants des del centre de la tela posa l'accent precisament en l'absència d'un quart de quadrat de l'angle superior dret, més que en els tres quarts de la figura resultant retallada en negre. («noir indique l'immé-



Aurélie Nemours. *Acrux* 1969, oli sobre tela, 120 x 120 cm.

<sup>10</sup> Extret del poema *Écho*, AAVV.  
Aurélie Nemours. *Rythme Nombre  
Couleur*. Éditions du Centre  
Pompidou. Paris, 2004.pàg.173.

<sup>11</sup> AAVV. *Histoires de blanc et noir. Hommage à Aurélie Nemours*. Musée de Grenoble, Réunion des musées nationaux, Paris, 1996. pàg. 42.

<sup>12</sup> Aurélie Nemours. *Bleu bleu noir*. Éditions Melville/Léo Scheer, Paris, 2003. pàg. 32-33.

<sup>13</sup> AAVV. *Aurélié Nemours*. Edicions IVAM Institut Valencià d'Art Modern, València, 1998, pàg. 140.

<sup>14</sup> Rosalind Krauss «Retículas», Nova York, 1978 a *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1996, pàg.29.



*Seize Polyèdres* 1984. oli sobre tela, 120 x 120 cm.

moire par des angles».<sup>11</sup>

El mòdul quadrat interior s'exten a la configuració exterior del format de l'obra, individualment, en dip-tics, en bandes verticals composant columnes, en quartets (sèrie *Quatours*), i també en la temporalitat, en les sèries.

Ret homenatge a Malèvitx («à Kasimir Malévitch») veient l'essència en el quadrat més enllà de la superfície

Aquesta estructura de dades actúa primer com a bastidor de fonaments, la línia multiplicada en un desplegament continu, d'una banda a l'altra de la tela i, en segona instància, en paraules de R. Krauss possibilita l'existència d'una contradicció entre els valors de la ciència i els valors espirituals.

Segons Aurélie Nemours «En el món formal està el ritme i està la concordança. Està la forma que crea el ritme i el ritme que crea la forma. Això vindria a ser la mateixa cosa. I està la concordança, es tracta de buscar-la. De la mateixa manera, busquem el color. A nivell del color, l'acord es busca a través de l'espectre solar, però mitjançant aproximacions graduals, això és el que concerneix al número.»

L'obra apareix com una obsessió pel problema de relacions entre dos sentits d'ordre que conjugats es reenvien de l'un a l'altre.

«AQUEST FLUX DE CONTRARIS PER EXPANSIÓ  
GENERA LA FORMA DE L'UNIVERS  
CONCILIAR ELS EXTREMS  
REALITZAR EN ELL MATEIX LA UNITAT DE LA  
CREU QUADRADA  
L'AMBIGÜITAT ÉS INDEFINIBLE»<sup>11</sup>

### 2.3.5. EL COLOR

Pel que fa al color, si situa el nombre al principi  
hom es demana quin lloc pren el color?

EL COLOR ENS REVELA SER I HAVER  
LA CONTRADICCIÓ RADICAL DE LA FORMA  
SIGNE CREU  
REGULA EL COLOR  
EL COLOR TÉ LA MATEIXA EXIGÈNCIA  
QUE LA FORMA  
EL COLOR HA D'ESPERAR  
L'HORIZONTAL-VERTICAL  
CORBA I DIAGONAL ELIMINADES  
MASSA TERRA»<sup>12</sup>

«En els quadres que avui mostro a València (a la  
Galeria Charpa) estic dintre del que anomeno les  
policromies, perquè apareixen com una resolució de

la concordança, doncs un quadre que és vermell mai  
és vermell. El vermell no existeix per nosaltres. Com  
tampoc el nom d'un color: donem noms als colors  
per poder-nos entendre, però estem dintre de l'ondu-  
latori. I d'altra banda, quan es fa un quadre, hom no  
es preocupa pel color, estem en plena energia pura  
i busquem la concordança interna. I aquesta exigeix  
del quadre que intervingui l'espectre. Així que, si  
agafo un vermell, estarà ple de blau i trindrà un pes-  
sic de groc. Si no, no arribo al triangle i el meu  
color serà pla i encara no serà un quadre. El color  
ha d'estar viu i per això l'espectre sencer ha d'estar  
viu.»<sup>13</sup>

L'atenció visual dels artistes està sotmesa a un con-  
junt de distorsions específiques. Per a nosaltres,  
com a sers humans perceptors, existeix un abisme  
entre el color "real" i el color "percebut". Podem ser  
capaços de medir el primer, però el segon només  
podem experimentar-lo... I això és degut, entre  
altres coses, a que el color sempre implica una  
interacció: un color determina i afecta a un altre  
color veí. Aquesta interacció es produeix fins i tot  
quan només mirem un color, ja que l'excitació reti-  
niana de la contraimatge superposa a un primer estí-  
mul cromàtic un segon estímul, que és el seu com-  
plementari.<sup>14</sup>  
Seguint la idea de la falsa evidència de la «visibili-

<sup>12</sup>Aurélien Nemours. *Bleu bleu noir*.  
Éditions Melville/Léo Scheer, Paris,  
2003. pàg. 32-33.

<sup>13</sup>AAVV. *Aurélien Nemours*. Edicions  
IVAM Institut Valencià d'Art  
Modern, València, 1998, pàg. 140.

<sup>14</sup>Rosalind Krauss «Reticulas»,  
Nova York, 1978 a *La originalidad  
de la Vanguardia y otros mitos  
modernos*. Alianza Forma. Alianza  
Editorial, S.A. Madrid, 1996,  
pàg.29.

<sup>15</sup>Entrevista a Aurélie Nemours per Katia Feijoo, «Aurélie Nemours, l'accord parfait», *Art Press*, nº 142, décembre 1989.

<sup>16</sup>Rosalind Krauss «Retículas», Nova York 1978 a *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1996. pàg.29.

<sup>17</sup>Entrevistes amb Emmanuelle Amiot, Céline Bodving, Hyung-Sun Choi et Gabriele Mahn a *Histoires de blanc et noir. Hommage à Aurélie Nemours.*, febrer 1996. Musée de Grenoble, Réunion des musées nationaux. Paris, 1996.

tat» dels colors, què significa la percepció dels colors? Què és una pintura, si no una visibilitat treballada per l'invisible. Què és el que realment s'expressa?

«bleu bleu bleu bleu noir / bleu bleu bleu bleu rouge / rouge rouge rouge rouge jaune [...]»

No són exactament colors el que estem veient si aturem aquesta lectura per imaginar la seva pintura. Les seves línies policromes són també una forma de neutralització, el vertígen de l'absència del buit. Són la nuesa que busca el pintor: «on el color és matèria, on la matèria esdevé el buit. Hi ha una revelació sense paraules. I és aquí que el buit és resposta doncs la fascinació, l'enlluernament resisteixen».<sup>15</sup>

Tot el problema dels colors complementaris, així com l'edifici d'harmonies cromàtiques que els pintors van erigir sobre la seva base, concernia a l'òptica fisiològica.

Una característica interessant dels tractats d'òptica és que estaven il·lustrats amb retícules. Ja que es tractava de demostrar la interacció de partícules concretes en tot un camp continu, aquest esmentat camp era analitzat en el marc de l'estructura repetitiva modular de la retícula. Per l'artista que desitgés ampliar els seus coneixements sobre la visió en una direcció científica, la retícula es convertia en una matriu de coneixement. Per la seva pròpia abstrac-

ció, la retícula expressava una de les lleis bàsiques del coneixement —la separació de la pantalla perceptiva respecte a la del món "real"—. Per tot això, no és estrany que la retícula —com emblema de la infraestructura de la visió— es convertís en un rastre cada vegada més recurrent i visible de la pintura neoimpressionista, a mesura que Seurat, Signac, Cross i Luce avançaven en els seus estudis d'òptica fisiològica. De la mateixa manera, quan més aprofundien en aquest camp, més "abstracte" es feia el seu art, fins al punt de que, com va assenyalar el crític Fèlix Fénéon en referència a l'obra de Seurat, la ciència va començar a cedir el pas al seu contrari, és a dir, al simbolisme.<sup>16</sup>

Si traslладem la interpretació científica a l'actuació artística de l'abstracció geomètrica tots els que la practiquen podrien agrupar-se sota aquest genealogia; això reafirmaria la meua tesi que aquests artistes estan fent cartes de color. Sembla haver-hi un fet seqüencial —causa, efecte—, una conseqüència, entre l'abstracció geomètrica i l'organització de les cartes de color. Això és el que apunta Fénéon en parlar de l'obra de Seurat.

El negre absorbeix tot l'espectre i el blanc l'irradia [...] El blanc i el negre són els únics colors totals, absoluts».

«El color exigeix l'absolut / el color sense nom»<sup>17</sup> és en aquest doble joc que s'institueix la pintura. Pintar és anar més enllà del visible, és crear una visibilitat que a vegades pot ser vista, però que sobretot escolta el que, sense ella, restaria absolutament invisible, el sensible en tant que sensible. Així els colors de l'espectre, a través d'un prisma, es concentren en un raig de llum blanca. El negre absorbeix tots els rajos de l'espectre i d'aquesta manera conté igualment tots els colors. Per Nemours, tant el blanc com el negre, permanentment oposats, tenen la mateixa intensitat, la mateixa llum i són els únics colors aptes per la seva recerca de l'absolut en pintura. Tota la seva obra en blanc i negre participa de l'oposició i la tensió d'aquests dos valors antagònics i complementaris. El blanc i el negre han jugat un paper essencial en la seva obra, barrejant-se sempre de manera completa amb els seus treballs en color. Blanc i negre es responen, s'estimulen o s'exclouen. Alguns dels seus treballs *Demeures* o *Rythme du millimètre* no tindrien sentit d'altra manera mentre que d'altres com *Tocata* o *Angles*, s'han desenvolupat en color.

### 2.3.6. DE LA NATURA

Per Aurélie Nemours aquesta organització de l'espai bidimensional suposa la construcció ideal del món originada en l'observació de la natura i no el resultat d'un càlcul matemàtic.

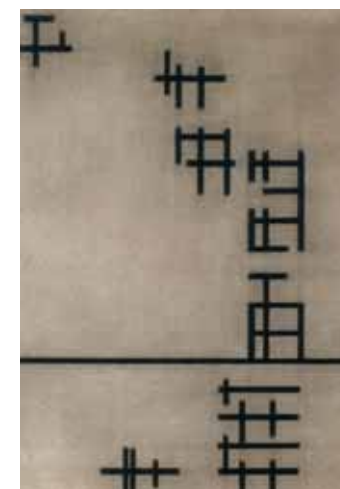
Els esbossos realitzats ràpidament, sense pretendre l'exactitud de la línia o l'angle recte, atrauen la mirada de l'espectador, precisament per aquestes imperfeccions i per la seva vivacitat —com si la inestabilitat del pigment del material amb què s'han treballat afavorís aquesta dimensió més propera—. L'origen d'aquests tresors està en la vida i el contacte amb la realitat.

És la natura que li desvetlla les seves lleis i la convida a expressar-les sota aquest aspecte modular. Podem observar en quasi tots els pastels que el fons del dibuix està construït per un entramat ortogonal a mà alçada, a vegades incomplet, que deixa petits quadres reservats a una relació de buit i ple evocant les nocions de positiu i negatiu. Alguns d'aquests espais interns són d'un color diferent al de la trama.

Les primeres retícules dels anys cinquanta són irregulars i de colors, a diferència de la sèrie de pastels posteriors on l'enreixat comença a ser negre i més

<sup>17</sup>Entrevistes amb Emmanuelle Amiot, Céline Bodving, Hyung-Sun Choi et Gabriele Mahn a *Histoires de blanc et noir. Hommage à Aurélie Nemours.*, febrer 1996. Musée de Grenoble, Réunion des musées nationaux. Paris, 1996.

Sèrie *Demeures*, 1958.



<sup>18</sup>AAVV. *Aurélie Nemours.*  
*Rythme...* pàg.129.

<sup>19</sup>Aurélie Nemours a AAVV. *Aurélie Nemours.* Edicions IVAM Institut Valencià d'Art Modern, València, 1998. pàg.142 -143.

<sup>20</sup>Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones.* Colección Arquitectura nº 36. Caja Murcia, Murcia, 1998. pàg.190.

164

<sup>21</sup>AAVV. *Histoires de blanc et noir.* ... pàg..42.

escairat. En aquests utilitza un, dos, tres colors per omplir l'enrajolat buit. La direcció de les trames s'articula bé sigui horitzontal, bé vertical. D'aquests pastels n'hi ha que han donat lloc a obres posteriors, si més no, hi podem establir certs vincles, com *Avant Ravenne* 1964, *Altair II* 1967.

Durant els anys 60 realitza una sèrie que titula *Échiquiers (Escaquers)* on divideix la superfície en quadrats iguals de colors diferents per obtenir la forma elemental de l'escaquer.

Preferentment emprà el pastel pels colors vius i el guaix pels treballs més foscos. La disposició dels colors que tria, en un màxim de sis, no obeeix a un sistema, però sí a un ritme improvisat durant l'execució on s'equilibren els valors i les quantitats, els colors càlids i freds, els tons clars i els foscos.

Aquests primers treballs coneguts ja confirmen que la seva obra és una reflexió sobre la reducció del vocabulari plàstic i els seus components elementals.

«En el meu cas les coses es fan bastant més per intuïció que per voluntat. Vaig practicar una mica l'escriptura automàtica dels surrealistes en la meua joventut. La treballa en els pastels.

M'he de posar en condició quan començo. És necessari posar l'esperit en estat. Jo busco el buit, des-

prés llenço les idees en el paper sense analitzar-les. No t'has d'aturar ni rellegir si no passa res. Durant aquest període el meu gran material és la soledat, després en la realització és el temps.» citat a Serge Lemoine, Aurélie Nemours. Waser Verlag, Zurich, 1992.

### 3. EL PENSAMENT ABSTRACTE D'AURÉLIE NEMOURS

ANÀLISI D'UNA LÍNIA

EL MOMENT EN QUE LA LÍNIA ESDEVÉ  
SUPERFÍCIE,  
EN QUE LA SUPERFÍCIE OSCIL·LA ENTRE  
EL COS I L'ESPÀI,  
EN QUE LA MATÈRIA CREA EL VOLUM.  
L'INNOMBRABLE DE LA LÍNIA S'ACONSEGUEIX  
EN EL PUNT,  
EL REPETITIU DEL PUNT.  
VOLUNTAT D'ESDEVENIR CADA PUNT  
DE CADA LÍNIA.  
DEFINIR L'AURA DEL PUNT.  
SI EL COS INVESTEIX L'ESPÀI,  
IRRADIACIÓ DE LA MATÈRIA,  
QUINA ÉS LA REALITAT DE L'ESPÀI



A L'INTERIOR DEL COS?  
TRIAR ENTRE L'INTERIOR I L'EXTERIOR.  
L'ONDA ÉS MÉS REAL QUE EL COS;  
EL SENTIT I EL GAUDI DEL COS  
HAN D'EXPRESSAR EL BUIT?  
EL PES DEL NEGRE.  
EL DO DEL BLANC.  
LA VERTICAL ÉS MÉS DIÀFANA  
QUE L'HORIZONTAL.<sup>18</sup>

Aquesta estructura de dades actua primer com a bastidor de fonaments, la línia multiplicada en un desplegament continu, d'una banda a l'altra de la tela i, en segona instància, en paraules de R. Krauss possibilita l'existència d'una contradicció entre els valors de la ciència i els valors espirituals. Segons Aurélie Nemours «En el món formal està el ritme i està la concordança. Està la forma que crea el ritme i el ritme que crea la forma. Això vindria a ser la mateixa cosa. I està la concordança, es tracta de buscar-la. De la mateixa manera, busquem el color. A nivell del color, l'acord es busca a través de l'espectre solar, però mitjançant aproximacions graduals, això és el que concerneix al número.» L'obra apareix com una obsessió pel problema de relacions entre dos sentits d'ordre que conjugats es reenvien de l'un a l'altre.

AQUEST FLUX DE CONTRARIS PER EXPANSIÓ  
GENERA LA FORMA DE L'UNIVERS  
CONCILIAR ELS EXTREMS  
REALITZAR EN ELL MATEIX LA UNITAT DE LA  
CREU QUADRADA  
L'AMBIGÜITAT ÉS INDEFINIBLE<sup>19</sup>

### 3.1. EL PUNT

Quan posem un punt, un traç, tot canvia, tot és impossible, el quadre exigeix una altra disponibilitat. En aquest sentit, hi ha una espècie de virtut de l'artista, que ha d'acceptar la humilitat i l'exigència del quadre. És una via de revelació. «Llavors és quan se'm confirma que el número existia sense que jo en tingués consciència. La vida m'ha permès que m'adoni poc a poc del número que el quadre exigia. Vaig acabar per comprendre el que era el número i que el nombre era com a les Escriptures. "Al principi era el Verb...". El nombre, per un pintor, és "Al principi era el Nombre". Perquè en l'escriptura plàstica tot és mesura, tot és d'aquest ordre.»<sup>20</sup>

Aurélie Nemours respon amb aquesta reflexió a JM Bonet, confirmant com durant els seus períodes anteriors la intuïció ja la duia cap aquesta fita del

<sup>18</sup>AAVV. *Aurélie Nemours. Rythme...* pàg.129.

<sup>19</sup>Aurélie Nemours a AAVV. *Aurélie Nemours*. Edicions IVAM Institut Valencià d'Art Modern, València, 1998. pàg.142 -143.

<sup>20</sup>Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones*. Colección Arquitectura nº 36. Caja Murcia, Murcia, 1998. pàg.190.

<sup>21</sup>Pablo Palazuelo «Entrevista», *El Paseante*, 4, Madrid, otoño 1986.

<sup>22</sup>Aurélie Nemours. *Bleu bleu noir*. Éditions Melville/Léo Scheer, Paris, 2003. pàg.73.

<sup>23</sup>*Aurélie Nemours*. (catàleg) IVAM Centre Julio González, del 15 d'octubre 1998 al 3 de gener de 1999. Edicions IVAM Institut Valencià d'Art Modern. València, 1998. pàg.144.

<sup>21</sup>Pablo Palazuelo «Entrevista», *El Peseante*, 4, Madrid, otoño 1986.

<sup>22</sup>Aurélie Nemours. *Bleu bleu noir*. Éditions Melville/Léo Scheer, Paris, 2003. pàg.73.

<sup>23</sup>*Aurélie Nemours*. (catàleg) IVAM Centre Julio González, del 15 d'octubre 1998 al 3 de gener de 1999. Edicions IVAM Institut Valencià d'Art Modern. València, 1998. pàg.144.

<sup>24</sup>citat a Serge Lemoine, *Aurélie Nemours*. Waser Verlag. Zurich, 1992.

número. Mentre no hi arribava no hi havia quadre. És llavors quan pren consciència que el punt de partida pot ser aquest.

Sobre el nombre, la seva poètica, poètica de la matemàtica. Quin és el paper de la matemàtica en el seu treball? «Penso que sempre ha existit, des del principi, a partir del moment en que vaig arribar a l'essència mínima del elements indispensables. Penso que existia sense jo tenir-ne consciència. L'exigència del quadre, el quadre em condueix i no puc fer una altra cosa que mantenir-me disponible.»<sup>21</sup>

Del llenguatge numèric utilitza elements compostius, proporcionals, en un àmbit operacional sense complicacions, però aquí rau la seva rotunditat, en aquesta concreció, en aquest afanyar-se per concretar l'abstracció.

Com declara Palazuelo en diferents ocasions l'home no ha inventat el número sinó que l'ha descobert, fet que no significa el mateix. En paraules de Jung, "el número és gràfic" i tan el nombre com les línies estaven abans que l'home i hi seran després.<sup>22</sup>

### 3.2. LÍNIA I PUNT

Quan Paul Klee ens parla "d'una línia que somnia", la línia veu i obre la nostra visió, però al mateix temps la nostra capacitat de veure d'aquesta manera augmentada, impulsa la visió de la línia.[...] La línia pot fer visible l'invisible. [...] L'energia pren cos, forma, per conformar el món. L'artista traça línies —torna a somniar amb aquelles energies—, que són l'empremta d'aquell acord.<sup>23</sup>

És possible que la línia en tant que grafisme humà no sigui capaç de comprendre totalment la forma, però la línia és una imatge arquetípica que descriu el moviment del punt (número-unitat), a través de l'espai.

El misteri de la geometria. Quasi sempre s'associa aquesta idea amb coses fosques i confuses, però Palazuelo confirma el que diu Paul Valéry: «...No hi ha res que resulti més misteriós que la claredat...» [...] L'home no ha inventat el número sino que l'ha descobert que no és el mateix. Per Jung, el número és gràfic i sobretot és l'arquetip en l'energia psíquica i en l'energia física. El nombre engendra les estructures de moviment de tota la matèria i la psique, és a dir, de les qualitats que caracteritzen els diferents tipus de dinamisme. [...] <sup>24</sup>

LA FIGURA ÉS L'OBRA DE LA FORMA  
LA FORMA DEL RITME  
EL RITME ÉS L'OBRA DEL NOMBRE  
LA FIGURE EST L'OEUVRE DE LA FORME  
LA FORME DU RYTHME  
LE RYTHME EST L'OEUVRE DU NOMBRE<sup>25</sup>

Els títols sempre apareixen posteriorment. Com ella mateixa explica arriben per ells mateixos, sense haver-los buscat. *Rythme du millimètre* és una explicació del que estava buscant.

EL COLOR NO EXISTEIX, ÉS UNA ABSTRACCIÓ.  
EL COLOR NOMÉS EXISTEIX PEL SEU VALOR.  
PER LA VERITAT DEL VALOR ÉS COM HOM  
S'APROPA A LA VERITAT DEL COLOR.

EL MEU MATERIAL PREDILECTE ÉS LA SOLITUD;  
DESPRÉS, EN LA REALITZACIÓ ÉS EL TEMPS.  
POC A POC HOM ES TROBA TAN SEDUÏT  
PER L'ESTRUCTURA DE LES COSES QUE S'OBLIDA  
DE LA RESTA, QUE LA NATURA DESAPAREIX. ÉS  
AIXÒ  
EL PRINCIPI DE L'ABSTRACCIÓ.<sup>26</sup>

En els croquis dels pastels de color de l'any 1953 dominen la intuïció i la sensibilitat, encapçalades per la diagramació reticulada i les variants que li

aporta aquest sistema.

Aquesta organització de l'espai bidimensional suposa la construcció ideal del món originada en l'observació de la natura i no el resultat d'un càlcul matemàtic.

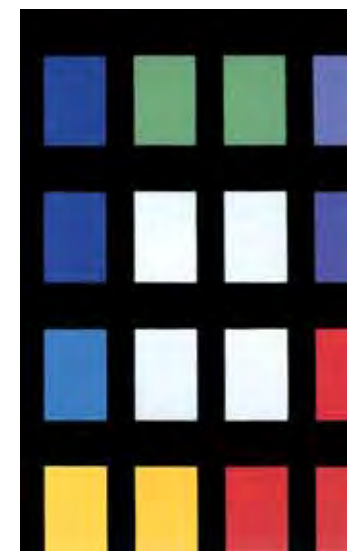
Els esboços realitzats ràpidament, sense pretendre l'exactitud de la línia o l'angle recte, atrauen la mirada de l'espectador, precisament per aquestes imperfeccions i per la seva vivacitat —com si la inestabilitat del pigment del material amb que s'han treballat afavorís aquesta dimensió més propera—. És la natura qui li desvetlla les seves lleis i la convida a expressar-les sota aquest aspecte modular. Podem observar en quasi tots els pastels que el fons del dibuix està construït per un entramat ortogonal a mà alçada, a vegades incomplet, que deixa petits quadres reservats a una relació de buit i ple evocant les nocions de positiu i negatiu. Alguns d'aquests espais interns són d'un color diferent al de la trama. Les primeres retícules dels anys cinquanta són irregulars i de colors, a diferència de la sèrie de pastels posteriors on l'enreixat comença a ser negre i més escairat. La direcció de les trames s'articula bé sigui horitzontal, bé vertical. D'aquests pastels n'hi ha que han donat lloc a obres posteriors, com *Avant Ravenne*, 1964; *Altair II*, 1967.

La disposició dels colors que tria, en un màxim de

<sup>25</sup>AAVV. Aurélie Nemours. IVAM  
Centre...

<sup>26</sup>AAVV. Aurélie Nemours.  
*Rythme...*pàg. 112.

Aurélie Nemours. *Ravenne I* 1996  
oli sobre tela, 92 x 73 cm



<sup>27</sup>AAVV. *Aurélie Nemours*.  
IVAM...pàg.141.

<sup>28</sup>Entrevista a Aurélie Nemours per  
Dominique Boudou, *Beaux-Arts*  
*Magazine*. Paris, nº 146, juny  
1996.

<sup>29</sup>AAVV. *ReConnaître Aurélie*  
*Nemours*. Tome 1. Réunion des  
musées nationaux, 1999. Espace  
de l'art concret Mouans-Sartoux.  
Paris. pàg. 20.

sis, no obeeix a un sistema, però sí a un ritme improvisat durant l'execució on s'equilibren els valors i les quantitats, els colors càlids i freds, els tons clars i els foscos.

EN EL MEU CAS LES COSES ES FAN BASTANT MÉS PER INTUICIÓ QUE PER VOLUNTAT. VAIG PRAC-TICAR UNA MICA L'ESCRITURA AUTOMÀTICA DELS SURREALISTES EN LA MEVA JOVENTUT. LA TREBALLA EN ELS PASTELS. M'HE DE POSAR EN CONDICIÓN QUAN COMENÇO. ÉS NECESSARI POSAR L'ESPERIT EN ESTAT. JO BUSCO EL BUIT, DESPRÉS LLENÇO LES IDEES EN EL PAPER SENSE ANALITZAR-LES. NO T'HAS D'ATURAR NI RELLEGIR SI NO PASSA RES. DURANT AQUEST PERÍODE EL MEU GRAN MATERIAL ÉS LA SOLEDAT, DESPRÉS EN LA REALITZACIÓ ÉS EL TEMPS.<sup>27</sup>

Nemours explica haver treballat sempre amb grans fulles de paper on abocar la idea i després continuar. «Són esboços i continuo perquè un és insuficient i fa nèixer una segona possibilitat, després una tercera i després una quarta. Puc passar tot un dia només en l'esboç de recerca.» Treballar d'aquesta manera li permet estar dintre de la recerca i estar en la recerca és una de les tècniques de l'escriptura automàtica. «Quan arribo a l'estadi que anomeno

secundari, passen coses que ja no reflexiono, coses que sobrepassen el raonament». Adonar-se'n, potser arriba al cap d'uns mesos, o uns anys més tard.<sup>28</sup>

EL COLOR NO EXISTEIX, ÉS UNA ABSTRACCIÓ.  
EL COLOR NOMÉS EXISTEIX PEL SEU VALOR.  
PER LA VERITAT DEL VALOR ÉS COM HOM  
S'APROPA A LA VERITAT DEL COLOR.  
EL MEU MATERIAL PREDILECTE ÉS LA SOLITUD;  
DESPRÉS, EN LA REALITZACIÓ ÉS EL TEMPS.  
POC A POC HOM ES TROBA TAN SEDUIT  
PER L'ESTRUCTURA DE LES COSES QUE S'OBLIDA  
DE LA RESTA, QUE LA NATURA DESAPAREIX.  
ÉS AIXÒ  
EL PRINCIPI DE L'ABSTRACCIÓ.<sup>29</sup>

### 3.3. MÉS ENLLÀ DE LA GEOMETRIA

Amb la sèrie que duu per títol *Demeures* (1953-1959) inicia una etapa cabdal en la seva carrera. Durant sis anys elabora un sistema de lleis riguroses i vocabulari restringit que desenvolupa amb la tècnica del pastel. Aquestes peces són una part dins de la seva obra en color d'aquest mateix període. Són el testimoni d'una lliberació plàstica, fruit de perseguir una clarificació, un assentament de llen-

guatge. Troba en ells i a través d'ells la seva pròpia via.

La seva reflexió es concentra en la intersecció de la vertical i de l'horizontal formant una creu. L'artista carrega les formes d'un valor espiritual i moral, que van més enllà de la geometria.

En una entrevista realitzada per JM Bonet amb motiu de la seva exposició a l'IVAM de València, al preguntar-li quin és el punt de partida en la seva poesia, l'artista respon que en un principi existeix una idea, que ha d'anar desapareixent en el poema «si ens mantenim lligats a la idea, és una presó, fins i tot en l'escriptura» [...] «Exigeix valor, s'ha d'eliminar allò al que ens sentim aferrats perquè és minúscul.»<sup>29</sup> JM Bonet comenta que aquesta manifestació podria suggerir una via mística. Ella contesta que pot existir-hi un paral·lelisme, manifesta interès pels textos de San Juan de la Cruz i Santa Teresa d'Àvila, els filòsofs i místics. De fet, en són el pretext per edificar la sèrie *Demeures*.

Amb *Demeures* equilibra les seves descobertes fonamentals i traça el programa que l'acompanyarà durant tota la seva trajectòria fins l'any 1992, quan deixa definitivament de pintar, —en tant que acte físic—, no de pensar en la pintura, com ella mateixa ha afirmat.

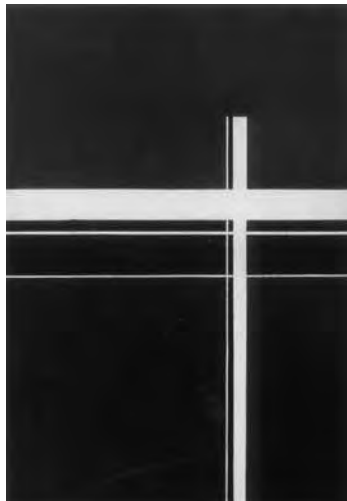
Enuncia els components elementals que constitueixen com ella els anomena «l'alfabet plàstic de l'univers». En la composició domina la recerca de ritmes senzills i els recursos de les estructures primàries.

«Tot es troba en el punt. Quan vaig arribar a l'horizontal-vertical, vaig sentir que el punt d'intersecció era el quadrat. Per mi, pel fet que sóc pintora, no podia ser un cercle. És a partir d'aquest punt d'intersecció quadrat que he decidit que sigui el ritme qui creï la forma. Compreneu que havia obtingut al mateix temps el ritme essencial i el ritme que crea la forma —essent la forma la intersecció de dues línies de ritme—. I com jo estava obsessionada, és a dir, per l'original, pel primer moviment de la matèria, he sentit el punt, el vertader punt. M'he dit, vaig a passar-me la meua vida fent únicament una creu, vertical i horizontal, que em donarà la forma i res més»<sup>30</sup>

LA COMPOSICIÓ ÉS UNA GALÀXIA  
UN ORDRE  
QUE ES REFEREIX A LA MECÀNICA CELESTE  
LA PUIXANÇA D'EXPANSIÓ ESSENCIAL  
LA SEVA MAGNITUD I EL SEU LÍMIT  
L'INVIOLABLE ENTRE ELS SOLS<sup>31</sup>

El pastel, treballat amb el palmell, guarda el record





del contacte carnal i agafa un aspecte avellutat i sensual. Aquesta materialitat sembla necessària a l'artista per progressar, de la mateixa manera que a vegades la incomoda.

Després d'haver «dominat l'aparença del món», Aurélie Nemours s'aferra a «dominar l'aparença de l'obra».

Les simplificacions successives permetran a l'artista desfer-se de les darreres aparences.

La major conquesta de *Demeures*, resseguint de negre un quadrat blanc, depuració rera depuració, dibuix rera dibuix, és la del buit, el no-res. Aquesta exigència esdevindrà absoluta.

Tota la seva obra posterior desenvoluparà el que ha germinat en aquesta sèrie. Progressivament deixa la tècnica del pastel per la pintura a l'oli, permetent-li obtenir un blanc i un negre més purs.

La tensió extrema de la composició permet que les obres, tot i la precisió de la factura, no semblin mai fredes ni distants, amb la condició que mentre algú les miri, accepti desenvolupar un paper actiu i ompli aquest buit.

Aquestes teles constitueixen en la seva intensitat i perfecció, un resultat, una fita. Contenen l'essencial de les seves recerques, el ritme, la intersecció de la vertical i l'horizontal, originant la creu, primera forma origen del punt i del quadrat.

El punt i la vertical troben la seva expressió més perfecta en obres com *Au commencement I* (1962

La sèrie *Au commencement*, desenvolupada entre els anys cinquanta i seixanta, és la més directament beneficiada per les recerques precedents. Aquestes pintures tenen el ritme, la intersecció de la vertical i l'horizontal originant la creu, forma primera que dona origen al punt i al quadrat.

Seguidament la sèrie *Angles* dels anys seixanta, segueix la seva reflexió anterior, l'angle entès com una part de la creu i com una entalla, senyal dins el quadrat.

El sistema del díptic, freqüent en l'obra d'aquesta dècada, serà reutilitzat en cada nova etapa de la seva carrera. Li permet juxtaposar les teles, a vegades contràries l'una de l'altra, en ocasions contrasten, en altres es complementen. A petita escala, correspon al sistema de confrontació que constitueixen les sèries. A partir de l'any 1965 el quadrat esdevindrà la forma predominant de les seves obres. Pel seu nombre, per la seva disposició i el seu ritme que Aurélie Nemours obté aquest equilibri miraculós, aquesta tensió immòbil en què la contemplació no pot més que conduir a la meditació i al silenci. Tota la seva vida d'artista s'ha concentrat en obtenir un comportament d'estructura calculada i a donar

forma al nombre, aquest valor que presideix el naixement de totes les coses.

*Points pluriels* i *Rythme du millimètre* (1976-1977) en els anys setanta, exploren l'univers del número paral·lelament a la noció de cadència, en particular gràcies a la utilització repetida de manera sistemàtica del mateix signe. Cada quadre és l'expressió d'un potencial numèric contingut en la unitat del binomi creu-quadrat

Sent la necessitat de restringir l'ús del color al blanc i negre un altre cop. L'eliminació de tota anècdota caracteritza igualment el gest, la pinzellada, de cada vegada més imperceptible, més controlada, tot i així, l'artista no renunciarà mai al toc del pinzell ni a la pintura.

Aquesta noció de sèries culmina en *Rythme du millimètre*, que constitueix sense cap dubte un dels cims del seu art. Mai l'oscil·lació entre l'un i el múltiple havia estat més evident.

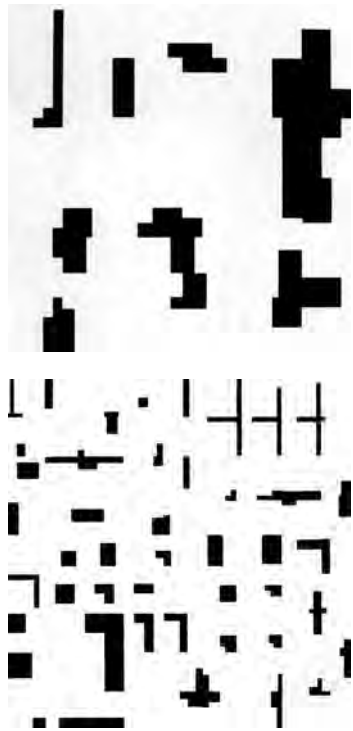
Del quadrat a la multitud de quadrats, de la creu a una infinitat de creus, la seva reflexió sobre el número assoleix una estranya intensitat. És ben clar que el nombre i també el seu ritme són el centre del seu treball.

La depuració del seu llenguatge plàstic passa per aquesta tensió entre els elements primaris del seu

llenguatge.

Amb la sèrie *Rythme du millimètre*, és el moment on ella passa del ritme al signe. En l'alfabet plàstic, el ritme és anterior a la forma. El blanc i el negre són portadors del ritme binari, el ritme primer que permet traspasar la matèria, recuperar el moviment, transformar-se en energia. A través del ritme, l'instant i la matèria esdevenen esperit.

Moltes de les teles són variants dels pastels més antics. Resseguint de negre un quadrat blanc, o bé clivellant d'un cop de llum la nit de la tela, Aurélie Nemours explora el buit, el no-res. La tensió extrema de la composició permet que les obres, tot i la precisió de la factura, no semblin mai fredes ni distants, amb la condició que mentre algú les miri accepti desenvolupar un paper actiu i ompli el buit. Aquestes teles constitueixen en la seva intensitat i perfecció un resultat, una fita. Contenen l'essencial de les seves recerques, el ritme, la intersecció de la vertical i l'horizontal, originant la creu, primera forma origen del punt i del quadrat. El punt i la vertical troben la seva expressió més perfecta en les obres *Au commencement I Le point* (1959), *Au commencement V Le vertical* (1962). Aurélie Nemours considera que l'actitud més valenta hauria estat pintar aquest tema durant tota la seva vida. Ella va preferir emprendre noves recerques.



*Nombre et hasard 921 1991,*  
oli sobre tela

*Nombre et hasard 927 1992,*  
oli sobre tela.

Entenc aquest ritme cadenciós, la lentitud en les evolucions quasi imperceptibles poc a poc, perquè cada cosa té un significat alhora que n'obre molts altres i en aquests concentrats continguts s'intueixen altres vies possibles, factibles, totes dignes de ser encetades.

Cap no pot ser descartada, perquè de totes se'n poden treure fruits. I d'aquí vénen aquests posicionaments qualificats de rígids, quan en realitat potser només són metòdics, continus, fruit d'un perseguir constantment alguna cosa, algun propòsit... Comprovar que els comportaments gràfics evolucionin segons el que es desitja, sense pressa. Evolucions totalment lentes, acostumar l'ull, preparar-lo per ser capaç de rebre i percebre aquestes petites variants, on no hi ha grans transicions sobtades. D'aquí que es pugui interpretar aquesta totalitat com calculada, mesurada, exactament precisa i quasi inamovible. Immòbil.

Seguidament en el temps inicia la sèrie titulada *Structure du silence*, de 1990 a 1993.

Amb sobreposicions de múltiples retícules va cercant formes noves de composició, basades en la inversió dels valors i l'equilibri obtingut mitjançant ritmes dissimètrics. El blanc i el negre aplicats en bandes gruixudes formen un joc de masses sempre equilibrat, on fons i forma ja no existeixen més.

Blanc i negre són tractats amb igualtat: els pols oposats harmonitzen en una tensió recíproca. Si el blanc i negre prevaleixen en les seves obres, el color torna episòdicament, per cicles, ja que el seu treball tendeix segons pròpia confessió, a immobilitzar-se.

El color és una mena de respir necessari.

Veiem aparèixer els camps de color orientats verticalment a *Colannes*, distribuïts en línia a *Le Long Chemin (El llarg Camí)* o el color arribant fins als límits de la tela en *Quatuors (Quartets)* constituint alhora un quadrat i una estructura en creu, o més aviat el signe +.

La parella, còsmica: la creu. Amb el creuament de línies, la desaparició d'una permet l'existència de l'altra; Nemours concep la creu com el signe de la contradicció més absoluta, li suposa la descoberta del sacrifici de l'univers.

La família d'obres agrupades sota el títol de *Nombre et hasard (Nombre i atzar)*, 1991-1992, introdueix un últim pas diferent i es podria dir que desconcertant en la seva obra. L'atzar presideix la composició, sempre basat en el número, però les formes estan ordenades de manera aleatòria: configuració desconcertant, desequilibris, atracció cap al buit. En cap altre lloc, la noció de perill —en paraules de l'artis-



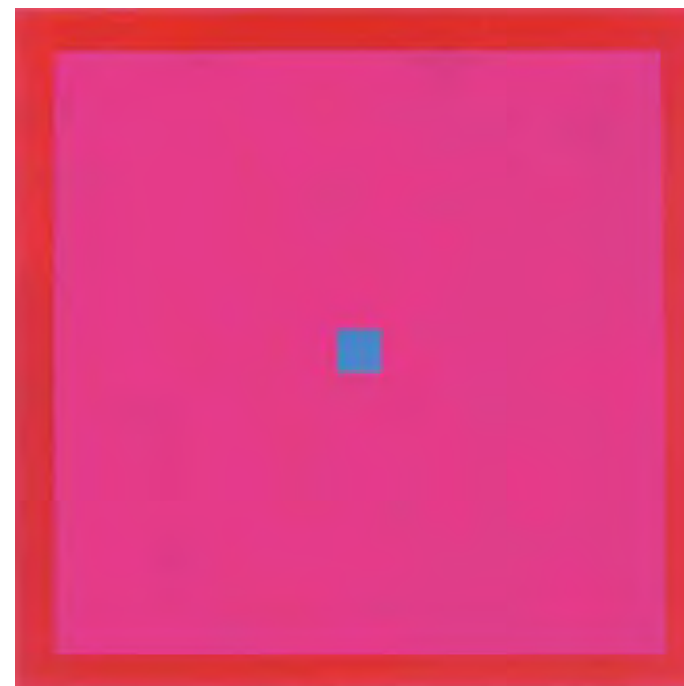
ta— s'havia fet tan sensible com aquí. Mentre que les obres precedents conservaven un equilibri, una estabilitat, la de dos imants reposant l'un en l'altre, ara tot sovint, l'obra esclata per tots costats: un gran nombre de quadrats i rectangles llisquen cap la perifèria de la tela atrets pel buit que poc a poc, discretament va envaint l'espai.

El títol *Nombre et hasard (Nombre i atzar)* descriu rigorosament la trajectòria de l'artista. L'atzar pren una certa importància, però no en el sentit d'arbitrarietat. Aleatorietat molt diferent a la utilitzada per Véra Molnar o François Morellet. És el que succeeix de manera inesperada, però acollit per la intuïció i després jutjat per la intel·ligència.

L'evolució de l'obra en blanc i negre, la tensió cap a una geometria estricta, el seu despullament plàstic de tot allò accidental per valorar només l'essència de la forma, no és només una qüestió de pintura.

Que el punt de partida de l'artista sigui un estudi de la natura i del cos humà no és insignificant. Darrera aquesta austeritat formal s'amaga una voluntat de remuntar-se als orígens de la creació, de deduir les estructures elementals del món, la vertical i l'horizontal.

L'acte de pintar esdevé l'equivalent plàstic d'una cosmogonia.



*Isis* 1999, serigrafia.

#### 4. PERFIL

Aurélie Nemours neix a París, el 29 d'octubre de 1910. El seu pare va morir quan ella tenia només dos anys i als vuit serà ingressada en un internat de religioses, on rep una "formació basada en la disciplina, la pràctica del silenci i la meditació".

Més endavant, entre els anys 1929 i 1931 estudiarà a l'École du Louvre on s'interessa principalment per l'art egipci i el bizantí. Visitarà assíduament museus i exposicions. Després optarà per continuar els estudis generals de matemàtiques, llatí, teologia, astronomia i filosofia.

174 En 1936, es casa amb Seymour Nemours-Auguste (1890-1971), metge i pioner de la recerca radiològica a França. Un any més tard es decidirà a aprendre pintura. Durant tres anys assistirà a les classes de dibuix de Paul Colin, on aprèn a dibuixar però l'orientació del seu taller envers les arts aplicades no la satisfà del tot. Impressionada pel *Traité du paysage* aparegut el 1939, s'inscriu a l'acadèmia d'André Lhote on hi treballarà fins després de la guerra, iniciant-se en la composició. Treballa al seu estudi i roman amb André Lothe on estudia el model viu. «El ritme que m'havia impressionat, el trobava en aquesta època en el model». Apadrinada per ell comença a exposar en els salons de pintura parisencs.

Simultàniament comença la seva activitat com a escriptora i poeta que acompanyarà per sempre més la seva trajectòria pictòrica.

De 1948 a 1951, freqüenta també el taller de Fernand Léger obert

després de la seva tornada de Nova York. Aquí aprendrà a ser ella mateixa: una pintora abstracta, que serà alabada al Salon des Réalités Nouvelles pel pintor geomètric Auguste Herbin. Com ella mateixa comenta: «Fernand Léger ha suposat per mi una purificació. Jo l'admirava però no volia seguir-lo. Pensava que podria rentar aquesta desintegració feixuga del cubisme: no podia fer més color, ni construir cap forma, tot era un puzzle. Léger ha suposat un antídote.»

Finalitzats aquests anys de formació se sent ja prou segura per aventurar-se a treballar sola i encamina el seu treball en la línia de l'abstracció constructiva. «Quan vaig sortir del taller de Léger, havia trobat per fi la soledat ». En el silenci del seu taller, Aurélie Nemours es compromet en la via de l'abstracció que els seus anys de formació no li ha estat revelada; tant Lhote com Léger consideraven aquesta opció com la mort de la pintura.

En aquest moment les seves composicions són encara d'una factura matussera, xarxes de línies delimitant superfícies empastades de colors ocre i terra de Siena.

En 1949, Adrienne Monnier, del *Mercur de France*, publica els seus primers poemes.

Fa els seus primers gravats en fusta que il·lustren el seu primer recull de poemes "Midi la lune".

Del 1950 al 1951 treballa de manera sistemàtica la tècnica del pastel. La utilitza des de 1942 pels esbossos realitzats en un estat de «buidor», en tant que punt de partida, espontanis, intuitius i lliures a diferència de les seves pintures calculades i rigoroses de lenta realitat.

zació. Inicia la sèrie *Demeures (Morades)* en la qual treballarà fins el 1959. Aquests pastels de gran format, negres, blancs, grisos seran l'essència de la recerca practicada fins als seus darrers dies.

En aquesta època decideix abandonar la diagonal que troba massa sòlida i reduirà la intervenció gràfica només a l'horizontal i la vertical. La galeria parisina Colette Allendy organitza la seva primera exposició individual l'any 1953 i li demana a Michel Seuphor que escrigui l'opuscle de presentació. Serà a través de Seuphor que descobrirà l'obra de Mondrian, una revelació que li confirmarà el seu camí artístic. Comença a ser reconeguda com la més subtil colorista de l'art geomètric. El futur de la seva obra no farà si no confirmar-ho.

1959

La sèrie de teles anomenades *Au commencement* destaca per ser encara més austera i més forta, compartimenta l'espai fosc aparentment negre, amb línies verticals blanques.

Treballa les sèries intitolades *Echiquiers, Rosaces i Diptyques* que qualificarà temps més tard de «període romàntic». Realitza uns collages a petició del poeta Imre Pan (1904-1972) per la seva revista *Morphèmes*. Participa fins l'any 1965 en el grup *Mesure* del qual Jean Gorin n'és el vicepresident; el grup té importants contactes amb Alemanya, i poc a poc s'anirà donant a conèixer el seu treball.

L'any 1961 té lloc la seva primera exposició individual fora de França, a la Drian Galleries de Londres. Aquest mateix any coneix a Gottfried Honegger a través de Michel Seuphor qui serà un dels seus

primers col·leccionistes com es pot veure a l'Espace d'Art Concret de Mouans-Sartoux.

El quadrat esdevindrà el format essencial de les seves obres en el període comprès entre 1965 i 1970. Els mitjans especialitzats comencen a reconèixer l'originalitat de la seva obra i la seva aportació en la història de l'art construït.

L'obra *Vigile*, en dipòsit al Musée d'art moderne de Strasbourg, serà la primera peça que entrarà a formar part de les col·leccions de l'estat francès, l'any 1969.

L'any 1971 mor el seu marit deixant inacabat un llibre sobre els estudis radiològics que prepara. Nemours continua la tasca d'aquesta publicació amb l'assistent del seu marit, un treball de vuit anys. James Clark, col·leccionista americà que posseeix obres de Max Bill, Josef Albers, Gottfried Honegger entre d'altres, li compra una quinzena d'obres.

En 1974 apareix *L'ondulatoire* en les edicions de la Galeria Hoffmann a Friedberg, Francfort.

Entre 1976 i 1977 explora la vibració del blanc i el negre i el ritme, «origen de la forma» en les obres que anomena *Sériels, Rythme du Millimètre, Point Pluriel*. Aquestes obres impliquen una gran concentració per part de l'artista. Arran de l'exposició de la sèrie *Rythme du Millimètre* recent rebrà la primera crítica important al conjunt del seu treball.

1. Carta de Marie-Thérèse Vacossin a Aurélie Nemours, Bâle, 16 mars 1982, Fons d'archives Aurelie Nemours, París .  
cat. Pompidou, pàg.193.

L'any 1980, Heinz Teufel un dels marxants més importants de l'art construït d' Alemanya, organitza la seva primera retrospectiva a la Galeria Teufel de Colònia. El catàleg està escrit per Serge Lemoine especialista en abstracció geomètrica, essent un dels primers textos de referència sobre l'artista.

Les edicions Fanal (Bâle) creades per Marie-Thérèse Vacossin publiquen el 1982 el poema "Symmetria", acompanyat d'onze aiguaforts. L'editora descriu: «La meva impressió davant les seves teles [...] he vist dissipar-se les fronteres que separen el món interior del món exterior, m'he sentit presa de la màgia profunda del "sense-límit" ».1  
També aquest any s'exposa la seva nova sèrie *Les Angles*.

El 1983 presenta la sèrie *Structure du silence*, basada en la combinatòria del blanc i el negre i la superposició de trames diferents.

L'any 1985 Andréi Nakov, historiador de l'art i especialista en Malèvitx i l'avantguarda russa escriu la presentació del catàleg de l'exposició individual a la Galeria Trente a París. Més endavant el 1987 escriurà en relació a les seves noves pintures exposades a Franckfort (Galerie Loehr): «No veig cap relació directa amb Malèvitx i, al contrari, trobo la seva evo-

lució molt lògica. A més, les composicions "en creu" em sembla que se situen sòlidament enmig d'aquest camí, anant entre tríptics, relacions ortogonals (creu ideal) que us habiten des de fa tant de temps i aquesta nova expansió del color tonal en el vos nadeu? és una joia».

El 1988 comença a treballar la monocromia amb la qual intenta expressar «le Vide qui n'est pas le Néant». («el buit que no és la negació»).  
Presentació de les sèries *Polychrome Monochrome*, *Quatuor* i *Colonne*.  
Exposa a Milà. A París, a la Galerie Denise René la sèrie *Quatours*.  
Escriu el text «Constructivisme et ondulatoire» (Constructivisme i ondulatori) en la revista *Mesures Arts International* n °2, Brusel·les.

El període comprès entre 1989 i 1995 suposarà per l'artista la seva consagració. La nova figuració retrocedeix i l'art neoconceptual va guanyant terreny. El que ara s'anomena «moviment construït» dona fruit en l'herència de l'art abstracte.

El 1989 amb motiu de la retrospectiva a la Stiftung für konkrete Kunst de Reutlingen, vora de Stuttgart, realitza l'obra *Le Long Chemin (El llarg camí)*. Es tracta d'una proposta disposada en línia horitzontal

superior als 50 metres, integrada per 64 quadrats monocroms, de colors vermell, blau, groc, blanc i negre, repartits en dues franges i situats cara a cara en les parets de la sala. L'exposició tindrà molt bona acollida per part de la premsa alemanya especialitzada. Gràcies al compromís de Sybil Albers i Gottfried Honegger aquest any apareix la primera monografia sobre l'artista publicada sota la direcció de Serge Lemoine.

Serà Nomenada Chevalier de la Légion d'Honneur l'any 1998 i el 1990 Commandeur de l'ordre national des Arts et des Lettres.

Inicia la sèrie *Nombre et Hasard* en la qual treballa fins el 1992, on l'atzar, sempre basat en el nombre crea un espai obert «en explosió». Realitza un encàrrec pel Conservatoire National Supérieur de Musique, Cité de la Villette à Paris; presenta l'obra *Polyèdre I* (1989) amb deu quadres de la sèrie *Rythme du Millimètre* pintats entre 1976 i 1990.

El novembre de 1992 exposa a la Galeria Denise René. Més que una exposició serà un manifest. Presenta la sèrie d'obres *Nombre et hasard*, «per una banda presenta el número com una potència i no com un instrument de càlcul, —en ambdós sentits del terme— (del Verb abans de la creació); potència incontrolable per l'intel·lecte: expressat pel terme atzar. D'altra banda, l'estatut de la intuïció, no considerada com la facultat suprema de l'artista sinó com el grau elemental d'un esforç que ha de dur a la consciència contemplativa: la que no intenta posseir el seu objecte i no s'esfonsa en el gaudi de si mateixa»

L'any 1994 rep el Gran Premi Nacional de Pintura.

El Wilhelm Hack Museum de Ludwigshafen organitza una retrospectiva important de la seva obra l'any 1995, que itinera al Quadrat Bottrop Josef Albers Museum i al Museum für konkrete Kunst d'Ingolstadt. La premsa alemanya la qualifica de «poeta de l'art concret».

L'any 1996 el Museu de Grenoble presenta l'exposició "Histoires de blanc et noir. Hommage à Aurelie Nemours", que compara la seva obra amb la dels artistes de la generació immediatament posterior a la seva com François Morellet, Knifer, Vera Molnar i la següent com Tania Mouraud o François Perrodin.

Aquest any exposa per primera vegada a Espanya, a la Galeria Charpa de València.

L'any 1998 rep l'encàrrec públic de realitzar els vitralls pel priorat de Notre-Dame de Salagon (Alpes de Haute Provence). El seu interès per la tècnica del vitrall ja ve de les seves participacions al Salon d'Art Sacré, des del 1946 fins el 1979.

El mateix any té lloc una retrospectiva a l'IVAM (Centre Julio González) de València.

L'any 2000 crea la Fundació Nemours. Aquesta fundació té com a missió difondre l'obra d'Aurélié Nemours i atribuir cada any un premi a un artista que treballi en un esperit proper al de l'obra de l'artista. El premi de l'any 2001 va recaure al pintor Imi Knoëfel.

2002

Exposició al Musée d'art moderne de Strasbourg.

2003

Publicació de dos llibres que recullen diversos textos Main ouverte / Mano abierta amb serigrafies de Jesús Rafael Soto i Bleu Bleu Noir amb els seus poemes i textos inèdits.

2004

Amb motiu d'una important donació a l'Estat feta per Sybil Albers i Gottfried Honegger s'inaugura un nou espai amb diverses sales dedicades a Aurélie Nemours, l'Espace d'art concret de Mouans-Sartoux i té lloc una retrospectiva al Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.

178

Aurélie Nemours va morir el dia 27 de gener de 2005.

CAPÍTOL CINQUÉ  
MAX BILL  
LA SENSORIALITAT MATEMÀTICA



*Sense títol, serigrafia*



## 1. PENSANT DES DE L'ART CONCRET

El clima d'idees a l'inici dels anys 30 en què se situa el pensament de Max Bill germina en l'abstracció. Serà l'abstracció de l'art concret, diferent a la de l'art abstracte, com s'explicarà més endavant.

Aquest capítol analitza l'obra de l'autor des de la perspectiva del seu sistema ideològic exercint una radialitat envers la necessitat de reflexió sobre la figura del quadrat en la pròpia obra de Max Bill, la de Josef Albers, i la personalitat de Kasimir Malèvitx, tancant el recorregut en James Turrell.

L'estudi de l'obra pictòrica en què la reducció de l'espai bidimensional, per una personalitat polifacètica com la de Bill que s'expressa també a través de l'escultura i l'arquitectura, suposa una font contínua de formació i coneixement, encaixa a la perfecció en la recerca d'un possible perfil per a una carta de color.

Des de les premisses de l'art concret que Bill promulga i practica, la darrera relació s'estableix, ja en la cloenda del capítol, amb una altra artista que comparteix amb ell moltes intencions des dels seus inicis. D'aquest segon nucli connectat amb l'art concret seria la primera artista que inicia una manera sistemàtica de treball paral·lela als comportaments dels mitjans digitals.

## ART CONCRET

El terme «art concret» serà encunyat durant el període d'entreguerres per designar una tendència de l'abstracció que reivindica l'objectivitat i l'autonomia del seu llenguatge plàstic i la seva capacitat per crear una realitat nova, fora de tota referència o evocació de la realitat del món exterior.

Cal tenir en consideració la simultaneïtat en el temps d'aquests tres moviments, nucli de l'abstracció geomètrica: *Cercle et Carré*, 1930; *Art Concret*, 1930 i *Abstraction-Création*, 1931-1936. *Cercle et Carré*, representa la història, Art-abstracte-concret és el principal debat estètic que sintetitzarà els altres.

De la trobada entre Michel Seuphor i Joaquin Torres-Garcia que va tenir lloc durant l'exposició Vordemberge-Gildewart, el 1929, Galeria Povozky, naixerà *Cercle et Carré*. El primer número de la revista amb aquest nom apareix el 15 de març de 1930. La direcció és bicèfala: redacció i animació del moviment, Michel Seuphor; administració, Torres-Garcia.

L'abril del mateix any, Van Doesburg, exclòs del moviment, contraataca publicant un fascicle en el que anuncia l'aparició d'un altre grup, *Art Concret*, fundat sobre bases teòriques precises i riguroses. De fet, aquest petit grup format per cinc o sis artistes era incapaç de competir amb *Cercle et Carré* i encara menys de fer de contrapès del Surrealisme. Durarà menys que *Cercle et Carré* i no arribarà a publicar la revista anunciada en el fascicle.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> AA.VV. *Paris. Arte Abstracto, Arte Concreto, Cercle et Carré*, 1930. IVAM Centre Julio González, 1990. pàg. 31.

<sup>2</sup> AA.VV. *Paris. Arte...* pàg. 63.

<sup>3</sup> AA.VV. *Paris. Arte...* pàg. 63.

També hi figuren els caps de fila i els principals representants d'aquesta tendència: Mondrian, Vantongerloo, Huszar, pel Neoplasticisme, i De Stijl amb els més joves: Seuphor, Gorin, Sartoris, Pevsner pel Constructivisme, Kandinsky per la Bauhaus; Schwitters, Vordemberge-Gildewart, Buchheister, pels abstractes de Hannover.

Van Doesburg pretenia dirigir el grup segons els seus criteris estètics radicals. Quan va tenir coneixement de les gestions per organitzar *Cercle et Carré* se sent exclòs, i organitza unes reunions, el desembre de 1929, convocant a Jean Hélion, Carlsund, Tutudjan, Wantz, Fernández, Pevsner i Vordemberge-Gildewart, per fundar un nou moviment. Els tres darrers, prefeixen unir-se a *Cercle et Carré*, millor preparats per imposar-se al Surrealisme, a causa de la gran quantitat d'artistes ja sol·licitats i del suport de Mondrian. Van Doesburg va haver d'acontentar-se amb la publicació, l'abril de 1930, d'un fascicle *Art Concret* que atacava el Surrealisme, però encara més a *Cercle et Carré*.

En aquest manifest (signat també per Carlsund, Hélion, Tutundjian i Wantz) posava les bases teòriques de l'art concret: art calculat, art lògic, que exclou qualsevol expressió subjectiva i que reclama, ans al contrari, que l'obra sigui «concebuda i confor-

mada enterament en la ment abans de la seva execució».

Juntament amb el manifest va presentar el quadre *La Composition arithmétique*, obra abstracta geomètrica la composició de la qual està regida per relacions lògiques i estructures deductives, verificant l'axioma segons el que «la construcció del quadre, com dels seus elements, ha de ser simple i controlable visualment»<sup>2</sup>

*Art Concret* prescindeix de qualsevol referència al món exterior, per no entretenir-se més que en realitzar «òpticament» el pensament mitjançant elements concrets: formes geomètriques, colors francs limitats i no modulats.

L'obra no es refereix a res, és més la concretització autònoma de l'esperit que la crea. «Un element pictòric no té una altra significació que ell mateix, en conseqüència, el quadre no té una altra significació que ell mateix», com precisa el manifest. Anuncia el naixement d'un formalisme pur que es basarà, principalment en el materialisme filosòfic o també en la psicologia de la forma. *Art Concret* és una de les primeres fites d'una evolució estètica que abandonarà els fonaments teosòfics i neoplatònics sobre els que es basaven l'abstracció i l'art no objectiu. Ja no es parla de «realitats abstractes», com feien Mondrian o Brancusi, *Art Concret* dona l'esquena a qualsevol

simbolisme, al sistema de les correspondències per creure solament en un a priori, el de la universalitat de l'art basat en la ciència.<sup>3</sup>

Jean Arp va convidar molts dels seus amics suïssos a *Abstraction-Création*, i a partir de 1933 es funden a Suïssa dos moviments principals: El *Grup 33* a Basilea, 1933 i l'any 1937, el *Grup Allianz* a Zuric, produint-se una nova expansió del moviment. Van reunir-se els abstractes-concrets del país: Arp, Bill, Bodmer, Erni, Honegger, Le Corbusier, Lohse, Täuber-Arp ...

Després de la Segona Guerra Mundial, Max Bill i els artistes suïssos Richard Paul Lohse, Camille Graese i Verena Loewengsberg, van dur encara més lluny aquests mètodes objectius de creació utilitzant profusament trames, mòduls, sèries, progressions aritmètiques i geomètriques. Max Bill i Richard Lohse seran els caps de fila europea d'aquest art concret durant i després de la Segona Guerra Mundial. L'art concret es va convertir en una espècie d'art sistemàtic, fins i tot alguns l'han qualificat de programat.

A França va tenir un destí similar durant els anys 50, amb François Morellet, François i Véra Molnar, Almir Mavignier i Jesús Rafael Soto entre d'altres, i a Anglaterra amb Anthony Hill o Kenneth Martin.

Alguns dels seus principis compositius es trobaran més tard en el Op Art així com en el Minimalisme americà. Per extensió, l'etiqueta «art concret» ha acabat designant una gran part de l'abstracció geomètrica creada després de la guerra.<sup>4</sup>

### CERCLE ET CARRÉ, 1930

Amb la fi d'evitar que *Cercle et Carré* aparegui com una agrupació oportunista, Seuphor i Torres-García es posen d'acord sobre un principi bàsic: «Estructura i Abstracció». Seuphor insisteix en el primer terme en el sentit ampli de la «cerca de l'equilibri, d'unitat, relacions equivalents entre formes», sigui o no abstracta l'obra. El segon terme, «abstracció», permet eludir la imposició de l'ordre geomètric, per incloure personalitats com Kandinsky i Arp. Malgrat tot, la conjunció dels dos principis convidava a la majoria dels membres, dels crítics i del públic de l'època a comprendre que *Cercle et Carré*, com el seu nom indica, tenia la missió de preconitzar l'abstracció geomètrica.

De fet, aquest era l'objectiu semiconfessat de Seuphor. Tot i estar obligat a contemporitzar amb Torres-García, les intencions del qual eren diferents. La desaparició del moviment va sobrevenir a causa

<sup>4</sup> AA.VV. *Paris. Arte...* pàg. 289



Piet Mondrian i Michel Seuphor, quadre poema, 1928-1952. Litografia en color, 65 x 50 cm.

<sup>5</sup> AA.VV. *París. Arte Abstracto...*  
València, 1990. pàg. 91.

de la vaguetat estratègica explotada per Seuphor per fer prevaldre el seu punt de vista, fet que va dur a privilegiar fortament l'ordre geomètric en detriment de la figuració estructural.

Degut a les seves divergències, Torres abandona el grup el juliol de 1930. A continuació Seuphor cau malalt i sense la seva animació de «xoc», el grup es dissol.

En 1930 Mondrian escriu en el quadern nº 2 de *Cercle et Carré*: «La nova pintura, denominada abstracta, només és abstracta si la comparem amb la realitat natural. I si, com la neoplàstica, prepara la superrealitat del futur, és "real" a l'expressar aquesta realitat. Així doncs, la neoplàstica queda millor definida com a "pintura superrealista"». Dit d'una altra manera, els artistes d'avantguarda han de respondre a la pregunta: ¿quina funció social té l'art d'avantguarda, en la mesura que la gran majoria del públic no el comprèn ni l'aprecia? Pregunta que continua sent vàlida avui, amb la diferència que avui ja no s'intenta donar-li una resposta.

## ABSTRACTION - CRÉATION, 1931 - 1936

De *Cercle et Carré* i d'*Art Concret* germina aquest tercer moviment que serà menys efímer, *Abstraction-Création* que tindrà vigència en el període comprès entre 1931 i 1936.

Després de la temptativa fallida d'*Art Concret* tant a París com a Estocolm, Van Doesburg aprofitant l'absència de Seuphor, organitza reunions i planteja els preliminars del nou grup a finals de 1930.

El 15 de febrer es plantegen els nous estatuts i només es mantindrà un criteri de selecció: la no figuració.

L'associació té com objectiu «l'organització a França i a l'estranger d'exposicions d'art no figuratiu, anomenat normalment Art Abstracte, és a dir, obres que no manifestin ni la còpia ni la interpretació de la natura.»<sup>5</sup>

El consell directiu es reparteix de la següent manera: President, Herbin; vicepresident, Van Doesburg, substituït a la seva mort (el 7 de maig de 1931) per Vantongerloo; secretari-tresorer, Hélión, i membres: Arp, Gleizes, Kupka, Tutundjian i Valmier.

Entre 1931 i 1936, *Abstraction-Création*, compta amb uns centenars de membres de moltes nacionalitats: francesa, suïssa, italiana, alemanya, holande-

184

Exemplar d'*Abstraction-Création*  
nº 5, 1936.



sa, americana, russa, anglesa, txeca, espanyola, polonesa, irlandesa, xilena, japonesa, austríaca, rumanesa. Fernández, Hélion, Sophie Taüber-Arp i Arp dimiteixen l'any 1934.

Si la paraula «Creació» es va preferir a la d'art concret (conservant les inicials AC d'Art Concret a Abstraction-Création) possiblement és perquè permetia incloure a tots els artistes: aquells que treballaven amb formes geomètriques o sobre les relacions entre elles, per als quals segueixen sent equivalències plàstiques de l'ordre de l'univers segons concepcions filosòfiques o espirituals; i aquells, adeptes del materialisme, que prescindien d'una referència exterior, per basar-se en el concepte del pensament.

La universalitat del llenguatge en Van Doesburg, Hélion, Carlsund, Vantongerloo, es basa en les matemàtiques i la ciència en general; en Albers, en la Gestalt. Amb l'Unisme polonès es fa un pas més endavant, assistint així al naixement d'un formalisme.

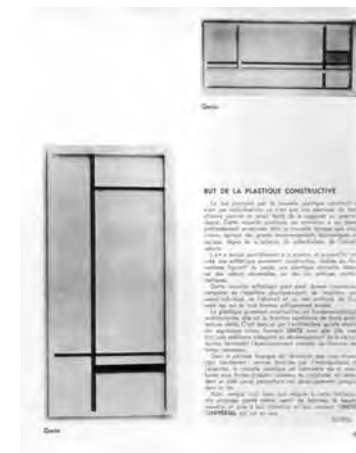
Els textos publicats en els cinc quaderns d'*Abstraction-Création* reflexen clarament les diferents posicions ideològiques i estètiques. Malgrat les oposicions i la confusió dels punts de vista paradoxals, es percep una voluntat col·lectiva d'interrogar-se en profunditat per trobar solucions innovadores

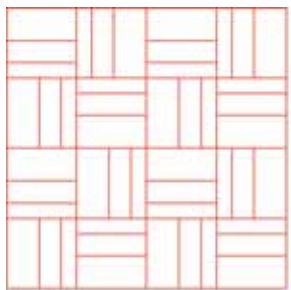
als problemes que es debaten. De fet, s'haurà d'esperar al Minimalisme americà perquè el formalisme latent d'Abstraction-Création s'alliberi totalment dels pressupòsits culturals anteriors.

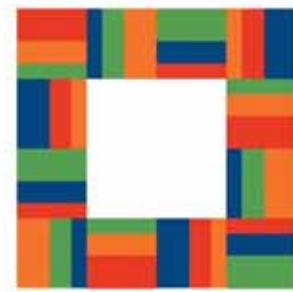
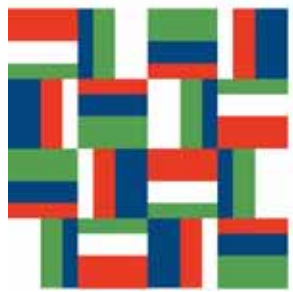
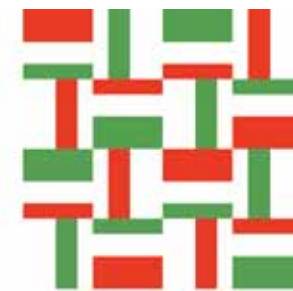
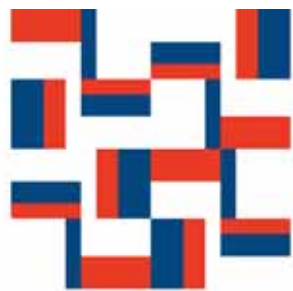
En els cinc quaderns d'*Abstraction-Création*, Mondrian, Gorin, Vantongerloo, es dediquen a mostrar que el seu art no només és col·lectiu, sinó que està en contacte directe amb la realitat, l'única cosa important realment, la de les matemàtiques i les ciències.

Els textos de les revistes *Cercle et Carré*, *Art Concret* i *Abstraction-Création* donen respostes molt diferents. També en això l'individualisme francès es diferencia de la relativa homogeneïtat de les posicions defensades pels constructivistes, els neoplàstics, i els antics de la Bauhaus. Això impedeix una ideologia comú, però tots estan d'acord en la necessitat de tornar a pensar el seu art enfront de la societat i de buscar noves solucions.

Exemplar d'*Abstraction-Création* nº 5, 1936. Interior plana 9 amb obres i el text «Inici de la plàstica constructiva» de Gorin.







<sup>6</sup> Josef Albers. Galerie Karsten Greve. Köln, 1989. pàg.12.

<sup>7</sup> System mit fünf vierfarbigen zentren. Anleitung zum betrachten eines bildes. Erker-Verlag, St. Gallen, 1970.

<sup>8</sup> Hem de tenir en compte que d'entre les nombroses activitats professionals de Max Bill relacionades amb l'àmbit artístic, una ha estat també el disseny gràfic, i que de gran de part de les publicacions relacionades amb el seu treball se n'encarregava personalment; aquesta n'és una.

## 2. LA SENSORIALITAT MATEMÀTICA

EL COLOR ÉS, PRIMER, EL QUE UN LABORATORI  
 PRODUËIX.  
 DESPRÉS, EL COLOR ÉS EL QUE UN ARTISTA  
 PRODUËIX.  
 A LA FI, EL COLOR ÉS EL QUE L'ESPECTADOR  
 PRODUËIX.  
 EL COLOR NO ES QUEDA EN EL COLOR.  
 EL COLOR PASSA D'UN ESTAT DE COSA FÍSICA  
 A UN ESTAT DE COSA SENSUAL  
 A UN ESTAT DE COSA ESPIRITUAL.  
 CADA ETAPA DE LA SEVA EXISTÈNCIA CONTRADIU  
 LA PRECEDENT.  
 SABEM MOLT SOBRE EL COLOR.  
 NO EN SABEM RES.  
 LA SEVA APARICIÓ ÉS UN MIRACLE.  
 JOSEF ALBERS<sup>6</sup>

*Sistema amb el centres de cinc quatre colors.  
 Consideracions de direcció al mirar una imatge,  
 1970.*<sup>7</sup>

Aquest és el títol d'una obra de Max Bill presentada en forma de catàleg i que fa a la vegada de llibre d'artista. De petit format i inferior a un DIN A4, presenta les variacions d'aquesta obra al llarg de 26 planes.

En tenir-lo a les mans s'estableix una relació molt íntima que ens permet abarcar les intencions de Max Bill perfectament. Les evolucions possibles succeeixen dintre de la figura del quadrat, on quatre fileres de quatre quadrats horitzontals i verticals el subdivideixen. Cada quadrat d'aquest enrajolat està dividit en tres espais proporcionals que ocupen tres colors.<sup>8</sup>

Els colors són tints planes directes: vermell, groc, verd i blau, quasi fluorescents, molt lluminosos; indiquen una edició acurada que intenta aproximar-se al màxim a les obres originals, pintures a l'oli de 120 x 120 cm.

A mida que anem passant les planes, el fet concret d'aquest «sistema», es converteix més en un joc de complexitats i, fins i tot, es comporta com els exercicis que proposa Albers en *La interacció del color*. El mètode d'experimentació és original i subtil, si



tenim en compte que el que estem veient és la reproducció de la pròpia obra. Apreciació que passa completament a segon terme, al tenir la sensació d'estar davant d'un objecte preciós on es concentra tot el saber de Bill. Aquesta proximitat espacial que dóna el llibre entre les mans, el silenci i la necessitat d'atenció en el moment de mirar-lo, l'excitació que provoca la intensitat del color, es contradiu amb la necessitat de concentració que exigeix de la nostra part.

Poc a poc o sobtadament, perquè ambdues reaccions es van alternant. La coloració que ens precipita a passar a les experiències consecutives girant les planes, i la necessitat de corroborar allò que ens acaba de passar davant els ulls ens ralentitza. Veiem com afegint colors d'una manera determinada, es va configurant la imatge i va prenent una direcció que, com indica el subtítol, vol ser «la bona direcció» per a construir una imatge o per considerar-la com a recorregut de lectura, d'interpretació ideal.

La proximitat inesperada amb aquesta obra em desperta la curiositat de continuar les seves variacions i decideixo posar en pràctica el que recordo d'aquest exercici visual.

Primerament, per creure que és una obra molt explícita pel seu plantejament lògic, doncs esbrinar què hi ha al darrera d'aquesta composició sense entendre el text —perquè apareix en una llengua desconeguda (alemany)—, és equivalent a que es presenti l'obra sense caler explicacions, i és en aquesta fase quan s'acompleix una de les intencions de Bill: la interacció a través del color per part del receptor. «Dotar de significat l'obra no vol dir que aquesta sigui explicable. Si així fos, probablement, no es representaria en forma de pintura o d'obra plàstica, sinó que es descriuria en paraules».

Seguidament, perquè és un exercici d'abstracció i art concret molt acurat, d'una senzillesa i preciosisme impecables. La informació que ens ofereix Bill és essencialment valuosa: concedeix una funció essencial al color, a l'aplicació de les seves quantitats, als ritmes i a les vibracions en la recerca de possibilitats per a influir sobre l'espectador. Basa l'efectivitat de la pintura en la radiació cromàtica: un quadre relativament petit o bé un gravat tenen, per les seves dimensions, un efecte decisiu en l'espai i en l'observador. L'obra d'art pretén fer ressaltar nous coneixements i emocions, i és el que s'està acomplint en aquest exemple.

A través de la relació de posicions en el pla o en l'espai, i el desplegament de les variacions cromàtiques, cerca desencadenar influències positives en l'espectador, com és ara l'activació, la tranquil·litzaació o l'harmonia.

En tercer lloc, Bill estudia el color com una veritable font de llum. Les seves obres es construeixen sobre la base d'estructures geomètriques que serveixen per a ordenar els colors, al mateix temps que per a objectivar-los.

El seu plantejament sobre l'ús del color persegueix crear una obra d'art autònoma eliminant al màxim tot allò que sigui arbitrari. Darrera d'aquesta intenció concentra gran part dels seus recursos en demostrar com l'element primari de tota obra plàstica és la geometria.

Empès per una necessitat artística, i no d'exactitud matemàtica, el creador, en virtut de la seva tendència a la unitat, proporciona una síntesi a través de la seva visió.

El pensament possibilita l'ordenació dels valors emotius de manera que en sorgeixi l'obra d'art. El pensament necessita recolzar-se en el

<sup>9</sup> AA.VV. *Max Bill*. Fundació Joan Miró. Centre d'estudis d'art contemporani. Barcelona, 1980.

<sup>10</sup> Max Bill explica, l'any 1968, cent vint anys després que August Ferdinand Möbius (1790-1868) descrivia els «políedres unilaterals» (1848), «vaig trobar per primera vegada, la seva original explicació: Amb l'ajut d'una tira de paper rectangular es poden visualitzar les diferents formes d'ambdues superfícies. Suposem que a, b, b' i a' són les quatre puntes de la tira de paper. Corbi's aquesta de manera que el costat a'b' romanguí paral·lel a si mateix, fins que, aleshores, coincideixi amb ab. La tira de paper adquirirà així la forma d'una superfície cilíndrica, ço és, de zona bifaç, limitada pels costats, ara circulars, aa' i bb' del rectangle inicial. Però, a més a més, si ambdós costats paral·lels aa' i bb', es pot aconseguir també que a' coincideixi amb b, i que b' ho faci amb a. Per tal

fet visual.

I en darrer lloc, perquè el seu posicionament sobre la metodologia de la variació, com a mètode d'adquirir coneixement, és el procediment analògic (en el treball digital). Em resulta indispensable en el meu treball: la intuïció sobre la infinitud de possibilitats d'expressió que poden trobar-se en la mateixa forma.

Posar en pràctica una experiència similar em confirma l'ús d'eines comunes, si més no en el pla bidimensional.

En Max Bill no estem contemplant el gest matemàtic de Sol LeWitt alliberat de l'aparença minimal, tal i com ens transmet el *Wall Drawing # 1126 Whirls and Twirls 1 (Volts i Giravolts)* de la Biblioteca Panizzi a Reggio Emilia; estem essent induïts, més aviat, per «la irradiació lumínica» del pensament matemàtic.

«La concepció matemàtica de l'art actual no és la matemàtica en un sentit estricte, i fins i tot podem dir que difícilment se serveix del que s'entén per matemàtica exacta. És més aviat una configuració de ritmes i relacions, de lleis que tenen els seus elements originaris en el pensament individual dels seus innovadors».<sup>9</sup>

Analitzant l'obra de LeWitt i les lectures del pensa-

ment de Bill, semblen compartir certes disquisicions en referència al principi d'infinitud finit, un recurs indispensable i vital per al pensament matemàtic i físic, que també ho és per a la creació artística. Apreciació visible en el sostre de la Sala de Lectura Panizzi en la personal interpretació que LeWitt fa sobre la cinta de Möbius, contenidor de colors altament interactius, i motiu d'estudi tridimensional en Bill.<sup>10</sup>

Aquesta recerca espacial, primer intent d'escultura monosuperficial, a la qual l'artista suís posa el nom de *Llaç infinit 1935-1953*, en la creença d'haver fet una troballa i ignorant que la seva era una interpretació artística de l'anomenada faixa de Möbius, amb la qual teòricament coincidia.

Des d'aquest estudi que busca la interacció de certes lectures sobre el color, en la idea d'apuntar la possibilitat d'intercanviabilitat en certes obres, l'obra de LeWitt podia haver estat un tram del recorregut on hagués arribat Bill, i curiosament aquest, en el seu afany perquè les obres d'art esdevinguin objectes estèticament concrets per a l'ús intel·lectual gràcies a la realització d'idees abstractes, tria l'estudi de formes més complexes per la volumetria, i en el pla bidimensional, concentra sobretot el seu estudi en la figura del quadrat.

Les seves obres presenten respecte als objectes tridimensionals minimalistes, una condició de diferència palesa en una forta estructuració, i els elements que componen aquesta estructura estan sempre enllaçats per un gran nombre de relacions.

Després de veure com reinventa la cinta de Moëbius, hom no se sorprèn que la secció d'un cub pugui esdevenir circular, sobretot després d'haver vist les formes més inesperades en les seves *Demi-sphères*.

*El llaç infinit*, diorita negra, 150 x 100 x 120 cm

*1/8 e de spherè*, *Demi-cubes* o *Demi-sphères*, escultures de Bill, tenen les qualitats d'una obra minimal, simples, directes i a vegades agressives amb els sentits. A primera impressió l'escultura *1/8 e de spherè* ens sembla una piràmide corrent, però aquesta no reposa en un sol punt, la seva base és esfèrica; els *Demi-cubes* surten d'un cub simple que podríem esperar veure en una exposició de Robert Morris o Sol LeWitt, però aquestes obres estan tallades de manera que reconeixem de seguida la seva naturalesa cúbica; però, d'altra banda, qui hauria pensat que la secció d'un cub podia ser hexagonal?

La xarxa d'interrelacions múltiples és una característica en la seva obra, que mai cedeix a la temptació del minimal. Les seves obres poden simplificar-se fins l'extrem, com és el cas de *Carré blanc* de l'any 1946, però sempre hi són evidents les relacions inesperades de les quals defuig el minimal per principis.

En Max Bill comprovar que la realització d'una idea és fer real una obra d'art concret, significa que ambdues coses es troben en una relació de reciprocitat dialèctica.

Condensacions, concentracions, transcoloracions d'un color en un altre,



d'obtenir això s'ha de subjectar el costat ab de la tira de paper i fer que el costat a'b' descriuï mitja circumferència al voltant de l'eix longitudinal de la tira de paper, amb el qual moviment a'b'adoptarà la mateixa direcció que ba. La superfície generada després d'aquesta darrera coincidència té una sola línia límit, que és la formada per les línies, ara doblades, aa' i bb', juntes en a i b', així com en b i a'. Per tant, aquesta superfície presenta una sola faç, ja que —i aquesta és una altra demostració—, si ens posem a pintar-la, partint d'un punt qualsevol, i continuem així, sense traspassar amb el pinzell cap dels costats, al final trobarem que, malgrat tot, les dues cares oposades de la superfície han quedat pintades en tota la seva extensió.»].

Bill busca, sense trobar-los, en la descripció de l'objecte de Möbius els aspectes filosòfics d'aquestes superfícies com a símbols de l'infinit. Tot i això, continua tenint un

interès especial ja que està limitada per una sola línia, una línia paral·lela a ella mateixa.

transmigracions d'angles de color cap a diagonal, irradiacions de color, sistemes que s'integren, colors que s'interpenetren, tot tipus d'accions sobre el pla bidimensional que es verifiquen en la figura del quadrat en forma de cairó (rombe). La geometria del quadrat determina, principalment, el mètode i la lògica interna de l'obra.

En el seu text «La concepció matemàtica en l'art del nostre temps», publicat en el catàleg de l'exposició Pevsner, Vantongerloo, Bill. Kunsthaus, Zuric, l'any 1949, exposa que «la matemàtica no només és un dels mitjans essencials del pensament primari, i, per tant, un dels recursos necessaris per al coneixement de la realitat circumdant, sinó també, en els seus elements fonamentals, una ciència de les proporcions, del comportament de cada cosa, de grup a grup, de moviment a moviment. I perquè conté aquestes coses fonamentals i les posa en relació significativa, és natural que aquests esdeveniments puguin ser representats, transformats en imatge. [...]

El pensament abstracte, invisible, esdevé concret, clar, i, per tant, també perceptible a través de sensacions. Espais desconeguts, axiomes gairebé inimaginables, esdevenen realitat; es recorren espais abans inexistents i, habituant-s'hi, la nostra sensibilitat s'amplia per percebre uns altres espais que avui

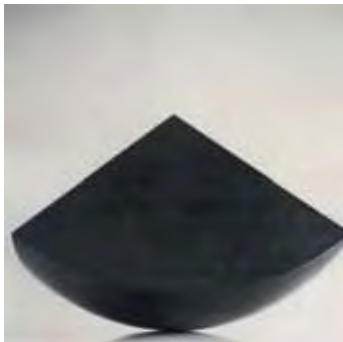
amb prou feines podem imaginar, que encara són desconeguts».

L'art de Bill no requereix resoldre una fórmula, actua com a catalitzador de les nostres facultats perceptives a partir de fets essencialment plàstics. Considera que la coincidència de les lleis matemàtiques amb la percepció de l'observador i usuari és un fenomen que només es pot explicar per mitjà de sistemes fonamentals, la projecció dels quals es transmet de forma directa. Evidentment, això és perquè els sistemes esmentats coincideixen, en el seu funcionament, amb l'intel·lecte humà, d'on procedeixen.

Per tant, la part sensorialment perceptible de les matemàtiques és aprehensible com una realitat estètica a condició que es tracti de fenòmens elementals.

Si en Aurélie Nemours l'enumeració es fa a través del llenguatge poètic, en Max Bill el pensament matemàtic s'encarrega de la transmissió de les sensacions.

En el catàleg de l'exposició «konkrete gestaltung» («Problemes actuals en la pintura i l'art plàstic suïsos»), de l'any 1936, Max Bill estableix els principis de l'art concret, com a precisió a les idees publicades per Theo van Doesburg en el primer i únic



Max Bill. *Piràmide en forme de vuitè d'esfera* 1965, granit negre de Suècia, 70 x 50 cm

número de la revista *Art concret* (1930). Bill revisà el text per tal de convertir-lo en introducció al catàleg de l'exposició itinerant de 1949 a Alemanya «Art concret de Zuric» («Art concret de Zurich»).<sup>11</sup>

Així doncs, en paraules de Bill, les obres d'art concret són aquelles que han sorgit de mitjans i lleis exclusivament propis, sense el suport exterior de fenòmens naturals o de la seva transformació, o sigui sense abstracció.

L'art concret és autònom en la seva peculiaritat, és l'expressió de l'esperit humà, va destinat a l'esperit humà i té l'agudesesa, la claredat i la integritat que cal esperar de les obres fetes per l'esperit humà. La pintura i la plàstica concretes són la representació del que es pot copsar visualment. Els seus mitjans de conformació són els colors, l'espai, la llum i el moviment. Per la combinació d'aquests elements sorgeixen realitats noves. Les idees abstractes, que abans només existien en la imaginació, hi esdevenen visibles de forma concreta.

L'art concret, en la seva darrera conseqüència, és l'expressió pura de dimensions i lleis harmòniques. Ordena sistemes i amb els mitjans artístics vivifica aquests ordenaments. És real i intel·lectual, no pas naturalista, i, malgrat això, és a la vora de la natura. Aspira a l'universal, però té cura d'allò que és únic. Reprimeix l'individualisme a benefici de l'individu.<sup>12</sup>

Max Bill, en establir la diferència entre art abstracte i art concret, i rebutjar el primer per les seves reminiscències naturistes afegeix: «l'art concret fa possible el pensament abstracte en si, amb instruments purament artístics, i crea amb aquesta finalitat objectes nous. L'art concret crea objectes d'ús intel·lectual, de la mateixa manera que l'home els crea per l'ús material».

Beu de les fonts de Mondrian i del grup De Stijl i participa en el col·lectiu *Abstracció-Creació*, encara que fuig de l'hermetisme contemplatiu del primer; accepta la màxima neutralització de l'obra a través d'un reduccionisme radical, però rebutja en canvi la limitació de la gamma cromàtica, el constrenyiment de l'ús únic de les oposicions ortogonals i, finalment, la manera totalment passiva d'influir en l'entorn. La seva és una visió teleològica de l'art i, com ja hem dit, busca l'«universal», bé que tracta d'estructurar-lo mitjançant les lleis que són pròpies a l'obra i l'alliberament del color, convençut, com Johannes Itten, que «les formes i els colors que l'esperit humà pot aprehendre són mitjans de construcció que permeten d'introduir un ordre evident en l'edifici pictòric».<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Aquest text figura en la publicació «Art concret», editada per Margit Staber a «Gesammelte Manifeste», Editorial Galeria Press, St. Gallen, 1966.

<sup>12</sup> AA.VV. *Max Bill*. Fundació Joan Miró. Centre d'estudis d'art contemporani. Barcelona, 1980.

<sup>13</sup> Itten, citat a Valentina Anker, *Max Bill ou la recherche d'un art logique*. Éditions L'Age d'Homme S.A., Lausanne, 1979

<sup>14</sup> Lucy Lippard. «Diversitat en la unitat. Els estils geomètrics recents en els Estats Units». *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Al-Borak, S.A. de Ediciones. Madrid, 1972.

<sup>15</sup> Margit Weinberg-Staber, entrevista Max Bill. *Max Bill*. Fundació Joan Miró. Centre d'estudis d'art contemporani. Barcelona, 1980. pàg. 9.

### 3. LA NECESSITAT DEL QUADRAT

#### 3.1. MAX BILL MIRAR EL QUADRAT VERMELL

Barbara Rose assenyala que «en el procés d'autodefinició, una forma artística tendirà cap a l'eliminació de tots els elements que no corresponen a la seva naturalesa essencial. Segons aquest argument, l'art visual serà despulat de tot significat extravisual, ja sigui simbòlic o literari i la pintura rebutjarà tot el que no sigui pictòric».<sup>14</sup>

De l'entrevista amb Weinberg-Staber es reflexa que les seves obres de Bill representatives de l'art concret, mostren l'originalitat dels mitjans, que no serveixen per a la representació, sinó que són suports d'una obra d'art que només és important en ella mateixa. Al mateix temps, Bill parla del valor dels símbols, del valor dels signes que corresponen a una obra creada sota aquestes premisses. Significaria això que l'obra d'art ja no és el signe d'alguna cosa, sinó el signe per a alguna cosa. Ens pot contrariar aquest fet que, d'una banda l'art sigui entès com a objecte autònom i, de l'altra, com a suport de símbols.<sup>15</sup>

Què és el que cal entendre sota aquest valor de símbol i signe?

Segons confirma l'artista, hauria de ser una classe especial de formació de símbols que es pugui relacionar amb les formes elementals de l'art concret, conegudes com a figures bàsiques de la geometria. Aquesta reivindicació del valor del símbol no és compartida per tots els representants d'aquest moviment. És evident que els pioners de la primera generació (Arp, Kandinsky, Malèvitx, Mondrian, Vantongerloo) van incloure un significat simbòlic en les seves obres.

Bill considera que l'únic estímul per a la creació d'obres plàstiques és una polèmica intel·lectual que condueixi als signes.

Ja sigui símbol, ja sigui signe, la figura que tria com a contenidor on abocar els seus referents del pensament lògic abstracte, és el quadrat. De la contigüitat vindrà la necessitat d'estructurar aquest perímetre que es formalitzarà en la diagramació en escaquer.

Realitza una sèrie de quadrats girats en un angle de 45°, en forma de cairó (rombe), compostats de manera molt neutra, en els quals podem trobar connexions amb la famosa sèrie d'Albers, *Homenatge al quadrat*.

Max Bill concentra gran part de les investigacions

dels darrers anys en el domini del color. *El quadrat vermell* de Max Bill està datat de 1946. Considera el color blanc com el centre energètic d'on parteix la llum que, passant a través dels prismes invisibles es descomposa en colors: els sis colors de l'espectre que s'oposen per grups de complementaris i que es van engendrant de l'un a l'altre. Del moment que el color irradia, Bill l'estudia com una veritable font de llum i no com una superfície reflexant.

La sèrie d'Albers requereix la nostra participació, intercanvi que activa i dona vida a l'obra. La sorprenent gamma d'interaccions de color no existeix fins que dirigim la nostra vista als quadres. Quelcom semblant és el que ens demana Bill quan l'observem. Per a aquesta participació, Bill, de perfil més científic, no es conforma amb els axiomes triats arbitràriament, creu en la lògica. Per ell, el quadre també és una manera de formalitzar l'univers, com en Mondrian. Endevinem immediatament una gran varietat d'exploracions plàstiques, que ja no estan limitades per la línia recta.

Només una sola llei és vàlida per Max Bill: la lògica interna del quadre. Però això confirma que el dubte sempre hi és present. És a través del biaix del color que rebutja a sotmetre's a la lògica estructural de l'obra. El dubte atorga al quadre aquesta càrrega humana i tràgica que no tindria si només reflexés una lògica sense misticisme.

Albers posant en relació un color amb un altre, amb un matís diferent, i tot seguit, no podrà enumerar l'espectacle lluminós. I Mondrian no podrà mai comprendre l'estructura desplaçant les seves línies, les seves relacions. Aquestes són recerques de la relació, d'oposició, de dualisme que semblen formar part de la nostra natura...

En l'obra de Bill tota la composició està realitzada en funció d'un pensament de lògica interna. El quadrat real, és a dir, tota la superfície del quadre en qüestió,



*Le carré rouge* 1946, oli sobre tela, Ø 70 cm

recolzat sobre una de les seves puntes en un gir de 45°; i el quadrat virtual, inscrit en l'anterior, és paral·lel a la paret, és a dir, està recolzat sobre un dels seus costats o base.

Bill executa un mètode provinent dels seus coneixements matemàtics, de la mateixa manera que és extensible que intenta cercar «la lògica interna del quadre».

El quadre només pot existir en el cas que la totalitat de la seva superfície estigui formada per relacions equilibrades. L'equilibri de la composició que sempre ha existit en pintors atrets per l'estructura esdevé l'element base del quadre.

Els quadres de Mondrian són un moviment perpetu, un etern retorn, una cerca sense fi. Mondrian busca la veritat en l'etern miratge de les relacions fugisseres. Recerca similar a la d'Albers que, seguint relacions de color, assaja d'assolir la força vital de la llum. Són conquestes incomprensibles per un esperit científic perquè són massa fàcilment enderrocables per la raó.

Des de 1946 amb *Carré rouge* i els *Carrés rouges*, Bill demostra un interès, que anirà en augment, en diferents descomposicions del quadrat. En aquestes obres abandona l'expressió de formulacions més complicades sense prescindir del seu pensament matemàtic, però tendint a simplificar les formes.

### 3.2

JOSEF ALBERS

#### LA IDENTITAT CANVIANT DEL COLOR

ELS MEUS QUADRATS ES BELLUGUEN ENDAVANT I ENDARRERA,  
DONEN LA SENSACIÓ DE TORNAR I ALLUNYAR-SE, DE CRÉIXER I  
REDUIR-SE. JOSEF ALBERS

#### LA CURIOSITAT PEL QUADRAT

Des de 1949, Josef Albers, ret homenatge a l'element sintàctic del quadrat, que al mateix temps repeteix la forma del camp plàstic que n'és el continent.

Albers és un dels antics alumnes de la Bauhaus que entra directament en els cos d'ensenyants de l'escola. Quan Max Bill és estudiant (1927-29), Albers dona un curs preliminar on s'ensenya sobretot a treballar problemes de formes positives i negatives, plens i buits, amb papers plegats. L'economia de mitjans era la clau de les seves propostes.

Bill serà molt sensible en els seus anys de joventut als estudis que proposa Albers sobre el positiu i el negatiu. Bill ha retingut d'Albers, tant com de Mondrian, la preocupació per l'economia que animarà tota la seva obra, tant si es tracta del seu treball tipogràfic com de la seva obra en pintura o en escultura.

Aquest contacte i amistat es perllongaran en el temps i serà una de les raons de què Albers sigui anomenat professor convidat a l'escola



d'Ulm sota el rectorat de Bill.

Evitar qualsevol il·lusió de profunditat i suprimir qualsevol referència a la realitat, ocasionades per la nostra tendència a veure en perspectiva, són qüestions que s'intentaven resoldre des de la Bauhaus. Si la fragmentació heretada pel cubisme va ser superada entre 1914 i 1918 per l'espai reticular infinit d'algunes obres de Mondrian i Klee, d'Arp i de Sophie Taeuber-Arp, encara resten alguns problemes sense resoldre, com els que fan referència a la dualitat entre una forma que no cobreix tota la superfície del quadre i aquesta mateixa superfície.

Albers, per exemple, treballa amb força rigor en la invenció de sistemes d'organització homogènia de l'espai. Bill s'interessa per aquest tipus de recerques en aquest mateix moment.

Albers i els seus alumnes es concentren en resoldre el problema d'eliminar qualsevol intencionalitat d'il·lusionisme, a favor d'un espai homogeni.

Albers, de la mateixa generació que Moholy-Nagy, observa sobre el seu concepte de sèrie (*Die Reihung*) que la facultat de repetir-se sense varietat resulta ser un progrés positiu.<sup>15</sup>

La disposició singular dels quadrats no s'esgota en la repetició per addició.

Albers es situa en la línia de Mondrian i Malèvitx creant relacions espacials i cromàtiques a partir de la figura del quadrat. El grau de transcendència assolit en aquesta "celebració" del quadrat que modula a partir de tonalitats cromàtiques exquisides, suggereix prolongacions de perspectiva, profunditats sonores, ecos harmoniosos d'una complexitat i d'una veracitat bastant eloqüents per una trama constructiva tan reduïda.

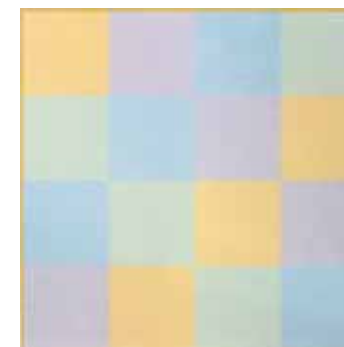
Hans Arp deia dels quadres de Josef Albers: «Tenen continguts clars i importants com: Estic aquí. Descanso aquí. Estic en el món i sobre la terra. No tinc pressa per marxar».

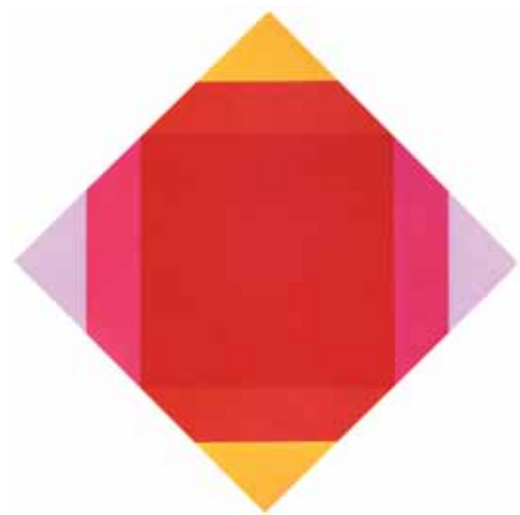
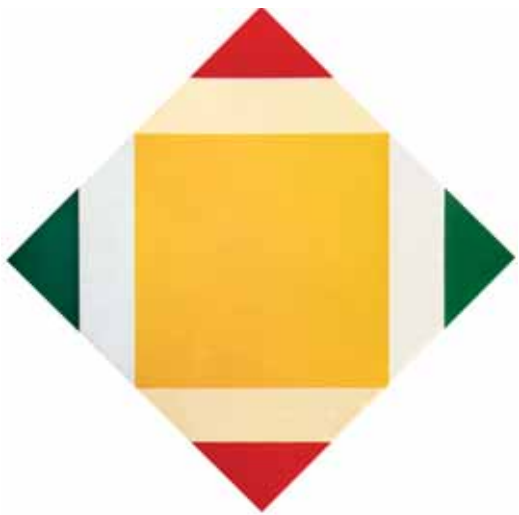
Wieland Schmied fa quinze proposicions que exposa com reflexions sobre *Homenatge al quadrat*, amb motiu d'una retrospectiva. En la tercera d'aquestes quinze proposicions l'autor es demana «Albers pinta realment quadrats? Els quadrats són la fita del seu treball? Pensem en la pregunta de Mondrian impregnada de sorpresa —quadrats? Jo no veig quadrats en els meus quadres!»

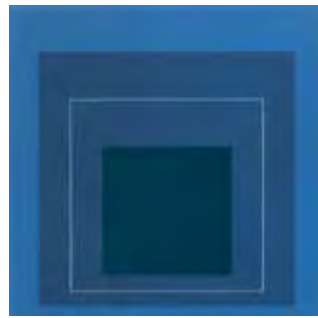
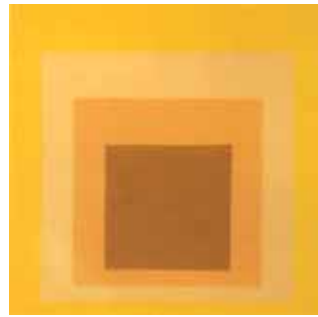
A mesura que més mirem els quadres d'Albers menys estem veient els quadrats i més veiem el que són els quadrats: color. Com més temps mirem les pintures d'Albers més invisibles esdevenen els quadrats, més visible esdevé el color per ell mateix.

<sup>15</sup> Lucy Lippard. «Diversitat en la unitat. Els estils geomètrics recents en els Estats Units». *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Al-Borak, S.A. de Ediciones, Madrid, 1972. pàg. 247.

Max Bill. *Camp de quatre grups clars* 1963, oli sobre tela, 80 x 80 cm





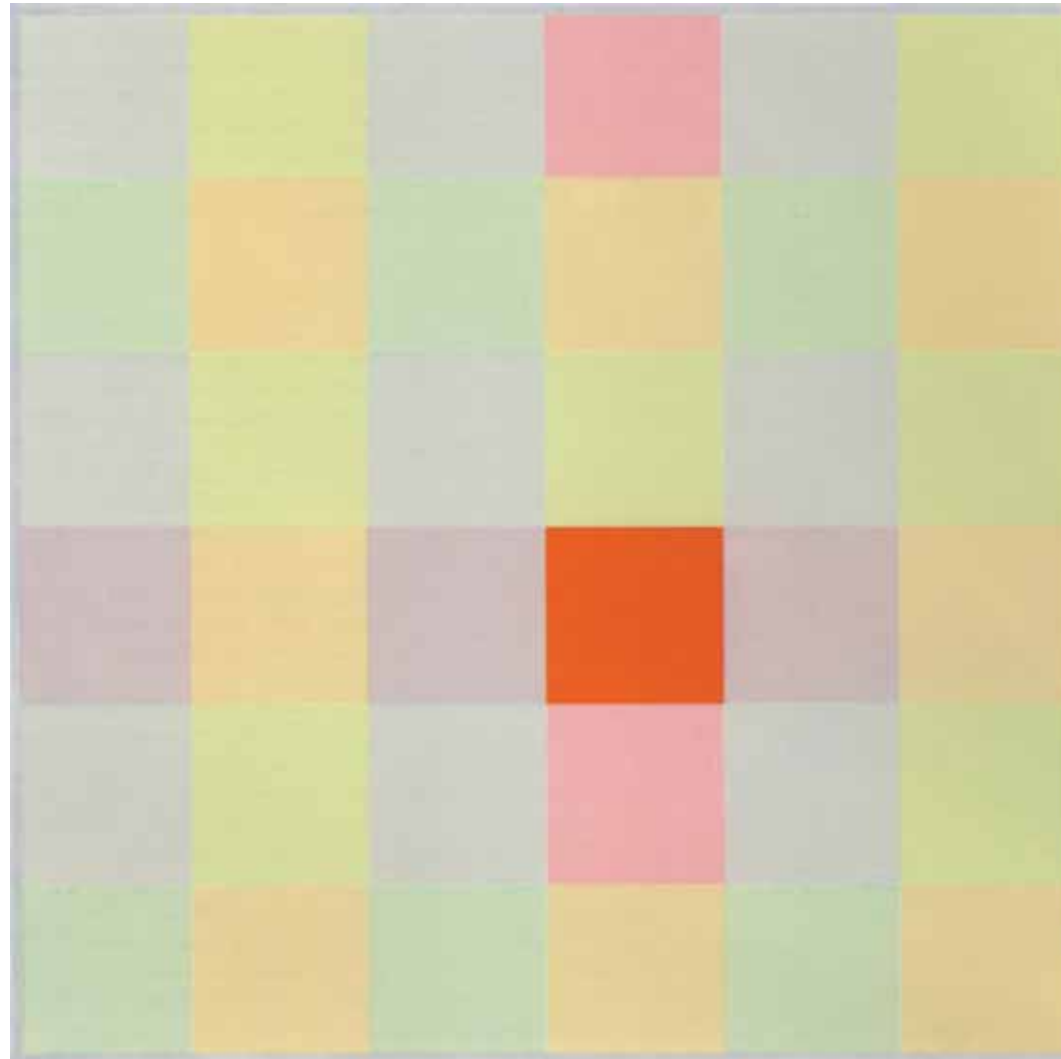


Max Bill. 1-8 1955, oli sobre tela,  
49 x 49 cm

En aquest quadre de Bill podem trobar totes les «lleis de l'estructura». Aquest escaquer està compost per 36 quadrats. Es tracta d'un tema basat en l'addició  $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 = 36 = 6$ . El valor tonal disminueix alhora que els elements del grup augmenten. Hi ha un quadrat més fosc, dos menys foscos i així seguidament, fins a vuit quadrats clars. Si hom dona un valor xifrat als diferents colors, 8 al més fosc, 1 al més clar tenim:

200

4	2	5	7	4	2
3	1	3	1	3	1
5	2	4	2	5	2
6	1	6	8	6	1
4	2	5	7	4	2
3	1	3	1	3	1



L'homenatge al quadrat és un homenatge pur al color, més aviat —diria jo— un homenatge al color pur.

Les superfícies són mesurables i l'aproximació de les interaccions de color presenten un punt de partida més objectiu que els quadrats d'Albers. Per una banda, la utilització del cairó aporta, per la dinàmica del seu equilibri, un element flotant que fa les relacions entre els colors encara més vives, com «sotmeses a pulsacions».

En aquest cas el color actua no només sobre l'espai del quadre, també ho fa sobre l'espai envolupant i sobre l'espectador. Aquest darrer crea amb els seus records retinians la interacció, anant fins als colors que no existeixen en la pintura, fet que comparteix amb les variacions del seu mestre.

El color que d'entrada motiva les variacions en el desenvolupament serial es rendeix a l'economia calculada de l'espacialitat. Les superfícies de color voregen sense fronteres lineals a fi d'interpretar la relació entre l'estructura quadrada de la pintura i la seva coloració.

L'opció del color segueix possibilitats predefinides: no estan barrejats, surten directament del tub del fabricant, arriben a la superfície del quadre, i que-

den anotats en els dors de la tela.

Albers diu: « Tinc vuitanta matisos de groc i quaranta tons de gris...»<sup>16</sup>

En un principi la tria per l'economia de la forma pot semblar una concreció severa. Per què només aquesta forma? Per què només la repetició del quadrat però en el seu interior?

Ens explica Albers que comença a pintar des de l'interior cap a l'exterior guardant sempre aquesta manera de procedir que li va ensenyar el seu pare que es dedicava a l'ebanisteria.

Imaginem llavors que els seus quadrats creixen. Si estan essent executats en aquest sentit de l'interior a l'exterior, el sentit que prenen és sempre creixent. El desplegament serial de solucions de color es confirma i es complementa mútuament, a nivell intern, des del mateix quadrat i a nivell extern quan comença la relació de proximitats amb els altres quadrats de *Homenatge al quadrat*.

En el cas de la seva obra, precisament el fet de la restricció, com ocorrerà en Bill, augmenta la qualitat de l'efecte pictòric. En el seu període de professor a la Bauhaus, Albers ja postulava que «un element més un altre element han d'aportar quelcom més que la seva suma, almenys, una relació interessant. Com més relacions diferents hi hagi més intenses siguin, més s'intensifiquen els elements i el resultat

<sup>16</sup> «Quinze propositions pour Josef Albers» Wieland Schmied a *Josef Albers*. Galerie Karsten Greve, Köln, 1989. pàg.11.

Max Bill. *Colors complementaris a partir del veinatge de colors complementaris* 1965, oli sobre tela 80 x 80 cm



<sup>17</sup> J. Albers a *Josef Albers*. Galerie Karsten Greve, Köln, 1989. pàg. 25.

<sup>18</sup> Wieland Schmied, «Quinze propositions pour Josef Albers» a *Josef Albers*. Galerie Karsten Greve. Köln, 1989. pàg.11.

Malèvitx. *Trapezi groc* 1975-77, oli sobre tela.



és més preciós.»<sup>17</sup>

Albers es situa en la línia de Mondrian i Malèvitx creant relacions espacials i cromàtiques a partir de la figura del quadrat. El grau de transcendència assolit en aquesta “celebració” del quadrat, que modula a partir de tonalitats cromàtiques exquisides, suggereix prolongacions de perspectiva, profunditats sonores, ecos harmoniosos d’una complexitat i d’una veracitat bastant eloqüents en una trama constructiva tan reduïda.

L’obra d’Itten comparada sovint amb la d’Albers, resulta molt més especulativa i més teòrica. Ha deixat obres en les quals podem trobar modulacions molt sensibles al servei d’una dinàmica sorprenent.

W. Schmied fa *Quinze proposicions* que exposa com a reflexions sobre Homenatge al quadrat, amb motiu d’una retrospectiva. En la tercera d’aquestes quinze proposicions l’autor es demana «Albers pinta realment quadrats? Els quadrats són la fita del seu treball? Pensem en la pregunta de Mondrian impregnada de sorpresa —quadrats? Jo no veig quadrats en els meus quadres!»

A mesura que més mirem els quadres d’Albers menys estem veient els quadrats i més veiem el que són els quadrats: color. Com més temps mirem les pintures d’Albers més invisibles esdevenen els qua-

drats, més visible esdevé el color per ell mateix. L’homenatge al quadrat és un pur homenatge al color, més aviat—diria jo— un homenatge al color pur.<sup>18</sup>

Les distàncies cap a les vores del quadre ens semblen iguals verticalment, però diferents horitzontalment. La repetició d’aquest sistema es va alternant en funció de modelar la convivència entre tres o quatre colors reals. Immediatament caldria confirmar la sensació d’aquesta coloració i com l’estem percebent: sabem que el color per ell mateix no existeix, que aquest pren vida i s’activa en dialogar amb el seu entorn, que hem d’interpretar-lo en conjunt perquè esdevingui visible.

Aquesta disposició eludeix el centre estàtic per deixar néixer un punt de fuga comú a tots els quadrats, punt de fuga que reinterpreten com un camí les bandes compreses, abans, com a parts d’un seguit de ritmes variats.

Albers ens fa visibles moltes possibilitats de les quals no seríem conscients, actua com un catalitzador: la bidimensionalitat del pla pictòric es metamorfoseja en volum per mitjà de la imatge dels quadrats. Ens demostra una vivacitat que s’expandeix en el temps, una tendència al moviment, tot i que la fisicitat de l’obra corrobora l’estabilitat visual i la

composició plàstica lligades habitualment al quadrat. Quadrats lliures, inerts, flotants, vigorosos l'atge consecutiva, formes enquadrades les unes dins les altres que transmeten una il·lusió de volum des del punt central de fuga. Passem d'una primera situació de hieratisme a captar la sorprenent elasticitat que arriba a adquirir aquesta forma en mans d'Albers.

És el color, particularment, el que amplifica la dinàmica del pla o volum de l'experiència plàstica, és el vehicle de l'acció plàstica. «El pintor voldria expressar-se amb o en el color. Alguns consideren el color com accessori de la forma, és a dir, subordinat. Per altres, en nombre creixent avui, el color és l'objectiu principal del seu llenguatge pictòric. En aquests, el color aconsegueix la seva autonomia.» Per aquesta raó, per Albers, l'ordre dels quadrats no pot ser una formació lineal, ja que, «la pintura és color actiu». Com ell ha explicat, l'efecte cromàtic buscat no és mai idèntic amb l'estat efectiu del subjecte, amb la realitat física del color emprat. El mode d'aparició dels colors retrobant-se es transforma constantment per «afinitat i contrast», i això és perquè els colors s'influencien mútuament com el «mitjà més relatiu en l'art». «Tota percepció és il·lusió... No veiem els colors com són en realitat. En la nostra percepció, es modifiquen entre ells de manera que, per exemple, dos colors diferents poden semblar semblants i dos colors semblants, diferents, o dos colors opacs aparèixer transparents... Aquest canvi d'identitat dels colors és el tema de l'estudi de Josef Albers.

La noció de camp saturat de color, obert i sense límits, portada a les seves extremes conseqüències per Newmann, i la de les grans super-

fícies planes de colors i valors emparentats que evoquen un altre tipus d'estimulant perceptiu, com les d'Albers, han exercit una influència considerable sobre els estils geometritzants, principalment sobre el fenomen conegut com a «hard-edge».

Albers demostra estar dotat per la subtileza, no només pel que fa a les relacions de reciprocitat entre els quadrats, que a vegades encaixa de manera concèntrica o amb una lleugera i discreta desviació, sino també pel que fa als matisos o contrastos, mitjançant els quals crea l'oposició entre els quadres diferents.

La clau és la claredat. Al mateix temps, en la simplificació de les formes i colors, la seva evolució ha conduït des de l'abstracció geomètrica a les tendències com el «hard-edge» i altres moviments relacionats d'alguna o altra manera. Albers ha estat un encadenament molt important per la posteritat.

En Albers la clau és la claredat. Al mateix temps, en la simplificació de les formes i colors, la seva evolució ha conduït des de l'abstracció geomètrica a les tendències com el «hard-edge» i altres moviments relacionats d'alguna o altra manera. La seva obra ha estat un desencadenant molt important per la posteritat essent considerat com el primer representant de l'escola «no-relacional», escola que considera la composició com a secundària atorgant més importància als colors. Els pintors minimalistes americans, com Kenneth Noland, Stella, Ellsworth Kelly i els seus homòlegs europeus porten encara més lluny aquesta actitud «no-relacional» i «anti-composicional».



Josef Albers.  
Sèrie *Homenatge al quadrat*

YELLOW OCHRE PALE (WINSOR+NEWTON)  
NAPLES YELLOW (PERMANENT PIGMENT)  
NAPLES YELLOW REDDISH (RHENISH)  
CADMIUM YELLOW PALE (SHIVA)  
ALL IN ONE PRIMARY COAT  
ALL DIRECTLY FROM THE TUBE  
VARNISH: LUCITE IN XYLENE

LA MEVA PINTURA ÉS MEDITATIVA, ÉS TRAN-  
QUIL·LA... NO BUSCO EFECTES RÀPIDS... VEIEU EL  
QUE VULL: CREAR ELS QUADRES DE MEDITACIÓ  
DEL SEGLE XX. JOSEF ALBERS<sup>19</sup>

### A PROPÒSIT DEL MEU «HOMAGE TO THE SQUARE»<sup>20</sup>

Mirant diferents d'aquests quadres disposats l'un al costat de l'altre, ressalta que cada quadre és en ell mateix una instrumentació.

Això vol dir que tots venen de paletes diferents i doncs, per dir-ho d'alguna manera, de climes diferents.

La selecció dels colors emprats i el seu ordre, vol provocar una interacció, s'influencien i es transfor-

men recíprocament, avançant i retrocedint.

Així el caràcter i el sentiment canvien de quadre en quadre sense «toc personal» suplementari o textura.

Encara que l'ordre de base simètric i quasi concèntric dels quadrats resta invariable en tots els quadres —en matèria de proporció i de disposició— aquests mateixos quadrats es reagrupen o s'aïllen, s'ajunten o se separen de múltiples maneres.

En conseqüència, avancen o retrocedeixen, entren i surten, creuen cap amunt i cap a baix, s'allunyen i s'apropen engrandits o reduïts. I tot això únicament per proclamar l'autonomia dels colors com a mitjà d'organització plàstica.

### PERQUÈ LA PINTURA ESDEVINGUI UN QUADRE<sup>21</sup>

El llindar a franquejar perquè la pintura esdevingui un quadre és aparentment petit. Però per tant, això només és cert des del punt de vista oral i auditiu. Es tracta aquí d'un canvi de matèria colorant en color.

Preneu per exemple un verd Veronès pur. Encara que es presenti ell mateix com un verd Veronès, queda una matèria colorant, de la pintura. Però des del moment en què aquest verd esdevé equívoc,

<sup>19</sup> Josef Albers. Galerie Karsten Greve, Köln, 1989. pàg. 27.

<sup>20</sup> AA.VV. Josef Albers... pàg. 53.

<sup>21</sup> AA.VV. Josef Albers... pàg. 53.



sigui pur, tenyit, rebaixat, barrejat amb altres colors, allà on es queda sense una existència artística, es transforma de matèria colorant en color.

Aquesta transformació és el resultat d'un parentiu. En un quadre, quan el color, en un intercanvi mutu amb altres colors o mitjans creatius, actua més o menys, cosa que no faria independentment; quan la interdependència condueix a un contrast i una afinitat, que tots dos volen anar més enllà d'una, diguem-ne, harmonia.

En conseqüència, en la pintura, les propietats físiques dels colors són menys interessants que el seu efecte físic. És menys important saber què fa el color que allò què és.

Pintar és jugar amb els colors. Jugar o utilitzar-lo, és canviar el caràcter i el comportament, d'humor i de moviment. Un actor fa que ens oblidem del seu nom i dels seus trets individuals. Ens confon i es comporta com si fos algú altre.

Un color actiu perd la seva identitat, apareix com un altre color, més clar o més fosc, més o menys intens, més brillant o més apaivagat (tènue o pàl·lid), més càlid o més fred, més fi i més lleuger o més espès, o més aviat pesat, més alt o més proper,

o més profund i més allunyat, l'opac es torna translúcid, els colors que s'ajunten semblen cavalcar-se, etc., etc.

Quan el color intervé, no sabem mai de quin color es tracta.

## EL COLOR ÉS EL MITJÀ MÉS RELATIU DE L'ART<sup>22</sup>

Quan una persona en un grup parla de «vermell», podem estar segurs que hi ha tantes concepcions diferents de vermell com individus en el grup.

Fins i tot recordant un vermell especial, com per exemple, el dels rètols Esso, Sunoco, Amaco que veiem innombrables vegades, els «vermells» dels que ens en recordem es graven de manera molt diferent en els nostres esperits.

Només en el cas de confrontar el grup al vermell en qüestió, tots els membres tindran la mateixa percepció visual.

Però malgrat tot, les associacions individuals i les reaccions emocionals es distingiran netament les unes de les altres.

<sup>22</sup>AA.VV. *Josef Albers...* pàg. 54.

205



Josef Albers.  
Sèrie *Homenatge al quadrat*.



Josef Albers.  
Sèrie *Homenatge al quadrat*.

Existeix un bon nombre de raons per a tals divergències en la manera de veure i de recordar els colors. Primerament, la nostra memòria visual és sorprenentment pobre (mentre que la nostra memòria auditiva és excel·lent).

En segon lloc, la nostra nomenclatura pels colors és insuficient fins al punt de ser un entrebanc (el nostre vocabulari quotidià ens ofereix al voltant de 30 noms pels mil·lers de colors).

En tercer lloc, i aquesta és la més important, cap color no és perceput tal i com és veritablement, és a dir psíquicament. Sense dispositius especials, no veiem mai un color sol o per ell mateix (som capaços de discernir els sons aïllats), més aviat en relació a molts altres factors que influeixen la nostra visió, que transfereixen la impressió òptica (fisiopsicològica) en un efecte psicològic (percepció).

En primer lloc, els colors adjacents provoquen un doble canvi: Des del punt de vista cromàtic, tot color més potent impulsa el color pròxim al seu contrari, el color complementari. Des del punt de vista de la lluminositat, tot color clar tornarà el seu proper més fosc, i viceversa.

Així doncs, el vermell dels rètols canvia tostemps no

només en funció de la modificació permanent de les condicions lluminoses però sí també en funció del seu entorn, el cel, el fullam, l'arquitectura, etc. En segon lloc, una quantitat més gran (en superfície i en número) exerceix una influència semblant sobre els colors juxtaposats, com l'accentuació de formes.

En tercer lloc, la constel·lació (la disposició amunt o avall, a la dreta o a l'esquerra, etc) així com les fronteres (contacte fort o delicat, separació) modifiquen l'aparença dels colors.

Tot això permet al colorista experimentat (pintor, dissenyador, etc.) de tornar els mateixos colors diferents i els diferents similars; de manera que el brillant esdevé apaivagat, i aquest intens.

Transforma la calor en fredor, i viceversa; intercanviant a voluntat les propietats d'aproximació i d'allunyament; torna l'opac transparent; les formes definides no reconeixibles. No només el color ens confon incessantment, canvia la seva identitat de múltiples maneres.

El color és una força màgica.

## EL COLOR EN ELS MEUS QUADRES<sup>23</sup>

Estan juxtaposats per crear efectes visuals variats i canviants. Estan així per provocar-se l'un a l'altre o / i per fer-se eco mútuament, per sustentar o oposar-se els uns als altres. Els contactes o les fronteres existents entre ells poden bé ser lleus o bé durs. Poden també interpretar-se, com absorbint o rebutjant les discordances, però també abraçant, intersectant o penetrant-les.

Inclús si són aplicats en capes regulars i, en gran mesura opacs, els colors apareixeran com si es trobessin l'un a sota o a sobre de l'altre, en el primer pla o al darrera, o bé l'un al costat de l'altre al mateix nivell. Tan es responen en concordança com en discordança, fet que es produeix bé sigui entre els grups de colors o en els colors individuals.

Aquesta acció, reacció, interacció —o interdependència— es busca per aclarir com els colors s'influencien i es modifiquen recíprocament: com el mateix color, per exemple —amb els fons o colors pròxims diferents— canvia d'aspecte. Però també, que els colors diferents poder ser conduïts a semblar-se.

Això serveix per a mostrar que 3 colors poden ser interpretats com si fossin 4, i de manera similar,

3 colors com si fossin 2, i també 4 com si fossin 2.

Els parells d'il·lusions proven que no veiem quasi bé mai els colors aïlladament els uns dels altres i, d'aquesta manera, invariants; que els colors canvien continuament; pel canvi de la llum, de la forma i de la disposició, així com per la quantitat que pot ser un volum abastable o un nombre (repetició). Els canvis de percepció, depenent dels canvis d'humor, i també de receptivitat, exerceixen una influència igualment gran.

Tot això ens fa conscients de la disparitat fascinant que existeix entre el fet físic i l'efecte psíquic del color.

Però, deixant de banda la relació i la influència, voldria que els meus colors conservin, en tant que sigui possible, un «rostre» —el seu propi «rostre». Això és el que es va realitzar, d'una manera única, i penso que conscient, en els frescos pompeians, admetent la coexistència de polaritats: ser dependent i independent— ser col·lectiu i individual.

Sovint, en els quadres, es posa més atenció en l'estructura exterior física dels medis cromàtics que en l'estructura interior, funcional, de l'acció del color, com ha estat aquí descrita. Ara segueixen algun detall que concerneixen a la manipulació tècnica

<sup>23</sup> Josef Albers a AA.VV. *Josef Albers...* pàg. 55.



Josef Albers.  
Sèrie *Homenatge al quadrat*.

de matèries colorants que, en els meus quadres, són sovint pintures a l'oli, i rarament, pintures a la caseïna.

En comparació amb la pintura utilitzada en gran part de les pintures d'avui, la tècnica aplicada és d'una simplicitat extraordinària, o per ser més precís, tan poc complicada com sigui possible.

La pintura s'aplica pel costat rugós del plafó en estratificat no temperat, amb un ganivet directament a partir del tub en el quadre, i de la manera més fina i regular que sigui possible en una sola primera capa, sobre un fons blanc del més blanc disponible.

En conseqüència, no hi ha ni treball per capes, ni modelatge, ni envernissat ni addició de cap textura.

Generalment no procedeix a cap mescla addicional de cap natura, ni tampoc d'altres colors. Únicament algunes barreges rares — fins ara a base de blanc— no he pogut evitar-les; per als tons a base de vermell, com el rosa, i per tints de blau molt saturats, que no es venen en tub.

Aquest gènere de pintura presenta un revestiment fet de fines capes de pintura primàries. No hi ha aplicació per capes, tampoc laminat, ni pel·lícules de pintura obtingudes per mescla de diferents capes mullades, humides o més seques.

Aquestes capes homogènies, fines i primàries secaran, és a dir, s'oxidaran, segur, de manera regular, sense complicacions físiques i/o químiques,

de manera que produiran una superfície de pintura sana, durable i de lluminositat creixent.

## LA INTERACCIÓ DELS COLORS

A l'inici del seu llibre Josef Albers subratlla que «el color és el medi d'expressió artístic més relatiu».

També va escriure en el preàmbul que «cap sistema de color no pot intensificar la sensibilitat del color». Una entrevisat apareguda en 1968 en la revista *Réalités* reitera més clarament encara la màxima de l'experimentació permanent i de la intuïció que fan les seves proves en ella. nota

*La interacció del color* és un llibre pedagògic. Gran part de la informació que apareix en el text d'Albers ja l'ofereix Michel-Eugène Chevreul en la seva obra *De la loi de contraste simultané*, publicada en 1838, autoritat en el tema i de provada influència, com ja sabem, en el moviment impressionista i més tard en Delaunay i Kupka.

Les teories de l'obra de Chevreul solen ser, sovint, informacions generals en pintura. Albers les evoca breument i presenta els efectes de color i les seqüències de l'efecte Bezold, la llei de Weber-Fechner, el triangle de Goethe i les teories de Munsell i d'Ostwald.

En l'edició original de *La interacció dels colors* trobem tres parts reunides en una mateixa presentació. Un volum relligat conté el text i un altre constitueix el comentari. Aquest s'aplica a vuitanta desplegable que contenen dos-cents estudis de colors.

El text, que tracta específicament dels diferents fenòmens, explica què és el color en l'art, i què ha de ser un ensenyament sobre el color que condueixi al seu estudi i a la seva utilització de manera creativa. Gran part dels estudis de color estan impresos en serigrafia i alguns ho estan en quadricromia, en offset, i certament resulten espectaculars i engrescadors. Apareixen també en els treballs amb despleables dels estudiants d'Albers.

En el desplegable IV-I, Albers demostra com un sol color pot evocar dos colors diferents i pot ser transformat radicalment pel color que l'envolta: un rectangle verd oliva sobre un fons magenta sembla molt més clar que el mateix color sobre un fons verd pàlid. En la pàgina següent, un quadrat marró ataronjat sobre un fons blau ceruli sembla d'un color diferent que el quadrat idèntic emplaçat sobre un fons taronja, però, al contrari, sembla del mateix color que el mateix fons taronja. El marró sobre el fons taronja sembla més fosc que el que està sobre el fons ceruli.

Una de les pàgines del desplegable VII-I presenta dos rectangles adjacents, l'un de color taronja clar i l'altre porpra. Albers titula aquest conjunt d'estudis la «substració» del color. Dos colors diferents apareixen semblants o, fins i

tot, quatre colors semblen ser només tres. Aquest estudi sembla increïble.

El desplegable VII-I ens proposa un exemple de persistència de les imatges. Les dues planes del desplegable són negres. La de l'esquerra presenta un cercle vermell i la de la dreta un cercle blanc similar. Quan mirem el cercle blanc, després d'haver estat entretinguts en l'observació del cercle vermell, apareix als nostres ulls un blau ceruli intens i lleuger, que evidentment no hi és físicament.

Continua amb molts altres estudis en aquesta línia i que resulten encara més complexos de descriure, per bé que les seves explicacions són a l'abast del lector.

El llibre de Chevreul mostra com el tema pot ser ardu, tot i que la complexitat en el cas de parlar sobre el color està justificada. Comparativament, l'estudi d'Albers ens resulta més pràctic i sensible, lliure de l'argot conflictiu i de l'obscuritat, que a vegades apareix en el llenguatge de Chevreul. Cal no oblidar, però, la proximitat d'Albers en el temps i sobretot, la seva pràctica com artista que, com en el cas de Bill, ens el fan més pròxim.

A propòsit d'un estudi Albers diu: «Estudiem aquest efecte, no a títol d'il·lusió òptica sorprenent o divertida, però sí perquè els ulls siguin conscients de les



Michel-Eugène Chevreul  
Imatges del seu estudi sobre el color *De la loi du contraste simultané*, publicada en 1838.

<sup>24</sup> Donald Judd a «Josef Albers, L'interaction des couleurs» pàg.309-312. Publicat a *Arts Magazine*, novembre 1963. Donald Judd. *Écrits 1963-1990*. Daniel Legong éditeur, Paris, 1991. pàg. 310.

<sup>25</sup> Malèvitx, *Form, Farbe und Empfindung*, 1928.

meravelles creades per la interacció dels colors; l'estudiem també per aprendre a utilitzar aquestes il·lusions que crea el color i per experimentar-les de manera creativa.»<sup>24</sup>

Aquest llibre presenta sense ambigüitat tota la importància que exerceix el color en l'art, i presenta igualment de manera molt encertada la importància que té el color des del propi color.

El que el fa original no és la constatació d'un efecte, sinó com aquest funciona en art.

El mètode d'experimentació també és original i subtil de la mateixa manera que, ho va ser i continua sent-ho, la seva manera d'ensenyar. La qualitat de la seva obra és indiscutible.

La informació que ens ofereix Albers continua sent essencialment valuosa ja que, cada vegada, utilitzem més els fenòmens del color i òptics. Albers ensenya i demostra el que coneix, que vé en gran part de la seva obra. Una discussió sobre color difícilment avui es podria dur a terme si no es fa des d'algué que el practica.

Durant els darrers vint anys de la seva carrera artística, Albers es dedica a aquesta ocupació compulsiva que des de fora, fins i tot, es mostra pertorbadora per la seva insistència en empresonar el color dintre de la figura del quadrat. Només per aquells ulls ave-

sats al poder contemplatiu, l'anti-gest d'Albers es converteix en l'alliberació del color a través de la figura del quadrat.

### 3.3 KASIMIR MALÈVITX JAMES TURRELL EL BELL QUADRAT

LA LLUM SEMBLA INTANGIBLE, PERÒ SE SENT FÍSICAMENT. SOVINT LA GENT ESTÉN LES MANS PER A TOCAR-LA.

LES MEVES OBRES SÓN SOBRE LA LLUM EN EL SENTIT QUE ELLA ESTÀ PRESENT DE MANERA CONCRETA; L'OBRA ESTÀ FETA DE LLUM. (...) NO ÉS QUELCOM QUE REVELA, SINÓ LA REVELACIÓ MATEIXA. JAMES TURELL

### MIRAR EL QUADRAT VERMELL

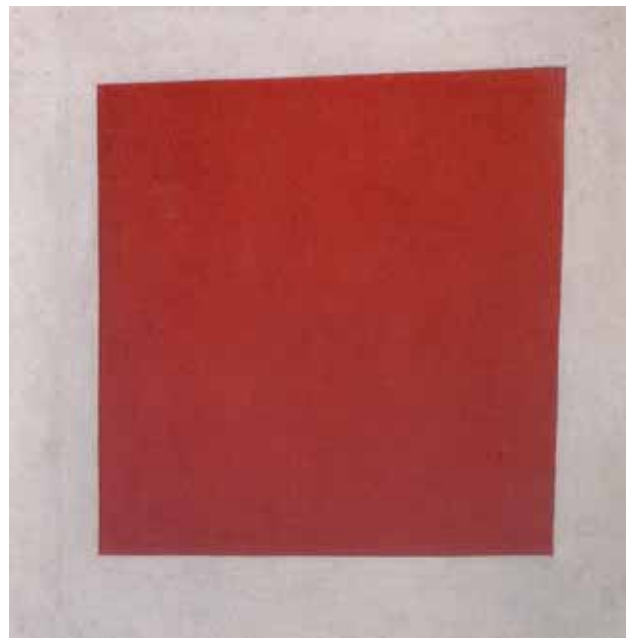
«La sensació determina el color i la forma de manera que s'ha de parlar de la correspondència del color amb la sensació, o bé de tots dos amb la sensació»<sup>22</sup>

Tots tenim en ment la imatge fotogràfica de l'última exposició futurista de quadres *O.10*, que va tenir

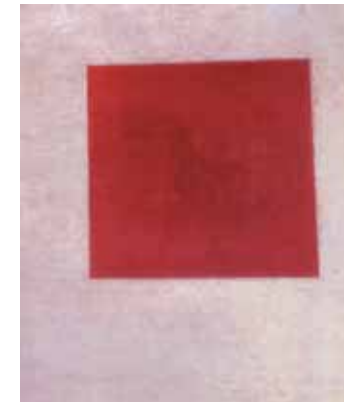
lloc a Petrograd l'any 1915 en que Kasimir Malèvitx situa el seu Quadrat negre en la part superior de l'angle de confluència dels envans de dues parets. La disposició de les obres omplint les parets de dalt a baix, aprofitant al màxim l'espai disponible, ens fa deduir altres maneres de concepció que per res coincideixen amb les presentacions museístiques actuals, però la curiositat suscitada per l'obra en qüestió, en l'angle i presidint la sala, en una acció reivindicativa, demana ser la peça a destacar, la que ningú pot obviar de contemplar.

Aquest racó, quasi a tocar del sostre de les cases, és on les famílies ortodoxes col·locaven les icones, i a l'entrar els integrants d'aquesta es senyaven. Així Malèvitx ens condueix més enllà de l'acte de la contemplació, ens indueix al de la veneració i transforma la seva idea suprematista a nivell d'icona, d'objecte de culte.

En el mateix any pinta dos quadrats vermells que no són exactament geomètrics, com s'observa en la resta de quadrats, i que possiblement fossin exposats en la mateixa mostra. Un d'aquests quadrats duu un sobretítol *Quadrat vermell (Realisme pictòric d'una camperola en dues dimensions)*, 1915. El fet que el titulés «camperola», confirma com li agradaven la ironia i la provocació a Malèvitx. Però, aquest



Malèvitx. *Quadrat vermell (Realisme pictòric d'una camperola en dues dimensions)* 1915, oli sobre tela, 53 x 53 cm



Malèvitx. *Realisme pictòric d'una camperola en dues dimensions (Quadrat vermell)* 1915, oli sobre tela, 40,2 x 30,1 cm

<sup>23</sup> AA.VV. *Kasimir Malèvitx*.  
Fundació Caixa Catalunya.  
Barcelona, 2006. pàg.184.

<sup>24</sup> AA.VV. *Kasimir ...*pàg.184.

<sup>25</sup> Donald Judd «Malèvitx: la  
forme, la couleur et la surface  
indépendants» a *Écrits 1963-  
1990*. Daniel Legong éditeur,  
Paris, 1991. Publicat a *Art in  
America*, març-abril 1974.  
pàg. 344-354.

humor conviu sempre amb una intenció pictòrica més seriosa i profunda. El «realisme» que proclama als seus escrits és el del «sense-objecte». «Allò real sensible ha desaparegut en l'abisme del moviment acolorit i és travessat pels ritmes d'aquest sense-objecte.».<sup>23</sup>

Així doncs, podem interpretar dos quadrats vermells —un envoltat de blanc, l'altre sobre fons blanc— com una referència al món camperol. Des de temps immemorials el vermell s'identifica amb el que és bell en l'inconscient col·lectiu rus: la «Plaça Roja» era la «Bella Plaça» a l'antiga Moscou; el «racó Vermell», el «Bell racó» de les icones a les cases ortodoxes; el que és bell des del punt de vista estètic es denomina prekasnoie («Molt Vermell»), etc. D'altra banda, el vermell, com el blanc i el negre en les teles de Malèvitx, és com la quinta essència d'aquests colors, tal com «canten» a la pintura d'icones russa dels segles XV-XVII.<sup>24</sup>

Malèvitx pinta aquests quadrats bells amb un estil pragmàtic i lliure. Quasi sempre, en les teles suprematistes no trobem zones acuradament pintades, ni tampoc contorns precisos; no se senten ni es troben exemples de precisió real. Les teles de Mondrian i la majoria de pintures geomètriques d'abans de 1930 estan curosament pintades, i estan reconsiderades i

lleugerament transformades en el decurs de la seva realització. Aquesta precisió forma part integrant de la seva naturalesa. En contrast, Malèvitx pinta com si ho hagués pensat tot per d'avançada i li fos suficient amb situar les superfícies.

Donald Judd confirma encertadament amb el seu comentari aquesta apreciació, que Malèvitx pinta com si tingués pressa, i moltes idees a abocar en el paper, sabent que el color, la forma i la superfície són les coses importants i que la cura que es pugui aportar en la realització no té gaire a veure amb tot això.<sup>25</sup>

La seva geometria no està associada als contorns precisos, ni tampoc a quatre contorns definits. Podem trobar aquest tipus de geometria una mica relaxada més tard, en el treball de Barnett Newman i Kenneth Noland, i en una menor mesura en el de Frank Stella i Josef Albers.

En la mesura en que Malèvitx és l'inventor de les formes geomètriques simples, és gratificant veure les formes pintades amb aquesta llibertat i realitzades amb un pensament també alhora lliure. Ens tansmet que no existeix cap altra doctrina que la geometria per ella mateixa.

Malgrat els fons blancs i les formes sovint pintades



sobre el blanc, malgrat les declaracions que hagi pogut fer Malèvitx sobre l'espai i l'infinit, le seves pintures suprematistes no presenten realment un espai. En el cas del quadrat vermell, les dues formes fan pensar en dues superfícies fines situades l'una sobre l'altra, i per sota el blanc que evoca tot just un espai. Això contrasta amb la superfície i l'espai de les pintures de Mondrian que és doble: a la vegada pla, com ell creia, però també relativament profund, propiciat per la presència de la retícula negra que ens suggereix un espai interior i un exterior. El seu treball és més radical que el de Mondrian, per exemple, que posseeix un component idealista considerable i que es fonamenta en una composició antropomòrfica, encara que abstracta, basada en l'alt, el baix, la dreta i l'esquerra. No deixa de sorprendre'ns en la pintura de Malèvitx, la relació entre les formes i l'espai que les envolta, l'interval que separant-les les fa gravitar l'una cap a l'altra. Si feia falta provar aquesta presència activa de l'espai, seria suficient aïllar una forma, mirar-la sola perquè es convertís en un pla inert.

Abans de 1915 ni la forma, ni el color, ni la superfície no existien com a tals. El desenvolupament de la pintura del segle XIX va consistir en retornar a aquests aspectes la seva independència. En l'any 1915, Malèvitx escrivia sobre la independència de la forma i el color. Escrivia igualment en el 1930 tot un assaig sobre la relació que uneix el color i la forma. El color i la forma poden modificar l'un a l'altre, però un color no correspon mai a una forma ni una forma a un color.

Malèvitx denuncia els medis de la pintura com a insuficients: vol

conseguir amb el pensament, descobrir la finalitat de la pintura, alliberar-la del llast de la realitat. Aquesta ambició desmesurada es manifesta en tres-centes planes a *Món sense objecte* que escriurà quatre anys després d'haver pintat els seus quadres blancs, en 1922, quan ja té quaranta anys.

En aquesta manifestació assumeix l'abstracció com un rescat de la forma. El seu gust per la imatge extrema, l'atracció de la llum que desvetlla, la necessitat de fer-ne un símbol. La necessitat de dur la pintura a un nou rol, proper al sagrat

L'existència humana és per Malèvitx el lloc d'una lluita entre el conscient i l'inconscient, i és l'art a qui li toca resoldre aquesta antinomia.

L'artista representa en el domini de l'art el despullament nihilista, el rebuig de tot i la certesa que en aquest «res» s'inscriu la veritat. En suma, la impotència de la societat per regular la vida (base del nihilisme militant) que, traspasat a la pintura, significa en l'esperit de Malèvitx la insuficiència dels mitjans d'expressió de la pintura, i d'aquí la necessitat d'un canvi radical.

«La silenciosa unitat sense objectes, present rera la multiplicitat de les coses que existeixen, ha pogut prendre forma. Ha sustret la pintura al món exterior, ha reduït el real al silenci i en aquest silenci s'ha inscrit la pura absència dels objectes. És el punt de partida per una nova pintura que se situa més enllà del real».

Segons Antoni Marí, la llum de Malèvitx sempre va prendre els trets

<sup>27</sup> Antoni Marí, «La ascesis de Malevich» a Cultures n° 207, La Vanguardia, 7 de juny de 2006. pàg. 2-3.

<sup>28</sup> AA.VV. *James Turrell*. cat, exposició IVAM del 14 de desembre de 2004 al 27 de febrer de 2005, València 2004.

del que és sagrat. La pintura *Blanc sobre Blanc* seria la manifestació de la llum abans de la creació del món; abans que aquesta il·luminés els objectes donant-los llum i color. Amb la seva teoria neoplatònica, Malèvitx elabora un sistema que redueix les formes a entitats mínimes (el quadrat) i el color a un fenomen lluminós absolut (la descomposició del blanc).<sup>27</sup>

Què hagués passat si el quadrat insertat en aquest racó en lloc de ser negre hagués estat vermell? El focus d'atenció sobre mirar el color vermell és el motiu que vull ressaltar. Com aquests tres artistes ens dirigeixen cap a un punt d'atenció, que és l'angle en el cas de Malèvitx, per situar la seva pintura en aquest indret i atorgar-li una dimensió de quasi sagrat. La independència de la forma i el color, el rescat del quadrat vermell a través de l'abstracció. En el cas de Bill, concentrar la nostra mirada en el mateix angle si som capaços d'adonar-nos de les lleis internes de la seva matemàtica compositiva, on l'eix de simetria, tant en horitzontal com en vertical, marca el plec imaginari angular d'aquest quadrat vermell inscrit en la figura del cairó, avançant uns passos més enllà de la disposició en superfície del quadrat de Malèvitx. El centre és el punt que irradia el vermell que es va configurant en forma de quadrat i queda inscrit al limitar en el rombe. I, en el

cas de Turrell, podríem parlar del pinzell de llum? La seva projecció del quadrat vermell en l'angle de les parets passa per ser l'adaptació a aquest angle. El resultat no és una pintura bidimensional, ni tampoc una volumetria real, és una forma immaterial que vol ser alguna altra cosa, pura percepció de vermell.

El recorregut es tanca compartint la idea de Malèvitx sobre el color com un fenomen lluminós absolut.

## JAMES TURRELL PROJECTION SERIES

EN PRIMER LLOC, NO M'OCUPO DE CAP OBJECTE. L'OBJECTE ÉS LA MATEIXA PERCEPCIÓ. EN SEGON LLOC, NO M'OCUPO DE CAP IMATGE, PERQUE VULL EVITAR EL PENSAMENT SIMBÒLIC ASSOCIATIU.

EN TERCER LLOC, TAMPOC M'OCUPO DE CAP OBJECTIU NI DE CAP PUNT EN ESPECIAL ON MIRAR. SENSE OBJECTE, SENSE IMATGE I SENSE OBJECTIU, QUÈ ÉS EL QUE MIREM? ET MIREM A TU MIRANT. JAMES TURRELL, AIR MASS<sup>28</sup>

[...] ¿I QUÈ ÉS, PRÒPIAMENT, EL QUE ENS VE A LA MENT QUAN ENTENEM UNA PARAULA? —¿NO ÉS UNA COSA COM UNA IMATGE? ¿NO HO POT SER UNA IMATGE? BÉ, SUPOSA QUE, QUAN SENTS LA PARAULA «CUB», ET VE A LA MENT UNA IMATGE. PER EXEMPLE, EL DIBUIX D'UN CUB. ¿FINS A QUIN PUNT POT AQUESTA IMATGE ADAPTAR-SE, O BÉ NO ADAPTAR-SE, A UNA UTILITZACIÓ DE LA PARAULA «CUB»? —POTSER DIUS: «AIXÒ ÉS SENZILL; SI EM VE A LA MENT AQUESTA IMATGE I ASSENYALO, PER EXEMPLE UN PRISMA TRIANGULAR I DIC QUE ÉS UN CUB, ALESHORES AQUESTA UTILITZACIÓ NO S'ADAPTA A LA IMATGE.» — PERÒ, ¿NO S'HI ADAPTA? HE TRIAT EXPRESSAMENT AQUEST EXEMPLE DE MANERA QUE SIGUI BEN FÀCIL IMAGINAR-SE UN MÈTODE DE PROJECCIÓ, SEGONS EL QUAL LA IMATGE ARA BEN BÉ QUE S'HI ADAPTA. LA IMATGE DEL CUB ENS SUGGERIA, TANMATEIX UNA CERTA UTILITZACIÓ, PERÒ JO TAMBÉ PODIA UTILITZAR LA IMATGE D'UNA ALTRA MANERA.<sup>29</sup>

Caldran unes quantes dècades perquè James Turrell es converteixi directament en la nostra percepció i es produeixi una situació similar, concentrats en l'angle de dues parets som percepció.

Bill considera el color blanc com el centre energètic

d'on parteix la llum que, passant a través dels prismes invisibles es descomposa en colors: els sis colors de l'espectre que s'oposen per grups de complementaris i que es van engendrant de l'un a l'altre.

Del moment que el color irradia, Bill l'estudia com una veritable font de llum i no com una superfície reflexant.

Aquesta obra és una de les primeres instal·lacions de Turrell, un fals cub de llum creat mitjançant una projecció de llum sobre una cantonada, alçat, i semblant levitar sobre el terra. Aquesta immaterialitat de la llum desapareix en apropar-nos.

No es tracta d'un pla de dues dimensions, ni en realitat té volum, és una forma immaterial de la que no detectem la seva matèria. És llum exposada, llum irradiada, color ambient. Indefinida i intangible, es fa possible al mirar-la.

Aquesta idea de plantejar una obra sense objecte, sense imatge, sense materialitat, situada en un lloc preferent a la manera del quadrat de Malevitx, implica una concentració d'energia molt similar: el seu gust per la imatge extrema, l'atracció de la llum que desvetlla, la necessitat de fer-ne un símbol, la necessitat de dur la pintura a un nou rol, proper al sagrat... serien facetes del mateix cub vistes per

<sup>29</sup> Ludwig Wittgenstein, *Investigacions filosòfiques*. Universitària. Edicions 62 S.A. Barcelona, 199. pàg. 129.



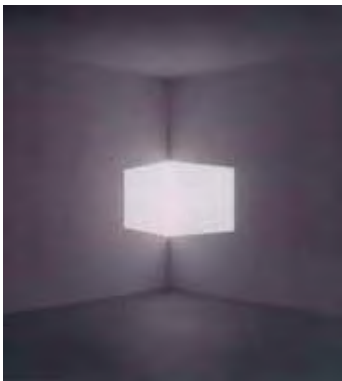
James Turrell. *Gard Blue* 1968  
Diferents emplaçaments. Projector de llum de xenó substituït per un projector de cable MRI.

<sup>30</sup> Dora Vallier. *L'art abstrait*. Librairie Générale Française, Paris, 1967. pàg. 165.

<sup>31</sup> «Malèvitx, recull de notes dels anys 20» a AA.VV. *Kasimir Malèvitx*. Fundació Caixa Catalunya. Barcelona, 2006. pàg. 172.

216

James Turrell. *Catso White* 1967. Diferents emplaçaments. Projector de llum de xenó substituït per un projector de cable MRI.



Turrell, compartint al projectar la mateixa idea del «bell racó».

En els quadres de Malèvitx l'abstracció va molt lluny, portant la pintura cap a la seva pròpia fi. Escriurà centenars de planes al voltant de la idea on la forma i el color, convertits en absència, revelen la presència suprema. Es parla fins i tot de misticisme, en aquest voler suprimir, alliberar-se d'una espècie d'obsessió intel·lectual.

D'on vénen els quadres abstractes de Malèvitx? Quines arrels ténen?

El món sense objecte, «Le monde sans objet». Podria interpretar-se aquest «objet», com a sentit, finalitat.

Malèvitx capta l'essencial del cubisme: la necessitat d'animar l'espai inscrivint-hi la forma. Si els cubistes fragmenten la forma, és per fer viure l'espai. Malèvitx és el que ha comprès millor que ningú aquesta visió: el quadre cubista és una afirmació de l'espai.

«La cristallització del món sense objecte comença allí on el món objectiu perd el seu significat. En la pintura i en l'escultura, aquesta cristallització comença, afirma ell, amb el cubisme».<sup>30</sup>

És l'economia de color una manera de recalcar la composició? Reunint els dos pols equidistants del

color: el blanc i el negre, l'inici i la fi, subratlla el caràcter radical de la composició.

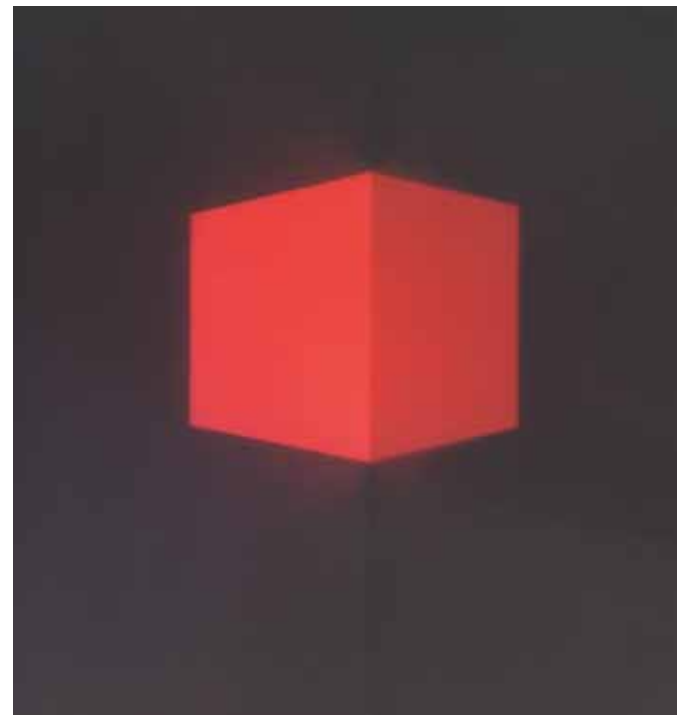
Malèvitx anomena els seus quadres abstractes «suprematistes», deixant ben clar que el que busca amb la seva experimentació és un estat suprem de la pintura. Resulta difícil no referir-se al *Quadrat negre sobre fons blanc*, títol descriptiu i no de l'autor, al parlar de Malèvitx. La descripció que ell mateix feia de l'obra era «El quadrat = la sensació, el camp blanc = el No-res "fora d'aquesta sensació"». Malèvitx el va titular *Quadrangle*. Ens referiria a una figura plana de quatre angles i quatre costats, sense especificar si han de ser o no iguals. «La modernitat difícilment pot cabre en un triangle, ja que la seva vida present és quadrangular».<sup>31</sup>

James Turrell codifica la llum tal com Malèvitx li dona una caràcter sagrat. Turrell va densificant els tons utilitzant la llum a la manera de la pinzellada, o com si fos el suport que la rebrà, o la fusió d'ambdues accions. La llum no és plasmada directament ni dipositada, sinó que es fon.

Els valors espacials de perspectiva i geometria els aconsegueix amb la interacció dels tons de color lumínic i les seves degradacions. Així es van obtenint aquestes atmosferes on color i llum assoleixen una mobilitat pròpia, convertint-se en una pintura no estàtica, en un espai.

La unitat de la superfície no ve originada de la contradicció entre el clar i el fosc (el blanc i el negre com a pols contraris en Malèvitx), contraposició que tanca les diferents parts d'una imatge, donant lloc a la cloenda del procés compositiu. Nosaltres som la part activa que aporta el sentit espacial a la instal·lació. La mirada pren sentit en tant que és una creació mental, nosaltres ens projectem en aquests dibuixos de color.

L'art de Turrell és abstracte, fet de llum i amb materials no convencionals. Aquestes receptacles en els que ens endinsem per comprovar com el color-llum s'expandeix o es contrau, estan basats en els ordres de la percepció. Diferent del color del pinzell, de la tinta, diferent de la idea de la pintura impressionista en que la forma actua sobre la resta dels integrants de l'espai pictòric. Aquí és l'abstracció la que directament actua en nosaltres quan travessem el llindar de l'habitació.



James Turrell, *Afrum Red* 1968.

Diferents emplaçaments. Projector de llum de xenó substituït per un projector de cable MRI

## 4. EL QUADRE COM A MITJÀ DE CONEIXEMENT

### 4.1. COM POT SER ÚTIL LA MATEMÀTICA A UN ARTISTA?

El pensament matemàtic evoluciona al llarg de tota l'obra de Bill. En aquesta via, aquest pensament busca la unitat essent contrari a qualsevol tipus de fragmentació que suposi un índex d'interrupció conceptual. Quasi bé tots els seus quadres són el desenvolupament d'una fórmula, o almenys, fruit d'un arranjament calculat.

Cal sobrentendre, però, aquesta terminologia. L'artista discrepa amb l'expressió «fórmula» que el vincula a un dissenyador tècnic, que dibuixa les variables sortides d'un ordinador o d'un tractat de matemàtiques en una tela.

Prefereix la idea d'«operació matemàtica» i fins i tot, millor, «operació lògica».

L'operació matemàtica s'expressa amb restriccions i economia de mitjans. En les primeres etapes del seu treball aquestes limitacions accentuen la seva coherència. La fórmula és subjecte i forma al mateix temps, i dicta objectivament la disposició dels elements entre ells.

No sorprèn que s'interessi més, en les primeres prospeccions, per la línia que pel color, en ser aquesta primera mesurable. La superfície, el blanc, esdevé tan important com les línies. La superfície suggereix tot el seu immens potencial plàstic.

Són els seus quadres el resultat d'una demostració de geometria?

Què és el que fa que una pintura no sigui una equació matemàtica resolta plàsticament?

Podem apuntar tres possibilitats:

La tria de la fórmula a desenvolupar; la tria de com formalitzar-la a través de les innombrables solucions oferides pel mètode de les variacions, i la tria del color.

Amb això què ens vol transmetre l'artista?

En primer lloc, un subjecte neutre que l'empeny a explicar-nos la seva visió del món. En segon lloc, la fórmula és més general, i així més pròxima de l'absolut (el teorema de Pitàgores és igual per tothom); i, en darrer lloc, una relació matemàtica que assegura a l'obra la seva permanència, la seva perennitat.

Aquesta tria determina principalment, el mètode i la lògica interna de l'obra.

L'any 1978 en una declaració titulada *Determinacions* exposa: «fa més d'un quart de segle que vaig escriure El pensament matemàtic en l'art del nostre temps. D'aquesta manera vaig indicar un camí per a poder controlar els principis de la configuració, poc o molt utilitzat abans. Avui sé que la matemàtica és només un dels mètodes possibles, un mitjà auxiliar útil amb el qual les idees poden prendre cos i conduir al que jo anomeno art concret.

Independentment de la meditació matemàtica, sé que abans de tot és el concepte allò que determina l'obra, en correspondència amb una organització interior i una aparença exterior, és a dir, concepte i resultat han de ser precisos, però també han de permetre la variabilitat perquè puguin ser percebuts i experimentats per l'observador; d'a-

questa manera, una obra és una unitat que es representa a ella mateixa.

Avui m'estimo més definir aquest procés de configuració no ja com fa trenta anys, com a mètode matemàtic, sino com a mètode lògic. Això vol dir que cada part del procés creador correspon, pas a pas, a operacions lògiques i a la seva comprovació lògica. (...)»<sup>32</sup>

Tal com Max Bill fa ús de la lògica matemàtica, hom es planteja: com pot ser útil la matemàtica a un artista? Amb intenció d'aportar una petita coneixença dels mètodes emprats i oferint l'oportunitat de seguir determinades operacions, ens explica gràficament a partir del sistema de les variacions les possibilitats usades en el desenvolupament d'un dels seus treballs.

*Quinze variacions sobre un mateix tema*, és una obra composta entre els anys 1934 i 1938. En 1932, explorant les nombroses deformacions possibles a partir d'una forma inicial, Bill descobreix el «mètode de les variacions» que sorgeix de la música. Serà l'any 1935 quan aprofundirà sobre aquest mètode en aquesta sèrie de litografies. L'artista plàstic, com el músic, expressa tot sovint un mateix tema mitjançant un cert nombre de variacions. Pot apropar-se, d'aquesta manera, a l'essència de la forma, i d'altra

banda prendre consciència de les infinites possibilitats d'expressió que una forma implica.

Per a Bill, la variació és un mètode d'adquirir coneixement, una manera d'explorar sistemàticament una forma. Es podria qualificar tota la seva obra de variació. En primer terme sobre una figura: la cinta de Möbius, el cercle, el quadrat... o sobre un problema: l'estatisme i el dinamisme, el finit i l'infinit. En els mateixos principis de l'art concret s'exposa que cada obra només és una de les innumerables possibilitats. Considerant aquest terme en una accepció més àmplia es podria dir que tot artista treballa segons un mètode de variacions.

Bill introdueix aquesta sèrie de litografies amb el següent comentari: «Si m'he decidit a publicar-les en la forma actual, és només perquè tinc la sensació que moltíssims dels qui s'interessen per l'art no posseeixen una idea clara i precisa ni de com es creen les obres d'art ni de quina és la seva estructura interna i externa. Com un sol tema —una sola idea fonamental— porta a quinze realitzacions diferents pot entendre's com a demostració que l'art concret acapara infinites possibilitats.

El mètode per a desenrotllar i transformar així una idea fonamental—un tema—, en una àmplia gamma

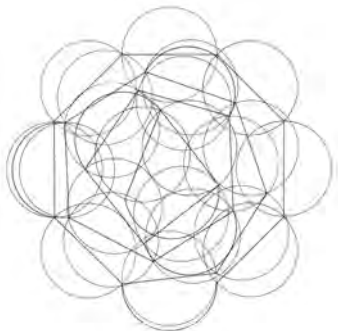
<sup>32</sup> AA.VV. *Max Bill*. Fundació Joan Miró. Centre d'estudis d'art contemporani. Barcelona, 1980.



de formes expressives derivades d'aquella, és utilitzat per diferents artistes de l'art concret.» Max Bill, Zuric, novembre de 1938.

#### VARIACIÓ 1

Aquí tots els polígons regulars del tema són completament tancats. Això significa que les línies que limiten les àrees estan sempre en el seu lloc. Un costat de cada polígon coincideix amb un altre costat del polígon que ve a continuació. Les àrees són clarament visibles. Els seus colors han estat seleccionats de manera que corresponguin a les formes fonamentals dels polígons. Aquestes colors són constants i es presenten en el mateix ordre en totes les variacions subsegüents. En rigor, els polígons no existeixen, malgrat que siguin perfectament identificables. El seu lloc és ocupat per superfícies de diferent forma i color, perquè cada polígon porta, sobreposat, el seu precedent.



#### VARIACIÓ 2

El tema està marcat amb el traç gruixut. És elaborat amb cercles de traç fi. Les línies originals del tema formen els diàmetres dels cercles. El joc d'aquests cercles iguals és interromput per sis semicercles assenyalats amb traç més gruixut. Els semicercles trenquen el desenvolupament del triangle en octàgon i marquen les línies que haurien tan-



cat els polígons del tema, en utilitzar aquestes com llurs diàmetres.

#### VARIACIÓ 4

Els angles de cada polígon estan units amb el centre. Dues de les puntes de cada una de les estrelles de color resultants toquen les puntes de l'estrella precedent. Així, doncs, la groga enllaça amb la vermella, i la vermella amb la verda.

#### VARIACIÓ 5

Els cercles circumscrits dels polígons estan connectats amb les línies dels polígons omeses en el tema. Els polígons formen superfícies, i els seus costats menors es desenrotllen d'acord amb el mateix ritme que el tema.

#### VARIACIÓ 8

Els cercles circumscrits dels polígons formen segments de cercles. Aquests són mostrats d'acord amb els seus colors corresponents. S'han deixat en blanc aquelles parts dels cercles que tenen la mateixa extensió i en les quals els colors apareixerien sobreposats. L'ordre dels colors és el mateix de la variació.

#### VARIACIÓ 12

Els cercles inscrits i circumscrits formen anells circulars gruixuts. Aquests són mostrats d'acord amb



els colors apropiats, mentre que les parts on es produeix alguna superposició apareixen en negre.

#### VARIACIÓ 14

Aquí només apareixen acolorides les vores de les superfícies formades en la variació 1. N'és el resultat una gran varietat cromàtica, derivada de la distribució dels colors. En negre podem veure les estrelles de la variació quatre.

#### VARIACIÓ 15

Els cercles inscrits produeixen un moviment en semiespiral, determinat per la unió dels anells circulars gruixuts. El gruix d'aquest moviment és fixat per la distància entre els cercles inscrits i circumscrits de l'octàgon. Els diferents segments d'aquesta figura semiespiral estan units al seu centre per línies.

L'espectador queda atrapat en un parany, hom es queda amb les ganes de continuar la sèrie de variacions, de proposar les seves...

Max Bill s'adona ràpidament que un quadre no és una composició musical. La música es desenvolupa en el temps, de manera lineal, mentre que un quadre o una escultura, són abans que res, conjunts que es perceben globalment. Les estructures espacials tenen les seves pròpies lleis. Bill, en *Quinze variations sur un même thème* havia aconseguit

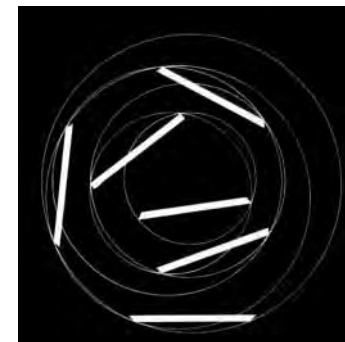
representar un tema musical lineal en una superfície de dues dimensions gràcies a una sèrie de segments disposats en espiral, actuant com una mena de melodia. A mida que més s'harmonitzava el tema, enllaçant els elements entre ells, s'han creat estructures força més allunyades de la melodia de la qual partia.

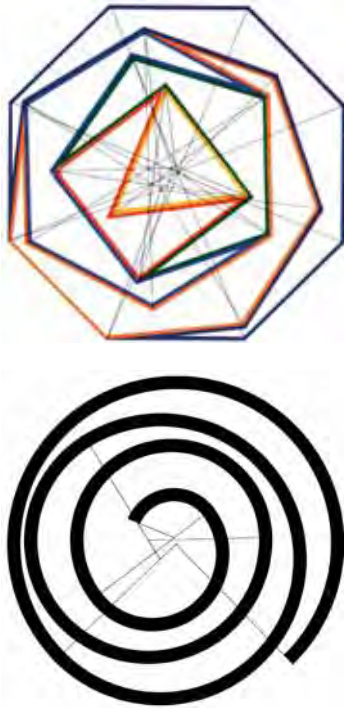
La concordança entre la natura i el desenvolupament intel·lectual de Bill, no van fer sinó confirmar al jove artista d'aquell moment el bon camí triat. Per contra, la part d'obra oberta a l'infinit, inacabada, va preocupar certament Max Bill. En la seva recerca per aconseguir una art autònom i lògic, aquest aspecte fragmentari només fa que provocar-li insatisfacció.

A través del pensament matemàtic Bill comença a plantejar solucions a diversos problemes, com per exemple com crear una obra autònoma, com eliminar al màxim tot el que és arbitrari?

Michel Emmer en el seu article *La perfección visible: Matemática y arte* exposa que «realment no és casual que la més lúcida exposició de la possibilitat d'un enfoc matemàtic en les arts hagi estat formulada per un artista com Max Bill.»<sup>33</sup>

En la introducció del seu article «La perfección visible: matemática i art» Michele Emmer comença





*Quinze variacions sobre un mateix tema* és una obra composta entre els anys 1934 i 1938. Publicada com una suite de 16 litografies 30,5 x 32 cm. L'ordre d'aparició és correlatiu al comentari.

explicant l'efemèride que va suposar la mostra d'art que reunia matemàtica i art a París:  
 «Del 20 de gener al 17 de febrer de 1963 es va dur a terme a París una mostra d'art insòlita. Insòlita sobretot pel lloc en que es va dur a terme: el Palais de la Découverte, el temple de la divulgació de la ciència a França fins que a principis dels anys vuitanta es va inaugurar *La Cité des Sciences du Parc de la Villette*.

El propi títol d'aquesta mostra, *Formes: matemàtiques, pintors, escultors contemporanis*. (*Formes: mathématiques, peintres sculpteurs contemporains*) ja situava en el mateix pla la pintura i l'escultura contemporànies i la matemàtica. En ella es van exposar obres d'artistes de gran rellevància: entre els pintors hi havia Max Bill, Paul Cézanne, Robert i Sonya Delaunay, Albert Gleizes, Juan Gris, Le Corbusier, Jean Metzinger, Peter Mondrian, Ladislav Moholy-Nagy, Georges Seurat, Gino Severini, Sophie Taeuber-Arp i Victor Vasarely; entre els escultors figuraven Max Bill, Raymond Duchamp-Villon i Georges Vantongerloo. La mostra estava organitzada en tres seccions: matemàtiques, pintors, escultors. En la primera secció s'exposaven nombroses superfícies matemàtiques realitzades en metall o en guix. [...] Els responsables van posar especial atenció en assignar la mateixa importància i el mateix espai a la matemàtica que a les obres de pintors i escultors.

[...]

Paul Montel, matemàtic, és l'encarregat de fer-ne el text de presentació titulat «L'art i les matemàtiques». «Pot semblar sorprenent les relacions que existeixen entre l'Art i les Matemàtiques, entre el món de les qualitats i el món de les quantitats. Per tant, lligams estrets uneixen ambdós móns de representació... De fet, cadascuna d'aquestes dues activitats, recerca en matemàtiques i creació artística, és tributària de l'altra.»<sup>33</sup>

Realment aquesta constatació d'interdependència la podem trobar en la figura de Max Bill, al que Emmer es continuarà referint al llarg del seu article a l'exposar aquesta consonància en la seva obra artística plantejada com a pensament matemàtic.

Emmer continua referint-se al congrés Matemàtiques i Art que va tenir lloc l'any 1991, on el matemàtic Jacques Mandelbrojt parla de l'espontaneïtat matemàtica. «La intuïció inicial del matemàtic o de l'artista és lliure, lliure de la pressió d'allò real que pesa sobre les ciències experimentals. La matemàtica, a banda de l'evolució relacionada amb la física, es desenvolupa seguint una lògica pròpia, i de fet, no està lligada a la realitat. El matemàtic practica la matemàtica per introspecció, com ho faria un artista.»<sup>34</sup>

Mandelbrojt recorda que la bellesa és un criteri important. Recorda el que escrivia el seu pare, (Benoît Mandelbrojt) matemàtic autor de la teoria dels fractals, quan explicava perquè es dedicava a aquest treball. El pare parlava de «bellesa immaterial»: «Per ser interessant, un fet matemàtic ha de ser, abans que res, bell. Un teorema pot i ha de ser bell, como ho és, per exemple, una poesia... El fet matemàtic interessant crea un estat d'esperit.»<sup>35</sup>

Continua Emmer exposant que no ens hauria de sorprendre que, si la matemàtica és creadora de bellesa i és la destil·lació més pura del pensament exacte, pretengui aportar els instruments, a més de a les altres disciplines científiques, també a les arts; i que, en conseqüència, sigui possible mitjançant la matemàtica elaborar una teoria científica de les arts que tingui les mateixes característiques d'exactitud i universalitat.

## 4.2 LA DIAGRAMACIÓ EN MAX BILL L'ESTRUCTURA

Bill invertirà molt temps en la recerca de l'estructura de les seves obres. L'estructura és emprada com a mitjà de creació, i no és per atzar que l'artista percep una relació de causalitat entre estructura i art concret. L'art concret, despul·lat de descripcions i de reminiscències del nostre entorn habitual, és per excel·lència l'art del principi ordenador que es troba sota l'aparença de les coses: l'estructura.

Què significa l'estructura en l'obra de Max Bill?  
Una estructura és un conjunt, una xarxa de relacions existents entre elements o entre processos elementals. L'estructura insisteix més en les relacions entre els elements que en les propietats d'aquests. Bill té de una noció dinàmica i creativa sobre l'estructura.

D'aquesta definició es poden extreure les tres característiques principals d'una estructura:  
Una estructura és una totalitat. La noció d'estructura no és una dada rígida, però es desenvolupa mitjançant transformacions. Aquestes transformacions es realitzen en l'interior d'una totalitat, l'estructura es desenvolupa sense referir-se a elements exteriors. Això ens duu a la tercera característica important

<sup>33</sup> Michel Emmer. (2005), "La perfecció visible: Matemàtica y arte". Artnodes. [artículo en línea]

<sup>34</sup> M. Emmer. "La perfecció..."

<sup>35</sup> M. Emmer. "La perfecció"

Max Bill. *Rotació de quatre grups de colors iguals*, 1971-73, oli sobre tela, ø 212 cm



que els estructuralistes moderns, en particular l'escola de Piaget, atribueixen a l'estructura, l'autoregulació.

Alguns dels conceptes bàsics sobre les teories de Piaget, que podem veure reflexats en l'obra de Bill:

L'esquema representa el que pot repetir-se i generalitzar-se en una acció, és a dir, l'esquema és allò que tenen en comú les accions. Un esquema és una activitat operacional que es repeteix (al principi de manera reflexa) i s'universalitza de tal manera que altres estímuls previs no significatius es tornen capaços de suscitar-la. Un esquema és una imatge simplificada.

224

La teoria de Piaget tracta en primer lloc els esquemes. Al principi els esquemes són comportaments reflexos, però posteriorment inclouen moviments voluntaris, fins que després es converteixen principalment en operacions mentals. Amb el desenvolupament sorgeixen nous esquemes i els ja existents es reorganitzen de diversos modes.

L'abstracció és fruit d'una operació mental d'aquest tipus?

Estructura. Conjunt de respostes que tenen lloc després que el subjecte de coneixement ha adquirit certs elements de l'exterior. L'estructura és una integració equilibrada d'esquemes.

Organització. És un atribut que poseeix la intel·ligència, i està formada per les etapes de coneixements que condueixen a conductes diferents en situacions específiques. Segons Piaget, un objecte no pot

ser mai percebut ni après en si mateix sinó a través de les organitzacions de les accions del subjecte en qüestió.

Adaptació. Present a través de dos elements bàsics: l'assimilació i l'acomodació. El procés d'adaptació busca en algun moment l'estabilitat i en altres, el canvi.

L'adaptació és un atribut de la intel·ligència, que és adquirida per l'assimilació mitjançant la qual s'adquireix nova formació i també per l'acomodació mitjançant la qual s'ajusten a aquesta nova informació. Adaptació i organització són constants en el procés de desenvolupament cognitiu, ambdós són elements indisociables.

Assimilació. Es refereix al mode en que un organisme s'enfronta a un estímulo de l'entorn en termes d'organització actual. Incorporació de les dades de l'experiència en les estructures innates del subjecte.

Acomodació. Implica una modificació de l'organització actual en resposta a les demandes del medi. És el procés mitjançant el qual el subjecte s'ajusta a les condicions externes. No apareix només com una necessitat de sotmetre's al medi, sinó que també es fa necessària per poder coordinar els diversos esquemes d'assimilació.

Equilibri. Regula les interaccions del subjecte amb la realitat.

Tots aquests conceptes de Piaget són més aplicables al formalisme de l'abstracció que els de Lévi-Strauss, que resulta contrari a aquest tipus d'art.

## L'ESTRUCTURA PERCEPTIVA

Una obra, però, es percep abans de comprendre la seva lògica interna. «Gestalt» es tradueix també per «forma», però també pot significar «estructura». Max Bill declara: «el ritme transforma l'estructura en forma (Gestalt)».

La primera d'aquestes lleis és la de la «totalitat». La segona, és la de «la no-addició d'elements». El valor quantitatiu del tot no és igual que la suma de les parts. Un espai dividit, per exemple, sembla més gran que un que no ho estigui.

La tercera llei important és la de la «bona forma»; tenim tendència a percebre aquelles formes que són millors, les que són més pregnants. En aquestes es donen una sèrie de comportaments com la simplicitat, la regularitat, la simetria...La continuïtat i la proximitat dels elements afavoreixen els comportaments gestàltics.

Existeixen altres lleis d'importància per la percepció, com la que fa referència a la figura que es destaca del fons i les seves interpretacions, i la de les fronteres que pertanyen a la figura o al fons. Aquestes són les lleis de les quals s'ha ocupat la psicologia de la percepció.

Les variacions, la sèrie, el ritme, les progressions, la polaritat, la regularitat, la simetria...

A mida que el nombre de quadrats de l'estructura augmenta, també augmenta l'activitat visual. Mentre observem s'està produint un tipus d'efecte d'hiperactivitat perceptiva, que podria identificar-se amb alguns dels treballs de Bridget Riley. A mida que Bill anirà desenvolupant més la seva obra en color, els seus interessos s'aniran apropant més a la manifestació d'una sensibilitat pel color.

Un espai bidimensional on es formalitzaran aquestes operacions de l'estructura des de la possibilitat modular serà l'escaquer. Aquest mosaic que anirà alternant caselles concentra el dibuix geomètric i el color, és la confluència de la carta de color.

L'escaquer es torna viu per la interrelació dels seus elements, individualitzats pel color. Així Bill aconsegueix transmetre la tan cercada «sensació de totalitat». La transformació dintre d'aquest tot es produeix mitjançant la influència que uns elements exerceixen sobre els altres.

A les estructures pròpies de la pintura, cal afegir les interrelacions que es poden teixir entre l'obra i l'espectador.

La tria de Bill opera de manera totalment visual amb la finalitat de concebre i percebre simultàniament les combinacions de l'escaquer. "Són harmonies



Exercicis de color basats en la figura de l'escaquer realitzats pels alumnes de Johannes Itten, recollits en el seu estudi *L'Art del color*. Aquest tractat sobre el color s'inspira en el seu «Curs preparatori de la Bauhaus» (1919-1923).



Paul Klee. *Taula de color sobre un gris dominant* 1930-83, pastel sobre paper, 37,7 x 30, 4cm

nascudes del contrast», respon Bill.

El punt de partida és evidentment intel·lectual, però la sistematització del problema es fa visualment sense astúcies matemàtiques, i sense rigor classificatori.

Deixa el domini de les estructures algebraïques per interessar-se pels «grups d'ordre».

I així és com apareix la necessitat de l'escaquer. La disposició de la superfície bidimensional, els quadrats o rectangles juxtaposats, formes relativament neutres, amb la intenció de posar en relleu el valor de la interacció dels colors. Composa amb dos elements contraposats, forma i color. La forma, que és mesurable, representa el domini de la racionalitat i, el color, que és el lloc d'elecció de la intuïció i l'irracional.

L'escaquer va ser molt emprat en la Bauhaus amb finalitats pedagògiques semblants, principalment per Johannes Itten, que reprenia els exercicis del seu mestre Hoelzel. Albers, en aquell moment alumne de Itten, va abandonar l'escaquer en profit d'estructures encara més simples; concentrant en el quadrat dintre del quadrat, quadrats concèntrics de bandes paral·leles, per obtenir la forma més neutra possible pel bé de les relacions de color.

Si Albers i els seus alumnes estaven interessats en l'escaquer perquè els ofereix una possibilitat d'esca-

par-se de l'estructura i estudiar els problemes del color, Klee i Bill han utilitzat aquest patró, aparentment pobre en relacions estructurals, com a medi d'estudi de les propietats de l'estructura. No utilitzen el color com a fi, sino com a medi, com a lligam entre els elements i la totalitat. Totes les lleis de la composició, les «lleis de l'estructura» que Bill ha enumerat, són fàcilment identificables.

La diagramació de les seves obres no presenta excessiva complexitat, gran part dels seus treballs s'organitza des de la simplicitat de l'escaquer. Demostra posseir una gran subtileza, no només pel que fa a les relacions de reciprocitat entre els quadrats.

L'escaquer es torna viu per la interrelació dels seus elements, individualitzats pel color. Així Bill aconsegueix transmetre la tan cercada «sensació de totalitat». La transformació dintre d'aquest tot es produeix mitjançant la influència que uns elements exerceixen sobre els altres.

A les estructures pròpies de la pintura, cal afegir les interrelacions que es poden teixir entre l'obra i l'espectador.

## 5. EL COLOR VIU

A *Construcció feta de 1.568 quadrats* 1956, Bill intenta una primera sistematització del problema de la interacció dels colors en la que en lloc de considerar els colors en pinzellades al voltant d'un centre, els ofereix una superfície determinada i calculable com és la de l'escaquer. En aquest cas està compostat per quadrats minúsculs.

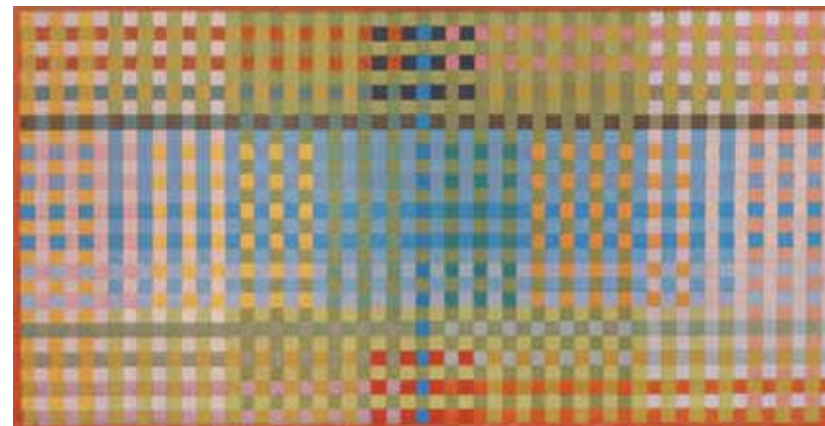
Trenta sis quadrats grocs, trenta sis de taronges, dues xarxes verticals roses envolten l'enreixat central verd. Tot i que aquesta pintura és d'una gran riquesa cromàtica, no és tan rigorós en l'emplaçament del color com demostrarà ser-ho en obres posteriors.

Una banda blava vertical que semblaria marcar l'eix central del quadre no està emplaçada en el centre del rectangle. Aquesta gamma tan extensa crea molts centres d'energia poc controlables, de tal manera que la reixa de trenta sis quadrats grocs ressalta més en comparació a la seva oposada taronja.

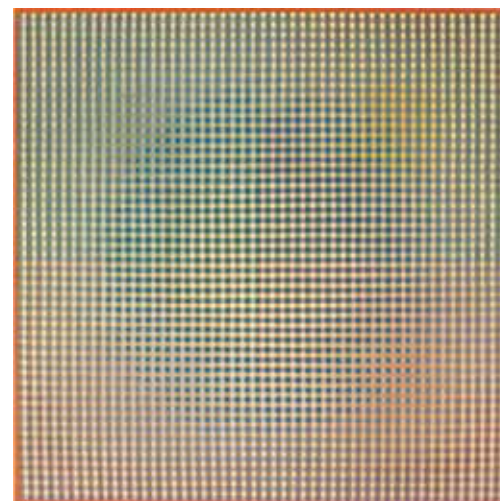
Dos anys més tard realitza *Integració de quatre sistemes*, 1958-1960, oli sobre tela, 66 x 66 cm.

on podem ja veure, realment, una sistematització rigurosa de la interacció dels colors. Aquesta pintura de format quadrat està composta per sis mil petits quadrats.

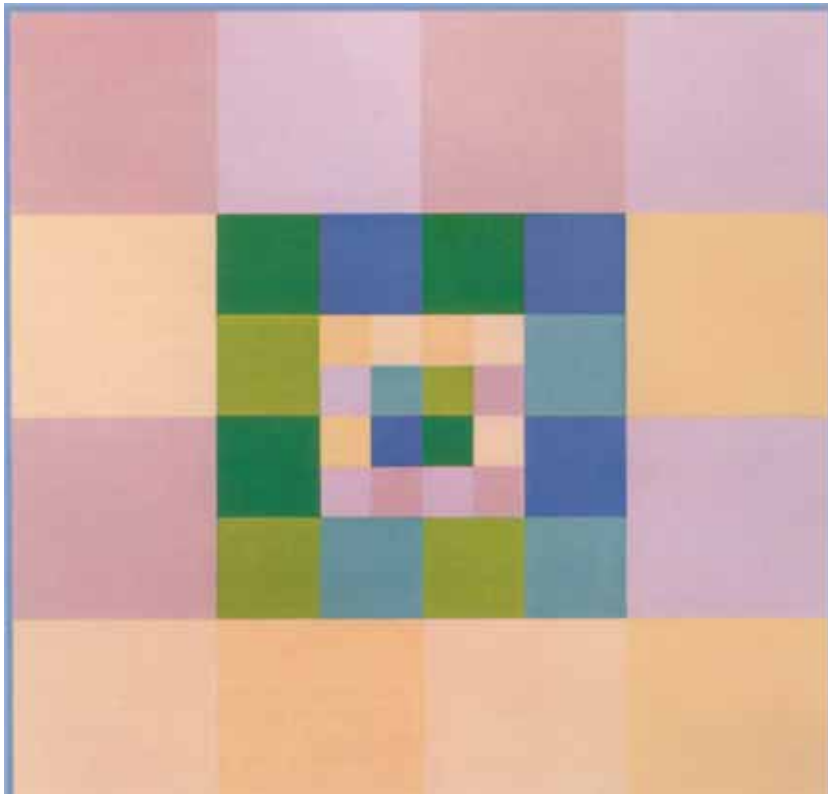
Els quatre sistemes de color estan emplaçats simètricament organitzats dintre d'un perímetre quadrat, experimentant un efecte mirall, d'esquerra a dreta i de dalt a baix. La interacció augmenta a mida que visualment ens anem apropant al centre; alguns valors d'aquests colors són més foscos en la perifèria del quadre, mentre que en d'al-



Max Bill. *Construcció feta de 1.568 quadrats* 1956, oli sobre tela, 36x 18 cm



Max Bill. *Integració de quatre sistemes*, 1958-1960, oli sobre tela, 66 x 66 cm.



Max Bill. *Quatre zones* 1962-63, oli sobre tela, 150 x 150 cm.

tres s'observa una espècie d'efecte de degradació. En aquesta estructura dintre de l'estructura, es produeix un efecte «moiré»  
Es produeix una concentració ròmbica del color en el centre.  
Els quadradets bellugadissos llampurnegen en un efecte puntillista evocant les pinzellades de Seurat, tan estudiades en els efectes òpticament vibràtils de les peces de Bridget Riley.

1-8. 1955, oli sobre tela, 49 x 49 cm.

Sis fileres de quadrats verticals per sis fileres de quadrats disposats horitzontalment. Els colors presenten una força regular, equilibrada, la repartició dels valors tonals és simètrica, però en la confluència de la quarta filera horitzontal i la quarta vertical el quadrat compartit és l'encarregat d'aportar l'impacte visual, apareixent en vermell. Quan els colors tenen la mateixa força, les superfícies són semblants i l'espai que els concedeix és simètric. Però quan aquests tenen diferents valors tonals, fet que implica que no tenen la mateixa força, Bill els atorga una superfície corresponent al seu impacte visual; així, en el cas que hi hagi 8 quadrats molt clars, a fi de compensar-ne un de fosc, caldran 7 quadrats una mica menys clars per equilibrar els dos menys foscos, i així consecutivament.

*Quatre zones*, 1962-63, oli sobre tela, 150 x 150 cm.

Colors clars a l'exterior i enmig figura una progressió concèntrica de quadrats, dintre de la idea del quadrat dins el quadrat, però arreglat en un perfil integrat també per quadrats de colors alternats, creant-se les quatre zones, tan pel que fa als quatre costats del quadrat, com per les distincions que accentua amb l'ús del color. Bill sempre pesa els seus quadres, l'equilibri neix de la simetria.



*Camp de quatre grups clars*, 1963, oli sobre tela, 80 x 80 cm.

La pal·lidesa d'aquests colors quasi imperceptibles és d'una gran subtileza.

L'escaquer, en aquest cas, està compostat per setze quadrats, dividit alhora per quatre grups de colors diferents però, dintre del mateix valor tonal, cap provoca estridència sobre l'altre.

La vibració és mínima. Observem que cada filera de quadrats conté els quatre colors, tan vertical com horitzontalment, en un ordre cada vegada diferent.

Veiem que perquè pugui realitzar-se aquesta combinatòria està obligat a recórrer a situar els colors en diagonal —tres d'aquest en concret, sempre han d'estar-ho—, articulant aquesta disposició alternativament dintre de l'espai dels setze quadrats.

És a dir, que dintre d'aquesta subtileza continua prevalent la seva intenció d'aportar dinamisme a través de les relacions que s'estableixen, en aquest cas més que compositivament pel color.

*Champ de quatre couleurs s'interpénétrant*, 1966, oli sobre tela, 62 x 62 cm.

Després d'haver estat cercant sobre una estructura regular de línies horitzontals-verticals, Max Bill busca que una manera per fer que aquesta estructura / retícula sigui més dinàmica.

La introducció de diagonals i obliqües fa menys evi-

dent la simetria i trenca la regularitat.

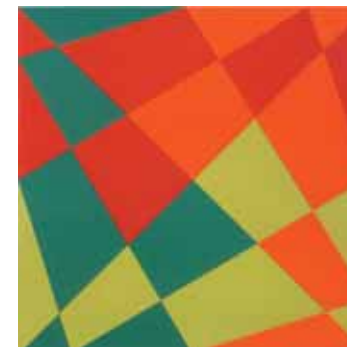
En aquesta obra, gira l'escaquer un angle de 45°, determinant un quadrat girat inscrit dintre del quadrat del quadre. Aquesta pintura és un detall del quadre *Champ de quatre groupes claires* ayant subi une rotation de 45°.

Aquest quadre és el que Bill anomena un nucli d'ordre; no es tracta d'una estructura infinita, és el punt de confluència dels quatre colors marcat pel quadrat girat inscrit.

*Nucli i expansió* 1967, oli sobre tela, 80 x 80 cm.

El dinamisme que presenta aquesta pintura neix d'una espècie d'ambigüitat espacial, no sabem massa com situar-lo, és a dir, com identificar els nous espais que apareixen.

Quatre són els colors: parelles de dos complementaris interactuant expansivament, segons una llei compensatòria d'equilibri. Un verd blavós, per tant més fred, que s'oposaria al vermell; i un verd més càlid, amb contingut de groc, que s'enfronta a un taronja. Els quatre colors contrasten simultàniament seguint les lleis de la geometria, insertats en aquesta figura quadrangular. Els costats no adjacents per una banda, o els angles, per altra, reben aquestes porcions de color alternativament dissonants.



*Nucli i expansió* 1967, oli sobre tela, 80 x 80 cm.

<sup>36</sup> Valentina Anker. *Max Bill ou la recherche d'un art logique. Essai d'une analyse structurale de l'oeuvre d'art*. Éditions L'Age d'Homme S.A., Lausanne, 1979. pàg.188.

*Concentration vers les couleurs complémentaires*, 1964, oli sobre tela, ø diagonal 56cm.

A *Colors complementaris a partir del veinatge de colors complementaris* 1965, oli sobre tela, 80 x 80 cm. l'ull tendeix a crear fronteres de colors complementaris: verds sobre el vermell, blaus sobre el groc, etc. És un exemple característic dels efectes complexos que Bill obté a partir d'una obra quasi qualificable de «minimal».

L'efecte mirall assolit mitjançant la simetria es projecta a través dels colors vermell, cyan, groc i verd.

En altres títols com *Nucli quadrat*, *Condensacions*, *Concentracions*, *Transcoloracions*, les fronteres vibrants es formen en l'eix central del quadre. Aquestes il·lusions perceptives donen lloc a una sèrie de pintures on Bill es diverteix demostrant que les teories habituals sobre el color són falses: per el joc d'irradiacions es crea una interrelació entre el quadre i l'espectador que enriqueix l'obra de la seva imaginació.

L'ull tendeix a crear fronteres de colors complementaris: verds sobre el vermell, blaus sobre el groc, etc. És un exemple característic dels efectes complexos que Bill obté a partir d'una obra quasi qualificable de «minimal».

«Us vull dir una cosa important [...] Mireu un quadre amb blau i taronja. Si el mireu a primera hora del matí, a les 4h per exemple, el taronja és fosc i el blau és clar, però si mireu el mateix quadre a la tarda, el blau és fosc i el taronja clar.» Davant aquesta afirmació Anker va fer veure a Bill que probablement es podria deure a una relació dels rajos infrarojos i els ultravioletes que causen aquest efecte i que això no permet mesurar els colors. Bill respon que, inclús comptant els fotons reflexats per la superfície d'una tela, això no explicaria mai perquè hom reacciona de manera tan diversa i tan irracional als diferents colors.<sup>36</sup>

## 6. PERFIL

Nascut a Winterthur, Suïssa el 1908.

De 1924 a 1927 estudia a l'Escola d'oficis artístics on fa l'aprenentatge com a forjador de plata.

De 1927 a 1929 estudia a la Bauhaus, escola superior de creació a Dessau. Dirigida per Gropius, del qual serà deixeble i el marcarà en la seva trajectòria artística. Durant aquesta època serà alumne entre d'altres d'Albers, Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy i Schlemmer.

El 1925 fa un viatge d'estudis a l'Exposició Internacional d'arts decoratives on quedarà molt impressionat pels pavellons de Le Corbusier, Melnikoff, Hoffmann.

Des del 1930 treballa a Zuric com a arquitecte, pintor, creador d'objectes espacials i com a publicista.

L'any 1932 visita per primera vegada Piet Mondrian, en companyia de Hans Arp.

De 1932 a 1936 forma part activa com a membre del grup d'Abstraction-Création.

El 1933 coneix Vantongerloo a París.

La seva incessant recerca de l'espai el va dur a definir-lo a través de la lògica matemàtica, així el 1935 crea l'objecte espacial *Llaç infinit*, primer intent d'escultura monosuperficial (tema de la cinta sense fi: cinta de Möbius).

Els anys 1935-36 realitza la sèrie de setze litografies *Quinze variacions sobre una mateix tema*, que són editades el 1938 per Éditions des Chroniques du jour, impreses als tallers Murlot de París. En aquesta època coneix Marcel Duchamp.

El 1936 escriu el text *Konkrete Gestaltung*.

El 1937, el grup Allianz a Zuric. Coneix Antoine Pevsner.

El 1944 organitza la primera exposició internacional *Konkrete Kunst*, Saló d'Art de Basilea i el 1960 la retrospectiva *Konkrete Kunst - 50 Jahre entwicklung* (Art concret - 50 anys de desenvolupament) a la Helmaus de Zuric, on són convidats a participar entre d'altres Véra i François Molnar amb l'obra *Effet cinétique de l'inversion des fonctions par la fluctuation de l'attention*.

El 1949 obté el premi Kandinsky.

Seguirà l'esquema de la Bauhaus per fundar la Hochschule für Gestaltung d'Ulm (Nova Bauhaus) el 1951, de la que en serà el primer rector. Aquest mateix any rep el primer premi internacional d'escultura en la Bienal de Sao Paulo.

El 1946 és membre honorífic de l'American Institute of Architects.

El 1962 Bill organitza la primer exposició de Vantongerloo a Londres, a la Marlborough Gallery.

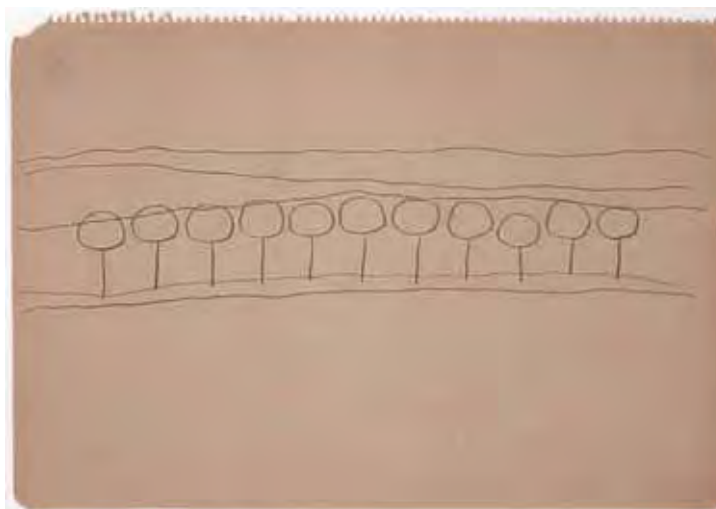
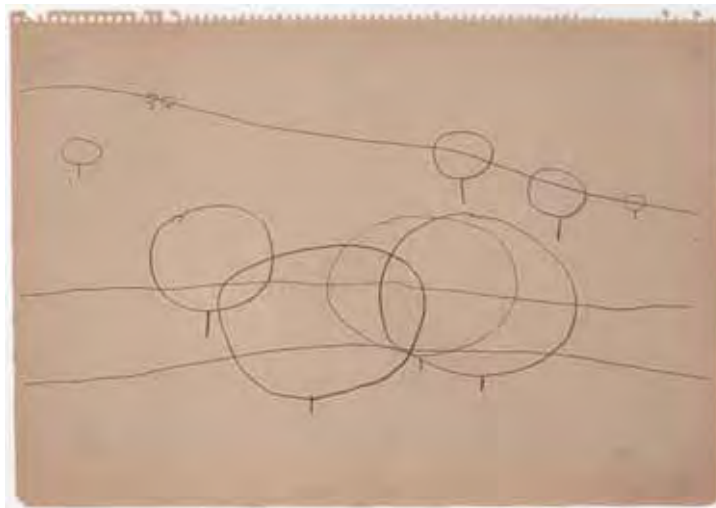
Entre el 1967 i el 1971 és membre del consell nacional suís. Entre el 1967 i 1974 és professor de l'escola estatal superior d'arts plàstiques a Hamburg.

Rebrà nombrosos premis i reconeixements al llarg de la seva trajectòria, com el Premi a l'Art de la ciutat de Zuric de l'any 1968; el 1972 passarà a formar part dels membres de l'Acadèmia d'Arts de Berlín; el 1973 li atorguen el títol de Conseiller honoraire de l'Association Internationale des Arts plastiques (AIAP); el 1979 és doctor enginyer honoris causa de la Universitat de Stuttgart.

Max Bill va morir a l'edat de 86 anys el dia 9 de desembre de 1994, durant una visita a Berlín.

En Max Bill convergeixen, d'una banda, la densa historicitat dels primers vint-i-cinc anys del segle XX, com afirma Lawrence Alloway «pont entre les fases platònica i existencial de l'art abstracte» (cat. de l'exposició Max Bill a l'Albright Knox Art Gallery, Buffalo, 1974).

CAPÍTOL SISÈ  
VÉRA MOLNAR  
EL PRIMER GEST NUMÈRIC



L'ART DE LA PINTURA  
COMENÇA A LA RETINA,  
PRIMER EN LA DEL  
PINTOR, SEGUIDAMENT EN  
LA DE L'ESPECTADOR.  
LA TASCA DEL PINTOR ÉS  
DONCS CREAR UNA ORGA-  
NITZACIÓ DE FORMES I  
DE COLORS EN FUNCIO DE  
LA PSICOLOGIA DE L'ULL  
HUMÀ.  
VÉRA MOLNAR

*Arbres et collines géométriques*  
1946, llapis sobre paper.

## 1. EL PRIMER GEST NUMÈRIC

Des de 1946 la seva obra és declaradament abstracta i geomètrica. En poques hores com qui diu, d'un dibuix a un altre, el fullam dels arbres passa a ser un cercle i el tronc una senzilla ratlla. D'aquesta manera els arbres i turons de la Transdanubia es transformen en *Arbres i turons geomètrics (Arbres et collines géométriques)*.

Els seus primers dibuixos representen els paisatges típics de la seva Hongria natal, amb els arbres arrodonits: saules i acàcies tallades en forma de bola. Aquests croquis mostren una curiosa unitat d'estil malgrat que presenten concepcions pictòriques antagonistes: la figuració i l'abstracció.

Véra Molnar es demana: «quin era el meu pensament quan dibuixava un cercle situat al final d'una línia vertical? Tenia la intenció de representar un arbre d'una manera simplificada o volia extreure del paisatge una geometria fonamental, una estructura de base més important per un pintor que la figuració d'un paisatge qualsevol?»<sup>1</sup>

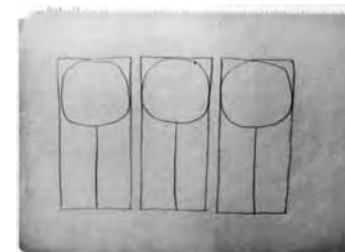
Aquesta sèrie de dibuixos correspon, probablement, a un moment en que l'artista basculava entre la figuració i l'abstracció, i ella mateixa es torna a pre-

guntar: «quan es va produir en mi aquest primer desig de geometrització?»<sup>2</sup>

Precisar una resposta resulta difícil perquè hom es pot plantejar si això no podria significar una tendència innata a la geometrització, o per contra, uns primers temptejos. Véra Molnar, però, concreta que mai més ha representat la natura sota cap forma, però perquè el fet de reproduir no té cap sentit en el seu treball.

D'altra banda tota la seva obra s'origina en aquests primers dibuixos: les línies extremament senzilles, una atracció per la ratlla, els contorns radicals i voluntàriament simples, les formes mínimes, elementals, geomètriques, una expressió o un sentiment diferent al d'inscriure una forma sobre un suport, gest amb el que s'origina tota temptativa de fer una obra, gest mil vegades descrit i estudiat. Per aquest gest repetit afirma que les formes mínimes, elementals, geomètriques organitzades en sèrie i en l'austeritat bicromàtica del blanc i negre fan l'obra d'art.<sup>3</sup>

Animada per Sonia Delaunay, figura emblemàtica de la generació de pioners de l'art abstracte, Véra Molnar s'afirmarà dintre de la comunitat d'artistes del moviment de l'art construït. Inicia una gran amistat amb Jesús Rafael Soto a través del qual

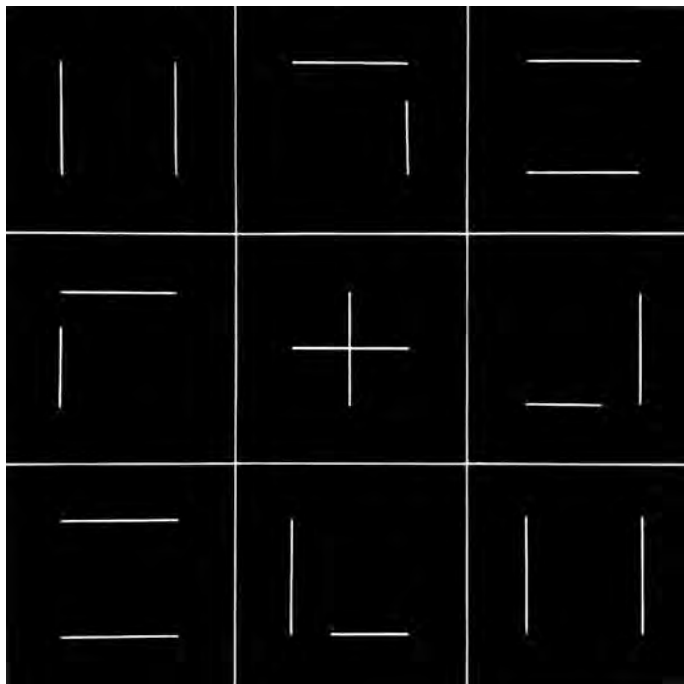


*Arbres et collines géométriques*  
1946, llapis sobre paper.

<sup>1</sup> «Questions sans réponse, à propos de "Arbres et collines"» a Véra Molnar et Marta Pan. *Thèmes et variations*. Musée des Beaux-Arts de Brest, 2005. pàg.8-9.

<sup>2</sup> «Questions sans ...» pàg.10.

<sup>3</sup> Véra Molnar a *Histoires de blanc et noir. Hommage à Aurelie Nemours*. Musée de Grenoble, Réunion des musées nationaux. Paris, 1996. pp.13-26, pp.126-127.



*Lent mouvement giratoire* 1957, guaix sobre cartró, 75 x 75 cm

coneixerà, el 1957, François Morellet que serà pràcticament fins l'actualitat, el seu company més pròxim en el camí de l'art abstracte sistemàtic.

Ambdós comparteixen des dels anys cinquanta un mateix desig d'elementarisme, de minimalisme i de geometrització sistemàtica. Tots dos segueixen amb rigor la investigació de les possibilitats pictòriques a partir de la reducció del seu vocabulari formal que els condueix a assimilar experiències de la Bauhaus, del moviment De Stijl i del constructivisme rus i polonès, a través de les figures de Rodtxenko i Strzeminski.

Poc motivats a seguir el cinetisme de Vasarely, estableixen i generen els fonaments d'un «minimalisme a la francesa», com el qualifica Serge Lemoine.

El desconeixement entorn al seu treball, l'absència de publicitat i un rebuig a posar-se en l'escena del món de l'art —una actitud que ens recorda la d'Aurélie Nemours—, han fet que Véra Molnar hagi estat recuperada i donada a conèixer tardanament.

El primer text de François Molnar, datat de l'any 1958, acompanya l'exposició de François Morellet a la galeria Collete Allendy, i hi podem llegir: «Si comprenem els dubtes de Cézanne, comprendrem també, potser, la pintura de Morellet». Cézanne és reconegut com el pare titular del "dubte" —és ell qui podia esperar una hora abans de posar una pinzellada—, de la recerca pacient i, si no científica, la que consisteix en voler comprendre què és el que hom pinta. Cézanne també és presentat com l'introduïdor de la "simplicitat" com a categoria estètica i la seva filiació no pot estar millor explicitada: «La visió de Cézanne en "cubs i cilindres", és ja una simplificació de la natura. Mondrian, simplifica el quadre. Suprimeix tot el que li sembla superflu. Abandona tots elements dels quals no en coneix el paper.

El qui no compregui el sistema vertical-horizontal de Mondrian i tampoc que el quadrat negre de Malèvitx pren arrels en el mateix dubte que feia veure a Cézanne la natura com a cubs o com a cilindres, no ha comprès els mestres».



Cézanne, Mondrian i Malèvitx es revelen per Véra Molnar com els tres guies tutelars per comprometre's en la via d'una experiència plàstica radical de la qual es poden definir els actes de la seva fundació en tres eixos: un principi, un mètode i un objectiu són la base de la seva obra.

Compartint la idea de Cézanne en voler comprendre què és el que fa i per què ho fa, Molnar troba en l'ordinador un ajut que li possibilita conduir experimentacions amb comportaments quasi científics i examinar estricta i lògicament les conseqüències estètiques dels diferents graus de qualitat de les seves imatges.

La revisió dels seus actes geomètrics produïts amb una sistematització digital on simultanieja el traçat manual, són en realitat l'excusa que permet manipular el seu imaginari basat en una abstracció principalment lineal. Sostingut en les relacions que les seves línies interpreten donant sentit a una «geometria del plaer», intervé en el seu món, introduint una dosi d'atzar, una mica de desordre en un bell ordre, en la «forma cristal·lina cap a la que se sent instintivament atreta».

Què és una línia per Véra Molnar?

«Una línia és una extensió de llargada unidimensional (sense amplada ni gruix), recta, torta, trencada; neix d'un moviment entre dos punts. [...]

En el meu treball hi ha línies. Rectes belles, impecables, inamovibles, traçades amb l'ajut d'un regle i d'un tiralínies.

[...]

Hi ha línies immaterials emergint de la pantalla de visualització; no són línies reals però són un seguit de punts lluminosos i centellejants.<sup>4</sup> [...]

Hi ha xarxes de segments paral·lels, verticals o horitzontals, travessant l'alçada i l'amplada de la fulla, com punts llançats d'un costat a l'altre. Aquestes línies sovint són paral·leles i equidistants. Però succeeix que una o varies d'aquestes línies surten de la filera i atrauen l'atenció envers elles, creant desordre».<sup>5</sup>

Les estructures axials del minimalisme argumenten escapolir-se de qualsevol índex de subjectivitat compositiva. Véra Molnar les abandona per crear una nova tensió visual. Com recorda E.H.Gombrich «És sempre una ruptura de l'ordre la que atrau l'atenció. Però es poden donar una sèrie de ruptures d'aquest ordre i, en aquest cas, tindreu un ordre que es reconsituirà a un nivell superior.»<sup>6</sup>

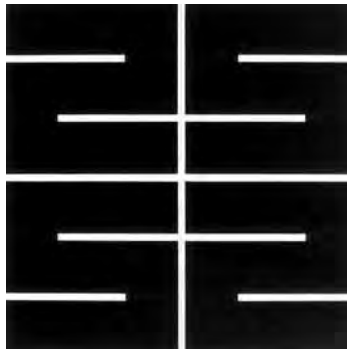
<sup>4</sup> Vincent Baby; Blanka Heinecke; Linde Hollinger; Gabriele Kübler; Lida Von Mengden; Vera Molnar; Arnault Pierre; Sigurd i Steller Rompza; Erwin. *Vera Molnar Inventar / Inventaire 1946-1999*, Preysing-Verlag, Ladenburg, 2004. pàg. 88

<sup>5</sup> Vera Molnar *Inventar / Inventaire 1946-1999*, Preysing-Verlag, Ladenburg, 2004. pàg.89

<sup>6</sup> Ernst H. Gombrich. *Ce que l'image nous dit, Entretien sur l'art et la science*, avec Didier Eribon, Adam Biro. Paris, 1991. pàg. 105.

<sup>7</sup> Vincent Baby i Serge Lemoine, *Véra Molnar*, coll. «ReConnaître». Grenoble-Paris, Musée de Grenoble. Réunion des Musées Nationaux. Paris, 2002. pàg. 30.

238



*Effet esthétique de l'inversion des fonctions par la fluctuation de l'attention* 1960, 150 x 150 cm

## 2. LLEIS UNIVERSALS DE LA COMPOSICIÓ I LES LLEIS MATEMÀTIQUES

En l'elaboració de les pintures de Véra Molnar entre 1946 i 1959 prevalen dos mètodes: les lleis universals de la composició i les lleis matemàtiques.

Les lleis de la composició apreses a l'escola de Belles Arts de Budapest, en els museus i en els tractats d'estètica clàssica: els principis de la repetició, les diverses simetries, la composició en triangle, piràmide, els principis d'equilibri, desequilibri, reequilibrat, etc.

Pel que fa a les lleis matemàtiques: la regla d'or, la sèrie Fibonacci, el Modulor, l'harmonia de quadrats, etc. Totes aquestes lleis matemàtiques i geomètriques estan representades en les obres de Matyla Ghyka, com *L'estètica de les proporcions* (1927) o *El nombre d'or* (1931) de les quals sorgeix un neopitagorisme que ha influenciat als artistes formats a la Bauhaus o en el moviment De Stijl.

En 1924 Georges Vantongerloo havia publicat *L'art i el seu futur* el contingut del qual es proposava igualment definir una ciència de l'art. «L'art és una ciència i no una fantasia», gràcies a les operacions matemàtiques. «Les xifres o els números, són pro-

ductes del cervell com les arts, les ciències i la filosofia. Són com la tercera dimensió, mitjans per l'ésser humà, de demostrar l'estat i la marxa de les coses.»

Théo van Doesburg amb la seva *Composició aritmètica* (1930) participa d'aquesta estètica matematitzant, al mateix temps que Vantongerloo amb la seva *Composició* que emana de l'equació  $y=ax+bx+c$  amb acord de verd, taronja, violeta i negre (1930).

No hi ha dubte que Véra Molnar coneixia les obres i teories d'ambdós. Com diu Vincent Baby «ella forma part dels qui han observat minuciosament les constel·lacions que formen la Bauhaus i de Stijl en el cel de tot artista abstracte geomètric.» <sup>7</sup>

Però serà a través de Max Bill, qui esdevindrà un amic molt proper, que Molnar es centrarà en les relacions entre matemàtiques, geometria i art. El text de Bill és particularment aclaridor per comprendre l'esperit que anima la recerca de Véra Molnar en els anys 50. *El pensament matemàtic de l'art del nostre temps* (1949) en el qual apareixen els següents arguments: «Crec que és possible desenvolupar de manera extensa un art basat en una concepció matemàtica. [...] Sense la utilització de la paraula, només l'art pot tornar el pensament prou expressiu per la percepció. És per això que suposo

que l'art pot comunicar el pensament fent-lo directament perceptible. [...] Com més estructurada està la trama del pensament, la idea fonamental més homogènia, el mode de pensament matemàtic està més en harmonia amb el pensament, i com més ens apropem a l'estructura primària, l'art esdevé més universal, més universal en el sentit de que s'expressa directament, sense embuts, que pot ser sentit directament, sense embuts.»

Aquesta preocupació d'un art que permeti una comunicació directa, sense haver de recórrer a la literatura, és un motiu poderós en l'evolució de Véra Molnar i els arguments de Max Bill explicitant el paper que les matemàtiques poden jugar, la conforten en la idea d'un art mesurable, quantificable, controlable.

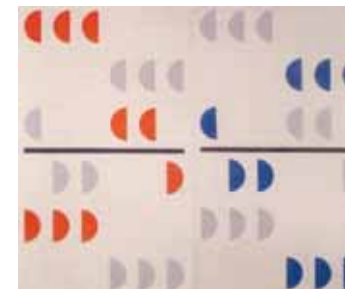
La coneixença dels escrits de Max Bill permet a Véra Molnar, prendre consciència tanmateix que una demarcació progressiva de l'aura rodeja la matemàtica. Les matemàtiques substitueixen les possibilitats operatòries i plàstiques deliberadament desprovistes de tot simbolisme però sempre amb les connotacions dels criteris de puresa, d'exactitud, de veracitat i de lògica que vehiculen l'art matemàtic. Interessos que confirmen les seves intuïcions en la recerca d'un «sistema» de treball. D'una creença a l'altra, de l'ordre còsmic a l'ordre

purista, d'una religiositat teosòfica a una religiositat humanista (contemporània de l'existencialisme de Sartre); de Malèvitx a Mondrian per desembocar en l'art construït, la pràctica artística de Molnar digereix les darreres etapes de la utopia modernista de la seva formació per evolucionar envers una etapa següent, la d'una veritable alliberació d'allò que és simbòlic.

La seva obra no simbolitza res:

EN EL MEU TREBALL  
NO HI HA INGREDIENTS DE NATURELESA  
SIMBÒLICA  
METAFÍSICA  
MÍSTICA  
NO HI HA MISSATGE  
CAP MISSATGE

La figura del quadrat, que tan agrada a Véra Molnar i sobre la qual construeix gairebé tots els seus moviments estructurals, considerada forma sagrada en les geometries antigues, serveix a l'artista com el nucli d'intensitat, representant el que és moviment, ordre i desordre, atzar i control, descartant la primera accepció del quadrat com a figura estàtica. Signe, més que símbol per l'ús que en fa, el quadrat experimenta moltes transformacions sense deixar



*Partition avec 36 demi-lunes 1952*



*Cercles et demi-cercles 1953*



Albrecht Dürer. *La Melenconia* 1514, burí sobre coure, 240 x 188 mm

que li perdem el rastre. Basant-se en les accepcions històriques del quadrat es dedicarà durant tota la seva carrera a generar especulacions i anar en contra d'idees atribuïdes a la figura com la d'estabilitat, solidificació, estancament, etc. fent-se el seu estàndard per demostrar-nos com les línies que contenen els seus quadrats són «...precises, rectes, quasi rectes, gruixudes, dures, no rectes, no concretes, no del tot rectes, obliqües, belles, creuades, informes, immutables, violentes, evanescents, tremoloses, vacil·lants...»<sup>8</sup>

Així ho podem analitzar en el cas de la sèrie que dedica al quadrat màgic d'Albrecht Dürer (1471-1520), *Homenatge a Dürer*. Aquest quadrat conegut amb el sobrenom de «quadrat màgic» apareix en *La Melenconia* de Dürer, 1514.

Captivada per la forma quadrada, és l'any 1948 quan se n'adona que existeix un quadrat especial en la part superior d'aquesta obra. En un paper i amb tinta xinesa ajunta els números de l'1 al 16 seguint l'ordre natural amb una sola línia. El resultat obtingut la satisfà prou per guardar aquest dibuix, que quedarà en un calaix.

Hi ha hagut moltes interpretacions sobre aquesta obra, però la més fonamentada és la que proposen Panofsky, Klibansky i Saxl en el seu assaig titulat *Saturn i Melancolia*, publicat el 1964.

Segons aquests historiadors dins la imatge de *La Melenconia* s'hi barregen i transformen dues grans tradicions iconogràfiques i literàries: la de la Malenconia, personificació d'un dels quatre humors, i la de la Geometria, personificació d'una de les set arts liberals.

Les arts liberals inclouen la Gramàtica, la Dialèctica, la Retòrica, la Geometria, l'Aritmètica, la Música i l'Astronomia. A l'època humanista s'hi afegeixen la Història, la Filologia i la Poesia,

Per evocar la Geometria, Dürer recorre al martell, les claus, el ribot, la serra, el regle, l'escala del paleta, les pinces i la manxa d'orfebre. La geometria descriptiva fa servir el romboedre truncat de pedra, en particular l'estereografia i la perspectiva; la geometria pura: el llibre, el compàs, el tinter. Els instruments tècnics, la geometria aplicada.

La balança simbolitza el pes, la campana i el rellotge d'arena la mesura de l'espai i el temps, el quadrat màgic la xifra. La suma de les xifres de cada línia fa 34 verticalment, en horitzontal i en diagonal.

En el *Diari de viatge als Països Baixos* (1520-21) Dürer cita diferents vegades aquest gravat. A Panofsky, com a ningú més, li devem la interpretació detallada d'aquesta obra que ens revela el títol, però que aparentment ens pot resultar tan misteriosa. Considera aquesta obra com un autorretrat espiritual de l'autor.

«Inactiva enmig dels seus utensilis i eines, la figura d'una dona amb ales, personificació de l'enginy creador, s'ha assegut al terra. Està al peu d'una construcció inacabada, com ho indica l'escala recolzada. El personatge no s'ha assegut per a un plàcid descans, sinó que sembla com envaït de depressió. No per fatiga reposa la cara sobre la mà; els seus ulls són nets, estan summament desperts; la mà s'ha

contret en un puny, delatant la tensió interior. Allà lluny, sobre el cel nocturn, per sobre de les fosques aigües, l'aparició d'un cometa. Però la font de llum de l'escena és, com mostra l'ombra del rellotge de sorra sobre el mur, el resplendor de la lluna projectat des del davant.»

En aquest burí sobre coure de Dürer, en el marge superior dret, sobre del personatge alat, apareix per primera vegada en l'art occidental, una representació del «quadrat màgic», que en aquest gravat simbolitza el nombre.

La suma de les xifres de cada línia fa trenta-quatre verticalment, horitzontalment i en diagonal.

El quadrat màgic és el de Júpiter, amo del món, planeta benèfic, que atempera les nefastes influències saturnianes.

Existeix constància que la primera referència al quadrat màgic està datada a Xina, en el 3r mil·lenni abans de JC; després en el Yi-King (951-1126 després de JC). Entre els anys 750-1050 després de JC nombrosos savis àrabs van desenvolupar quadrats màgics.

El quadrat màgic de Dürer està compost de 4 x 4 quadrats, «el famós quadrat de Júpiter». Els nombres de l'1 al 16 estan inscrits de manera que sumant-ne els verticals, els horitzontals o els diagonals obtenim el mateix valor numèric, sempre 34.

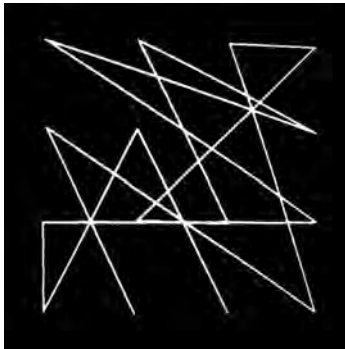
<sup>8</sup> Vera Molnar *Inventar / Inventaire*  
...pàg.31

241



Albrecht Dürer, *La malenconia*  
1514 (detall), burí  
240 x 188 mm

<sup>9</sup> Erwin Panofsky. *Vida y Arte de Alberto Durero*. Alianza Forma, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1995. pàg. 185.



Véra Molnar. *Homenatge a Dürer*, 1981. 16 punts units a l'atzar. fotografia d'una imatge virtual.

pàgina següent

*Homenatge a Dürer*, 1989, estudi per la instal·lació a Stiftung für konkrete kunst de Reutlingen, tinta sobre paper, 8,5 x 33 cm

També es sospita que aquest quadrat màgic podia amagar una connotació més personal. S'ha suggerit que l'atmosfera ombrívola en què es desenvolupa l'escena podia reflexar el dolor de l'artista per la mort de la seva mare, morta el 17 de maig de 1514. Fins i tot, s'ha suposat que hi hagi una referència numèrica a la data — 17, 5, 15, 14— en el quadrat màgic de 16 caselles.

Véra Molnar apunta respecte això «A primera vista sembla que l'ordre dels nombres del quadrat màgic està equivocat. Una observació més detinguda permet descobrir la lògica profunda i sistemàtica». El dibuix de Molnar sembla un garbuix de línies, després es revela també com una estructura ordenada, com una simetria de punts.

El que representa l'obra de Dürer no s'escapa a Molnar: «El gravat més desconcertant de Dürer és alhora la declaració objectiva d'una filosofia general i la confessió subjectiva d'un home concret. [...] Tipifica l'artista del Renaixement que respecta la perícia pràctica, però anhela encara amb més gran fervor la teoria matemàtica».<sup>9</sup>

Evidentment és un emblema del sentir geomètric expressat en la voluntat d'una ment artística. Per què de tots els enigmes codificats tria el contingut

en la figura del quadrat?

Perquè és el que amaga el missatge numèric, la codificació representada per les xifres, perquè és premonitori de la síntesi abstracta que l'artista vol desenvolupar.

En l'obra de Dürer trobem l'esperit de l'artista del Renaixement, respectuós davant l'habilitat tècnica que el porta a aspirar a la teoria matemàtica, i fent que pateixi encara més per la seva fragilitat humana i per les limitacions de la seva intel·ligència. En aquest gravat es resumeix la teoria neoplatònica del geni saturní.

Segons la tradició antiga, el temperament dels humans depèn del predomini d'un dels quatre líquids, «humors» del cos humà, cadascun dels quals està subjecte a la influència d'un determinat planeta. Com a origen de la malenconia s'assenyalava la bilis negra, seca i freda, sota l'esfera del domini de Saturn, igualment fosc, fred i sec.

Els homes sotmesos a la influència de Saturn —nascuts sota el seu signe— eren tristos i taciturns, no podien escapar-se de la malenconia. Eren els menys envejables dels mortals. El planeta era el responsable de les plagues, i estava associat a la vellesa i la mort.

No serà fins al segle XV que els neoplatònics de Florència veneraran Saturn com a guia de la contemplació filosòfica i religiosa. Aquest renaixement platònic identificarà la malenconia saturnina amb el geni creador.

Cal entendre la interpretació que en fa Dürer dins aquest context de pensament originat per Marsilio Ficino, humanista italià traductor de Plató. Una de les seves obres havia estat publicada en alemany, a Nuremberg per Anton Koberger, el padrí de Dürer, facilitant que aquest en tingués coneixement.

En la valoració medieval dels temperaments — el sanguini, el colèric, el flegmàtic i el malenconiós, que apareixen representats pels animals, com es pot observar a *Adam i Eva* del mateix Dürer—, el sanguini era el preferit; el malenconiós, el menyspreat. Però, els quatre es representaven com a vicis. El malenconiós era representat per un mandrós que s'adorm a la feina.

L'artista alemany però, introdueix un canvi de valors fonamental: «La Malenconia està inactiva, no per mandra de treballar, sinó perquè el treball ha perdut per ella qualsevol sentit. Els pensaments, no el

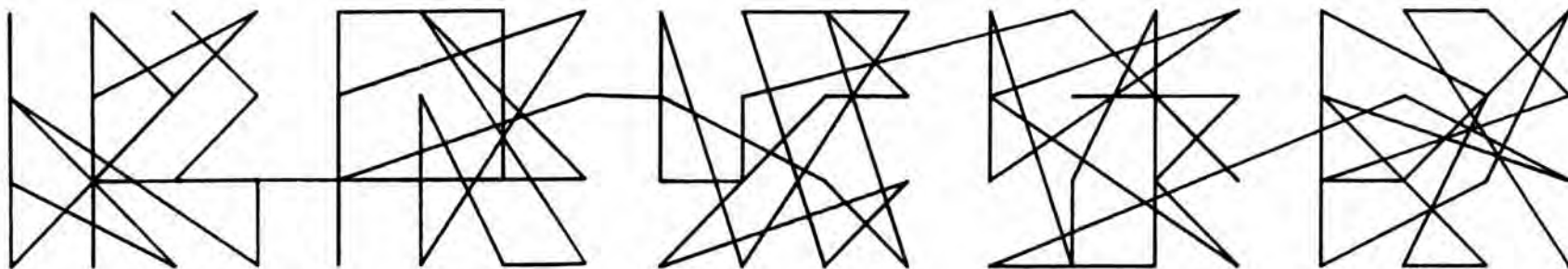
dormir, són el que paralitza la seva energia». Aquesta transformació en la concepció del temperament malenconiós, ja l'anunciava Aristòtil quan afirmava que «tots els homes genials havien estat malencònics». Dürer formula per primera vegada la idea de la malenconia de l'artista, la de tot creador.

Un atribut de gran importància en *La Malenconia* és l'actitud de recolzar la galta a la mà; aquest gest de fatiga i tristesa, l'eleva a l'expressió del pensament creador. El puny sosté el cap que és el centre del pensament i de la imaginació. No es tracta d'un avar ni d'un malalt mental, és un ésser pensant enfonsat en la perplexitat.

Del cinturó de la figura pengen unes claus i una escarsella (bossa de diners). Expressen l'abandonament de la propietària, doncs les claus es barregen amb la roba i la bossa està mig deslligada. Podem establir una connexió entre les qualitats de poder, la riquesa i l'activitat artística.

El propi Dürer anota en el seu diari: «La clau significa poder, l'escarsella significa riquesa».

La riquesa és per a Dürer una conseqüència natural de la convenient



<sup>10</sup> Erwin Panofsky. *Vida y Arte...*  
pàg. 176.

aplicació de l'art. «Molt poder sobre els homes rep de Déu el vertader artista mitjançant la facultat creadora; però ha de desenvolupar els seus dots amb incessants estudis».

La corona del personatge respon a la idea de la dolència, de la malaltia. L'elecció de la tria de les plantes que la componen no fou casual. La garlanda és un pal·liatiu contra els perills de l'humor melancholicus. Per contrarrestar els efectes de la sequedat es recomanava posar-se sobre el cap fulles de plantes aquàtiques.

L'amoret (amorcillo, putto), el petit àngel, és un nen ignorant que dibuixa a la seva pissarra gargots sense sentit; representa l'habilitat pràctica que actua però no pot pensar. De manera que, la teoria i la pràctica no estan juntes com voldria l'artista, sinó desunides, i el resultat és la impotència i la tristesa. També es diu que personifica l'art del dibuix, per això Dürer el situa damunt la roda d'esmolador, fent anar el burí amb molta aplicació.

El ca del gravat, tan prim i enroscat, respon a l'atmosfera del conjunt. A l'època els gossos eren considerats sers malenconiosos, més intel·ligents que altres animals.

La xifra romana «I» que acompanya la llegenda, és

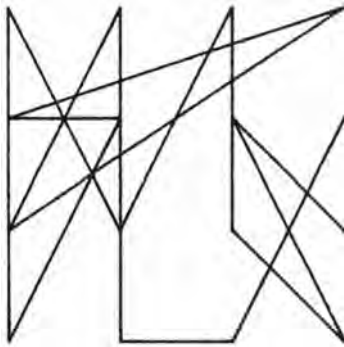
explicada per Panofsky a partir del tractat *De Occulta Philosophia*, d'autor alemany i que Dürer coneixia. Segons aquesta obra, hi ha tres tipus d'homes d'enginy, en els quals predomina: la mens, la ratio o la imaginatio, que reben inspiració divina, i un dels mitjans de transmissió és el «furor melancholicus». «Melancolia I» seria l'estat melangiós de l'home a qui mou la imaginatio, l'artista, a diferència dels que es mouen per la mens o la ratio.

Com ens explica Panofsky la influència de La Malenconia de Dürer traspasarà els límits del folklore científic per adquirir el nivell d'art. Es difondrà per tot el continent europeu i perdurarà durant més de tres segles. La composició es simplificarà i es reinterpretarà posteriorment segons els gustos de cada època: Vasari, Cesare Ripa (*Iconologia*), Castiglione, fins arribar al Romanticisme amb Caspar David Friedrich.

«Dürer intel·lectualitza la malenconia per una banda i de l'altra humanitza la geometria. Va mostrar una Geometria feta malenconia, o si es prefereix a la inversa, una Malenconia guarnida de tot el que significa la paraula geometria: en suma, una Malenconia d'artista» <sup>10</sup>

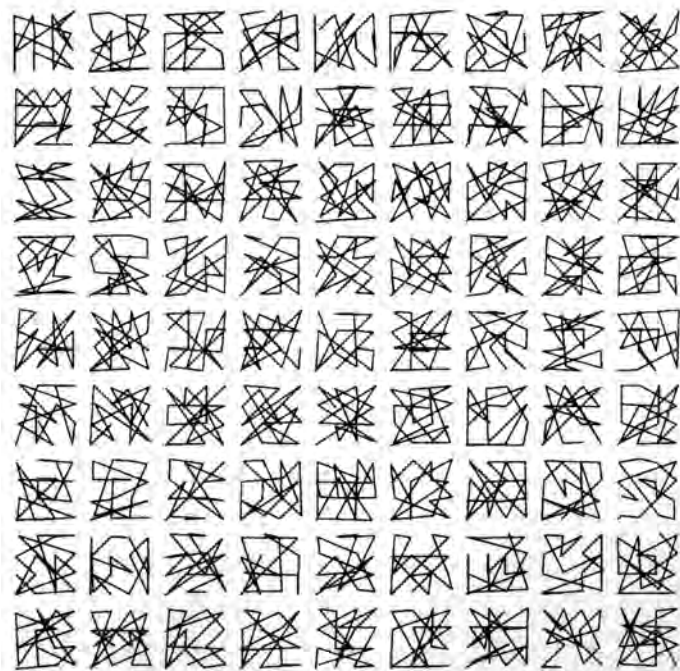
No serà fins l'any 1953 que Véra Molnar recuperarà aquell dibuix al qual havia titulat *Homenatge a*

244



*Homenatge a Dürer* 1982, tinta  
sobre paper, 25 x 25 cm





Série *Homenatge a Dürer\_81* 1982, tinta sobre paper, 38 x 31 cm



Série *Homenatge a Dürer\_225* 1982, tinta sobre paper, 55 x 55 cm



*Homenatge a Dürer «Desaparició»*  
1987, , tinta sobre paper,  
29,5 x 21 cm

246

Dürer, despertant-se de nou el seu interès. Véra Molnar es lliura a l'experimentació i la gramàtica reprenent la matriu quadrada de l'obra de Dürer «He intentat... declinar el dibuix original com si fos un substantiu, conjugant-lo com un verb». Deixant de banda el quadrat inicial de La Malenconia, comença a especular altres rutes alternatives dintre de les possibilitats xifrades d'aquest quadrat numèric, sempre interpretant els recorreguts matemàtics mitjançant una línia.

Els seus itineraris s'aniran succeint manualment i no serà fins que usa l'ordinador quan es plantejarà incorporar la idea de l'atzar, com un possible mètode més: crear amb l'ordre i amb el desordre. En el devenir dels anys la sèrie s'ha anat ampliant amb les incorporacions digitals, formant part de les sèries les impressions en plotter. Entre els anys 1988 i 1990 la sèrie s'anirà dirigint envers aquests conceptes: màgia, simetria, atzar, ordre, desordre. La línia va adquirint un caire més energètic. El petit polígon resultant, fruit de les variacions experimentades genera repeticions formals que evolucionen en noves formes linials i dintre d'una aparença ordenada reticular va esdevenint tan críptic com el quadrat original de Dürer.

El setembre de 1990 l'artista presenta a la "Stiftung für konkrete kunst de Reutlingen" una ins-

tal·lació mural de grans dimensions, titulada *Homenatge a Dürer*. En quatre murs realitza 20 modificacions (4 x 5) del dibuix original. El traç de les línies neix del principi random (aleatori), els 16 punts fonamentals no estan modificats. D'aquesta manera el quadrat màgic passa del paper al mur, del dibuix manual a la instal·lació espacial. La Malenconia considerada com una de les tres obres mestres de Dürer, on aplega les seves reivindicacions del saber humanístic, se'ns presenta enigmàtica i desperta una curiositat més enllà de la seva destresa i la bellesa indiscutibles. La lloança de l'artista alemany a la Geometria és recollida segles després per Véra Molnar que concentra la seva aportació en desxifrar de nou la idea del quadrat màgic.

*Sèrie Homenatge a Dürer*, 81 variacions aleatòries, tinta sobre paper.

EN EL MEU TREBALL HI HA TRAJECTES QUE ENLLACEN LES XIFRES DELS QUADRATS MÀGICS, JA SIGUI SEGUINT UN ORDRE O DE MANERA ALEATÒRIA. EN AQUEST SEGON CAS, NO ES TRACTA EVIDENTMENT DE QUADRATS MÀGICS SINÓ D'UNA SIMPLE PERMUTACIÓ DE XIFRES. SUCCEEIX QUE DE CADA VEGADA MÉS UN GRAN NOMBRE DE LÍNIES DESAPAREIXEN EN EL CURS DEL CAMÍ.  
VÉRA MOLNAR

### 3. LA SISTEMATITZACIÓ DE LA LÍNIA

L'obra de Véra Molnar es fonamenta sobre aquests tres eixos: un principi, un mètode i un objectiu. El principi és el dubte: visceral i radical. El mètode, constantment renovat, és el de la investigació de les possibilitats pictòriques influenciades pel rigor i la sistematització de la recerca científica. L'objectiu consisteix en romandre en el domini específic de la visió i del sistema perceptiu sense buscar el significat sigui quina sigui l'obra.

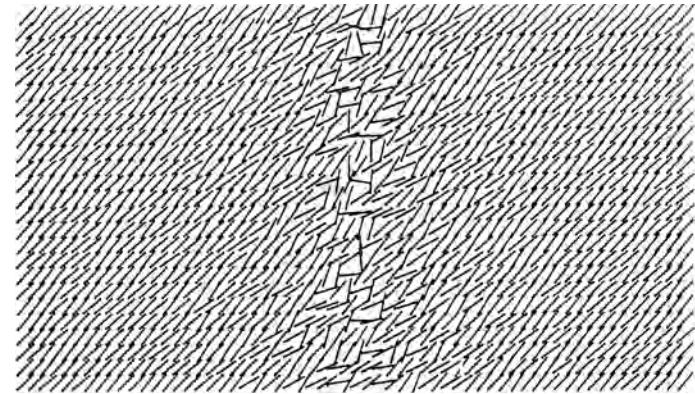
Entre 1946 i 1949, dos processos de treball subordinats entre ells a les lleis universals de la composició i a les lleis matemàtiques regeixen la seva recerca.

Les primeres: principis de repetició, diverses simetries, composició en triangle, piràmides, els principis d'equilibri i de desequilibri reequilibrat...

Les segones: la regla d'or, la sèrie de Fibonacci, el Modulor, l'harmonia dels quadrats... principis compositius que van trobar nombroses aplicacions en el si de l'art concret, i entre les més significatives, en les obres de Théo van Doesburg, Georges Vantongerloo i Max Bill.

Serge Lemoine, molt familiaritzat amb les obres de l'art construït, es declara seduït i alhora sorprès per l'elementarietat i experimentalitat dels primers treballs dels Molnar i relata: «vaig quedar molt sorprès pel seu comportament irònic envers la creació artística: els importava menys fer que comprendre. L'execució era secundària, només comptava la idea».<sup>11</sup>

El seu art està en el «qüestionament de l'art».



*Segments inclinés* 1981, tinta sobre paper, 20 x 30 cm



<sup>11</sup> Serge Lemoine: "Véra Molnar au Musée de Grenoble: une collection sans pareille" a *Véra Molnar*. V. Baby i ... pàg. 4.

<sup>12</sup> Des de 1996, la programació de les obres en ordinador de Vera Molnar està realitzada per Erwin Steller.

<sup>13</sup> Paral·lex: instrument per a traçar línies paral·leles, format aper un regle que es desplaça paral·lelament pert la taula de dibuix guiat per un sistema de rodets amb fils als extrems del regle.

## 4.1 LA MÀQUINA IMAGINÀRIA

La progressió serial del seu treball demanava un cert nivell de sistematització i no resulta sorprenent, doncs, que Vera Molnar, el 1959, una espècie de «màquina imaginària» en la qual, com en un ordinador imaginari però sense ell, escrivia la programació corresponent. Va aprendre a arranjar-se amb regles inventades per ella —algoritmes, com diríem avui dia— per elaborar les sèries d'imatges. Aquest sistema el va estar portant a la pràctica durant força temps, abans de poder treballar a la Sorbona amb ordinadors reals.

Véra Molnar va començar les seves construccions de línies, quadrats i altres formes geomètriques simples quan els ordinadors només existien en algun centre universitari com una raresa. Erwin Steller<sup>12</sup> esmenta en referència a aquesta fita, què hauria estat del constructivisme o de la Bauhaus si haguessin pogut desenvolupar les seves idees a través dels ordinadors.

La màquina imaginària és, llavors, un ordinador sense ordinador. El 1960, els ordinadors encara eren ben cars i Vera decideix treballar «com si» ho fes amb la seva ajuda, plantejant-se programes simples, fixant sèries de transformacions de formes

segons directrius molt precises, limitant el camp i les possibilitats a base de fixar prohibicions. Posa en marxa aquest mètode o «regla de joc», convertint-se en «ordenadora d'informacions», experimentant tot tipus de transformacions: seleccions, classificacions, fusions, càlculs, etc. abans de donar-li forma o resultat.

Aquesta idea es troba sobretot en l'establiment d'un codi, d'un conjunt de regles precises que permeten representar les informacions formant sèries de símbols que poden representar lletres, xifres o signes diversos.

La realització manual s'efectua com si les instruccions s'executessin des d'un paral·lex o similar<sup>13</sup> i amb escaires o altres regles.

Després d'idear una programació sistematitzada ve la realització, sobre els rotlles de paper, com es faria normalment amb una tauleta gràfica (digitalitzadora) vinculada a un ordinador. Aquest mètode va ser el seu primer auxiliar per l'elaboració d'un art sistemàtic. Era un treball dur i enutjós però no exclouïa cap combinació de formes des del programa d'inici.

Els mètodes d'experimentació científica entren en el treball de l'artista i la seva obra, descomposada, esdevé construïda.

Simple i eficaç, el vocabulari artístic es limita a alguns elements de base:

Formes: quadrilàters, lletres, línies a 0°, 90°, 45° i 135°.

Operacions constructives: juxtaposar, agrupar, girar, invertir, alinear, superposar, addició, sostracció, concentració, allunyament, etc.

Amb ajuda d'aquest procediment desenvolupa igualment la seva utilització de l'atzar perquè considera el pla de la imatge com una trama definida per un eix horitzontal (el de les abscisses) i un eix vertical (el de les ordenades), és possible afectar les coordenades (en x i y) en cada punt de la imatge. D'ençà, està permès fer variar les coordenades d'un o diferents punts després d'un o diferents intervals i xifres aleatòries.

Els intervals estan fixats prèviament en el programa.

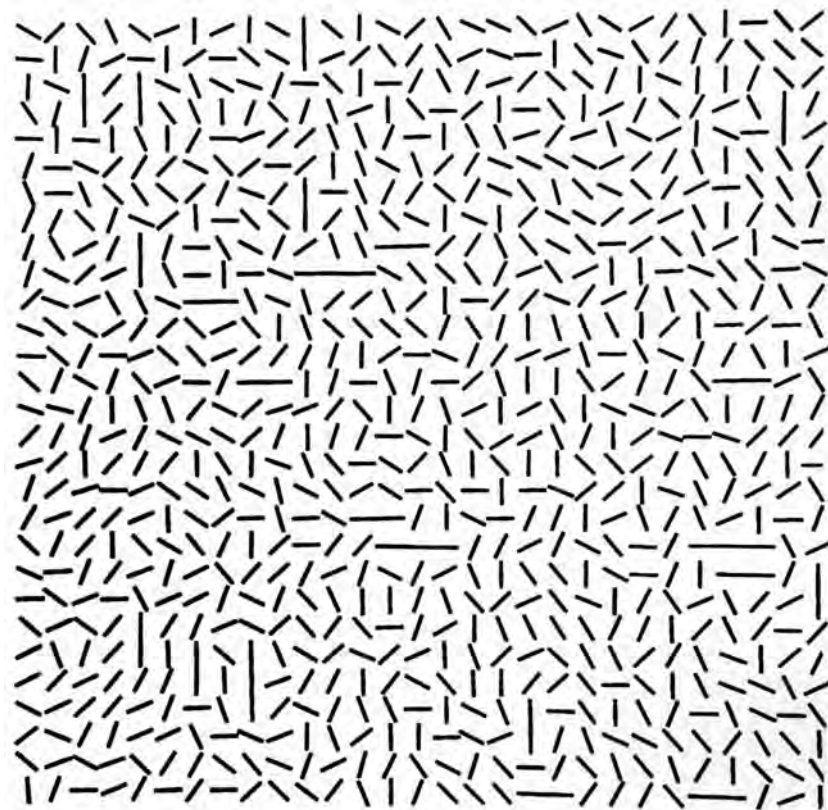
L'etapa de realització revelarà els resultats inesperats, una sèrie més o menys gran d'imatges que la sensibilitat i la tria de l'artista no modificaran durant la realització. Les múltiples temptacions de rectificar una inclinació, posar un blau enlloc d'un vermell, equilibrar les masses, etc. no poden contemplar-se durant la realització.

Véra Molnar no es transforma en una màquina de pintar, no abandona la seva responsabilitat d'escollir, de numerar el que tria. Ailla algunes de les imatges obtingudes, les que considera millors perquè li provoquen una satisfacció, que ella anomena «esdeveniment plàstic».

Les seves nombroses tries demostren que l'art sistemàtic no treballa sense intenció ni voluntat, i que llur sensibilitat està present darrera la seva obra.

La prova és que tots som capaços de reconèixer una obra realitzada per Sol LeWitt, Bridget Riley, Max Bill, Véra Molnar, Aurélie Nemours o Pablo Palazuelo.

Darrera de la seva aplicació de metodologies sistemàtiques, la seva

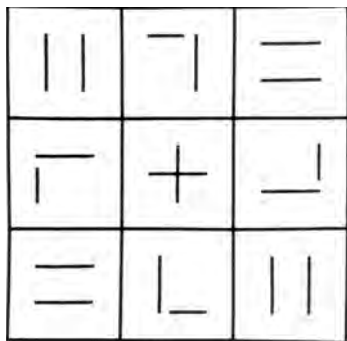


*Segments* 1988, tinta sobre paper, 50 x 50 cm

pàgina esquerra *6 ensembles, 6 couleurs* 1968, collage sobre paper, 75 x 74 cm

<sup>14</sup> Jean Michel Place. «Regards sur mes images», *Revue d'Esthétique*, nº7. Paris, 1984. pàg. 117.

<sup>15</sup> Xavier Berenguer, «Promesas digitales». *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Associació de Cultura contemporània L'Angelot i Goethe-Institut Barcelona. Barcelona, 1997. pàg. 22-26.



*Lent mouvement giratoire* 1957,  
tinta sobre paper, 75 x 75 cm

identitat s'afirma.

Un dels resultats obtinguts amb la màquina imaginària serà l'Effet esthétique de l'inversion des fonctions par la fluctuation de l'attention, obra realitzada el 1960 per figurar en l'exposició "konkrete kunst" a Zuric, organitzada per Max Bill durant aquest mateix any. Aquesta peça presenta com a parany visual el fenomen d'ambivalència perceptiva pel qual les formes linials blanques poden alternativament captar-se com a formes sobre un fons negre o com els intersticis d'un fons blanc sobre el qual s'apliquen superfícies en negre.

## 4.2 L'ORDINADOR

«Un gran nombre dels meus treballs estan realitzats i sovint executats a través de l'ordinador. Però, si tenen algun valor, o si per contra, no en tenen cap, la màquina en cap cas, n'és responsable. Si l'ordinador resulta sorprenent no és pel fet que una eina permeti alliberar el pintor de la feixuguesa de l'herència clàssica anquilosada. La seva immensa capacitat combinatoria facilita la investigació sistemàtica d'un camp infinit de possibilitats.»<sup>14</sup>

Després de l'any 1968 la «màquina imaginària» es

fa realitat i Véra Molnar utilitza l'ordinador.

Li resulta una eina útil, eficaç i ràpida —que no exerceix sobre l'artista cap fascinació tecnològica— i que en cap moment crea les obres en lloc seu. Serà una de les pioneres en l'ús de l'ordinador amb finalitats creatives.

Com bé explica Xavier Berenguer, Véra Molnar identifica tres fases en l'evolució de l'ordinador com a mitjà de creació. En un primer estadi, l'ordinador, incubat en ambients típicament científics, es revela com a possibilitat en el camp artístic gràcies a determinades persones d'aquests ambients amb la sensibilitat per a desvetllar les noves aplicacions. En la fase següent l'ordinador trenca les formes tradicionals i obre noves maneres de fer; és la fase en què es troba ara segons Véra Molnar. Finalment, en un futur tercer estadi, l'ordinador es revelarà com «impulsor de la ment per treballar en formes radicalment noves».<sup>15</sup>

L'ordinador li permet guanyar en exhaustivitat i rapidesa en l'aplicació de sistemes, i generar ràpidament gran quantitat d'operacions a l'atzar. Si l'artista ha pogut emprar taules de números extrets de manuals de matemàtiques o de guies telefòniques aleatòriament, és perquè l'ordinador es revela indiscutiblement més eficaç per elaborar grans sèries. El discurs creatiu de l'artista és totalment «llegible»

gràcies a la formalització de les instruccions contingudes en l'escriptura del programa.

Com trasllada aquests comportaments inherents a la màquina i posa en marxa un seguit d'actuacions que protagonitzarà la línia? Ineludiblement hi són presents la idea d'encadenament —un element prepara el tractament de l'element següent—, i la idea de seqüència —organització preliminar a un procediment etapa per etapa, a un encadenament punt per punt—.

L'ordinador és, en efecte, una màquina seqüencial, que procedeix per tant, etapa per etapa, és a dir, per seqüències d'operacions elementals. La idea de seqüència és també la d'una sèrie de transformacions que poden aplicar-se als elements gràfics com ho porta a la pràctica Molnar.

Que la digitalització obre noves maneres de fer és evident. Com explica Michel Emmer en el seu article *La perfección visible: Matemática y arte*, en els darrers anys s'ha produït un augment de l'ús de l'ordinador en la matemàtica. Això s'ha traduït en un desenvolupament específic del que s'anomena «visualització matemàtica», i aquesta «altra manera de veure» ha propiciat un interès per part del sector artístic cap a la matemàtica, si més no, per les

imatges produïdes matemàticament, fet que ha suscitat des del propi sector una atenció renovada cap als aspectes estètics d'algunes de les imatges científiques obtingudes.

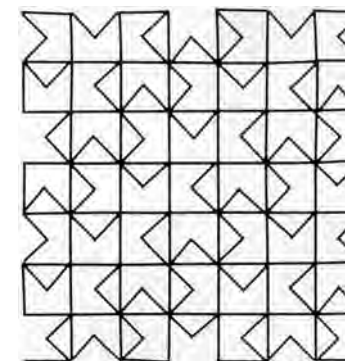
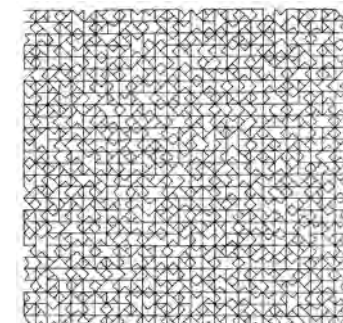
El grafisme electrònic no només fa visibles fenòmens coneguts amb instruments gràfics, sinó que a través d'utilitzar instruments visuals podem fer-nos una idea de problemes oberts, encara sense resoldre, pel que fa a la investigació matemàtica.

L'ordinador és un autèntic instrument per a experimentar i formular conjectures.<sup>16</sup>

Això vindria a ser una confirmació del pensament de Vera Molnar i un dels factors de gran atractiu per les generacions posteriors, quan afirma que la seva pràctica a través de l'ordinador com a eina per a generar discurs artístic, facilita la investigació sistemàtica d'una extensió infinita de possibilitats per la seva immensa capacitat combinatòria, infinitud de problemes oberts ja sigui des de l'àmbit matemàtic o des de l'àmbit de la creació artística.

La difusió d'ordinadors amb elevades capacitats gràfiques facilita un pont entre ambdós sectors, una possibilitat d'unificar el llenguatge entre art i ciència.

<sup>16</sup>Michel Emmer (2005), "La perfección visible: Matemática y arte". Artnodes. <<http://www.uoc.edu/art-nodes/esp/art/emmer0505.pdf>.>



*M comme Malévich* 1961, collage  
40 x 40 cm

<sup>17</sup> François Morellet amb motiu d'una exposició seva organitzada per François Molnar a la galeria Colette Allendy, 1958.



*Homenatge a Dürer* instal·lació de vint peces, fil de llana i claus  
150 x 950 cm  
Exposició a la Stiftung für konkrete kunst de Reutlingen, 1990.

#### 4. LA SÈRIE: L'ORDRE PERTORBAT

«Busquem veure-hi una mica més clar. Per això ens servim del llenguatge el més simple i el menys equívoc possible, procurem abordar separatament els problemes plàstics. Estem convençuts que les relacions més senzilles (d'elements geomètrics per exemple), ens poden aportar un plaer estètic profund, però encara més una comprensió cada vegada més gran del nostre propi sentiment estètic».

François Morellet <sup>17</sup>

Véra Molnar desenvolupa molt aviat la intuïció de l'espai com un continuum. Aquesta idea ja l'observem en els seus primers dibuixos dels quals hem parlat a l'inici del capítol Arbres et collines de 1946, on l'abstracció s'intensifica progressivament. A principis dels anys 50 descobreix l'experimentació «quasi científica» com a principi del seu treball artístic, i l'assaig amb figures de la geometria és explotat sistemàticament.

Cercles, quadrats, angles rectes... s'afegeixen, es divideixen, es juxtaposen, es confronta la dinàmica de la diagonal a l'estatisme de l'horizontal i les verticals, i el format de presentació comença a prendre també la seva rellevància. Sovint no en té prou amb una fulla. Així una segona, una quarta i una sisena



s'hi van afegint, de manera que el principi serial es posa en marxa. S'hi afegeix el color, que intervé conscientment com a contrast, com a pertorbació de la forma o com un moment d'afirmació d'aquesta. Un color diferent suggereix la diversitat de formes idèntiques, de mínimes variacions de tinta, de matís, que capten la percepció. les mateixes gammes de colors seran assajades sobre un fons blanc o negre, combinant valors clars o foscos en oposició.

Seurat i Cézanne van intentar normalitzar la seva pinzellada, a través d'elements repetitius que permetien percebre la superfície pictòrica, a fi de no convertir l'execució en un acte mecànic que els permetés concentrar-se en la sensació i la concepció. Véra Molnar incorpora aquesta idea en nombrosos dels seus dibuixos realitzats entre 1950 i 1955, on repeteix metòdicament els signes «+» i «x» en línies horitzontals que travessen el full de banda a banda, concebant en blanc i negre, un acte pictòric de percepció on la rutina de la repetició ens arriba a petits impulsos en una transmissió rítmica. Malgrat el seu caràcter més sistemàtic, quasi bé compulsiu i obsessiu, aquests dibuixos recorden als de la sèrie «més-menys» que Mondrian va realitzar a partir de les vistes de l'oceà a Domburg (1914-1916), marcant la transició definitiva envers l'art abstracte.

Justament en referència a aquestes obres, Molnar enceta una altra sèrie de dibuixos juxtaposant traços ortogonals en forma de «T» que fan aparèixer una estructura espacial molt pròxima a l'espai de Mondrian.

Véra Molnar s'interessà molt pels mestres del neoplasticisme, així ho demostren algunes obres on la retícula de Mondrian apareix present,

reinterpretada, en un sentit més metòdic, com ho constata el títol *Mondrian symétrique et inversé* (1950).

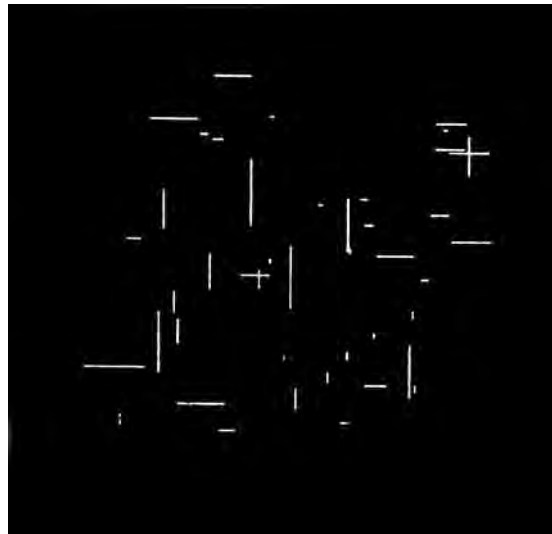
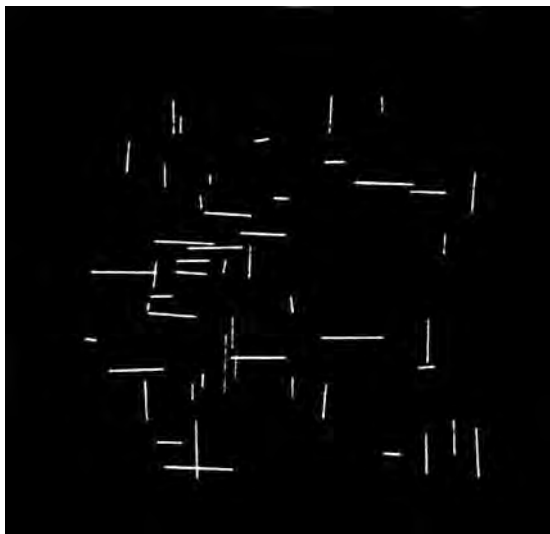
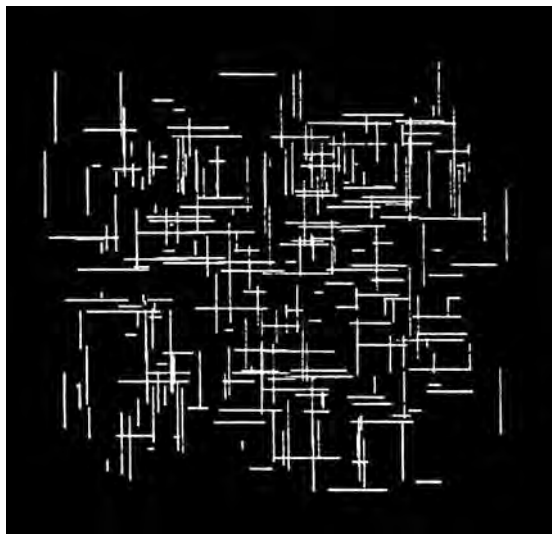
La idea de sèrie i de successió es fa present convertint-se en una constant. L'artista rep, interpreta, transforma i guarda en la seva memòria cadenes de símbols, és a dir, sèries formades per representacions materials de diferents tipus (grafies, xifres, caràcters, els signes més diversos), sempre prèvia programació d'una sèrie d'instruccions, de regles ben determinades. Ben béactuant com es comportaria un sistema actual de codificació binària.

És possible afirmar que les estructures més reeixides i més riques en la definició del seu art sistemàtic no subjectiu són aquelles on utilitza només els recursos que li faciliten les figures geomètriques simples.

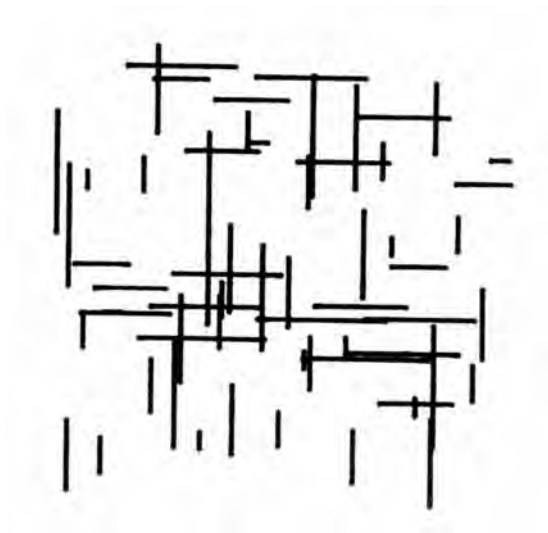
Les formes simples, senzilles, elementals. Què significa realment «elemental» en aquest cas? Estaria més en consonància amb una idea de derivar cap als elements. Elemental també pertany a l'economia de mitjans, senzillesa d'expressió, idea més directa connectada amb un mínim, amb la condensació d'informació, i això, es resol amb la geometria?

Utilitzar el llenguatge geomètric per a expressar-se artísticament no resol especialment res, a no ser, que a priori hi hagi un plantejament que es pugui veure afavorit per aquest tipus de llenguatge.

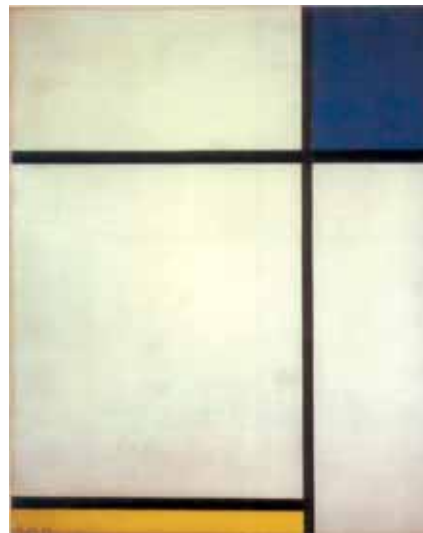
Com per exemple, què podria veure's afavorit per aquesta codificació? En Véra Molnar els primers dibuixos originen el gest repetit. En aquest acte es troba el germen de les línies, les ratlles, els contorns simples. L'embrió.



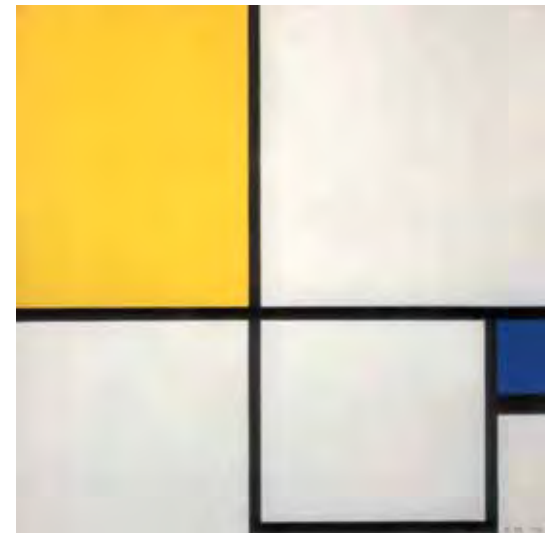
Véra Molnar. *Molndrian «3 estudis»* 1994, fotografia d'imatge virtual



Véra Molnar. *Molndrian* 1973, tinta sobre paper,  
51 x 36 cm



Piet Mondrian, *Composició amb groc i blau*  
1933, oli sobre tela, 41 x 33 cm



Piet Mondrian, *Composició amb groc i blau* 1929,  
oli sobre tela, 52 x 52 cm

Els primers no com a ordre, sinó com a embrions, gèrmens del que serà el futur llenguatge sistematitzat. L'evolució de la seva geometria la transporta en el lent moviment d'aquest gest codificat d'elements que derivaran en permutacions, progressions, combinatòries i organitzacions en sèrie.

#### 4. LA SÈRIE L'ORDRE PERTORBAT

Véra Molnar defineix el concepte d'art com una certa quantitat de desordre en un sistema d'ordre.

256

El bon ordre, la distribució regular, la disposició conforme i rigurosa, l'organització regular, la combinació convenient, s'expressen en l'estructura de la imatge i s'estenen a l'estructura de la sèrie. Com en el llenguatge de programació, utilitza el comportament de les figures com si tractés amb una jerarquització de dades amb l'objectiu de coordinar les informacions per a obtenir un resultat. També s'hi fa present la idea de regularitat: el fet d'estar conforme amb la regla i el seu ritme regular. Ara bé, qui diu «ritmar» diu també «regular».

Atreta per la dialèctica entre l'ordre i l'atzar, fascinada per la frontera inestable que els separa, Véra Molnar introdueix algunes irregularitats en els seus ordenaments: segments de diferents dimensions originen imatges fracturades, quadrats desplaçats en relació a la seva posició previsible en la retícula inicial tendeixen a una direcció, o bé quadrats iniciant un tímid moviment que internament acabarà transme-

tent convulsió a la resta d'unitats formals.

Aquests són només exemples de l'ampli catàleg de transicions visuals que es poden observar detingudament en els seus treballs.

Títols que fan referència a particions d'elements, moviments giratoris, lentitud en els moviments, efectes estètics de la inversió de les funcions per fluctuació de l'atenció... ens faciliten la clau de la resta de comportaments aplicats.

El sentit del seu treball no rau en buscar una imatge perfecta sinó en la sèrie completa, i això vol dir que aquesta acció de fer visibles els processos de posar en ordre i desordre constitueixen el centre i la clau de volta de la seva obra i del seu significat.

Aquestes dues seran les premisses en les quals es concentrarà el nucli de la seva obra posterior. Una situació d'ordre inicial és conscient i voluntàriament destruïda. Un xoc mínim, discret, pot provocar un canvi profund de situació, capgirant el mode de la imatge. L'estructura estàtica i clara de la imatge es dinamitza per un moment de desordre i neixen així, ordres nous totalment inesperats.

La línia adopta l'espai operatiu del quadrat, situant generalment la figura en el centre, igual que l'organització dels elements del quadre a partir d'un principi estructural seriat. Establint un principi constrenyedor es produeix la ruptura de principis amb aquest ordre, sota la forma primer, d'una destrucció puntual del sistema que, finalment, s'intensifica fins a una deformació de l'estructura de l'ordre que va en augment, perpètuament.

La conseqüència lògica d'aquest procediment és el fet que la sèrie

ocupa el lloc de les imatges aïllades. En la sèrie el tema visual original de la imatge pot ser deduït per les variacions ínfimes de certs paràmetres en relació al seu primer estat d'ordre regular. El desplaçament d'aquestes variacions ja sigui en els vèrtex, pertorbacions aleatòries del traç dels contorns, o altres intervencions pautades premeditadament, poden progressar pas a pas, cap a un ordre creixent fins arribar al caos.

Un món d'ordre i de pertorbació que oscil·la entre accident i repetició. Alguns traços es distingeixen dels altres i la seva repetició esdevé un joc privilegiat formant famílies de traços.

Véra Molnar compara la bellesa d'un esbós dibuixat de pressa, maldestre, nerviós, amb la impressió realitzada a partir d'una tauleta gràfica. Parla de l'ambigüitat del regular i de l'irregular i considera que res la impedeix analitzar aquesta matusseria, «formalitzar» les irregularitats; sobretot res la impedeix produir artificialment el natural, la manualitat del seu traç.

Què és en el fons una línia natural? «És el camí que recorre una mina de llapis per arribar d'un punt del pla a un altre, no un trajecte rectilini, però sí una successió de petits trossos corbs amb paràmetres variables».<sup>18</sup>

Formalitzar l'atzar no significa altra cosa que conduir l'atzar amb destresa. Reprenent la cita de Klee «L'art és un error en el sistema», Molnar es demana també quina importància pot o ha de tenir l'error? El seu problema està doncs, en crear una tensió entre l'ordre i el desordre.

És a dir, un ordre pertorbat. Idea que podem veure com pren forma en la sèrie d'imatges *Structures de Quadrilatères*

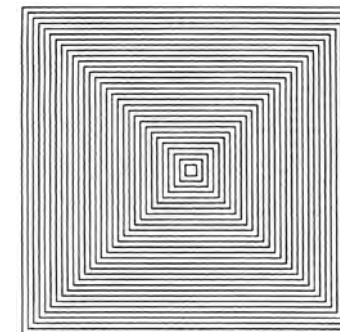
## 5. MANIFEST DIGITAL

*196 Sèrie de quadrats, 1975.*

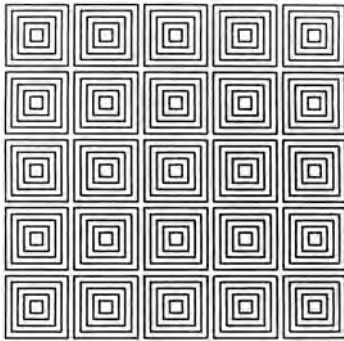
«Després dels meus estudis a l'escola de Belles Arts vaig començar a fer imatges no-figuratives. Les imatges que "creo" consisteixen en una combinació d'elements geomètrics senzills. Desenvolupo una imatge mitjançant una sèrie de petits passos, alterant les dimensions, les proporcions i el nombre d'elements, la seva densitat i la seva forma, d'un en un, d'una manera sistemàtica per endevinar quina classe de modificació formal desafia el canvi en la percepció de la meua obra: la percepció és la base de la reacció estètica.

El meu objectiu final, en comú amb tants altres pin-

<sup>18</sup> AAVV. *Véra Molnar Inventar / Inventaire 1946-1999*, Preysing-Verlag, Ladenburg, 2004. pàg.15.



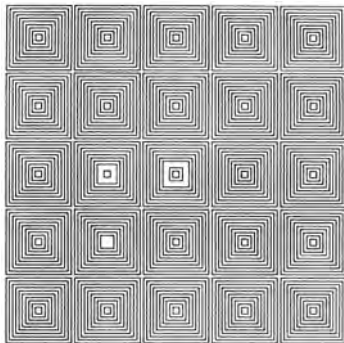
*Quadrats concèntrics 1975*



Véra Molnar.

*Homenatge a Pitàgores* 1972

258



Véra Molnar. *Desordre* 1976

tors de la història, hauria de ser el de crear una obra d'art valuosa d'una manera conscient. La manera conscient no significa la supressió de la intuïció, però sí el seu reforç per un procés cognoscitiu; no significa que la pintura arribi a ser un assumpte de la lògica. L'art en principi és essencialment intuïtiu, en l'elaboració de les seves necessitats està la intuïció que controla i és ajudada per la cognició. Des de que les formes geomètriques senzilles s'utilitzen, les modificacions progressives són relativament fàcils de fer.

Comparant les obres successives que resulten d'una sèrie de modificacions, tracto de decidir si la tendència s'encamina al resultat que desitjo. Què emocionant és experimentar la transformació d'una versió diferent en què es produeix l'encontre estètic esperat. Aquest procediment progressiu té, en canvi, dos desavantatges importants si es duu a terme a mà. Sobretot és lent i enutjós. Per fer les comparacions pertinents en la sèrie reveladora d'obres, n'he de fer moltes similars del mateix tamany, i amb la mateixa tècnica i amb la mateixa precisió. Un altre desavantatge és que només puc fer una elecció arbitrària de les modificacions dintre d'una obra que desitjo fer. Des del temps limitat, puc només considerar algunes de les moltes possibles modificacions. A més, aquesta tria pot estar influenciada per factors dispars tals com el caprici personal, el bagatge educa-

tiu i cultural, i l'execució.

Totes aquestes consideracions haurien d'explicar perquè uso l'ordinador per als meus propòsits. Utilitzar un ordinador amb terminals requereix un plotter o una pantalla CTR (tub de rajos catòdics). He estat capaç de reduir l'esforç que aquest procés requeria per aquest mètode progressiu d'engendrar obres.

Un exemple:

Aquesta mostra dels meus treballs es va efectuar recíprocament amb una pantalla CTR amb un programa que anomeno RESEAUTO. Aquest programa permet que comenci una sèrie quadrada inicial de conjunts amb quadrats concèntrics incorporats. Les variables disponibles són: el nombre de conjunts, el nombre de quadrats concèntrics dintre d'un conjunt, el desplaçament de quadrats individuals, la deformació de quadrats canviant els angles i la longitud dels costats, l'eliminació de línies o figures senceres, i el reemplaçament de línies rectes per segments de cercles, paràboles i corbes hiperbòliques. Així, de la quadrícula inicial es pot obtenir una varietat enorme d'imatges diferents.

En aquest moment treballo en un programa que em permetrà explorar sistemàticament les possibilitats de RESEAUTO i presentrar d'una manera exhaustiva tots els tipus d'imatge que puc obtenir. Des dels

meus primers càlculs aproximadament he obtingut 27.600 tipus d'imatges.

Aquest nombre correspon només als tipus d'obres: dintre de cadascun d'aquests tipus un nombre infinit d'imatges diferents pot ser engendrat canviant els valors de paràmetres d'un en un, diferents d'ells, o tot al mateix temps. És obvi que aquesta classe de treball no pot prescindir de l'ajut de l'ordinador, i és obvi, també —per a mi— que el meu treball anterior ha estat una contribució al desenvolupament de tot aquest treball resolt a través de l'ordinador.

Aquest enfoc a l'engendrar imatges no és nou; s'havia aplicat molt temps abans que els ordinadors s'inventessin. Una sèrie de treballs similars, en els quals existeixen variacions de paràmetres durant la seva execució, no són tan estranys en la història de l'art (*La Catedral de Rouen* de Monet, per exemple). Esborrar, rascar, retocar, cobrir parts de l'obra o tornar a una versió anterior sempre han estat tècniques familiars emprades pels pintors.

El meu procediment assistit per ordinador és només una sistematització de l'enfocament tradicional clàssic. Crec que l'ús de l'ordinador en l'art és un instrument important per treballar fora d'una "ciència de la imatge", més generalment anomenada "ciència de l'art".

Respecte a l'impacte que l'ordinador pot tenir avui dia, estic a favor de la introducció d'aquests mitjans

en els plans d'estudi de belles arts.»

Tihany, França, agost 1975

## 6. RECORREGUT PER LA LÍNIA

El treball de Véra Molnar només pot tenir sentit en sèrie. Però per constituir aquestes sèries què la incita a triar-ne algunes i apartar-ne altres, com si els conferís un estatus millor, distingint les proves de les «obres»?

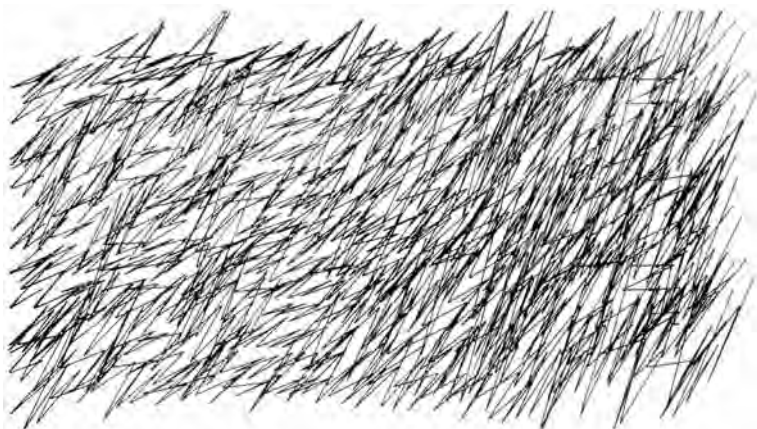
Aquesta tria es fa en la mesura que l'artista sent una emoció visual més forta per unes peces que per unes altres. Aquesta emoció visual és el que ella mateixa anomena «esdeveniment plàstic» com a definició d'aquesta sensació.

El color en Molnar intervé conscientment com a contrast, com una pertorbació de la forma o com un moment d'afirmació. Un color diferent suggereix diversitat de formes idèntiques, mínimes variacions de matis sobten la percepció, les mateixes gammes de colors s'assajaran sobre un fons blanc o sobre un fons negre, valors clars i foscos combinats en oposició.

Per explicar el seu gust pel blanc i negre, recorda



Sèrie *Segments* 1975,  
tinta sobre paper, 36 x 51 cm



que a la seva infantesa ja la fascinaven els impactes visuals que rebia a l'escola, del guix blanc sobre la pissarra negra, de la mateixa manera que totes les textures negres aplicades a la multiplicitat de blancors dels diferents papers.

Sortir-se de la tradició pictòrica en la qual va ser educada, que afirma que el blanc i el negre no existeixen en la natura, o al menys, d'una manera pura, i que hem d'interpretar els colors... li va suposar un obstacle i un trampolí per reaccionar contra aquesta tradició. «Aquesta idea d'anar "contra" s'imposava en mi amb evidència, jo no era la primera en haver-hi somniat. Tota renovació artística neix d'una "actitud contra"»

*Lettres de ma mère, 1988*

«La meua mare tenia una lletra preciosa. Aquesta escriptura tenia alguna cosa de gòtica, però també d'histèrica. El principi de cada línia, a l'esquerra, era sempre molt regular, rigurosament gòtica, i al final de la línia, a la dreta, es tornava més agitada, nerviosa, quasi histèrica...

Escribia cada setmana una carta i era realment un esdeveniment en el meu univers visual... Des que va morir les cartes es van interrompre... Llavors vaig continuar escrivint jo mateixa les seves cartes, imitant el gest gòtic-histèric». Véra Molnar

*Lettres de ma mère* 1988, impressió digital, 21 x 30 cm



*Variations Sainte-Victoire, 1996*

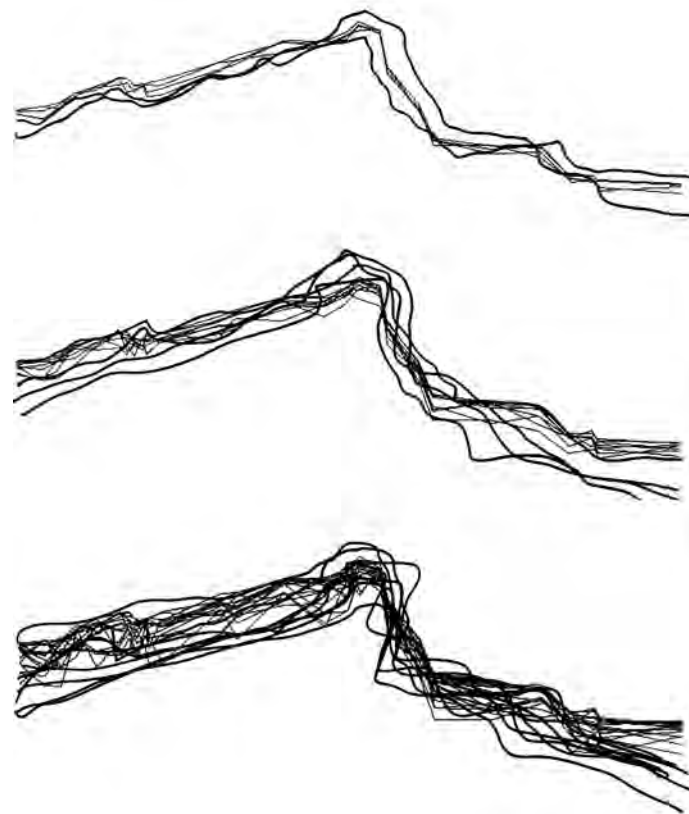
LA CORBA METAMORFOSEJADA EN MUNTANYA O  
LA MUNTANYA TRANSCRITA EN CORBA. VÉRA MOLNAR<sup>19</sup>

AQUESTA SERRALADA, QUE S'ELEVA CAP AL NORD EN PENDENT SUAU I TORNA A CAURE QUASI VERTICALMENT EN EL PLA VERS EL SUD, ÉS UN POTENT PLEGAMENT CALCARI L'ARESTA DEL QUAL ÉS L'EIX LONGITUDINAL SUPERIOR. PETER HANDKE<sup>20</sup>

Aquest és la cita que encapçala l'article de Véra Molnar sobre les variacions que executa emprant com a tema la muntanya d'Aix-en-Provence, la muntanya tantes vegades pintada per Cézanne. El conjunt serial s'organitza des del seu interès pels gravats de Hokusai sobre el Mont Fuji, xilografies en fusta impreses en color segons la delicada tradició japonesa, fins a fer un recorregut per les conegudes pintures de la Ste-Victoire tancant el circuit amb la seva interpretació lineal de la muntanya. Des de la subjectivitat d'una artista «abstracta d'obediència geomètrica» —com ella es qualifica— va destriant la manera de procedir fins arribar a la codificació en blanc i negre d'una línia nerviosament calculada per les inflexions gaussianes.

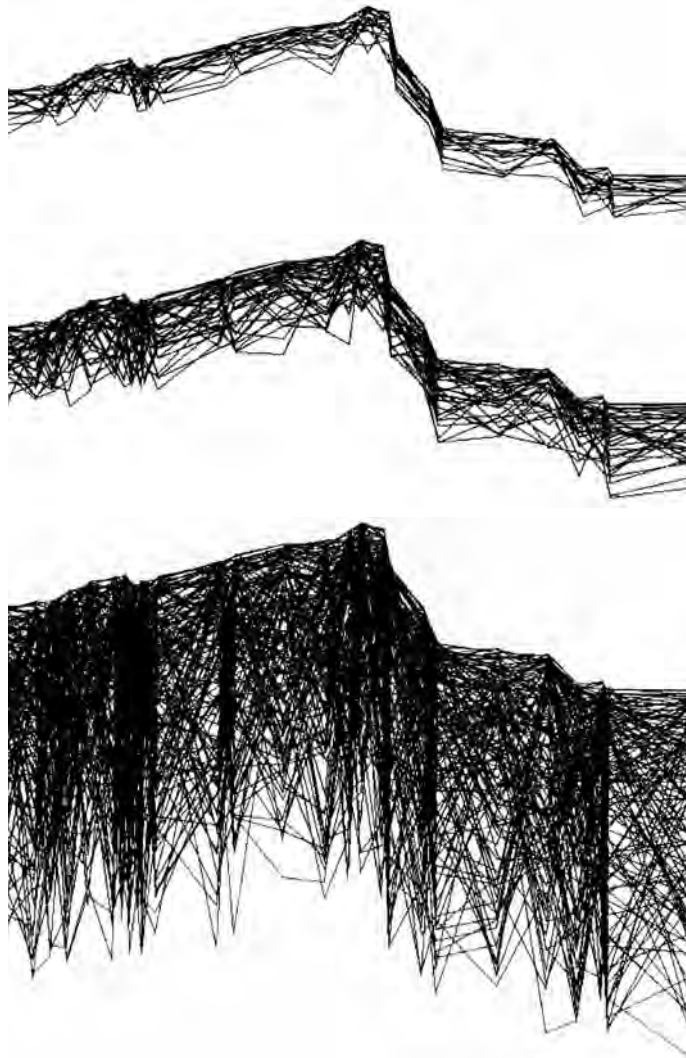
En aquesta obra ens trobem amb el cas d'una «línia que tremola», en paraules de Molnar. Amb aquest seguit de variacions l'artista ens planteja com una línia pot ser estadísticament variada.

Molnar utilitza el perfil de la muntanya Sainte-Victoire popularitzada per Cézanne reinterpretant el motiu de manera digital. Aquest perfil ha estat dibuixat una vegada 2, 4, 8, 26 i així seguidament fins arribar a 1.024 vegades, i finalment a 2.048. Mitjançant aquestes repeticions les línies són deformades només en la



<sup>19</sup> Véra Molnar. «Variations Sainte-Victoire», a *Nouvelles de l'estampe* nº 170. Bibliothèque nationale. Paris, mai-juin 2000.

<sup>20</sup> Peter Handke. *La leçon de la Sainte-Victoire*. Gallimard. Paris, 1985.



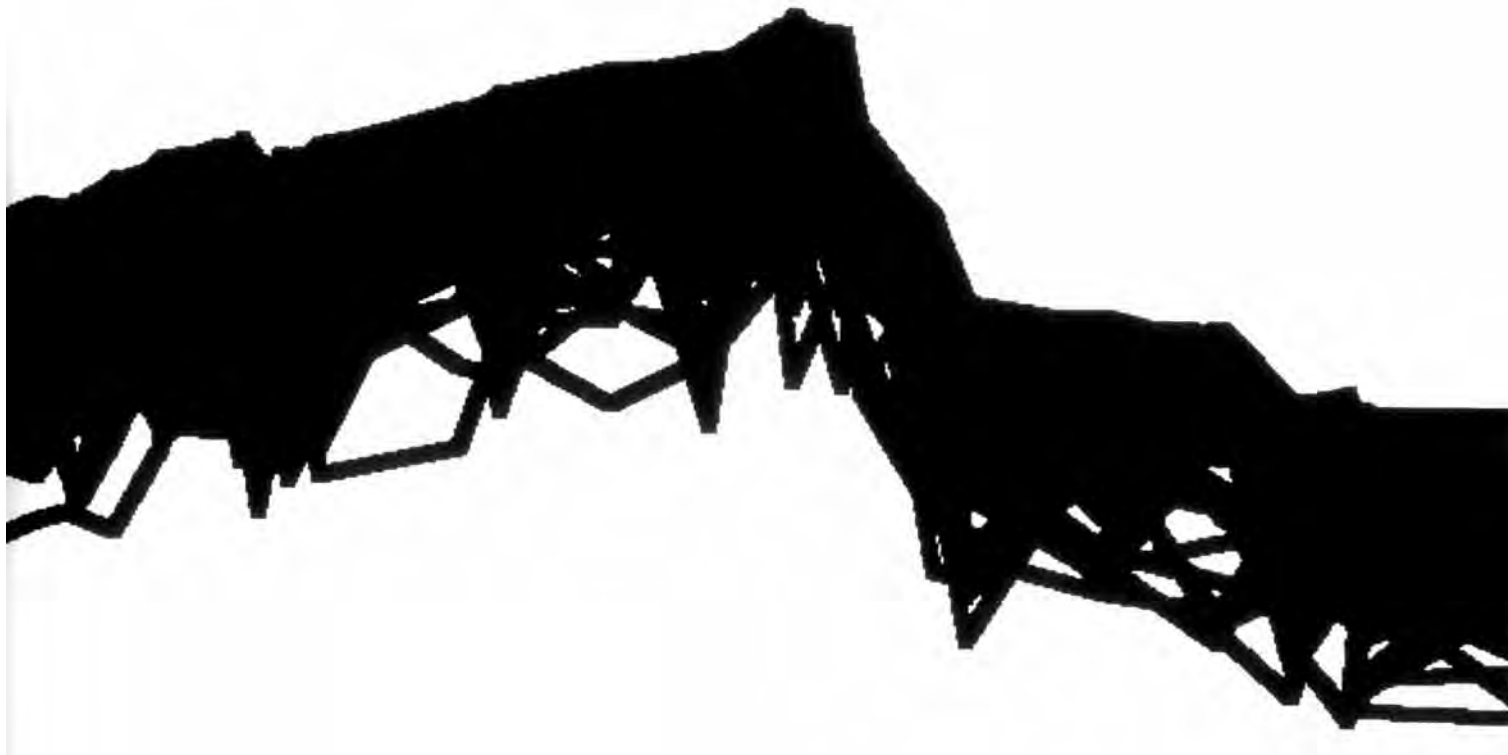
part inferior. En aquesta sèrie d'imatges, el contorn resta invariable en la part superior mentre que la muntanya s'eixampla i es va enfosquint en la base, esdevenint de cada vegada més massissa.

La posició en l'espai li és indicada en valors colorimètrics de mil·lers de punts, perfectament definits i numèricament comptables. Per aquesta via, l'artista controla cadascun d'aquests punts. A cada moment, pot modificar el valor d'un o varis punts, o si cal, el nombre total d'aquests.

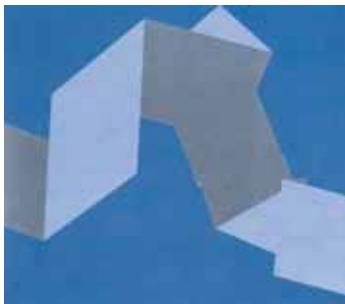
«Injectava a aquesta campana, massa simètrica pel meu gust, una mica de desordre, d'irregularitat per aquí i per allà, a l'atzar, combinant ordre i desordre. Després, un dia amb motiu d'una exposició a Aix em vaig trobar amb la *Ste-Victoire*, cara a cara amb la "meva" corba de Gauss, flanquejada de perturbacions en x i y, exactament com la imaginava. Com que en aquell moment no tenia cap eina per dibuixar, vaig disposar ràpidament de manera rudimentària alguns papers estripats, per fixar la idea (deu anys més tard, en 1997 vaig fer una aiguatinta d'un d'aquests primers collages)».

Alguns dies després de la seva trobada amb la muntanya va reprendre el tema a ploma. El perfil de la muntanya: una corba passant de l'esquerra a la dreta ha estat repetit, més exactament, variat —perquè les línies no eren mai les mateixes— moltes vegades. Les corbes s'inscriuen, es cavalquen, s'espentegen. Seguidament les ha traçat les unes sobre les altres, omplint de cada vegada més el full de paper.

El perfil de base ha estat determinat per una successió de 28 punts extrems del quadre de Cézanne (*Ste-Victoire* 1905, Museu d'Art Modern Occidental, Moscou). Els punts, desplaçats a l'atzar en x i y, estan units entre ells per una línia. Com diu l'artista «aquest tipus de recerca es disposa de meravella al "savoir-faire" d'un ordinador».



*Variacions Sainte-Victoire 1997, impressió digital, mides variables*



*Variations Sainte-Victoire* 1996,  
impressió digital, 20 x 21 cm

Com a resultat podem veure en el monitor una innumerable successió d'aproximacions. Procedint en petits passos, el pintor està en una posició delicada d'assenyalar amb molta precisió la imatge dels somnis. Sense l'ajuda de l'ordinador, no és possible materialitzar completament amb fidelitat una imatge que prèviament només existeix en la ment de l'artista. Això pot semblar paradoxal, però la màquina, el pensament de la qual pot ser fred i inhumà, pot ajudar a realitzar el més subjectiu, inabastable i profund de l'ésser humà.

El resultat d'aquest procés ha estat una suite de gravats, realitzats en impressora làser, on el nombre d'iteracions dels perfils ha anat augmentant de full en full, obtenint d'aquest resultat, *Les variations Ste-Victoire*, 1996.

«Aquesta densitat de línies, una madeixa com aquesta, és una bogeria irrealizable a mà. Hom pot somniar, l'ordinador calcular, la impressora gravar: així llibertat i rigor es complementen. No són pas incompatibles, per sort meva».

Véra Molnar explica perquè va triar dos formats de paper, l'un ample i l'altre llarg, per dos tipus de variacions. Seguidament el gruix del traç s'anava modificant, anant del fi cap al gruixut. La línia grui-

xuda es transformava en forma, reemplaçant la línia unidimensional dels primers gravats.

En una etapa següent va recuperar tots els estrips de paper allunyant-se de la via rigorosa exigida per l'ordinador. D'aquest nou replantejament sorgeix la sèrie *Ste-Victoire Blues/1* 1997, que inicia amb l'acte d'estripar 20 fulls de paper de blaus diferents, sense pensar en el que feia, però sí fixant la memòria en la reproducció de Cézanne, la que havia servit de base per les variacions fetes amb l'ordinador. Els fulls estripats eren encolats constituint una petita esquerra, un interstici ínfim per fer emergir el perfil de la muntanya.

El tema encara no estava esgotat per Molnar.

A aquesta sèrie en seguirà una altra titulada *Ste-Victoire Blues/2* de l'any 1999, on el perfil sorgeix a partir de tires de paper blau, girades, plegades i encolades sobre un fons d'un blau diferent. La tira de paper es va fent de cada vegada més ampla, passant d'1 a 8 cm.

A partir d'aquests quatre collages Véra Molnar realitza una edició de quatre serigrafies que reuneix amb el títol de *Ste-Victoire Blues/3*, 1999.

«La muntanya no m'ha deixat mai. He reprès el treball recentment. Ara són variacions concebudes a partir d'una sola línia que corre d'esquerra a dreta,

torna sense interrupció a l'esquerra, torna sobre els passos cap a la dreta i recomença el recorregut amb obstinació».

Aquestes variacions primer són dibuixades a mà, amb llapis o tinta, després són realitzades a l'ordinador, i després impreses. El nombre dels vaivens augmenta de paper en paper de 2 a 32, l'amplada del traç creix, també, d'un dibuix a un altre.

«Per acabar amb les muntanyes m'agradaria reprendre el color blau i realitzar sobre una tela amb pintura acrílica una versió on el perfil emergirà a partir de curts segments horitzontals».

*Mont Sainte-Victoire* 1989, collage, 21 x 19,5 cm





## 7. PERFIL

Véra Molnar neix a Budapest, Hongria, el 1924.

Comença a pintar a l'edat de dotze anys.

S'inscriu a l'Escola de Belles Arts de Budapest on adquireix una sòlida formació en pintura clàssica fins obtenir el títol de professora d'història de l'Art i d'Estètica.

Durant aquests anys d'estudi coneix François Molnar que esdevindrà el seu company de vida i de creació.

L'ensenyament que ha rebut, basat en la cultura post-impresionista, no fa esment de les recerques més recents que s'estan produint en matèria d'art contemporani a Europa.

Degut a la situació de censura política que viu el seu país, fins el 1945, no coneixerà l'obra dels seus compatriotes Lajos Kassak o Laszlo Moholy-Nagy, que treballaven a Budapest en els anys 20.

Un cop llicenciada deixa Hongria per instal·lar-se a París amb el seu marit.

Aquí, Véra Molnar finalment coneix Lajos Kassak a través del cercle d'artistes de la Galeria Denise René. Pel que fa a Moholy-Nagy, no tindrà la sort de trobar-lo —ja que mor a Chicago en 1946—, però sí podrà familiaritzar-se amb la seva obra gràcies a Gyorgy Kepes, el seu assistent i el més fidel propagador de la seva obra i teories als Estats Units.

Altres artistes amb qui els Molnar coincideixen a París són Vantongerloo, Brancusi, Herbin, Seuphor, Vasarely, Soto, Bill, Le Parc... músics com Barbeau, Philippot, Risset, Xenakis;

el coreògraf Béjart, l'escriptor Ionesco...

Entre 1947 i 1960 les obres produïdes al taller dels Molnar estan signades alternativament amb el nom d'un o de l'altre. Tanmateix la seva producció no distingeix entre els treballs d'estudi i les obres acabades, adoptant aquesta actitud per combatre la idea romàntica de l'artista amb «A» majúscula. Consideren tota la seva producció com estadis experimentals d'un procés de reflexió plàstica. François Molnar sempre es mantindrà en aquesta vessant radical, mentre que Véra poc a poc anirà canviant de parer.

La recerca experimental, que condueixen el més sistemàticament possible fora dels circuits habituals de l'art, els fa descobrir moltes noves formes visuals en les quals la generació posterior trobarà múltiples aplicacions.

Els Molnar s'interessen pels fenòmens de suggestió espacial: pels efectes de relleu i profunditat; les alternances de positiu i negatiu que posen en evidència la reversibilitat de l'espai al mateix temps que les de la forma i del fons; desmunten els mecanismes de la il·lusió que generen la vibració de la superfície o els efectes de moviment en el pla; posen al dia l'estructura contínua de l'espai, el seu isomorfisme, revisant nombrosos sistemes de distribució de les formes, responen a la intuïció o a l'atzar, així com la repetició d'unitats formals idèntiques.

Seguint aquesta ideologia ambdós figuren com a cofundadors del GRAV (*Groupe de Recherche d'Art Visuel*), el juliol de 1960. Aquest mateix any es fa la primera exposició del grup amb el títol *konkrete*

*kunst*, organitzada per Max Bill a Zuric, Suïssa. Arran de la coneixença de Max Bill s'observa una influència de les seves tesis en Véra Molnar i les noves vies que adoptarà la seva trajectòria.

En defensa dels seus punts de vista François deixa de pintar i es retirarà del GRAV el novembre del mateix any.

François Molnar abandona definitivament la seva activitat com artista per centrar-se en la recerca científica en el domini de les arts visuals. Després de nombrosos treballs en psicologia experimental en relació amb la universitat de París, a partir de l'any 1975 començà a dirigir el Centre de recherche expérimentale et informatique des arts visuels du CNRS (*Centre nationale de la recherche scientifique*).

268

Ella serà el teòric que escriurà articles sobre estètica, psicologia de la forma i psicociologia de l'art. Ella serà l'artista. Dedicarà tota la seva vida a la recerca pictòrica.

L'un i altre no han deixat mai d'influenciar-se mantenint perceptiblement un diàleg entre art i ciència.

En el període comprès entre 1960 i 1968 Véra experimenta amb el mètode que anomena la «màquina imaginària», amb el qual tracta d'establir una metodologia com ho faria l'ordinador, sense en realitat utilitzar-lo, buscant camins similars.

L'any 1967 serà una dels co-fundadors del grup Art et Informatique, Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art, París.

El 1968, definitivament, comença a treballar amb els ordinadors, al fer-se aquests més assequibles, i aviat la seva obra progressarà com-

pletament cap a temes més geomètrics.

Durant aquest període el focus de treball serà la ruptura d'unitats repetides, expressat sovint com a sèries en les quals s'incrementen les imatges fracturades.

Escriu l'assaig *Toward Aesthetic Guidelines for Painting with the Aid of a Computer*.

Entre 1974 i 1976 posa a punt el programa MolnArt. El 1976 tindrà lloc la seva primera exposició individual a la Galeria de l'Escola Politècnica de Londres.

El 1979 treballa a l'*Atelier de Recherche des Techniques Avancées* al Centre Georges Pompidou, París.

El 1980 passa a ser membre du CREIAV (*Centre de Recherche Expérimentale et Informatique des Arts Visuels*), Université Paris I Sorbonne.

Entre els anys 1985 i 1990 s'encarrega del curs a l'UER Arts Plastiques et des Sciences de l'Art, Université Paris I Sorbonne.

1999, Exposició monogràfica al CEDRAC d'Ivry-sur-Seine (*Centre de Recherche d'Echange et de Diffusion pour l'art contemporain*).

2004, Retrospectiva en el seu 80è aniversari en el Musée Wilhem-Hack, Ludwigshafen, Alemanya.

Majoritàriament, els artistes de l'art concret o construït (com també



l'anomenen a França) no només senten fascinació per la forma per ella mateixa. Aquesta darrera només els és útil en el context d'una fita personal, les motivacions de la qual poden ser molt variades: lògico-matemàtiques en el cas de Max Bill, polític-socials en l'obra de Richard Paul Lohse, poètico-espiritualistes en Aurélie Nemours, etc.

Per Véra Molnar, la primera motivació del seu art és buscar les condicions mateixes de la seva pràctica, comprendre què la impulsa o l'empeny, dia rera dia, a prendre un llapis per inscriure línies en un paper o en una tela.

CAPÍTOL SETÈ  
PABLO PALAZUELO  
VEURE LA GEOMETRIA



*Transverse n° 1* 1993,  
llapis i gouache sobre paper, 66,5 x 50 cm

# 1. LA PREOCUPACIÓ PEL LLENGUATGE. QUAN EL LLENGUATGE NO ÉS SUFICIENT

Una de les constants en l'obra de Pablo Palazuelo és la seva preocupació pel llenguatge. Esbrinar les condicions de l'arbitrarietat amb què la fluïdesa lingüística es manifesta és la clau de la seva obra. A través de les nombroses declaracions del mateix artista podem copsar que el seu pensament és fidel a uns principis fonamentals on aquest tema és vital per desenvolupar el seu discurs.

«L'U

[...] Les xifres, les lletres, la notació musical constitueixen el conjunt de senyals, de signes mínims, extrems, primers i darrers "xifratges" de l'univers.

Aquests senyals, aquesta massa de signes simples en aparença, constitueixen la funció generatriu de tots els altres signes els quals d'aquesta manera cobriran tots els territoris possibles del real innombrable.

Els llenguatges neixen uns dels altres, i és l'home el que transmet pel llenguatge els signes arrels i les paraules. La imatge vertadera revela allò amagat en els signes i mitjançant els signes i les lletres que flueixen en un corrent revelador. Es tracta de veritables formes de l'energia que es manifesta amb la matèria per formar els llenguatges. Aquestes formes de la natura del món són també part de nosaltres; són arquetips del nostre inconscient que dormen en nosaltres la major part del temps en espera de ser activats per la funció imaginària. (Aquestes formes són signes i matrius de tots els signes que formen els llenguatges) [...]

La naturalesa constitueix la universalitat del llenguatge: la vida parla. L'art és

llenguatge i per tant ha de ser una imitació d'aquell llenguatge la finalitat del qual és desxifrar el seu propi significat profund.»<sup>1</sup> Pablo Palazuelo. La Peraleda, 29 d'agost de 1996.

Aquest text que Palazuelo titula «L'U» (Lo Uno), declaració que conté el primer ideari que origina les seves inquietuds, pot interpretar-se com l'acte vers la creació d'un llenguatge. Vinculant nombres a la grafia de l'escriptura i encadenant posicions de correlació entre senyals comencem a entreveure el seu imaginari.

Pablo Palazuelo filosofa sobre el llenguatge i des del llenguatge, intentant recuperar els sons del caràcter original de les estructures que l'originen.

El punt de partida d'aquest capítol té el seu origen en una pregunta recurrent respecte les imprecisions del llenguatge, als artificis del llenguatge. Moltes vegades m'he demanat per què davant d'un dibuix de línia groc ens manifestem anomenant-lo «línia groga» i davant una multiplicitat de línies grogues ja ho anomenem «groc».

Trobo certes afinitats en relació a aquesta qüestió després d'analitzar el pensament de Palazuelo. La seva poderosa inquietud per precisar els dubtes del llenguatge s'encomana al fer l'anàlisi de la seva obra, i hom pren consciència que aquestes són necessitats de concreció entre el llenguatge visual i el llenguatge verbal.

Qüestions com, en quin moment la nostra percepció activa els nostres recursos lingüístics per a concretar la nominació? Formen part del seu discurs quan llegim les seves declaracions, sorgeixen en l'artista com una necessitat de transmetre objectivament el seu parer subjectiu.

<sup>1</sup> Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones*. Colección Arquitectura nº 36. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. CajaMurcia. Murcia, 1998. pàg. 216-217.

<sup>2</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse, *Al voltant del color*. Col·lecció Estètica i Crítica, Fundació General de la Universitat. Patronat Martínez Guerricabeitia. Universitat de València. Servei de Publicacions, València, 1996. pàg. 30 .

Quan decidim que passem de concebre un dibuix a captar un color? En som conscients o es genera un automatisme mental? Palazuelo inicialment distingeix les paraules, però els continguts semàntics d'estructura, dibuix i color s'encadenen en una generació de ritme constant que dista d'aïllar-los. Per definir el color Palazuelo recorre a molts altres atributs ja no tan propis de la sensorialitat mateixa del color. Se'ns escapa acotar-lo amb paraules i la millor manera de captar-lo és contemplant com l'utilitza i aprenent a deduir-ne el perquè. La proposició nº 68 de Ludwig Wittgenstein és un reclam a la nostra incapacitat: «68. Si ens pregunten «Què signifiquen les paraules “vermell”, “blau”, “negre”, “blanc”?» podem, és clar, mostrar immediatament coses que tenen aquests colors, — però la nostra capacitat d'explicar el significat d'aquestes paraules no va més enllà! A més a més, no tenim cap representació de la seua utilització, o una representació molt tosca i en part falsa».<sup>2</sup>

Precisant una mica més, la nostra percepció reacciona en funció del nostre bagatge visual i verbal? Certament no ens podem desprendre de les nostres filiacions, però això continua confirmant la diversitat de parers a que pot donar origen. És possible transcendir el llenguatge i la seva subjectivitat?

Aquesta pregunta em trasllada de nou al pensament de Pablo Palazuelo on les discordances lingüístiques no provoquen conflictes sinó que es resolen per encadenació: el punt que seria el primer gest embrionari, és la manifestació del número que tria com a expressió gràfica la línia. Aquesta línia no limita amb la idea de color perquè ja va implícita en ella, la línia també és color.

Mitjançant la línia arribem a la forma, i aquesta forma com a centre d'energia és també color. Kandinsky (1866-1944) ja va indagar en qüestions similars cercant la seva gramàtica de la creació abstracta, establint a *Punt i línia sobre el pla* una contribució a l'anàlisi dels elements pictòrics. Com bé escriu Max Bill en el pròleg de la quarta edició (1959) de les teories de Vasily Kandinsky, l'acte d'alliberament del seu art va suposar el començament d'una nova i autònoma estructuració i ordenació dels recursos gràfics.

L'estructura interior, l'esperit i la idea són fites de l'abstracció de Kandinsky o Max Bill de les quals participa, sens dubte, la visió geomètrica del propi Palazuelo.

Quan Palazuelo vol anar més enllà amb el llenguatge, ajustant la seva pròpia subjectivitat, pensa que qualificar emocionalment no parteix, en realitat, dels adjectius. Una apreciació més ajustada seria el

verb, ja que l'acció és símptoma de vida, d'intensitat.

«(...) Els adjectius qualificants (qualificatius) estan, més a prop dels verbs que dels noms: el vermell, estaria més a prop de l'envermellir que del vermellós, i al mateix temps el sento a punt de virar cap al porpra, violeta o taronja... i molt sovint ennegreix o blaveja».<sup>3</sup>

Palazuelo es dedica a redefinir les paraules en el moment en què no li resulten eficients, al no ajustar-se amb idoneïtat als esquemes mentals que persegueix. I això es converteix en una recerca intensa de reubicació i concordança del seu llenguatge. Aquest nou estímul s'adapta més a la grafia, i així passa d'allò que és llegible a allò observable i que es pot contemplar.

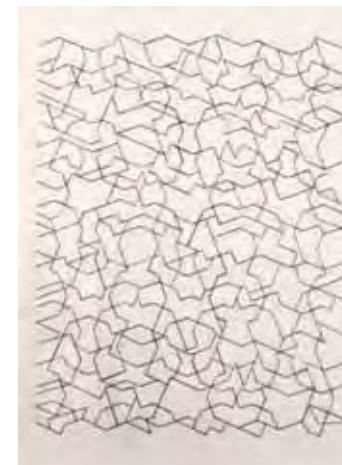
Pren consistència en el món de la imatge, primer com a llenguatge linial, i més endavant com a llenguatge estructural. L'aventura de cercar i encertar amb la troballa és en Pablo Palazuelo una labor que el duu a treballar assíduament per aconseguir la seva fita, que es va materialitzant al llarg de la seva trajectòria en els diferents aspectes que prenen els seus «lineajes», les seves famílies d'imatges de línies de color; les anomena amb el sincretisme de les arrels de les dues paraules línea i llinatge. (línea i linaje)

Ens explica en la seva reflexió que els llenguatges neixen dels llenguatges, i així crea un nou sistema de significacions on es compilen interessos, aplicacions i deduccions que arriben a configurar una filosofia de pensament expressada mitjançant aquesta faceta per la qual està dotat, la geometria. Definir a Palazuelo és un esforç de concreció, com definir la pròpia abstracció geomètrica. Considero l'esforç genèric per l'acte de concretar, compartit per tots aquells que ens servim de determinats elements, ni com específicament abstracte ni com a pròpiament matemàtic.

Aquest presa de consciència que l'artista reivindica com arquetips preexistents i que es desenvolupa en el terreny de l'abstracció implica un moviment cap endins, una meditació, però els seus pensaments s'exterioritzen a través dels seus signes, en una zona perimetral oberta de mires. Ens adonem que la concreció de la geometria s'amplia fins a territoris més vastos.

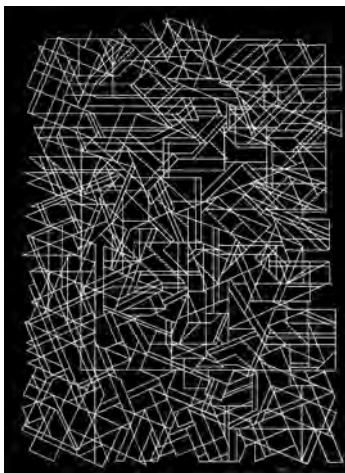
Definir l'espai geomètric de la carta de color comporta atribuir un cert simbolisme a aquest espai, les formes, els grafismes i per descomptat el color, l'affecten alhora que l'integren.

Cada període cultural té la seva pròpia concepció d'espai, però es precisa un cert temps perquè pugui



*Dibujo de diciembre III 1991*

<sup>3</sup> Carmen Bonell. *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*. Ad Hoc, Serie Monografías. Murcia, 2006. pàg.



276

*Minos 1992*

oli sobre tela, 220 x 165 cm

ser entès així, conscientment. Això és el que succeïx en la nostra pròpia concepció de l'espai. El que sabem de l'espai poc ens ajuda a captar-lo com a existència real. Sabem que és una realitat de l'experiència sensorial. És una experiència humana com d'altres, un mitjà d'expressió com d'altres. S'entén que davant l'inconformisme o la incapacitat d'aconseguir entendre com poden abastar aquest espai transitem entre la concreció de l'abstracció, el dubte de la matemàtica, la tangibilitat relativa de la geometria, les experiències de la filosofia o interioritzacions de caire més poètic.

Tanmateix l'espai és una realitat, i una vegada que ha estat comprès en essència pot ser captat i endreçat segons les seves pròpies lleis. En la física trobem una definició de l'espai que pot ser presa, almenys, com a punt de partida: «espai és la relació entre la posició de dos cossos».

La creació espacial és la creació de relacions de posicions de les formes. Basant-nos en aquesta anàlisi de la bidimensionalitat o tridimensionalitat podem comprendre els cossos, ja siguin grans o minúsculs, en les seves mínimes extensions i en les relacions entre els límits, terminacions, obertures, etc. La definició ha de ser comprovada pels mitjans a través dels quals es capta l'espai, finalment per l'experiència sensorial.

En Palazuelo acaba sent una experiència de la qual s'impregna la seva vida, la seva obra, el seu color. Ens demanem quines són les qualitats de la seva carta de color: són gammes de color exquisides, color molt raonat abans de ser executat, per bé que aplicat amb una voluntat molt sintètica on l'espai pren relleu a partir de l'ús de dos o tres colors. El color és vital en aquest procedir, decisiu en la mesura que fa ressaltar l'arquitectura del dibuix que Palazuelo duu en ment.

Un sol color pot desvetllar-nos estructures molt cristal·lines. La saturació d'un negre ens pot fer veure, en negatiu, les línies com una escriptura geomètrica de traços filiformes blancs, rememoracions de l'antiguitat mesopotàmica amb una visió des d'avui. Possibilitar aquests ideogrames unitaris equivalents als sistemes cromàtics. Palazuelo estableix un llenguatge xifrat on el disseny es reformula contínuament dialogant amb el passat i amb el present.

Ens calen moltes més paraules per definir la concreció de Palazuelo. Les millors són les seves pròpies, les que ens endinsen en una xarxa d'interrelacions aparentment complexa, que s'impregna de diverses lectures, moltes i variades <sup>4</sup>, però que com en les seves obres, només hem d'anar seguint el camí que ens indica la imaginació per arribar a comprendre-les. En paraules seves, només cal estar atent.

Aquest estat d'alerta és un valor molt important en la sensibilitat de Palazuelo i comparteix les afinitats expressives d'artistes vinculats a l'abstracció que han tingut aquesta mateixa visió, des de Klee fins a ell. És un estat quasi premonitori anterior a la resolució d'un projecte plàstic. És un estadi contemplatiu d'allò que serà el procés creador i ens fa pensar en l'actitud dels grans místics visionaris.

Trobaríem en ell l'exponent d'una sistema d'ordre de color on la configuració interna és extremament decisiva per sostenir tota la seva capacitat intel·lectual. Les seves estructures fan la funció de receptacle del seu saber, on quedaran enregistrades i emmagatzemades per a la posteritat les seves codificacions sobre l'art geomètric, perquè algú pugui desxifrar i transmetre a les generacions posteriors l'envergadura del seu pensament; tal i com ha anat fent ell en les seves recopilacions transcrits en llenguatge intel·ligible i després traslladades al llenguatge codificat (imaginat, d'imatges) del diari de la seva vida, com ell mateix anomena la seva obra. La carta de color recull la seva programació creativa. En aquesta carta de color generatriu d'altres, que seran possibles gràcies a la fermesa de l'esmentat sediment conceptual, el dibuix és una estructura perfectament geomètrica, i com el mateix Palazuelo ha manifestat en diverses ocasions és reveladora de

l'intel·lecte. Per tant el valor que Palazuelo atorga al dibuix és consecutiu a l'estructura i a l'intel·lecte, formant part d'un cos geomètric comú.

Hem d'interpretar-la doncs, com una declaració de principis intel·lectuals. Com l'espai de projecció de les seves idees i sensacions.

No podem deixar de banda que el llenguatge és pensament, i la seva lectura sobre el color se'ns presenta com el compendi del seu pensament geomètric.

En Palazuelo es donen tots els factors de confluència: dibuix i color es troben en aquest «món ideal» de la seva geometria.

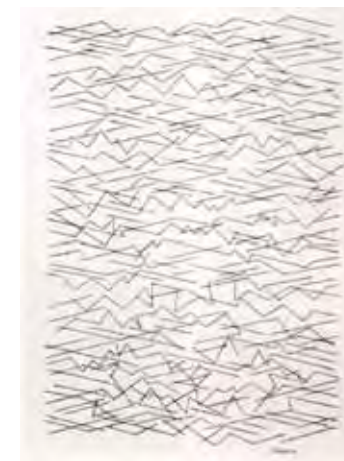
De manera sistemàtica i sense repetir-se la «seva mesura del món» en imatges, va evolucionant cap a la creació de noves formes, en la seva peculiar geometria, com una forma de pensament i tanmateix una manera de pensar la forma.

L'aferrissament amb què Palazuelo exposa les seves idees demostra una inquietud més enllà de la cerca de l'ideal, el llenguatge i la significació de les paraules persegueixen ajustar al màxim el subjecte del qual parla. En aquest sentit em fa pensar en el plantejament de L. Wittgenstein:

«Encara que l'explicació d'un concepte es faci sempre mitjançant l'ús de jocs lingüístics del seu terme, "l'ús de la paraula no és només designar una cosa" ...»<sup>4</sup>

<sup>4</sup> «... des de poesia a ficció-científica, els filòsofs presocràtics, Plató, les filosofies extremo-orientals, els sufís, els gnòstics islàmics, els estudis d'Henri Corbin... la llista seria interminable.

Carmen Bonell. *La Geometría y la vida. Antología de Palazuelo.* pàg.114.



*El número y las aguas VI* (2º periode) 1993, llapis sobre paper, 66 x 50,5 cm





*Red II* 1993, oli sobre tela, 220 x 171,5 cm

L'obra darrera de Wittgenstein interroga la possibilitat d'un llenguatge privat el sentit del qual estaria determinat per la singularitat de l'experiència íntima de l'individu –de manera que no podríem saber què és el que una persona entén per certes paraules si no compartim la mateixa experiència.

Palazuelo s'esmerça per intentar que compartim la seva experiència.

En el llenguatge es concentren reaccions psicològiques sobre les paraules, a les quals recorrem per descriure impressions sensorials, imatges mentals i sensacions íntimes; Wittgenstein es preguntava si no podria veritablement existir cap mena de verificació externa del sentit de les paraules que emprem per designar la nostra experiència privada. En el cas contrari, cadascun de nosaltres aïlladament conferiria a les seves paraules el seu sentit vertader.

Si no disposem de dades que ens ajudin a constatar les dades diferents que aquestes paraules designen, ningú de nosaltres no podria verificar el seu sentit.<sup>6</sup>

Aquesta apreciació la devem a R. Krauss quan reflexiona sobre el minimalisme i l'aversion que manifesten els seus autors per una interiorització de l'obra d'art; però no en canvi, pel sentit estètic de l'objecte artístic en qüestió. El minimalisme perllonga, per analogia amb el llenguatge, que el sentit sigui emergent en un espai públic i no pas privat. El minimalisme ha desenvolupat molta crítica i literatura artística sobre el llenguatge essent un nucli fort tant per l'abstracció com per l'art conceptual, prenent opcions analítiques molt diverses.

Wittgenstein en la seva observació nº 32 exposa: «32. Les proposicions són usades sovint en la frontera entre la lògica i l'empíric, de manera que el seu significat canvia en passar d'un costat a l'altre i valen, sia com expressions d'una norma, sia com expressions d'una experiència. (Perquè, certament, no és un fenomen psíquic acompanyat —així és com imaginem els "pensaments"— sinó la utilització, el que diferencia la proposició lògica de l'empírica)».<sup>5</sup>

Aquesta proposició és idònia per mostrar la forma de desenvolupar el pensament poètic en Palazuelo, al fer confluïr intel·lecte i experiència en un desplaçament continu, palpable o patent a través dels usos del llenguatge.

La seva atenció especial al llenguatge és una temptativa d'explicar la confluència dels diferents àmbits creatius en un teixit global, així color i dibuix convergeixen en la geometria creant un tot.

## 2. VEURE LA GEOMETRIA

Podem parlar de la capacitat de veure la geometria com una habilitat per la qual només uns «determinats» o «escollits», n'estan preparats, o hauria de dir, —més aviat, «dotats»—, ja que la geometria està allí per tothom. Pablo Palazuelo n'és un.

Aquesta facultat el converteix en una espècie de visionari transmissor de coneixements, al mateix temps que promou i impulsa la nostra capacitat de veure.

Palazuelo intenta estimular-nos ajudant-se de la línia que veu i obre la nostra visió, això suposa obrir nous horitzons, augmentar la nostra sensibilitat i fer-

nos més receptius.

La visió és un estat de consciència, un estat que posa l'atenció en guàrdia, en una espècie de vigília permanent. Si s'és prou sensible hom pot captar les experiències de la visió interior.

Al ser un estat de consciència, Palazuelo considera la visió com una intel·ligència que veu.

Concep la geometria com un llenguatge per a la comprensió del món, però no des del significat pròpiament matemàtic, sinó en un sentit més ampli. Més enllà de la geometria, Palazuelo encunya el mot «transgeometria». A través de la forma d'operar de la geometria descobreix que altres maneres de comunicació són possibles, altres llenguatges que adopten altres grafies seran igualment susceptibles de ser intel·ligibles.

L'artista considera l'exercici de l'atenció com la disciplina més important en aquest treball d'adquirir consciència. Cal mantenir l'atenció en un estat d'activitat, tractant d'aguditzar-la, fent-la més penetrant. Les possibilitats de l'atenció són encara desconegudes, però és molt probable que siguin sorprenents. L'atenció promou i intensifica la percepció, i Palazuelo s'atreveix a dir que, almenys en el treball, controla tota l'activitat conscient.

<sup>5</sup> Ludwig Wittgenstein.  
*Observaciones sobre los colores.*  
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,  
Barcelona, 1994. pàg. XXI.

<sup>6</sup> R. Krauss. capítol: «Double negative: Une nouvelle syntaxe pour la sculpture». *Passages. Une histoire de la sculpture de Rodin à Smithson.* Éditions Macula. Paris, 1997. pàg. 269



*Virtus Marin IV* 1995, oli sobre tela, 220 x 152 cm

<sup>7</sup> Conversación mantenida y transcrita por Santiago Amón, publicada en *Revista de Occidente* nº 7, mayo de 1976. Madrid, a Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones*. Colección Arquitectura nº 36. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. CajaMurcia, Murcia, 1998. pàg.28.

<sup>8</sup> Marie-Louise von Franz, *Nombre et temps*. Ed. La Fontaine de Pierre. París, 1978.

<sup>9</sup> Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones*. Colección Arquitectura nº 36. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. CajaMurcia, Murcia, 1998. Publicat en el catàleg de l'exposició de Pablo Palazuelo a la Galeria Maeght de Barcelona, març-abril 1984 i en el catàleg de l'exposició a la Galeria Theo de Madrid, març-abril 1985. pàg.85-86

En una conversa mantinguda amb S. Amón, aquest transcriu les consideracions de l'artista sobre la visió dintre de l'expressió geomètrica, on es fa present una incessant proposició de «pluriperspectivisme»: «L'ull òrgan de la visió, forma part de l'activitat absoluta de l'ànima. La visió en perspectiva depèn, crec de l'estructura de l'òrgan, i l'estructura de l'òrgan no depèn de l'objecte exterior, sinó d'una intenció. L'ull, com els òrgans restants de l'home i l'home mateix, conté en estat latent energies transformadores (...) el fet d'oferir a l'ull pluriperspectives, emanades de la perspectiva primera, tindria com objecte proposar-li un medi enriquit, o entrenar-lo cap a altres possibilitats de visió. De tot això dedueixo que l'espai pertany, en primer lloc, a la subjectivitat, per tal com se n'apropia per remodelar-lo i reconformar-lo, i en segon lloc, que és una forma existent a priori el fi de la qual és ser analitzada i desxifrada».<sup>7</sup>

Sobre aquestes altres possibles «maneres de veure» de les quals Palazuelo ens parla es consolida la seva obra. El text *El cos geomètra* publicat en el catàleg de l'exposició de l'artista a la Galeria Maeght de Barcelona, en març-abril de 1984, és una declaració de principis en què manifesta obertament les seves reflexions.

## EL COS GEÒMETRA

SI L'ENERGIA ES MANIFESTA EN LES DIMENSIONS FÍSICA I PSÍQUICA, HO FA SEMPRE EN FORMA ESTRUCTURADA, NUMÈRICAMENT... ELS NÚMEROS NATURALS SÓN ELS MODELS DE MOVIMENT COMÚ, TÍPIC I UNIVERSALMENT RECURRENTS DE L'ENERGIA FÍSICA I DE L'ENERGIA PSÍQUICA AQUESTES ESTRUCTURES DE MOVIMENT PODEN, EN EFECTE, ENGENDRAR EN LA PSIQUE MODELS DE PENSAMENT I D'ESTRUCTURA.<sup>8</sup> MARIE-LOUISE VON FRANZ

EL NOMBRE ÉS GRÀFIC. CARL GUSTAV JUNG

«El nombre es manifesta conjuntament amb l'espai i es transforma movent-se. La unitat s'escindeix, l'escisió engendra totes les configuracions dimensionals que precedeixen a les formes. La unitat —el punt— és centre i abisme de sistemes i centres.

L'espai —oceà sense límits— és la matriu de tots els signes i de tots els ritmes. L'espai viu —la vida de l'espai és la matèria del pensament— la transparència de les AIGÜES.

Una configuració autònoma de signes i de formes geomètriques regides per una coherència global significant constitueix un sistema que posseeix la seva pròpia semiologia.

Aquest cos geomètric estructurat és un organisme, una configuració vivent, ja que conté en potència la capacitat d'admetre una intervenció exterior —una manipulació—, la qual pot activar el seu dinamisme intern provocant el desenvolupament dels processos de la seva transformació contínua, de la seva metamorfosi. És un viure de les formes fecundes perquè el desplegament de les transformacions successives implica la generació de llinatges, de famílies, de formes.

El sistema així concebut és un sistema obert, vehicle de la informació i al mateix temps instrument adequat per al tractament de la informació. La informació és energia i l'estructura gràfica o diagrama portant és l'equació formal d'una energia específica. La visualització i la manipulació continuada de les formes en aparença estàtiques de l'estructura comouen (con-mueven) la seva inèrcia, emergint llavors el diagrama investit d'una energia autogenerativa capaç de transformar alternativament l'experiència física en experiència psíquica.

L'experiència activa l'energia - la presència en la imatge.

La imatge és l'experiència mateixa.

La paraula YANTRA procedeix de l'arrel sànscrita YAM: que porta, que sosté. El yantra és un diagrama de força bidimensional o bé una estructura de força tridimensional.

El yantra és, sobretot, una figura de la consciència col·lectiva, una figura de la concepció. Similars figures i diagrames apareixen en moltes cultures diferents principalment d'origen oriental, però també sorgeixen a Occident, on els filòsofs hermètics els transmeten fins al segle XVIII. Per tant, els yantras no són símbols religiosos d'un culte particular, sinó que són figures arquetípiques de la consciència i són l'herència de tota la humanitat».<sup>9</sup>

Palazuelo indaga en l'herència del passat, amarant-se de les cultures antigues, seguint els rastres del pensament compartit, no tant des de la individualitat.<sup>10</sup> La seva intenció es posar de manifest aquesta revelació col·lectiva i encertadament afirma que «la imatge és l'experiència mateixa». La imatge tanmateix es manifesta com una experiència impregnada d'una energia específica que torna a revertir en l'estructura de la mateixa imatge, és en aquest moment exacte quan podem parlar d'un dibuix, d'un diagrama, d'una pintura portadors d'energia. Si ens traslladem enrera en el temps, el nom que han rebut aquests signes d'aspecte imaginari però comunament identificables dintre del repertori geomètric ha estat «arquetip». Aquest patró original ha servit de model pels que han estat anomenats: yantra, mantra o mandala.

<sup>10</sup> L'exposició *The spiritual in art. Abstract Painting 1890-1985* realitzada a Los Angeles County Museum, l'any 1986 examina les claus espirituals, esotèriques i religioses de l'art abstracte des de les primeres avantguardes fins a artistes actuals que tingueren l'aspiració d'impregnar de transcendència la seva obra i buscant entre els universos visionaris i psicològics dels principis del segle XX.



*Diagrama tântric de l'Índia s. XIX, aquarel·la sobre paper.*



*Māghaya Mandala* s XVIII, Nepal.  
Tinta sobre paper, 9,8 x 22,8 cm

Mandala significa cercle, en especial cercle màgic. Carl-Gustav Jung va escriure sobre aquests dibuixos: «[...] una font és l'inconscient, que engendra tals fantasies espontàniament; l'altra font és la vida, que, viscuda amb la devoció més plena, dóna un pressentiment d'això mateix [...]. La percepció de l'última font s'expressa en el dibuix; el símbol mandàlic no només és expressió sinó que també té els seus efectes, reacciona sobre el seu autor».<sup>11</sup>

Els diagrames anomenats yantra i mantra busquen assolir una meditació per un camí més intuïtiu que intel·lectual. En el yantra el grau d'abstracció transcendeix el nivell representatiu anecdòtic i tendeix a l'universal. Es representa en forma de triangle i la funció que se li atorga és organitzar, estructurar l'espai. El triangle és la primera figura bidimensional tancada que dóna origen a les altres. El tantrisme ha assimilat la figura triangular, amb la punta a baix i generalment vermella.<sup>12</sup>

La contribució de Jung amb la seva definició d'inconscient col·lectiu, al qual atribueix continguts i modes de comportament universals, implicaria que són els mateixos arreu i en tots els individus. Als continguts d'aquest inconscient Jung els va anomenar arquetips (del grec principi, origen i imatge impresa, figura). Imatges primordials impreses en la

psique humana, formes innates heretades per la ment. Els arquetips no tenen a veure amb la pròpia vida de l'individu, en tant que formes, es manifesten a través dels somnis i de la imaginació, i s'expressen en els mites, en les formes artístiques, en les idees religioses.<sup>13</sup>

Aquestes idees ressonen en les apreciacions que puntualitza l'artista en la seva genealogia: «El costum de representar els números o relacionar-los amb la geometria facilita la comprensió de per què els pitagòrics consideraven les coses com a números i no només com a numerables. [...] Per la juxtaposició de punts s'engendrava la línia, no només en la imaginació científica del matemàtic sinó en la realitat material; per la juxtaposició de línies s'engendrava la superfície i per la juxtaposició de superfícies s'engendrava el cos. Punts, línies, superfícies, eren, per tant, les unitats reals que composaven tots els cossos de la naturalesa i, en aquest sentit, tots els cossos havien de ser considerats com a números»<sup>14</sup>.

Palazuelo esdevé un metafísic tardà. Pròxim a entendre l'existencialisme com el darrer sistema metafísic, per ell l'ànima és una condició existencial. Pels autors de l'art concret l'empirisme, o el positivisme són un marc de transposicions matemà-

<sup>11</sup> C.G.Jung -R.Wilhelm, *El secreto de la flor de oro* (1931). Paidós.Barcelona,1982. pàg.46. / Carmen Bonell. *La divina proporción. Las formas geométricas*. Edicions UPC. Barcelona, 1999. pàg.63.

<sup>12</sup> C. Bonell. «Formes geomètriques. Arquetips simbòlics». a *La divina proporción...* pp. 58-59-60-61.

<sup>13</sup> C. Bonell *La divina proporción...* pàg.67.

tiques, en Aurélie Nemours o en Max Bill l'aura mental està en l'intel·lecte.

Trobem en la seva obra una recreació cíclica, episòdica en el transcórrer dels anys, d'una pretesa realitat. La sintaxi del seu llenguatge és plena d'atributs adreçats a fer reals els seus arquetips. Es concentra en la recuperació d'unes diagramacions concretes que voregen la sonoritat ancestral.

Fruit d'aquestes observacions, hom es planteja si no seran una actualització de l'inconscient col·lectiu divulgat per Jung, i en les estructures inconscients de Palazuelo es desvetlla com si d'un còdex es tractés, la idea de la primera carta de color, l'arquetip geomètric que possibilita la confluència de dibuix i color.

En aquest supòsit què contindria aquest arquetip? Palazuelo, obeint al seu pressentiment sobre una harmonia del color, organitza un sistema en què disposa diferents pintures i dibuixos.

La rememoració de la primera carta de color pren cos en el ventall d'estructures que desplega en les seves famílies d'imatges, el concepte de sèrie equivalent en altres artistes. L'arquetip pren sentit com a col·lecció de figures transmissores d'energia i intensitat, que a través de la interacció de llurs colors reuneixen la consciència i la concepció.

La visualització i la manipulació continuada de les formes que l'acompanyen, tot i tenir una aparença estàtica, els atorga moviment.

El seu sistema global tindria la qualitat de les unitats rítmiques particulars, perquè Palazuelo creu que l'energia s'expressa primordialment a través del so, considerant la música com una forma d'energia.

Dos colors haurien de ser els primers en interactuar. Els arquetips, però, són més sofisticats i complexos del que podem imaginar, no són plans ni binaris purament.

No existeix gaire variació de color dintre del mateix espai estructural; l'harmonia, contrast, interacció, valoracions tonals, gammes cromàtiques vénen determinades per la relació d'una obra al costat d'una altra.

De la correlació d'imatges que particularment tenen una paleta reduïda a dos o tres colors com a màxim, en contrast o gradació interna, és quan visualitzem la col·lecció d'imatges completa d'una família i quan podem ser conscients de la riquesa de la carta de color de Palazuelo, que primerament pot semblar-nos reduïda i al prendre mesura de la totalitat ens adonem de la seva sofisticació i refinament.

En referència a com dibuixa la carta de color Palazuelo, observem que agafa un aspecte ben diferent al que tindria en un altre artista: homòloga als

<sup>14</sup> C. Bonell. *La divina proporción...*pàg.77.



*Virtus Marin* 1995, oli sobre tela,  
220 x 152,5 cm



*Virtus Marin VI* 1995,  
oli sobre tela, 221 x 176 cm

284

processos naturals, presenta formacions de color obertes a experimentar transformacions. La sensació d'idees en creixement, en progressió constructiva, a vegades fins i tot arribant a ser una totalitat laberíntica, poden vincular-se als estereotips mandàlics, o als arquetips.

La suggerència d'una carta oberta s'ofereix com una contínua referència a què haurem d'estar atents, operacions que es comparteixen en el passat i en el present d'una idea arquetípica d'harmonia de color, vinculades a l'abstracció de Palazuelo.

## 2.1. GENEALOGIA: EL NOMBRE, EL PUNT, LA LÍNIA

De la mateixa manera que un estudiós de l'origen dels ascendents d'un llinatge, Palazuelo va situant en la seva justa relació els elements configuratius del dibuix.

El seu dibuix és una estructura perfectament geomètrica i aquesta estructura és reveladora de l'intel·lecte.

El punt, la línia i la forma. El punt, la línia i el nombre. Punts, línies i superfícies són el principi de tot.

El punt és nombre, i com a tal, unitat.

Aquestes serien, doncs, les unitats de la seva sintaxi.

Tota aquesta genealogia està adreçada a compondre una carta de color en imatges arquetipals.

En aquest apartat s'analitzaran els elements amb que es vertebra el seu concepte de color.

## EL PUNT

En el llenguatge matemàtic el punt és aquell element de l'espai al qual hom no atribueix cap extensió, sinó solament posició.

El sentit d'ordre pitagòric indica que primer és el punt, per la successió d'aquest es crea la línia i moltes d'aquestes originen una superfície. Aquesta dissertació ens remet a la relació inicial del capítol: si una multiplicitat de línies pot ser una superfície, per què aquesta no pot ser color?

Certament podem imaginar una nova via a l'establir aquesta relació entre el color i el punt des de la seva vessant numèrica. La nostra percepció s'amplia davant l'efecte quantitatiu d'una unitat que, primerament, sempre hem imaginat més gràfica que no pas numèrica. Ara, al fer-la comptable, ens adonem de la possibilitat de la seva doble vàlua, com a ens valorable des de la matemàtica i des de la grafia vinculada a l'art.

Pot estar en el pensament de Palazuelo que l'origen del color estigui en la seva idea de «punt»?

Al parlar de les alineacions que poden arribar a l'infinit per ser una forma d'energia, no ens està suggerint que l'extensió fins a l'infinit només és (la fa) possible a través del color?

El punt genera direccions i distàncies-línies. Això ens pot semblar un misteri. Tals direccions i distàncies-línies són els elements primers d'un llenguatge que ens ajuda a conèixer el món, i que al mateix temps és el món. En paraules de Pablo Palazuelo, es tracta de «lineamientos» (en lloc d'alineacions) múltiples, infinits. Les irradiacions del punt són una dimensió real, que es manifesta per pulsació rítmica (una forma d'energia) que, al penetrar l'espai, el coagula en plans. Aquest pulsar rítmic és nombre, coneixent-se la pulsació pel nombre mateix: nombre que dona forma, que xifra i desxifra la forma. Aquesta font d'irradiació actualitza el potencial de formació de l'esmentat espai. «El punt pot ser, a la vegada, imaginat com un cercle que gira, i que al girar creua el seu centre —creu giratòria—, centre generador d'angles que estructura rítmicament l'espai després configurat pels triangles, que instauren la constel·lació dels innumerables polígons inscrits en un nou cercle. D'aquest cercle, a la vegada, en procediran altres, successivament, com en una ona que s'expandeix per una superfície líquida».<sup>15</sup> El punt tal i com l'exposa Palazuelo, contràriament

al que s'ha dit, té tres dimensions perquè així ho revelen les visions de l'home. Així, el punt és potencialment un cercle, tot l'extens que es pugui imaginar. Seria també, en una altra dimensió, la profunditat, un abisme circular sense fons. Gràficament el punt és centre, i en el tantrisme és intensitat equivalent a energia. Des del punt es tracen les circumferències i en elles s'inscriuen els polígons regulars i irregulars.

«Si el punt el mirem amb lupa es converteix en un cercle [...]. En els yantres o mandales tàntrics, el punt es designa com intensitat, representa la intensitat. Així la primera forma que podem imaginar, i que seria l'invisible centre del punt, no es manifesta, no apareix, perquè sempre es troba més enllà de la nostra capacitat de percepció, i és com l'horitzó al qual mai s'arriba. El concepte d'intensitat atribuït al punt s'explica com a potencialitat latent, com energia en potència, motor de la manifestació de les múltiples formes que es desenvoluparan a partir d'aquell punt-intensitat, potencialitat formativa».<sup>16</sup>

Una successió de punts equidistants del centre rep el nom de circumferència. Totes les línies rectes traçades a la circumferència des d'un punt interior al cercle, anomenat centre, són iguals. Aquestes línies rectes són els radis. Quan els filòsofs parlen de cercle, ho fan de manera metafòrica, no tant per a

<sup>15</sup> C. Bonell. *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*. Ad Hoc, Serie Monografías. Murcia, 2006. pàg. 159.

<sup>16</sup> Pablo Palazuelo y Kevin Power. *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*. Diputación provincial de Granada. Granada, 1995. pàg. 58.



<sup>17</sup> C. Bonell. *La divina proporción...* pàg. 72

<sup>18</sup> Kevin Power. «Palazuelo: Geometrías espirituales» a *Palazuelo. Obra sobre papel*. Banco Zaragozano. Madrid, 1993. pàg. 9

designar una figura sinó un efecte lògic (sinònim de diadelo). Un pensament és circular quan suposa el mateix que pretén demostrar.

«La uniformitat, la perfecció, l'homogeneïtat, la immutabilitat, són propietats atribuïbles al cercle, signe per excel·lència de la unitat principal. La diversitat del ser es representa mitjançant múltiples centres concèntrics que es disposen jeràrquicament segons el grau d'allunyament del principi primordial».<sup>17</sup>

És així deduïble que per l'artista el punt pertany al món dels nombres i per tant és il·limitat. Palazuelo està immers en una recerca permanent que li confirma aquests atributs en la geometria, signe per excel·lència de la unitat dels elements.

## LA LÍNIA

Una línia ve determinada per un conjunt de punts del pla o de l'espai que són la imatge, per una aplicació contínua, del conjunt dels nombres reals. Per Palazuelo la línia assumeix la tasca de fer visible l'invisible. És el vehicle de l'energia, per tant seria la manifestació del punt.

L'energia pren cos, forma, per conformar el món. L'artista traça les línies —torna a somniar amb aquelles energies—, que són l'empremta d'aquell

acord. És possible que la línia en tant que grafisme humà, no sigui capaç de comprendre totalment la forma. La línia és una imatge arquetípica que descriu el moviment del punt (número-unitat) a través de l'espai. Com ja ha dit reiteradament Palazuelo, el nombre i les línies hi eren abans que l'home i hi seran després.

Palazuelo traça les línies que alhora són colors, que conjuntament són formes i estructura, i també pensament. Power les anomena «geometries espirituals»<sup>18</sup>, jo personalment les anomenaria «geometries de color».

Reprenent les paraules de Wittgenstein «quan penso en el llenguatge no existeixen "significats" que passen pel meu cap més enllà de les expressions verbals: la mateixa llengua és un vehicle de pensament.» La línia que conforma les seves estructures també condueix el seu pensament.

En les seves reflexions Palazuelo subratlla que una línia diagonal impulsa l'organització diagramàtica més que una línia vertical, a la qual atribueix un relatiu estatisme. La vertical condueix al quadrat, que ha estat la forma atribuïda a la matèria al llarg de la història de la humanitat, essent considerada figura sagrada fins i tot en les geometries antigues, símbol de l'univers i símbol del món estable.

Tanmateix simbolitza el centre d'intensitat, representant el que és moviment i alhora estàtic. Conté el cercle i al mateix temps està contingut en ell.

«Crec que la línia recta i la línia corba són dos aspectes d'una mateixa cosa i similars geomètricament. La línia recta es corbaria en i amb l'espai del nostre món, espai que és corb, món de la formació, espai de la conformació que MANA per aquell angle primer. Jo no faig més que arrodonir els angles; totes les meves línies corbes són angles arrodonits que jo anomeno ones. La línia recta i la línia corba expressen per a mi dues visions geomètriques diferents encara que similars, i que com dius bé "convergeixen en el seu disseny últim"». <sup>19</sup>

En Kandinsky podem observar altres concepcions en situar les bases de la seva abstracció relacionades quasi bé en la nul·litat del concepte línia a favor del punt.

Per Kandinsky la línia geomètrica és un ens invisible. Es fa visible a través del recorregut que deixa el punt en moure's, essent per tant el seu producte. Sorgeix del moviment al destruir-se el repòs del punt, produint-se un salt de l'estatisme al dinamisme.

La línia és l'absoluta antítesi de l'element pictòric primari: el punt. Kandinsky la interpreta com un element secundari, una derivació del punt. Si per

Kandinsky es una antítesi, per Palazuelo és una cadena de relació i per tant de conseqüència del punt.

L'origen de la línia està en les forces que provenen de l'exterior i transformen el punt en línia, sent aquestes variables. La diversitat de línies dependrà del número d'aquestes forces i les seves combinacions. <sup>20</sup>

## EL NOMBRE

Cadascuna de les possibilitats que ofereix l'acumulació successiva d'unitats o parts d'unitat és el que coneixem com a nombre.

El principi fonamental de la filosofia pitagòrica era que totes les coses són nombres o estan formades per nombres.

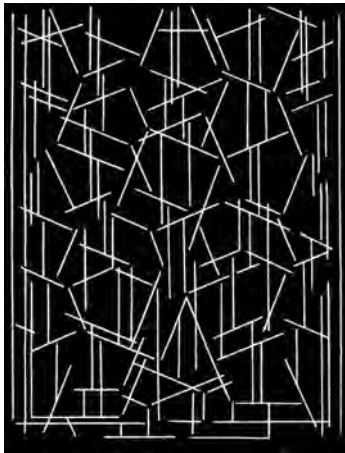
A la pregunta de Kevin Power sobre el número com a sistema d'invenió, Palazuelo respon explicant la seva manera d'usar-lo: el número es troba en nosaltres i fora de nosaltres. Com mou la nostra imaginació, influint en els moviments del número i aquesta influeix en els moviments del nombre. Com mou en el sentit de «commoure» i en el de «moure». El nombre inventa amb Palazuelo i Palazuelo inven-

<sup>19</sup> Pablo Palazuelo. *Cartas a Claude Esteban* publicades en la monografia de Pablo Palazuelo. Maeght. París, 1980. pàg. 60.

<sup>20</sup> Vasili Kandinsky. *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1998. pàg.49.

<sup>21</sup> Pablo Palazuelo . *Escritos...*  
pàg. 157.

288



*Reflejos I* 1991, guaix sobre paper,  
66 x 50 cm.

ta amb el nombre. Segons va escriure el 1984, a *El cuerpo geométra* «la configuració autònoma de signes i de formes geomètriques regides per una coherència global significant constitueix un sistema que posseeix la seva pròpia semiologia». Aquest «cos geomètric» estructurat és un organisme capaç d'admetre una intervenció exterior en forma de manipulació. Així s'activa el seu dinamisme intern provocant processos de transformació contínua, de metamorfosi. El nombre com a sistema és obert, vehicula la informació i, al mateix temps, és l'instrument adequat per al tractament de la informació.

Palazuelo dóna una definició des de la consideració del nombre com un dels misteris de l'univers, «[...] El nombre és un arquetip de l'inconscient, és a dir, que forma part des de sempre de la consciència humana. El nombre al mateix temps, forma part de la naturalesa exterior, de la matèria. Basteix, doncs, un pont, afirma un llaç d'amor entre el que és físicament aprehensible i la imaginació. El número dos és l'arquetip de la dualitat, del dinamisme psíquic. La idea de polaritat s'imposa com la imatge més apropiada per a designar molts dels fenòmens vitals. El nombre dos és considerat com a ritme i pulsació. Suggereix la unió de l'un amb l'altre, però aquesta unió desencadena una tensió dinàmica

resultat de les atraccions i repulsions successives entre l'un i l'altre, que esdevenen així oposats. La tensió es resol o hauria de resoldre's mitjançant la reunió de l'un i l'altre, que donaria lloc a la nova unitat. Aquesta reaparició de l'un que ve a ser el tres és com un desplegament de l'un, un u explicat. Així el número va conformant les estructures que apareixen a l'umbral de la percepció d'allò que és encara desconegut.

Estic totalment d'acord amb la concepció del nombre com arquetipus del subconscient —Jung, i també estic convençut de que l'u està per sempre en trànsit d'esdevenir el dos i que la reunió dels oposats vol dir que secretament són un». <sup>21</sup>

## 2.2 LES ESTRUCTURES

«Quan parlem de les lleis de la naturalesa ens estem referint al fet que la naturalesa, en el seu obrar, utilitza sempre un cert nombre de pautes amb les quals opera per teixir la trama de la realitat. La consciència sensorial d'aquestes estructures és una facultat que varia amplament inclús entre els artistes. Aquestes entitats formals a què em refereixo no són casualment inertes sinó que són molt actives potencialment, així és que poden existir alguns

que abastaran les veritats formals mitjançant visions. Altres recorreran a les liturgies del formalisme i del constructivisme.

La nostra capacitat per descobrir i manipular les estructures formals de la realitat és merament una conseqüència de la nostra unitat amb el món. La cerca va començar amb l'execució d'actes pràctics i cerimonials, però a partir d'aquelles formes primeres ha brotat una floresta de coneixement que fa que les formes semblin coses vives. Continuem tractant amb particulars per descriure el món que ens envolta, però han crescut convertint-se d'aquest mode en el més semblant que tenim a un secret de l'univers. Un secret amb dues cares: és al mateix temps la clau que ens obre les estructures desconegudes de l'univers i el nucli ocult de la realitat que l'univers guarda més impenetrablement.

Les formes existeixen al marge dels nostres sentits i dels sentirs dels artistes i ja sigui el món, un món de coses, de formes, o de nombres, d'alguna manera estem en contacte amb aquesta realitat de maneres misterioses.

Jo no parlo de processos físics, químics o biològics d'interacció o creixement continu i uniformement variat, provocat per l'artista amb diverses substàncies que reaccionen entre sí, com si d'un experiment de laboratori es tractés. Estic parlant de processos psico-físics durant els quals l'artista imagina en con-

sonància amb les pautes que la naturalesa empra en la seva perpètua evolució sempre cap a nous ordres formals i estructurals».<sup>21</sup>

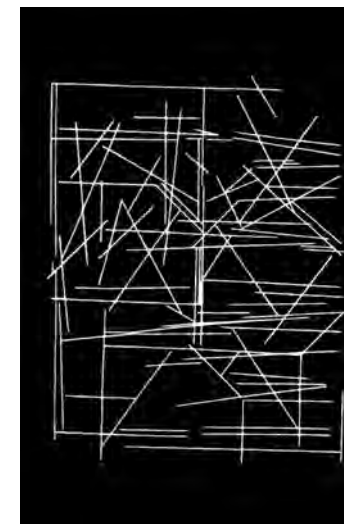
Quan dibuixa Palazuelo explica que es produeixen alteracions i altres moviments estructurals, durant el desplegament de les successives conformacions que integren la composició, i poden seguir bellugant-se segons la coherència interna que marquen les seves formes components.

DIBUIXAR TÉ BASTANT A VEURE AMB OBLIDAR-SE D'UN MATEIX, ENCARA QUE NO ÉS AIXÒ EXACTAMENT. ÉS TENIR UNA CONSCIÈNCIA CREPUSCULAR, COM LA QUE PRECEDEIX AL SOMNI, UN ESTAT LLEUGERAMENT CONSCIENT.<sup>23</sup>

K. Power constata l'interès de Pablo Palazuelo en fer palesa aquesta diferenciació: l'acte de repetir forma part de la consciència crepuscular i serveix per a provocar una transformació de la consciència en una consciència d'entreson. Per això l'anomena crepuscular. Certes religions i certes pràctiques místiques busquen aconseguir aquest estadi de consciència d'entreson que permet la filtració de determinades coses.

El dibuix és una estructura perfectament geomètrica que Palazuelo considera reveladora de l'intel·lecte.

<sup>22</sup> Pablo Palazuelo. *Escritos. Conversaciones*. Colección Arquitectura nº 36. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. CajaMurcia. Murcia, 1998. pàg. 214-215.



*Reflejos II* 1992, guaix sobre paper, 75,5 x 49 cm

<sup>23</sup> Kevin Power. *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power.* Diputación provincial de Granada. Granada, 1995. pàg. 154.

Els seus dibuixos constitueixen la llavor o el germen de les obres que provenen d'ells. Quan l'autor arriba a visualitzar el dibuix que reuneix les possibilitats requerides, l'instant fugisser demana apressar-se davant una possible pèrdua d'aquesta troballa. Explica llavors, que copia els elements que configuren les estructures, els calca per tenir una espècie de base de dades que originarà nous dibuixos o servirà de referent a altres pintures de la mateixa família.

Perdre aquesta «visió» suposaria trencar un procés evolutiu, en ocasions, d'anys de treball.

El dibuix en qüestió, ja seria un altre. Preservar aquest llinatge és una de les funcions d'aquest concepte de famílies.

La biologia ens serveix de metàfora per entendre aquest procés. En la seva ment la geometria està en l'origen de la vida. La geometria és central perquè és la mesura de la matèria. Mesurar és una manera d'explorar i Pablo Palazuelo explora per conèixer el desconegut. Com? Visionant les estructures que es troben contingudes en altres estructures, veient les formes noves en potència, veient les possibilitats de generar altres formes, experimentant el pas d'unes formes en altres a través de metamorfosis.

Palazuelo descriu el seu procés mentre dibuixa: «A vegades d'un dibuix que jo anomeno "primer" m'a-

pareix mentre el contemplo un altre, dintre d'aquest mateix; immediatament després començo a treballar, perquè si deixo passar temps és possible que aquest dibuix s'escapi. És com una visió ràpida que veig molt clarament i que necessito per poder començar la composició que ve del dibuix que estava contemplant, i que ja és distint. Aqueix dibuix és fill de l'altre. Per això faig famílies. Aquesta visió que tinc és normalment inconscient fins que arriba un moment en què es revela a la consciència mentre estàs treballant. Soltadament t'atures i apareix aquesta visió que no és sinó un transformació de l'anterior, o un calc del dibuix anterior on es treuen o afegeixen coses. <sup>24</sup>

Poden ser altres ordres possibles, germen, família i llinatge?

Per Palazuelo el dibuix equival a la cèl·lula germinal que creixerà, desenvolupant-se i donarà origen a nous dibuixos, imatges que a la vegada creixeran formant una família d'imatges, i aquestes seran les encarregades de la custòdia del llinatge, d'una descendència equivalent a l'evolució de les seves estructures.

Aquest plantejament segueix un ordre natural. Les formes geomètriques amb què treballa, ens explica que es desenvolupen també(,) a través d'un procés o moviment metamòrfic a llarg termini, i per

això es pot dir que aquestes formes són obertes i romanen obertes, i estan predisposades a la transformació.

Sobre aquesta idea podem intuir una ordenació creixent, però la biologia i el mateix artista constaten, que es generen noves vides —en tant que formes—, i altres desapareixen. «La vida és estructura; l'univers és tot estructura i la mort és un procés estructural, doncs és una forma de vida.»<sup>25</sup>

Seguint aquest recorregut vital, el seu concepte d'ordre no sempre serà una línia diagonal ascendent, es produeixen doncs, inflexions que originen fractures, distorsions, podent afirmar que altres ordres són contemplables en l'univers imaginari de Palazuelo.

Tot aquest creixement simbòlic implica a l'artista en una recerca constant al llarg de la seva trajectòria, on es decanta per aquest llenguatge «evolutiu» enlloc dels recursos purament matemàtics recurrents com podrien ser les idees de progressió, seriació, construcció...

La recerca de Palazuelo és diferent del concepte de recherche francès, d'investigació científica. Palazuelo és del parer que l'artista no investiga. El seu concepte té un altre sentit. L'artista busca per-

què hi ha alguna cosa que l'atrau cap a un punt que desconeix i que pressenteix. És una interacció constant de la imaginació i del pensament, un pensament que imagina, que no només sent.

«La imatge és filla de la imaginació i així tenim al que imagina, la imaginació i la imatge, com en una melodia»<sup>26</sup>

Imagina Palazuelo seguint aquests paràmetres la geometria dels seus colors? Imagina els dibuixos de color que configuren la seva carta de color ascendent d'ascendents?

Com en una melodia prenen un ordre i no un altre; la ubicació és decisiva i pot alterar la sinfonia. Per la mateixa raó que l'energia ha de ser vibració, aquesta carta ha de prendre una forma, agafar un aspecte. Palazuelo proposa el simil musical: els músics dibuixen els seus sons donant-los formes d'ones enormement variades que destaquen per la seva bellesa. Creu que existeix un paral·lelisme entre els signes gràfics i la música, ja que considera que aquesta es pot transcriure gràficament mitjançant dibuixos.

De la seva intuïció, l'any 1987 sorgia una col·laboració en forma de disc, amb el compositor Frédéric Nyst. Aquest va compondre l'obra dibuixada per Palazuelo utilitzant una tècnica electrònica per transformar el seu grafisme en so. La peça a la qual

<sup>24</sup> P. Palazuelo y K Power, *Geometría y visión...* pàg.32.

<sup>25</sup> *De vita longa*, Madrid, diciembre de 1996. pp. 220-221

<sup>26</sup> C. Bonell. pàg.190.

ens referim és *El número y las aguas (El nombre i les aigües)*, com el dibuix d'on procedeix.

Tal i com especifica en l'acte de xifrar, podem adaptar la descripció a l'acte d'imaginar el color:

«L'operació amb els colors és llarga, lenta, tortuosa, plena d'errors, de dubtes, angoixa, però també es donen al llarg del recorregut per assolir-la pau, equilibri, satisfacció, plaer, llibertat, perquè es tracta de xifrar la convergència del que pinta amb el sentir de la naturalesa.» <sup>27</sup> El nombre de Pablo Palazuelo conté el dibuix, engendra les estructures de moviment i té capacitat d'atorgar les qualitats que caracteritzen els diferents tipus de dinamisme. En el camp de l'art i sobretot en les arts plàstiques les estructures geomètriques a les quals Palazuelo es va referint constantment són sistemes orgànics i llençatges que transporten la informació.

La coherència interna de les estructures fa possible la seva manipulació i la subsegüent autotransformació creativa.

Cal remetre's constantment a les pròpies paraules de l'autor per comprendre la seva metodologia, tot i que potser és més correcte parlar de la seva lògica de la vida.

### 2.3 ALTRES ORDRES SÓN POSSIBLES. LES RELACIONS I ELS PROCESSOS VITALS

Al llarg de diversos testimonis del propi Palazuelo prenem consciència del seu concepte d'ordre. El seu «ordre» pren formulacions que es manifesten en un marc tan sensible com contraposat. Aquest concepte és molt obert, molt ampli de registres.

Dins la seva idea d'ordre tenim implícit l'arranjament i la successió dels elements. Pel que fa a una obra d'art, és sinònim del discurs o del procés que la sustenta, és a dir, el conjunt de principis o proposicions que l'autor vol dur a terme en el conjunt del seu projecte, i fer-lo factible suposaria destriar dintre de la totalitat els elements més significatius que constitueixin l'obra.

Podríem argumentar que en l'art abstracte l'ordre pertany tant a la conceptualització com al procés de l'obra.

Entenem l'ordre com una com una successió metòdica, fixada, com un compendi de regles, en què s'observa interactivitat d'uns elements en relació amb els altres. La interpretació addicional que li confereix Palazuelo és com relació i vibració. En un ordre fora de l'equilibri, la relació entre els

pols contraris està en moviment, és vibràtil.  
«L'ordre és incert, i per tant, vital, és dinàmic i no té res a veure amb l'ordre que busca l'equilibri total, no-dinàmic, [...] Per què les formes tinguin vida han d'estar conformades per aquesta relació –ordre– dinàmica, i la vibració o la manca d'ella serveixen com a testimoni del que funciona i del que no funciona. La recerca o tendència cap a l'equilibri total, com en el cas de l'entropia, va formant el moviment, la vibració fins arribar a la paralització del procés vital.

[...]

Per què les formes tinguin vida requereixen de l'ordre, i la vibració serveix com una forma de veure el que funciona i el que no funciona.»<sup>28</sup>

A l'interpretar el desordre l'artista fa el següent plantejament, «Crec que l'home mostra una determinada capacitat per viure enmig del desordre, perquè el desordre és un ordre més i, per tant, necessari. Desordre és un ordre que es dissol i que produeix una confusió, és a dir, una reunió dels seus components que és transitòria, com transitoris són els ordres o les relacions».<sup>29</sup>

«[...] El concepte més elemental d'ordre és el de seqüència o successió. Partint d'aquesta idea d'ordre simple es pot arribar a la concepció o descobri-

ment d'ordres cada vegada més subtils i complexos, o el que és el mateix, d'estructures cada vegada més subtils i complexes. Aquestes estructures procedeixen d'unes altres com una superposició d'embolcalls innumerables, els quals, per procedir parentalment uns dels altres, són transparents. Així d'embolcall a embolcall, arribaríem fins allà on el reflex d'estructures més complexes, més llunyanes, tendeix a esvair-se; quan la nostra atenció s'aproxima a una espècie d'horitzó que limita la possibilitat d'un coneixement que és el nostre. David Bohm descriu així l'espai ple d'energia com "un oceà sense límits". Bohm diu que "l'univers conegut per nosaltres no és més que un petit sistema en l'immens oceà de l'energia". Tota aquella energia està present en l'espai aparentment buit i la matèria tal i com la coneixem no és més que una petita vibració en el si d'aquella "mar immensa". La concepció d'un espai buit en aparença, on en canvi tota l'energia està present, és exactament igual a la concepció budista del buit, salvant les distàncies i els temps [...]».<sup>30</sup>

D'aquest fragment podem extreure que Palazuelo dona el mateix valor al concepte d'estructura que al d'ordre, en tant que seqüència i successió. I aquest reverteix en el sentit d'unitat de les coses: home i naturalesa, consciència i matèria, interior i exterior,

<sup>28</sup> Pablo Palazuelo y Kevin Power, *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*. Diputación provincial de Granada. Granada, 1995. pàg.31

<sup>29</sup> C. Bonell, *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*. Ad Hoc, Serie Monografías. Murcia, 2006. pàg.58

<sup>30</sup> extret de l'entrevista de «El Número y las aguas» per Frédéric Nyst a *El Paseante* núm. 4, Madrid, otoño 1986



<sup>31</sup> Frédéric Nyst l'entrevista de «*El Número y las aguas*» per a *El Paseante* núm. 4, Madrid, otoño 1986

<sup>32</sup> Ilya Prigogine «*El orden a partir del caos*», en *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. Metatemas. Tusquets Editores Barcelona, 2004. pàg.153.

subjecte i objecte, en el sentiment que aquests poden reconciliar-se.

Del seu interès per les filosofies orientals i el món científic es desprèn que l'artista s'hagi impregnat d'interpretacions tan diverses com J. Krishnamurti o David Bohm, passant per Fritjof Capra i Ilya Prigogine, que s'han anat filtrant adaptant-se a la seva visió artística, simptomàtica d'aquestes idees.

En aquesta direcció Ilya Prigogine (Premi Nobel de Química el 1977) afirma que la matèria no és inerta, està viva i activa. La vida sempre està canviant d'un mode o altre en el seu procés de contínua adaptació a condicions en les quals no hi ha equilibri; aquesta idea és reinterpretada per Palazuelo en aquest fragment « [...] quan parlem de les lleis de la naturalesa ens estem referint al fet que aquesta, en el seu obrar, utilitza sempre un cert nombre de pautes amb les quals opera per teixir la trama de la realitat. La consciència sensorial d'aquestes estructures és una facultat que varia amplament inclús entre els artistes. Aquestes entitats formals a les quals em refereixo no són casualment inertes sinó que són molt actives potencialment, així és que poden existir alguns que abastaran les veritats formals mitjançant visions.»<sup>31</sup>

Com Prigogine, Palazuelo se sent un ser híbrid inte-

ressat per les ciències humanístiques i les lletres d'una banda, i les ciències exactes per l'altra. El científic observa, no sense manifestar certa sorpresa, que l'art abstracte va nèixer d'una necessitat de renovar la visió artística. Per renovar aquesta visió, explica com Kandinsky i Mondrian van cercar inspiració en la teosofia, és a dir, en una dimensió anti-científica.

Actualment, és la interpretació humanista de la naturalesa en termes d'aconteixements el que es difon en la pròpia ciència. Per tant, no ens resulta tan sorprenent que alguns conceptes trobin explicació simultàniament en les ciències i en les arts.

Continuant amb les consideracions de Prigogine de les quals Palazuelo se'n fa ressò, la transició entre ordre i desordre té un rerafons complex, de manera que moltes vegades, és difícil quasi impossible, definir independentment els elements a partir dels quals es genera l'ordre.

La relació entre ordre i desordre és un d'aquests interrogants que cada generació es planteja i resol d'acord amb el vocabulari i interessos de l'època. «L'ordre és el resultat d'un pla preconcebut. Però, en realitat, com actualment comprovem, el problema de la diferència entre desordre i ordre presenta perspectives inesperades que dificulten encara més la seva formulació».<sup>32</sup>

Com assegura Prigogine depèn de les característiques globals dels elements: «Els conceptes de llei i d'ordre ja no poden considerar-se inamovibles, i s'ha d'investigar el mecanisme generador de lleis, d'ordre, a partir del desordre, del caos. [...] Està comprovat que la irreversibilitat produeix la formació d'estructures. Aquestes es converteixen en estructures dinàmiques, en transformació». <sup>33</sup>

Aquestes apreciacions del text de Prigogine les trobem també recollides en les paraules de Palazuelo quan assevera que els seus dibuixos són «estructures», les quals, mitjançant un procés de manipulació, provoquen generacions metamòrfiques que originen les seves famílies d'imatges. La seva genealogia biològica en imatges és fruit dels canvis que transiten entre ambdós extrems, si és que en realitat continuen essent equidistants.

Els dos conceptes van evolucionar separatament, però després han arribat a estar indissolublement entretexits, així ho afirmen els científics.

El problema de la diferència entre ordre i desordre presenta punts de vista que dificulten encara més la seva formulació exacta. Parafraçant Ilya Prigogine ja no vivim en el món unitari que imaginava Parmènides ni en l'univers fragmentari dels atomistes, podem interpretar, en la línia de les darreres corrents científiques, que cada vegada es consideren

nocions més properes, que possiblement mai han estat realment situacions antagòniques.

Matemàtics i físics han descobert que l'ordre pot engendrar el seu propi tipus peculiar de desordre. Les pautes de la naturalesa no són conseqüència de lleis simples, emergeixen indirectament del caos i la complexitat.

En opinió de Palazuelo l'home és capaç de viure enmig del desordre perquè el desordre és un ordre més. Si entenem el desordre com una altra possibilitat d'ordre, encara que no s'escaigui amb els nostres primers esquemes que d'aquest tenim, observariem que els processos que impliquen desordre impulsarien noves metamorfosis en el si de l'estructuració interna dels seus llinatges.

Tots aquests canvis fan possible el replantejament del sistema diagramàtic de Palazuelo. Aquests són observables en les noves disposicions que presenten els elements, la seva carta de color manifesta en les darreres obres des de l'any 2003.

Associem relacions de correcció o incorrecció al definir l'ordre i el desordre. Considerem que les coses estan ben ordenades quan la seva disposició ens permet representar-les i després recordar-les amb facilitat. Si no és així afirmem que estan mal ordenades o desordenades, perquè ens confonen. I ja

<sup>33</sup> I. Prigogine, «*El orden ...*» pàg.176 ]

que les coses que més ens agraden són les que recordem més fàcilment, preferim millor l'ordre que la confusió. Però en realitat només és una il·lusió: l'ordre és només un desordre que ens convé; el desordre, només un ordre que ens decepciona.

### 2.3 LA TRANSGEOMETRIA

Palazuelo crea l'expressió «transgeometria» en un intent de travessar el llindar de la geometria per copsar-la des d'altres perspectives. «Trans-» és un prefix llatí per a formar adjectius de lloc amb la significació de «dellà». El significat fonamental és el de «pas al costat oposat» o «situació en el costat oposat». També vol dir a «través de» i denota posició o direcció a través o transversal.

Al principi utilitzava el terme «transgeometria» per distingir entre la geometria que ell feia i la geometria tal i com l'han entesa la majoria de pintors. Buscava una altra expressió diferent a la combinació d'un triangle i un rectangle. Etimològicament «geometria» significa mesurar la terra.

Palazuelo busca aquestes formes que passen d'unes en altres. Estructures que experimenten canvis que les transporten a l'extrem contrari. Ho ha dit en una entrevista per Revista de Occidente, on també dona una definició extreta de llibres, de la paraula geometria. Geo, seria la deessa terra i per tant la matèria, i matra, que significa mesura, seria l'arrel de la matèria. És a dir, la geometria com a mesura de la matèria, coneixement i

exploració. Sempre ha mencionat aquest interès per la partícula trans. Considera fascinant aquest trànsit, aquest passar d'un en altre, no a altre, interiorment, i és el que espera que l'obra ha d'aconseguir.

Tanmateix podria ser interpretat com allò invisible que no es manifesta perquè sempre es troba més enllà de la nostra capacitat de percepció i és com l'infinít al qual mai s'arriba. En aquesta accepció resulta prou atractiu com a nucli gestant de pensaments abstractes.

Troblem en la història de l'abstracció un altre personatge, Malèvitx, interessat per la partícula trans. La poètica «transmental» de Velimir Khlébnikov i la seva teoria de la reducció de la paraula al «so-lletra» de Krutxenik tingueren un paper significatiu en el pas que Malèvitx féu en la seva pintura cap a la reducció minimalista del color «sol», primer de tot cap al blanc i el negre; o el que seria el mateix, cap a l'absorció i la difusió de la gamma prismàtica, com diu Jean-Claude Marcadé.

Els futuristes russos van inventar el concepte «zaum». Alexéi Krutxenik en el seu manifest *La declaració de la paraula* afirmava que la llengua comú esclavitzava i la nova zaum feia lliures. Aquesta llengua més real i buida d'un sentit racional mostrava les possibilitats d'un «llenguatge transmental», recuperat «dellà» de la ment. Principalment és una via d'alliberament.

Alguns futuristes composaven els seus poemes sense adjectius, adverbis, verbs o signes de puntuació, emprant un collage de substantius que evocaven una successió contínua d'imatges, fins arribar a la base més primitiva de l'idioma, l'onomatopeia i el soroll. Tota aquesta descoberta envers la poesia sonora serà desenvolupada més

àmpliament pels dadaistes.

«Contemporani del formalisme naixent, Malèvitx estigué profundament sotsmès a la seva influència. Així el *Blanc sobre blanc* deriva d'una reflexió sobre el color com a tal, que fa joc amb el verb com a tal de Khlébnikov, convertit en el so com a tal de Jakobson [...]. A la qual cosa cal afegir el problema de la factura, la pintura concebuda en la seva especificitat material [...]. Però el que predomina sobretot en el procediment de Malèvitx és l'exigència bàsica del formalisme: la reducció a les unitats mínimes».<sup>34</sup>

Palazuelo crea l'expressió «transgeometria» en un intent de travessar el llindar de la geometria per copsar-la des d'altres perspectives.

«Trans-» és un prefix llatí per a formar adjectius de lloc amb la significació de «dellà».

El significat fonamental és el de «pas al costat oposat» o «situació en el costat oposat». També vol dir a «través de» i denota posició o direcció a través o transversal.

Al principi utilitzava el terme «transgeometria» per distingir entre la geometria que ell feia i la geometria tal i com l'han entesa la majoria de pintors. Buscava una altra expressió diferent a l'emprada per

una simple combinació d'un triangle i un rectangle. Etimològicament «geometria» significa mesurar la terra.

Palazuelo busca aquestes formes que passen d'unes en altres. Estructures que experimenten canvis que les transporten a l'extrem contrari. En una entrevista per *Revista de Occidente*, dona una definició de la paraula geometria: Geo, seria la deessa terra i per tant la matèria, i matra, que significa mesura, seria l'arrel de la matèria.

És a dir, ell l'enten més la geometria com a mesura de la matèria, coneixement i exploració. Sempre ha mencionat aquest interès per la partícula trans. Considera fascinant aquest trànsit, aquest passar d'un en altre, no a altre, interiorment, i és el que espera que l'obra ha d'aconseguir.

Tanmateix podria ser interpretat com allò invisible, que no es manifesta perquè sempre es troba més enllà de la nostra capacitat de percepció, i és com l'infinit al qual mai s'arriba. En aquesta concepció resulta prou atractiu com a nucli gestant de pensaments abstractes.

En la història de l'abstracció trobem un altre cas d'interès per la partícula «trans» en la figura de Kasimir Malèvitx: la poètica trasmental zaum de Velimir Khlébnikov i la seva teoria de la reducció de

<sup>34</sup> Dora Vallier. «Malèvitx et le modèle linguistique en peinture», *Critique*, núm. 334, març de 1975. pàg. 294-295.



Mikhail Matiuxin. *Autoretrat Crystal* 1917, oli sobre tela, 70 x 37,3 cm

<sup>35</sup> Nina Gurinova «A game in hell, hard work in heaven», a *The Russian avant-garde book 1910-1934*. The museum of modern Art, New York. Abrams Inc New York. 2002, pág 26.

<sup>36</sup> Valentine Marcadé. *Le renouveau de l'Art pictural russe (1863-1914)*. Col. Slavica. Ed. L'Age d'Homme. Écrits sur l'art. Lausanne, 1971. pág. 246.

la paraula al «so-lletra» de Krutxenik tingueren un paper significatiu en el pas que féu Malèvitx en la seva pintura cap una reducció minimalista del color «sol», primer de tot cap al blanc i el negre; o, el que seria el mateix, cap a l'absorció i la difusió de la gamma prismàtica, com diu Jean-Claude Marcadé.

El mot «zaum» traduït com transracional, transmental, va ésser inventat pels poetes futuristes russos, per nombrar el seu nou ús del llenguatge. Aquest neix a través d'un contacte directe amb l'abstracció plàstica i de la transformació de la paraula escrita en una forma visual autònoma present en els primers llibres futuristes. Quan Krutxenik l'any 1917 va reescriure *La Declaració de la paraula com a tal*, manifest de Krutxenik i Khlébnikov escrit l'any 1913, va intentar il·lustrar aquest procés de l'acte poètic resumint-lo en la fórmula següent: «En la música el so, en la pintura el color, en la poesia la lletra (pensament= visió + so + línia + color)».<sup>35</sup> Aquest manifest posa l'accent en la qualitat jeroglífica o d'imatge visual de la paraula, la transforma en enigma, en imatge gràfica, en pur sentit, fent que el significat resti amagat o desconegut. Els futuristes afirmaven que la llengua comú esclavitzava i la nova zaum feia lliures. Aquesta llengua més real i buida d'un sentit racional mostrava les possibilitats d'un llenguatge

trasmental, recuperat "dellà" de la ment. Aquesta via d'alliberament composava la poesia sense adjectius, adverbis, verbs o signes de puntuació, emprant un collage de substantius que evocaven una successió continua d'imatges fins arribar a la base primitiva de l'idioma: l'onomatopeia i el soroll. Tota aquesta descoberta serà desenvolupada més àmpliament pels dadaïstes.

Khlébnikov des de 1910 va estar en el centre de l'aventura de l'avantguarda russa. Vivia dins el seu món d'idees irracionals, en un estat de creació ininterrompuda que admirava els col·legues del seu entorn. Cultivava una passió que el portava a indagar sobre les lleis matemàtiques que regien el món. Havia estudiat les teories no euclidianes de Lobatcheski, i es lliurava a càlculs que li permetien determinar els cicles històrics de guerres i revolucions. Cercava el mitjà de dirigir els rajos lluminosos i els vinculs d'aquests amb els cinc sentits humans i els equinoccis. Aquesta mística de les xifres fou exposada a la *Gamma dels aveniristes*, i en nombrosos poemes i obres dramàtiques.<sup>36</sup>

Aquesta experiència poètica, tan agosarada com revolucionària de l'avantguarda russa, va influir poderosament en Malèvitx i la gestació del suprematisme. Malèvitx amb Khlébnikov i Mikhail Matiuxin, pintor i compositor, van treballar conjuntament en el

l'òpera *Victòria sobre el sol*.

El pròleg era de Khlébnikov i el llibret de Krutxenik, amdós poetes zaum.

Durant l'estiu de 1913, Malèvitx i Krutxenik foren convidats a la datxa de Matiuxin a Finlàndia i serà allà on treballaran sobre l'òpera.

Malèvitx va fer l'escenografia de l'obra, essent la plataforma directa on experimentar conjuntament el llenguatge global promogut per l'esperit i la llengua zaum. S'ha dit que en aquest moment ja aparegueren les icones del quadrat, el cercle i la creu en els dibuixos que s'exposaren per l'obra, i que Malèvitx ja abandonà les dimensions planetàries per edificar un sistema filosòfic en nom de les dimensions còsmiques.<sup>37</sup>

Som davant del naixement del «quadrat negre» que contindrà tota la figuració pictòrica del passat.

L'aquarel·la de l'Enterramorts comprèn el primer «quadrat» de Malèvitx, permetent-li datar el suprematisme el mateix any de representació de l'òpera en un teatre de San Petersburg, el 1913.

Malèvitx interessat per la no figuració en el seu art, sentia la necessitat de debatre els problemes nous que sorgien davant seu: «Necessito d'un home — escriví a Matiuxin, en maig de 1915— amb qui pugui parlar obertament i que m'ajudi a exposar la teoria de la base de les manifestacions pictòriques.

Penso que aquest home només pot ser vostè».<sup>38</sup>

La majoria de les cartes a Matiuxin que s'han conservat a la Maison Pouchkine són de 1915.

Malèvitx debat amb ell sobre problemes del suprematisme i li envia l'octubre el text per esditar del fascicle Del Cubisme al Suprematisme. El nou realisme pictòric. «Aquest llibre —escriví Matiuxin des del seu record— el vam redactar conjuntament amb l'autor».

De fet Malèvitx, quan denomina els seus treballs l'any 1912, introdueix dins el vocabulari de la pintura el terme de Khlébnikov «transmental» en el moment on s'inicia el seu passatge de la pintura «realista transmental» cap a la «cubo futurista» que acabarà en el suprematisme de 1915.

Aquesta relació de dades no és més que per assenyalar que el període de 1912 al 1915 foren anys vitals per la codificació del formalisme rus. Tant des de la seva vessant poètica com des de la plàstica, en aquest període, crisol de la multitud d'experiències que el feren possible, estava l'examen del llenguatge.

Es cercava la seva renovació, l'experiència emocional de l'individu, la novetat expressiva, i això passava per l'anàlisi de la forma. Els artistes desitjaven

<sup>37</sup> V. Marcadé. *Le renouveau de ...*  
pág. 252



Malèvitx. Esbós del decorat *Victòria sobre el sol* 1913 de M. Matiuxin i A. Krutxenik. Llapis sobre paper, 21,5 x 27,5 cm.

<sup>38</sup> E. F. Kovtoun «Introduction à la publication de quelques lettres de Malévitch à Matiouchine», a *Malévitch. Actes du Colloque International tenu au Centre Pompidou*, Musée national d'Art moderne publiés sous la direction de Jean-Claude Marcadé. Cahiers des avant-gardes — L'Age d'Homme. Lausanne, 1979. pàg. 172.

<sup>39</sup> Jiri Padrta. «Malevitch et Khlebnikov» a *Malevitch, Actes du colloque International tenu au Centre Gorges Pompidou*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris publiés sous la direction de Jean-Claude Marcadé. Cahiers des Avantgardes. Ed. L'Age d'Homme. Écrits sur l'art. Lausanne, 1979 pàg. 42.

<sup>40</sup> Jiri Padrta. «Malevitch et Khlebnikov» ...pàg. 43.

des de les seves indagacions transcendir, superar el vell ordre acadèmic, saltar cap a nous reptess amb el gest original i la imaginació. Recrear el llenguatge en la vessant que fos, usant tots els signes, tota la riquesa tant física com metafísica, amb l'ambició de la creació d'un home nou que arranca de les aspiracions de l'idealisme romàntic.

L'evolució de la iconografia de Malèvitx es correspon als «mots buits» del zaum, les formes geomètriques neutres sortides del cubisme, formes despullades i reduïdes als elements més primitius i que esdevenen autònomes. Contràriament a Mondrian, Malèvitx obté aquestes formes pures a partir de reduir l'antic repertori formal, és a dir, per eliminació, però més aviat per l'abolició progressiva de les funcions semàntiques i simbòliques, tradicionalment atribuïdes a la forma.

A partir del «cubisme-alògic», ell emprèn una escalada rigorosa cap a la forma pura, utilitzant dues vies diferents i complementàries. D'una banda cerca aïllar els elements d'una forma geomètrica buida (de la superfície plana cubista) i de l'altra despullar els signes cubistes, fragments de la realitat tangible de la seva funció figurativa.<sup>39</sup>

El resultat d'aquest itinerari entre dos llenguatges, pictòric i poètic, és un llenguatge d'emblemes, cada vegada més i més simple i que ha estat possible pel pas per la deconstrucció transmental desenvolupada

al llarg de dues etapes: la deconstrucció de la llengua per l'aïllament del mot, que es substitueix ben aviat per la creació lliure del neologisme, i el treball amb els elements mínims; això darrer correspon en Malèvitx al moment entre el «cubisme-al·lògic» i els inicis del suprematisme de 1914-1916.

Cal precisar segons l'estudi de Jiri Padrta <sup>40</sup> que de la ruptura entre el mot i el seu sentit es desprèn, en la poesia zaum l'energia de l'activitat vocal que procedeix de la reconstitució no figurativa (transmental) del llenguatge, a partir dels elements de base, les lletres de l'alfabet. La finalitat d'aquest procés és en efecte la creació del neologisme, d'un mot nou, desproveït de sentit, més sobrecarregat d'energia. Aquesta seria la nova unitat de la llengua universal transracional.

El punt fort de l'experiència transracional de Malèvitx, doncs, es centra en la fascinació i l'estudi d'aquesta energia de les dissonàncies que Khlebnikov resol amb la poesia i Malèvitx amb les seves pintures i escrits teòrics d'aquests anys. L'enfrontament entre les formes, alliberades del cubisme desencadena la recerca de l'origen d'aquesta força en la filosofia de Malèvitx i segons Padrta: «Aquests mètodes reduccionistes promoguts pels poetes desvetllant la raó primera de l'energia mitjançant el despullament formal fins a la reducció

de la forma, a la monocèl·lula primitiva, la sement dels mots. És equivalent per Malèvitx a les formes geomètriques elementals. Per tant l'edificació de les construccions suprematistes passa per l'ús d'aquestes monocèl·lules geomètriques».<sup>41</sup>

L'evolució de la corrent trasmental en la *Llengua estel·lar* de Khlébnikov i en el suprematisme pictòric de Malèvitx es manifestarà en la vocació creadora de determinar «la tasca de l'artista en generar un signe específic per cadascun dels aspectes de l'espai. «Aquest signe haurà de ser simple, sense ressemblança a cap altre».<sup>42</sup>

En definitiva la tasca consistirà en traspasar mitjançant un nou imaginari la realitat que ens rodeja. Dotant-la d'una geometria bàsica despullada de significat, una geometria del «no res», més carregada de sentit precisament per dotar-la de «sense sentit». Dissoldre la dissociació entre art i teoria. Fondre'ls en un espai de confluència d'identificat valor en la percepció artística. Aquests són els punts forts que el llenguatge «zaum» despertarà canviant el sentit i el discurs de l'art de l'avantguarda reforçant la filosofia de l'art com una eina potent de creació.

El fulletó *La paraula com a tal* que precedeix l'òpera *La Victòria del sol* i que s'estrenà el desembre de 1913 a Petrograd ens és molt important. Si l'obra

teatral posa en solfa el «zaum» el fulletó justifica teòricament la «llengua trasmental zaum», que va ésser un esbós fonamental pel desenvolupament del formalisme rus que tindrà les seves prolongacions en la lingüística i paral·lelament en la provisió d'un model en el pensament que ha fonamentat abstracció de Malèvitx i la va tornar de cop radical.

En referència a quan s'inaugurà a Petrograd l'any 1915 l'exposició *O'10*, proclamant el Suprematisme, Dora Vallier exposa el següent<sup>43</sup>: «Si Malèvitx continua vinculat a aquesta problemàtica de llengua (trasmental) és perquè li permet formular, per analogia, una explicació de la seva pròpia empresa. Es pot llegir en filigrana: "la destrucció del sentit, operada pel zaum, correspon a l'abandó del referent en la pintura, esdevinguda així abstracta". La tasca de Malèvitx consistirà en entendre la pintura com un depassament de l'objecte, anar més enllà, despullar el significat per fer sensible el significat d'allò que és inevitablement portador». D'aquí l'afirmació de Malèvitx que el color és el creador de l'espai. El blanc i el negre designen aquest nivell mínim que sobre el pla lingüístic és equivalent del nivell fonemàtic. «Per altra banda la supremacia que dona al color el suprematisme en la seva definició parteix de la reflexió del Blanc sobre el blanc, el color com a tal, com el verb com a tal, de Khlébnikov, convertit

<sup>41</sup> J. Padrtá. «Malevitch et Khlebnikov».... pàg. 43.

<sup>42</sup> J. Padrtá. «Malevitch et Khlebnikov»... pàg.44.

<sup>43</sup> Dora Vallier. «Introduction à la publication de quelques lettres de Malevitch à Matiouchine» a *Malevitch, Actes du ...* pàg.193.



K. Malèvitx. *Suprematisme dinàmic* 1916, oli sobre tela, 80,3 x 80,3 cm



<sup>44</sup> Dora Vallier. «Malèvitx et le méthode linguistique en peinture». *Critique* n° 334, març 1975 pàg. 294-295.

<sup>45</sup> Emmanuel Martineau. K. Malèvitx a *Écrits II. Le miroir suprématisse*, L'Age d'Homme. Lausana, Suïssa, 1993. pàg.9.



Malèvitx. Esbós del decorat *Victòria sobre el sol* 1913 de M. Matiuxin i A. Krutxenik. Llapis sobre paper, 21,5 x 27,5 cm.

en el so com a tal de Roman Jakobson. A la qual cosa cal afegir el problema de la factura, la pintura concebuda en la seva especificitat material.

Però el que predomina sobretot en el procediment de Malèvitx és l'exigència bàsica del formalisme. La reducció a les unitats mínimes.<sup>44</sup> No és un formalisme en el sentit occidental, per l'escola formalista russa significava establir un codi que traspassés el rerafons del llenguatge.

La poètica trasmental, doncs, és una via de traspàs que despulla les figures, els objectes amb la intenció d'esbrinar les claus del seu sentit desvetllant un sentit superior. Aquesta actitud reflexiva de depassar les il·lusions d'un món conegut, d'imaginar-lo des d'una teòrica, és comú a artistes que com Malèvitx, Klee i Palazuelo, i d'altres que aspiren a transcendir-lo amb la seva obra. Esforçant-se mitjançant la geometria de l'abstracció en reconèixer altres dimensions i per tant gaudint i formulant una nova mirada crítica sobre el món visible.

El darrer opuscle publicat per Malèvitx *L'art, l'església, la fàbrica* (1922) és un dels textos filosòfics més transcendents del segle XX. Sense tenir una formació filosòfica, ni acadèmica, Malèvitx transmet a partir de coneixements adquirits possiblement de

la teosofia de Piotr Uspenski, adoptant idees procedents de Grècia, l'Índia i l'Extrem Orient, un ideari complex orientat a qüestionar l'ésser, a la recerca d'una nova figura de Déu i una nova espiritualitat. «L'objectiu del pensament suprematista és el mateix que la filosofia heideggeriana portarà en el futur a la paraula». Malèvitx en els seus anys de reflexió solitària troba el nom propi de la qüestió suprema: el «no-res alliberat»<sup>45</sup>

Per a Malèvitx l'únic món viu és el món sense-objecte: l'obertura cap a l'ésser no figuratiu, sense objecte; l'exigència del qual, en ser reconegut, altera completament la vida.

«Com que l'acte pur no és mimètic, sinó un "acte pur", que capta l'excitació universal del món, el ritme, allí on desapareixen totes les representacions figuratives del temps i l'espai, i on només subsisteix l'excitació, aquesta flama còsmica sense nombre, sense precisió, sense temps, sense espai, sense estat absolut ni relatiu. Del *Quadrangle negre* de 1915 al *Blanc sobre Blanc* de 1917, l'espai del món emergeix a través del "semàfor de color en el seu abisme infinit"»<sup>46</sup>

El trajecte de la filosofia pictòrica de Malèvitx queda inscrit en l'àmbit dels grans interrogants del pensament universal, no només com a culminació de l'e-

volució estètica europea a partir de Cézanne, sinó també com un sistema ontològic que fa possible la revelació de la «veritat de l'èsser».<sup>47</sup>

### 3. INTEL·LECTUALITZAR EL COLOR

EL SIGNIFICAT DEL COLOR ÉS EL SEU ÚS.  
L'ÚS ÉS ANTERIOR AL SIGNIFICAT I AQUEST  
NEIX D'ELL. WITTGENSTEIN

Genèricament el color es defineix com la sensació que produeixen sobre l'òrgan de la visió les radiacions de la llum diversament absorbides i reflectides pels cossos. El color neix de la interacció de l'espai i de la llum, tots dos són matèria i alhora són també energia.

Palazuelo quan pensa el color es remet a Goethe recordant que aquest va dir: «els colors són actes de la llum; actes i penes. En aquest sentit cal esperar que ens il·lustrin sobre la seva naturalesa. Si bé els colors i la llum guarden entre si relacions exactíssimes, tant aquells com aquesta pertanyen en un tot a la naturalesa; doncs a través d'ells la naturalesa vol manifestar-se particularment al sentit de la vista.»<sup>48</sup>:

Així mateix Palazuelo fa una interpretació de la llum com un material dinàmic, com la unió d'energies d'origens diferents, i exposa que la llum és vibració material activa i és energia quan es conjuga amb una altra energia més lenta, més material encara, i entra en ressonància amb ella acolorint-se les dues conjuntament.

«La llum és matèria que parla en la matèria, que parla amb una altra matèria més densa per poder, d'aquest mode, manifestar-se i expressar-se juntes. La matèria somnia i nosaltres somniem amb ella, amb les seves formes, amb els seus colors».

Els colors no són en si ni purs ni impurs, ni bells ni el contrari. Es pot dir que tot depèn de la nostra capacitat per imaginar, per pensar amb ells, i dels sentiments i emocions que ells evocuen en nosaltres.

Palazuelo avalua la pregunta de Schopenhauer quan exposa com podem comprendre els colors sense participar de la seva acció profunda? Responent: «(...) L'aparició d'una forma feliç és sempre un acontereixement meravellós que va acompanyat de l'aparell i la fastuositat del color: "amb la seva bella túnica vermella" diuen els alquimistes. És el més bell color, el que designa la substància-formada-feliç, la que omple els desitjos de l'artista, la que anuncia la realització, la fi dels seus treballs».<sup>49</sup>

<sup>46</sup> K. Malévich, «Le Suprématisme», a *Écrits II. Le miroir suprématisse, L'Age d'Homme*. Lausana, Suïssa, 1993. pàg. 83.

<sup>47</sup> «Introduction à la publication de quelques lettres de Malévitch à Matiouchine», a *Malévitch. Actes ...* pàg. 311.

<sup>48</sup>J.W. Goethe, «Prefacio». «Parte didáctica», *Teoría de los Colores* (1810). Poseidón. Buenos Aires, 1945, pàg.11.

<sup>49</sup> Conversa mantinguda i transcrita per Santiago Amón publicada a *Revista de Occidente* núm. 7, maig de 1976, Madrid a *Pablo Palazuelo. Escritos...* pàg.36.

<sup>50</sup> Conversa...a *Pablo Palazuelo*.  
*Escritos...* pàg.66

<sup>51</sup> P. Palazuelo. *Escritos...* pàg.67.

<sup>52</sup> J.W. Goethe, «Prefacio». «Parte didáctica», *Teoría de los Colores* (1810). Poseidón. Buenos Aires. 1945. pàg.11.

<sup>53</sup> Conversa...a *Pablo Palazuelo*.  
*Escritos...*pàg.74

El color i la seva aplicació són descrits des d'aquestes proposicions:

«El color vermell és per exemple, per mi, tant el que envermelleix com el vermellós, i en certs moments tinc la impressió de sentir amb ell la tensió que l'urgeix a passar, a transformar-se en violeta, o en taronja.

[...]

El color negre és imaginat primer en el treball de la matèria com a fonament substancial opac i tenebrós. El citrí (groc verdós iridiscent), evoca la multiplicitat de les possibles metamorfosis de la substància. El blanc, simbolitza la il·luminació i, finalment, el color vermell, que l'artista imagina "cristal·lí" perquè el sent com un focus de "nova llum terrestre" i com a receptacle d'un "foc que s'encén amb mesura", segons l'expressió d'Heràclit.<sup>50</sup>

«...Quan jo treballo amb un color vermell ardent, que entra en vibració intensa amb l'espai i que arriba a enlluernar fins a impedir la clara percepció dels tons diferents o propers, és a dir que arriba a impedir la tonalització, sento una necessitat fisiològica de buscar refugi en la frescor acollidora que emana dels verds i dels blaus, o d'endinsar-me pel negre com per un bosc encalmat encara que ple de sords, llunyans rumors, per reposar allà en la seva més profunda negror silenciosa.»<sup>51</sup>

[...]

«...En la natura el color, que és forma material, limita sempre amb un altre color, però les zones frontereres dels espais acolorits són el camp d'acions, d'influències mútues, de recíproques consonàncies i dissonàncies...».<sup>52</sup>

Com més bell se sent un color millor se l'imagina com a resultat i signe d'una sublimació.

L'exaltació de les formes es manifesta a través d'una veritable dramàtúrgia dels colors, així ho sent Palazuelo i orienta les seves formes cap a una dominació final del color vermell.

Per l'artista que usa els colors, la visió del color més bell seria la del color vermell, de tots els que és capaç d'imaginar és aquest el que designaria tanmateix l'aparició de la forma reveladora del sentit dels seus treballs.

«El color és per mi una forma en tant que és una vibració d'energia. La funció de la forma que és color és la mateixa que les altres formes en la conformació total d'una obra, fins i tot quan el conjunt de qualitats amb les quals el color impregna una determinada obra sigui d'una naturalesa sensual o emocional diferent. Crec que, per exemple, el simbolisme dels quatre colors: negre, groc, blanc i vermell, en l'obra alquímica té la seva raó de ser en una desconeguda relació entre el psíquic (emocional) i el físic (emocional), encara que això pugui semblar una barbaritat».<sup>53</sup>

El color per Palazuelo és forma, vibració i energia. És símbol i és energia.

Resulta inevitable pensar en Palazuelo com un alquímic contemporani i en la possibilitat que impregni els seus colors de l'emocionalitat atribuïda a l'alquímia. Durant els anys compresos entre tal i tal, observem que els seus colors, tot i que personalitzats no s'allunyen gaire dels referents medievals als quals fa referència, en un intent de capturar i conduir el color cap a aquests atributs.

Utilitza el blanc i negre principalment perquè l'atrau aquest contrast tan expressiu, pletòric d'energia. Es tracta d'explorar la bipolaritat extrema, la màxima tensió, la llum més intensa i l'obscuritat més profunda. Quasi no fa falta dir que seguidament sorgeixen els ressons simbòlics i en alguna ocasió alquímics: «serà entre la nit i el dia quan el germen iniciï la seva metamorfosi».

«Molt després d'acabar *Pavonis* 1972, em vaig adonar que els blaus dominants en el quadre eren el resultat de la forta impressió que em va causar l'atmosfera blava produïda pels vitralls de l'interior de la catedral de Chartres. Aquells blaus vivents, envoltats pel buit de l'espai circumdant, evocaven obscurament en mi algun estat durant el qual la vida latent en la matèria prima crida l'energia, que res-

pon llançant un bell esclat de llum blanca.»<sup>54</sup>

### 3.1 EL COLOR ÉS SÍMBOL DE L'ÀNIMA

Palazuelo manifesta que pensa molt els colors, que els imagina i els introdueix en la composició a mesura que aquesta ho va necessitant. A vegades trobar el color imaginat requereix diferents intents fins que el resultat s'aproxima al previst.

Explica també que li agrada saturar el color imaginat perquè mitjançant aquest es poden expressar els dinàmiques profunds que es produeixen entre l'ànima i la naturalesa.

Concedeix doncs un valor simbòlic al color?

Palazuelo respon que la imaginació pot donar un valor a les formes, que va acompanyat de la paral·lela imaginació i aparició dels colors. Des de temps remots els colors han estat motiu dels somnis de l'home. Així, l'alquímia estava orientada cap a la dominació final del color vermell, símbol de l'energia que infon, augmenta i transmet la vida. Mai el color havia estat tan essencial per la química com en l'Edat Mitjana. «El color és un pilar de la creença alquímica en la transmutació. El color d'una substància era considerat una manifestació externa

<sup>54</sup> C. Bonell, *Geometria i visió...* pàg.47.

<sup>55</sup> Philip Ball. *La invención del color*. Turner Publicaciones, S.L. Fondo de cultura económica. Madrid, 2002. pàg.102.

<sup>56</sup> Daniel Thompson, a P. Ball. *La invención del...* pàg 106.

de les seves propietats internes. La literatura alquímica està plagada del llenguatge de tintorers i fabricants de colors. Es parlava de "tenyir" les pedres i els metalls com si fossin teles. A la pedra filosofal se l'anomenava comunament la tintura». <sup>55</sup> El terme "alquimista" significava moltes coses, igual que actualment el terme "químic" que s'aplica tant al científic acadèmic com al fabricant de fàrmacs.

El vermelló és l'avenç tecnològic fonamental de la pintura medieval. Daniel Thompson estima que cap altre color ha tingut efectes tan perdurables com la seva invenció.

El vermelló serà el príncep dels vermells medievals. «Si l'Edat Mitjana no hagués comptat amb aquest vermell brillant, difícilment hagués desenvolupat els patrons de coloració que va establir, i no s'haguessin utilitzat tant els altres colors brillants que es van inventar durant i després del segle XII». <sup>56</sup>

Tal i com Palazuelo esmenta, l'alquímia concedeix al vermell una significació especial: és el color de l'or (que es considerava més bell, quan més vermellós) i representa la culminació de la gran obra: la creació de la pedra filosofal. Així el robí o carbuncle fou símbol de l'energia que infon i augmenta la vida; és el color vermell que l'artista imagina cristal·lí, perquè el sent com un focus de llum terrestre.

Abans d'acabar en color vermell, les transformacions generaven suposadament els altres colors principals del món clàssic: negre, blanc i groc, en aquest ordre.

En aquest context el seu valor simbòlic dependrà de la nostra capacitat per a pensar, per imaginar el color. Ocorreria el mateix en referència als sentiments i emocions que poden evocar en nosaltres. Tot això pot explicar, en certa manera, el perquè del simbolisme dels colors(,) que ens arriba des de l'antiguitat. Per a Palazuelo els colors simbolitzen els dinamismes profunds entre l'energia psíquica i la material. Son símbols de l'ànima.

El color evocador de sentiments i emocions formals, pot exaltar o empobrir l'estructura de l'obra. És l'instint qui exigeix usar un determinat color. Es produeix un somiejar amb les formes, amb els espais, amb els colors.

L'autor rep el color com a forma. La llum és activa i és energia. És, doncs, matèria que parla amb la matèria a fi que es puguin manifestar juntes. «La matèria també somnia en nosaltres, i nosaltres somniem amb ella, amb les seves formes, amb els seus colors».

Sense buscar una relació emotiva i concreta amb l'espectador, Pablo Palazuelo és conscient que mit-

jançant el color aquesta es pot establir.

Utilitza el blanc i negre principalment perquè l'atrau aquest contrast tan expressiu, pletòric d'energia. Es tracta d'explorar la bipolaritat extrema, la màxima tensió, la llum més intensa i l'obscuritat més profunda. Quasi no fa falta dir que seguidament sorgeixen els ressons simbòlics i en alguna ocasió alquímic: «serà entre la nit i el dia quan el germen iniciï la seva metamorfosi».

«Crec que en la naturalesa, així com en l'obra d'art, «la veritat d'un color», el nivell on un color no trobaria límits estaria en el seu centre, és a dir, en el lloc de màxima intensitat o rapidesa de la seva vibració, en el seu cor, en el focus del seu més potent dinamisme.»<sup>57</sup>

#### 4. EL DIARI D'UNA VIDA

Palazuelo anomena al corpus de la seva obra el diari d'una vida.<sup>58</sup>

Palazuelo traça les línies com si elaborés patrons, com una ordenació d'elements per identitat i diferència. Gaudeix creant classes de motius que són iguals en un aspecte i diferents en un altre, i l'aplicació del color és un dispositiu per aconseguir aquest fi.

Els conceptes claus de la seva obra són control interior, imaginació i transformació.

L'interès de les seves imatges rau en la seva immediatesa que es remunta a un passat, a un llinatge adquirit que proporciona un cert misteri i sorpresa. L'ascendència de les imatges és fruit de les nombroses evolucions que l'autor prefereix anomenar «transformacions». Transformacions d'unes «amb» (no en) altres que són observables en les famílies *Umbra*, *De Somnis*, *Dream*, *Ramo*, *Oval* o *Circino*.

Trobem en la seva obra una recreació cíclica, episòdica en els transcórrer dels anys, d'una pretesa realitat. La sintaxi del seu llenguatge és plena d'atributs adreçats a fer reals els seus arquetips. Es concentra en la recuperació d'unes diagramacions concretes

<sup>57</sup> C. Bonell *La Geometría y la vida...* pàg 188.

<sup>58</sup> Comunicació personal amb C. Bonell, 4 de març de 1990, *La geometria y la vida*. pàg.142.

<sup>59</sup> «Materia, forma y lenguaje universal». Conversación con Pablo Palazuelo, mantenida y transcrita por Santiago Amón. Publicada en *Revista de Occidente*, núm. 7, mayo 1976. Madrid. pàg. 29.

<sup>60</sup> C. Bonell. Geometría y Visión... pàg. 28

<sup>61</sup> C. Bonell. Geometría y Visión... pàg. 29



Pablo Palazuelo. *Dream IV* 2004  
oli sobre tela, 248 x 189 cm

que voregen la sonoritat ancestral.

La carta de color és el conjunt de les variants que es manifesten durant el seu estat de transmissió dels arquetips.

Certes obres es componen segons el següent esquema, com observa S. Amón: un element fixe, oscil·la entre el cercle (executant un gir perfecte sobre sí mateix) i l'hexàgon (primera figura perfecta de més de quatre costats), i un univers de formes exteriors, "diverses", canviant, que neixen d'aquest element fixe, i retornen a ell.

Encara que aquest advertiment es realitza sobre obres de fa quasi quatre dècades és perfectament vigent i aplicable a les famílies d'imatges contemporànies com poden ser *Dream* o *Ramo* de 2004, considerant que aquestes es manifesten sota altres formes, fruit del seu sistema hàbil en generar transformacions obertes.

Amb aquest esquema tracta de col·laborar en el procés o cicle complet de generació a partir d'un punt que sigui o no visible: el procés de transfiguració o metamorfosi.

Qualsevol cicle es manifesta segons una llei determinada, una llei o un ordre. Generalment aquestes lleis són rítmiques, «veritables ritmes temporals i espacials. Per mi, segons vaig dir, la unitat de l'esperit i la diversitat de la natura són cares o aspectes d'una mateixa i única cosa».<sup>59</sup>

I el color? La seva carta de color la llegim com un verb transitiu.

Considera les formes més aviat com a trànsits que com a estats, en ocasions ha afirmat que l'interessa la «trans-formació» o el passatge. Els atributs que qualifiquen el color se li fan insuficients i els sent més pròxims als verbs que als noms. Així tenen més sentit fer vermell, fer violeta o fer propra.

Quina és la manifestació de la carta de color? Com és en el seu cas?

Emprant les seves pròpies paraules El color és una forma i en tant que forma conté energia.

La carta de color explicitada en la seva obra és una font energètica, una forma d'energia.

Les formes de la matèria més que estats són passatges, i sobretot és la comprensió de les misterioses accions i relacions que tenen lloc durant les seves metamorfosis i mutacions. En el meu treball es produeixen mutacions de formes que encara no comprenc bé, i el mateix ocorre amb el salt qualitatiu que té lloc entre una família i una altra.<sup>60</sup>

Interpretar el color de Palazuelo com una font d'energia en estat permanent de vibració i canvi, concorda amb les idees de transformació que generen els cicles. L'associació del color amb el cicle biològic confirma la seva acció de transitar, de traspas-

sar, d'anar més enllà de l'experiència purament cromàtica, convertint la seva lectura en una descoberta de la ressonància del seu imaginari.

#### SÈRIE SUCESION

*Sucesion II* 1991,

guaix sobre paper, 67 x 50 cm

*Sucesion IV* 1991,

guaix sobre paper, 66,5 x 50,5 cm

*Sucesion n° 5* 1993,

guaix sobre paper, 66 x 50 cm

*Sucesion n° 6* 1993,

guaix sobre paper, 66 x 50 cm

La idea de continuïtat es transforma en successió com el nom que duen aquests guaixs on la profunditat del blau xucla cap a l'interior de manera que el negre i una altra vegada el vermell emergent de les línies més gruixudes marquen el ritme de l'estructura fent-se perceptibles els canvis en una seqüència rítmica.

«No és veritat que ho faci tot amb angles i línies trencades, però per instint me'n vaig a les formes angulars». <sup>61</sup>

L'any 1995 declarava sentir-se més atret per l'angle que per la corba i a més argumentava concebre la corba inscrita en l'angle. Aquestes declaracions es realitzaven en el marc d'una entrevista amb motiu de l'exposició *Geometria y visión*, l'any 1995. Com veurem les obres de 2002 a 2004 contradiuen aquestes afirmacions en utilitzar els elements curvilinis amb la destresa d'un delineant.





<sup>62</sup> Carmen Bonell. *La Geometría y la vida* ...pàg 22.

310

Per exemple un angle es pot veure com l'obertura que produeix l'encontre de dues línies o com una aliniació, com un canvi brusc, com un fragment d'una línia trencada. El seu simbolisme serà diferent en un i altre cas. En la confluència o encontre del vèrtex podem interpretar un conflicte, en el canvi de direcció s'implica una «voluntat» interna de la línia. La forma d'un angle en conjunt poseeix una expressió racional, agressiva i dinàmica, com la de l'angle agut. Desplaçat i amb una certa anomalia, seria l'expressió més adequada per l'angle obtús. L'angle és finalment un punt angular, estret, pel qual penetra l'espai. Però després l'angle varia i s'obre i l'espai té la possibilitat d'expandir-se. En certa manera, l'ús de l'angle en Palazuelo està vinculat al símbol matemàtico-filosòfic que li adjudica, «el que vé de més enllà». <sup>62</sup>

D'una visió de l'angle simbòlic a una interpretació de l'angle poètic, en ambdós casos el nombre és al darrera:

«Les ordres les marca l'obra», en aquest sentit, les paraules d'Aurèlie Nemours s'ajusten al discurs de Palazuelo: si la matemàtica sempre ha existit, «existia sense ser-ne conscient, el quadre em condueix i no puc fer una altra cosa que mantenir-me disponible». Aquesta disponibilitat en el cas de Palazuelo passa a ser una eina primer intuïtiva i després de

control, de domini i coneixement per prendre posició en aquest llenguatge.

Apunta també Nemours que la natura li desvetlla les seves lleis convidant-la a expressar-se sota l'aparença del mòdul. En Palazuelo la modulació adquireix un sentit més vast de complexitat. Per una banda li permet expressar-se sota un aspecte seqüencial, i per una altra, els seus mòduls contenen una capacitat estructural que tot i ser esquemàtica, fa que aquests no siguin sintètics.

Els seus dibuixos i guaixs constaten el seu procés de descobriment. Orientar i definir l'espai és un punt eventual de partida en Palazuelo. A mida que ens anem endinsant en treure l'entrellat de com ens orienta la seva idea d'espai, ens adonem que estem immersos en un laberint que ens atrapa. El recorregut que ens proposa no està exempt d'enginy i complexitat, tot i que a mesura que fluctuem per la successió de les seves propostes ens envaeix una sensació de benestar deleitant.

La successió és un ordre i en Palazuelo és important com es generen les obres en funció seva. Després, quan estem en l'interior d'una peça aquest ordre canvia i el que vol es precisar quins són els codis d'ordre que regeixen la seva obra.

Móns dintre de móns on l'artista admet la possibilitat de desordre d'acord a unes altres possibilitats

d'ordre. No l'ordenació tradicionalment entesa, sinó l'esclatxa cada vegada més potent cap al territori que considera altres ordres possibles.

La sèrie o família de Pablo Palazuelo presenta una formulació d'ordre que durant el seu decurs ofereix algunes variacions o alteracions, —destacar l'associació que es pot establir a través de les filiacions musicals de l'artista i la seva col·laboració amb el compositor belga Frédéric Nyst en la sèrie *El número y las aguas*—, mitjançant les quals marca possibles opcions de recorregut en els seus laberints, essent la circularitat cíclica la que ens retorna al punt d'inici.

#### SÈRIE CONJUNCTIONIS 1991-1998

«Coniunctionis o conjunctionis», prové del llatí, genitiu singular. Significa «de la unió». Aquesta conjunció, unió, mescla, també matrimoni, podria ser la traducció llatina del grec «míxis» o «nmíxis», que també significa unió sexual, terme usat pels filòsofs i que apareix en l'alquímia per designar l'aleació de substàncies.

L'angle recte transmet la impressió d'una brusca aturada, d'estatisme. La diagonal suggereix una via de pas a altres coses en sintonia a la partícula «trans», com a trànsit, transposició.

#### *Conjunctionis V* 1993

oli sobre tela, 135 x 103,5 cm.

Les línies curtes com segments es belluguen en direccions digonals cap als límits de la tela, aturant-se abans d'arribar al final, respectant el marge d'un rectangle vertical.

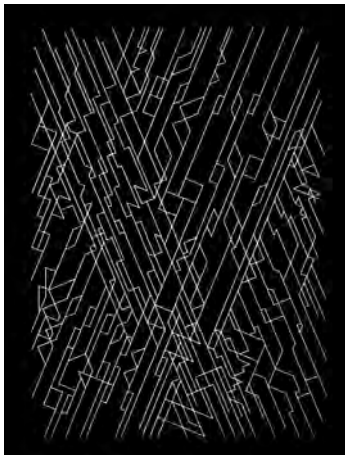
L'experiència que s'està generant quelcom, indescriptible encara, la confirmen les unions, els punts d'encontre dels segments que van dirigint un recorregut imaginari.

Els intersticis de color negre que deixa el recorregut inaccessible que Palazuelo dibuixa en blanc ens transporten a associar aquesta «conjunció» a la idea contrària, la inconnexió; o a la dificultat laberíntica que evoca el títol *Minos* (1992) d'una altra de les seves obres, on la complexitat generada per diferents plans de línies fan l'obra impenetrable.

#### *Conjunctionis II* 1993

oli sobre tela, 135 x 103,5 cm.

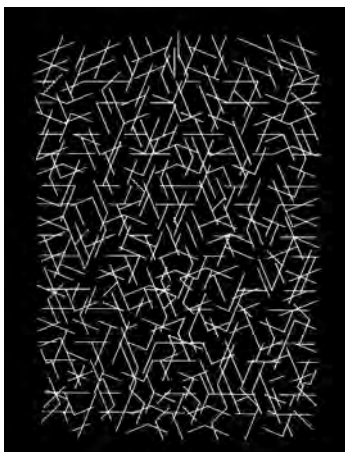
L'habilitat de l'autor per anar creant un circuit direccional en un gest rectilini perfecte com qui juga a dibuixar sense aixecar el llapis del paper, converteix els segments en continus i formant una estructura nova. Aquesta té el seu vèrtex en la base de la pintura i s'obre en l'alçada. Les línies, un cop més, s'aturen en arribar al límit imaginari marcat pel format de la pintura vertical.



*Conjunctionis II* 1993

*Conjunctionis V* 1993

oli sobre tela, 135 x 103,5 cm



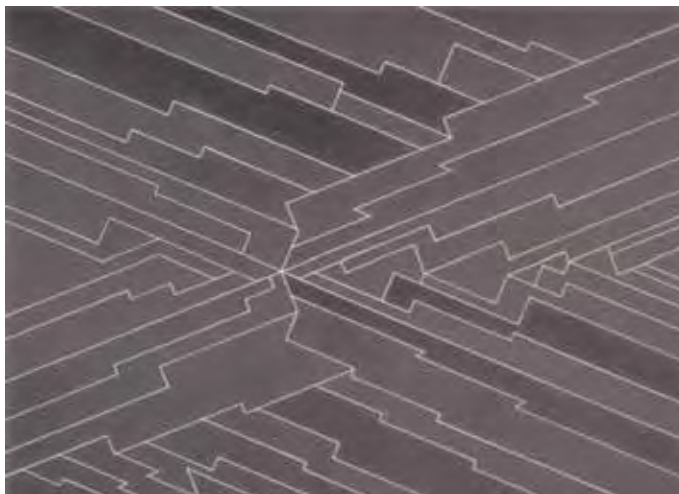
Fons intensos en ambdues pintures, d'un blavós fosquíssim quasi negre, o d'un negre matisat de blau, donen una qualitat increïblement rica en profunditat, fent ressaltar encara més la delicadesa de les línies de Palazuelo.

*Conjunctionis VI* 1998

oli sobre tela, 135 x 103,5 cm.

*Conjunctionis VII* 1998

oli sobre tela, 135 x 103,5 cm.



Cinc anys després continua fent créixer la sèrie.

El canvi més evident és que aquestes altres peces de la mateixa família passen a un format horitzontal, i que la imatge s'estén fins arribar als marges.

La idea de carta de color es fa palesa dintre d'unes variacions mínimes: grisos intensificats de blau ultramar, valoren altres tonalitats de grisos i blaus en fragments de la imatge que interpretem com a «caselles». L'estructura que proposa encara seria més estanca, fins i tot m'atreviria a dir que més hermètica, encara més enigmàtiques, si cal, si no fos per la inespecificitat que planteja amb el color. Descriure els valors de gris i blau no resulta gens fàcil, qualsevol aproximació pot quedar-se pobra, no són gens monocordes, malgrat la seva textura visual difusa.

Recorden als blaus i grisos marengos, sempre difi-

cils d'especificar degut al multicolor que contenen, a l'efecte de la seva cromosíntesi visual. També els situaríem en els marges de transició del blavós púrpura al púrpura blavós on les gradacions de grisos també existeixen.

Es manté la mateixa idea d'expansió a partir d'un nucli central de l'inici, que observavem en les obres de 1993. Ara els elements s'organitzen i surten expansivament a l'exterior en un efecte d'esclat controlat. Aquesta estructura està sota el control del color; què hauria succeït si Palazuelo hagués destinat els seus «envermellir, ataronjar i engroguir» en aquest cas?

*Marin 04* 1992

guaix sobre paper, 66 x 50 cm.

*Marin 06*, 1993

guaix sobre paper, 66 x 50 cm.

*Marin 02* 1993

guaix sobre paper, 66 x 50 cm.

*El número y las aguas III* 1993

guaix i llapis sobre paper, 66,5 x 50 cm



*Marin 04* 1992

guaix sobre paper, 66 x 50 cm.

*Marin 06* 1993

guaix sobre paper, 66 x 50 cm.

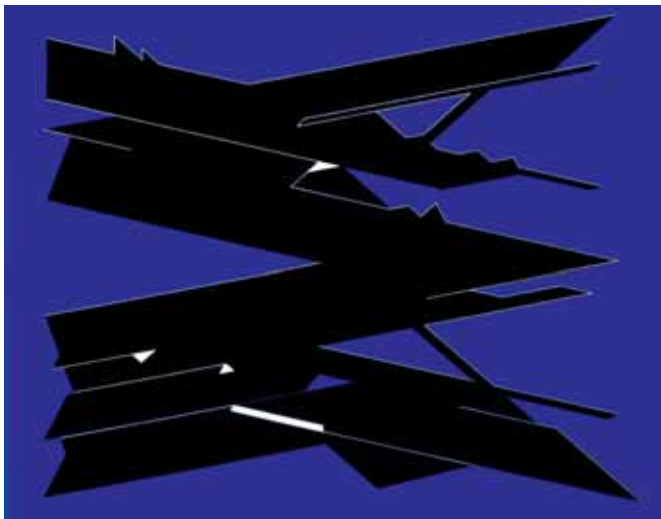
*Marin 02* 1993

guaix sobre paper, 66 x 50 cm.

*El número y las aguas III* 1993

guaix i llapis sobre paper,

66,5 x 50 cm



*Sydus I* 1997

oli sobre tela, 177 x 222 cm

Blau ultramar, negre i blanc

*Sydus II* 1997

oli sobre tela, 177 x 222 cm. Groc i negre



«Sidus» en llatí vol dir estrella. A vegades en llatí, per influència grega s'utilitza la ípsilon «y».

La tendència a pensar les estructures en diagonal, de la que parla l'artista sovint en les seves declaracions, és ben visible en aquestes dues obres. La diagonal ofereix la possibilitat d'un impuls compositiu que només amb la verticalitat no s'aconseguiria; en aquest cas, llança l'estructura cap als laterals de la pintura argumentant la seva horizontalitat.

Blau ultramar, negre i blanc són els colors de la primera; i groc i negre articulen aquesta segona estructura, on el negre la transforma en quelcom veritablement sígnic i pregnant sobre el groc contaminat de vermell del fons, punyent i rotund.

Les diagonals incorporen dinamisme que augmenta amb la tria del color.

Sèrie

*De Somnis II* 1997

oli sobre tela, 217 x 149 cm

*De Somnis IV* 1997

oli sobre tela, 217 x 150 cm

*De Somnis II Segundo Tiempo* 1998

oli sobre tela, 237 x 158 cm

*De Somnis LXIII* 2000.

oli sobre tela, 170 x 158 cm

*De Somnis LXII* 2000

oli sobre tela, 240 x 157 cm

*De Somnis LXIII* 2002

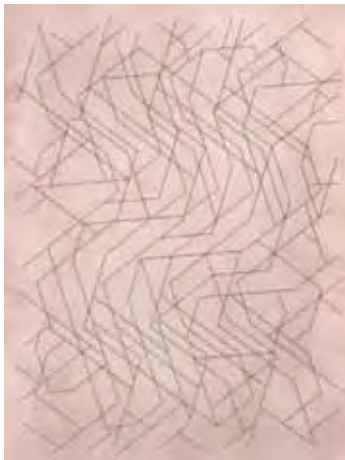
oli sobre tela, 166 x 115 cm



Cadascuna d'aquestes obres equival a una cel·la de la carta de color. Si cada sèrie es comporta com un estudi en què es busca la manera més adient de diagramar el color aquest seria, en el transcurs del temps, on més activitat colorística trobem, sempre en els termes de síntesi i exquisidesa que caracteritzen la interpretació colorística en Palazuelo.

De l'estructura ferma, nítida i pregnat en negre sobre fons groc, de la segona peça (segons indica la xifra romana que s'adjunta en el títol) a la quarta, en què tres valors diferents de blau i un perfil mínim de negre van estructurant-se en tres plans diferents, com si poguessim interpretar l'obra per





*Onda IV i Onda V 1992-95*

capes separades. La geometrització del dibuix va facilitant el visionat del que no se'ns mostra, que en tonalitat més difosa de blau queda en segon terme, entre dos territoris, el de la realitat i el de l'entreson dels que Palazuelo ens ha parlat.

A *De Somnis II Segundo Tiempo*, 1998, els dos vermells que integren la forma de l'arquetip, en contra del que podríem esperar d'un vermell, ens fan entrar en un estranya situació de repòs, de tranquil·litat. Resultava molt més interactiu el domini del groc i el negre de la primera obra escollida d'aquesta sèrie. El tractament del color és diferent, la baixa intensitat del rosa ataronjat central deixa veure l'entramat de la tela, posant l'accent encara més en la constatació del contrast respecte el vermell adjacent.

A *De Somnis LXIII*, i *De Somnis LXII*, ambdues de l'any 2000, enceta noves vies de diagramació. El traç que dibuixa un recorregut tot seguit, aquí està capacitat per operar de la mateixa manera amb una estructura, i així trobem a *De Somnis LXIII* un gest geomètric, que per la seva amplada ja percebem en amplada i anomenem forma, i en deferència a aquesta color. En aquestes dues obres l'estructura esdevé forma, i com a tal reacciona destacant el seu taronja caputxina sobre el gris impol·lut de reverberacions metal·litzades del fons.

*Onda IV* 1992-95.  
oli sobre tela, 175 x 134 cm.

*Onda V* 1992-95.  
oli sobre tela, 175 x 125 cm.

En referència a obres amb corbes: «La meua preocupació essencial és que la forma de l'ona estigui molt marcada. En aquella època no feia corbes, —seran les que es diuen ondes—, les represento amb segments de circumferències. Així faig la corba amb una estructura que continua essent angular encara que porti corbes.

No és veritat que ho faci tot amb angles i línies trencades, però per instint me'n vaig a les formes angulars. M'interessa més l'angle que la corba i a més veig la corba inscrita en l'angle». Aquestes declaracions es realitzaven en el marc d'una entrevista amb motiu de la seva exposició *Geometria y visión*, l'any 1995.

Les formes ovalades que es van engendrar en la sèrie *Circino* de l'any 2002 estan presents en *Dream I, II, IV* constituint un nucli que Power ha anomenat nòdul o numen. També són la possibilitat a altres formalitzacions, una frontera per a un altre cosmos, per a un altre estat o condició.

Normalment Palazuelo fa un moviment d'introspec-

ció en l'acte de pintar, des de l'exterior condueix les formes cap al buit central, aquest comportament encara s'accentua més en aquesta transició

Sèrie

*Circino XXII* 2003

oli sobre tela, 185 x 110 cm

*Circino XXXVI* 2003

oli sobre tela, 183 x 147 cm

*Circino XXXVI* 2003

oli sobre tela, 134 x 98 cm

«Circinus» en llatí significa compàs. El verb «circino», seria arrodonir, donar forma de cercle.

De cop presenta una forma oval que sembla tancar-se en ella mateixa com si les exploracions anteriors quedessin closes, i donessin inici als nous recorreguts de *Circino*. S'observa la manipulació d'estructures que tant li agrada a Palazuelo al prendre un posicionament sobre aquestes formes.

La forma oval és energia i també indica direcció. És una forma que dóna i crea vida, però aquesta no és una explicació adequada de la seva força. Palazuelo està dedicat, en el sentit d'estar compromès, a la línia en tant que energia abstracta, sabent que, al dibuixar una corba, es produeix una emoció *per se*:a mà sent literalment el que està fent.



*Circino XXII* 2003



*Circino XXXVI* 2003

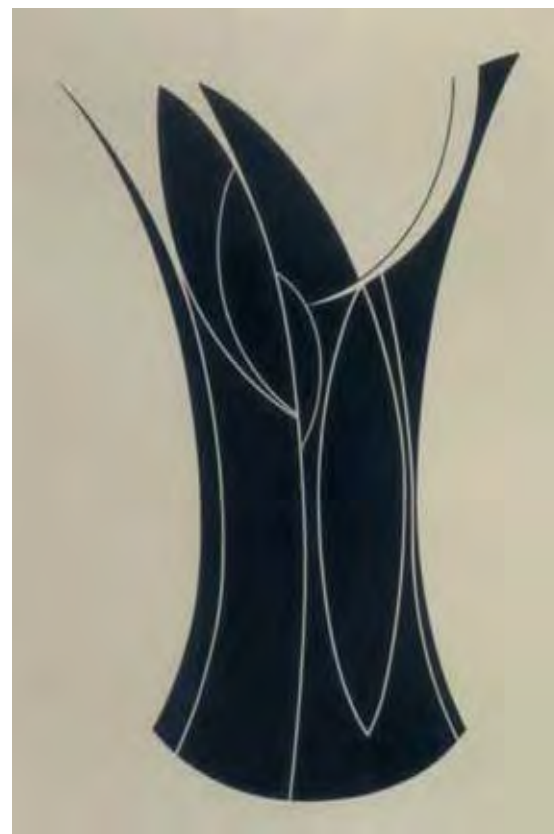




*Circino XXVI* 2003, oli sobre tela, 134 x 94 cm



*Circino XXV* 2004, oli sobre tela, 98 x 71 cm



*Circino XXIV* 2004, oli sobre tela, 194 x 128 cm

Observo que les mides van variant en funció de cada imatge, l'autor no estipula un format unificat per cadascuna de les obres que s'aniran afegint dintre d'una mateixa família.

*Circino XXXVI* 2003

oli sobre tela, 134 x 94 cm

*Circino XXV*, 2004

oli sobre tela, 98 x 71 cm

*Circino XXIV* 2004

oli sobre tela, 194 x 128 cm

Aquesta és ben diferent de la sèrie *Circino* de l'any 2003. Observo que les numeracions que acompanyen aquesta genealogia indicarien un ordre cronològic invers a les datades en l'any anterior.

Pablo Palazuelo realitzava aquestes declaracions en el marc d'una entrevista amb motiu d'una exposició seva *Geometria y visión*, l'any 1995: «La meva preocupació essencial és que la forma de l'ona estigui molt marcada. En aquella època no feia corbes, —seran les que es diuen ondes—, les representa amb segments de circumferències. Així faig la corba amb una estructura que continua essent angular encara que porti corbes. No és veritat que ho faci tot amb angles i línies trencades, però per instint me'n vaig a les formes angulars. M'interessa més l'angle que la corba i, a més, veig la corba inscrita en l'angle».

Sèrie

*Ramo I* 2004.

oli sobre tela, 144 x 93 cm.

*Ramo II* 2004.

oli sobre tela, 146 x 114 cm.

*Ramo III* 2004.

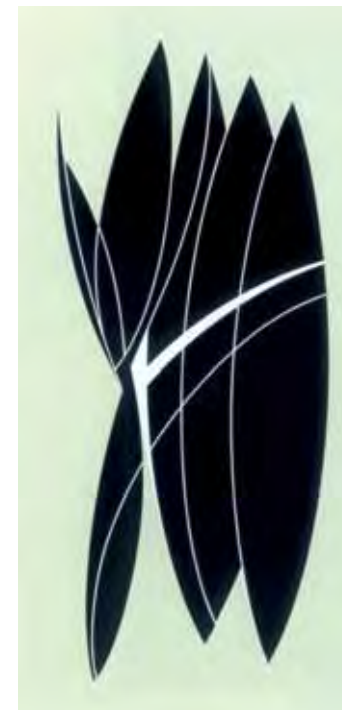
oli sobre tela, 194 x 95 cm.

*Ramo IV* 2004.

oli sobre tela, 180 x 96 cm.

Trobo aquest conjunt d'una senzilla precisió alhora que els colors novedosos confirmen la seva constant vitalitat, disposant al canvi permanent. Davant la suggestió dels colors que Palazuelo ha triat, uns verds molt pàl·lids, molt lluminosos, discrets, com si no gosessin forçar la nostra retina, aquestes obres són un respir enmig de tantes altres peces pregnant, rotundes, també elegants, per bé que ineludiblement intenses i contundents.

M'agradaria destacar del seu treball la sensació que sempre m'ha produït que els elements estaven allí on havien de ser. Comparteixo aquest tipus de preocupació, i la tendència de les darreres obres on semblen suavitzar-se, llimar-se algunes angulositats ja que com ell mateix declara, la corba ve de l'angle i és un cantó més rom.



*Ramo III* 2004

oli sobre tela, 194 x 95 cm



*Ramo IV 2004*  
oli sobre tela, 180 x 96 cm



*Ramo V 2004*, oli sobre tela, 160 x 118 cm

Les aptituds de Palazuelo, la seva sensibilitat, que copsem darrera de la visió d'aquest especial geòmetra, especial en tantes altres facetes, ens fan vibrar amb la seva destresa descriptiva.

Lliscant sobre la tela sembla resseguir el recorregut invisible que només ell pot visionar.

Sorprèn la destresa de delineant, del qui tira línies amb l'incòmode estri i la tinta, i se'n surt sense malmetre l'obra i encara més, és capaç de sublimar-la en un traçat intel·lectual per compartir: fent visible l'invisible, compartint amb els que no arribem a veure tot i estar en vigília.

La seva intel·lectualitat no oculta en cap moment les traces de la manualitat, observable tant en la pintura, com en els dibuixos, com en els gouaches.

Aquestes obres esdevenen l'aparició de la «forma feliç»; són, en veritat, l'aconteixement meravellós que descriu l'artista, aplicables a la realitat dels qui treballem amb formes i color, i no els entenem en la distància, sinó en la proximitat, fins al punt que no en fem distincions.

Em satisfà que Palazuelo faci aquesta genealogia on tot esdevé continu. Un fet duu a un altre, sense oblidar quin és l'origen de tots.

La línia i el color no estan separats en la seva ment, tampoc en la meva pràctica; d'aquí sorgiria el con-

cepte «dibuix de color».

Les fronteres de les definicions sovint no s'ajusten al que ens caldria, restant obligats a una adaptació més o menys forçosa als paranys del llenguatge. Seguint aquest argument les apreciacions que fa Wittgenstein en les seves Observacions sobre el color, no deixen de confirmar-nos un tipus d'arbitrarietat que és la seva pròpia.

Aquest estudi vol aportar altres angles sobre les arbitrietats del color.

Els artistes escollits tenen una sensibilitat cap al color que els diferencia els uns dels altres, amb independència que estiguin compartint morfologies geomètriques similars. És com usen el color el que confirma que estan particularitzant la seva percepció des d'aquesta abstracció intangible que és el color.

Trobar una forma feliç és trobar una forma de color, una manera de fer color, arribant al final d'un llarg recorregut. Reconec aquesta sensació, i per tant, compartir-la em produeix cert plaer, pensant que les obsessions d'un mateix no són alienes.

Sèrie

*Dream I* 2004

oli sobre tela, 180 x 118 cm.

*Dream II* 2004

oli sobre tela, 248 x 143 cm.

*Dream III* 2004

oli sobre tela, 221 x 158 cm.

*Dream IV* 2004

oli sobre tela, 243 x 185 cm.

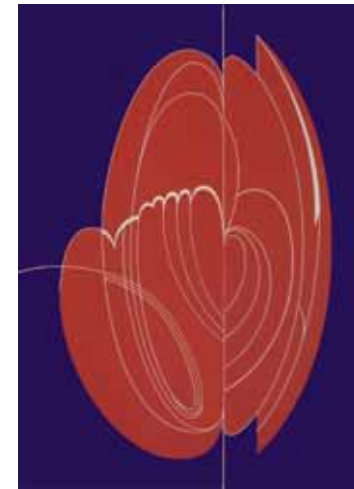
*Dream V* 2004

oli sobre tela, 248 x 189 cm.

Aquesta sèrie de pintures presenta les formes més tancades. Del cercle passa a l'oval, i d'aquest a l'anterior a mesura que s'origina en el seu interior una altra figura en forma germinal que va passejant-se pel paradís curvilini traçat per l'autor.

L'interès d'aquestes imatges rau en la seva immediatesa que ens remunta a un passat, a un llinatge adquirit que proporciona un cert misteri i sorpresa. L'ascendència de les imatges és fruit de les nombroses evolucions que l'autor prefereix anomenar «transformacions». Transformacions d'unes «amb» (no en) altres que són observables en les famílies *Umbra*, *De Somnis*, *Dream*, *Ramo*, *Oval* o *Circino*.

El color saturat emfatitza els vincles que uneixen ànima i naturalesa. Són obres condensades i de sig-



*Dream III* i *Dream V* 2004



322

*Dream IV* 2004,  
oli sobre tela, 243 x 185 cm

nificats densos. El propi artista afirma que agrupa els seus quadres perquè la proximitat física dels diversos integrants d'un grup o família mostra més clarament un procés de transformació contínua i irreversible que també pot ajudar a esbrinar aquesta densitat de continguts que amaguen.

Els colors, en la seva obra, són protagonistes al mateix nivell que les formes i estan cuidadosament calculats abans de ser mesclats.

En les darreres obres observem una tendència a l'organicitat genèricament entesa, amb la que Palazuelo no s'hi identifica, ja que aquesta associació la fem per les corbes que han aparegut predominantment en els darrers cinc anys com en *Dream* o *Ramo*.

## 5. PERFIL

Pablo Palazuelo neix a Madrid el 6 d'octubre de 1916.

És una de les figures clau de l'art espanyol de la segona meitat del segle XX

Si bé inicia estudis d'arquitectura, des de l'any 1939 Palazuelo decideix dedicar-se plenament a la pintura. El seu treball evoluciona cap a l'abstracció, o la no-figuració, com ell mateix considera que s'hauria d'anomenar, i des del 1946 s'endinsa en una abstracció geomètrica.

El 1948 obté una beca de l'Institut Francès de Madrid per estudiar a França, cosa que li permet establir un contacte estret amb l'avantguarda francesa, les noves manifestacions abstractes que presenta la Galeria Denise René (en què aquell mateix any exposa en una col·lectiva), i també coneix Eduardo Chillida, amb qui va mantenir una bona amistat.

Palazuelo va evolucionar cap a l'abstracció a partir del neocubisme. L'abstracció que feia a partir de 1946 era ja geomètrica, com ell mateix explica un any després va començar a buscar, en textos de tot tipus, alguna cosa que intuïa i que presentia, amb una gran força i que acabaria trobant.

Després de les obres agrupades sota el títol de *Soledades* va arribar un moment en que desitjassituar-se més a la vora d'allò orgànic. Per a ell, l'orgànic no està relacionat específicament amb la corba. Hi ha moltes coses orgàniques plenes d'angles. Per exemple avui dia, en les fotografies que es veuen del microscopi electrònic, apareixen virus

que són poliedres, i altres formes que són cercles perfectes. Les formes geomètriques resideixen en la base de totes les formes, que es multipliquen sense límit.

Pablo Palazuelo concep l'art com "un camí per donar sortida als problemes humans". Les seves referències a determinats moments de la història de la pintura són contínues, i és especialment remarcable la influència en el seu treball de la noció de línia en l'obra de Klee, que suposa una autèntica revelació per a ell. També reivindica el seu interès per constructivistes russos com Gabo i Pevsner, tot i que en rebutja la concepció científica de la geometria. Els dibuixos i gouaches són el germen de les teles, "estructures que, per mitjà d'un procés de manipulació, provoquen generacions metamòrfiques que formen famílies", segons un comportament biològic. En la seva escultura recrea en tres dimensions la bidimensionalitat de les seves formes.

Els colors els imagina abans d'introduir-los, i els satura, com a símbols "dels dinamismes profunds entre l'energia psíquica i la material." Podriem afirmar que en Palazuelo són abans els colors que les estructures. L'aspecte central del seu treball és la geometria, perquè és la mesura de la matèria, la possibilitat d'explorar-la, entenent aquest procés com una interacció d'imaginació i pensament. Considera que totes les formes que veiem són geomètriques, "la geometria està en l'origen de la vida, que és el més inventiu i inacabable que coneixem. Tenir una visió de les estructures que estan contingudes en altres estructures, veure les formes noves en potència, veure les possibilitats de generar altres formes, d'experimentar el pas d'unes formes en altres a través de les metamorfosis, veure el que creix

com una planta. Les formes geomètriques amb què treballa també es desenvolupen a través d'un procés o moviment metamòrfic de molt llarga durada, i per això es pot dir que aquestes formes són obertes i romanen obertes i predisposades per a la transformació."

De mentalitat oberta cap a altres cultures, el seu constant neguit per conformar el que podem qualificar de projecte aventurer, l'ha dut a lectures d'origen ben divers. Amb els anys, ha anat destil·lant aconseguint aportar un llenguatge bastit en teories ben particulars. D'aquí el seu interès per l'habilitat i la imaginació amb què es manipulen les estructures gràfiques geomètriques en l'art àrab; o la correspondència entre la seva obra i la composició musical que ja es manifesta en els primers dibuixos que fa a la primeria de la seva estada a París i que li suggereixen notacions musicals després de fets, o la sèrie posterior de dibuixos i gouaches fets el 1978 en què aquestes notacions ja són conscients. El seu és un procés de treball basat en una metamorfosi de naturalesa geomètrica, radical, extrema, complexa i, segons les seves pròpies paraules, a temps lent.

Ja hem pogut veure que l'adaptació a un llenguatge passa pel seu coneixement i la seva conseqüent filtració. La tasca d'erigir-ne un de nou és àrdua. Pablo Palazuelo amb paciència i perseverància continua amb aquesta recerca; per començar, al referir-se a la seva obra prefereix parlar d'idees i no de quadres específics. Podem interpretar aquesta obsessió pel «Diari d'una vida», com ell anomena la seva obra, com la realitat d'un nou llenguatge?

Aquest sembla haver-se intensificat encara més en les obres de l'última dècada, on indaga en el món de les formes amb entera llibertat explorant els límits del seu propi pensament simultaniejant ciència, genètica i espiritualitat.

A través d'entrevistes amb motiu de les seves exposicions, conferències, converses amb crítics d'art i els seus propis textos ens podem anar fent una composició de la riquesa del seu pensament. Enfront l'aparent hermetisme que pot amagar-se darrera la seva obra hom s'endu una agradable sorpresa davant la seva disponibilitat a explicar la complexitat dels seus processos. Les seves idees van emergint lentament, també en forma de pensaments escrits, enmig del dibuix o la pintura.

Per endinsar-nos en les artèries del seu intel·lecte el recull *Pablo Palazuelo. Escritos. Conversaciones*, es converteix en una eina imprescindible. Com a font documental es fa indispensable per seguir els moviments cíclics del seu imaginari durant els darrers quaranta anys.

En els seus textos, l'autor segueix una dinàmica semblant a la seva obra pictòrica: un text inicial n'origina d'altres que s'interconnecten, aludeixen o en són continuïtat.

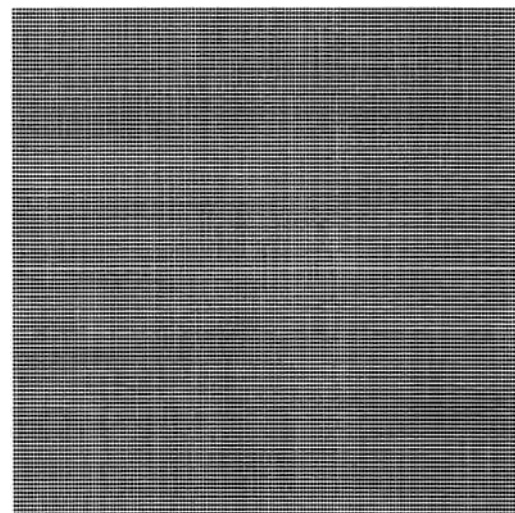
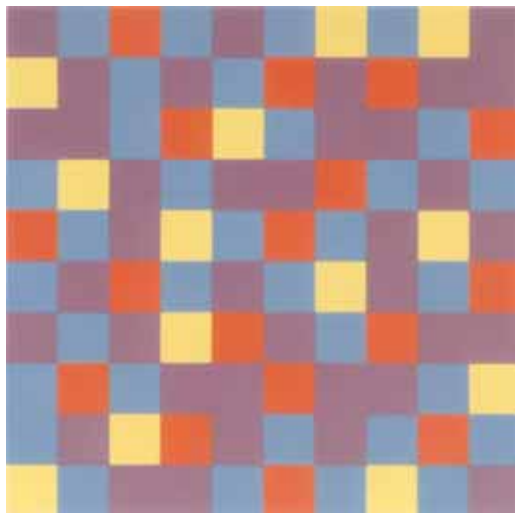
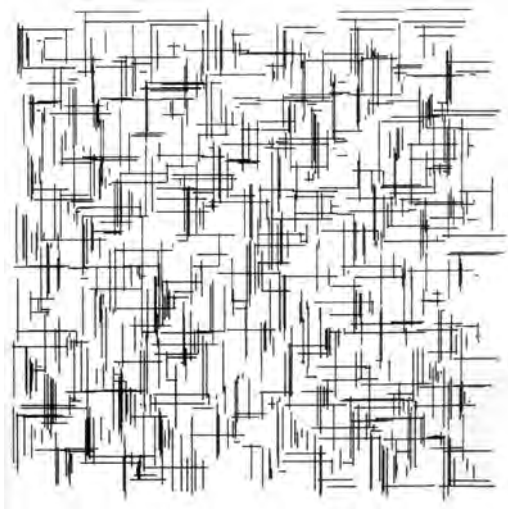
Així amb aquestes lectures podem anar seguint la narració d'una vida a través d'un exercici de geometria visual. Els seus propis textos confirmen que estem davant d'un perfil complet, polifacètic, dotat per al pensament abstracte.

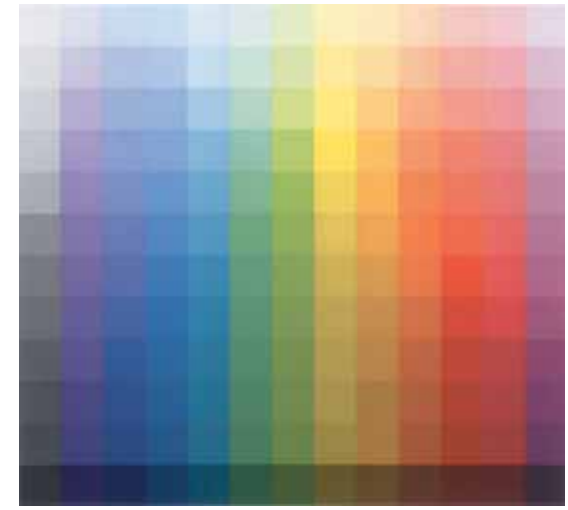
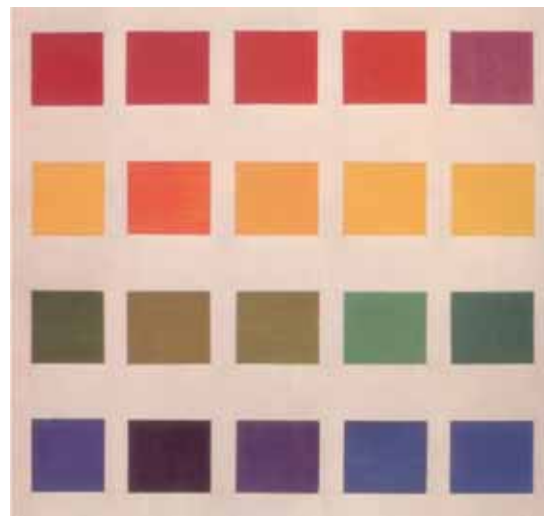
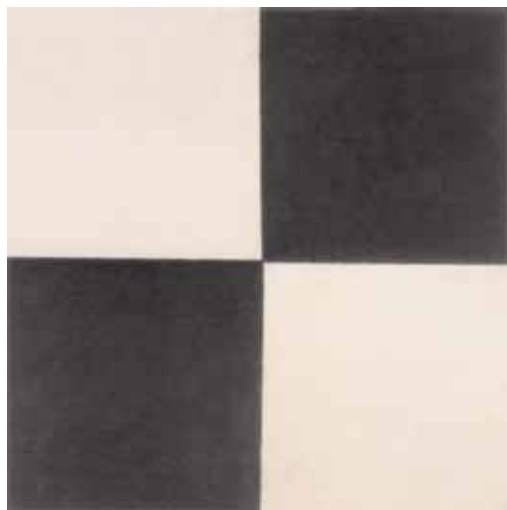
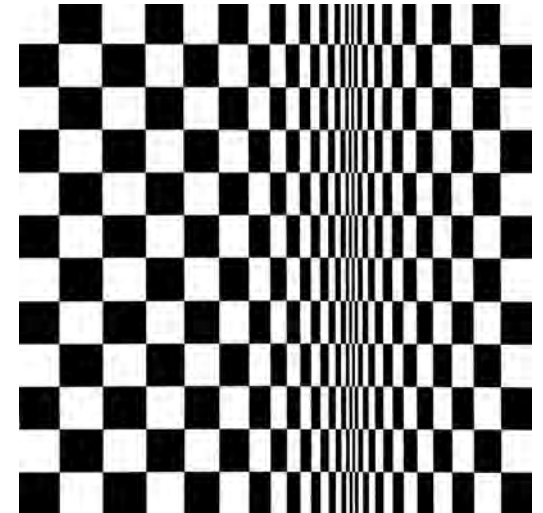
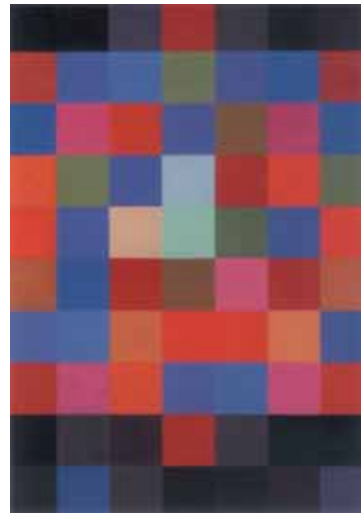
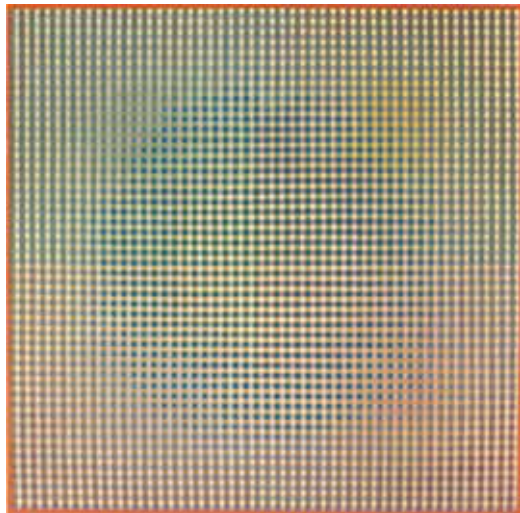
Veure la geometria, en Palazuelo «és veure visions».

L'any 2004 li ha estat concedit el Premi «Velázquez» d'Arts Plàstiques.



CAPÍTOL VUITÈ  
APÈNDIX  
TEORIES SOBRE EL COLOR







Mikhail Matiuxin. *Taula per a Guia del Color: Regles de Fluctuació de les combinacions del color* 1932, guaix sobre cartró, 12,5 x 143,5 cm

## PITÀGORES, ARISTÒTIL, PLATÓ

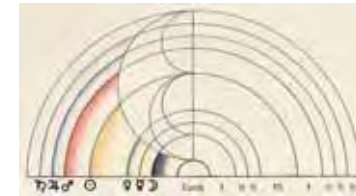
DATA: ANTIGUITAT

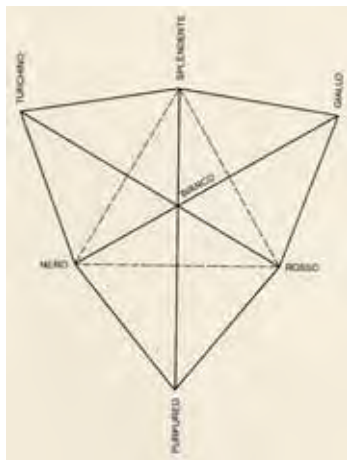
COLORS FONAMENTALS: PITÀGORES: A CADA COLOR LI CORRESPON UN TO; ARISTÒTIL: SUCCESIÓ DE COLORS DURANT EL TRANCURS D'UN DIA: BLANC, GROC, TARONJA, VERMELL, MORAT PÚRPURA, VERD, BLAU MOLT FOSC, NEGRE; PLATÓ: BLANC, NEGRE, VERMELL, "BRILLANT".  
FORMA: ARISTÒTIL: LÍNIA, FILERA  
SISTEMES DE REFERÈNCIA: ALBERTI, DE VINCI - AGUILONIUS - FLUDD - CHEVREUL - FIELD

Com Filó d'Alexandria va constatar ja el s. I de la nostra era, nosaltres veiem i produïm al mateix temps una multiplicitat aparentment infinita de colors; aquest filòsof es va meravellar un dia dels matisos que tenyien el coll d'un colom quan es desplaçava sota la llum del sol. Els Antics foren probablement els primers a descobrir el que sabem avui: la multiplicitat de colors és tal que no en sabríem anomenar tots els tons i matisos, si no fos amb l'ajuda d'un principi de classificació sistemàtica. És comprensible que els homes, al llarg de la història, hagin multiplicat els esforços per trobar un sistema de colors. Nosaltres explorarem en aquesta obra algunes de les seves temptatives i constatarem, fent camí, que no existeix cap solució unívoca i definitiva

–objectiva– a la pregunta següent: com entendre els colors del món en una construcció universal? La història dels sistemes de color resta tant oberta com la de la humanitat.

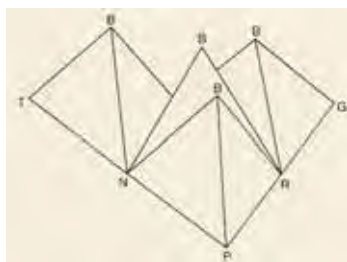
Aristòtil ha estat potser el primer a investigar sobre la barreja de colors (i a la vegada, el primer a fracassar). Observà la llum del dia –estranyament incolora (en tornarem a parlar)– sobre un mur de marbre blanc, interposant un fragment de vidre groc, després un de blau. Observà les dues taques colorejades que es formaven sobre el mur, després va disposar el vidre blau entre el vidre groc i la paret. Al constatar la presència d'un resultat verd al costat dels colors blau i groc, tragué la conclusió que la llum verda resulta de la barreja d'aquests dos colors. Podríem, d'entrada, estar d'acord amb aquesta idea d'addició, però si comencem a treballar amb vidres de colors, ens adonarem ben de pressa que es tracta més aviat de sostreure alguna cosa a la llum que passa a través. Aquest passatge treu efectivament una part d'aquesta llum del sol que sembla al principi blanca: els mitjans tècnics de la física moderna permeten mesurar el fenomen. Després d'haver atravesat els trossos de vidre groc i blau, no queda res més de la llum solar que un residu que és percebut com a verd pel cervell.





Aristòtil ha fet observacions molt precises, no solament sobre els colors, sinó també sobre els seus contrastos (*De metereologica*). Ell sabia que el propi morat podia semblar diferent sobre un fons de tela blanca o negra, i que els brodats produeixen un altre efecte, examinats a la llum del dia o d'una espelma. Aristòtil va anticipar les qüestions que el químic francès Michel Eugène Chevreul tractaria i aclariria segles després.

En les concepcions dels grecs que vivien de l'experiència que els sentits ens transmeten, l'univers és concebut com un tot orgànic i els colors naixen del combat -quotidianament observable- entre l'obscuritat de la nit i la llum del dia. L'ordre dels colors ha d'anar, doncs, de blanc a negre i aleshores tenim la possibilitat teòrica més simple, és a dir la línia recta. Segons Aristòtil, la seqüència linial de colors és observable en el transcurs d'una jornada. La llum blanca del migdia vira aleshores cap al grogós, per passar de seguida al taronja i després al vermell. Quan el sol s'ha pos, el crepuscle passa del morat púrpura al blau més fosc del cel nocturn. Un component verd es revela a vegades en aquesta transició (són pocs els que han pogut veure el cèlebre "raig verd" a la posta de sol, però existeixen nombroses fotografies que certifiquen el fenomen).



Tant clar és l'esquema d'Aristòtil, essent el vermell menys "dramàtic" si és vist com una barreja de negre i blanc (com ho mostra el reflexe vermellós d'un mirall polit d'acer negre), com l'"explicació dels colors" que dona Plató al *Timeu* (45 i 67-68) sembla complicada. El principi fonamental que proposa per qualsevol percepció visual té pocs punts en comú amb l'explicació actual de la visió. No es basa, en efecte, en raigs de llum que impacten l'ull, sinó en un raig visual que sortiria de l'ull i xocaria amb unes partícules emeses recíprocament pels objectes. Plató va introduir aquí els dos primers colors fonamentals: "Aquell que té la propietat de separar el foc visual, l'anomenem blanc; el que té la propietat contrària, el negre". Si tenim clar el principi d'aquesta exposició, el principi per aconseguir els dos colors fonamentals següents -el "brillant" i el vermell- exigeix una elaboració extremadament sofisticada. Plató remarca que els nostres ulls comencen a llagrimejar quan som massa a la vora del foc. Les llàgrimes -enteses com la unió de l'aigua i el foc- vetllen per la humitat de l'ull dins el qual es produeixen finalment les barreges que determinen els diversos colors. Els objectes adquireixen també quelcom "brillant", s'encasten. El vermell -color de foc- pot aleshores explicar-se: "la lluïssor d'aquest foc a través del líquid on es barreja produeix un color sanguinolent que ha rebut el nom de

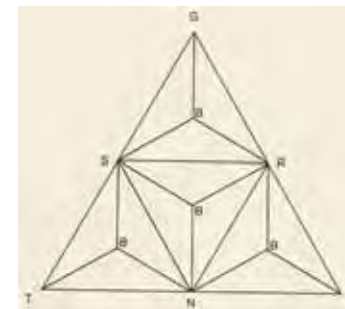
vermell". Aquests quatre colors fonamentals obren la via a noves mescles: "El brillant, barrejant-se amb el vermell i el blanc, esdevé daurat. El vermell, barrejat amb el negre i el blanc, dóna el púrpura; dóna el bistre, quan precedeixen a la barreja, crema més fort, si s'hi afegeix negre; quant a l'ocre, prové del blanc barrejat amb daurat. El blanc combinat amb el brillant i introduint-se dins el negre saturat produeix el color blau d'ultramar; de l'ultramar barrejat amb blanc prové el glauc, del rogenic barrejat amb negre, el verd."

Si hom pot extreure un esquema d'aquesta construcció i donar-ne una figura geomètrica perceptible, cadascú podrà procedir com Plató feu en un altre passatge cèlebre del *Timeu* (53-55). El brillant ha de figurar amb un valor igual al costat dels colors, únicament el blanc (en italià bianco, abreujat en "B") pot sobresortir. Si s'escull com a figura de base un tetraedre, se'n poden agrupar tres d'ells –els colors donats determinen els tres angles de base, la punta essent constantment blanca –al voltant d'un tetraedre central. Aquest element central resta sense colors, buit; exerceix la seva atracció sobre els altres tetraedres i els colors es barregen com es constata.

Plató no construí un sistema de colors i la temptativa personal d'interpretació que intentem presentar

no té altra finalitat que poder realitzar les mescles que ell descriu. Una veritable teoria dels colors no era concebible en aquella època, encara que comprenien que hi havia en els colors "elements amagats d'harmonia o de contrast", "que actuaven per si mateixos i que no es podien experimentar per cap altre mitjà", per reprendre una expressió usada per Vicent Van Gogh el 1882, en una carta al seu germà Théo. Sempre s'ha buscat l'harmonia i ens han anat quedant molts sistemes. Coneixem sobretot el projecte de Pitàgores que va suposar una relació entre l'escala de tons (enters o mitjos) i la posició dels planetes entre la Terra i l'esfera de les estrelles fixes. Si ens imaginem aquesta teoria de l'harmonia de Pitàgores dels mitjos-cercles per a cada planeta (cadascun representat pel seu signe) i que sobrepossem a aquestes figures la seqüència corresponent de colors, podrem tenir un primer sistema de colors. L'hem fet per nosaltres per a veure aquesta harmonia que sabem que hem de buscar i que podem trobar.

L'Antiguitat no ens ha transmès cap sistema pitagòric concret dels colors. Tot i això, sabem de font segura que deu haver existit alguna cosa d'aquest gènere, ja que els comentaristes antics dels escrits d'Empèdocles senyalen que es va inspirar amb un model en el qual ajuntava als colors primaris –el





Cercle cromàtic, Isaac Newton, òptica, 1702.

negre i el blanc- el vermell i l'wcrsn (ochron); aquest darrer terme queda vague i no traduït (sembla tractar-se d'un tipus de groc pàlid, que ha donat l'origen al nostre mot "ocre"). Aristòtil, per la seva banda, va partir dels escrits d'Empèdocles per construir el sistema de set colors fonamentals, ja descrit, que restà en vigor fins a l'època de Newton (De sensu et sensibili). La seva hipòtesi fonamental –que ha restat vàlida per molts contemporanis- situa els colors com a propietats reals de la superfície dels cossos i no com a simples sensacions produïdes al cervell per mitjà de l'ull gràcies a les característiques de la llum reflectida.

## ISAAC NEWTON

DATA: 1704

ORIGEN: ANGLATERRA

COLORS FONAMENTALS: VERMELL, TARONJA, GROC, VERD, BLAU, ANYIL, MORAT

FORMA: CERCLE

ÚS: FÍSIC

SISTEMES DE REFERÈNCIA: ALBERTI, DE VINCI - AGUILONIUS - KIRCHER - WALLER - MAYER - HARRIS - SCHIFFERMÜLLER - SOWERBY - GOETHE - FIELD - MAXWELL - HELMHOLTZ - WUNDT

El gran físic anglès Newton proposa un nou sistema de colors que transforma l'antic sistema linial en un cercle. Ell renuncia a l'antic principi d'organització segons els valors del clar i el fosc. Entén que els colors no són modificacions de la llum blanca, més aviat són els seus elements constitutius originals. La llum blanca és formada per llum colorejada, és a dir per set components que es troben en el cercle cromàtic. Aquesta llum colorejada no és un acoblament; és simple i el seu color és pur. La tria de set colors primaris està més lligada a motius d'ordre estètic que científic i a una assimilació matemàtico-musical de colors, que fa el sistema de Newton de difícil accés per molts observadors.

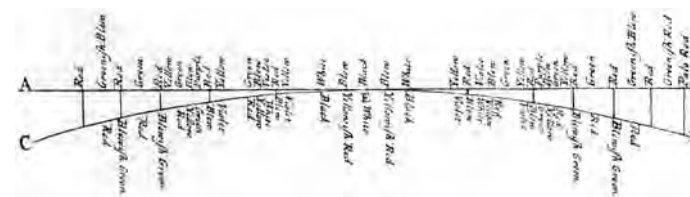
El gran poeta alemany Goethe va polemitzar amb aquests termes contra el gran físic anglès Newton, més d'un segle després que el savi hagués proposat un nou sistema de colors que feia de l'antic sistema linial un cercle i renunciava a l'antic principi d'organització segons els valors de clar i fosc. El cercle cromàtic de Newton –amb la nostra denominació dels colors, però conservant les lletres símbols escolliades pel físic– comporta set colors segons la seqüència següent: vermell ("p") - taronja ("q") – groc ("r") – verd ("s") – blau ("t") – anyil ("v") – morat ("x"). El negre i el blanc n'han desaparegut. El centre del cercle és atribuït al blanc, per significar que la suma de tots els colors junts produeix la



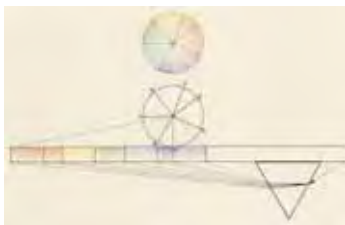
llum blanca. Goethe s'alçà amb vehemència contra aquesta concepció, apuntant el fonament de l'òptica newtoniana que reposa inicialment en la descomposició de la llum del dia per mitjà d'un prisma.

Isaac Newton (1642-1726) compta certament entre els investigadors més influents de la nostra història i és durant la seva joventut quan fou el màxim productiu. Tenia tan sols 22 anys quan va desenvolupar els principis fonamentals d'allò que s'anomena avui el càlcul infinitesimal i que permet un tractament matemàtic de les rapideses i acceleracions. Quatre anys més tard, va construir un telescopi amb mirall –per evitar els enutjosos errors de color dels seus predecessors– i fou aquests mateixos anys que ell va concebre les teories que el farien cèlebre. Newton demostrà que una poma caient a terra i la Lluna rodant al voltant de la Terra obeeixen a les mateixes lleis mecàniques. En altres termes, la física de la Terra és també la física del Cel; el cosmos no ens ha de ser estrany, ja que les nostres lleis hi són també.

Newton va publicar les seves teories sobre la gravetat i les seves lleis matemàtiques el 1687, en la seva obra principal titulada *Principis matemàtics de la filosofia natural*. Aquella època, s'havia ocupat ja de recerques òptiques i havia entès des de feia temps que la llum blanca està constituïda per raigs de colors. El 1672, va enviar a la Royal Society una memòria en la qual proposava "a new theory of light and colours". L'any precedent, quan la pesta va amenaçar Londres, Newton es va retirar diversos mesos a la granja paternal (en el comtat de Lincolnshire). Començà per repetir les experiències de Marci que havia observat el 1648 la difracció de la llum blanca a través d'un prisma. Newton feu seguidament un pas endavant quan es



Isaac Newton, *Òptica, Colors de les làmines*, 1704.



va convèncer que els raigs de llum continuaven en línia recta després de la difracció dins el prisma. Ell arribà finalment a l'experiment crucial: feu passar els raigs difractats a través d'un segon prisma i va constatar que si estaven de nou difractats, no es descomposaven més. El procés s'entenia així: els colors no són modificacions de la llum blanca, sinó que són més aviat els elements constitutius originals. La llum blanca està constituïda de llum colorejada, és a dir de set components que es troben en el cercle cromàtic. Aquesta llum colorejada no és un acoblament; és simple i el seu color és pur. Això pot donar lloc a barreges per produir colors secundaris; però quan els components es troben en la seva justa relació, la llum sembla blanca.

La paleta de colors que neix de la difracció de la llum per un prisma és anomenada espectre cromàtic i els seus components són els colors de l'espectre. Però com explicar-los? Aquesta és la nova pregunta. Per què la llum blava, per exemple, és més difractada en el prisma que la llum vermella? No podem aportar una resposta si no és per mitjà d'una millor coneixença de la naturalesa de la llum. De què està compost un raig d'aquesta llum, manifestament capaç de desplaçar-se en línia recta? Té lloc aquí un fenomen ondulatori tal que es pot observar amb una corda? O bé la llum es compona

de partícules microscòpiques (o corpuscles)?

Newton va buscar resoldre aquestes qüestions en la seva segona obra fonamental, titulada *Òptica*, apareguda el 1704, que confirma el cercle cromàtic que hem reprès a la nostra planxa. Els colors són indicats per cercles de tall decreixent, del vermell al morat. Newton indica també la seva concepció de la natura de la llum, composta de corpuscles que el prisma difracta en funció inversa de la seva talla: el mínim pel vermell, el màxim pel violeta. Expliquem ara els altres detalls del cercle cromàtic segons Newton. Estava dividit en sectors, la mida dels quals era proporcional a la intensitat del color corresponent a l'espectre. Aquests diferents paràmetres determinen un tipus de centre de gravetat del cercle, que Newton va marcar amb una "Z". La dreta que relliga el centre blanc del cercle cromàtic ("O") i el centre de la gravetat ("Z") talla el cercle en "Y". En referència a l'amor de Newton per la mecànica, es poden representar les mescleres de color imaginant un triangle de forces (a baix, a la dreita) on els angles estaran formats per tres colors fonamentals: vermell ("rosso"), blau ("blu") i verd ("verde").

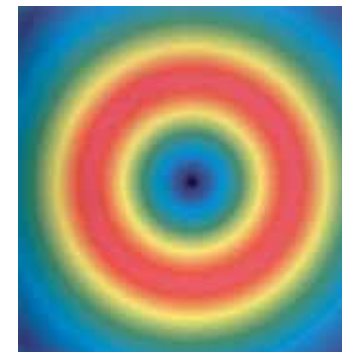
Amb la seva teoria corpuscular de la llum, Newton va prendre el sentit invers d'una memòria de l'ho-

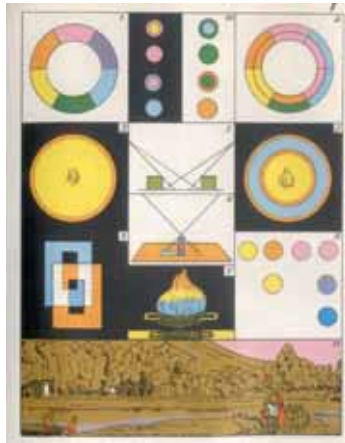
landès Christian Huygens que havia publicat el seu Tractat de la Llum el 1678, on interpretava això com un moviment en un centre subtil, desencadenat per impulsions que sortien de la matèria emetedora de Llum. Quatre-cents anys abans, Robert Grosseteste havia pressentit aquesta teoria ondulatoria reflexionant sobre la difusió de la Llum (multiplicatio speciorum). Malauradament, Huygens va negligir completament el problema de la constitució dels colors de l'espectre en la seva teoria. Avui nosaltres coneixem la resposta: és per l'augment continu de les longituds d'ona que es passa del blau al vermell. Però va fer falta esperar el s. XIX perquè es poguessin mesurar les longituds d'ona gràcies a la difracció espectral de la Llum.

El cercle cromàtic de Newton resta doncs explicat de manera incompleta, sense que sapiguem si el seu inventor estava convençut o no que la propagació del so i de la Llum són comparables i tractables de la mateixa manera. Newton va escollir set colors perquè un octau musical comporta set intervals i ordenà aquests sectors del cercle per analogia amb la seva mida a l'escala dòrica. Els tons individuals d'aquesta gamma concorden amb els límits entre els colors, per exemple el Re entre el morat i el vermell, el La entre el verd i el blau, etc. Aquesta assimilació matematico-musical dels colors converteix el siste-

ma de Newton de difícil accés per molts observadors: la tria de set colors primaris (enlloc dels cinc tradicionals) és finalment per motius més estètics que científics.

El cercle cromàtic del físic anglès va marcar una etapa decisiva, amb el pas d'un ordre unidimensional a un ordre bidimensional. És important prendre consciència que aquesta etapa decisiva és –certament- el resultat d'un físic, però que té poca relació amb la física. L'espectre que Newton descobreix darrere el seu prisma és una línia que només es pot corbar perquè els tons de colors s'interpenetren contínuament. Això únicament permet d'unir l'extremitat morada (d'ones curtes) a l'extremitat vermella (d'ones llargues): la solució de continuïtat creada per la física està dominada per la sensació. Únicament el nostre cervell transforma la línia recta de la física en un cercle que Newton és el primer a haver dibuixat. No s'entenen els colors, si no tenim en compte els homes que els poden veure.





## J. W. VON GOETHE

DATA: 1810

ORIGEN: ALEMANYA

COLORS FONAMENTALS: GROC, BLAU I VERMELL  
(PÚRPURA)

FORMA: CERCLE

SISTEMES DE REFERÈNCIA: AGUILONIUS -  
WALLER - NEWTON - RUNGE - CHEVREUL -  
BEZOLD

Cent anys després de Newton, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) emprèn el problema dels colors. Posant en relació totes les branques de la ciència natural, espera aconseguir una «unitat més completa del coneixement físic», però va abordar el tema per obtenir en primer lloc una millor informació «en la perspectiva de l'art». Quan es posa amb la seva Història de la teoria dels colors, ell espera poder donar una «història de l'esperit humà en miniatura», com va escriure a Wilhelm von Humboldt el 1798.

Les seves primeres contribucions d'òptica daten de 1791, després que fou sorprès en el seu viatge a Itàlia, per les dificultats que els artistes contemporanis tenien per expressar els colorits i l'harmonia dels colors: "Jo sentia parlar dels colors "calents" i

"freds", de colors que es "reforcen" mútuament, i d'altres coses també", però tot això es confonia "en un estrany remolí".

De 1790 a 1823, Goethe va escriure unes 2000 pàgines sobre el color; el contingut essencial aparegué entre 1808 i 1810 sota el títol de Teoria dels colors. Desenvolupa el seu sistema a partir del contrast elemental entre clar i fosc (que no té cap rol en la teoria de Newton). En un escrit sobre la divisió dels colors i la seva relació mútua, Goethe va establir que únicament el groc i el blau són percebuts per nosaltres com a colors enterament purs, "sense recordar-ne un altre". El groc el més comparable a la claredat ("molt proper a la llum") i el blau molt semblant a l'obscuritat ("molt proper a l'ombra") són els dos pols oposats entre els quals tots els altres colors s'ordenen.

El 1793, Goethe va esbossar el cercle cromàtic en el qual va disposar el groc ("giallo") i el blau ("blu") en triangle amb el vermell ("rosso", batejat púrpura en un primer moment i situat al cim del cercle). Ell caracteritza aquest "efecte de vermell" com "l'esgrao més alt" de la sèrie de colors que va del groc al blau i li oposa, a baix del cercle, el verd ("verde") que neix de la barreja de groc i blau. El cercle queda completat pel costat ascendent per un taronja



("arancio", anomenat vermell-groc per Goethe) i pel costat descendent per un vermell-blau ("porpora", sovint anomenat morat)(il·lustració històrica).

Al costat del cercle, hem representat en diferents triangles petits algunes de les subdivisions internes del triangle gran –una mica com Joseph Albers ho feu el 1963 en la seva *Interacció dels Colors*, per indicar els "acords de colors expressius". En el primer cas, veiem la successió color primari (1.1), color secundari (1.2) i color terciari (1.3). En el segon cas, indiquem allò que Goethe considerava com a "sensual-moral", una successió passant de la força (2.1) a la serenitat (2.2) i després a la melancònia (2.3). El tercer cas ressalta els tres eixos dels colors complementaris, el vermell (3.1), el groc (3.2) i el blau (3.3). Il·lustrem en darrer cas la claredat (4.1) i la intensitat (4.2).

Goethe anomena el sector que va del groc al vermell com a costat positiu ("Plusseite") del seu cercle cromàtic, i el sector que va del vermell al blau el seu costat negatiu ("Minusseite"). Ell hi afegia les connotacions següents: el groc és posat en relació amb "efecte, llum, claredat, força, calor, proximitat, impuls", el blau amb "despullament, ombra, obscuritat, feblesa, allunyament, atracció". Es constata així que la perspectiva de Goethe era abans que res

analitzar "l'efecte sensual-moral" dels colors isolats "sobre el sentit de la visió [...] i, per l'intermediari d'ells sobre l'humor". Entén els colors primerament "com continguts conscients de qualitats sensuais" i ancora la seva interpretació en el terreny de la psicologia. Els colors del costat positiu "evoquen una atmosfera d'activitat, de vida, d'esforç", el groc és "prestigiós i noble" i procura una "impressió calenta i agradable"; els colors del costat negatiu "determinen un sentiment d'inquietud, de feblesa i de nostàlgia", el propi blau "ens dóna una sensació de fred".

Amb aquesta perspectiva "sensual-moral", Goethe s'acosta al seu objectiu inicial, intentar organitzar l'estètica del desordre a l'ordre. Concebeix un colorit en les categories de "potent", de "dolç" i de "brillant", i imagina la concepció següent: l'efecte de potència neix quan el groc, vermell-groc i púrpura dominen; l'efecte de dolçor ve determinat pel blau i els colors veïns. Si "tots els colors estan en equilibri els uns en relació amb els altres", neix un colorit harmoniós susceptible de produir el brillant i l'agradable. (El filòsof Ludwig Wittgenstein –proper al cor de Thomas Bernhard- diu d'aquest tema a *Observacions sobre els colors*: "Jo dubto fortament que les consideracions de Goethe sobre el caràcter dels colors puguin ser útils a un pintor. Ben just a un decorador".)





Per aquells que revisen la teoria goethiana dels colors comparant-la a la de Newton, està clar que es tracta de dues aproximacions radicalment diferents al mateix temps. Estan, evidentment, en oposició però són també complementàries, en el sentit que cap dels dos sistemes no pot ell sol explicar els colors. El terme "complementari" agafa aquí un sentit més profund que en el terreny dels colors. Cap de les dues teories és falsa, cadascuna d'elles explica un aspecte just del món que queda completat per l'altra. Únicament és falsa la conclusió de Goethe segons la qual Newton s'hauria equivocat "doblement i triplement".

Allò que és unitat o totalitat de visió –percepció, en una paraula- per Goethe és descomposat per Newton (i els seus successors) en diferents parts. La visió dels colors es produeix per unes reaccions dins l'ull, després necessita per explicar-se un suplement més de detalls sobre la retina, sobre les cèl·lules nervioses i les posicions que encaminen a aquesta sensació, en fi sobre les zones del cervell que tradueixen aquests impulsos elèctrics en "percepció".

Reconeixem la complementarietat fonamental dels dos sistemes si ens interroguem sobre el rol del subjecte. Mentre que Goethe el situa naturalment al centre de la seva teoria, Newton l'exclou totalment de la seva descripció. Dues veritats es retroben aquí

i es complementen: el poeta dona la veritat immediata de l'impressió sensorial, el físic la veritat mediata de la ciència. Per obtenir la veritat sobre la natura, un negligeix la intuïció ("el sentit propi de l'home") que l'altre privilegia expressament. Aquesta és la complementarietat: el contrari d'una veritat profunda (la de Newton) no és l'error, sinó una altra veritat profunda (la de Goethe).

## PHILIPP OTTO RUNGE

DATA: 1810

ORIGEN: ALEMANYA

COLORS FONAMENTALS: BLAU, VERMELL I GROC

FORMA: ESFERA

SISTEMA DE REFERÈNCIA: LAMBERT - GOETHE - BENSON

El pintor Philipp Otto Runge exposa les seves recerques sobre una esfera de colors que recull la construcció de la relació de totes les mesclades de color, les unes amb les altres i de la seva perfecta afinitat. Runge va triar la perfecta simetria de l'esfera (i no aquella del doble con, per exemple), perquè segons ell, és l'única manera d'obtenir un "gris totalment neutre" al centre. Segons Runge, és l'únic mètode a través del qual les parelles de colors diàmetralment



Triangle de Goethe

oposats a la superfície de l'esfera al punt central. Runge volia que la seva esfera de colors no fos pas entesa com a "producció artística", sinó com a "figura matemàtica resultant d'algunes reflexions filosòfiques". Segons ell, la figura esfèrica estava igualment molt més lligada a l'ordre diví del cosmos.

Aquest mateix any 1810 durant el qual Goethe va publicar la seva *Teoria dels colors amb el seu cercle cromàtic*, el pintor Philipp Otto Runge (1777-1810) exposa les seves recerques sobre una "esfera de colors" que explica –és el subtítol- "la construcció de la relació de totes les mescles de colors les unes amb les altres i de la seva perfecta afinitat". L'esfera de Runge es publicà l'any mateix de la mort del pintor, prematurament desaparegut a l'edat de trenta-tres anys. La seva classificació dels colors representa el punt més alt de totes les recerques, definida un dia en un diccionari com "una mescla de coneixements matematico-científics, de combinacions místico-màgiques i de significacions simbòliques".

Runge va veure en els tres colors fonamentals –el blau, el vermell i el groc, que el seu ull de pintor considerava coma colors "substractius"- el "símbol simple de la Trinitat divina", com ho va escriure en

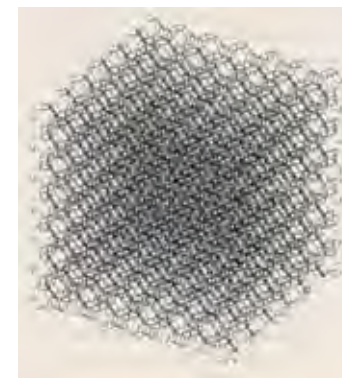
una carta de 1803. Per ell, el negre i el blanc no eren colors, ja que "la llum és el bé, i l'obscuritat, el mal".

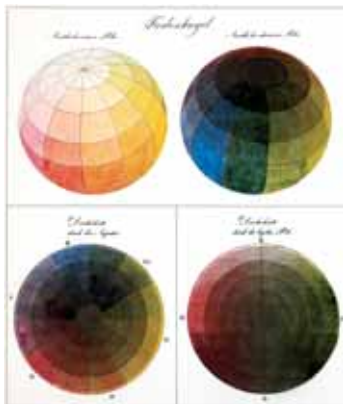
El recorregut intel·lectual vers l'esfera de colors comença per un cercle cromàtic que esbossà en una carta de 1806 a Goethe (i que serà parcialment citada en la part didàctica de la Teoria dels colors de Goethe) : "Només hi ha tres colors, groc, vermell i blau, això és ben sabut. Quan els prenem amb tota la seva intensitat i els representem com a limitats en un cercle, es formen tres transicions: el taronja, el morat, i el verd (anomeno "taronja" qualsevol color entre el groc i el vermell, o encara més tot allò que surt del groc per anar cap al vermell, i recíprocament); és al mig on les transicions tenen més esclat i és allà on es produeixen les veritables mescles de colors."

Els tres colors purs i els tres colors mesclats ressalten sobre el fons gris del mig. El gris pot naturalment obtenir-se per una barreja de blanc i negre. Per recuperar la relació dels colors amb el blanc i el negre de manera geomètricament comprensible, Runge va passar el 1807 a la idea d'un "globus" que esdevindrà esfera cromàtica el 1809, amb un pol negre i un pol blanc. Els colors purs estan situats sobre l'equador i es beneficien d'un espai igual.



Estrella, Philipp Otto Runge, 1809.





Esfera cromàtica, Phillip Otto Runge, 1810

342

Cadascun dels colors situat a la superfície de l'esfera pot desplaçar-se en cinc direccions: a la dreta o a l'esquerra cap als colors veïns; cap al blanc, amunt o cap al negre, a baix; cap al gris del centre i, a través d'ell, cap al color complementari situat a la cara oposada de l'esfera.

En la introducció a la seva teoria del colors, Runge es queixa que els artistes hagin estat abandonats pels científics: aquests haurien negligit aquests efectes del color "que no quedaven explicats per la simple difracció del raig lluminós". La seva finalitat és "buscar les relacions de colors entre elles, per descobrir amb precisió les impressions que la seva unió o la seva juxtaposició fan sobre nosaltres, i les aparences modificades que resulten de les seves mescles, amb la finalitat de poder-les obtenir cada vegada amb la matèria pictòrica del qual disposem". Ell considera els colors com "una aparença donada, veritablement independent", perquè les seves recerques poden ser mirades "com completament a part de la ciència que estudia com la llum fa néixer els colors".

Runge va escollir la simetria perfecta de l'esfera (i no la del doble con, per exemple), perquè, segons ell, és l'única manera d'obtenir un "gris totalment neutre" al centre. Les parelles de colors diàmetral-

ment oposats a la superfície de l'esfera només poden resoldre's al punt central. Runge volia que la seva esfera de colors no fos entesa com a "producció artística", sinó proposada com "una figura matemàtica resultant d'unes reflexions filosòfiques".

Runge coneixia naturalment la piràmide de Lambert, però volia situar els colors purs a igual distància del blanc i del negre, i opta doncs per la figura esfèrica, que estava molt més unida a l'ordre diví del cosmos. Ell tenia clar que les seves representacions eren només l'imperfecta il·lustració de l'esfera ideal. Tenia plena consciència que la mescla de color abstractiu –s'ho plantejava en la seva paleta de pintor– no produïa el gris neutre mitjà, important per ell. Semblava més probable que Runge tingués una altra cosa al cap que Lambert, el qual desitjava abans que res proposar un sistema pràctic amb l'ajuda del qual es poguessin mesclar els colors. Runge no s'interessà pas tant per la relació de les mescles com per l'harmonia dels colors. Volia posar ordre en el conjunt dels colors possibles que coneixia, uns altres límits, com afirmava en una carta a Goethe: "Quan volem imaginar un taronja blavós, un verd vermellós o un morat grogós, és com si pensem amb un noroït del sud-oest." La seva esfera aspirava a establir una autèntic sistema de colors però aquesta temptativa no va anar més enllà en el



seu segle.

## MICHEL EUGÈNE CHEVREUL

DATA: 1839

ORIGEN: FRANÇA

COLORS FONAMENTALS: VERMELL, GROC I BLAU

FORMA: MITJA ESFERA, CERCLE

ÚS: ORGANITZACIÓ DELS COLORS PEL TENYIT DE TELES

SISTEMES DE REFERÈNCIA: FIELD - BEZOLD - WUNDT - BLANC

Cap altre químic no ha tingut segurament tanta influència en l'evolució de l'art que el francès Michel Eugène Chevreul (1786-1889) —encara que realment no s'interessà gaire per la manera com els artistes comprenien i tractaven els colors—. Després d'haver rebut una formació com a químic, el 1824 Chevreul fou nomenat director de la Manufactura de Gobelins. S'interessà pel problema de la tintura de color. Al revisar la fabricació de colorants, va tenir la idea que els problemes més delicats i més importants no tenien res a veure amb la química, sinó amb l'òptica. Chevreul va decidir de tractar científicament això a fons i feu aparèixer el 1839 el seu assaig sobre l'aparença dels colors. El títol de l'obra

és perfectament explícit: *De la llei del contrast simultani dels colors*. Chevreul hi formula, entre d'altres coses, dos principis: quan l'ull percep al mateix temps dos colors propers, semblen el màxim diferent possible, tant del punt de vista de la composició òptica com del seu valor tonal." I també: "En l'harmonia dels contrastos, la composició complementària és superior a totes les altres."

L'obra de Chevreul va influir escoles artístiques tant conegudes com l'Impressionisme, el Neoimpressionisme i el Cubisme òrfic. Robert Delaunay (1885-1941) l'utilitzà més que els altres en els seus quadres de "teles simultànies". Encara que l'obra de Chevreul hagi restat teòrica i no hagi arribat al seu final, va influenciar tant les concepcions d'Eugène Delacroix (1798-1863) com les de Georges Seurat (1859-1891) sobre els colors i com tractar-los.

Leonardo da Vinci havia remarcat en el seu moment que els colors s'influencien recíprocament quan estan un al costat de l'altre; però Goethe fou el primer a fixar-se amb els contrastos que acompanyen el fenomen i els descriu amb tanta profunditat que cal prendre'ls en consideració. El mateix vermell, vist simultàniament sobre un fons grogós o sobre un fons morat, semblarà que tira cap a un vermell fosc



en el primer cas, vers el taronja en el segon. Chevreul pot així diferenciar dues maneres on es pot produir aquest contrast simultani i parla de variacions d'intensitat o de "composició òptica". Sabem avui, de manera més precisa, que existeixen tres components que es poden modificar sota la influència d'un entorn de color diferent. Aquests tres components que corresponen als paràmetres d'un sistema espacial de colors són la lluminositat, la direcció i el matís. Un mateix color semblarà més clar sobre un fons fosc i més fosc sobre un fons clar; un vermell pur semblarà més vermell sobre un fons grogós, més groc sobre un fons vermellós; un vermell grisós semblarà més acolorit (menys gris) sobre un fons gris que sobre un fons ric de colors.

344

Es pot reproduir simplement aquest intercanvi simultani dels colors amb l'ajuda d'un cercle o de l'esfera cromàtica, sempre que s'admeti que el color de fons "rebutja" el del camp de color considerat. És evident que la nostra percepció ho realitza concretament; com és plausible de suposar l'ull i el cervell s'esforcen a percebre el més netament possible les diferències a la natura, l'explicació per mitjà dels desplaçaments sobre el cercle cromàtic és coherent.

Nosaltres apreciem aquí per primer cop un paper actiu del cervell en l'elaboració dels colors i ens familiaritzem amb la idea que els colors representen també les "proeses" del món en la nostra ment -com es podrà veure amb més precisió recorrent més àmpliament als testimonis de la psicologia.

Chevreul, doncs, mostrarà, en la seva obra de 1839, que un color dóna

al color que té al costat un matís complementari al seu to. Es produeix que els complementaris oposats s'aclareixen mútuament i que els colors no-complementaris semblen "bruts", com quan un groc situat després d'un verd agafa un matís morat.

Les lleis del contrast cromàtic van guiar Chevreul en la seva recerca d'una bona organització dels colors, que necessitava pel tenyit de les teles. Va posar a punt el cercle cromàtic amb setanta-dues parts representades, que definia els matisos per les diferents modificacions que un color sofria acostant-se al blanc o cap al negre. Deu esgraons són possibles segons Chevreul. Cal remarcar que en el seu cercle cromàtic, situa cada color saturat a un esgraó diferent del seu sector: el groc pur és més a la vora del centre que el blau pur; el vermell pur està al quinzè esgraó de l'escala. Els valors de color dels pigments agafen doncs un lloc més precís i just que als sistemes anteriors.

En el cercle cromàtic de Chevreul destaquen al costat dels tres colors primaris (el vermell, el groc i el blau), tres colors secundaris (el taronja, el verd i el morat, que són també les tres mesclures primàries) i sis mesclures secundàries. Els sectors així obtinguts són dividits en cinc zones i cada raig és dividit en vint graus, com un tipus d'escala que dóna els diversos graus de claredat. La inscripció codificada dóna les proporcions dels colors: 9 B/1C significa, per exemple, que per aquell color hi ha nou parts de negre per una part de color.

Amb la seva mitja esfera va intentar donar una representació material dels colors a l'espai. L'eix negre esdevé aleshores un raig, capaç de recórrer i explorar els diferents graus.

Chevreul estava convençut que els múltiples matisos i les seves harmonies es deixarien explicar per les relacions entre números i volia posar en mans de tots els artistes que usen el color, un instrument de mesura adequat. Malauradament per rics d'influències que hagin estat els sistemes harmònics que Chevreul va anomenar "harmonia de semblants" i "harmonia de contrastes", ell no va poder descobrir la llei de l'harmonia de colors: ja que, simplement no existeix.

## GEORGE FIELD

DATA: 1846

ORIGEN: ANGLATERRA

COLORS FONAMENTALS: VERMELL, GROC I BLAU; PERÒ TAMBÉ TARONJA, VERD I PÚRPURA

FORMA: CERCLE

SISTEMES DE REFERÈNCIA: PITÀGORES, ARISTÒTIL, PLATÓ - ALBERTI, DE VINCI - FLUDD - NEWTON - MAXWELL - HELMHOLTZ

George Field (1777-1854) era un químic; durant tota la seva vida, es va ocupar no solament dels colors (pigments) i dels tints, sinó també de la teoria de les seves relacions harmòniques. La seva primera obra –un assaig sobre analogia i harmonia de colors, el 1817- és elaborat a partir de tres colors substractius primaris (el vermell, el groc i el blau) i s'esforça de buscar una harmonia cromàtica en "analogia estètica" amb el sistema d'harmonia musical. Field descriu aquí un "métrochrome" equivalent al metrònom dels músics, que es compon de tres recipients de vidre graduat en forma de troncs de con,

omplerts de líquids vermell, groc i blau.

Field publicà el 1835 una segona memòria sobre els colors i pigments amb el títol de *Chromatography*, que suggereix un mètode científic. El 1850 aparegué *A Grammar of Colouring*, particularment destinada als artistes, que ensenyava la procedència, la fabricació i les propietats dels pigments, dels tints i dels colors per la pintura.

En aquestes tres obres, Field s'uneix als treballs de J. C. Le Blon que havia proposat el 1730 un cercle cromàtic a partir de tres colors "primaris" – el vermell ("R" per red), el groc ("Y" per yellow) i el blau ("B" per blue) – i tres primeres barreges (el taronja ["O"], el vert ["G" per green] i el púrpura ["P"], separant-se així del sistema de Newton. Field postula, doncs, que els sis colors figurant en el seu cercle són els colors primaris a partir dels quals els colors secundaris i terciaris es formen per superposicions successives. Els colors secundaris són simplement catalogats amb un doble nom; tres dels colors terciaris són denominats com a variants "fosques" de les mesclures mencionades, però tres altres d'aquests colors terciaris tenen noms particulars: la barreja de púrpura, de blau i de verd s'anomena "oliva"; la barreja de verd, de groc i de taronja, "l'limona"; la de taronja, de vermell i de púrpura, "castany rovellat". Certes connotacions estan lligades als colors i estan indicades en el perímetre del cercle cromàtic: calent (hot) i fred (cold) s'oposen, igual que les qualitats "que avança" i "que recula" i els valors mitjans "alt" o "baix". Els dos croquis al marge del cercle principal ensenyen com es poden recórrer –de l'exterior cap a l'interior, del clar al fosc, del còncav al convex, de l'extens al contret-.



Potser es pot parlar breument de la relació que George Field projectava entre els colors i els tons. Les temptatives de lligar llum i música són antigues, i Athanasius Kircher havia formulat precisament que tot allò que és visible per l'ull ha de ser també audible per l'oïda. El francès Louis-Bertrand Castel havia elaborat cap a 1760, el primer sistema complet de música i de colors que prescribí –de manera passablement arbitrària- les equivalències següents: Do pel blau, Do sostingut pel blau-verd; Re pel verd; Re sostingut pel verd-groc; Mi pel groc; Fa pel groc-taronja; Fa sostingut pel taronja; Sol pel vermell –i així seguint fins al Si bemoll, adjudicat a l'anyil. A partir de l'acord del blau (la dominant, Do), del groc (la terça, Mi) i del vermell (la quinta, Sol), va obtenir una escala musical i cromàtica de dotze graus. Field va proposar el 1844 un altre ordre: el Do es tornava blau, però el Re anava cap a púrpura, el Mi a vermell, el Fa a taronja, el Sol a groc, el La a groc-verd i el Mi bemoll a verd. La seva *Analogous Scale of Sounds and Colours* tenia per base un acord blau-vermell-groc.

Està clar que Field, malgrat la seva afinitat per la música diferia fonamentalment de Newton sobre el problema de l'origen dels colors, que ell veia més aviat dins una perspectiva aristotèlica. Amb la imatge d'aquesta construcció de principis

polars (el blanc és positiu i el negre negatiu), moltes coses queden arbitràries –com els seus “equivalents cromàtics”- i els treballs de Field s'oblidaren ràpidament. Després de les teories i dels treballs de Maxwell i de Helmholtz, els de Field esdevingueren obsolets, tot i la bellesa de la seva roda de colors.

## HERMANN VON HELMHOLTZ

DATA: 1860

ORIGEN: ALEMANYA

COLORS FONAMENTALS: “COLORS SIMPLS”: VERMELL, VERD I BLAU MORAT

FORMA: TRIANGLE MODIFICAT

SISTEMES DE REFERÈNCIA: NEWTON - HAYTER - FIELD - MAXWELL - BEZOLD - JACOBS - POPE - C.I.E. - C.I.E.-STILES - SISTEMES ASTROLÒGICS

Per la seva intel·ligència i per la importància de les seves descobertes, Hermann von Helmholtz (1821-1894) ha regnat doblement en les ciències naturals del seu temps. La seva primera gran realització és dels vint-i-sis anys: el 1847, va formular el principi de la conservació de l'energia. Va demostrar gran talent per les aplicacions pràctiques inventant l'oftalmoscopi. La seva Teoria de les sensacions sonores

(1862) analitza les combinacions de so, defineix el colorit dels timbres instrumentals i s'aventura també a formular un sistema d'harmonia.

Entre 1856 i 1857, Helmholtz feu aparèixer el seu cèlebre *Manual d'òptica fisiològica*, traduït seixanta anys més tard en anglès i que tindria repercussió a tot el món. En aquesta obra, Helmholtz va establir les tres variables que caracteritzen avui encara un color: el to, la saturació i la claredat. Va indicar per primer cop amb precisió que existia una diferència entre els colors observats per Newton en el seu espectre i aquells que es disposen sobre una preparació blanca amb forma de pigments. Els colors de l'espectre brillen més i són més saturats; es barregen per addició, mentre que els pigments ho fan per substracció, i les regles de combinació són diferents en els dos casos.

Les recerques de Helmholtz va ser induïdes per l'analogia sempre present de l'ull i l'orella. Les tres variables mencionades per la sensibilitat als colors són anàlogues als tres paràmetres escollits pels sons: força, alçada i colorit. La diferència entre els fenòmens acústics i les sensacions de color reposa únicament sobre el fet que l'ull és incapaç de distingir els components d'un color mesclat, mentre que l'orella pot identificar bé els diversos elements d'un so complex. Segons paraules de l'autor, el 1857, "l'ull no pot separar els colors, els uns dels altres, quan estan barrejats; els rep amb una impressió simple i global, la d'un color mesclat. És, doncs, indiferent si en el color mesclat, s'uneixen colors fonamentals provinents de vibracions simples o complexes. Això no fa cap harmonia, en el sentit que ens arriba per

l'orella; això no té música."

Helmholtz va reprendre la teoria tricromàtica de Thomas Young i va senyalar que cada color podia està compostat a partir de tres sensacions cromàtiques fonamentals: el vermell, el verd i el morat blau, "colors simples". El gran fisiologista va proposar altres idees en la seva obra sobre la classificació dels colors simples (o purs), i de l'espectre tot sencer. Va buscar una via intermitja entre Newton i Maxwell: el triangle d'aquest últim és massa petit per acollir els colors saturats de l'espectre i el cercle de Newton no fa cap referència a la teoria tricromàtica que conté consideracions molt justes. Helmholtz intenta, doncs, des del principi de classificar els colors de l'espectre sobre una línia corba, per comprendre millor les seves barreges. Es forma un tipus de camp de força de color –el camp dels colors– al mig del qual, per analogia amb el centre de gravetat de Newton, el blanc ha de trobar el seu lloc. Helmholtz havia dit no obstant que no tenim necessitat de la mateixa proporció de blau morat i de groc per obtenir el blanc; també va ordenar els colors de manera que el color complementari del qual es té més necessitat tingui una latitud d'acció més gran.

A l'origen d'una segona construcció de Helmholtz es troba el cercle de Newton, en el qual inscriu dos triangles, després d'haver renunciat a la part que talla la línia entre el vermell ("R") i el morat ("V"). Aquesta reducció és possible sense pèrdua, únicament perquè els dos colors reunits marquen les dues extremitats de l'espectre (retrobarem aquesta línia en la planxa del sistema C.I.E. com a línia dels púrpures). La figura resultant presenta dos triangles dels quals els cims són



determinats per les dues combinacions possibles de tres colors entre els quals Young havia vacil·lat al principi de segle. El triangle "VRG" amb puntes morada, vermella i verda conté aleshores tots els colors que poden néixer de la mescla d'aquests tres colors; passa el mateix pel triangle "RYC" amb puntes vermella, groga i blau fosc. Com en el triangle de Maxwell, la figura mostra clarament que tots els colors no poden ser retinguts i que vastos sectors del cercle cromàtic resten inaccessibles.

L'època de Helmholtz no tenia cap dubte sobre la teoria tricromàtica: un triangle ideal on tots els colors mesclats de l'espectre trobarien el seu lloc. Per construir la seva figura, Helmholtz retorna a la primera corba dels colors simples que havia dibuixat en la hipòtesi que les quantitats de llum de color diferent podien ser considerades com iguals quan semblaven d'una claredat igual per l'ull sota certes intensitats lluminoses. Partint dels colors purs vermell i morat, ell desplaça –sense altra explicació– la percepció del verd pur a un punt A, i obté així un triangle "AVR" en el qual són contingudes totes les percepcions dels colors possibles per un observador.

Helmholtz indica seguidament que, segons ell, el vermell pur i el morat pur de l'espectre no es manifesten com a simple percepció d'un color fonamen-

tal, perquè la línia inferior ha de ser desplaçada cap als valors V1 i R1. Els colors accessibles per la llum exterior a l'ull normal se situen aleshores sobre la corba tancada V/ICGrGR/.

La resta del triangle conté els colors situats més lluny del blanc que aquells mencionats abans i més saturats que tots els colors coneguts.

L'interès de Helmholtz i de Maxwell era trobar el diagrama que permetria d'explicar millor els fets observats en les mescles de color. Com que la teoria tricromàtica era ben acceptada, s'orientà naturalment vers la geometria del triangle sense considerar qualsevol punt de vista fenomenològic. El problema de la posició dels colors de l'espectre a l'interior del triangle no fou resolt fins a final de segle, quan A. König i C. Dieterici conduïren les seves recerques sobre les sensacions fonamentals en els sistemes de colors normals i anormals, i la seva repartició d'intensitat en l'espectre; ells indicaren la línia que hem introduït dins el triangle de Maxwell. Això no és científicament correcte si no es representa un triangle ideal on els colors són més saturats que els de l'espectre (La lletra E marca el punt d'equilibri energètic, que podríem traduir pel blanc). Els resultats de les mescles espectrals revelaren aleshores fins a quin punt Newton havia simplificat la qüestió quan suposava que els colors mesclats són menys saturats

quan els seus elements són més allunyats els uns dels altres en la sèrie de colors.

Els treballs de König i Dieterici van aparèixer el 1892 a *Zeitschrift für Psychologie*. Estava clar que els físics havien perdut en aquesta època la seva preeminència teòrica en l'anàlisi dels colors. La sensació reivindicava finalment els seus drets i, sense la seva contribució, el joc tècnic amb el color restava presoner de les seves construccions geomètriques, encara que fos el resultat de genis com Helmholtz o Maxwell.

## WILHELM VON BEZOLD

DATA: 1874

ORIGEN: ALEMANYA

COLORS FONAMENTALS: VERMELL, VERD I BLAU [BLAU MORAT]

FORMA: CON I CERCLE

SISTEMES DE REFERÈNCIA: LAMBERT - CHEVREUL - FIELD -  
MAXWELL - HELMHOLTZ - WUNDT - MUNSELL - OSTWALD

Wilhelm von Bezold (1837-1907) fou professor de meteorologia a Munich i director de l'Institut prussià de previsió meteorològica. Com a científic, es va interessar per la física de l'atmosfera i es va fer famós amb la seva teoria dels oratges. El seu oncle era un historiador d'art cèlebre i això explica perquè W. von Bezold va fer aparèixer, el 1874, una *Teoria dels colors*, en referència a l'art i als oficis d'art. Hi desenvolupa un sistema cromàtic en forma de con que recorda una mica la piràmide de Lambert, però amb una concepció diferent equi-

valent a la mija-esfera de Chevreul.

Von Bezold va escriure: "En aquest tipus de con cromàtic, es poden col·locar tots els colors imaginables, és a dir tots els matisos que el nostre ull és capaç de percebre. En el seu embolcall exterior, el con només té colors plenament saturats, segons els seus diferents graus de lluminositat." I encara: "si desitgem fabricar realment un con d'aquest tipus amb l'ajuda de materials artificials, farà falta ajuntar-hi un embolcall exterior que porti els colors de l'espectre, és a dir els colors purs en la seva plenitud, ja que els pigments més extremats són encara lluny de la puresa perfecta."

Bezold intenta construir un sistema cromàtic directament fonamentat amb la percepció. El seu con cromàtic situa el blanc al centre d'un cercle que constitueix la seva base. Els colors es van enfosquant cap a la cúspide, fins arribar al negre. El principi del cercle s'inspira a través de l'experiència, ja que "es poden posar tots els tons en un cercle tancat sobre ell mateix, intercalant el púrpura entre el vermell i el morat; també es poden posar sobre una línia tancada, o més simple sobre la perifèria d'un cercle, i materialitzar-ho així."

Al costat del con, von Bezold proposa també un cercle cromàtic particular que presenta com un extracte, "un fragment de la veritable taula de colors, que s'aproximarà a la forma d'un triangle, els angles del qual l'ocupen els colors vermell, verd i morat-blau." Ell accepta, doncs, els tres colors primaris -blau, verd i vermell- que Hermann von Helmholtz i James Clerck Maxwell han establert i popularitzat en la seva teoria tricromàtica. Von Bezold va reconèixer aquests dos models en els seus escrits en el prefaci de 1874. Recorda que sobre

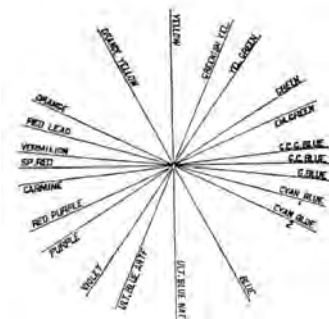


Diagrama de contrastos, Ogden Rood

aquest tema fou Helmholtz qui feu la primera diferència entre la mescla (additiva) de radiacions lluminoses i la mescla (substractiva) de pigments de colors, però que fou Maxwell qui establí les lleis “de la veritable mescla de colors, amb l’ajuda d’experimentacions convincents”. Únicament el resultat de les seves recerques ha permès de constituir suficientment l’aspecte físic i psicològic de la llum, “per poder servir de fonament a les recerques d’estètica pràctica. “Ha arribat el moment d’emprendre aquesta recerca – i von Bezold somnia aquí amb la seva obra personal- “per fonamentar sobre les mateixes bases sòlides la teoria de l’ús dels colors, de manera que s’afegeix-hi com a germana a les altres ciències constituïdes” ., que són l’anatomia i la geometria, totes dues capitals per l’art.

Malgrat les seves múltiples referències a la ciència i la seva quantificació, von Bezold pensa abans que res amb l’art i els oficis de l’art; vol ajudar als pintors i als fabricants de colors. Emprèn, doncs, la temptativa “de dividir el cercle en grups de colors de manera que el caràcter dels grups veïns sembla oferir a l’ull distàncies d’igual tamany.” En direcció al verd, els tons per ordre creixent són el púrpura, el carmí (“vermell carmí”), el vermelló (“cinabri”), el taronja, el groc, el groc verd, el verd, el verd-blau, el blau turquesa (“blau glacial”), l’ultramar, el morat-

blau i el morat-púrpura.

Von Bezold no va poder presentar un sistema cromàtic acceptable en conjunt –accentua massa els tints blaus i morats- però el seu nom queda en la fisiologia actual dels sentits pel fenomen de “Bezold-Brücke”. Havia observat bombetes elèctriques a través de filtres de color i va constatar que el punt més lluminós de la bombeta semblava grogós a través d’un filtre vermell i verdós a través d’un filtre verdbru. El color que percebem depèn doncs –per altes intensitats lluminoses- de la força de la llum. Aquesta diferència de percepció s’explica avui per la hipòtesi que a les intensitats extremes –al punt més lluminós de la bombeta, justament- les cèl·lules de visió de l’ull estan saturades i només contribueixen relativament poc a la recepció dels colors.

## NICHOLAS OGDEN ROOD

DATA: 1879  
 ORIGEN: ESTATS UNITS  
 COLORS FONAMENTALS: VERMELL, VERD I BLAU  
 FORMA: CERCLE  
 SISTEMES DE REFERÈNCIA: MAXWELL - MUNSELL

L’americà Nicholas Ogden Rood (1831-1902) va



estudiar física abans de començar a pintar, després d'una estada a Alemanya. Així que s'interessà pels colors tant des d'un punt de vista tecnico-científic com des d'una perspectiva artística; aquests dos aspectes es retroben en les seves temptatives per ordenar sistemàticament els colors. El 1879 va aparèixer el seu llibre titulat *Modern Chromatics*: l'autor hi diu "presentar de manera simple i completa els fets sobre els quals reposa la utilització artística del color." Dos anys més tard va aparèixer una segona edició de la seva obra. Hi posa les idees de Helmholtz a l'abast dels artistes.

En el seu sistema cromàtic, Rood presenta per primera vegada cercles cromàtics concèntrics tenint com a base els tres colors additius primaris (vermell, verd i blau) i oferint dotze sectors extrems del mateix tamany. Els colors d'aquests sectors són: vermell, taronja, taronja-groc, groc, groc-verd, verd, verd blau, blau fosc, blau, blau ultramar, morat i púrpura. Els tons empal·lideixen acostant-se a l'interior on el centre és blanc.

El punt de partida de la roda cromàtica de Rood és una millora elaborada a partir del triangle de Maxwell. Com a físic, Rood es va interessar per la mescla additiva dels colors i es va ajudar del disc cromàtic inventat per James C. Maxwell per determinar les posicions exactes dels colors i la seva importància relativa. Les mescles de colors són obtingudes per rotació d'un disc de color sobre el qual els tres colors primaris són representats en superfícies diferents: la impressió obtinguda és comparable a un gris òptic compost a partir d'elements negres i blancs. Tot variant les proporcions dels colors primaris en el disc, es pot determinar la proporció necessària per produir un gris sense color. Després de moltes mesures i ajuda amb

alguns artificis, Rood va aconseguir de realitzar un triangle que "mos-tra els colors o les barreges en funció de la seva posició angular, i la seva saturació o intensitat en relació a la major o menor distància del blanc", com diu el text de *Modern Chromatics*.

Els diagrames matemàtics de Rood prometien la precisió en el tractament dels colors que Georges Seurat i els neoimpressionistes busquen des de 1880. No és d'estranyar, doncs, que s'inspiressin amb el *Modern Chromatics*; se sabia que Seurat posseïa una edició de la roda cromàtica asimètrica i que va orientar les seves recerques en funció de les seves indicacions. No obstant, Roods mateix va senyalar que el problema de les juxtaposicions adequades i inadequades -harmonies i inharmonies- de colors "no es resoldria amb els mètodes de laboratori", i posà en relleu "consideracions obscures, inconegudes".

351

## CHARLES BLANC

DATA: 1879

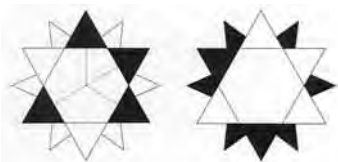
ORIGEN: FRANÇA

COLORS FONAMENTALS: GROC, VERMELL I BLAU

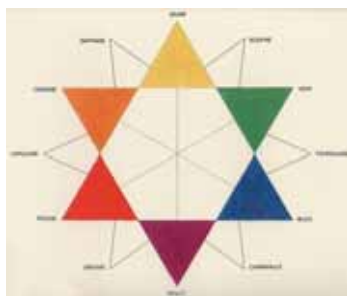
FORMA: CERCLE

SISTEMES DE REFERÈNCIA: CHEVREUL - HERING - ROOD

Després de la revolució de 1848, l'escriptor d'art francès Charles Blanc (1813-1882) fou durant alguns anys director de la secció de Belles Arts al ministeri de l'Interior. A més de la seva activitat política, s'havia interessat pels aspectes pràctics de l'art i va publicar el 1881 una *Gramàtica de les arts decoratives* molt difosa entre els pin-



tors –Gauguin, Seurat i Van Gogh, per exemple-. Els escrits de Blanc sobre el color són els textos teòrics més importants de la segona meitat del s. XIX.



Dos anys abans de la publicació de la seva *Gramàtica*, el 1879, Blanc va elaborar un sistema cromàtic que es recolzava sobre les lleis de contrast simultani dels colors de Chevreul i sobre algunes idees del pintor Eugène Delacroix que havia intentat traspasar la teoria de Chevreul dels contrastos a la realitat de la pintura. Per Delacroix, els mitjos tons –que eren, segons ell, “el principi sobirà de la pintura”- no naixen quan afegim als colors purs un negre “que embruta”, sinó quan recorrem als colors complementaris neutralitzants. Ell esbossa les seves idees sobre els colors sota la forma d’un triangle equilàter on els angles són el groc, el vermell i el blau, mentre que els costats són el morat (entre el vermell i el blau), el verd (entre el blau i el groc) i el taronja (entre el groc i el vermell) (il·lustració variants geomètriques). Blanc elabora seguidament el seu cercle cromàtic a partir de triangles desproveïts de negre i de blanc, cercle on es troben també tres triangles cromàtics, l’un amb els colors primaris addicionals: vermell, groc i blau, l’altre amb els seus complementaris taronja, verd i morat. Les mescles de colors són denominades segons matèries o coses: vermell granat, caputxina, safrà,

sofre, turquesa i campànula. Si afegim el taronja, queden quatre noms de colors idèntics als colors psicològics primaris de Hering.

Abans de la seva *Gramàtica de les arts decoratives*, Blanc havia publicat el 1867 una *Gramàtica de les arts del dibuix* en la qual considerava la llum com a component “femení” de l’art, que s’havia de subordinar al dibuix “masculí”. Aquells dels seus lectors que eren artistes no veien clara aquesta distinció. Però es recolzaven en altres suggeriments, per exemple el de Vicent van Gogh, entusiasmat sobretot per la dinàmica de les parelles de colors complementaris. Blanc havia designat els colors complementaris com a aliats victoriosos quan estaven l’un al costat de l’altre, i com a enemics mortals quan es mesclaven entre ells.. Van Gogh els va usar per representar “combat i antítesi” sobre les teles, com ho explica en diferents de les seves *Cartes a Théo*. Els principals escrits de Blanc apareixen vers 1880 i assistim, en aquesta època, a una nova forma de la interacció entre ciència i art. La glòria de l’Impressionisme arriba al seu final i, al llarg dels anys següents, els “neoimpressionistes”, sota el bàcul de Georges Seurat, van buscar de donar als colors dels seus predecessors immediats una base més científica. Ells tenien aleshores a la seva disposició una gran abundància de materials teòrics: els treballs d’òptica de von Helmholtz havien aparegut

en francès el 1867 i els textos de von Bezold el 1876, per citar dos exemples. Seurat i els seus col·legues tenien la convicció que l'art restaria intel·lectualment insatisfactori si no s'aproximava a la ciència capaç d'explicar els efectes d'òptica essencials en el terreny de l'art. Els treballs del físic americà, Nicholas Ogden Rood, l'ajudarien.

## ALBERT HENRY MUNSELL

DATA: 1905/1915

ORIGEN: ESTATS UNITS

COLORS FONAMENTALS: VERMELL, GROC, VERD, BLAU I PÚRPURA

FORMA: ARBRE CROMÀTIC

ÚS: PINTURA

SISTEMES DE REFERÈNCIA: BEZOLD - ROOD - OSTWALD - DIN - ISSC - COLOROID - HLS

Entre les múltiples temptatives d'elaborar un sistema cromàtic capaç a la vegada d'organitzar els colors segons un ordre lògic i de respectar les seves relacions visuals, el del pintor americà Albert Henry Munsell (1858-1918) és un dels més reeixits.

En tot cas, el codi Munsell és sempre un dels més difosos i més utilitzats; està fonamentat en "la igualtat de distanciament corresponent a la sensació", si traduïm literalment les indicacions del seu autor. A *Color Notation* (1905), Munsell –encara sota la influència de *Modern Chromatus* de N.O. Rood- havia proposat primerament una esfera cromàtica poc destacable. Però volent-la realitzar per mitjà de petites superfícies pintades, li va succeir que aquesta figura geomètricament

simètrica era insuficient quan es volien representar les relacions recíproques entre els colors tal com són percebuts.

Els colors purs són punts de llum massa diferents perquè es puguin ordenar al llarg d'un equador: el groc és, per exemple, més clar que el vermell, que és més clar que el morat. Els esforços de Munsell per elaborar un sistema en el qual les distàncies entre un color i els seus veïns poguessin ser percebuts com iguals desembocaren, el 1915, en un *Atlas de Color*. Proposa una classificació "desenvolupada naturalment" i ordenada al voltant d'una sèrie vertical de gris, que s'anomena també "arbre cromàtic" degut a la irregularitat de les seves ramificacions exteriors.

Munsell va elaborar el seu sistema a partir d'un cercle dividit en deu parts (a baix, a la dreta) on els colors són ordenats amb intervals regulars i escollits de manera que les parelles diametralment oposades s'anul·len en l'índex (segons el principi de la compensació). Els tons de les pastilles pintades a mà on compona el seu "arbre" per juxtaposició són determinats per tres variables que Munsell anomena "Hue" (el to del color), "value" (el seu índex de claredat, o valor) i "Chroma" (el seu grau de saturació). Cada color es caracteritza, doncs, per un triple índex "H/V/C". Aquests paràmetres van permetre a Munsell d'elaborar, per comprovacions i mescleres successives, tot un sistema del qual es fiava, en darrer terme, per l'apreciació visual.

L'escala vertical de valors divideix l'espai comprès entre el negre (black) i el blanc (white) en deu graus que l'autor ha marcat gràcies a un fotòmetre concebut per ell mateix. No va establir aquests graus

segons les modificacions lineals de la reflexió, sinó en funció d'una escala on l'arrel quadrada de les intensitats reflectides canvia segons uns intervals regulars (veure també el sistema d'Ostwald).

Després d'haver determinat l'escala de valors, Munsell, fiant-se del seu ull de pintor, va triar mostres de vermell ("r" per "red"), de groc ("y" per yellow), de verd ("g" per green), de blau ("b" per "blue") i de púrpura ("p" per "purple") que li semblaven igualment distants entre elles i en relació amb el gris. En feu els tons (Hues) fonamentals del seu sistema, afegint-hi cinc barreges: vermell-groc ("yr"), groc-verd ("gy"), verd-blau ("bg"), blau-púrpura ("pb") i púrpura-vermell ("rp"); després ho va ordenar tot en cercle al voltant del gris neutre ("n").

354

El cercle cromàtic, diferencia un total de quaranta tons (Hues) que són determinats de la manera següent: els cinc intervals originals de color són dividits en deu, després en vint, després en quaranta, de manera que l'interval visualment perceptiu sigui sempre igual.

Després de la mort de Munsell, una nova edició del seu *Atlas de Color* va aparèixer el 1929, sota el títol de *Munsell Book of Color* (en francès, *Codi Munsell*) i és aquesta versió que serveix encara avui de referència en geologia i arqueologia, per exemple, pels colors dels terres i de les roques. El 1942, l'organització dels *American Standards* va preconitzar el seu ús cada vegada que es tractava d'especificar el color d'una superfície: si els paràmetres avaluats eren difícilment apreciables, la comparació visual directa amb les pastilles-mostra permetia de donar una identificació precisa.

## WILHELM OSTWALD

DATA: 1916/17

ORIGEN: ALEMANYA

COLORS FONAMENTALS: GROC, VERMELL, BLAU ULTRAMAR I VERD D'AIGUA

FORMA: CERCLE

SISTEMES DE REFERÈNCIA: BEZOLD - WUNDT - HERING - POPE - MÜLLER I - DIN - MÜLLER II - NCS

El 1909, Wilhelm Ostwald (1853-1932) va rebre el premi Nobel de química per uns treballs bastant pròxims a la física, els resultats dels quals podien ser explotats industrialment (catàlisi). Ostwald va ajudar també a fundar el primer *Zeitschrift für Physikalische Chemie* i fou sempre més un pioner de la seva disciplina. A part de les seves activitats pròpiament científiques, mostrà un gran interès per la filosofia de la natura i per l'epistemologia, que donà naixement a una sèrie de reculls variats que s'anomenen els *Ostwalds Klassiker* i que són encara usats en les facultats dels països germànics.

Les seves activitats d'investigador -no sempre exitoses- el portaren a diferents terrenys de les ciències de la natura: intentà de lliurar la ciència de l'existència dels àtoms, hipòtesi que li semblava "supèrflua" perquè no podíem veure els seus corpuscles [sic]. Les seves darreres recerques científiques s'encaminaren a la teoria dels colors. Després de la seva jubilació, a l'edat de cinquanta-tres anys, s'hi consagrà amb l'esperança d'explicar científicament les harmonies de

sensació. El 1916 aparegué el seu *Alfabet* de colors, que explicava els resultats dels seus treballs.

Ostwald, que va conèixer Munsell després d'un viatge als Estats Units, va buscar, com el pintor americà, classificar els colors segons un sistema que parteix de la sensació i que iguala les diferències entre els colors presos de forma isolada. En llenguatge modern, es podria dir que Ostwald es va esforçar a bastir, amb els mitjans de la colorimetria, un sistema de colors conforme a les sensacions. Enlloc dels tres paràmetres de Munsell, Ostwald va escollir un altre grup de variables: la proporció de color, la proporció de blanc i la proporció de negre. Va introduir l'expressió particular de "color ple", que definia com a un color que deixa percebre un sol to i que no conté cap barreja de blanc o de negre. De forma més precisa, es podria dir que un color "ple" és un color idealment pur, el més saturat i clar possible. Els colors plens són naturalment les abstraccions ideals que no poden ser produïdes materialment gràcies als pigments disponibles (quan Ostwald va publicar el seu Alfabet, els seus colors "plens" contenien al voltant d'un 5% de blanc i una mica menys de negre, com reconegué ell mateix).

Es pot formular l'objectiu principal de la teoria d'Ostwald de la manera següent: la mescla més corrent és d'un color ple, de blanc i de negre. Cada color de pigment és caracteritzat pel seu contingut en color, en blanc i en negre. L'alfabet comença per distingir sistemàticament els colors "colorejats" de colors "incolores". Ordena els colors sobre els vuit esgraons d'una escala lineal de gris, disposats segons una progressió geomètrica: la influència del blanc visualment

dominant decreix de dalt a baix de manera no igual, però geomètrica, i situa el mig entre el negre i el blanc en una proporció de 20% de blanc. (Curiosament, Ostwald adopta per designar aquests diferents graus una sèrie d'inicials abandonades des de fa temps a causa de la confusió). El fonament de la sèrie és la llei psicofisiològica de Weber-Fechner.

Els colors plens són ordenats sobre un cercle inspirat amb el sistema d'E. Hering on els quatre punts cardinals són els quatre colors fonamentals: groc al Nord, vermell a l'Est, blau ultramar al Sud i verd d'aigua a l'Oest. Quatre altres colors són intercalats entre els colors fonamentals: el taronja entre el groc i el vermell, el morat entre el vermell i el blau ultramar, el blau glaciari (turquesa) entre el blau ultramar i el verd d'aigua, el verd fulla entre el verd d'aigua i el groc. Com per Munsell, els colors són disposats de manera que els parells complementaris (la barreja dels quals dona un gris neutre) estiguin diametralment oposats: així el groc i el blau ultramar, el taronja i el blau glaciari, el vermell i el verd d'aigua, el morat i el verd fulla. Amb l'ajuda d'aquests vuit colors, Ostwald elabora vint-i-quatre tons igualment distants els uns dels altres, que numera a partir del groc. A partir dels colors plens del cercle cromàtic, Ostwald elabora de seguida els colors "clars" i els colors "foscos", que determinen una sèrie "a intervals regulars" des del color de sortida fins al blanc i al negre, respectivament. Després d'això, es pot lliurar al seu treball, és a dir a la mescla general de colors restants que designa com a "colors tèrbols" i que constitueixen la majoria dels cossos de color.

Cadascun d'aquests colors "tèrbols" es pot analitzar com una mescla d'un color ple i d'un to gris, que és una barreja de negre i blanc.



Wilhelm Ostwald,  
Secció a través del sòlid cromàtic.

Partint, tots els tons estàndards possibles d'un mateix color ple poden ser determinats dins un triangle equilàter del qual l'eix vertical negre/blanc –o eix de gris- està situat davant del color ple com a tercer punt. Els costats que porten d'aquest color ple al negre i al blanc, porten les sèries de colors respectivament foscos i clars. Amb el triangle del color complementari oposat, un triangle monocrom –que Ostwald qualificava de "psicològic"- constitueix un rombe (a baix, a la dreta) que es pot estendre al cercle enter dels colors plens. D'allà neix un doble con que reuneix tots els colors del sistema. El *Color Harmony Manual* de 1948 proposa una realització pràctica molt còmoda d'aquesta construcció geomètrica.

El mot mateix d'«harmonia», tradueix l'objectiu d'Ostwald quan es lliga a l'estudi dels colors. Les experiències li han mostrat, com a d'altres, que certes combinacions de colors són agradables (o harmòniosos), d'altres desagradables. De què depèn això? S'ha de considerar aquest fenomen com una llei? Aquestes són les qüestions que es plantegen. En el seu anàlisi, Ostwald parteix de la convicció fonamental que l'harmonia de colors prové del seu ordre. Ell posa la identitat com a llei (harmonia=ordre) i intenta poder trobar totes les harmonies possibles, analitzant tots els ordres que el seu cos geomètric

(el doble con) autoritza, segons les regles de la geometria.

No ens correspon criticar les teories d'Ostwald, però no semblen del tot convincents. El so i la llum són diferents formes d'ona però, en comparació amb l'orella, l'ull només té mitjans rudimentaris d'anàlisi comparatiu, i nosaltres percebem una mica més que un octau (aquest és comparativament, l'extensió aproximada de l'espectre visible). No existeix -aparentment- raó física o fisiològica per suposar que certes combinacions de colors són més o menys desitjables que d'altres.

Encara que aquesta reivindicació ha valgut a Ostwald una reputació confusa en el món de les arts, el seu sistema ha deixat empremta. És així com el grup holandès "De Stijl" amb Piet Mondrian, s'inspirà amb els seus exemples. Els anys 1917 i 1918, el tractament del color de Mondrian mostra paral·lelismes molt precisos amb les teories d'Ostwald.

## ALFRED HICKETHIER

DATA: 1952

ORIGEN: ALEMANYA

COLORS FONAMENTALS: GROC, VERMELL MAGENTA, BLAU FOSC

FORMA: CUB

ÚS: LITOGRAFIA, IMPREMTA

SISTEMES DE REFERÈNCIA: MÜLLER

Un any després del cub tricromàtic de Müller, Alfred Hicethier va publicar un *Ordre dels colors* fonamentat sobre el mateix concepte i que havia de ser, abans que res, un instrument pràctic. Havia estat concebut per aplicar-se en el terreny de la impremta i la fotografia. Tres tintes d'impremta van ser cuidadosament seleccionades per elaborar els colors primaris groc (900), vermell magenta (090) i blau fosc (009), disposats en tres angles d'un cub. Els cinc angles restants eren ocupats per tres colors secundaris –el vermell (990), el blau-morat (099) i el verd (909)- i pels dos extrems diagonalment oposats, el negre (999) i el blanc (000). Els tres punts de colors primaris i els tres punts de secundaris determinen dos triangles equilàters de cara; si s'examina el cub de dalt, veiem un ordre que correspon al d'un cercle cromàtic de sis colors.

El primer ordre de colors d'Hicethier va ser imprès el 1952 en autotípia. Vint anys més tard va aparèixer una versió millorada, realitzada en tricromia clàssica.

## SISTEMA D.I.N.

DATA: 1953

ORIGEN: ALEMANYA

COLORS FONAMENTALS: GROC, VERMELL, BLAU I VERD

FORMA: CON

ÚS: FONAMENT CIENTÍFIC PER UN ATLES DE COLORS

SISTEMES DE REFERÈNCIA: MUNSELL - OSTWALD - CIE - JOHANSSON - OSA - ACC

Els anys trenta, l'*Institut alemany de normalització* –abreviat per D.I.N.- arribà a la conclusió que feia falta elaborar un sistema cromàtic més pràctic que el sistema d'Ostwald, en ús des de la Primera guerra mundial. Es confià aquesta tasca a Manfred Richter que treballava a l'oficina de verificació del material. Ell tenia com a missió procedir "científicament" i produir un resultat "susceptible de ser imposat com a norma". Richter i els seus col·laboradors no entregaren la seva còpia fins a partir de 1953.

La primera qüestió a pautar era la de les coordenades més apropiades pels colors. S'havien de satisfer el millor possible les exigències d'Ostwald –aleshores que ell mateix havia fracassat- i fonamentar el nou sistema sobre una sèrie de variables visualment "equidistants" per un observador.

El sistema D.I.N. funciona avui amb tres variables corresponent als paràmetres de la percepció sensible dels colors: to (Farbton), saturació (sättigung) i lluminositat (helligkeit), respectivament "T", "S" i

“D” (per Dunkelstufe, literalment “graó de fosc”). Aquestes variables construeixen les coordenades que permeten d’establir el cos geomètric aquí representat. Les superfícies de to igual són emeses pel mig-pla visible, aquelles d’igual saturació pel con i aquelles d’igual lluminositat per l’esfera. El punt de trobada de les tres superfícies determina un color segons el sistema D.I.N.

En un principi, el sistema D.I.N. segueix els altres sistemes en la seva interpretació del to i de la saturació d’un color. Els graus de saturació s’inicien en el cercle amb el valor  $S=6$  i s’acaben al punt sense color amb el valor  $S=0$ . L’única originalitat del sistema resideix en l’aparició de la variable D que serveix per mesurar les relacions de lluminositat relativa entre els cossos de color. Sense entrar en detalls massa complicats, el principi d’aquesta novetat és respectar un cert equilibri psicològic en la percepció dels colors, tenint en compte justament la seva lluminositat. Això no significa que tots els colors del cercle hagin de ser percebuts com afectats per la mateixa llum; ells han d’aparèixer simplement a l’observador produint un mateix impacte psicològic.

Al principi es va preveure d’elaborar pastilles de color a partir del sistema D.I.N. És així com nasqué el 1960-1962 la carta de colors D.I.N. 6164, que oferia sis-cents exemples estàndards. Es tractava de

petites plaquetes de 20x28 mm, on cada color està marcat per un triple índex de xifres que corresponia a les variables respectives T,S i D. Una mescla de verd anirà marcada per exemple per 22,5: 3,2: 1,7.

## EL SISTEMA PANTONE

Pantone Inc. és una empresa amb seu a Carlstadt, Nova Jersey, creadora d’un sistema de control de color per a les arts gràfiques. El seu sistema és el més reconegut i utilitzat fet pel qual s’anomena Pantone al sistema de control de colors.

Pantone va ser fundada en 1962 per Lawrence Herbert, a dia d’avui és el seu conseller delegat, director i president. En els seus inicis Pantone era un petit negoci que comercialitzava targetes de colors per a companyies de cosmètica. Herbert aviat adquiriria Pantone creant el primer sistema d’emparellement cromàtic en 1963.

Creat el 1963, buscant un estàndard per a la comunicació i reproducció de colors en les arts gràfiques, el seu nom complet és *Pantone Matching System*, i es basa en l’edició d’una sèrie de catàlegs sobre diversos substrats (superfícies a imprimir), que subministren una codificació estandaritzada mitjançant un número de referència i un color específic.



El sistema es basa en una paleta o gamma dels mateixos, les Guies Pantone, de manera que sempre és possible obtenir altres per mescles de tintes predeterminades que proporciona el fabricant. Per exemple, és un sistema molt emprat en la producció de pintures de color per mescla de tintes. Aquestes guies consisteixen en un gran nombre de petites targetes (d'aproximadament 1,5cm) en les versions de paper mate i estucat sobre les quals s'ha imprès per un costat les mostres de color sempre deixant un espai blanc de referència abans de seguir amb el proper color. Aquestes mostres s'organitzen totes en un quadern de petites dimensions (de 20,5 cm aproximadament). Per exemple, una plana en concret pot incloure una gamma de grocs variant en lluminositat del més clar al més fosc i en conté set mostres. Les edicions de les Guies Pantone es distribueixen anualment degut a la degradació progressiva de la tinta.

Per poder aconseguir el resultat que s'espera s'han de tenir unes mostres de colors sobre diferents tipus de paper a mode de comprovació. L'avantatge d'aquest sistema és que cadascuna de les mostres està numerada i una vegada seleccionada és possible recrear el color de manera exacta.

Els colors Pantone, descrits numèricament, han trobat el seu lloc en la legislació, especialment en la descripció dels colors de les banderes. El Parlament escocès ha debatut recentment la definició del color blau de la bandera escocesa com el número de Pantone 300. Així mateix, altres països com

Canadà, Espanya i Corea del Sud indiquen colors Pantone específics per a la producció de banderes. Es desconeix si la legislació és conscient que Pantone pot canviar els seus codis cromàtics, o de que la ciència ofereix sistemes més permanents per a definir un color.

#### GAMMA DE TONS PANTONE

Actualment, per a la impressió de treballs professionals s'utilitzen colors PANTONE, i si a la vegada s'empra la tinta i el color concorde a la gamma, els resultats són òptims. D'aquesta forma, si es vol imprimir des d'un altre lloc, els colors serien exactament iguals, ja que estem parlant de colors fixos. classes de gamma Pantone dintre de la gamma de les tintes PANTONE, podem trobar-ne de diferents tipus, cada una per cada classe de tipus de paper.

La relació d'algunes d'elles seria:

PANTONE SOLID COATED, s'utilitza per al paper couché (estucat brillant).

PANTONE SOLID MATE, s'utilitza sobre papers mate.

PANTONE SOLID UNCOATED, adequada per a paper no couché.

PANTONE PASTEL UNCOATED, són colors pastel per a paper no couché.

PANTONE METALIC COATED, aquests colors tenen un



efecte metalitzat i s'utilitzen en paper couché.  
 PANTONE SOLID TO PROCESS COATED, permet aconseguir aquests colors mitjançant quadricromia (impressió feta en quatre colors, tres dels quals són els de la tricromia —groc, vermell i blau— i el quart és el negre o un altre color fosc)  
 PANTONE SOLID TO HEXACROME COATED, aquesta combinació fa una filmació de les imatges d'alta qualitat i utilitza dues tintes addicionals al CMYK, taronja i verd o magenta clar i cian clar

## SISTEMA RGB

DATA: SENSE DATA EXACTA; ES DESENVOLUPA PARAL·LELAMENT AMB LA TECNOLOGIA DE LA TELEVISIÓ  
 COLORS FONAMENTALS: VERMELL, VERD I BLAU  
 FORMA: CUB  
 ÚS: CLASSIFICACIÓ DELS COLORS PRODUÏTS PER FOSFORESCÈNCIA A LES PANTALLES DE TELEVISIÓ  
 SISTEMES DE REFERÈNCIA: HLS

Se sap que els colors de la pantalla de televisió són produïts per una forma especial de barreja additiva que s'anomena mescla "partitiva". La superfície de la pantalla està coberta de punts minúsculs de 0,2 mm de diàmetre aproximadament, on s'hi troben

substàncies (mol·lècules) fosforescents. Es tria més freqüentment aquelles que emeten llum vermella, verda o blava, després d'haver rebut energia electrònica. Aquest sistema organitzat s'anomena "RGB" en països germànics i de parla anglesa. Així el nom dels tres colors: vermell ("R" per rot/red), verd ("G" per grün/green) i blau ("B" per blau/blue).

La mescla partitiva es produeix pel fet que l'ull humà no pot percebre de manera isolada els milers de petits punts de la pantalla, ni les triades de taques vermelles, verdes i blaves que els organitzen i reagrupen. Únicament està enregistrada la mescla de totes les triades RGB, la lluminositat està reglada per la intensitat del raig electrònic.

El color sobre la pantalla és produït per una mescla partitiva de vermell, de verd i de blau. Hom ha triat, en funció d'aquesta selecció, un cos geomètric de forma cúbica per explicar el sistema. Cadascuna de les seves àrees és dividida en 16 parts numerades del 0 al 15. Els índexs xifrats són suficients per indicar la composició tricromàtica de cada color. Els vuit angles del cub són ocupats pel vermell, el verd i el blau, colors additius primaris; el magenta (M), el groc (Y) i el blau fosc (C), colors substractius primaris; el blanc (W) el negre (K), colors "incolores".

El conjunt dels colors del sistema RGB pot ser dividit en dos subgrups, organitzats respectivament al voltant del blanc i del negre. La forma cromàtica s'inicia amb la punta negra (0,0,0), s'expandeix recorrent el límit dels colors i creua dos angles, abans d'arribar a la punta blanca (15,15,15) que és el seu lloc de més gran intensitat.

## EL SISTEMA COLOROÏD

DATA: 1962-1974

ORIGEN: HONGRIA

COLORS FONAMENTALS: 48 COLOR FONAMENTALS, A DISTÀNCIA APROXIMADAMENT EQUIVALENT

FORMA: CILINDRE MODIFICAT

ÚS: ARQUITECTURA, DISSENY

SISTEMES DE REFERÈNCIA: MUNSELL - CIE - GERRITSEN

El sistema cromàtic "Coloroïd" fou desenvolupat a partir de 1962 a la Universitat tècnica de Budapest, sota la direcció d'Antal Nemcsics i presentat per primera vegada el 1974. La finalitat d'aquesta classificació nova era donar a qualsevol arquitecte encarregat de "l'entorn cromàtic" d'un projecte, un mitjà de realitzar la seva tasca de manera tècnica i artística a la vegada. Segons els inventors hongaresos cap dels sistemes disponibles no satisfia les exigències precises de la programació de colors. Apareix doncs, un nou dispositiu cromàtic "que reposa sobre una escala psicomètrica determinada pels assajos de 70.000 subjectes d'experiència", segons els termes d'Antal Nemcsics el 1978. Les seves múltiples provatures van ajudar a

elaborar el sistema Coloroïd, fonamentat sobre sèries de colors "estèticament equivalents". El principi director de la construcció fou la tria d'interval cromàtics constants: feia falta tenir, a l'interior del sistema, un equilibri visual per totes les escales cromàtiques, les diferències de percepció havien d'intervenir en segon lloc.

Les variables del sistema Coloroïd són doncs el to (simbolitzat per la lletra A), la saturació (T) i la lluminositat/claredat (V). El conjunt tridimensional dels colors està ordenat a l'interior del cilindre vertical, que correspon al principi dels sistemes elaborats en funció de la sensibilitat cromàtica. El to varia segons les generatrius del cilindre, la saturació segons el raig del cercle de base i la lluminositat paral·lelament a l'eix del cilindre. Allà es troben igualment els colors neutres, entre el blanc (w) a dalt, i el negre (S), a baix. Els plans perpendiculars a l'eix del cilindre reagrupen els colors de la mateixa lluminositat, la saturació dels quals creix a mesura que s'allunyen del centre. Els colors de la mateixa saturació formen així una de les aparences successives del cilindre; els colors del mateix to es troben en els mitjos-plans de les copes verticals.

Els colors de l'espectre i de la línia de porpres es retroben inscrits sobre la secció obliqua i vagament elíptica que travessa el cilindre. Representen els colors límit del sistema Coloroïd. Els colors fonamentals del sistema han estat triats a partir dels porpres, en total quaranta-vuit, identificats per nombres enters i situats a "distàncies aproximadament equivalents en el pla estètic".

La gran novetat d'aquest sistema és el concepte d'«espai cromàtic estèticament equilibrat», que permet d'apreciar globalment les variacions de cada color en relació amb els altres. Sabem que els colors a harmonitzar en un conjunt arquitectònic determinat poden ser molt

diferents pel to, la saturació i la lluminositat. Per l'arquitecte, el decorador o l'estilista encarregat de l'harmonització, la regularitat estètica de conjunt és més important que l'anàlisi de petites diferències cromàtiques: no són les diferències que s'han de definir sinó la seva interacció. El sistema Coloroid ofereix el mitjà de fer bé aquesta tasca.

## EL SISTEMA N.C.S.

DATA: 1968/69

ORIGEN: SUÈCIA

COLORS FONAMENTALS: VERMELL, GROC, BLAU I VERD

FORMA: CON DOBLE

ÚS: ANÀLISIS CROMÀTICS: ARQUITECTURA, DISSENY, MODA

SISTEMES DE REFERÈNCIA: GROSSETESTE, ALBERTI, DE VINCI -

HERING - MUNSELL - OSTWALD - POPE - JOHANSSON -

HESSELGREN - ACC

El "sistema de colors naturals" (Natural Colour System, o N.C.S. per abreviació) és d'origen suec. Funciona a partir de sis colors primaris proposats per Leonardo de Vinci, combinats a la teoria dels complementaris d'Ewald Hering. Les bases de partida concretes estan inspirades amb el sistema de Tryggve Johansson i l'atles cromàtic de Sven Hesselgren. El projecte fou llançat el 1964 i, cap a final dels anys seixanta, Anders Hard i Lars Sivik van poder mostrar els seus primers resultats.

La finalitat dels investigadors suecs va ser trobar un sistema gràcies

al qual qualsevol persona dotada d'una facultat normal de visió dels colors pogués fer anàlisis cromàtics sense l'ajuda d'instruments de mesura o taules de referència. El sistema havia de permetre escollir el color d'una paret per una habitació, el fullatge d'un arbre vist de lluny, el matís d'una superfície pintada que presentés contrastos simultanis, o d'un punt de color sobre una pantalla de televisió. El fonament ha de ser únicament el color escollit i no la comparació entre diferents colors, segons les aproximacions atzaroses del color "matching system".

El sistema de colors naturals té l'aparença exterior d'un doble con, disposat de manera que els quatre colors psicològics fonamentals – groc ("Y"), vermell ("R"), blau ("B") i verd ("G") – siguin inscrits sobre el cercle de base, a la mateixa distància els uns dels altres. Les dues puntes de la figura són el blanc (a dalt) i el negre (a baix), que dona triangles equilàters amb cadascun dels colors del cercle de base.

Cadascun d'aquests triangles dona la mescla d'un color, definit per tres variables, indicant la proporció de blanc (W), de negre (S) i de color (C), la suma del qual és 100. El color més a la punta, a la dreta, és sempre definit pels valors  $W=10$ ,  $S=10$ ,  $C=80$ .

El sistema de colors naturals ha aconseguit reprendre els encerts dels sistemes de Munsell i d'Ostwald, sense compartir els seus inconvenients, ja que es limita als elements descriptibles de la percepció dels colors. Els seus creadors han posat en evidència que cada superfície de color percebuda pot ser descrita posant-la en relació d'analogia amb un màxim de quatre de les sis sensacions elementals de

color. Per fer-ho, van seguir rigurosament un punt de vista fenomenològic.

El sistema cromàtic natural no és evidentment perfecte i la seva extensió als colors lluminosos exigiria, per exemple, nous coneixements sobre la visió i la percepció. La multiplicitat oberta dels colors depassa qualsevol sistema tancat, sigui quin sigui el refinament i la sofisticació de la seva construcció.

## TIPUS DE COLOR CONEGUTS. UNA EXPLICACIÓ DE COM ELS OBJECTES ADQUIREIXEN ELS COLORS.

Els colors obtinguts directament de forma natural per descomposició de la llum solar o artificialment mitjançant focus emissors de llum d'una longitud d'ona determinada s'anomenen colors additius.

No és necessària la unió de totes les longituds de l'espectre visible per a obtenir el blanc, ja que si mesquem només vermell, verd i blau obtindrem el mateix resultat. És per això que aquests colors són denominats colors primaris, perquè la suma dels tres produeix el blanc. A més, tots els colors de l'espectre poden ser obtinguts a partir d'ells.

Els colors additius són els usats en treball gràfic amb monitors d'ordinador, ja que, (...) el monitor produeix els punts de llum partint de tres tubs de raigs catòdics: un vermell, un altre verd i un altre blau. Per aquest motiu, el model de definició de color usat en treballs digitals és el model RGB (Red, Green, Blue).

Tots els colors que es visualitzen al monitor estan en funció de les

quantitats de vermell, verd i blau utilitzades. Per això per a representar un color en el sistema RGB se li assigna un valor entre 0 i 255 (notació decimal) o entre 00 i FF (notació hexadecimal) per a cadascun dels components vermell, verd i blau que el formen. Els valors més alts de RGB corresponen a una quantitat major de llum blanca. En conseqüència, quan més alts són els valors RGB, més clars són els colors.

D'aquesta forma, un color qualsevol vindrà representat al sistema RGB mitjançant la sintaxi decimal (R,G,B) o mitjançant la sintaxi hexadecimal #RRGGBB. El color vermell pur, per exemple, s'especificarà com a (255,0,0) en notació RGB decimal i #FF0000 en notació RGB hexadecimal, mentre que el color rosa clar donat en notació decimal per (252, 165, 253) es correspon amb el color hexadecimal #FCAS5FD.

Aquesta forma additiva de percebre el color no és única. Quan la llum solar xoca contra la superfície d'un objecte, aquest absorbeix diferents longituds d'ona del seu espectre total i en reflexa d'altres. Aquestes longituds d'ona reflexades són precisament les causants dels colors dels objectes, colors que per ser produïts per filtrat de longituds d'ona es denominen colors substractius.

Aquest fenomen és el que es produeix en pintura, on el color final d'una zona dependrà de les longituds d'ona de la llum incident reflexada pels pigments de color d'aquesta llum.

Un cotxe és de color blau perquè absorbeix totes les longituds d'ona que formen la llum solar, excepte la corresponent al color blau, que reflexa, mentre que un objecte és blanc perquè reflexa tot l'espectre

d'ones que formen la llum, és a dir, reflexa tots els colors i el resultat de la mescla de tots ells dona com a resultat el blanc.

Per altra banda, un objecte és negre perquè absorbeix totes les longituds d'ona de l'espectre: el negre és l'absència de llum i de color.

En aquesta concepció substractiva, els colors primaris són uns altres, concretament el cian, el magenta i el groc. A partir d'aquests tres colors podem obtenir quasi tots els altres, a excepció del blanc i el negre.

Efectivament, la mescla de pigments cian, magenta i groc no produeix el color blanc, sinó un color gris brut, neutre. Quant al negre, tampoc és possible obtenir-lo a partir dels primaris, essent necessari incloure'l en el conjunt de colors bàsics substractius, obtenint-se el model CMYK (Cyan, Magenta, Yellow, Black).

El sistema CMYK, defineix els colors de forma similar a com funciona una impressora d'injecció de tinta o una impremta comercial de quatricomia. El color resulta de la superposició o de col·locar juntes gotes de tinta semitransparents, dels colors cian (un blau brillant), magenta (un color rosa intens), groc i negre, i la seva notació es correspon amb el valor en tant per cent de cadascun d'aquests colors.

D'aquesta forma, un color qualsevol vindrà expressat al sistema CMYK mitjançant l'expressió (C;M;Y;K;), en la qual figuren els tants per cent que el color posseeix dels components bàsics del sistema. Per exemple, (0,0,0,0) és blanc pur (el blanc del paper), mentre que (100,0,100,0) correspon al color verd.

Els colors substractius són usats en pintura, impremta, i, en general, en totes les composicions en les quals els colors s'obtenen mitjançant la reflexió de la llum solar en mescles de pigments (tintes, olis, aquarel·les, etc.). En aquestes composicions s'obté el color blanc mitjançant l'ús de pigments d'aquest color (pintura) o usant un suport de color blanc i deixant sense pintar les zones de la composició que han de ser blanques (impremta).

Els sistemes RGB i CMYK estan relacionats, ja que els colors primaris d'un són els secundaris de l'altre (els colors secundaris són els obtinguts per mescla directa dels primaris).

Un altre model de definició del color és el model HSV, que defineix els colors en funció de tres característiques importants: el matís, la saturació i la brillantor.

El matís (Hue) fa referència al color en si, per exemple el matís de la sang és vermell. La saturació o intensitat indica la concentració de color a l'objecte. La saturació de vermell d'una maduixa és major que la dels vermell d'uns llavis. Per altra banda, la brillantor (Value) denota la quantitat de claredat que té el color (tonalitat més o menys fosca). Quan parlem de brillantor fem referència al procés mitjançant el qual s'afegeix o es treu blanc a un color.

Més endavant estudiarem en detall aquests conceptes.

Per últim, existeixen diferents sistemes comercials de definició de colors, essent el més conegut d'ells el sistema Pantone.

Creat el 1963, buscant un estàndard per a la comunicació i repro-

ducció de colors en les arts gràfiques, el seu nom complet és Pantone Matching System, i es basa en l'edició d'una sèrie de catàlegs sobre diversos substrats (superfícies a imprimir), que subministren una codificació estandaritzada mitjançant un número de referència i un color específic.

## COLORS A L'ORDINADOR. COM TREBALLEN ELS ORDINADORS PER A CODIFICAR UN COLOR

### EL FORMAT RGB

L'ull humà pot distingir aproximadament entre 7 i 10 milions de colors. Per això la vista és el principal sentit que ens uneix amb l'exterior, de manera que el 80% de la informació que rebem del món exterior és visual.

Pintors i dissenyadors gràfics utilitzen aquesta capacitat humana d'apreciar els colors per a crear obres que aprofunditzin en l'ànima i que inspirin sentiments en els éssers que les contemplen. Però ¿Què podem fer quan hem d'expressar-nos amb un número limitat de colors?

Els ordinadors treballen amb tres colors bàsics, a partir dels quals construeixen tots els altres, mitjançant un procés de mescla per unitats de pantalla, denominades píxels. Aquests colors són el vermell, el blau i el verd, i el sistema aquí definit es coneix com a sistema RGB (Red, Green, Blue).

Cada píxel té reservada una posició en la memòria de l'ordinador per

a emmagatzemar la informació sobre el color que ha de presentar. Els bits de profunditat de color marquen quants bits d'informació disposem per a emmagatzemar el número del color associat segons la paleta usada. Amb aquesta informació, la targeta gràfica de l'ordinador genera unes senyals de voltatge adequades per a representar el corresponent color al monitor.

Quants més bits per píxel, major número de variacions d'un color primari podem tenir. Per a 256 colors es precisen 8 bits (sistema bàsic), per a obtenir mils de colors necessitem 16 bits (color d'alta densitat) i per a obtenir milions de colors fan falta 24 bits (color veritable). Existeix també una altra profunditat de color, 32 bits, però així no s'aconsegueixen més colors, sinó que els que usem es mostren més ràpid, ja que per al processador és més fàcil treballar amb registres que siguin potència de 2 (recordem que treballa amb números binaris).

Com més gran és el número de colors, més gran serà la quantitat de memòria necessària per a emmagatzemar-los i més grans els recursos necessaris per a processar-los. Per aquests motius, els ordinadors antics disposen de paletes de pocs colors, normalment 256, per la seva capacitat limitada; d'altra manera hi hauria una pèrdua notable de prestacions.

Per a representar un color al sistema RGB s'usen dues formes de codificació diferents, la decimal i l'hexadecimal, valors que es corresponen amb el percentatge de cada color bàsic que té un color determinat.

### PERCENTATGES DE COLOR I CODIS

Per exemple, un vermell pur (100% de vermell, 0% de verd i 0% de blau) s'expressaria com (255,0,0) en decimal, i com a #FF0000 en hexadecimal (davant del codi d'un color en hexadecimal sempre es posa el símbol #).

Dels 256 colors bàsics, el propi sistema operatiu es queda amb 40 per a la seva gestió interna, de manera que disposem de 216 colors; 18 es corresponen amb la gamma dels colors primaris: 6 tons de vermell, 6 de blau i 6 de verd:

### GAMMES DE COLORS PRIMARIS

I la resta, els colors secundaris, són combinacions d'aquestes gammes de colors primaris: colors secundaris

Si usem una profunditat de color de 24 bits, corresponent a milions de colors, disposem d'una àmplia gamma per a treballar, però sempre tenint en compte que únicament seran compatibles els colors que tinguin el seu equivalent en el sistema de 256 colors, és a dir, aquells en què cada color primari ve definit per una parella de valors iguals, essent aquests 00,33,66,99,CC o FF.

Quan usem una profunditat de color de 16 bits disposem de milers de colors, però el problema és que degut a la divisió d'aquesta gamma de colors, els valors obtinguts no es corresponen amb els equivalents a 256 colors ni en milions de colors. Per exemple, #663399 és el mateix color a 256 i a milions, però no és igual que l'obtingut amb milers de colors.

Com que el codi d'un color determinat pot ser difícil de recordar, s'ha adoptat una llista de colors als quals s'ha posat un nom representatiu

en anglès (red, yellow, olive, etc.) de manera que els navegadors moderns interpreten el mateix i el tradueixen internament pel seu valor hexadecimal equivalent.

### MODES DE COLOR

El mode de color expressa la quantitat màxima de dades de color que es poden emmagatzemar en determinat format d'arxiu gràfic.

Podem considerar el mode de color com el contenidor en el qual col·loquem la informació sobre cada píxel d'una imatge. Així, podem guardar una quantitat petita de dades de color en un contenidor molt gran, però no podem emmagatzemar una gran quantitat de dades de color en un contenidor molt petit.

Els principals modes de color usats en aplicacions gràfiques són:

### MODE BIT MAP O MONOCROMÀTIC

Corresponent a una profunditat de color d'1 bit, ofereix una imatge monocromàtica formada exclusivament pels colors blanc i negre purs, sense tons intermitjos entre ells.

Per a convertir una imatge a mode monocromàtic s'ha de passar abans a mode escala de grisos.

En aquest mode no és possible treballar ni amb capes ni filtres.

### MODE ESCALA DE GRISOS

Aquest mode fa servir un únic canal (el negre) per a treballar amb imatges monocromàtiques de 256 tons de gris, entre el blanc i el negre.

El to de gris de cada píxel es pot obtenir o bé assignant un valor de brillantor que va de 0 (negre) a 255 (blanc), bé com a percentatge de



tinta negra (0% és igual a blanc i 100% és igual a negre). Les imatges produïdes en escàners en blanc i negre o en escala de grisos es visualitzen normalment en el mode escala de grisos.

El mode Escala de Grisos admet qualsevol format de gravació, i menys les funcions d'aplicació de color, totes les eines dels programes gràfics funcionen de la mateixa manera a com ho fan en altres imatges de color.

Si es converteix una imatge mode de Color a un mode Escala de Grisos i després es guarda i es tanca, els seus valors de lluminositat quedaran intactes, però la informació de color no podrà recuperar-se.

#### MODE COLOR INDEXAT

Denominat així perquè té un sol canal de color (indexat) de 8 bits, pel qual només es pot obtenir amb ell un màxim de 256 colors.

En aquest mode, la gamma de colors de la imatge s'adequa a una paleta restringida, que pot ser útil per a treballar amb alguns formats que solament admeten la paleta de colors del sistema.

També resulta útil reduir les imatges a color 8 bits per a la seva utilització en aplicacions multimèdia, ja que s'aconsegueixen fitxers menys pesats.

El seu principal inconvenient és que la majoria de les imatges del món real es componen de més de 256 colors. A més, encara que admet efectes artístics de color, moltes de les eines dels principals programes gràfics no estan operatives amb una paleta de colors tan limitada.

#### MODE COLOR RGB

Treballa amb tres canals, oferint una imatge tricromàtica composta

pels colors primaris de la llum, vermell (R), verd (G) i blau (B), construïda amb 8 bits/píxel per canal (24 bits en total). Amb aquest sistema s'aconsegueixen imatges a tot color, amb 16,7 milions de colors diferents disponibles, més dels que l'ull humà pot diferenciar.

És un model de color additiu (la suma de tots els colors primaris produeix el blanc), essent l'estàndar d'imatge de qualsevol color que s'utilitzi amb monitors de vídeo i pantalles d'ordinador.

Les imatges de color RGB s'obtenen assignant un valor d'intensitat a cada píxel des de 0 (negre pur) a 255 (blanc pur) per a cadascun dels components RGB.

És el mode més versàtil, perquè és l'únic que admet totes les opcions i els filtres que proporcionen les aplicacions gràfiques. A més, admet qualsevol format de gravació i canals alfa.

#### MODE COLOR CMYK

Treballa amb quatre canals de 8 bits (32 bits de profunditat de color), oferint una imatge quatricromàtica composta per 4 colors primaris per a impressió: Cyan (C), Magenta (M), Groc (Y) i Negre (K).

És un model de color subtractiu, on la suma de tots els colors primaris produeix teòricament el negre, que proporciona imatges a tot color i admet qualsevol format de gravació, essent el més convenient quan s'envia la imatge a una impressora de color especial o quan es desitja separar els colors per a la filmació o impremta (fotolits).

El seu principal inconvenient és que únicament és operatiu en sistemes d'impressió industrial i en les publicacions d'alta qualitat, ja que, exceptuant els escàners de tambor que s'usen en fotomecànica, la resta dels digitalitzadors comercials treballen en mode RGB.



### MODE COLOR LAB

Consisteix en tres canals, cadascun dels quals conté fins a 256 tonalitats diferents: un canal L de lluminositat i dos canals cromàtics A (que oscil·la entre verd i vermell) i B (que oscil·la entre blau i groc). El component de lluminositat L va de 0 (negre) a 100 (blanc). Els components A (eix roig-verd) i b (eix blau-groc) van de +120 a -120.

El model de color Lab es basa en el model proposat el 1931 per la CIE (Commission internationale d'Éclairage) com a estàndard internacional per a mesurar el color. El 1976, aquest model es va perfeccionar i es va denominar CIE Lab.

El color Lab és independent del dispositiu, creant colors coherents amb independència dels dispositius concrets per a crear o reproduir la imatge (monitors, impressores, etc.).

Aquest mode permet canviar la lluminositat d'una imatge sense alterar els valors de to i saturació del color, sent adequat per a transferir imatges d'uns sistemes a altres, doncs els valors cromàtics es mantenen independents del dispositiu de sortida de la imatge.

S'usa sobretot per a modificar la "luminància" i els valors del color d'una imatge independentment. També es pot usar el mode Lab per a conservar la fidelitat del color al traslladar arxius entre sistemes i per a imprimir en impressores de Postscript de

### Nivell 2.

Solament les impressores PostScript de nivell 2 poden reproduir aquestes imatges. Per a impressions normals, es recomana passar les imatges a RGB o CMYK.

### MODE DUOTONO (DOS TONS)

Mode de color que treballa amb imatges en escala de grisos, a les quals es pot afegir tintes planes (3 per a cada imatge, més el negre), amb la finalitat de colorejar diferents gammes de grisos.

Únicament posseeix un canal de color (Duotono, Tritono o Cuatritono, depenent del número de tintes).

Amb aquest mètode podem obtenir fotos en blanc i negre virades del color que vulguem. Sol usar-se en impressió, on s'usen dos o més planxes per a afegir riquesa i profunditat tonal a una imatge d'escala de grisos.

El problema que presenta aquest mode és que en els dos tons, tres tons i quatre tons únicament hi ha un canal, de manera que no és possible tractar cada tinta de forma diferent segons les zones de la imatge. És a dir, no podem fer una zona on únicament hi hagi, per exemple, un pedaç quadrat de tinta vermella, mentre que a la resta només hi hagi una imatge de semitò en blanc i negre.

#### MODE MULTICANAL

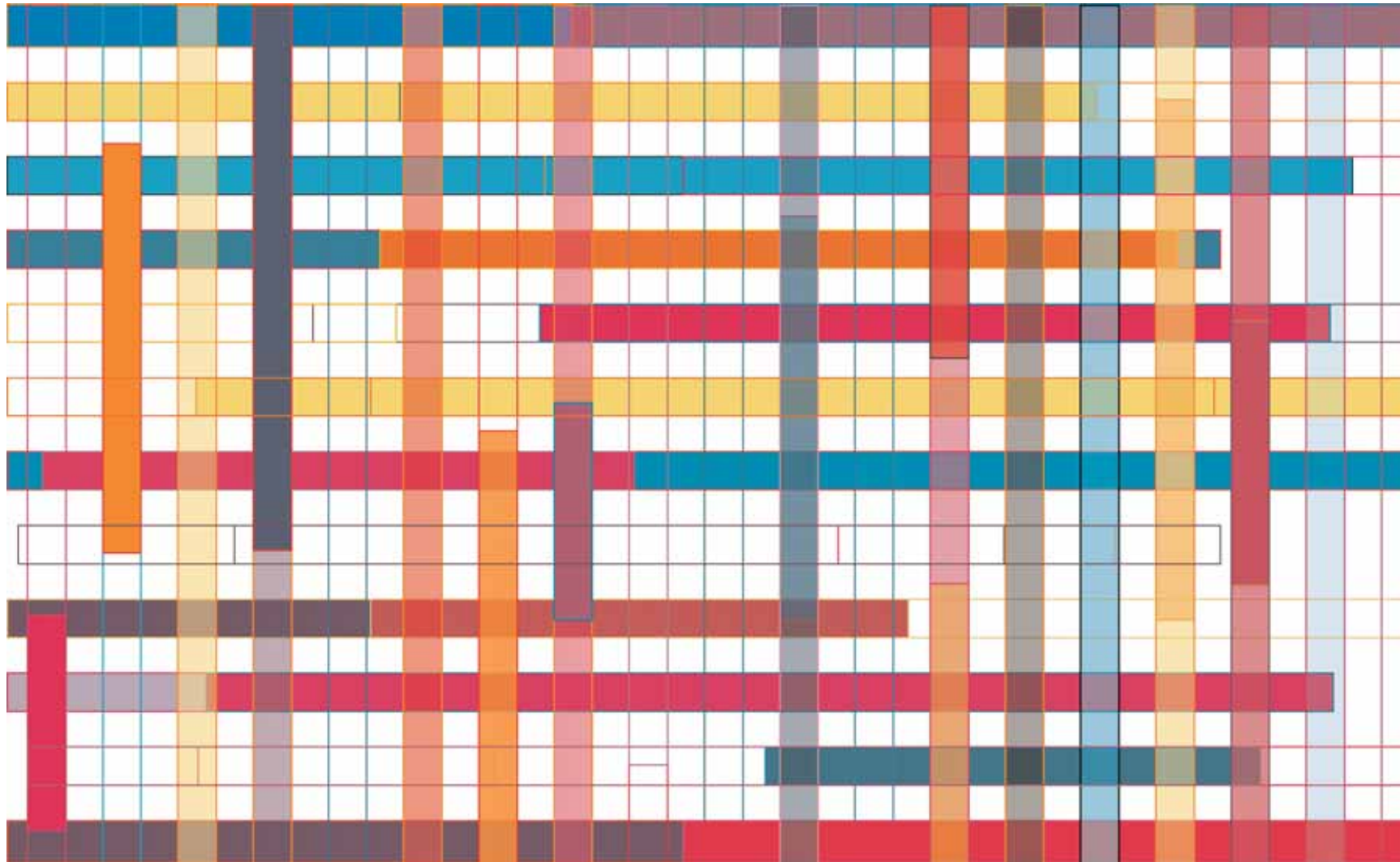
Posseeix múltiples canals de 256 nivells de grisos, descomposant la imatge en tants canals alfa com canals de color tinguéssim l'original (una imatge RGB quedarà descomposada en 3 canals i una CMYK en 4 canals).

En aquest mode, cada tinta és un canal que a l'hora d'imprimir es superposarà en l'ordre que determinem sobre els altres. Per això, és possible tractar cada zona de forma particularitzada.

S'utilitza en determinades situacions d'impressió en escala de grisos. També, per a enganxar canals individuals de diverses imatges abans de convertir la nova imatge a un mode de color, ja que els canals de color de tinta plana es conserven si es converteix una imatge a mode multicanal.

Al convertir una imatge en color a multicanal, la nova informació d'escala de grisos es basa en els valors de color dels píxels de cada canal. Si la imatge estava en mode CMYK, el mode multicanal crea canals de tinta plana cian, magenta, groga i negra. Si estava en mode RGB, es creen canals de tinta plana cian, magenta i groga.

CONCLUSIÓ



En l'art digital s'observen un seguit de maneres de procedir comunes a les que es poden entreveure en els usos dels artistes al concebre les seves cartes de color.

Des d'establir una estructura que articula l'obra als comportaments que adopta aquesta envers la resta de la producció del mateix autor. Com poden arribar a interactuar les obres dels autors, en tant que sistemes interns, respecte als tractats de color tradicionals i respecte a les obres dels altres artistes, confirmant la idea de l'intercanvi que ja s'apuntava en la introducció.

Es presenta un criteri de raonament abstracte.

En el raonament abstracte hi figuren també la compressió i el sintetisme gràfics, entesos com la reducció dels elements formals a unitats representatives que condensen uns continguts artístics.

L'ordinador és una màquina que procedeix per etapes, és a dir, per seqüències d'operacions elementals.

És curiós comprovar que alguns dels significats associats o adoptats des de l'«abstracció geomètrica» estan també presents en l'estructura digital i es reflexen en les nocions de sèrie i successió; ordre i ordenació; classificació, agrupament i combinatòria; regla, prescripció i distribució; organització, jerarquia i regulació; encadenament; seqüència i instrucció; regularitat i rítmica.

La idea d'organització, una constant en els artistes presentats en l'estudi, està expressada en la d'estructura, és a dir, en l'organització i representació de les informacions rebudes o tractades. Anàlogament llurs obres poden interpretar-se com una codificació xifrada que cal

esbrinar per resoldre l'enigma i accedir a la informació.

L'artista des de l'abstracció interpreta, transforma i enmagatzema en el seu arxiu (memòria artística, obra...) les cadenes d'imatges constituïdes per representacions d'orígens de diversa procedència. Per exemple Palazuelo anomena les seves sèries famílies i és bastant habitual la classificació de les imatges en els altres artistes, en sèries que a la vegada, duen noms.

Els elements formals es succeeixen en el pla bidimensional en relacions d'ordre.

Pel que fa a la idea de combinació està present en el propi tractament de les meves imatges: combinació de diferents elements que han estat creats prèviament i passen a ser motiu de valoració, d'inclusió o no en el projecte.

La idea de numeració és una constant també en l'associació del color a l'estructura perceptiva d'una carta: els artistes recorren al nombre constantment concedint-li valors alternatius al propi concepte numèric. El nombre esdevé quantitat, emplaçament, direcció, color, forma, llenguatge i principalment significat.

Des de LeWitt a Palazuelo, passant per Nemours, Riley i Molnar la seva geometria concreta estableix una codificació que es personalitza en la creació de diferents formes i colors.

Les seves cartes no deixen d'actuar com un conjunt de regles precises que obeeixen a informacions, més aviat, representacions que a la vegada formen sèries d'imatges.

Comparteixen també el mètode, la pauta o la regla que indica el camí predefinit, indispensable per als seus resultats. Podem afirmar que són obres fruit d'un altre tipus de satisfacció, d'un desig sota control en el sentit de regular, de supervisar, de no deixar que l'atzar domini si no és en comptades ocasions, per dominar el procés...

En el cas de LeWitt les seves instruccions pels dibuixants, en Riley els treballs preparatoris, en Nemours la diagramació reticular invisible... estableixen d'aquesta manera els seus sistemes de treball.

L'encadenament ens porta en tots els casos a valorar la seva obra com una globalitat. Com he anat especificant en cada capítol, he triat una situació per iniciar l'estudi de cada «lectura de color». Això significa en alguns casos una obra en concret i en altres, una situació directament vinculada a una obra o període de la seva producció. Tot i així és precisament l'establiment d'aquesta constant associació encadenada que ens fa necessari remetre'ns a l'anàlisi i observació completa del conjunt de la seva obra. He pogut comprovar que les propostes obeeixen a situacions gràfiques en què és perceput algun tipus d'encadenament: una idea no finalitzada, n'és el nucli per iniciar l'exploració d'una idea futura que es formalitzarà en una successió d'imatges que integraran una sèrie.

Les pautes que dicta el pensament a la imatge són anàlogues al processament de la informació (CPU) i serveixen per a recordar-nos que les imatges no només són instantànies, també són descodificables.

En la meua obra més aviat em serveixo de l'abstracció precisament

per concretar la simplicitat.

La idea de projectar és una constant, tan si es realitza com si no arriba a viabilitzar-se, l'interès és com resoldre-ho. Com respondre?

Quina resposta donar? Per tant, pot interpretar-se com un qüestionament permanent.

En referència al meu treball em serveixo del càlcul simbòlic que representa l'ús d'un sistema matemàtic per a dibuixar. Una cadena numèrica que interpreta les línies que originen els meus dibuixos. En realitat la geometria que se'n deriva és completament intuitiva, encara que certes funcions matemàtiques em confirmen la seva possible generació des de la programació d'algoritmes. Es produeix una combinació de la possibilitat més descriptiva i la més abstracta.

Una de les coses que més m'atrauen de l'ús dels mitjans digitals és que el seu procedir seqüencial, etapa per etapa, com el seu funcionament ens condueix de les possibilitats formals més elementals a les més complexes. Aquest és un dels trets que m'agrada introduir durant el treball.

L'altra és la immediatesa amb què puc visualitzar i en poc temps completar projectes d'obres que abans requerien de moltes operacions i obligatòriament havia de resoldre d'altres maneres.

En quasi totes les obres es manifesta la propietat de la seqüencialitat.

La seqüència es presenta no com un fet narratiu sinó com una sèrie de transformacions dictades pels emplaçaments dels elements en l'espai del full.

Pel que fa a la idea de combinació està present en el propi tractament de les meves imatges: combinació de diferents elements que han estat creats prèviament i passen a ser motiu de valoració, d'inclusió o no en el projecte. Cada sèrie s'inicia en un element modular que va originant la resta. El podem anar veient transformant-se a mesura que anem passant les diferents «làmines».

Seguint aquesta pauta busco que els elements de color satisfacin un criteri de coherència interna que no té perquè fer-se evident a l'observador. Quasi sempre en el desenvolupament de la sèrie acaba incorporant-se algun element d'inestabilitat, a vegades fruit d'alguna coincidència fortuïta, no de l'atzar pròpiament.

Un aspecte que m'agradaria apuntar és la correspondència dels meus interessos cap a altres artistes representants de l'art digital, aquells que arriben a crear el seu propi software que satisfà les seves demandes artístiques. Les investigacions realitzades des del MIT de Massachussets a EEUU amb John Maeda com capdavanter han estat fonamentals per obrir una via ampla cap a la producció de projectes artístics mixtes. Artistes tant de l'àmbit del disseny gràfic com de disseny de producte, col·laboren amb arquitectes i artistes plàstics, músics, programadors... entrant en una fase de la qual jo he obviat parlar-ne, en certa manera, expressament: la incorporació del moviment i la tridimensionalitat, com també la producció artística en temps real.

Com exposo són una generació per la qual professo molt interès, però una de les raons d'haver escollit els artistes tal i com ho he fet és comprovar com des de la bidimensionalitat i l'abstracció estan essent els predecessors d'aquesta «altra abstracció» que fluctua entre el color RGB, la creació d'un pensament numèric adaptat a una exclusiva eina de programació i el factor temps.

Podem parlar de programa en l'abstracció geomètrica? Opino que és possible fer aquesta valoració en acabar l'estudi. Si analitzo els meus plantejaments potser no estan allunyats d'una programació, encara que la manera d'actuar és més flexible precisament per la ductilitat que el software ofereix.

Aquestes conclusions ja no són tant una anàlisi del meu treball com del comportament d'un software pròpiament, amb el qual trobo moltes connexions envers l'abstracció que practico. Arriba un moment en què idea i resolució es fan indissolubles.



## BIBLIOGRAFIA

AV.VV. *Josef Albers. Vidrio, color y luz*. IVAM Centre Julio González. València, 1994. (catàleg).

AA.VV. *Kasimir Malèvitx*. Fundació Caixa Catalunya. Barcelona, 2006. (catàleg).

AA.VV. *Kazimir Malevitch 1878-1935*. Ministry of Culture USSR / Municipality of Amsterdam / Stedelijk Museum. Leningrado, Amsterda, 1988. (catàleg).

AA.VV. *Malevitch*. Centre national d'art et culture Georges Pompidou. Musée national d'art moderne. París, 1978. (catàleg).

AA.VV. *Pablo Palazuelo: 1995-2005*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 2005. (catàleg).

AA.VV. *Sol LeWitt*. Sala de las Alhajas, Caja Madrid. Madrid, 1996. (catàleg).

AA.VV. *Arte gráfico y nuevas tecnologías*. Fundación BBVA y Calcografía Nacional. Madrid, 2003.

AA.VV. *Véra Molnar et Marta Pan. Thèmes et variations*. Musée des Beaux-Arts de Brest, 2005. (catàleg).

Alberich Pascual, Jordi. "Las flores de Bézier. Elasticidad e inestabilidad en el grafismo digital interactivo". *Artnodes*.  
<<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/jalberich1002/jalberich1002.ht>

ml> UOC. Barcelona, 2004.

———. *En tránsito 7.0. Apuntes para una estética de los entornos digitales*. FUOC. Barcelona, 2002.

Albers, Josef. *La interacción del color*. Alianza Forma, primera edición 1979. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1998. Títol original: *Interaction of Color*, 1963

———. *Poems and Drawings*. Tate Publishing. London 2006.

———. *Josef Albers*. Galerie Karsten Greve. Köln, 1989. (catàleg).

———. *Josef Albers: obra sobre papel*. Sala Rekalde. Bilbao, 1994. (catàleg).

Alexanco, J.L. «Trabajos sobre generación automática de formas, 1968-1973» en *Boletín* de la Fundación Citema, núm. monográfico sobre «Creatividad e informática». Madrid, 1977, págs. 17-39.

Alviani, Getulio (ed.); Fox Weber, Nicholas; i Friedich W. Heckmans. *Josef Albers*. Arcaedizioni S.A. Milano, 1988.

Anker, Valentina. *Max Bill ou la recherche d'un art logique. Essai d'une analyse structurale de l'oeuvre d'art*. L'Age de l'homme S.A. Lausanne, 1979.

Andersen, Troels (ed.). *Art et poésie russes. 1900-1930 Textes choi-*

sis. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Musée national d'art moderne. Paris, 1979.

Asins, Elena; Cabot, Antonio; i Tomás García Asensio. *El Centro de Cálculo 30 años después*. Museu de la Universitat d'Alacant. Alacant, 2003.

Baby, Vincent; Heinecke Blanka; Hollinger, Linde; Kübler, Gabriele; Von Mengden, Lida; Molnar, Vera; Pierre, Arnault; Rompza, Sigurd; i Erwin Steller. *Vera Molnar Inventar / Inventaire 1946-1999*, Preysing-Verlag, Ladenburg, 2004.

—; i Serge Lemoine. *Véra Molnar*, coll. «ReConnaître». Grenoble-Paris, Musée de Grenoble. Réunion des Musées Nationaux. Paris, 2002.

——. «De la couleur jaune dans un tableau de Véra Molnar», a *Véra Molnar, L'œuvre en couleur, 1946-2003*, Ladenburg/Ludwigshafen, Preysing Verlag / Wilhelm-Hack-Museum, 2004.

Batchelor, David. *Cromofobia*. Editorial Síntesis, S.A. Colección El Espíritu y la Letra. Madrid, 2001.

Ball, Philip. *La invención del color*. Turner Publicaciones, S.L. Fondo de cultura económica, Madrid, 2002.

Battcock, Gregory (ed.), *Minimal Art*. University California Press, 1995. (1ª ed.: 1968).

Berenguer, Xavier; Couchot, Edmond; Giannetti, Claudia, Muntadas, Antoni; Weibel, Peter; i altres. *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Associació de Cultura contemporània L'Angelot / Goethe-Institut Barcelona. Barcelona, 1997.

Berenguer, Xavier. «Promesas digitales». *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. pp. 22-26. Associació de Cultura contemporània L'Angelot i Goethe-Institut Barcelona. Barcelona, 1997.

Bill, Max. «La concepció matemàtica en l'art del nostre temps», dins del catàleg de l'exposició *Pevsner, Vantongerloo, Bill*. Kunshaus, Zurich, 1949.

——. *System mint fünf vierfarbigen zentren. Anleitung zum betrachten eines bildes*. Erker-Verlag. St. Gallen, 1970. (catàleg).

—; i Valentina Anker. *Max Bill*. Musée Rath de Genève, 1972. (catàleg).

—; i altres. *Max Bill arquitecto*. Revista Nexus nº 29. Revista Internacional de arquitectura. Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

Bonell, Carmen. *Las leyes de la pintura*. Prólogo de Franco Rella. Aula d'Arquitectura nº 16. Edicions UPC (Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, S.L.). Barcelona, 1997.

———. *La divina proporción. Las formas geométricas*. Edicions UPC (Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, S.L.). Barcelona, 1999.

———. *La geometría y la vida. Antología de Palazuelo*. Ad Hoc, Serie Monografías. Murcia, 2006.

Bonnefoy, Françoise; i Sarah Clément. *Morellet*. Ministère de la Culture et de la Communication. Délégation aux arts plastiques. Éditions du Jeu de Paume. Réunion des musées nationaux. Paris, 2000. (catàleg)

Borchardt-Hume, Achim; i altres. *Albers and Moholy-Nagy from the Bauhaus to the new world*. Tate Publishing. London, 2006. (catàleg).

Bourel, Michel (dir.). *Minimal Art*. Koldo Mitxelena Kulturunea. Diputación Foral de Gipuzkoa. Donostia, 1996. (c.)

Boudou, Dominique. «Aurélié Nemours. Sous le signe de la croix». *Beaux-Arts magazine*, nº 146-juin 1996. pàg.50-55. Ed. Beaux-Arts S.A.

Briand-Picard, Claude; i Antoine Perrot. *La couleur importée. Ready-made color*. Éditions Positions & Maison de la Culture d'Amiens (MCA), 2002.

——— (dir.); ;Cuzin, Christophe; i Antoine Perrot. *Peindre? Enquête et entretiens sur la peinture abstraite*. Éditions Positions & Maison de

la Culture d'Amiens, 1996.

Briones, Florentino (ed.) *Formas computadas*. Ateneo de Madrid, 1971 (catàleg).

Brogowski, Leszek. «Traduire la couleur» a *Art Présence*, nº 46, avril-mai-juin 2003, pp. 2-.30.

———. «Le monde change de couleur» a *Antoine Perrot*. Galerie Lahumière. Paris, 2002. (catàleg).

Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Paidós. Barcelona, 1986.

Bucher, François. *Josef Albers: Despite Straight Lines: An Analysis of His Graphic Constructions*. MIT Press. Cambridge, Mass. , 1977. (1ª Ed. Yale University Press. New Haven, 1961).

Candy, Linda; i Ernest Edmonds. *Explorations in Art and Technology*. Springer-Verlag, 2002.

Cauquelin, Anne. *Le site et le paysage*. Essai. Inédit. Quadrige / PUF. Paris, 2002.

Carroll, Lewis. *Matemática demente*. Edición de Leopoldo María Panero. Fábula. Tusquets Editores S.A. Barcelona, 2002.

Castaño Alés, Enrique. «Los orígenes del arte cibernético en España. La experiencia del centro de cálculo de la Universidad de Madrid

1968-1973» en Revista Arte y Parte. Revista de Arte nº 46 MUA hasta el 20 de septiembre. *El Centro de cálculo 30 años después*.

Celant, Germano. *Das Bild einer Geschichte 1956/1976*, pàg. 122.  
Charbonnier, Georges. *Véra Molnar*. Caen-Paris, Atelier de recherche esthétique, 1979.

Chevreul, Michel Eugène. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés considéré d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*. Atlas.Pitois-Levrault et Compagnie, Libraires. Paris, 1839. Édition originale.  
Reimpr: Léonce Laget, Libraire-Éditeur.Paris, 1969.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ediciones Siruela, S.A., 1997.

Cooke, Lynne; i Jhon Elderfield (eds.). *Bridget Riley: Reconnaissance*. Dia Center for the Arts. New York, 2001. (catàleg).

Couchot, Edmond i Hillaire, Norbert. *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Éditions Flammarion, Paris, 2003.

———. «Entre lo real y lo virtual: un arte de la hibridación» a *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*, pp. 79-84.

Associació de Cultura contemporània L'Angelot i Goethe-Institut Barcelona. Barcelona, 1997.

Deleuze, Gilles; i Félix Guattari. *Rizoma (Introducción)*. Pre-Textos. València, 2003. (1ª ed. 1977).

———. *¿Qué es la filosofía?*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1993. 5ª ed.: setembre 1999.

Dery, Mark. *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1998.

Didi-Huberman, Georges. *La peinture incarnée* suivi de *Le chef-d'oeuvre inconnu* par Honoré de Balzac. Collection «Critique». Les Éditions de Minuit, Paris, 1985.

———. *Le Cube et le Visage*. Éditions Macula. Paris, 1997.

———. *L'homme qui marchait dans la couleur*. Les Éditions de Minuit. Paris, 2001.

Emmer, Michel. "La perfección visible: Matemática y arte". *Artnodes*. [artículo en línea]  
<<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/emmer0505.pdf>.> UOC. Barcelona, 2005.

Escotado, Antonio. *Caos y orden*. Espasa Fórum, Ensayo y Pensamiento. Editorial Espasa Calpe, S.A.. Madrid, 1999.

Emmer, Michel (2005), "La perfección visible: Matemática y arte". *Artnodes*. [artículo en línea]  
<<http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/emmer0505.pdf>.>

Esteban, Claude. *Pablo Palazuelo* (Monografía). Ed. Maeght. Paris, 1980.

Fabre, Galdys; i Ryszard Stanislawski. *Paris. Arte Abstracto, Arte Concreto, Cercle et Carré, 1930*. Institut Valencià d'Art Modern. València, 1990. (catàleg).

Feijoo, Katia. «Aurélie Nemours. L'accord parfait». *Art Press*, nº 142-décembre 1989. pàg.14-19. Édité par Beaux-Arts S.A.

Fillacier, Jacques. *La pratique de la couleur dans l'environnement social*. Bordas. Paris, 1986.

Friedman, J.M. *Color Printing in England, 1486-1870*, Yale Center for British Art, nº 14, 1978.

Fuchs, Rudi; Kaiser, Franz W. Kaiser i Trevor Fairbrother. *Sol LeWitt dibuixos 1958 - 1992*. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 1994. (catàleg).

Gage, John. *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

———. *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*. Thames and

Hudson, London, 1999.

Garrels, Gary (dir.). *Sol LeWitt: A Retrospective*. San Francisco Museum of Modern Art. San Francisco, 2000. (catàleg).

Gintz, Claude.

———. *Regards sur l'art américain des années soixante*. Terriroires, Paris, 1979. Textes de Greenberg, Judd, Morris...

———. *Art minimal I: de la ligne au parallépipède*, CAPC Musée d'art contemporain. Bordeaux, 1985. (catàleg).

———. *De la surface au plan: art minimal II: de la ligne au parallépipède*. CAPC Musée d'art contemporain. Bordeaux, 1986. (catàleg).

\*\*\*«Art minimal» número spécial d'*Artstudio*, automne 1987. T. Smith (par J.-P. Criqui), C. Andre (par M. Assenmaker), D. Judd (par G. Celant), S.LeWitt (par M.Welich), D. Flavin (par A. Hindry), R. Morris (par Cl. Gintz).

Goethe, Johann Wolfgang von. *Écrits sur l'art*. Textes escollits, traduits i anotats per Jean-marie Schaeffer. GF-Flammarion. Paris, 1996.

———. *Teoría de los colores*. Colección Tratados. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales y Consejo General de la Arquitectura Técnica de España.

Madrid, 1992.

Gombrich, Ernst.H. *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Editorial Debate, S.A. Madrid, 1999.

———. *Arte e ilusión*. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica. Editorial Debate, S.A. Madrid, 1998.

Gómez de Liaño, I; i G. Searle: «Pintura y perceptrónica. Estudio de las transformaciones en pintura», en *Boletín* nº 22, CCUM, marzo 1973, pp. 73-93.

González, Àngel; Marcadé, Jean-Claude; Martin, Jean-Hubert ; i Evgenia Petrova. *Kasimir Malèvitx*. Fundació Caixa Catalunya. Barcelona, 2006. (catàleg).

Guigon, Emmanuel (dir.). *Aurèlie Nemours*. Edicions IVAM Institut Valencià d'Art Modern. València, 1998. (catàleg)

Fox Weber, Nicholas (dir.). *Josef Albers. Homages to the square and structural constellations*. Waddington Galleries. London, 1996. (catàleg).

———; Licht, Fred; i altres. *Josef Albers. Eine Retrospektive*. Solomon R. Guggenheim Museum New York, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Bauhaus-Archiv Berlin. Du Mont Buchverlag Köln, Bonn, 1988. (catàleg).

———; Licht; i Brenda Danilowitz. *Josef Albers: Glass, Color, and Light*. Peggy Guggenheim Collection, Venice / Guggenheim Museum. New York, 1994. (catàleg).

Haftmann, Werner; i altres. *El arte de nuestro tiempo. Corrientes abstractas desde 1945*. Al-Borak, S.A. de Ediciones. Madrid, 1972.

Halley, Peter. *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987. Écrits d'artistes (ÉNSB-A)*. École nationale supérieure des Beaux-Arts. Paris, 1992.

Harrison, Charles; i Paul Wood (eds.). *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers Ltd. Oxford, 1992.

Hentschel, Martin. *Bridget Riley —New Work*. Museum Haus Esters and Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld. Ed.: Hatje Cantz Verlag. Ostfildern-Ruit, 2002. (catàleg).

Homer, W.I. *Seurat and the science of painting*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1964.

Husserl. *L'origine de la géométrie*. PUF. Paris, 1956.

Judd, Donald. «Malèvitx: la forme, la couleur et la surface indépendantes» i «De l'art russe et de sa relation à mon travail», a *Écrits 1963-1990*. Daniel Legong éditeur. Paris, 1991.

———. «Josef Albers, L'Interaction des couleurs» a *Écrits 1963-1990*. Trad. Annie Perez. Daniel Legong éditeur. Paris, 1991.

Kaiser, Franz W. (dir.). Sol Lewitt. Dibuxos 1958-1992. Fundació Antoni Tapies. Barcelona, 1994. (catàleg).

Knight, Christopher. *Art of the Sixties and Seventies: The Panza Collection*, Lithograph Publishing Company, 1999.

Krauss, Rosalind E. «Retículas» a *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza Forma. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1996.

———. *El inconsciente óptico*. Ed. Tecnos S.A., Colección Metrópolis. Madrid, 1997.

———. *Pasajes de la escultura moderna*. Akal / Arte Contemporáneo. Alianza Editorial, S.A., Madrid, 2002.

———. *Un choix d'art minimal dans la collection Panza*. Musée d'art moderne de la Ville de Paris. Paris, 1990. (catàleg)

———; i Yve-Alain Bois, Yve-Alain. *L'informe, mode d'emploi*. Centre Pompidou. Paris, 1996. (catàleg).

Kino, Carol. «The pleasure of pure seeing» a *Art in America*, vol. n°4, abril 2001, pp. 112-119.

Kudielka, Robert (ed.). *The eye's mind: Bridget Riley. Collected Writings 1965-1999*. Thames & Hudson Ltd in association with the Serpentine Gallery. Londres, 1999. (catàleg).

——— (ed.). *Bridget Riley. Dialogues on Art*. Amb Neil MacGregor, E.H. Gombrich, Michel Craig-Martin, Andrew Graham-Dixon, Bryan Robertson. London: Thames & Hudson. Londres, 2003.

———; i Bridget Riley «Supposed to be abstract: Bridget Riley in conversation with Robert Kudielka: Bridget Riley im Gespräch mit Robert Kudielka ». a *Parkett*, vol. n° 61, 2001, pp. 22-41.

Küppers, Harald. *Fundamentos de la teoría de los colores*. GG Diseño. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1980.

Harrison, Charles; i Paul Wood (eds.). *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishers Ltd. Oxford, 1992.

Itten, Johannes. *Art de la couleur*. Otto Maier Verlag, Ravensburg, 1961. (2ª edició: 1990).

Lamb, Trevor; i Janine Bourriau (eds.). *Colour: Art & Science*. The Darwin College Lectures. Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Land, Edwin H. *La théorie Retinex de la vision des couleurs*. Éditions pour la science, 1978.



Lavrador, Judicaël. «Peinture environnementale. Les artistes s'éta-  
lent». *Beaux-Arts* magazine, n° 231-août 2003, pp. 82-88

Le Rider, Jacques. *Les couleurs et les mots. Perspectives critiques*.  
Presses universitaires de France, 1999.

Le Saux, Marie Françoise (dir.). *Aurelie Nemours. Estampes*. Musée  
de la Cohue, Vannes / Réunion des musées nationaux. Paris, 2001.  
(catàleg).

Lehmann, Ulrike; i Isabel Wünsche. *Abstract art now floating forms*.  
Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 2006. (catàleg).

Lemoine, Serge (dir.) *Histoires de blanc et noir. Hommage à Aurelie  
Nemours*. Musée de Grenoble. Grenoble / Réunion des musées natio-  
naux. Paris, 1996.

———. *ReConnaître Aurelie Nemours. Tome 1*. Catàleg de l'exposició  
*Silence-Éclat, Aurelie Nemours recontre Jean Tinguely*, Espace de  
l'art concret, Château de Mouans-Sartoux. Réunion des musées natio-  
naux. Paris, 1999.

———. *ReConnaître Aurelie Nemours. Tome 2*. Catàleg de l'exposició  
*Aurelie Nemours, pastels et collages*. Musée de Grenoble, Grenoble /  
Éditions de la Réunion des musées nationaux. Paris, 2001.

———. *Nemours*. Galerie Teufel. Cologne, 1980. (catàleg)

Lévi-Strauss, Claude. *Mirar, Escuchar, Leer*. «De los sonidos y colo-  
res» p. 89; «Miradas a los objetos» p. 109. Ediciones Siruela, S.A.,  
Madrid, 1994.

Lewitt, Sol. 100 Cubes. Cantz verlag. Ostfildern, 1996.

———; Liesbrock, Heinz; i Richter Verlag. *Sol Lewitt. Seven Basic  
Colors and All Their Combinations in a Square Within a Square*.  
Josef Albers Museum Quadrat. Bottrop, 2005.

MacRitchie, Lynn; i Craig Hartley. *Bridget Riley - Complete Prints*,  
2005. (catàleg).

Maeda, John. *Maeda@Media. Journal d'un explorateur du numérique*.  
Thames & Hudson SARL. Paris, 2000.

Malévitch, K. *La lumière et la couleur*. Textes inédits de 1919 à  
1926. Traduits del rus per Jean-Claude Marcadé et Sylvane Siger.  
Slavica-écrits sur l'art, Éditions l'Age de l'Homme. Lausanne, 1981.

Marcadé, Jean-Claude (dir.). *Malévitch. Colloque International  
Kazimir Malévitch. 4 et 5 mai 1978. Actes du colloque international  
tenu au Centre Pompidou, Musée national d'art moderne Cahiers des  
avant-gardes*, L'Age d'homme. Lausanne, 1979.

Marcadé, Valentine. *Le renouveau de l'art pictural russe 1863-1914*.  
Slavica-écrits sur l'art, Éditions l'Age de l'Homme, Lausanne, 1971.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Ediciones Akal, S.A., 1986. Quinta edición Akal, 1990.

Millet, Catherine. «Donald Judd», *Peinture, Cahiers Théoriques*, nº 10-11, 1975, réédition dans *La critique d'art s'expose*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1995, pàg.40.

Moles, Abraham. *Art et ordinateur*. Synthèses contemporaines, Casterman, Paris, 1971.

Molnar, Véra. «The role randomness can play in visual art», page 47 I *Computer arts society quaterly*, Londres, 1981.

Molnar, Véra. «Une création assistée», *Canal*, nº16, Paris, 1978.

———. «Variations Sainte-Victoire», a *Nouvelles de l'estampe* nº 170. Bibliothèque nationale. Paris, maig-juny 2000.

———. «La main et le programme» i «Hommage à Dürer», *Images numériques. L'aventure du regard*, Rennes, ERBA, 1997.

Mondrian, P. *La nueva imagen en la pintura*. Colección de Arquitectura nº 9. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos de la Región de Murcia.

———. *Realidad natural y Realidad abstracta*. Barral editores. Barcelona, 1973.

Montolío, Celia. «Sol LeWitt, la lógica de la brevedad y el orden de lo efímero. Una especial forma de pintar las paredes con fórmulas de matemática belleza» a *Revista LÁPIZ* nº 120. *Revista Internacional de Arte*. Año XV, pp. 48-55. Ed. Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L., marzo 1996.

Moorhouse, Paul (ed.). *Bridget Riley*. Tate Publishing. Londres, 2003. (catàleg).

Moreno Rivero, Teresa. *El color. Historia, teoría y aplicaciones*. Ariel Historia del Arte. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1996.

Moure, Glòria (dir.). *Max Bill*. Fundació Joan Miró. Centre d'estudis d'art contemporani. Barcelona, 1980. (catàleg).

Nakov, Andrei. *Nemours au Prieuré de Salagon*. Éditions Ereme. Pantin, 2004.

———. *Abstrait/Concret. Art non-objectif russe et polonais*. Transédition. Paris. 1981.

Nemours, Aurélie. *Symmetria*. Édition Fanal. Bâle, 1982.

———. "à Kasimir Malévitch", *Oscillatoire*. Édition Nanga. Le Guilvinec, 1991.

———. *Midi la lune*. Poésie Seghers. Paris, 2002.

———. *Bleu bleu noir*. Éditions Melville/Léo Scheer. Paris, 2003.

Neveux, Marguerite i Huntley, H.E. *Le nombre d'or. Radiographie d'un mythe*, suivi de *La Divine Proportion*. Éditions du Seuil. Paris, 1995.

Palazuelo, Pablo. «Entrevista», *El Paseante*, 4, Madrid (otoño 1986)

———. *Escritos. Conversaciones*. Colección Arquitectura nº 36. Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Colección dirigida por Francisco Jarauta, José López Albadalejo y José M<sup>a</sup> Torres Nadal. Librería Yerba. Caja Murcia, Murcia, 1998.

———; i Santiago Amón. "Materia, forma y lenguaje universal". *Revista de Occidente*, núm. 7, mayo 1976. Madrid.

388

———; i Kevin Power. *Geometría y visión. Una conversación con Kevin Power*. Diputación provincial de Granada. Granada, 1995.

———. «La connexió oculta» a *Pablo Palazuelo*. Fragments adaptats per Pablo Palazuelo del llibre de Fritjof Capra, *The Hidden Connections. A Science for Sustainable Living*. Londres, Harper Collins, 2002, págs. 9-13. Galería Joan Prats, març-abril. Barcelona 2003. (catàleg)

Power, Kevin. «Palazuelo: Geometrias espirituales» a *Palazuelo. Obra sobre papel 1987-93*. Febrero-Marzo 1994. Banco Zaragozano. Zaragoza, 1993. (catàleg)

———. «Virtus Marin I, II, II» a Pablo *Palazuelo. Virtus Marin*.

Colección mínima nº4. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla, 2000. (catàleg).

———. «Pablo Palazuelo: En el espíritu se expanden las fuerzas del ser» a *Pablo Palazuelo. Obra reciente*. Galería Soledad Lorenzo. Madrid, 2004. (catàleg.).

Panofsky, Erwin. *Vida y Arte de Alberto Durero*, Alianza Forma, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1995.

Parmiggiani, Claudio. *Sol LeWitt Wall Drawing # 1126 Whirls and Twirls 1 Reggio Emilia*.

Sala di Lettura, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia. Gli Ori, Prato. Comune di Reggio Emilia, 2004.

Pastoureau, Michel. *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris, 1986.

———. *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*. Paris, 1986.

———. *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Ed. Bonneton. Paris, 1999.

———. *Rayures. Une histoire des rayures et des tissus rayés*. Éditions du Seuil. Paris, 1991, 1995.

———. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Éditions du Seuil. Paris, 2000.

Place, Jean Michel. «Regards sur mes images», *Revue d'Esthétique*, nº7, Paris, 1984.

Prigogine, Ilya. *El nacimiento del tiempo*. Tusquets Metatemas, Barcelona, 1991.

———. *¿Tan sólo una ilusión?*. Tusquets Metatemas, Barcelona, 1983.

Read, Herbert. «La facultad de la abstracción» pp. 208-210 a *Paris. Arte Abstracto, Arte Concreto, Cercle et Carré, 1930*. Institut Valencià d'Art Modern, 1990. (catàleg).

Renton, Andrew. «Bridget Riley. Some things near and some far». *Flash Art International* - vol. 26, nº 168, gener-febrer 1993, pp. 59-61.

Riley, Bridget. «Colour for the Painter». a *Colour: Art & Science*. The Darwin College Lectures. Cambridge University Press, Cambridge, 1995. pp. 31-64.

Rock, Irvin. *La percepción*. Biblioteca Scientific American. Editorial Labor, Prensa Científica. Barcelona, 1985.

Roque, Georges; Bodo, Bernard; i Françoise Viénot. *Michel-Eugène Chevreul. Un savant des couleurs!*. Éditions du Muséum national d'Histoire naturelle. Paris, 1997.

———. *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*. Collection Folio Essais, Éditions Gallimard.

Paris, 2003.

———. *Art et science de la couleur Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Éditions Jacqueline Chambon. Nîmes, 1997.

Rodari, Florian (ed.). *Anatomie de la Couleur: L'Invention de L'Estampe en Couleurs*. Bibliothèque nationale de France / Musée Olympique Lausanne. Paris, Lausanne, 1996.

San Martín, Francisco Javier. «Arte minimal. De la visión al deslumbramiento» a *Revista Internacional de Arte*. Año XV. , pp. 56-61 Ed. Publicaciones de Estética y Pensamiento, S.L., marzo 1996.

Saurisse, Pierre. «Turbulences Visuelles. Bridget Riley» a *Beaux-Arts magazine*, nº 230-juliol 2003, pp. 92-97.

Sausmarez, Maurice de. *Bridget Riley*, Londres, 1970.

Schwabsky, Barry. «Bridget Riley / Wojciech Fangor» a *Artforum*. vol. 39, nº 4, decembre 2000, p.140.

Schweigsuth, Charles (dir.). *Aurelie Nemours - Rythme Nombre Couleur*. Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2004. (catàleg).

Selz, Peter H; i Kristine Stiles . *Theories and Documents of Contemporary Art* .University of California Press (Mai 1996).

Seuphor, Michel dans *Aurelie Nemours*. Galleria Lorenzelli, Bergame, 1970. (catàleg).

Spector, Nancy; i altres. *Art of This Century: The Guggenheim Museum and Its Collection*. New York: Guggenheim Museum, 1993 (2ª ed. 1997).

———. *Guggenheim Museum Collection: A to Z*. New York: Guggenheim Museum, 1992, 2d ed. 2001, pp. 196, 197 (illus.).

Spies, Werner. *Vasarely*. Éditions Cercle d'art. Paris, 1971.

Stangos, Nikos. *Conceptos de arte moderno*. Alianza Forma, S.A. Madrid, 1987.

Storr, Robert, «Trois abstraits répondent», *ArtPress*, nº 112, mars 1987.

Thomas, Angela. *Max Bill*. Edward Totah Gallery, London, 1991. (catàleg).

Tronche, Anne. «La couleur est espace» a *Aurelie Nemours, vitraux pour l'église Notre-Dame de Salagon*. Atelier Duchemin. Paris, 1998.

Tuchman, Maurice (dir.). *The spiritual in art. Abstract Painting 1890-1985*. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles / Abbeville Press, Inc. New York, 1986. (catàleg).

Valéry, Paul. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. La Balsa de la Medusa, 110. A. Machado Libros, S.A. Madrid, 2000.

———. *Eupalinos ou l'architecte //l'Ame et la danse*. Éditions Gallimard. París, 1924.

———. *Piezas sobre arte*. Traducción de José Luis Arántegui. La Balsa de la Medusa, 100. A. Machado Libros, S.A. Madrid, 1999.

Vallier, Dora. *L'art abstrait*. Librairie Générale Française. Paris, 1967.

Vasarely, Victor. *Écrits divers 1947-1969*.

———. *Vasarely*. Paris, Nouvelles Éditions Françaises, Éditeur, 1978. Les textes de cet ouvrage sont extraits des «Notes Brutes» conçues par Vasarely entre 1946 i 1976, publiées sous le titre «Plasticité» par les Éditions Castermann en 1970 et sous le titre «Notes Brutes» par les Éditions Denoel-Gonthier en 1973. Les dates correspondent à l'année où elles furent écrites.

Wagensberg, Jorge. *Si la naturaleza es la respuesta, ¿Cuál era la pregunta? y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre*. Metatemas. Libros para pensar la ciencia. Tusquets Editores. Barcelona, 2002.

Weinberg-Staber, Margit. *Max Bill*. Erker-presse. St. Gallen, 1971.

Weyl, Hermann. *La simetría*. Ediciones de Promoción cultural, S.A. Barcelona, 1975.

———. *Colors Wall Drawings 1984 - 1992*. Kunsthalle Bern, Sala Rekalde, Addison Gallery of American Art. Ed. Kunsthalle Bern, Switzerland, 1992.

Wildenstein, G. «Jakob Christoffel Le Blon, ou le "secret de Peindre en Gravant"», *Gazette des Beaux-Arts*, LVI, 92; 1960.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Los esenciales de la filosofía. Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S.A.). Madrid, 2003 (2ª edición revisada).

———. *Investigacions filosòfiques*. Universitària, Edicions 62 S.A. Barcelona, 1997.

———. *Observaciones sobre los colores*. Paidós Estética, Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1ª edición 1994.

———; i Jacques Bouveresse. *Al voltant del color*. Col·lecció Estètica i Crítica, Fundació General de la Universitat. Patronat Martínez Guericabeitia. Universitat de València. Servei de Publicacions. València, 1996.

———. *Los cuadernos azul y marrón*. Estructura y función. Editorial Tecnos, S.A. Madrid, 1976. (1ª ed. 1968).

hojas para gráficos **eagustí**

LA GEOMETRIA DEL COLOR  
LECTURES DES DE L'ABSTRACCIÓ

TESI DOCTORAL

DIRECTORA: DRA ANTÒNIA VILÀ  
DOCTORAND: EUGÈNIA AGUSTÍ

PROGRAMA DE DOCTORAT  
EL PAISATGE EN L'ART DEL SEGLE XX:  
REPRESENTACIÓ I INTERVENCIÓ  
BIENNI: 1994-1996

FACULTAT DE BELLES ARTS  
DEPARTAMENT DE PINTURA  
UNIVERSITAT DE BARCELONA  
SETEMBRE 2006

*Eugènia Agustí*



# hojas para gráficos

## DIAGRAMAS ESPECIALES

papeles rayados y diagramas especiales **PROYECTO LINEAL**

medidas DIN variables - Photo Quality LASER PAPER



hojas para gráficos ~ diagramas especiales

Projecte lineal

## INTRODUCCIÓ

Al finalitzar una línia i començar-ne una altra ens trobem davant una constant: fins on i quan som conscients de començar i acabar aquesta acció.

Podem parlar de fixació, de moviment controlat, de proporció, de mesura. D'obstinació per la mida: les possibilitats de la proporció i l'escala porten a la dimensió.

Les mesures són números.

Repetir comporta fixar en el record la figura que acabem d'aprendre. Mentre la repetim l'aprenem. Quan som capaços d'identificar-la i de repetir-la, dibuixant-la, també sabem com anomenar-la. La satisfacció de saber.

L'escala de les proporcions permet també l'orientació. La ubicació en l'espai. El referent i la referència. Podem parlar d'un territori, d'un perímetre que sabem com es diu i tenim els instruments per començar a edificar amb els codis que hem estat aprenent.

Parlem d'extensió, de mesura, de les relacions entre les dimensions i de formes que es poden entendre amb mides, en termes matemàtics, parlem de geometria, d'intuir l'espai.

En aquest PROJECTE LINEAL, com en el procés lingüístic de la linealització els dibuixos adopten una disposició seqüencial i se situen un darrere l'altre, en el moment de ser explicitats en la parla i materialitzats en aspecte de dibuix.

Es presenten endreçats i reunits en sèries perquè és la pauta de creació. Les propietats que els defineixen sempre venen donades per una relació interna amb els altres i el seu context. Hi ha un dibuix nº 1 i un dibuix nº 12.

«Hojas para gráficos» ens introdueix en unes hipotètiques bases identificatòries d'una particular abstracció, en tant que grafia, com a acció i resultat. Si l'abstracció suposa un moviment interior com a acte reflexiu, en un afany per concretar i definir mitjançant una codificació sintètica: què seria projectar, què seria dibuixar i què seria resoldre l'abstracció.

En aquest cas concret es donen una concatenació d'actes:

- a) pensar, especular, dibuixar, reunir.
- b) dubtar, dibuixar per concretar, mirar, esbrinar, pensar.
- c) veure, mirar, donar pautes de comprensió, donar una versió.
- d) aprehendre (copsar mentalment)

Existeix una premisa de partida per a cadascuna de les sèries que configuren el projecte, un dubte a partir del qual comença l'especulació. El resultat cada vegada és la tria de 12 dibuixos representatius d'aquest exercici.

L'aspecte formal on rau la incògnita d'aquesta abstracció és la geometria.

## PERCEPCIÓ, INTERPRETACIÓ I EXPERIMENTACIÓ

Observar la diversitat dels diagrames mil·limetrats que el mercat ofereix: varietat de fulles amb pautes impreses segons els usos a que estan destinades.

L'ús primer és servir de contenidor a un dibuix.

Segons el tipus de dibuix triaràs un pautat o un altre: ratllats per a estadística amb divisions en dies, mesos i anys; papers logarítmics; ratllats per a l'electrònica; paudats per a dibuix en perspectiva isomètrica ortogràfica...

Els colors ocre i blau, en que podiem trobar aquestes retícules obeïa a una normativa internacional, tanmateix que les mides DIN en que s'ofertaven, justificat per la possibilitat d'una posterior reproducció.

Aquests colors no apareixen en les reproduccions electrogràfiques: havien estat pensats per desaparèixer en el moment en que ja s'havia resolt el projecte donant el protagonisme absolut al dibuix.

Aquest material tan ideal en el seu origen avui ja resulta obsolet, aquests possibles usos i hipotètics destinataris els podem solucionar més àgilment a partir de les coordenades d'un programa vectorial informàtic.

Els resultats també tindran un aspecte més precís i fidel que la primera reproducció manual.

En origen, aquests dibuixos equivalien a un rapport per a una altra realitat: un projecte de càlcul per a, un esborrany per a un model de, una visualització prèvia de la posició d'un objecte a dissenyar en

volum... sempre en base a unes coordenades numèriques.  
El primer estadi era escalar.

Aquestes fulles que recordo sempre al meu abast: primer per estudis, després per feina i finalment omnipresents per simpatia, i que periòdicament selecciono, endreço, classifico i col·lecciono, funcionen com un reclam i situen el marc d'aquest treball.

L'observació de les variables d'aquest material comença a presentar-se en brut tant interessant i vàlid com per considerar-lo sense afegir-hi res.

Tot es disposa d'una forma natural com una conseqüència lògica: aquestes fulles serveixen per generar-ne de noves.

Passo a prendre una postura activa: de l'observació a l'acció.

La diagramació d'un nou material utilitzant el mateix llenguatge possibilita la hipòtesi d'uns nous usos.

El projecte lineal recull la prospecció sobre la idea de diagramar. Les actuacions possibilístiques dels paudats linealment van assolint nivells de complexitat.

En la recreació d'aquest material està contemplat un nou ús?

De l'observació a la contemplació.

Possibilitats:

1. Exposar el material obtingut en un període especulatiu en les seves variants resultants a mode d'un llibre de sèries possibles, en format bidimensional. L'escala es determinarà segons l'espai expositiu.

2. Observar com les operacions sobre la fulla poden sortir del plànol bidimensional i passen a materialitzar-se en un objecte exposible com una pintura retallada, escultura, com a objecte-forma, superfície de color com a envà de paret...

3. Oferir un material físic, a la manera d'un regle o plantilla, d'un escaire o transportador, sobre una taula de dibuix a l'espera que l'observador serà capaç de trobar-ne un nou ús com a eina de dibuix.

COS D'IMATGES

## DIAGRAMAS ESPECIALES

19. Per què passa que una cosa pot ser verda transparent però no blanca transparent?

La transparència i els reflexos només existeixen en la dimensió de la profunditat d'una imatge visual. La impressió que produeix un medi transparent és que hi ha alguna cosa *darrere* del medi. Si la imatge visual és completament monocromàtica, no pot ser transparent.<sup>1</sup>

39. Segons el que jo sent, el blau sustrau el groc, —però per què no hauria jo d'anomenar un cert groc-verd «groc blavenc», i el verd un color intermedi entre el blau i el groc, i per què no un verd molt blavenc alguna cosa així com «blau groguenc»?<sup>2</sup>

472. Si es calenta acer polit, a determinat grau de calor pren una coloració groguenca. Si se'l retira ràpidament dels carbons, conserva aquest color.<sup>3</sup>

473. Així que augmenta el calor, el groc es torna més saturat i no triga en transformar-se en color púrpura. Aquest és difícil de fixar, ja que es transforma ràpidament en blau pujat.<sup>4</sup>

474. Pot fixar-se aquest bell blau retirant l'acer ràpidament de la brasa posant-lo a la cendra. Així es produeixen els treballs del «pavonado». Si es continua calentant l'acer, no triga en prendre i conservar un color celest.<sup>5</sup>

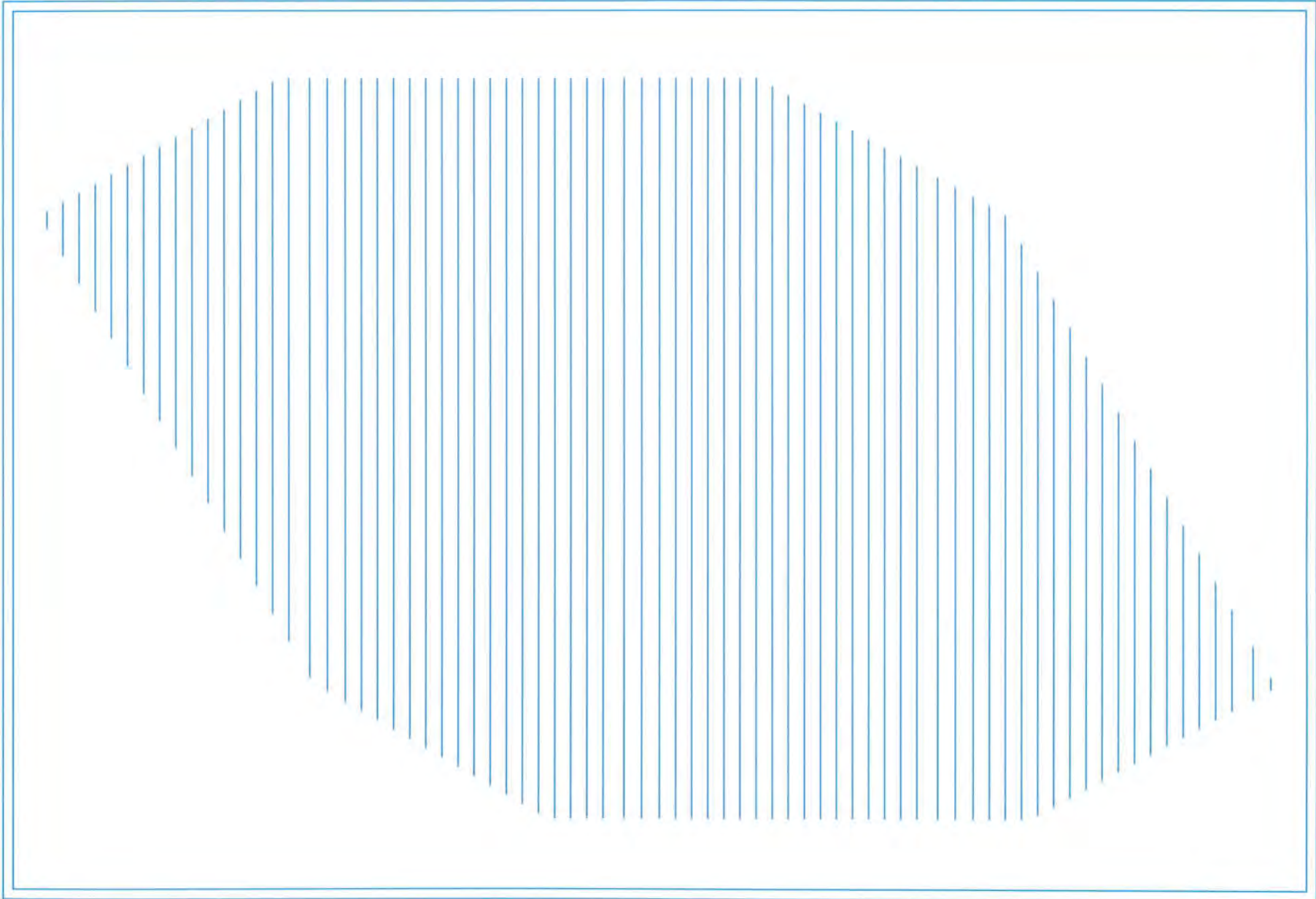
<sup>1</sup> Ludwig Wittgenstein i Jacques Bouveresse. *Al voltant del color*. Col·lecció Estètica i Crítica, Fundació General de la Universitat. Patronat Martínez Guerricabeitia. Universitat de València. Servei de Publicacions. València, 1996, pàg. 25.

<sup>2</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 40.

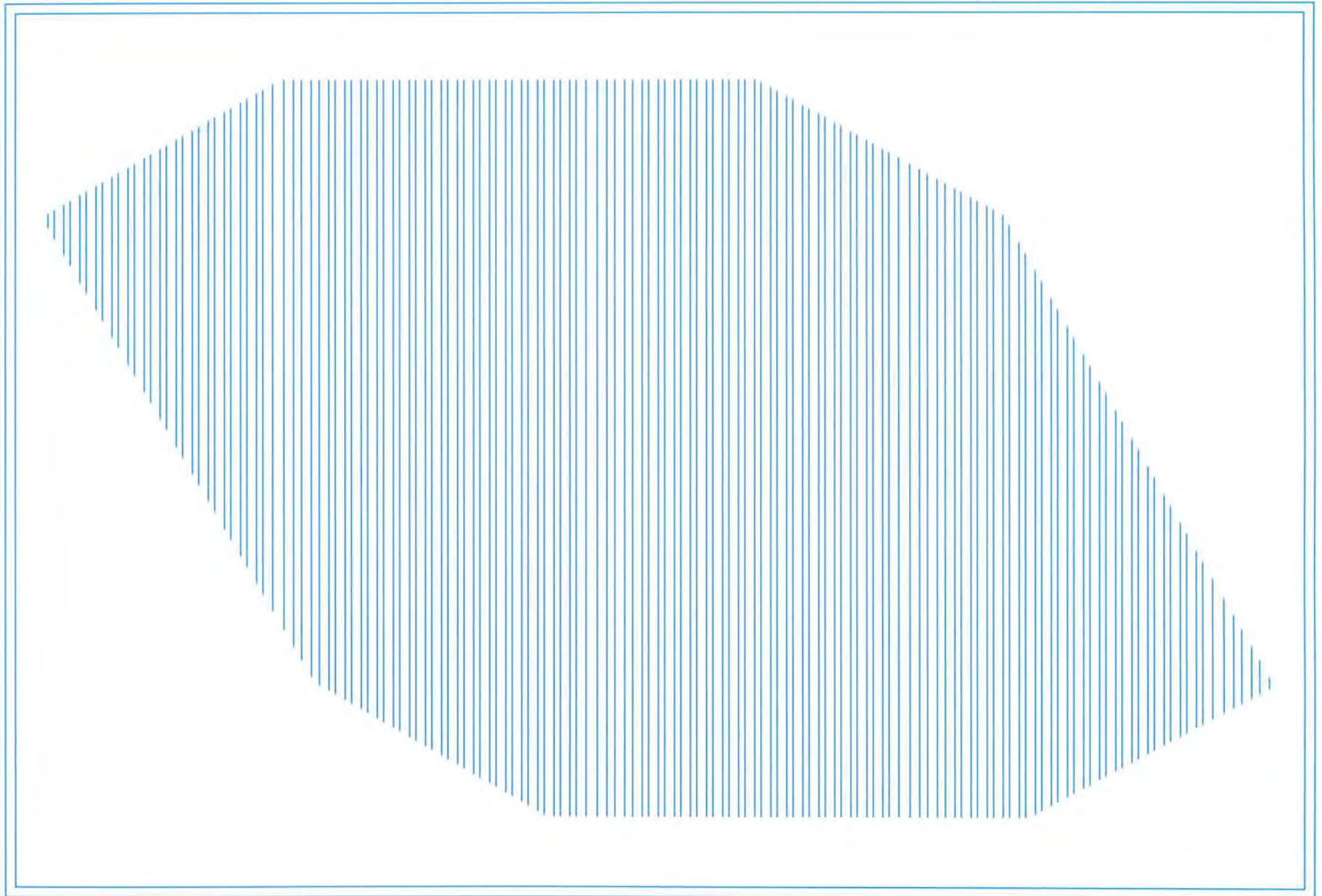
<sup>3</sup> Johann Wolfgang von Goethe. *Teoría de los colores*. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. Valencia, 1992, pàg.153.

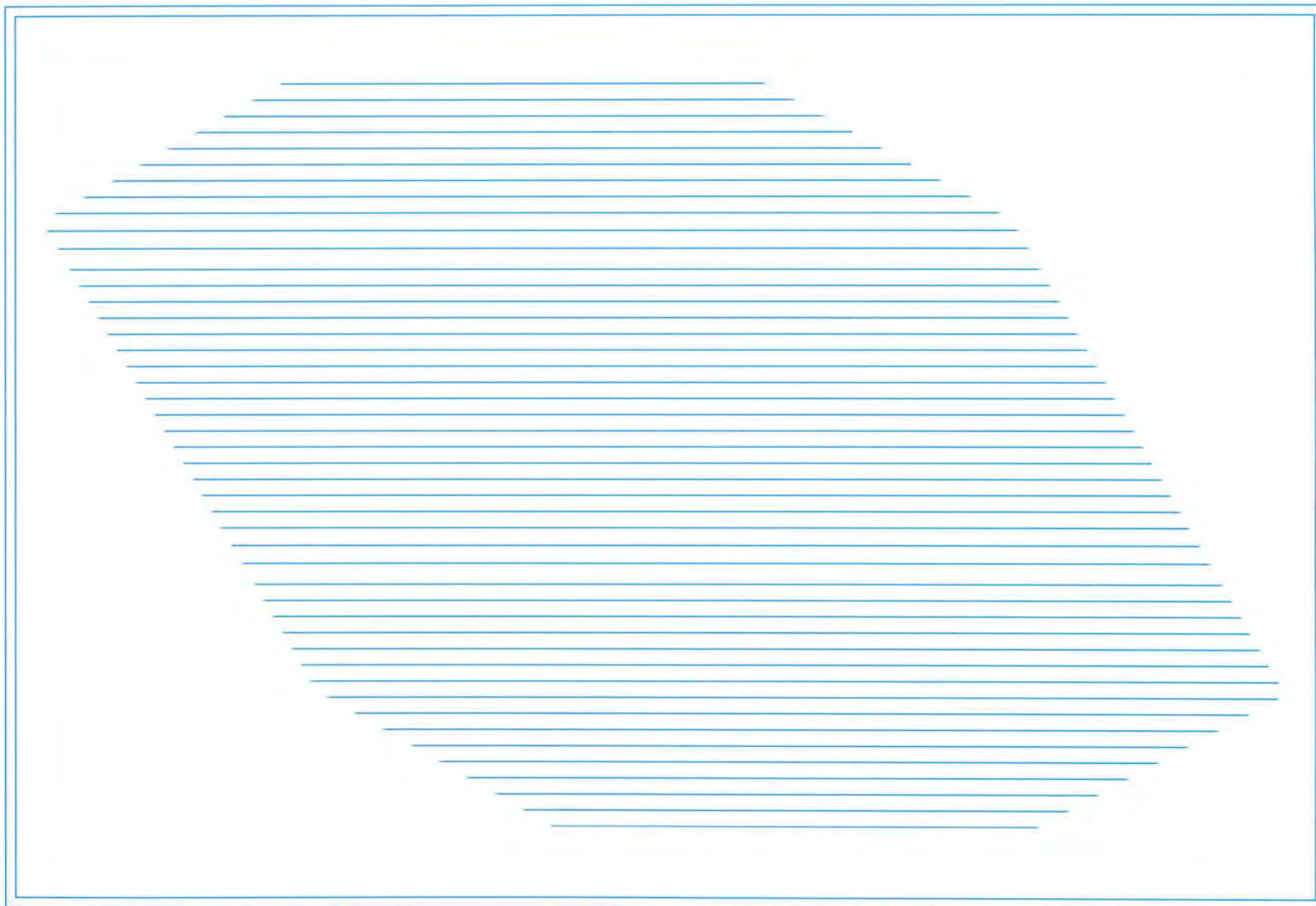
<sup>4</sup> J. W. Goethe. *Teoría de los colores...*, pàg.153.

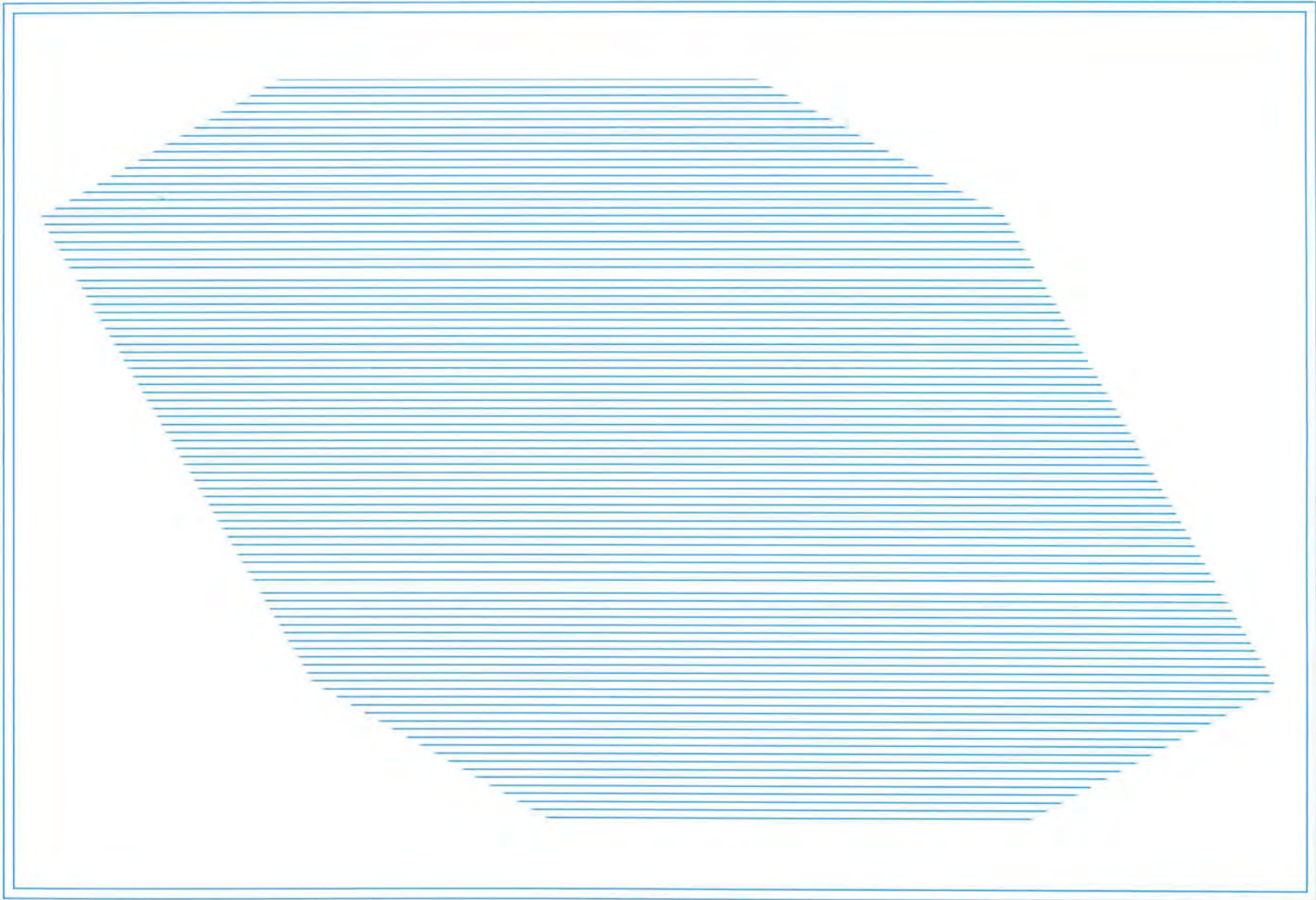
<sup>5</sup> J. W. Goethe. *Teoría de los colores...*, pàg.153.

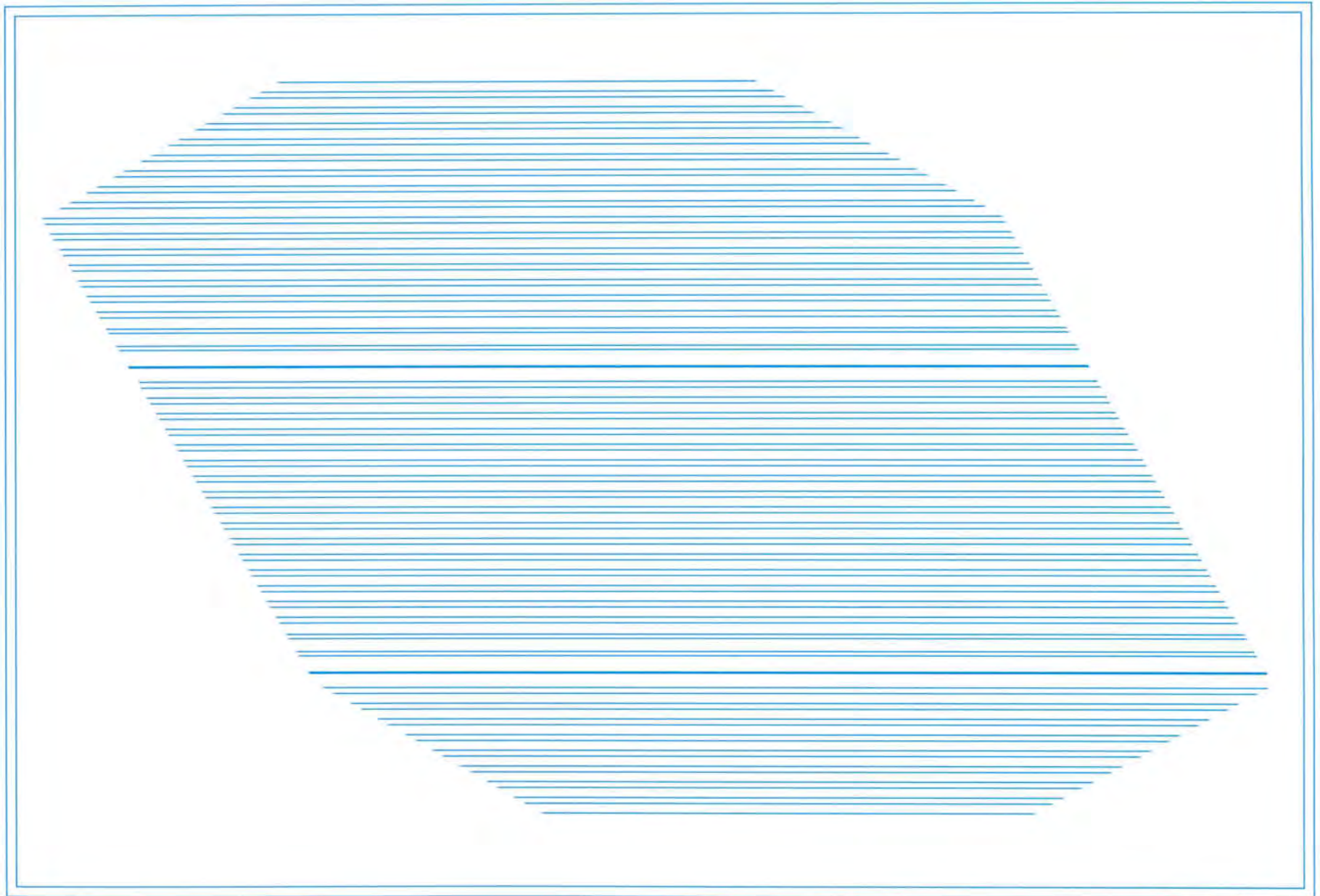


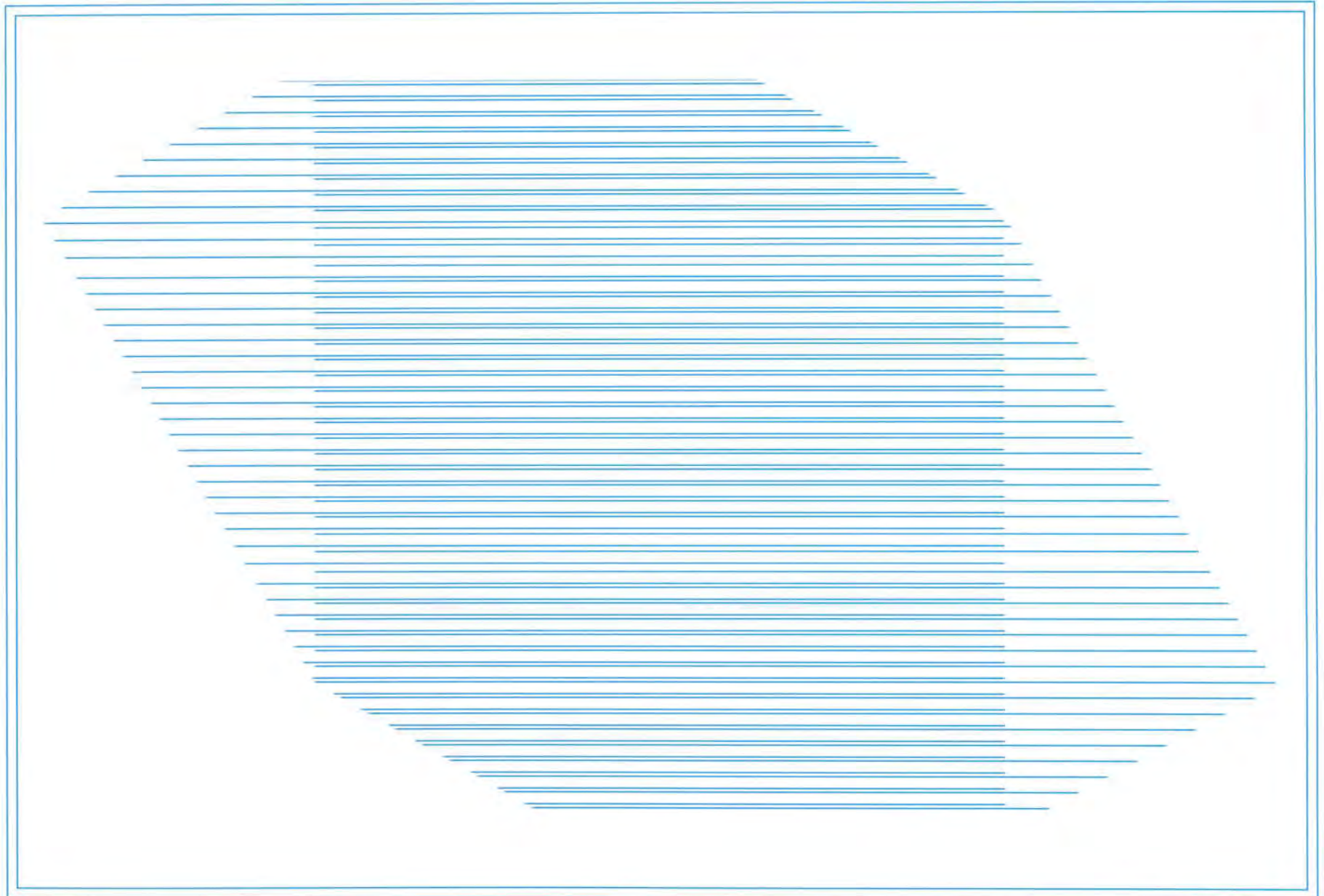


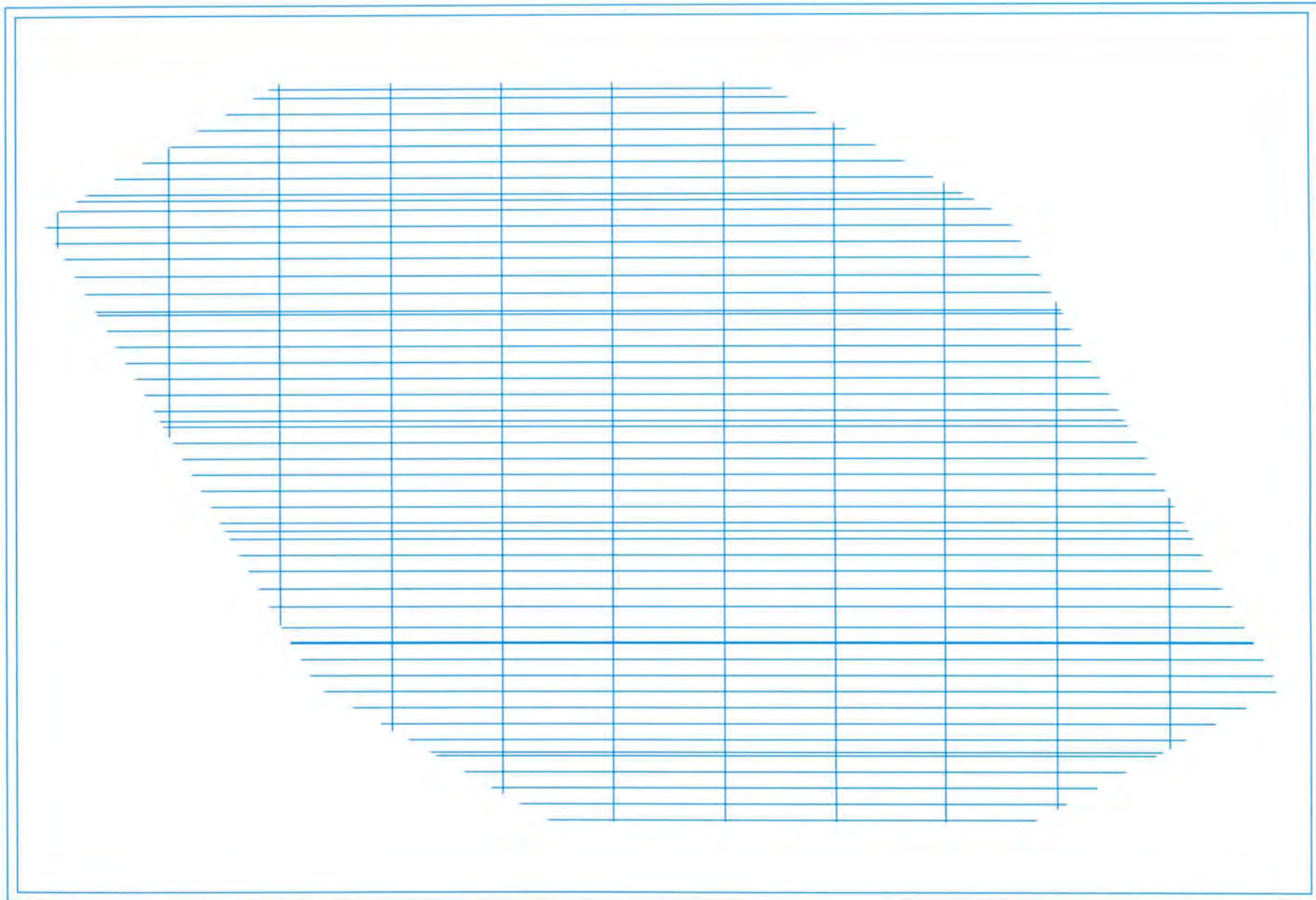


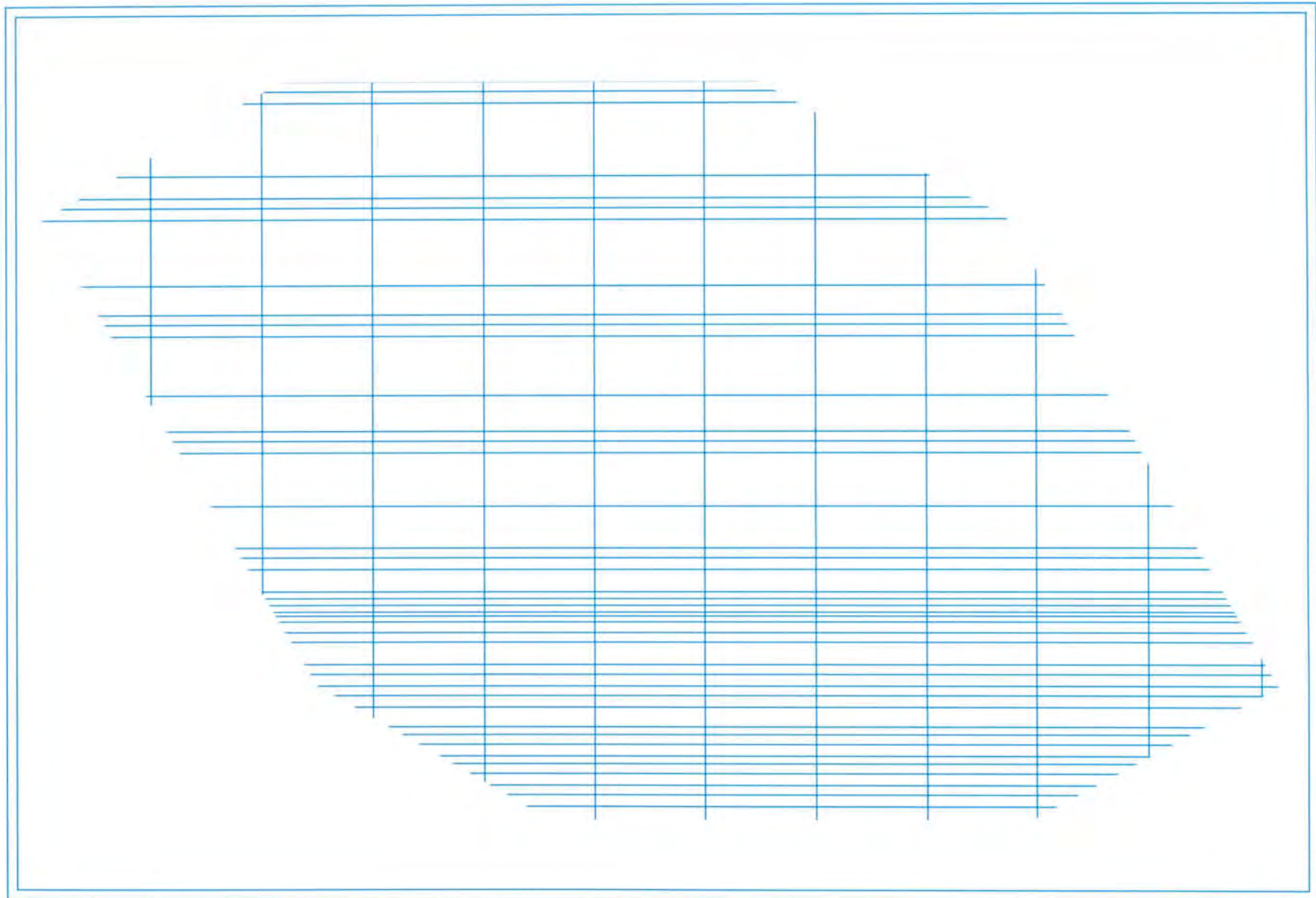


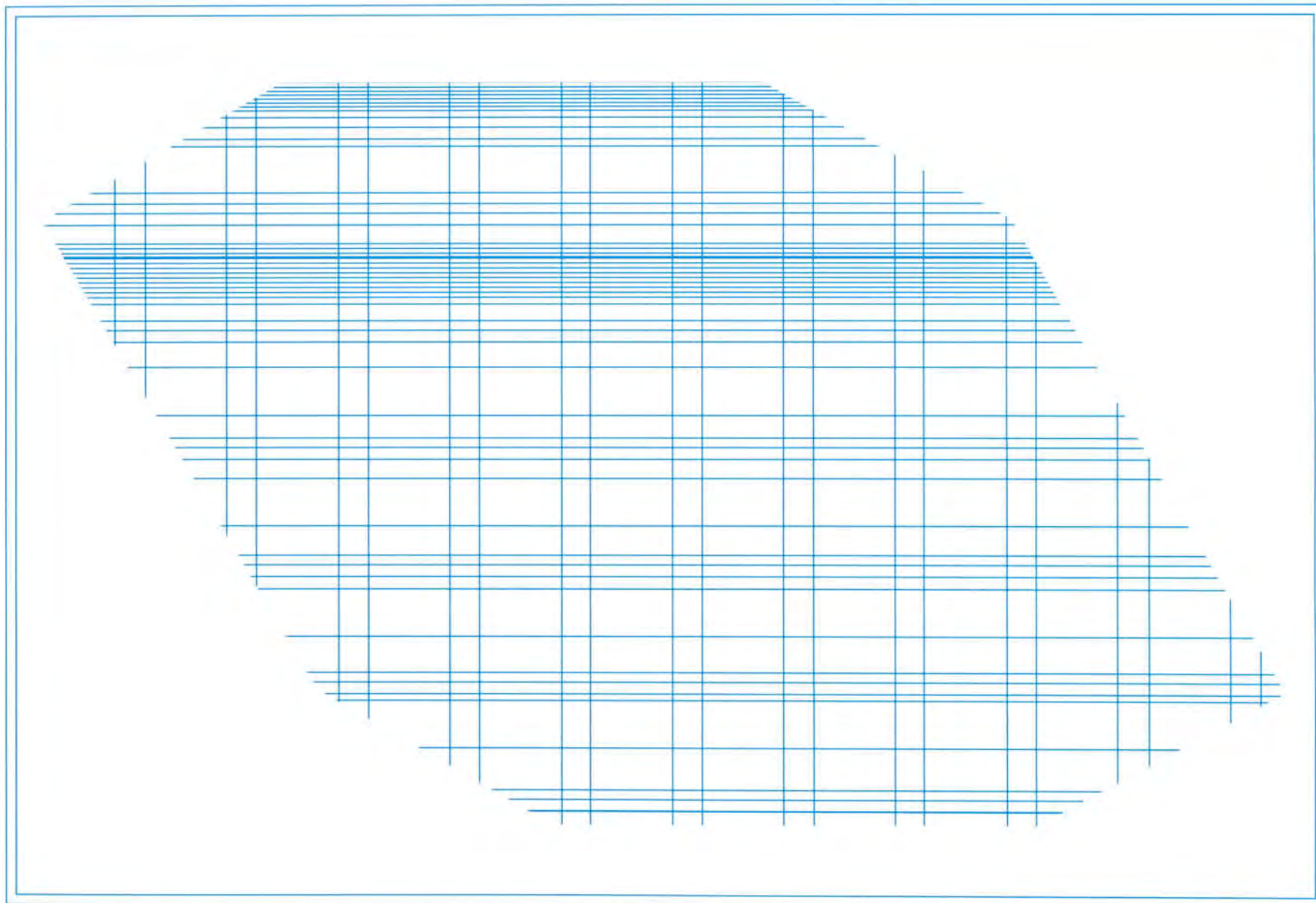




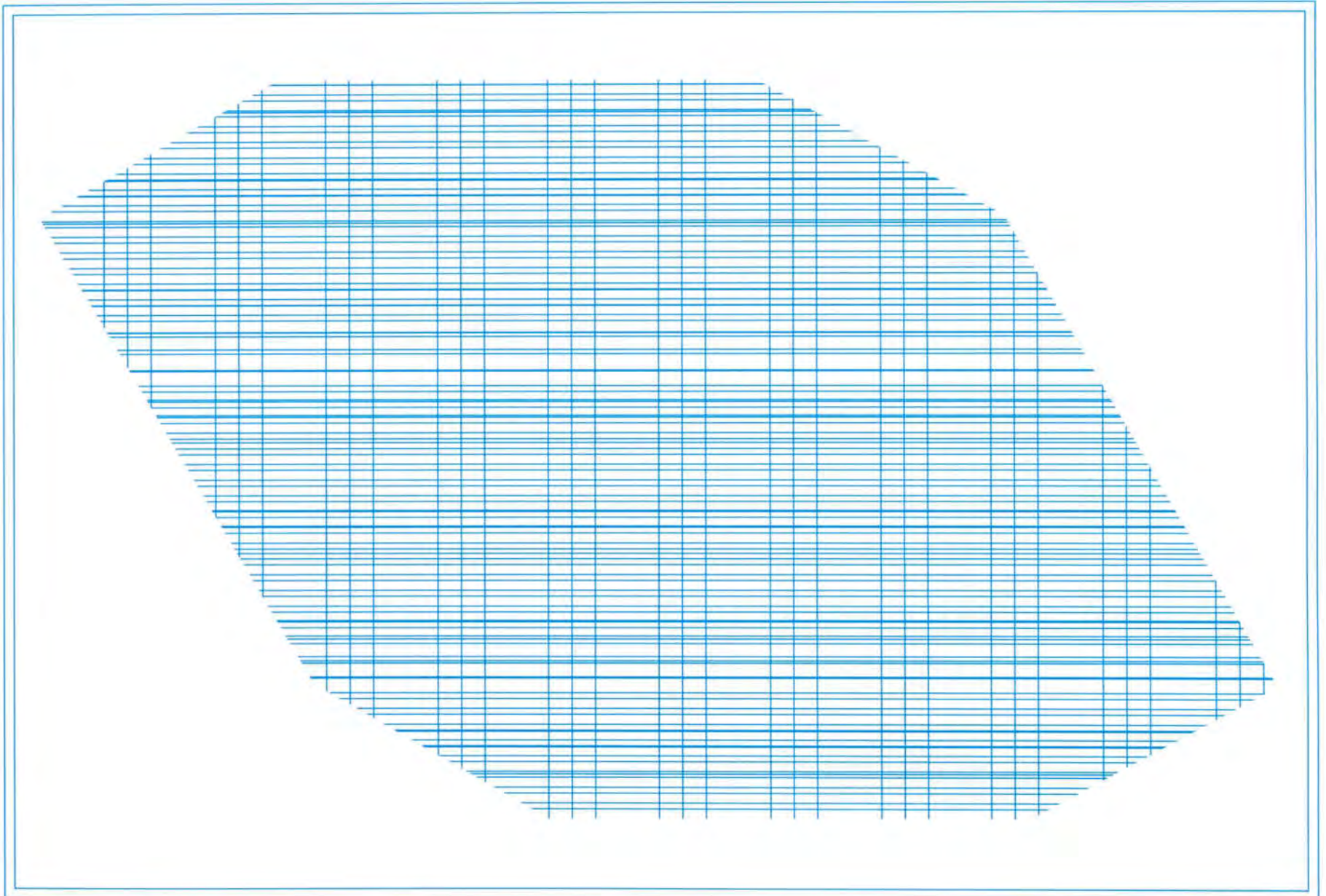


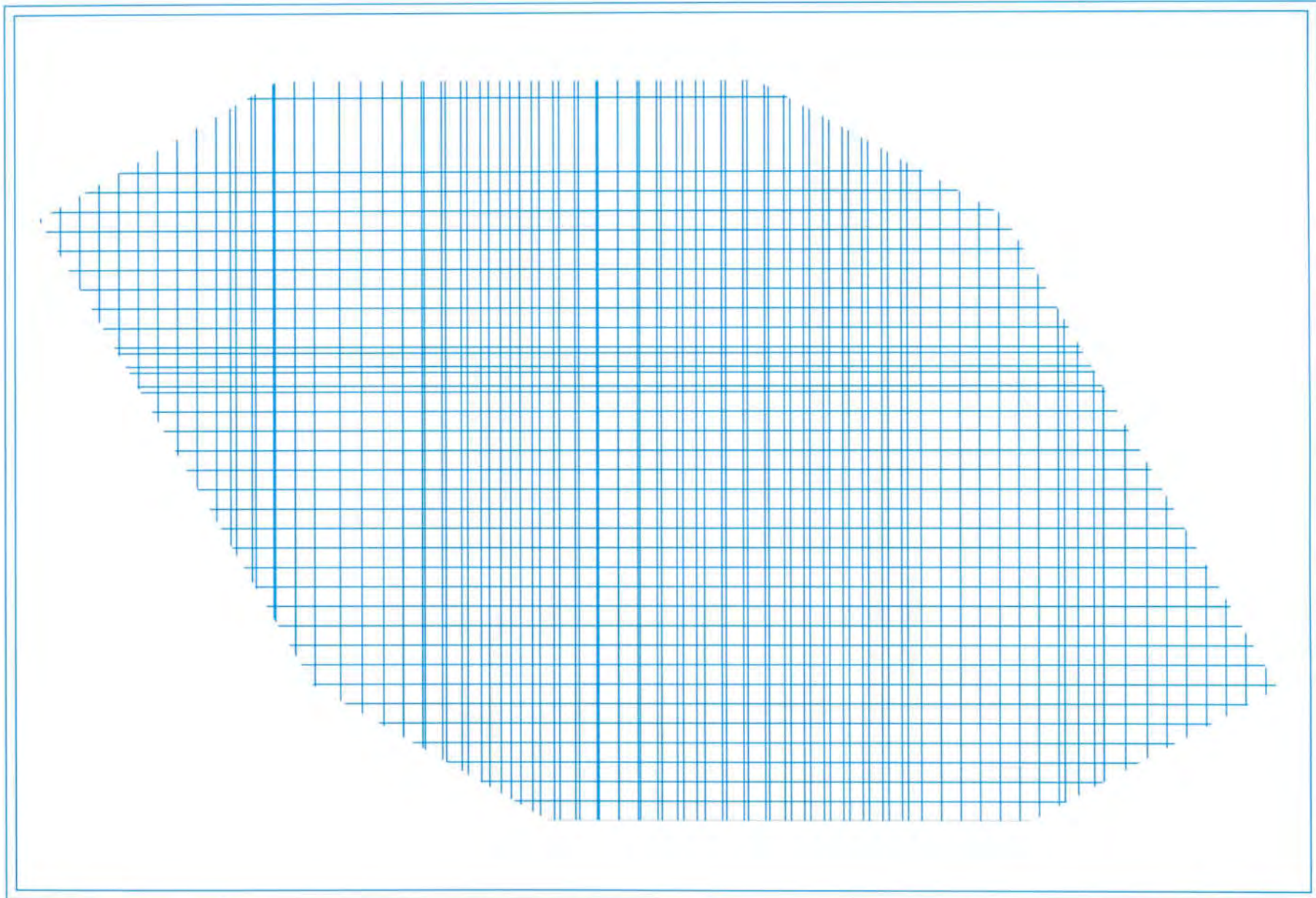


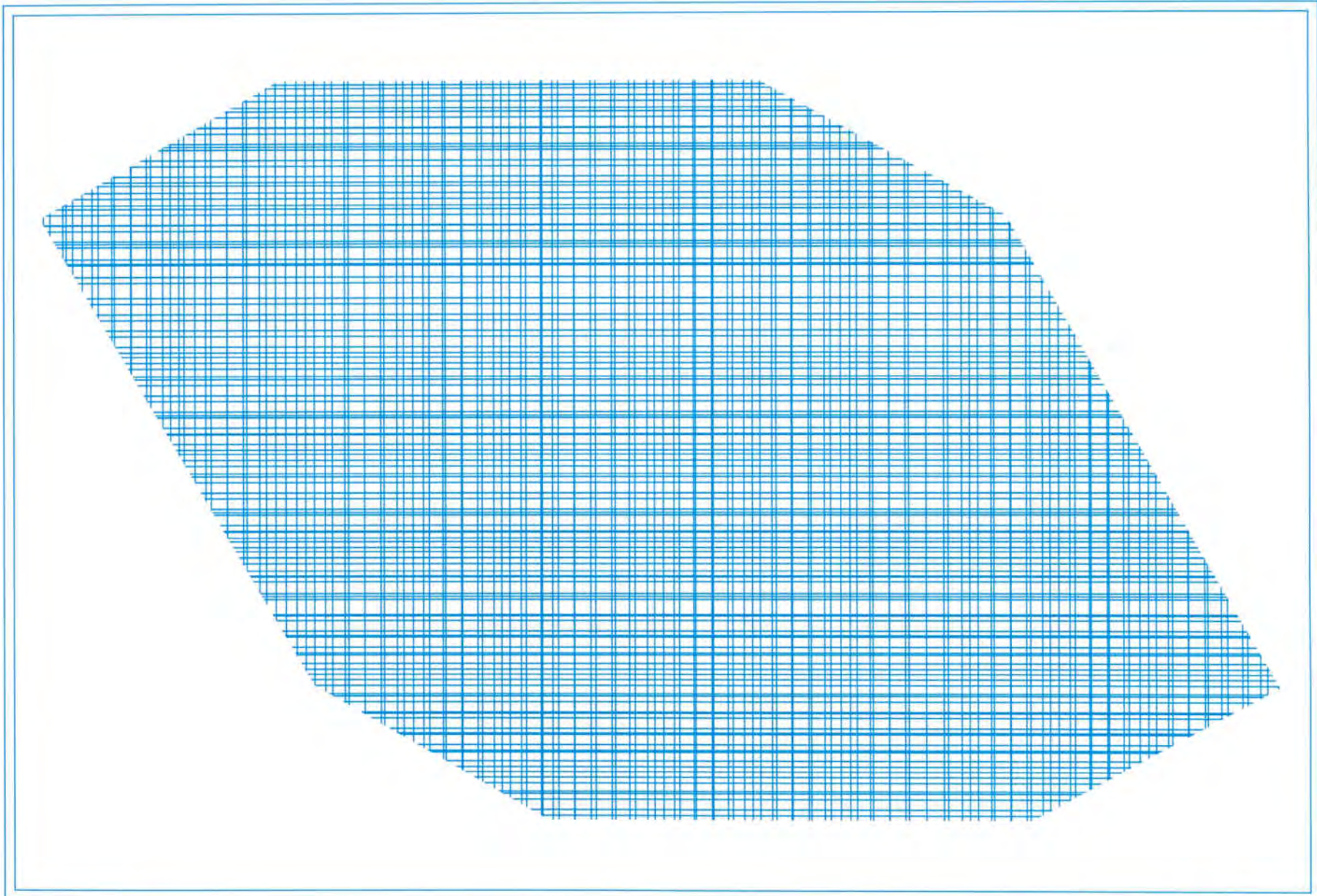












## DIAGRAMAS CIRCULARS

No coneixem el concret si no és per l'abstracte.<sup>1</sup>

84. L'enunciat «Veig un cercle vermell» i l'enunciat «Hi veig (no sóc cec» no són lògicament similars. com examinen la veritat del primer i la veritat del segon?<sup>2</sup>

463. La bombolla apareix al principi incolora; després s'insinuen traços colorejats, com en el paper jaspejat, els que finalment cobreixen tota la bombolla o, més pròpiament, són extesos sobre ella a l'inflar-se-la.<sup>3</sup>

466. Si la bombolla és petita o està tancada entre altres, les línies colorejades similars al jaspejat del paper recorren la seva superfície; es veuen entremesclar-se tots els colors del nostre esquema: els purs, els exaltats, els mixtos, tots ben vius i hermosos. en les bombolles petites persisteix el fenomen.<sup>4</sup>

469. Quan jo podia comptar tres cercles principals així, el centre apareixia sense color i aquest espai s'ampliava gradualment conforme descendien els cercles, fins que la bombolla reventava finalment.<sup>5</sup>

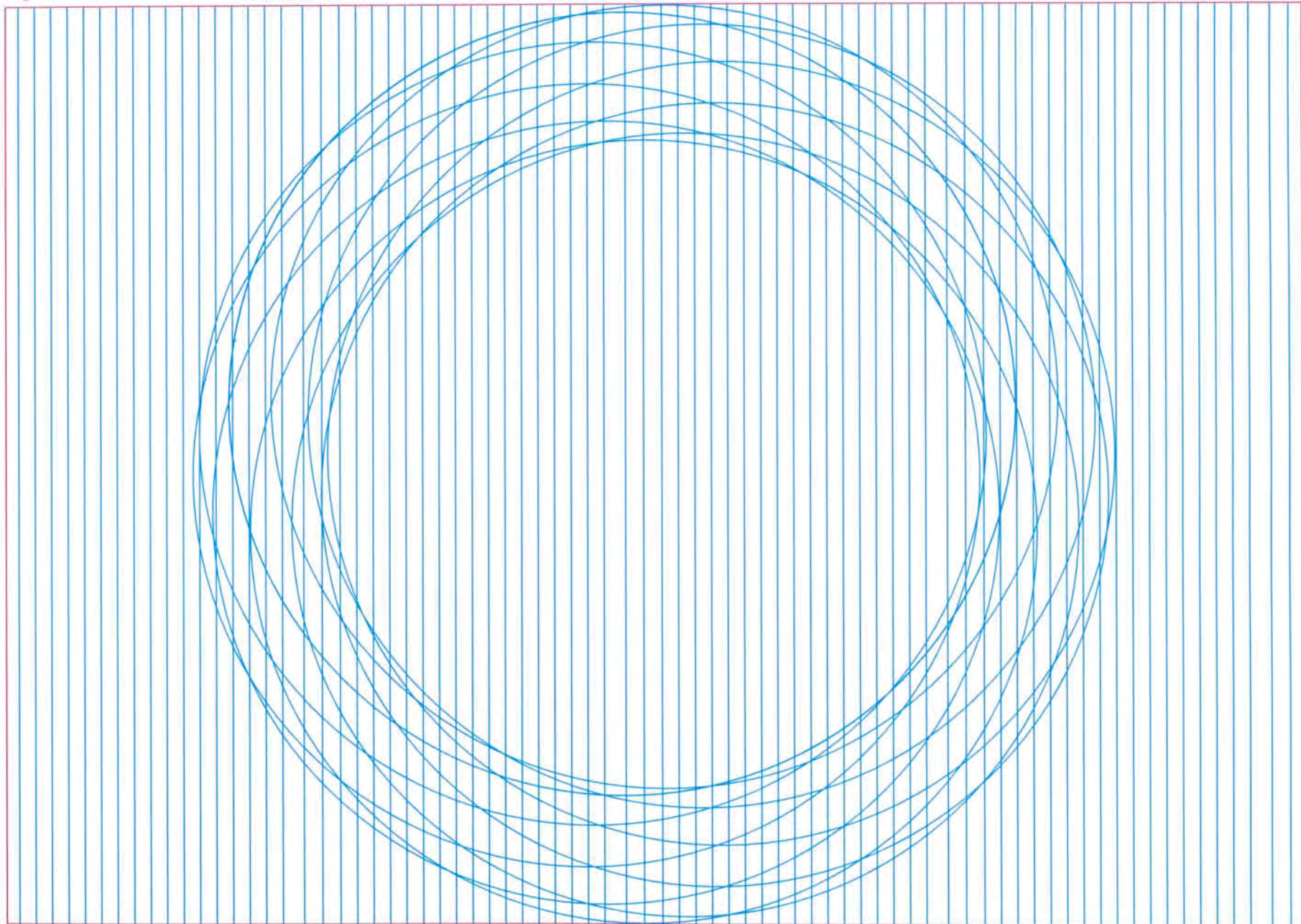
<sup>1</sup>Michel-Eugène Chevreul. Georges. Roque *Art et science de la couleur Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997. pàg. 177.

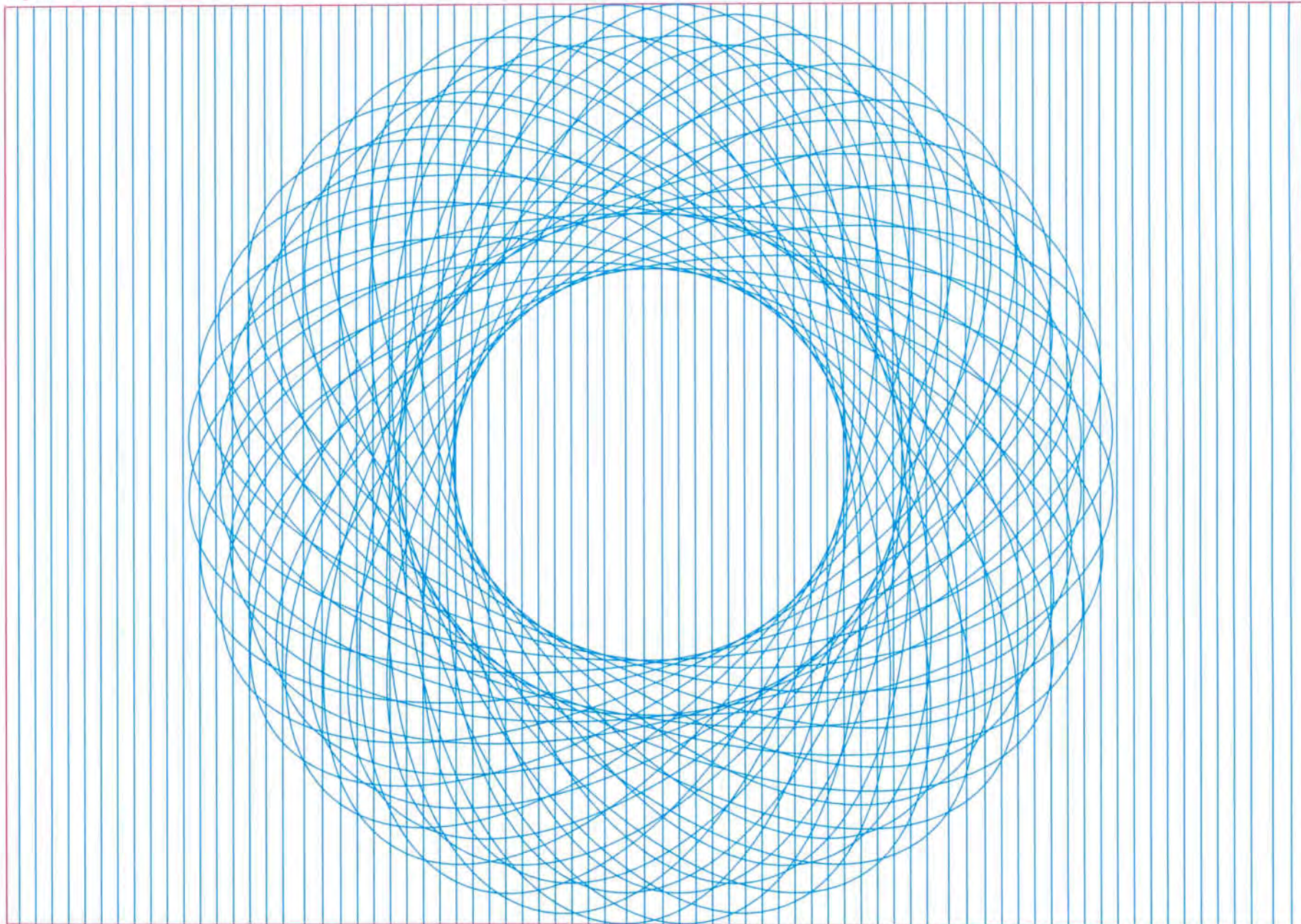
<sup>2</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 32.

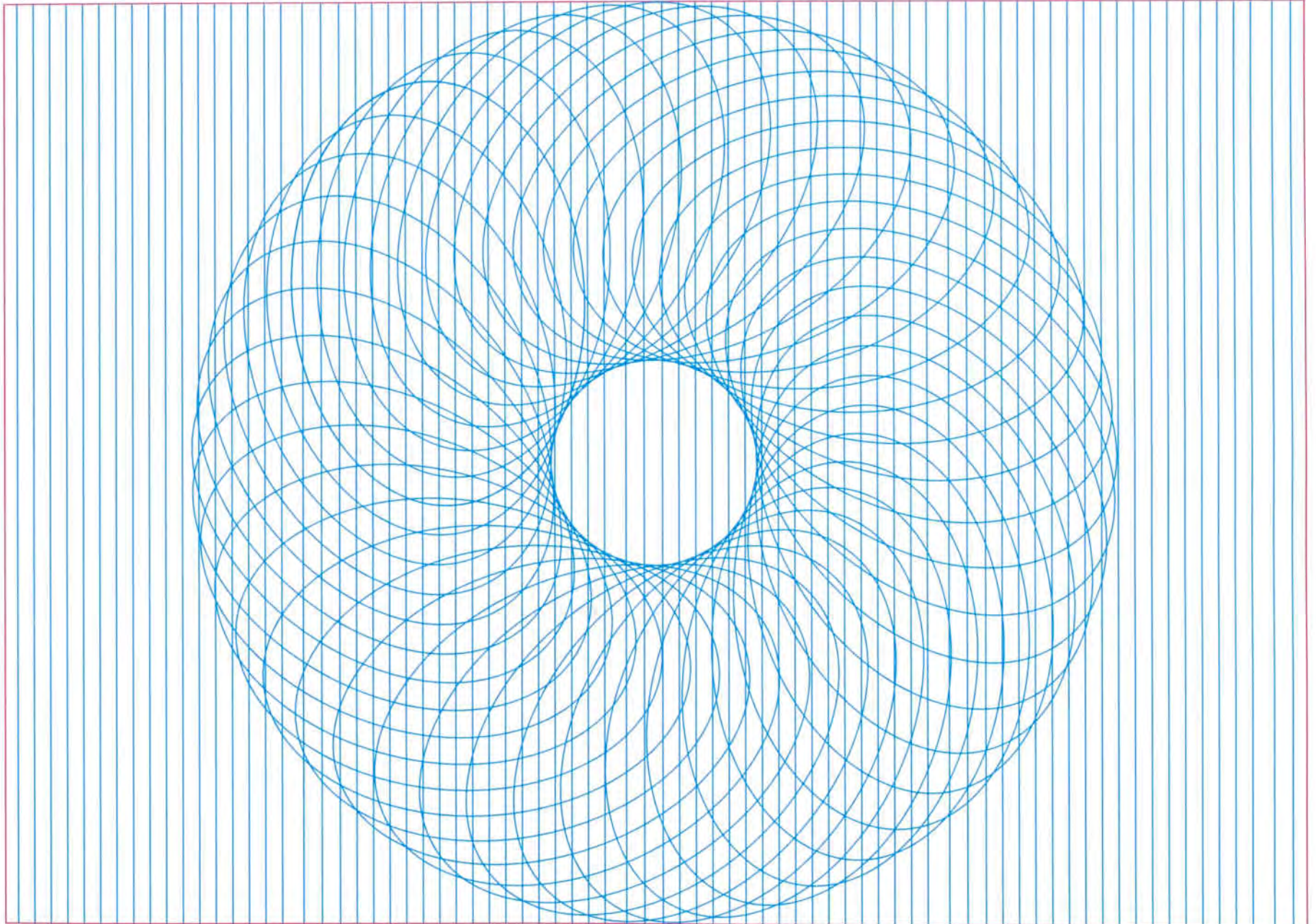
<sup>3</sup>Johann Wolfgang von Goethe. *Teoría de los colores*. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia. valencia, 1992, pàg.152.

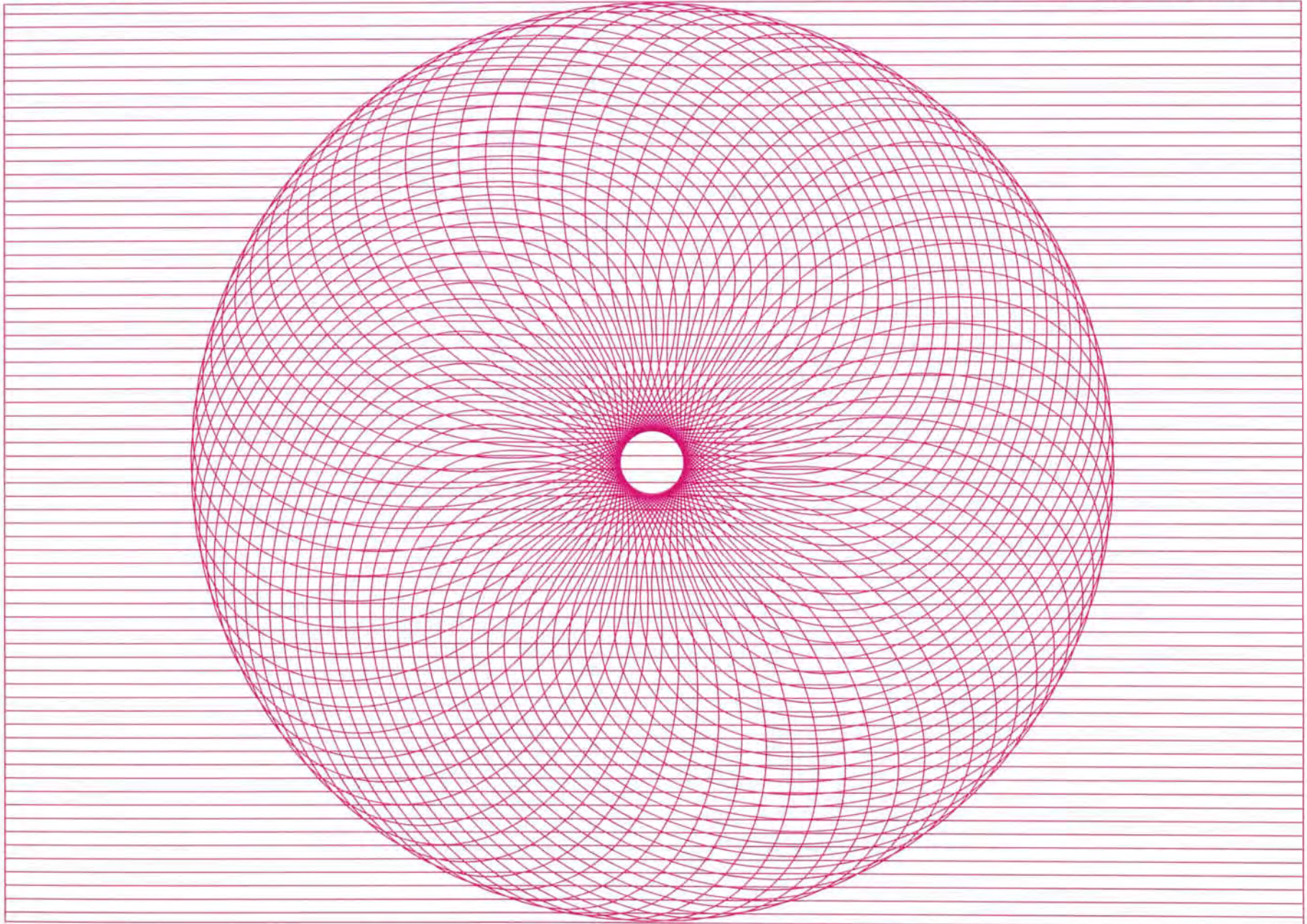
<sup>4</sup>J. W. Goethe. *Teoría de los colores...*, pàg.152.

<sup>5</sup>J. W. Goethe. *Teoría de los colores...*, pàg.153.

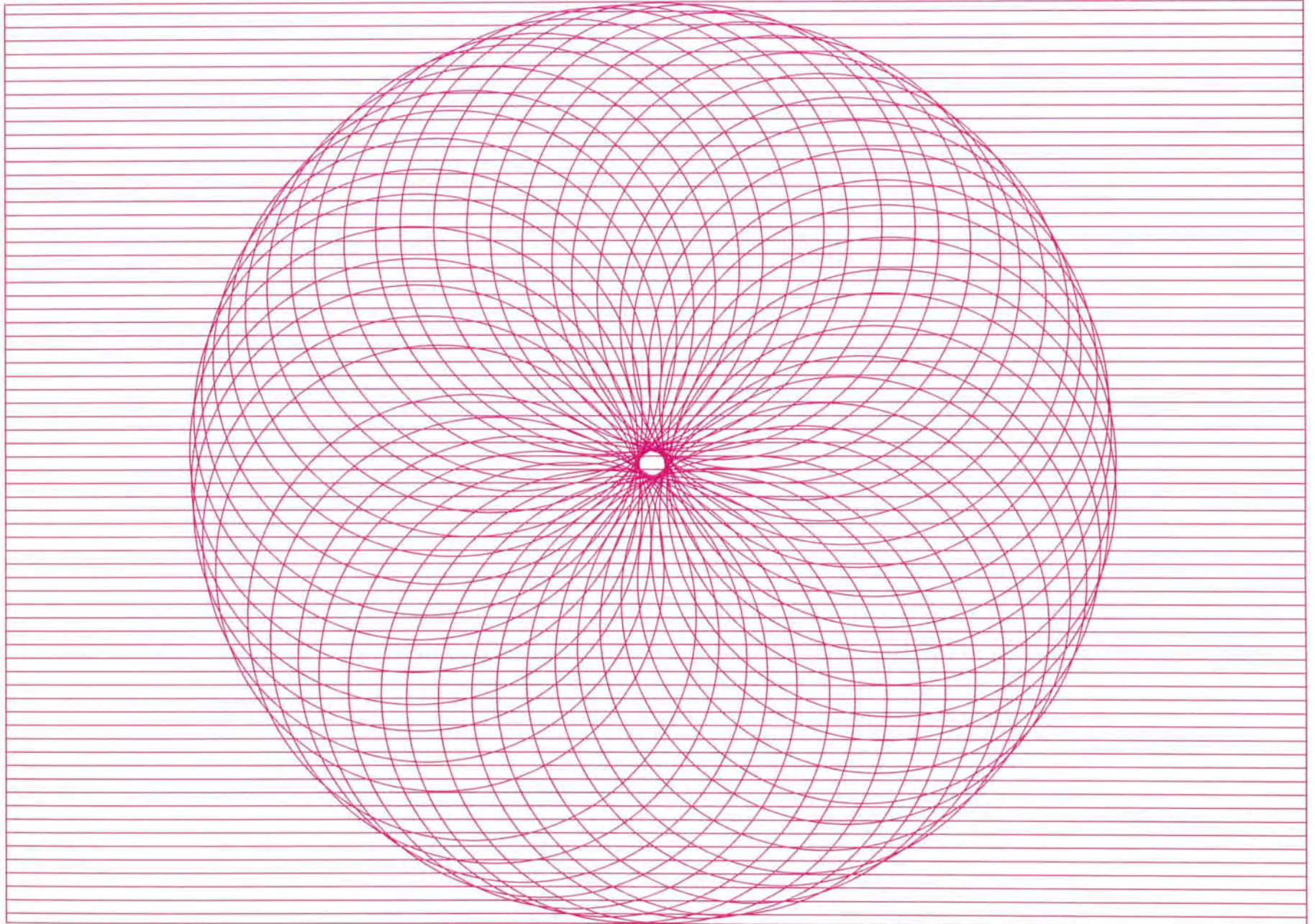


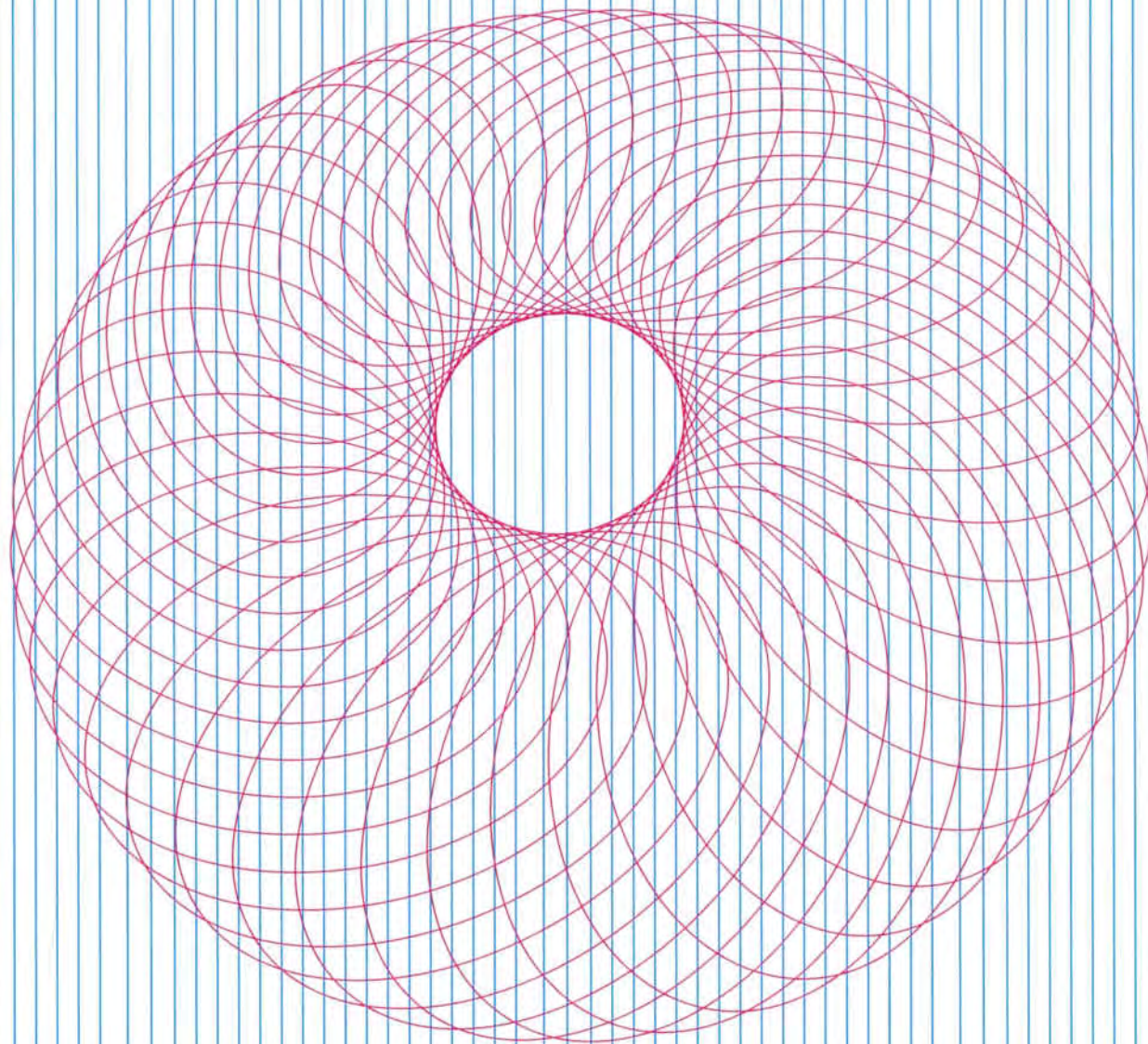


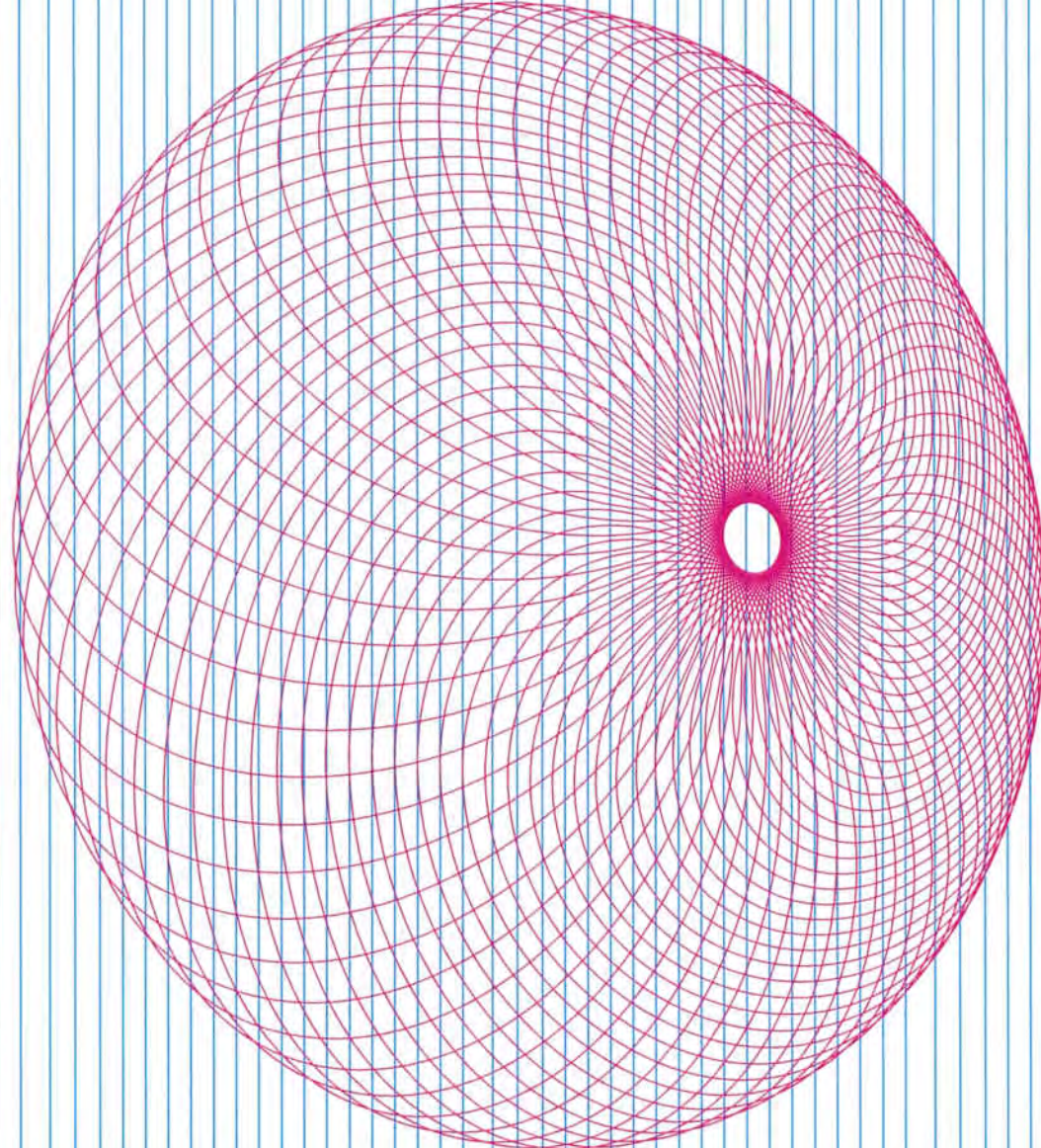


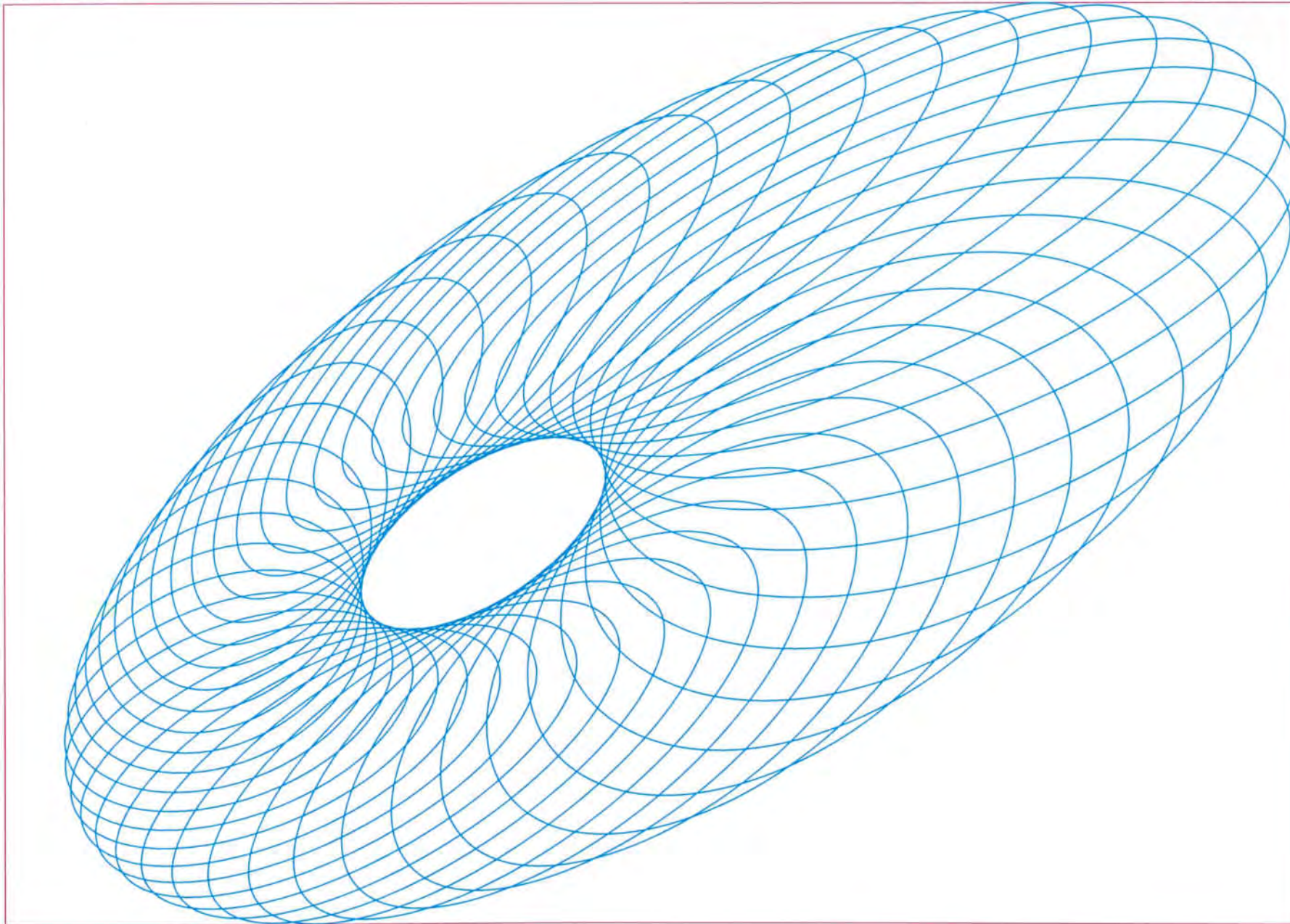


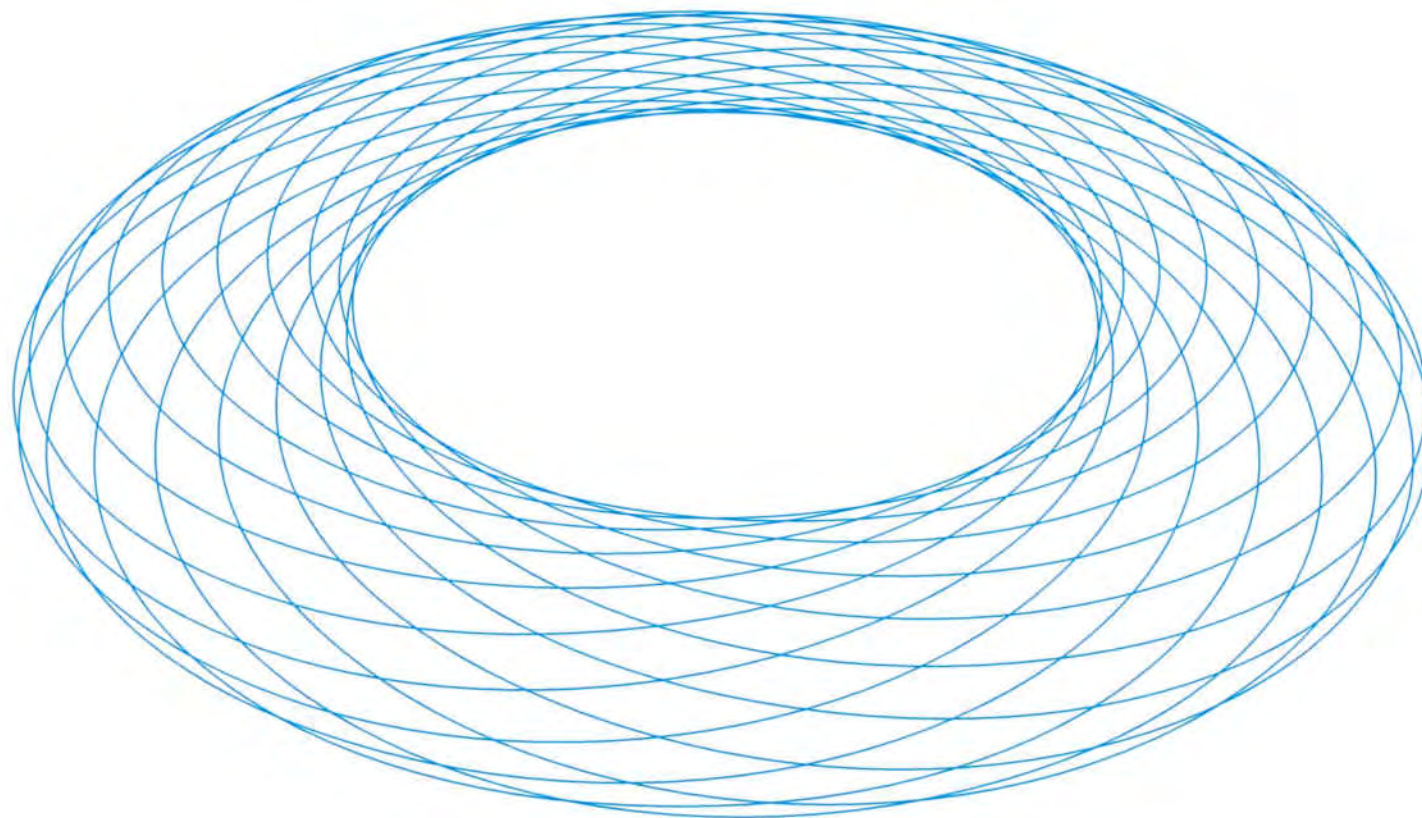


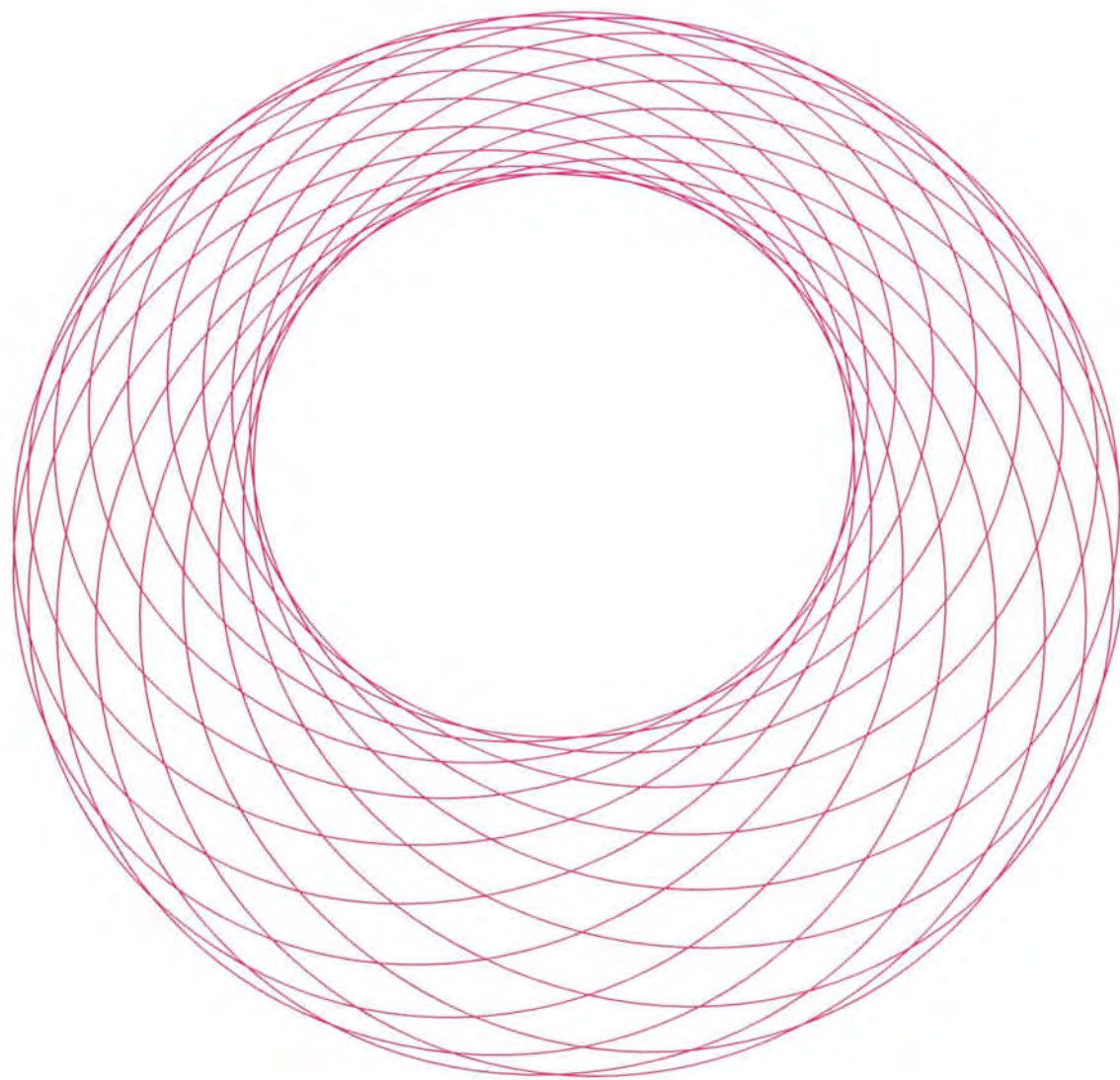


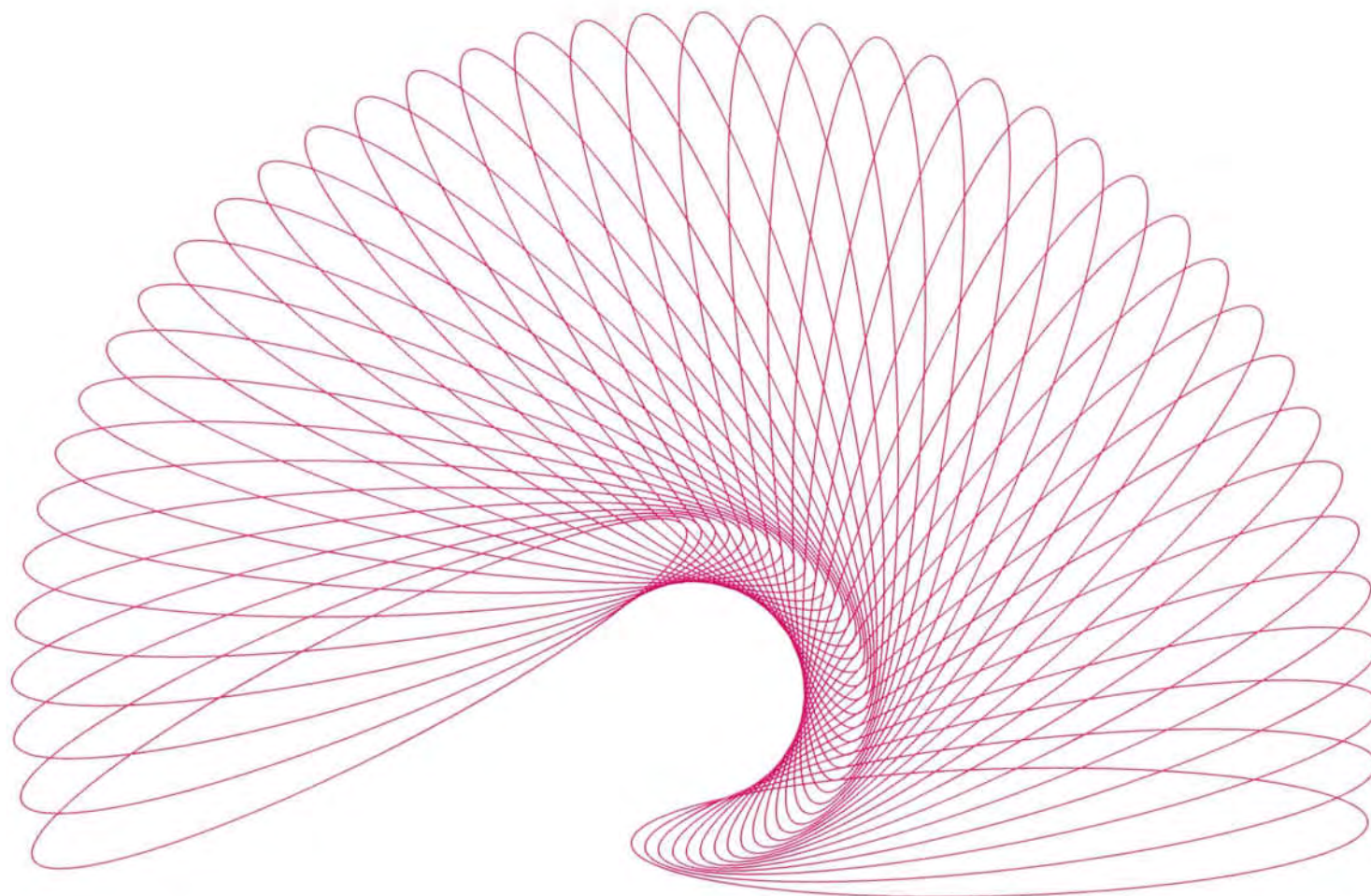


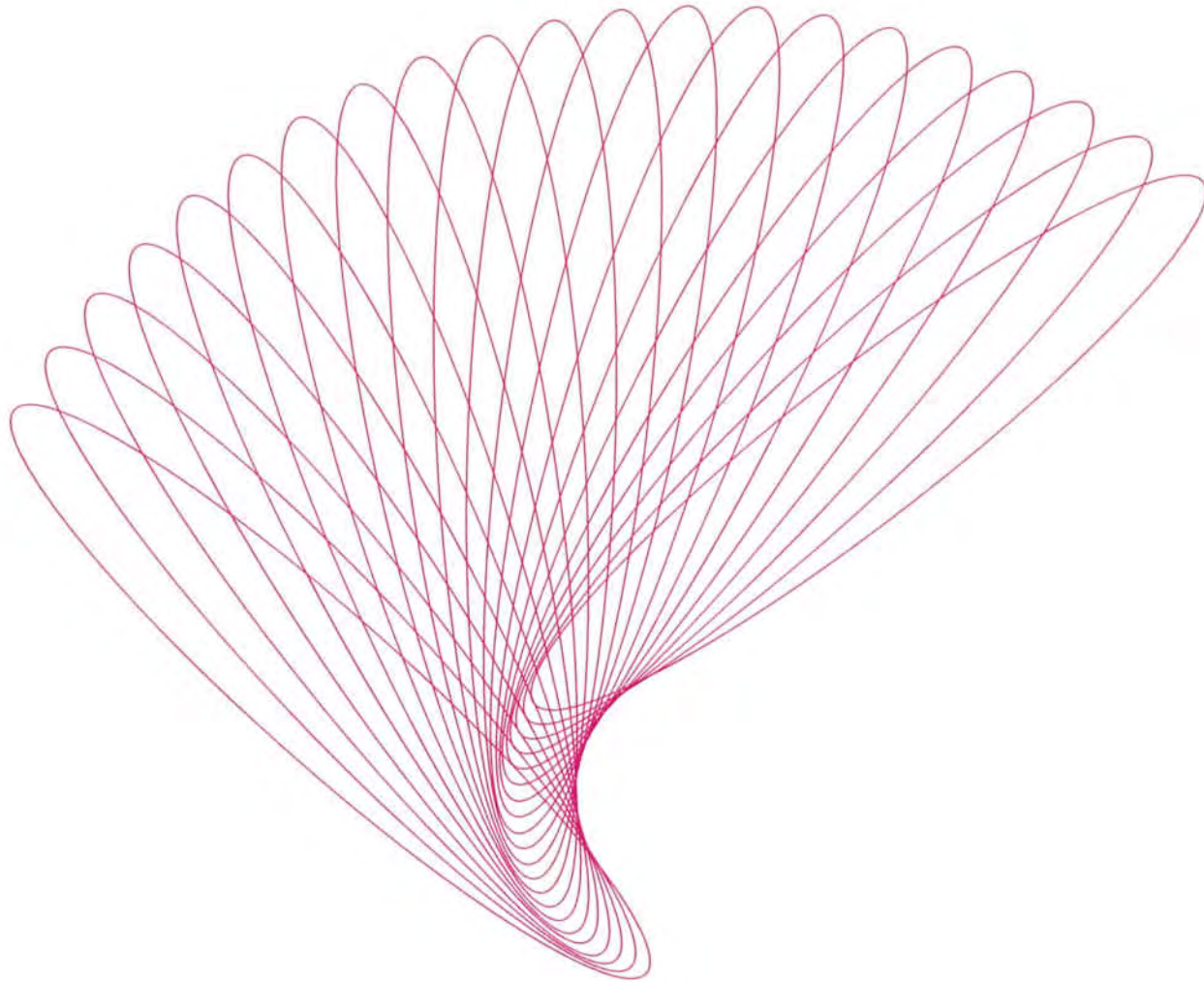














## INTENSITAT AÏLLABLE

30. Feu-vos aquesta pregunta: Sabeu que vol dir “vermellós”? I com mostreu que ho sabeu?<sup>1</sup>

256. Poder anomenar en general un color no vol dir el mateix que copiar-lo exactament. Potser jo puc dir “Veig aquí un lloc vermell” i no sóc capaç, tanmateix de barrejar un color que reconeixeria com exactament.<sup>2</sup>

27. Així doncs si algú em descrivís el color d’una paret dient: era un groc un tant vermellós, podria comprendre’l de manera aproximada que jo pogués escollir el color correcte d’entre un cert número de mostres.<sup>3</sup>

256. Poder anomenar en general un color no vol dir el mateix que poder copiar-lo exactament. Potser jo puc dir “Veig aquí un lloc vermell i no sóc capaç, tanmateix, de barrejar un color que reconeixeria com exactament idèntic”.<sup>4</sup>

272. “Vermell fosc” i “vermell negre” no són conceptes similars. un robí, quan es mira a través d’ell, pot semblar vermell fosc, però si és clar, no pot semblar vermell negre, però en el quadre aquesta

taca no farà l’efecte d’un vermell negre. Es veurà en profunditat, igual que la superfície apareix tridimensional.<sup>5</sup>

70. [...] Jo no diria d’un robí que és d’un vermell negrenc, perquè això voldria dir *tèrbol*. (No oblidem, d’altra banda, que la terbolesa i la transparència es poden *pintar*)». <sup>6</sup>

94. Runge a Goethe: “Si volguessim pensar en un taronja blavós, en un verd vermellós o en un violeta groguenc, tindríem la mateixa sensació que en el cas d’un vent sudoest del nord”.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 68-69.

<sup>2</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 38.

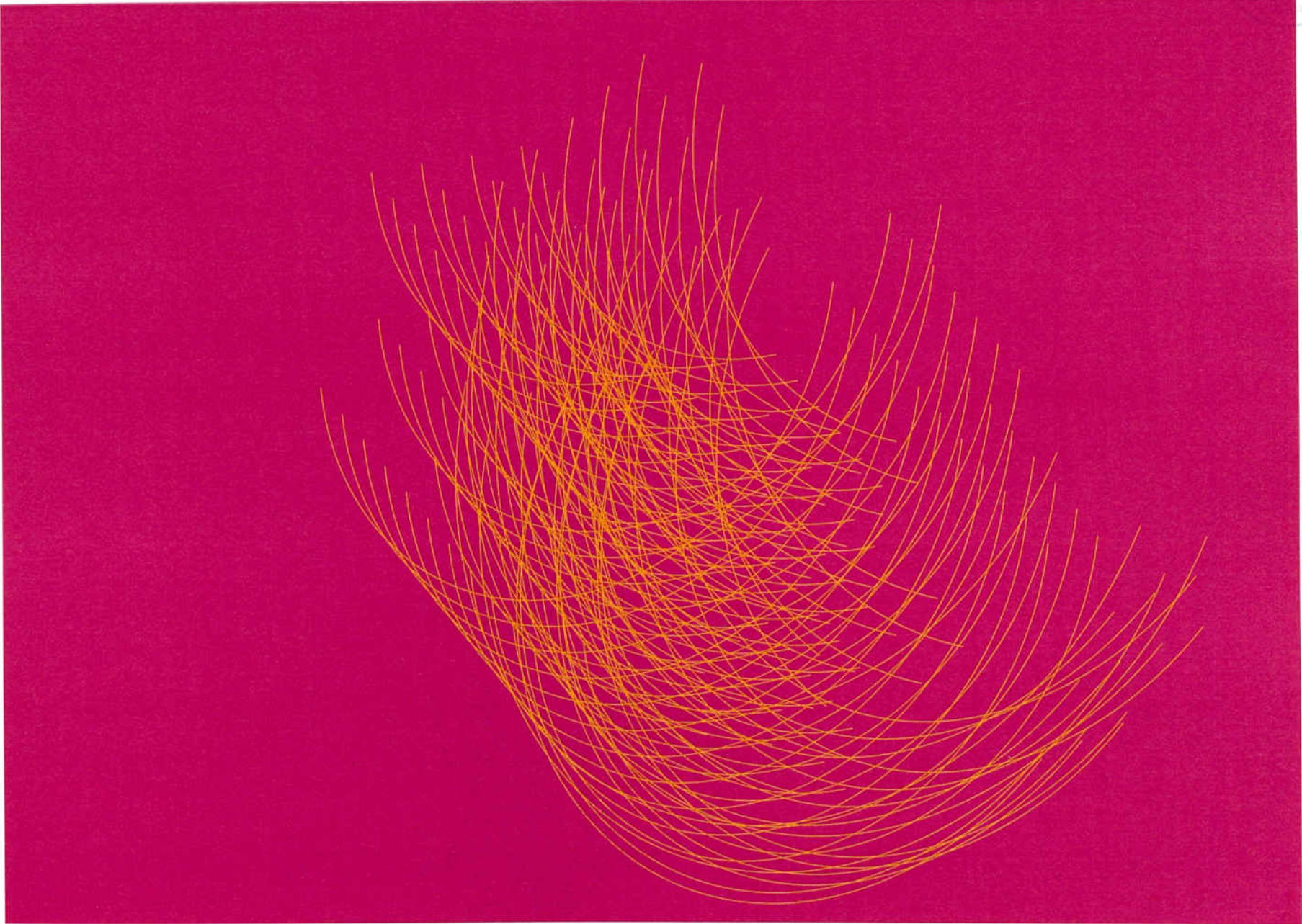
<sup>3</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 38.

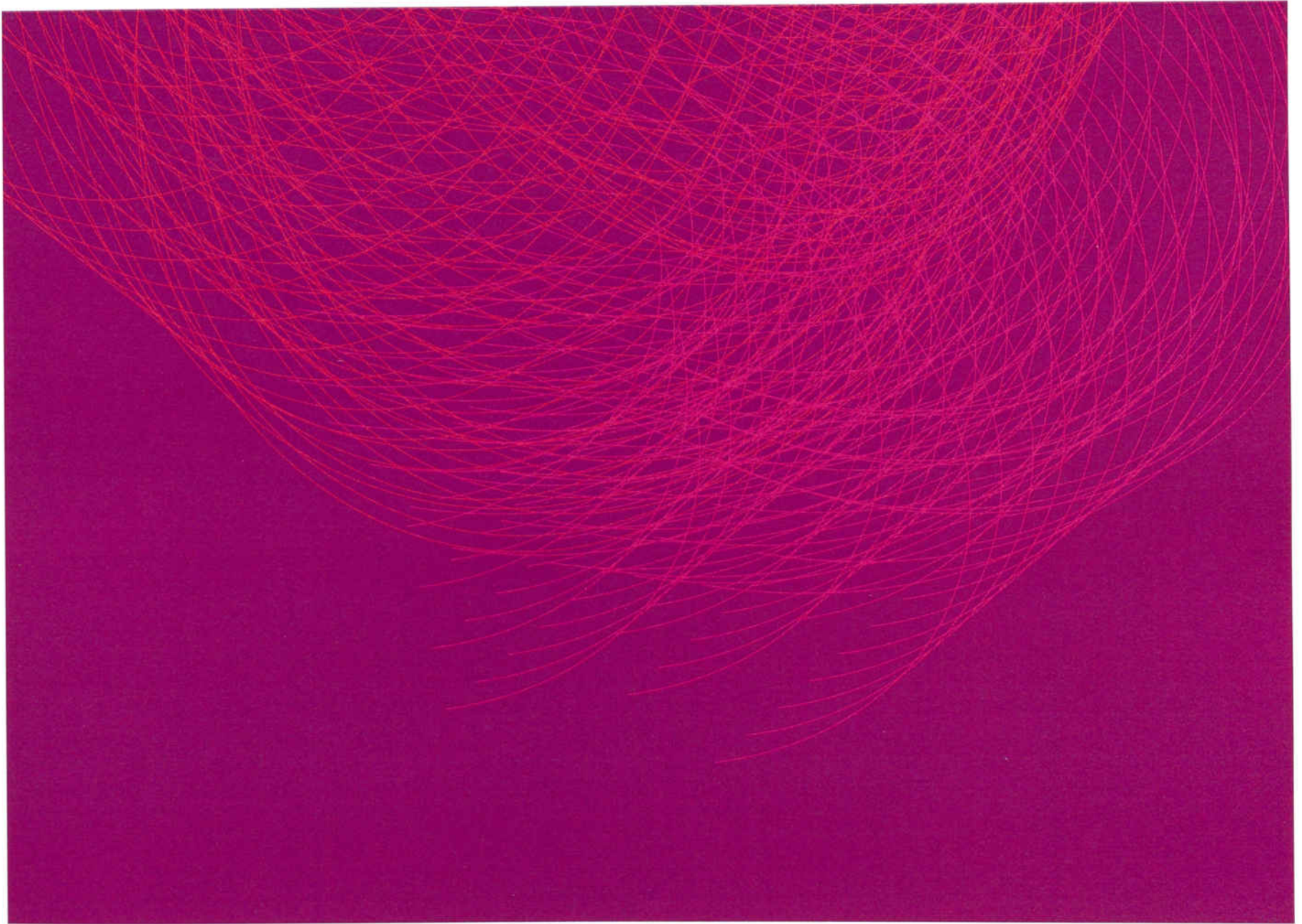
<sup>4</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 68.

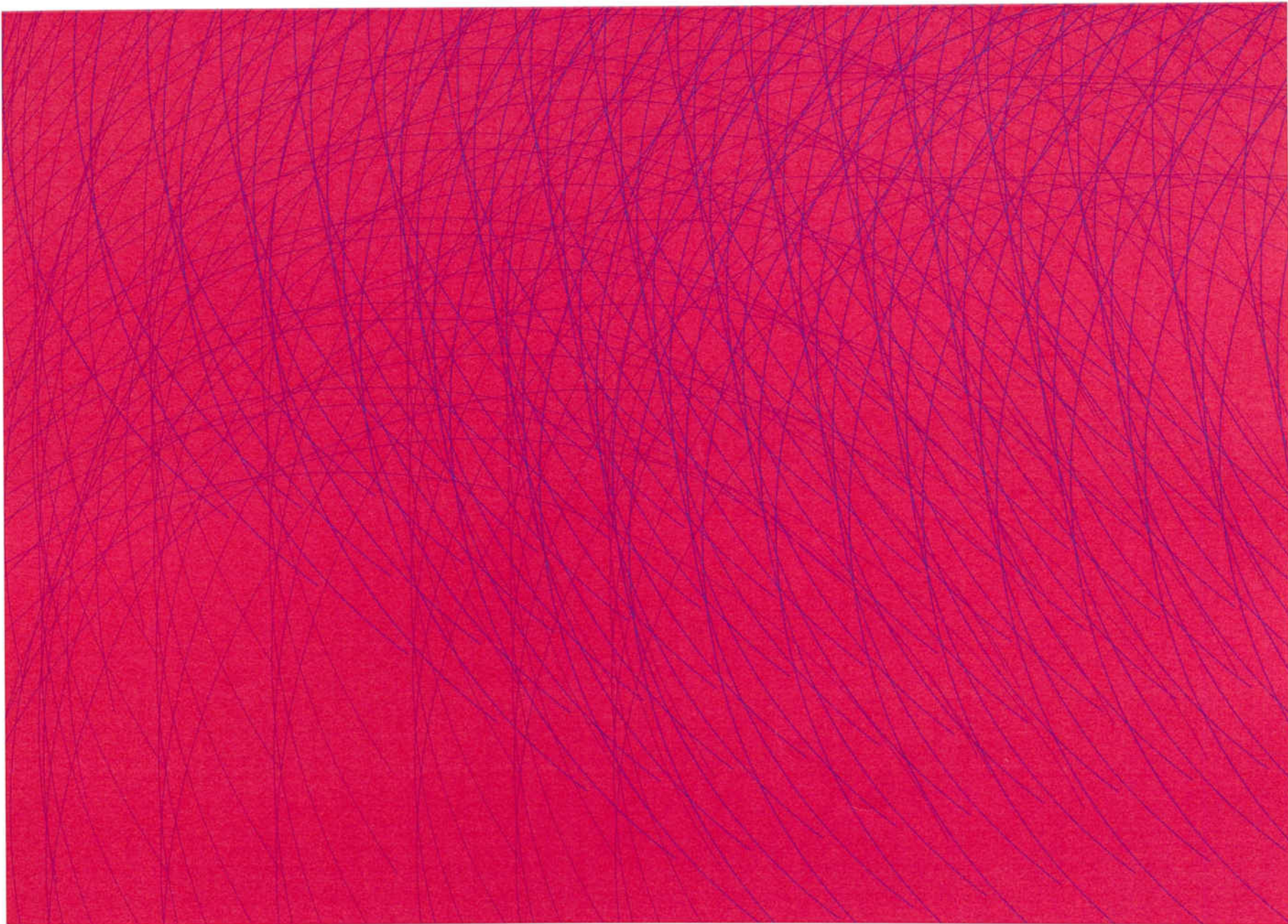
<sup>5</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 71.

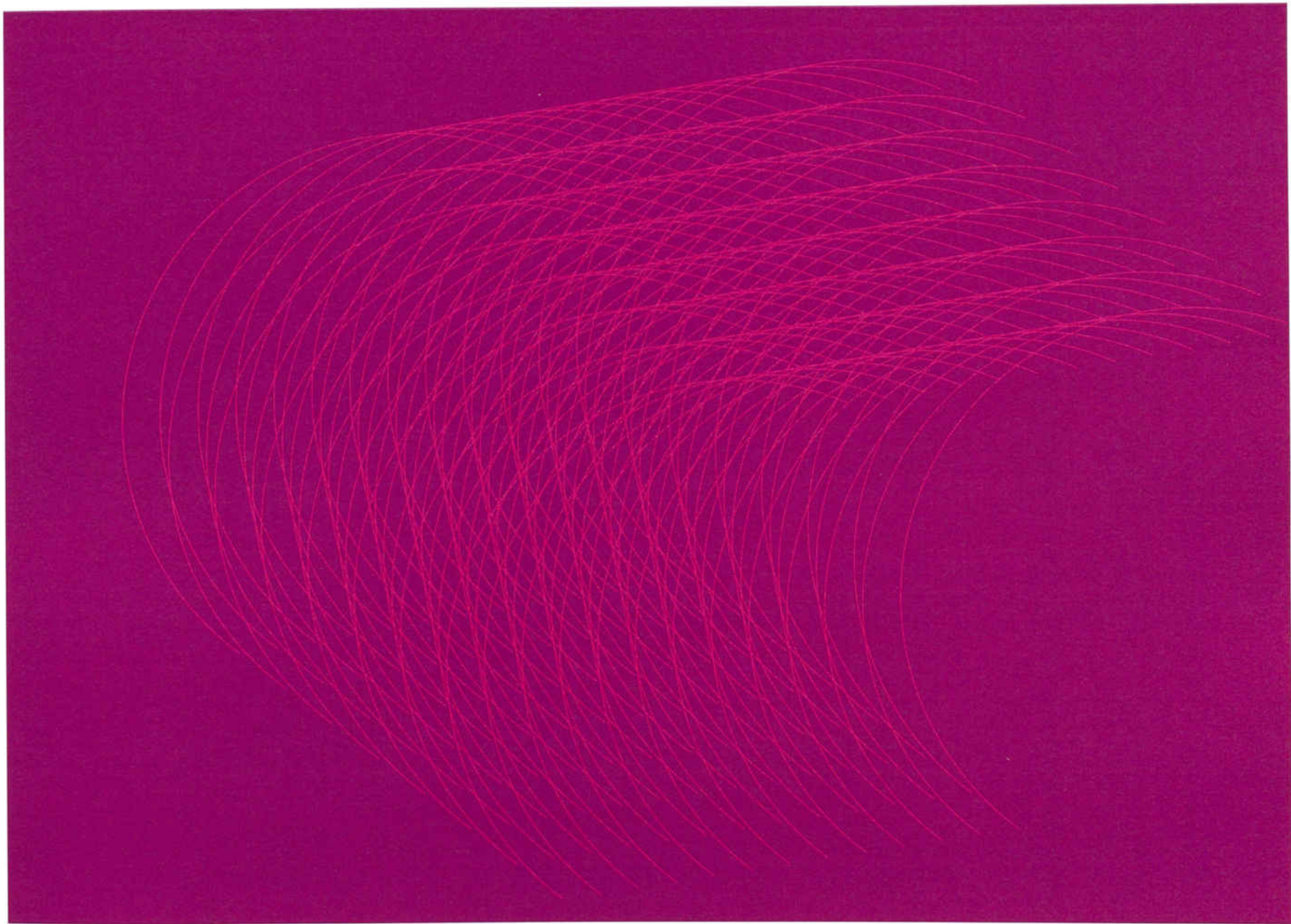
<sup>6</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 44.

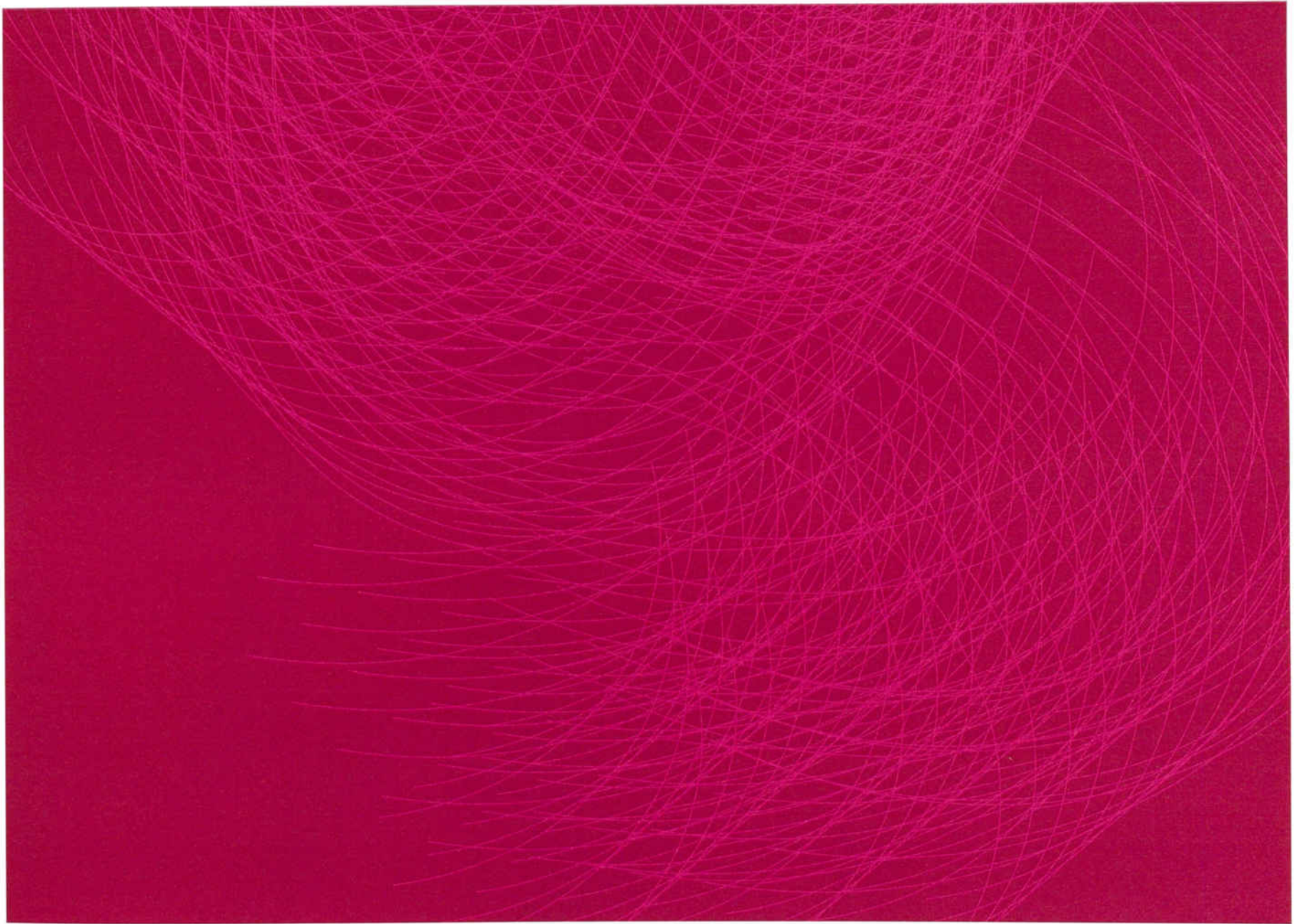
<sup>7</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 46.

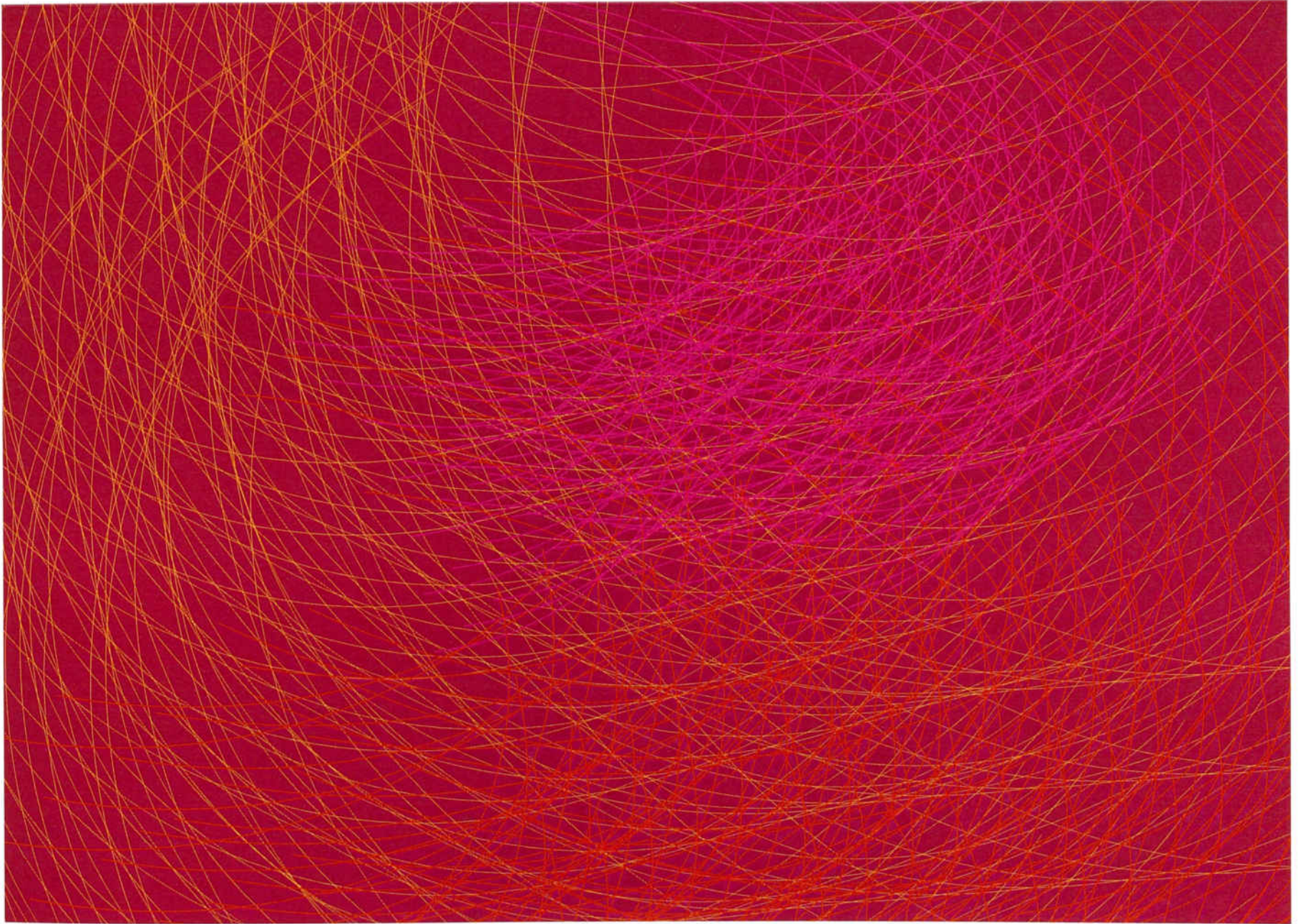


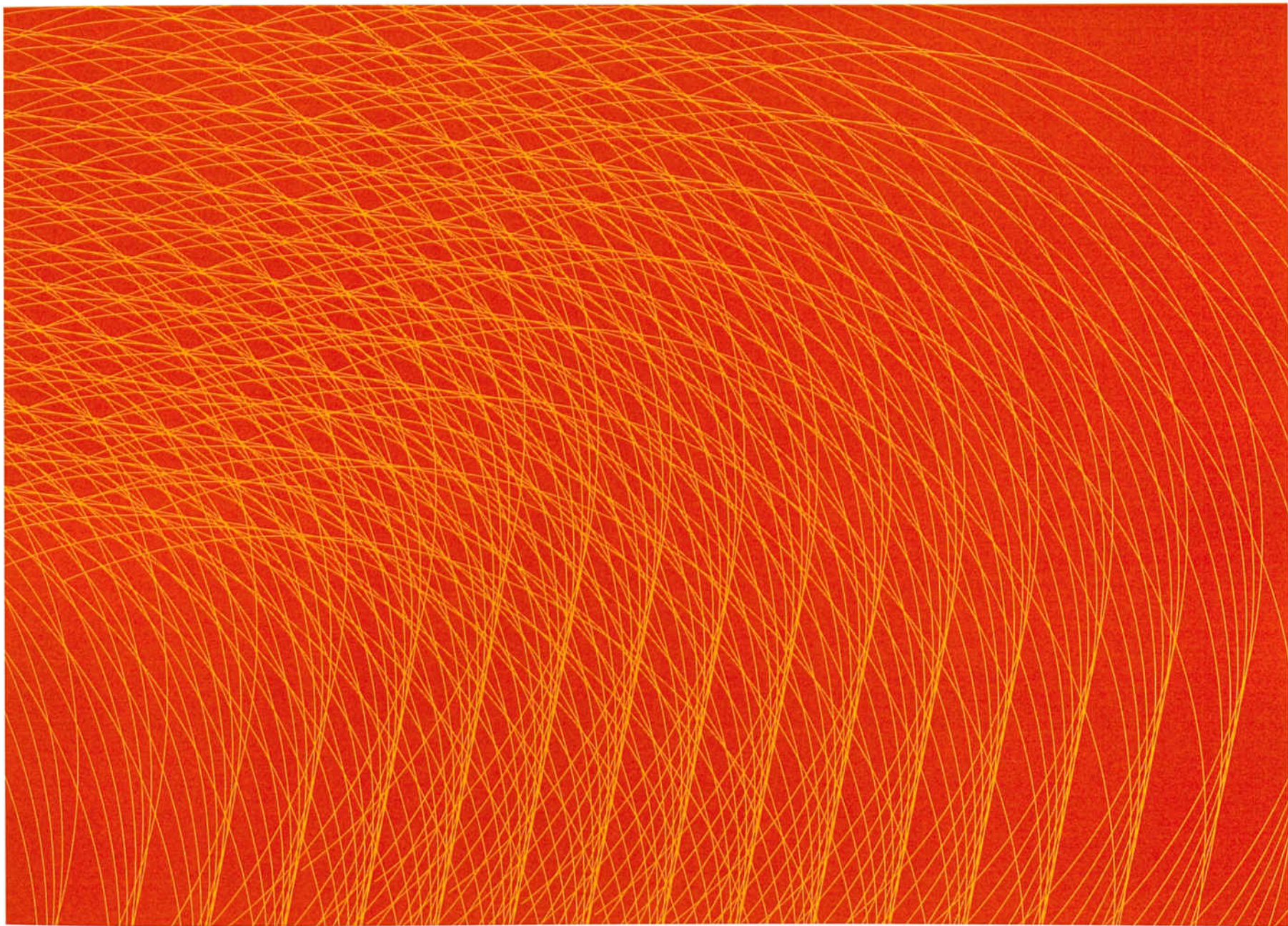




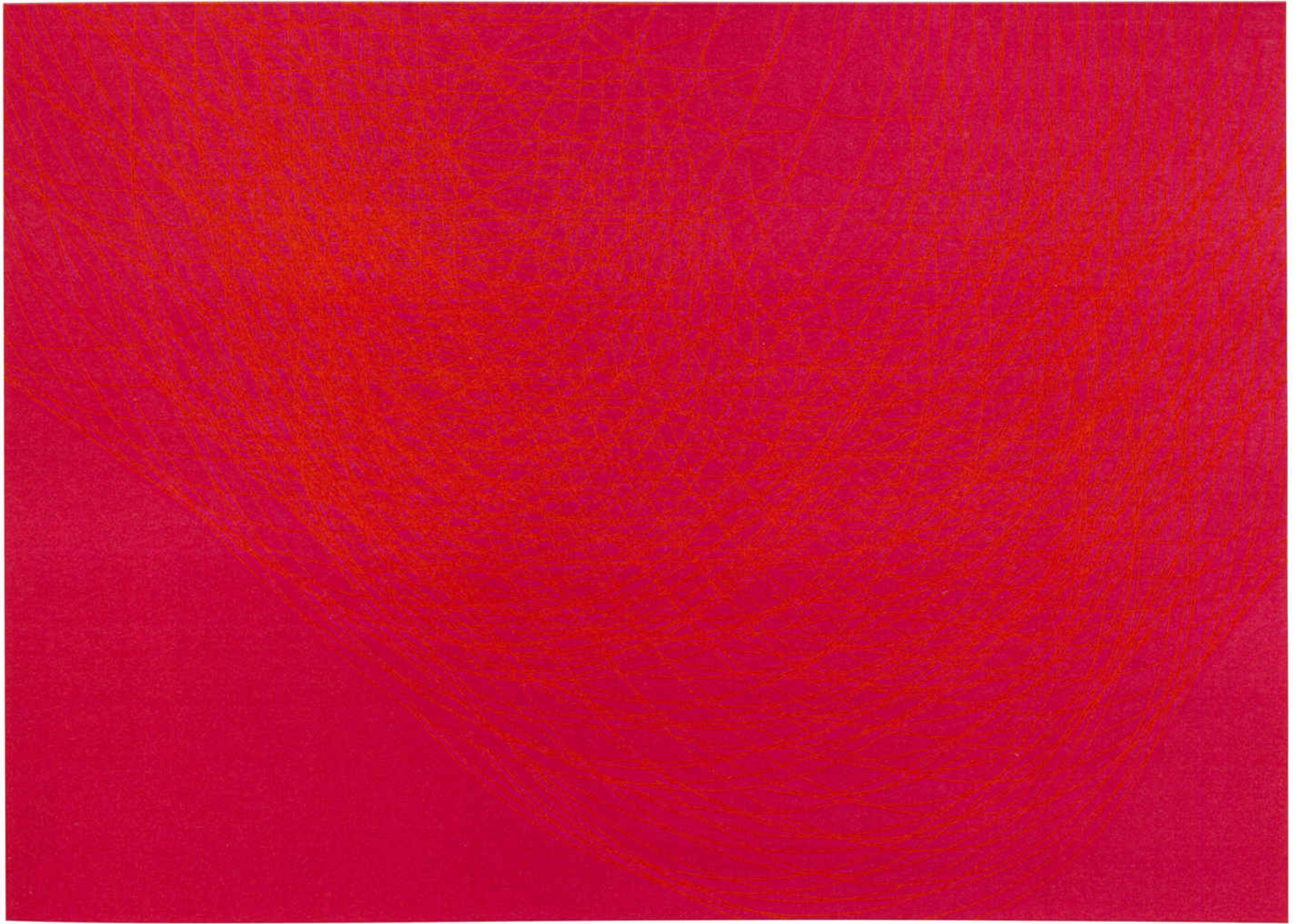


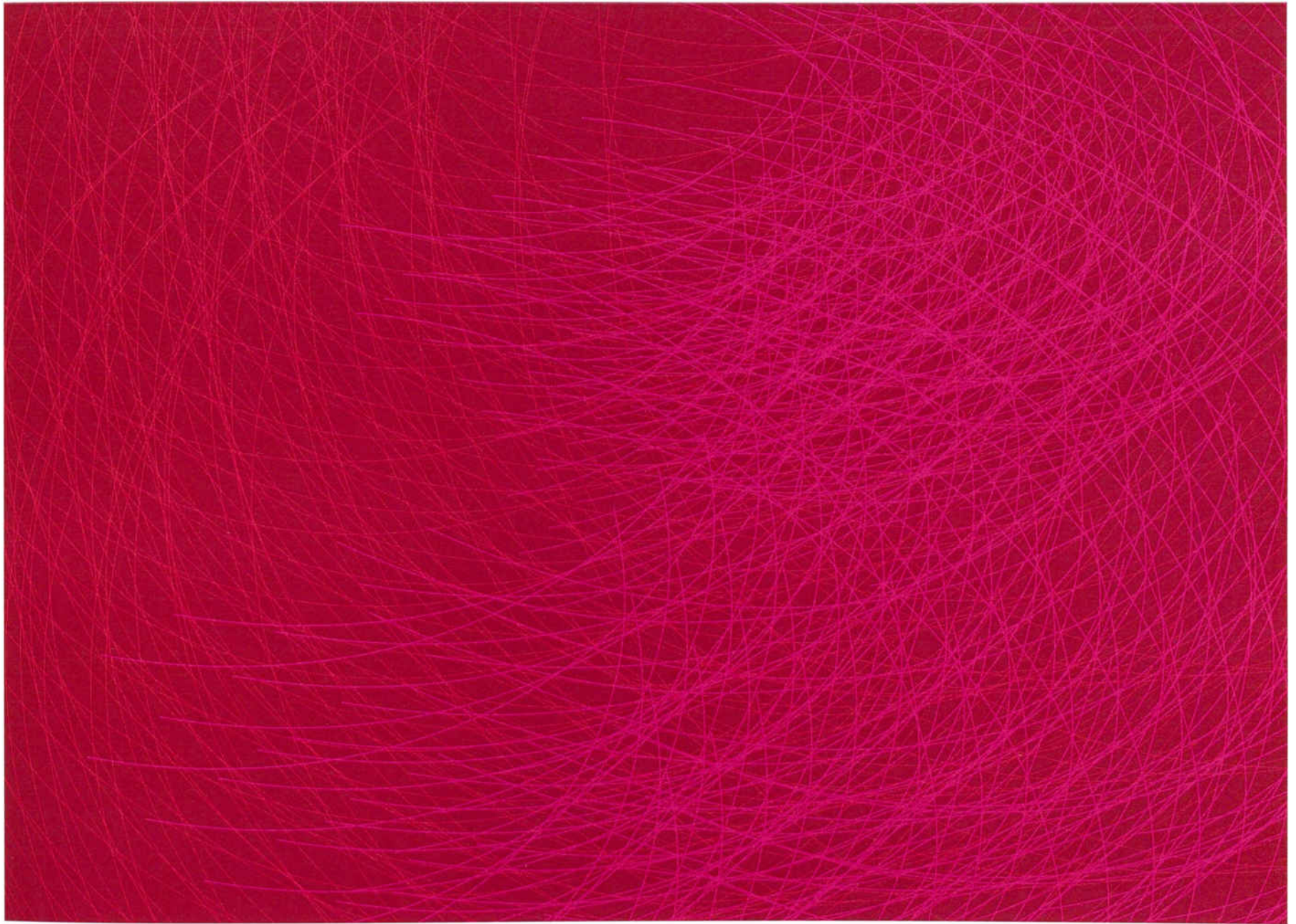


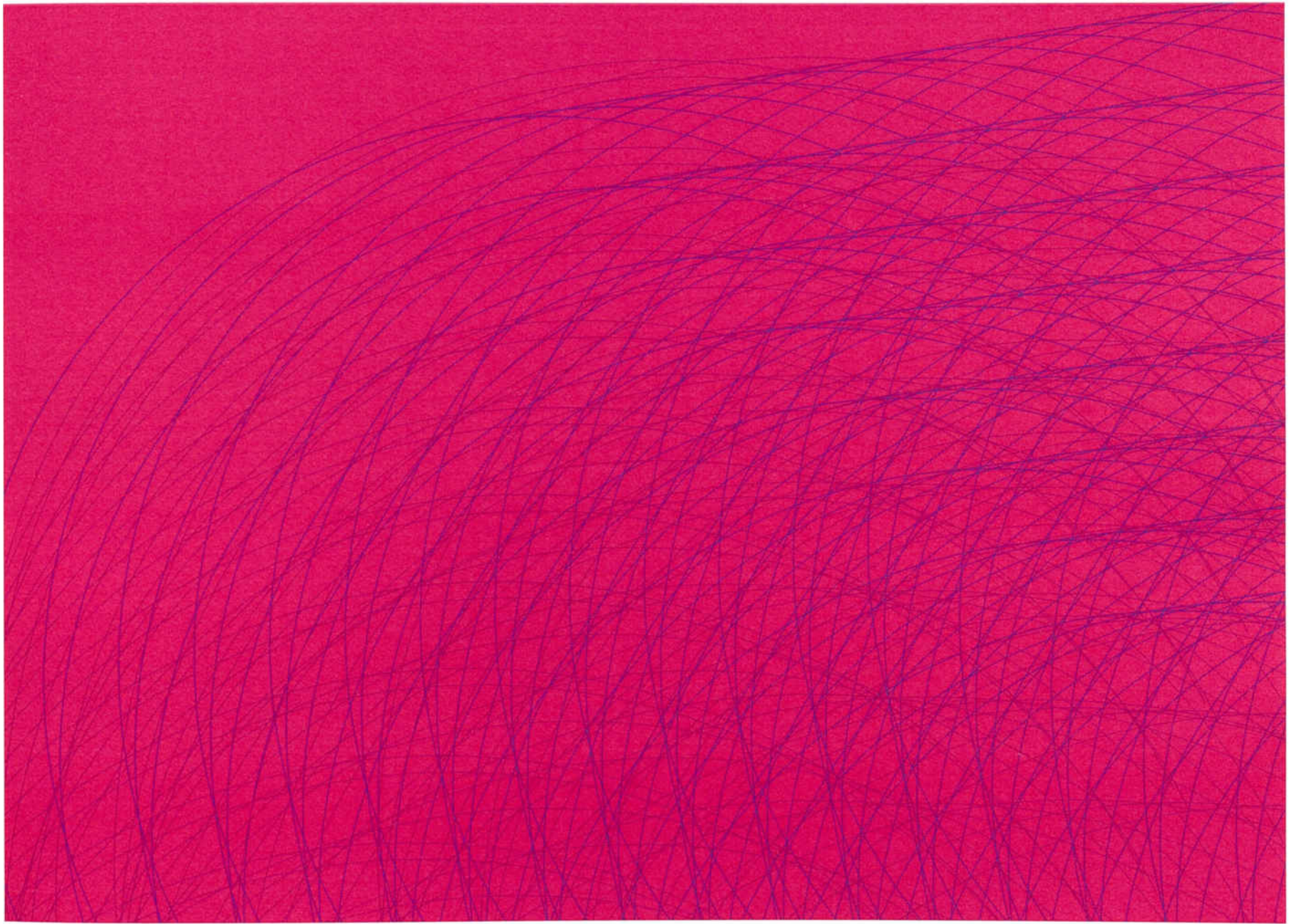


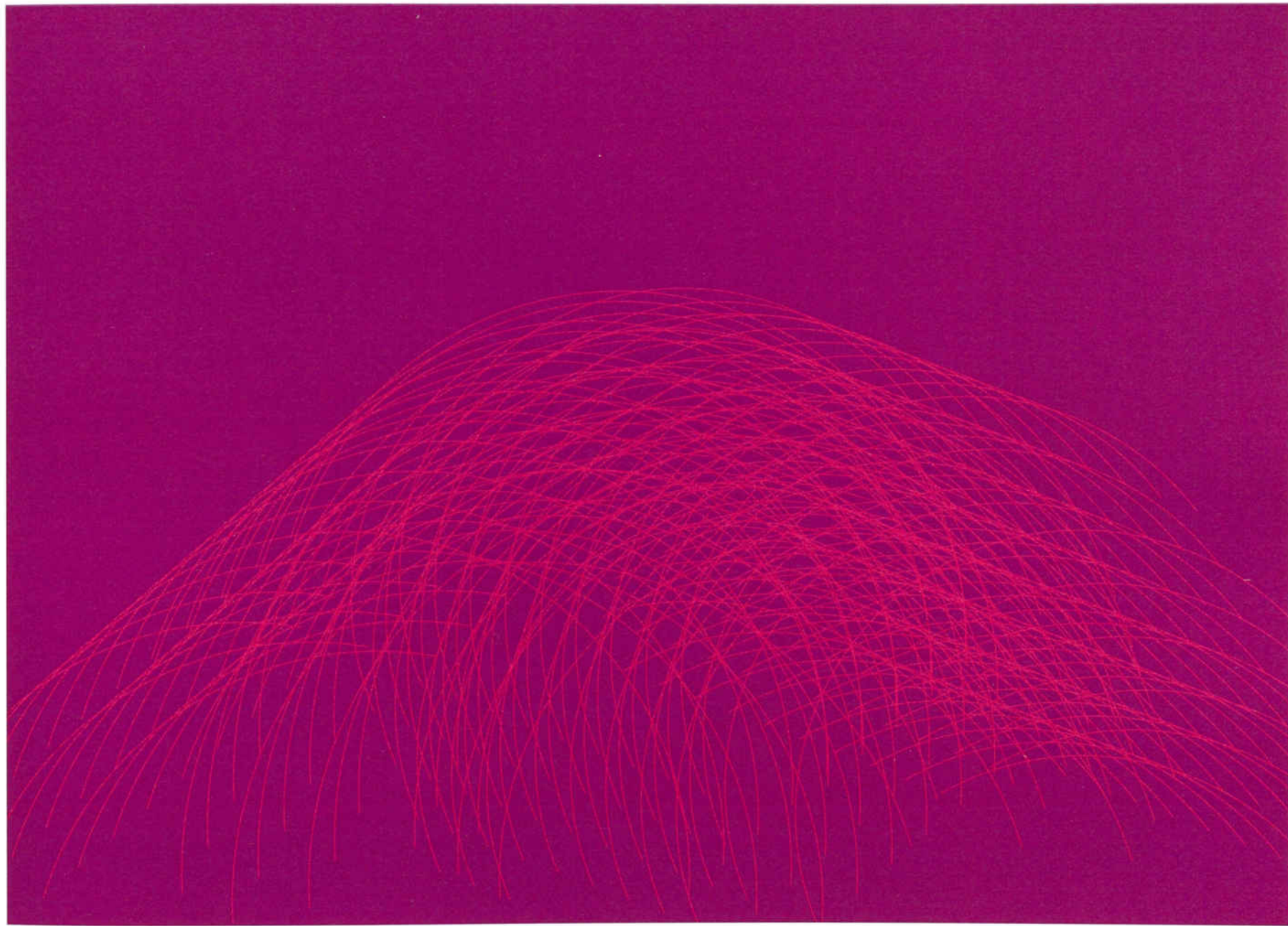












## GEMAS ESPECIALES

[...] Allò que ell volia eren colors l'expressió dels quals es reafirmés amb la llum artificial de les làmpades. Tant li feia que fossin insípidos o cridaners a la llum del dia, ja que quasi sempre vivia de nit, pensant que així està cadascú més a casa seva, més solitari, i que l'esperit no s'excita i no crepita realment, si no és amb el contacte veí de l'ombra.

[...]

Lentament va anar seleccionant els tons un a un.

El blau pren un to verd fals amb la llum artificial, si és pujat com el cobalt i l'anyil, es torna negre; si és clar, tira a gris; si és sincer i dolç com el de la turquesa s'entela i es gela.

Si no s'associa, doncs, amb un altre color, no hauria de ser la nota dominant d'una habitació.

Per una altra banda, els grisos de ferro es desvirtuen també i es fan compactes; els grisos perla perden el seu blau i es transformen en un blanc brut; els foscos s'ensopeixen i es refreden; quant als verds forts, com el verd emperador i el verd murtra, els passa el mateix que als blaus profunds i es fusionen amb els negres. Quedaven els verds més pàlids, com el verd paó, els cinabris i les laques; però aleshores la llum els treu el blau i els deixa únicament el groc, que conserva només un to fals, un sabor tèrbol.

No havia de pensar tampoc en els matisos salmó, blat i rosa, la feminitat dels quals es contradeia amb les idees d'aïllament. En fi, no havia de meditar sobre dels tons violacis, que es descomposen: el roig damunt de cap cosa únicament a la nit, i quin vermell! Un ver-

mell viscós, un innoble malva de solatge de vi. A més, li semblà inútil recorre a aquest color, ja que ingerint dantonina en determina

da dosi, es veu tot violaci, i d'aquesta manera és fàcil canviar el colorit dels tints sense modificar la realitat.

Desestimats aquests colors, en quedaven únicament tres: el vermell, l'ataronjat i el groc.

De tots, ell preferia l'ataronjat, confirmant així amb el seu propi exemple la veritat d'una teoria que li semblava d'una exactitud quasi matemàtica: sabent que existeix certa harmonia entre la naturalesa sensual d'un individu veritablement artista i el color que els seus ulls veuen d'una manera més especial i viva.

Ignorant, en efecte, la immensa majoria dels homes, les retines grolleres dels quals no perceben la cadència peculiar de cada color ni l'encant misteriós de les seves gradacions i matisos; despreciant també aquests ulls burgesos, insensibles a la pompa i a la victòria dels tints vibrants i forts sense tenir en compte més que els éssers de pupil·les refinades, exercitades per la literatura i per l'art, li semblava indubtable que la vista d'aquell que somnia amb l'ideal i reclama il·lusions es nota acariciada generalment amb el blau i els seus derivats, com el malva, el lila i el gris perla, amb la condició que siguin tendres i no trasposin el contigu que canvia la seva personalitat i es transformin en violacis purs o en grisos francs.

Contràriament, els éssers que tenen ulls d'hússar, els pletòrics, els bons mossos sanguinis, els mascles sòlids, que en l'amor prescindeixen de circumloquis i episodis i tiren endavant, perdent el cap momentàniament, aquests es complauen, generalment, en les resplendors brillants dels grocs i dels vermells, en el xoc de címbals,

dels vermellons i dels cromats, que els enceguen i emborratxen. Per últim, els ulls dels éssers debilitats i nerviosos, que el seu apetit

sensual aspira a menjars enfortits pel fum i la sal morra, els ulls dels éssers sobreexcitats i ètics, els agrada a quasi tots aquest color irri- tant i malaltís, amb esplendors ficticis, amb febres àcides, que és l'a- taronjat.

L'elecció de Des Esseintes no podia, doncs, donar lloc a cap dubte; però encara hi havia incontestables dificultats. Encara que el vermell i el groc es magnificaven amb la llum artificial, no sempre passa el mateix amb el seu compost ataronjat, que s'excita i es transforma sovint en vermell caputxina o en vermell foc.

[...]

Després de col·locar cada cosa al seu lloc, tot es va conciliar amb la nit, es va atemperar, s'assentà. Les motlures immobilitzaren el seu blau sostingut i com escalfat pels taronges, que es mantingueren sense adulterar-se, recolzats i en certa manera atiatats tal com estaven gràcies a l'aire estimulants dels blaus.

[...]

Un dia, mirant un tapís d'Orient amb reflexos, i resseguint les res- plendors argentades que corrien per la trama de la llana, groc d'Aladí i morat pruna, s'havia dit:

"Estaria bé col·locar damunt d'aquest tapís una cosa que es mogués i que el seu to fosc aguditzés la vivacitat de les tintes."

Posseït per aquesta idea, havia vagabundejat a l'atzar pels carrers, havia arribat al Palais-Royal, i davant la vitrina de Chevet s'havia donat un cop al front. Allí hi havia una tortuga enorme, en una tina, i l'havia comprat. Més tard, després d'abandonar-la damunt del tapís,

s'havia assegut davant d'ella i l'havia contemplat llarga estona, tancant alternativament els ulls.

Decididament, el color cap de negre, el to siena cru d'aquesta closca, tacava els reflexos del tapís sense activar-los. Quasi no brillaven ja les resplendors dominants del plata, reptant amb els tons freds del zenc raspat, juntament a aquesta closca dura i tendra.

[...]

Va descobrir que era falsa la seva idea primitiva, que consistia en voler atiar els focs de l'estofa amb el balanceig d'un objecte ombrí- vol posat al damunt. [...]. Era precís retornar a l'acció per passiva, amansir els tons, apagar-los pel contrast d'un objecte brillant que ho apaivagués tot al seu entorn, que despregués llum d'or sobre la plata pàlida. Plantejada així l'equació semblava senzilla de resoldre. En conseqüència Des Esseintes va decidir fer xapar d'or la closca de la seva tortuga.

Una vegada retornat del taller de l'orfebre, l'animal va fulgurar com un sol, va centellejar sobre el tapís, les tintes del qual es van debili- tar amb irradiacions de pavès visigot amb escates daurades per un artista de gust bàrbar.

Des Esseintes, ràpidament, va quedar encantat amb aquest efecte. Aleshores va pensar que la gigantesca joia únicament estava esbossa- da, i que no seria veritablement completa fins que no se li incrustes- sin pedres precioses.

Va escollir d'una col·lecció japonesa, un dibuix que representava un eixam de flors emergint, en forma de panotxa, d'un tall prim, i el va portar a casa del joier

[...]

L'elecció de les pedres li va portar temps. El diamant s'ha tornat sin-

gularment vulgar des de que tots els comerciants en porten un al dit petit. Les maragdes i els robís d'Orient estan menys envilitats i llancen rutilants flames, però recorden massa aquests ulls verds i vermells de certs òmnibus que tenen fanals d'ambdós colors. Quant als topacis, torrats o crus, són pedres barates, destinades a la petita burgesia que vol guardar petits cofres de joies en un armari mirall. Per una altra banda, encara que l'Església hagi conservat per a l'ametista un caràcter sacerdotal, a la vegada, untuós i greu, aquesta pedra també es mou a les orelles sanguínees i en les mans tubuloses de les carnisses que per un preu mòdic volen guarnir-se amb joies veritables i pesades. Entre aquestes pedres, únicament el safir ha conservat llums respectades per la bestiesa industrial i pecuniària [...]

Decididament, cap d'aquestes pedres satisfia a Des Esseintes. A més, eren massa civilitzades i conegudes. Aleshores feu escampar entre els seus dits els minerals més sorprenents i més estranys, acabant per treure una sèrie de pedres reals i fictícies que combinades havien de produir una harmonia fascinadora i desconcertant.

Va compondre així el seu ram de flors. A les fulles foren encastades pedres d'un verd fort i precís: crisoberils verd espàrrec, peridots verd porro, olivines verd oliva; i es van destacar de tiges fetes amb almadina i uvarovita d'un vermell violaci, desprenent fulgors d'un brillant sec, igual que aquestes miques de tàrtar que rellueixen a l'interior de les bótes de vi.

Per a les flors, separades de la tija, allunyades de la part inferior del feix, va usar el color de cendra blavós. Però va rebutjar formalment aquesta turquesa oriental que es posa en agulles i anells, i que, amb la perla banal i el corall odiós fa les delícies de la plebs; va escollir exclusivament turqueses d'Occident, pedres que parlant en propietat,

no són res més que un marfil fòssil impregnat de substàncies de coure, el blau de les quals és ofegat, opac, sulfurós, com groguenc de bilis.

Fet això, ara podia casar els pètals de les seves flors obertes enmig del ram amb les flors veïnes, més pròximes al tronc, formant aquestes amb minerals transparents de resplendors vítries i morbooses, guspises febrils i agres.

Les va compondre únicament amb ulls de gat de Ceilan, amb cimofanes i safirines.

Aquestes tres pedres llançaven, en efecte, titil·lacions misterioses i perverses, dolorosament arrancades del fons gelat de la seva aigua tèrbola.

L'ull de gat és d'un gris verdós, estriat de venes concèntriques, que sembla que es moguin i desplacin a cada moment, segons les disposicions de la llum.

La cimofana té aigües cerúlies corrent sobre el tint lletós que flota a l'interior.

La safirina encén llums blavenques de fósfor en un fons de xocolata obscur esmorteït.

[...]

– I la sanefa de la closca? – va dir a Des Esseintes.

Ell havia pensat primer en alguns òpals i en algunes hidròfanas. Però aquestes pedres, interessants pel titubeig dels seus colors, per la incertesa dels seus raigs, són massa díscordes i infidels. L'òpal té una sensibilitat reumàtica; el joc dels seus raigs s'altera segons la humitat, la calor i el fred. Quant a la hidròfana, només crema a l'aigua i no aconsegueix encendre la seva brasa grisa fins que se la mulla.

Finalment es va decidir per minerals, els reflexes dels quals s'havien

d'alterar: pel jacint de Compostel·la, roig caoba; l'aiguamarina, verd glauc; el robí-balaix, rosa vinagre; el robí de Sudermania, pissarra pàlid. Els seus dèbils tornassols eren suficients per il·luminar les tenebres de la closca i accentuaven la floració de les pedreries que rodejaven amb una fina guirnalda de llums tènues.

Assegut en un racó del seu menjador, Des Esseintes mirava ara la tortuga que brillava en la penombra.

Es va sentir totalment feliç. Els seus ulls s'embriagaven amb aquestes resplendors de corol·les flamejant sobre un fons d'or.

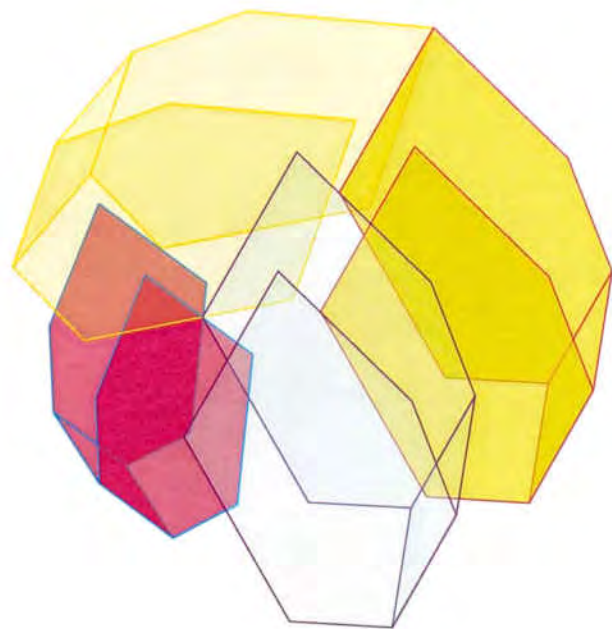
[...]

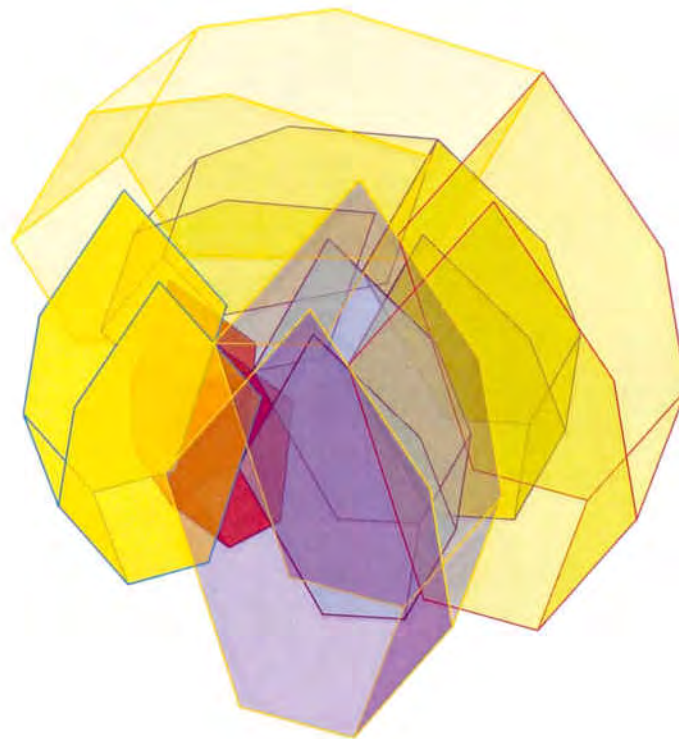
Es va aixecar per a trencar el terrible encant d'aquesta visió i un cop retornat al present es va preocupar per la tortuga.

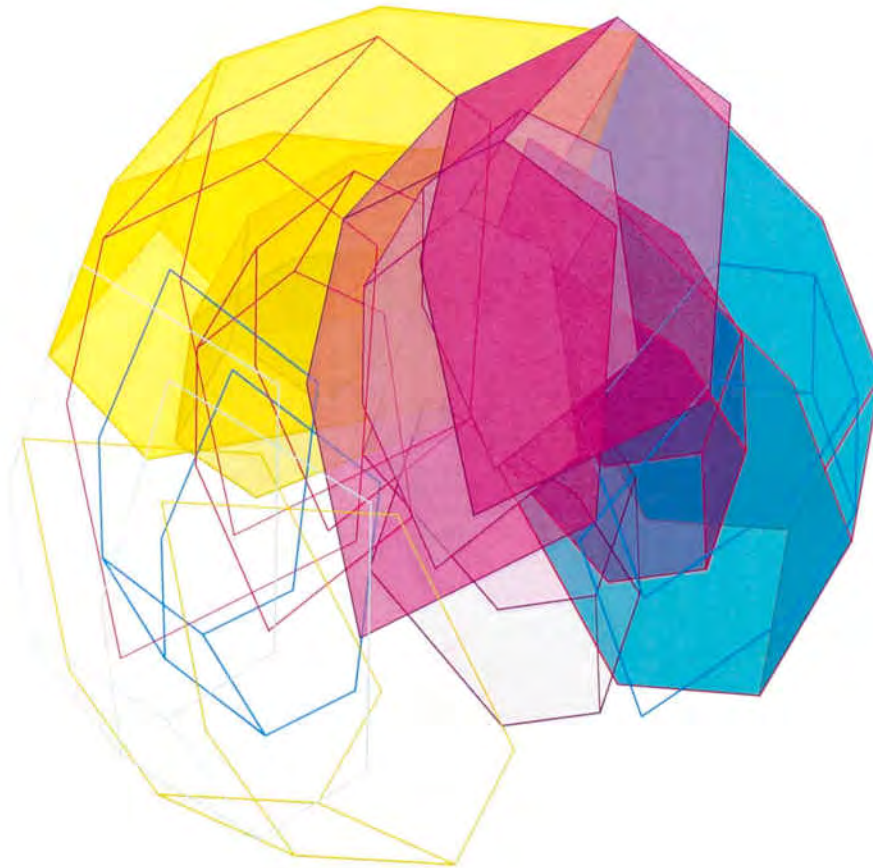
No es movia. La va palpar; era morta.<sup>1</sup>

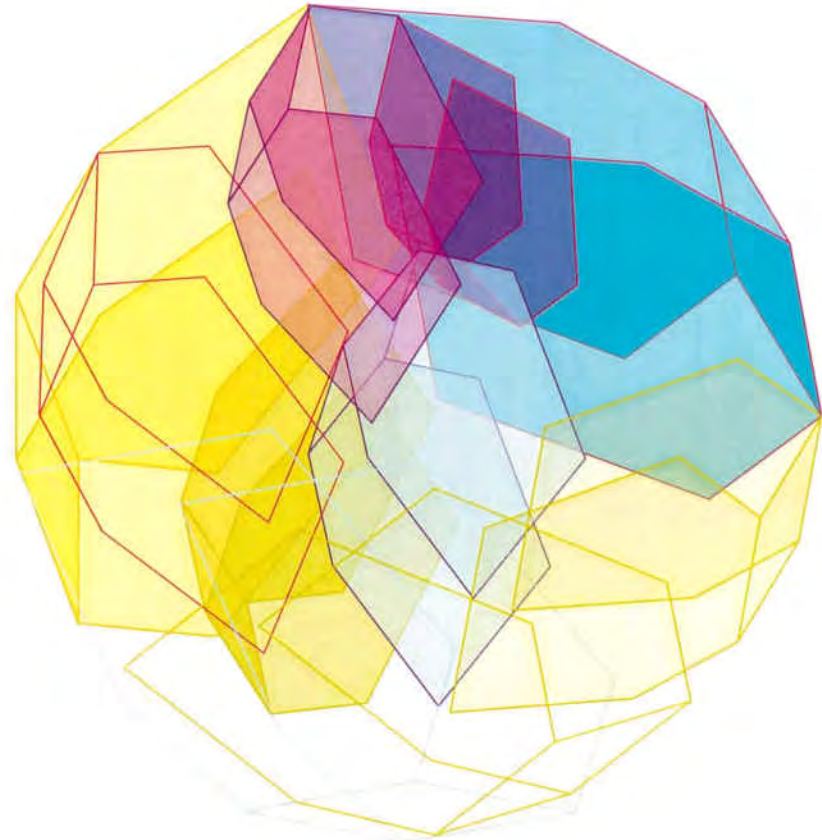
<sup>1</sup> J.K Huysmans, *À rebours*, Bruguera, S.A. Barcelona, 1986. pàg. 53-58.

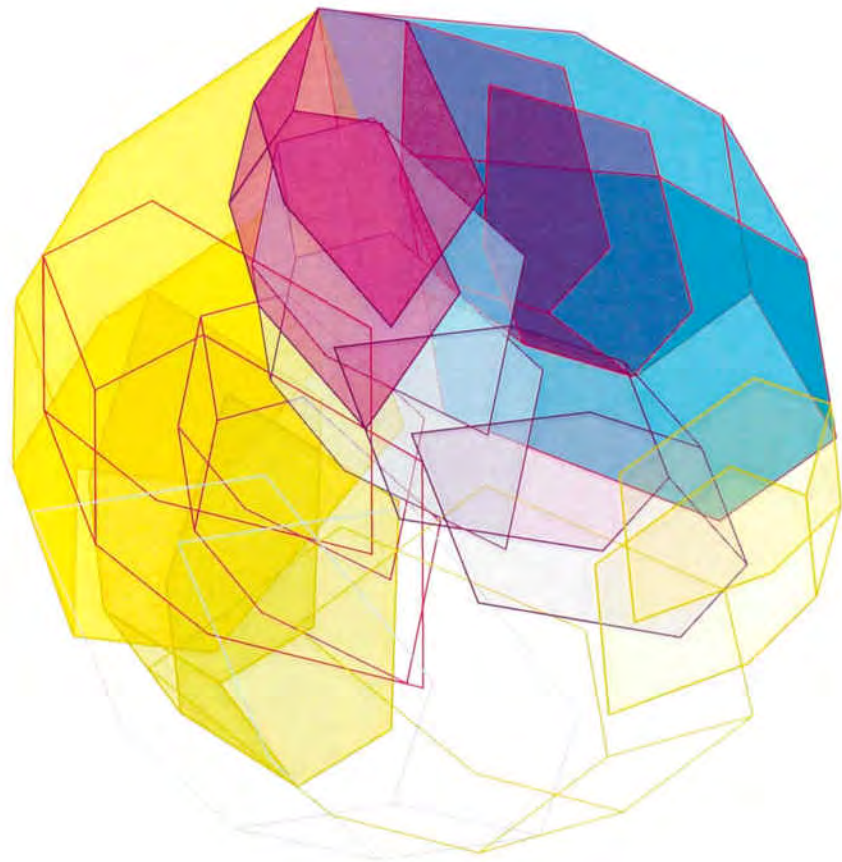


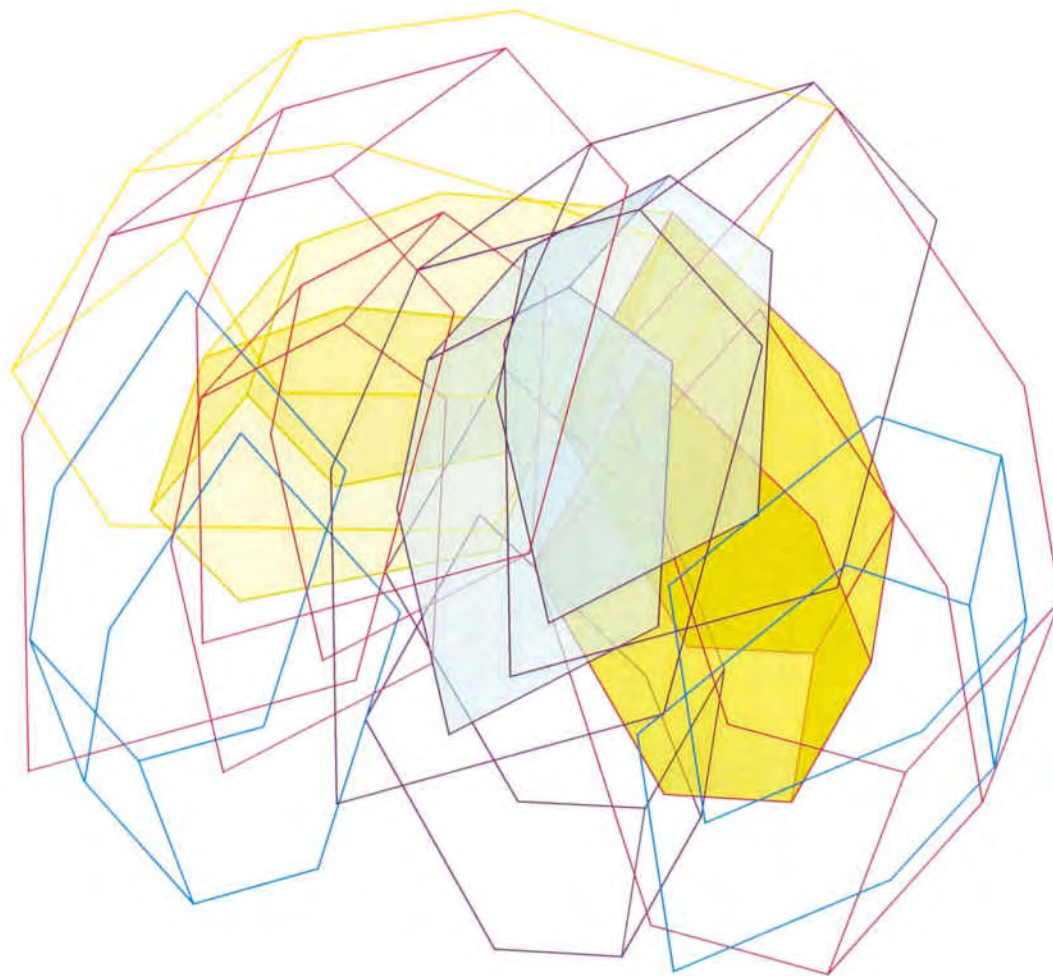


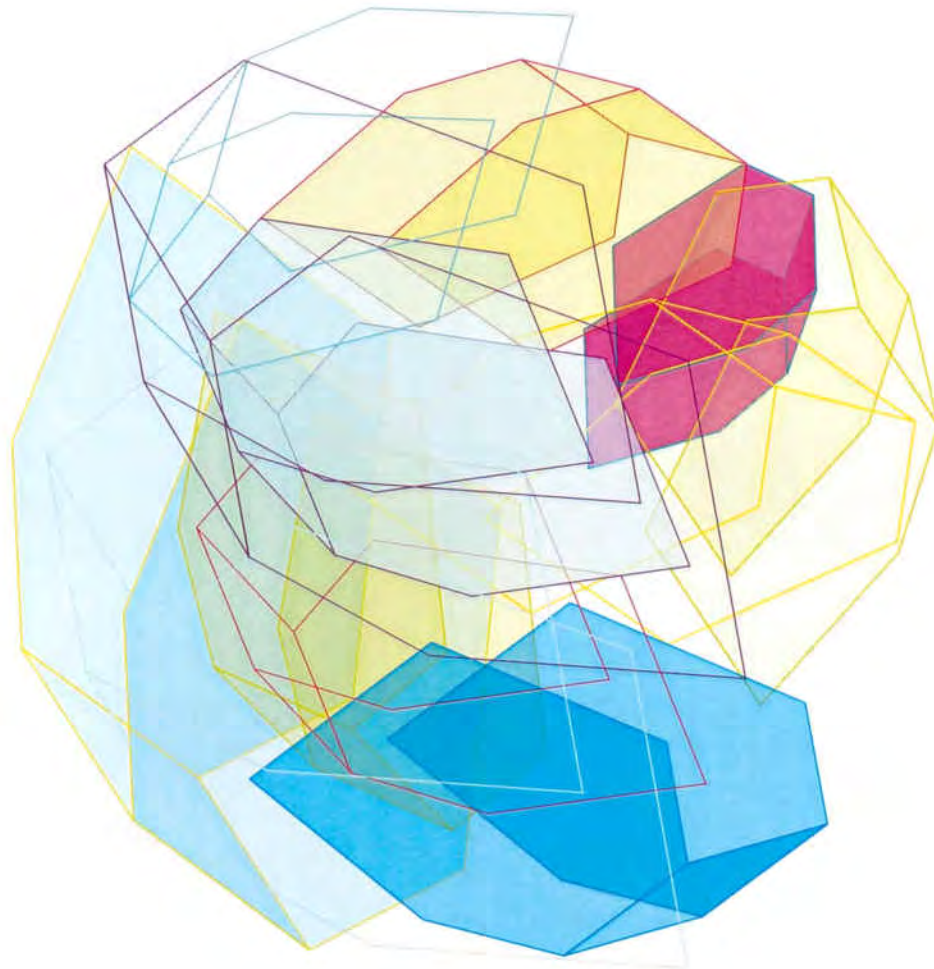


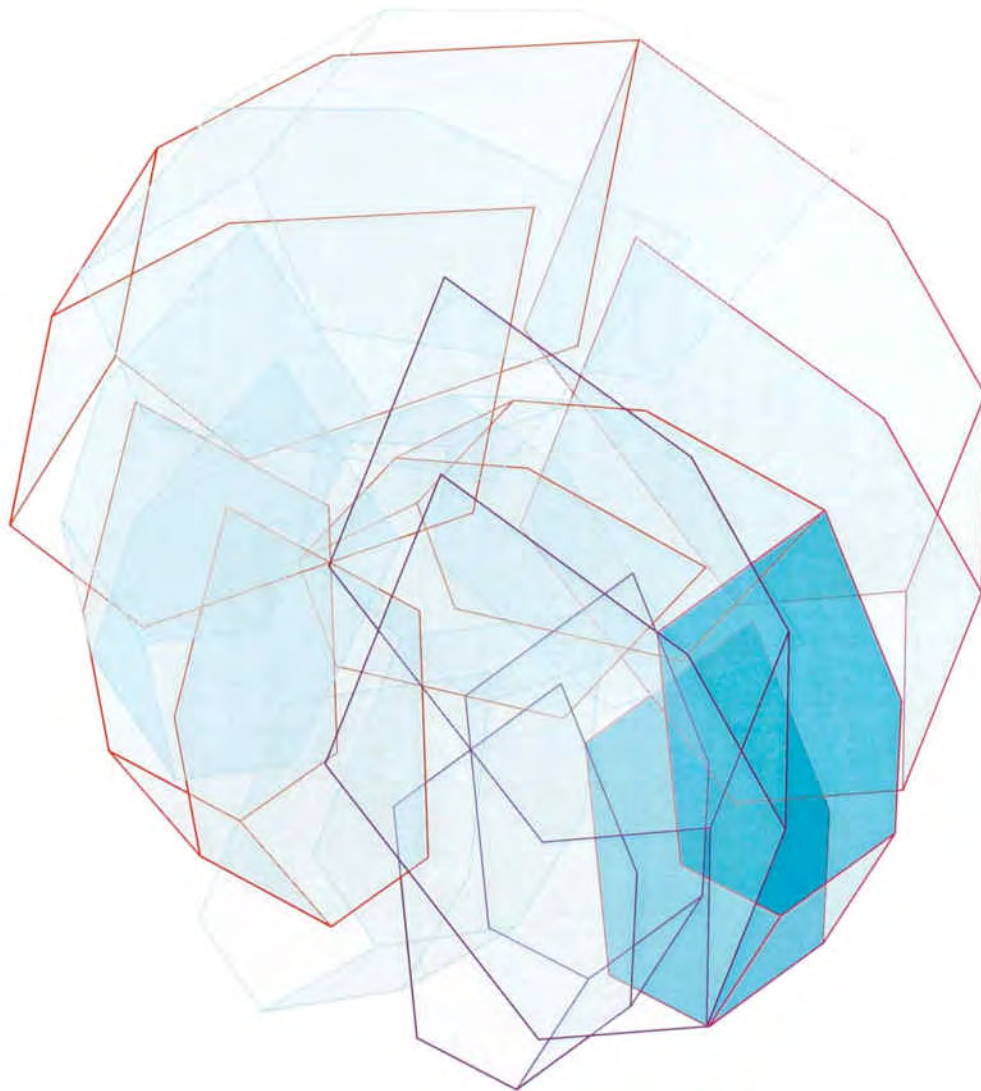




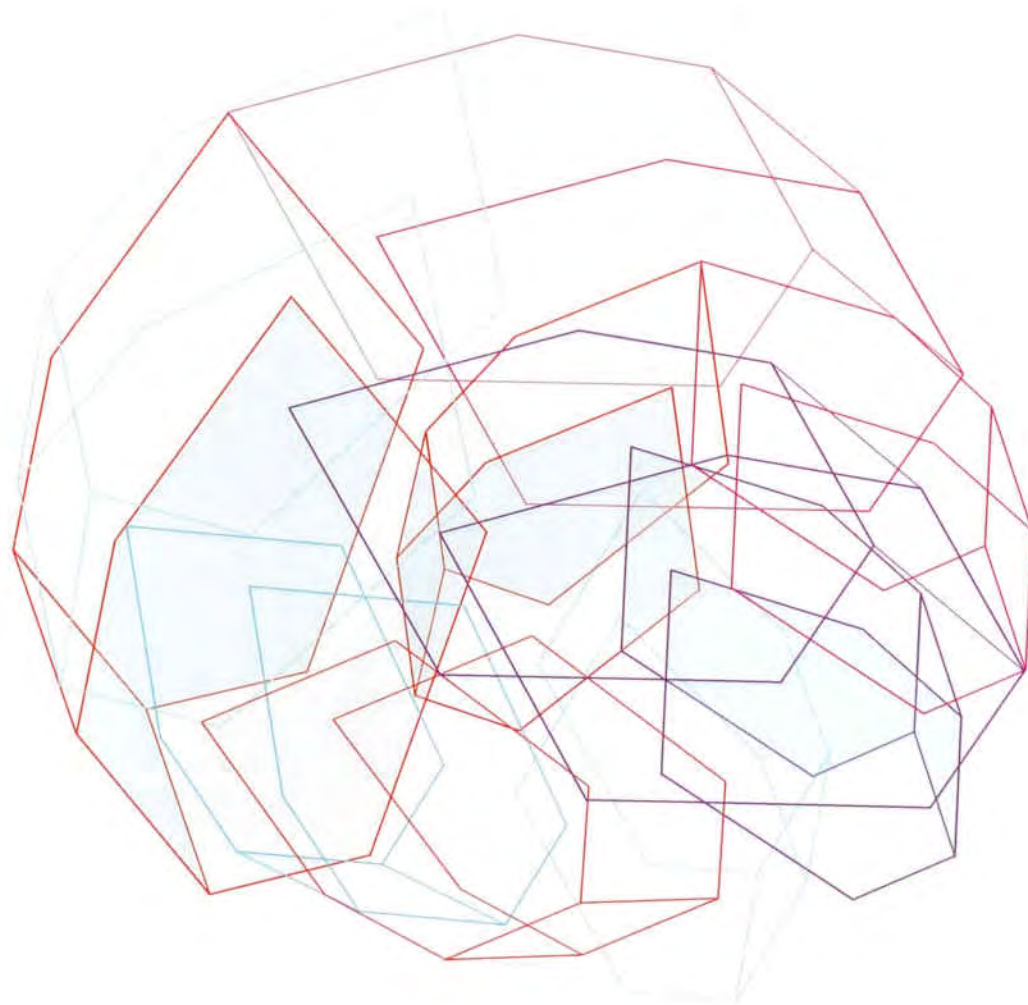


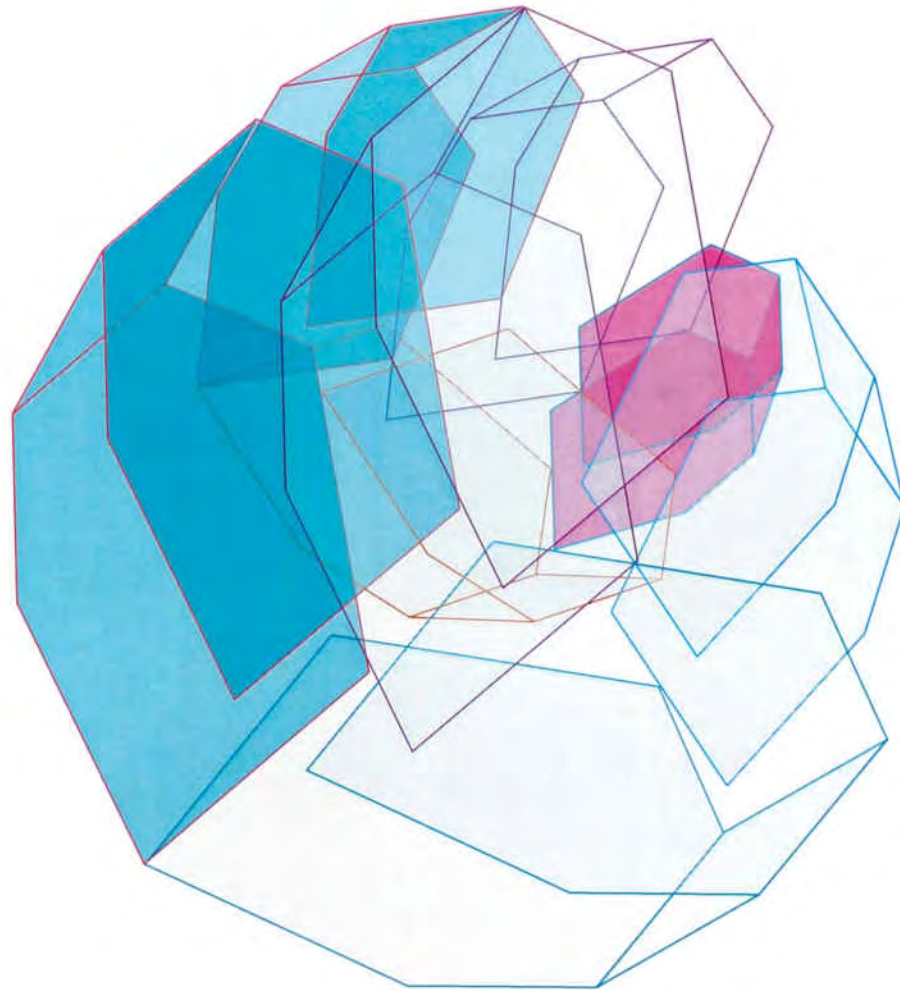


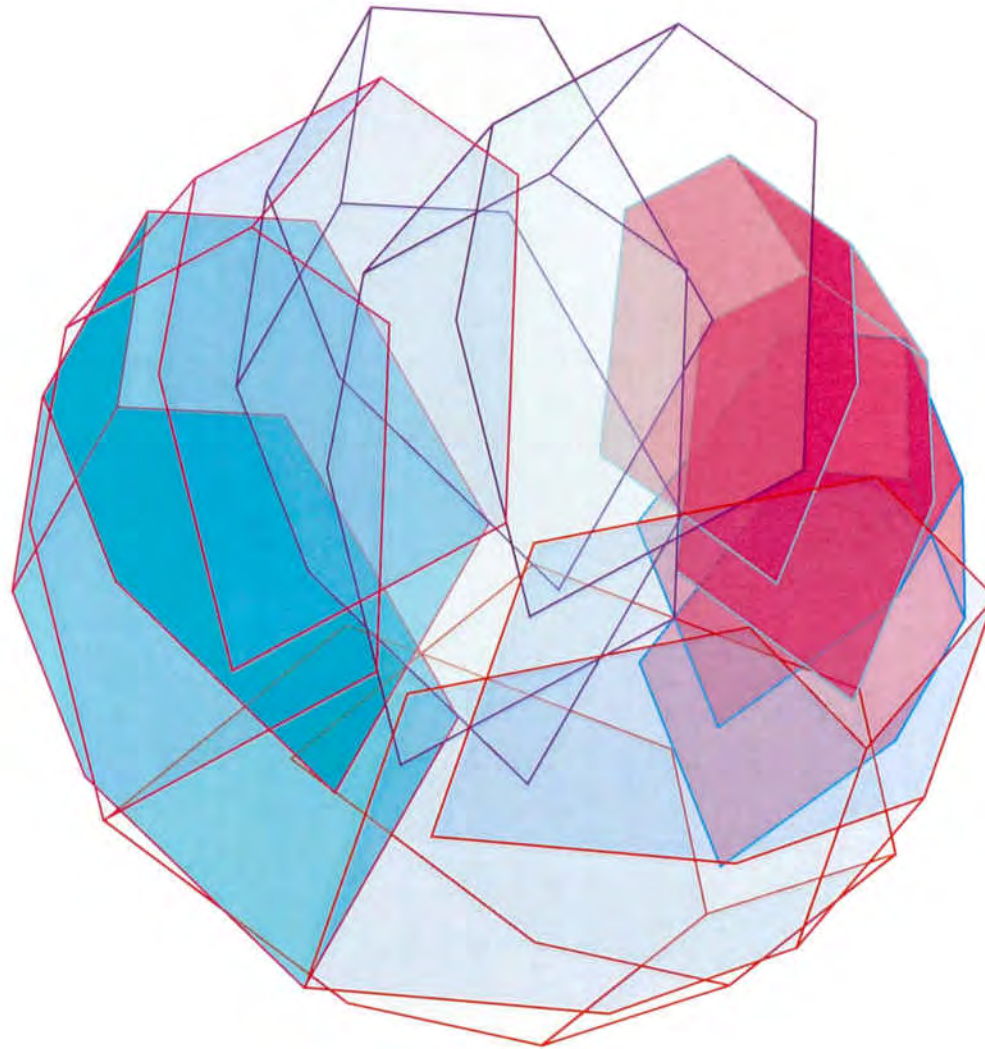


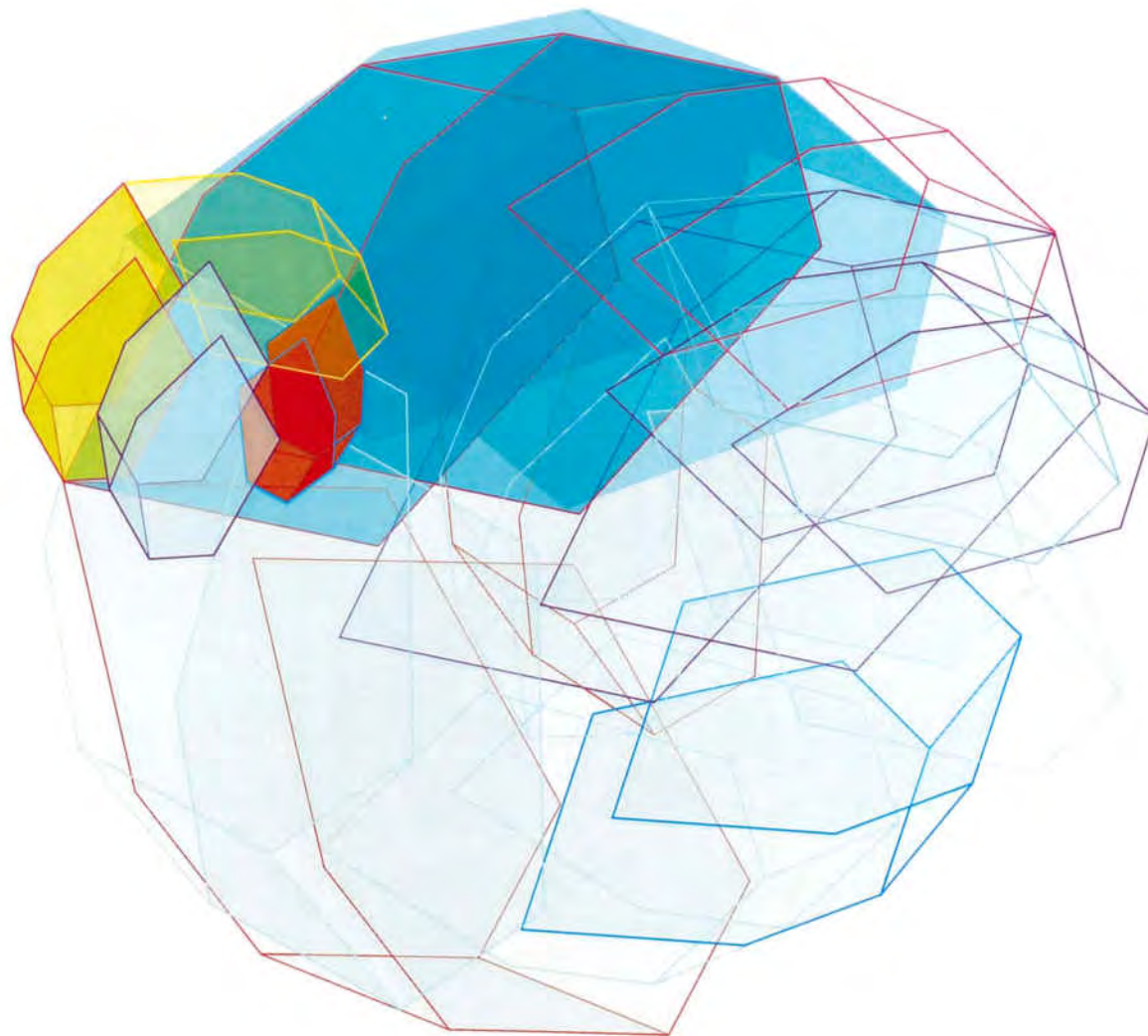












## MINERALITES

20. Jo no veig que els colors dels cossos reflecteixin la llum dins el meu ull.<sup>1</sup>

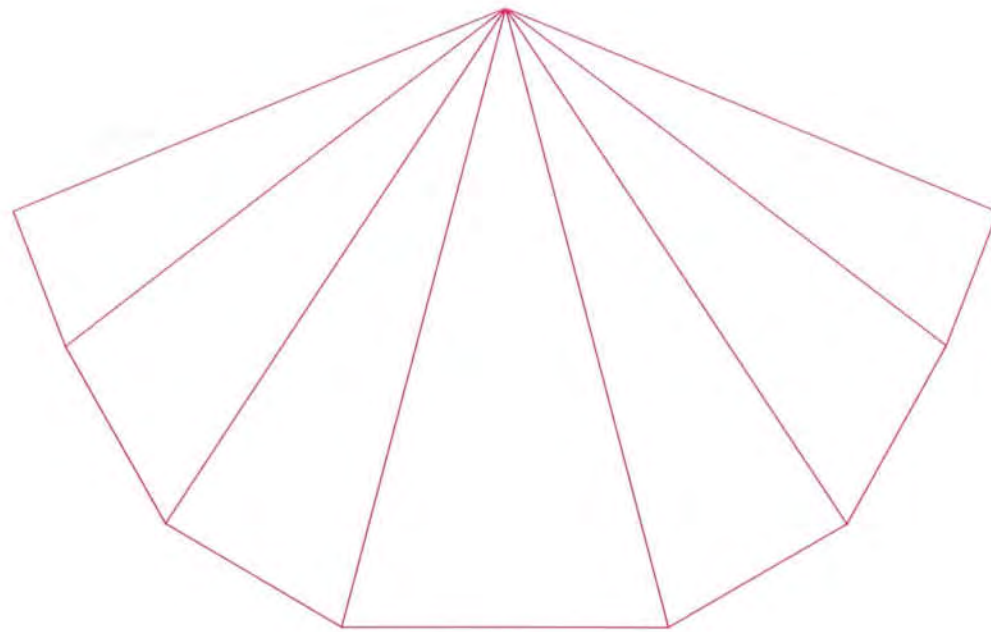
20. La imatge falsa confon, la imatge correcta ajuda.<sup>2</sup>

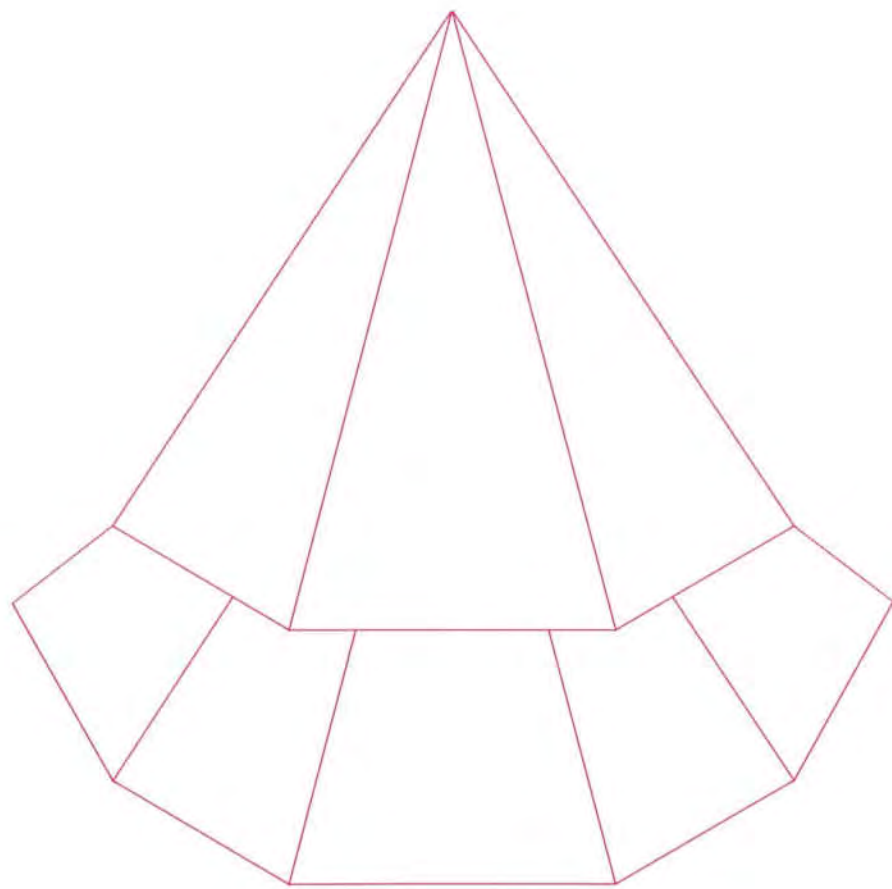
39. Si es mira una imatge enlluernant completament incolora, aquesta deixa una impressió profunda i persistent l'extinció gradual de la qual s'acompanya amb un fenomen cromàtic.<sup>3</sup>

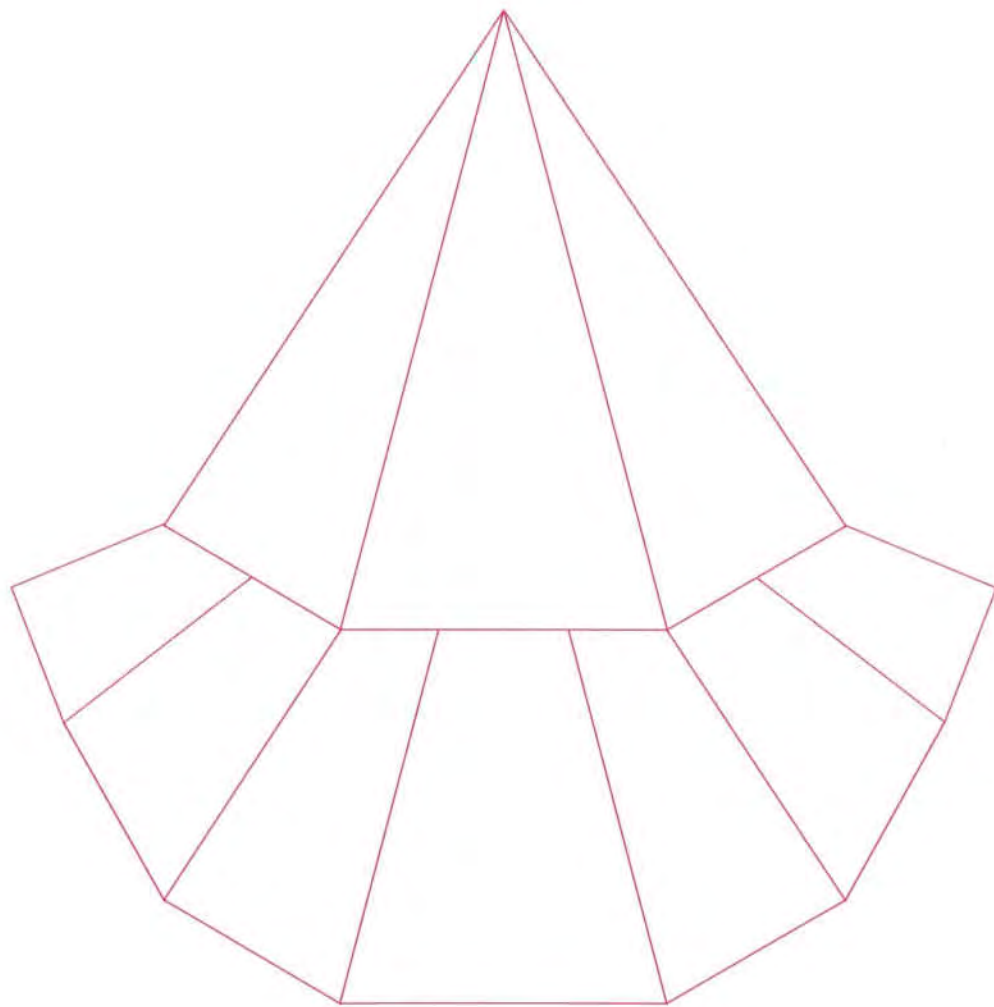
<sup>1</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 25

<sup>2</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 37

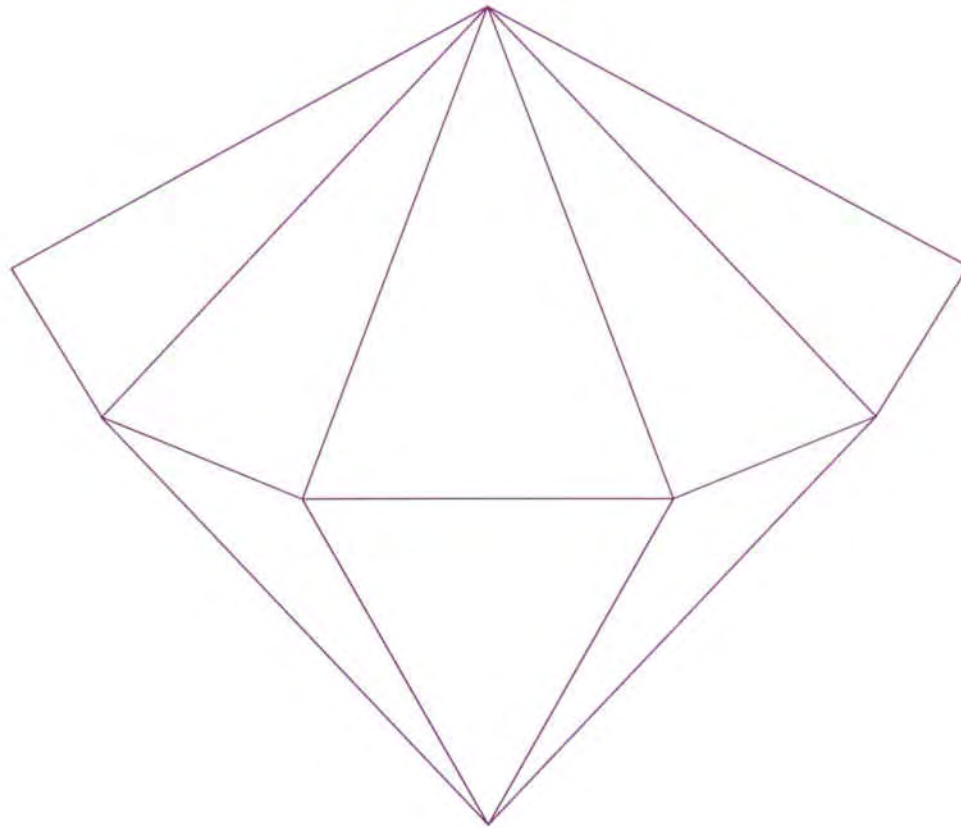
<sup>3</sup> J.W. Goethe. *Teoría de los colores...*, pàg.75.

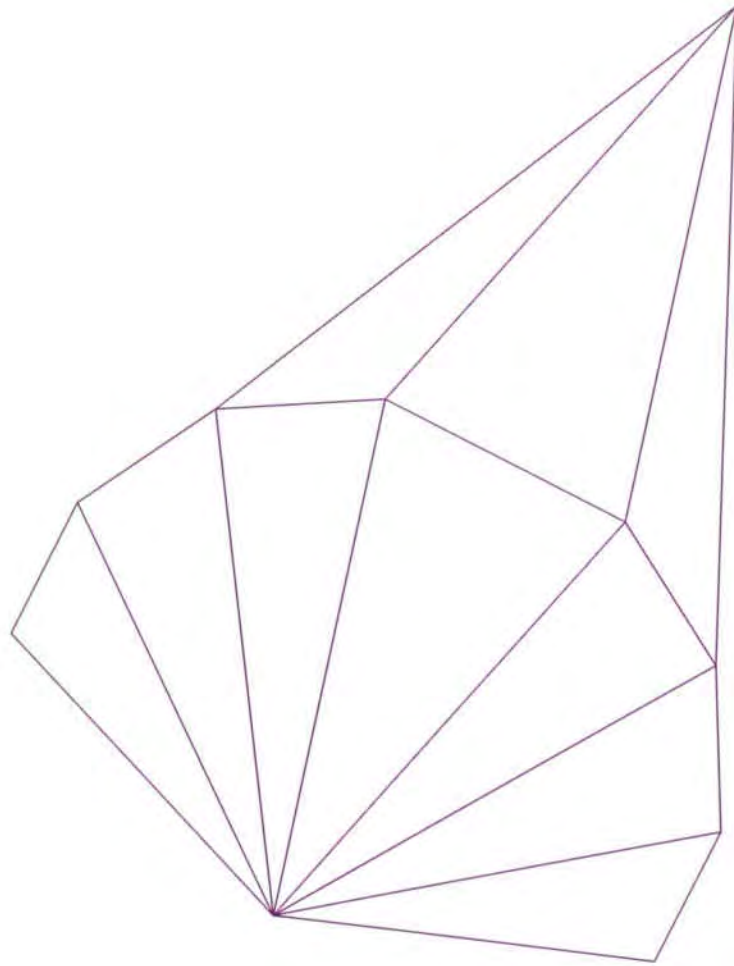


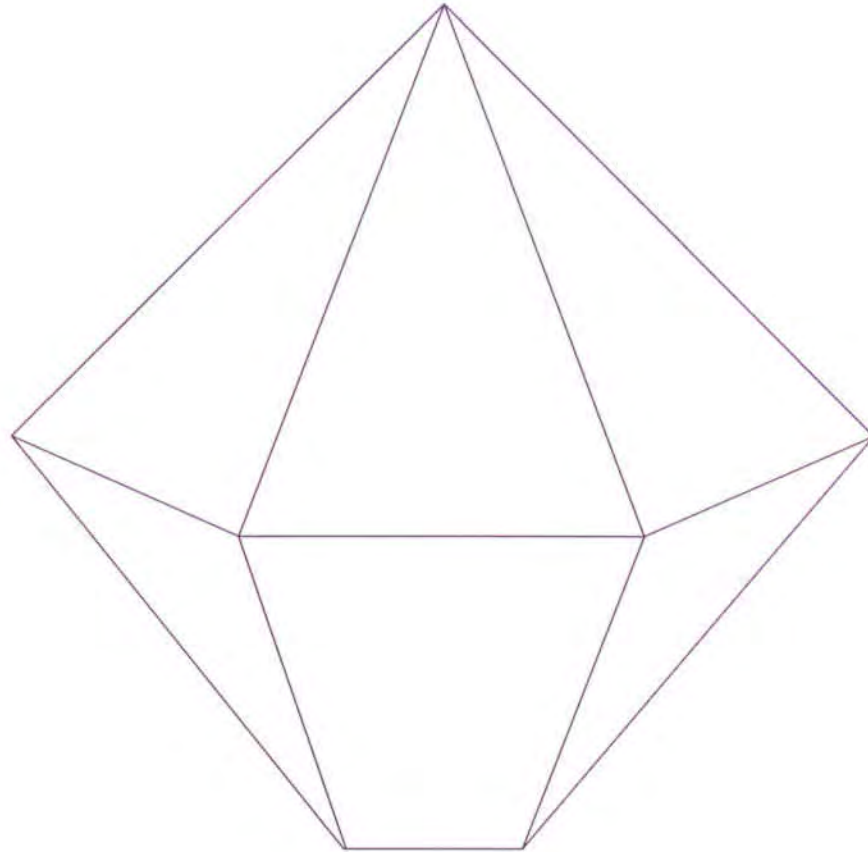


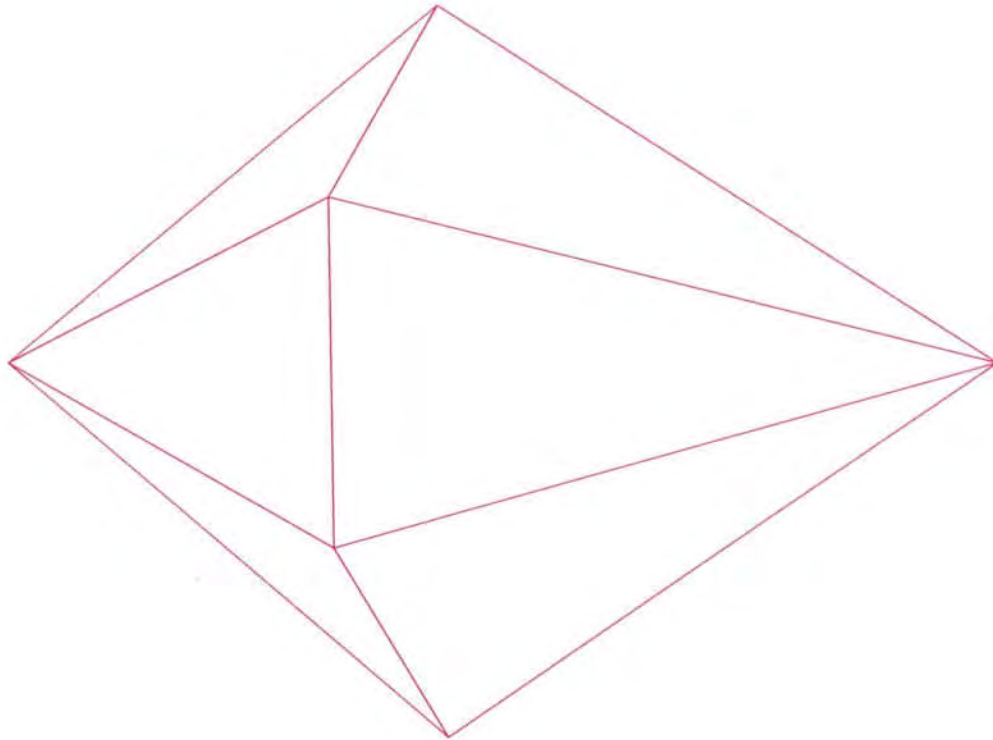


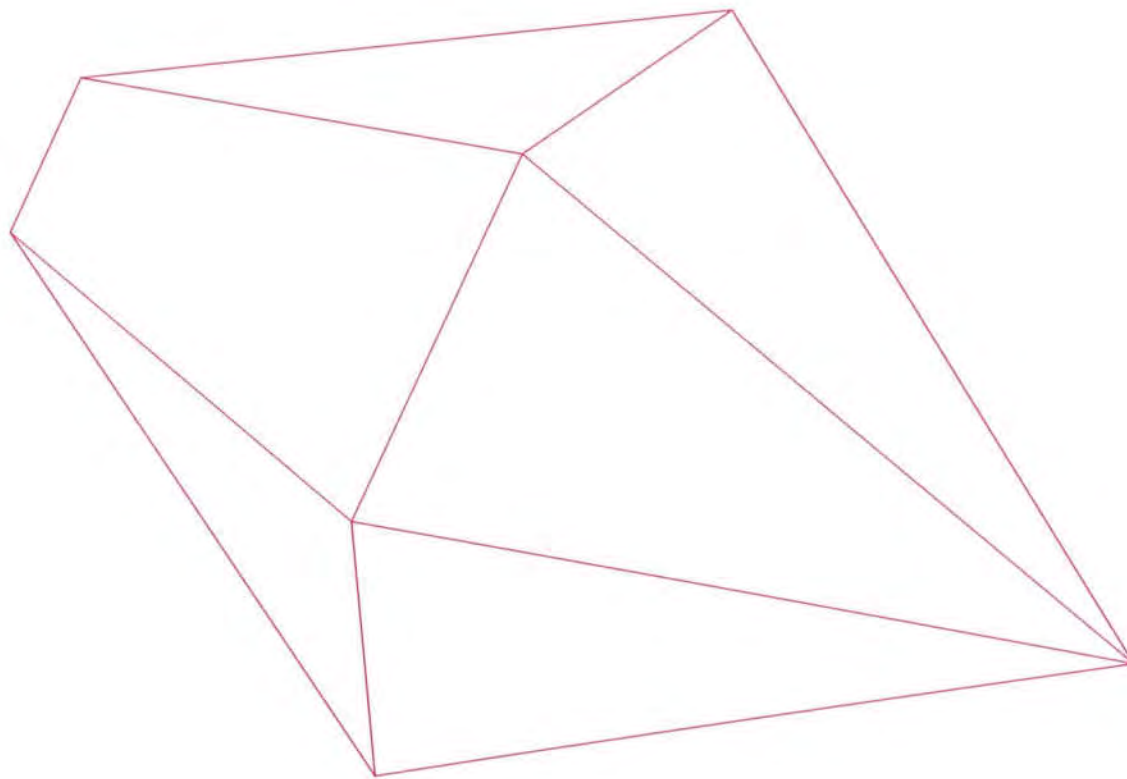


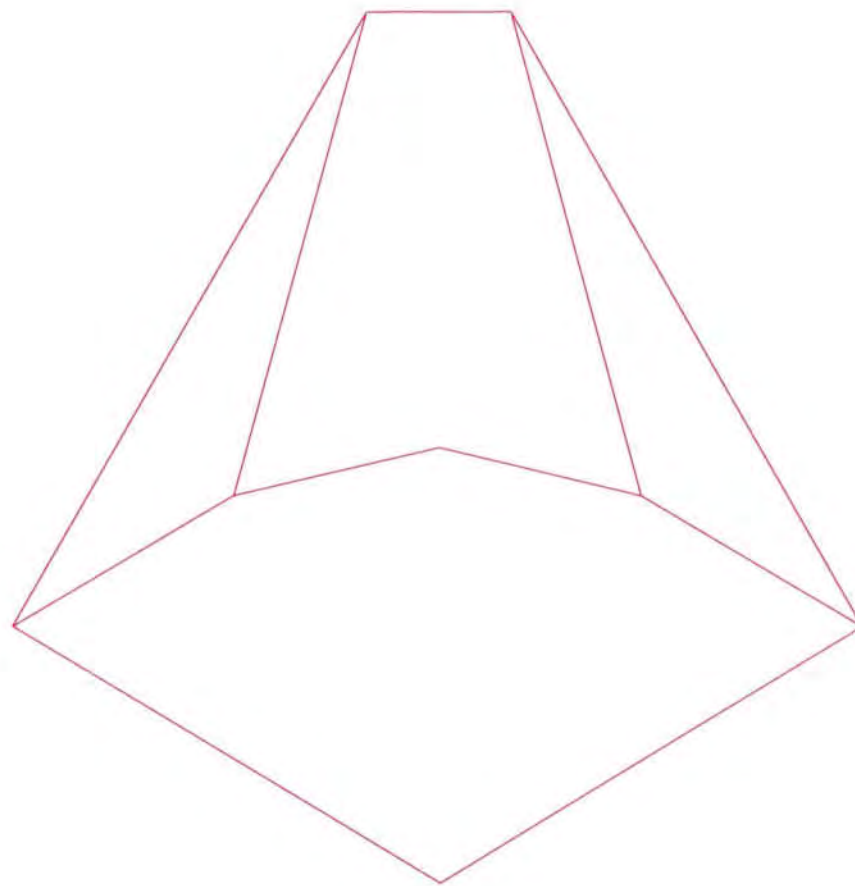


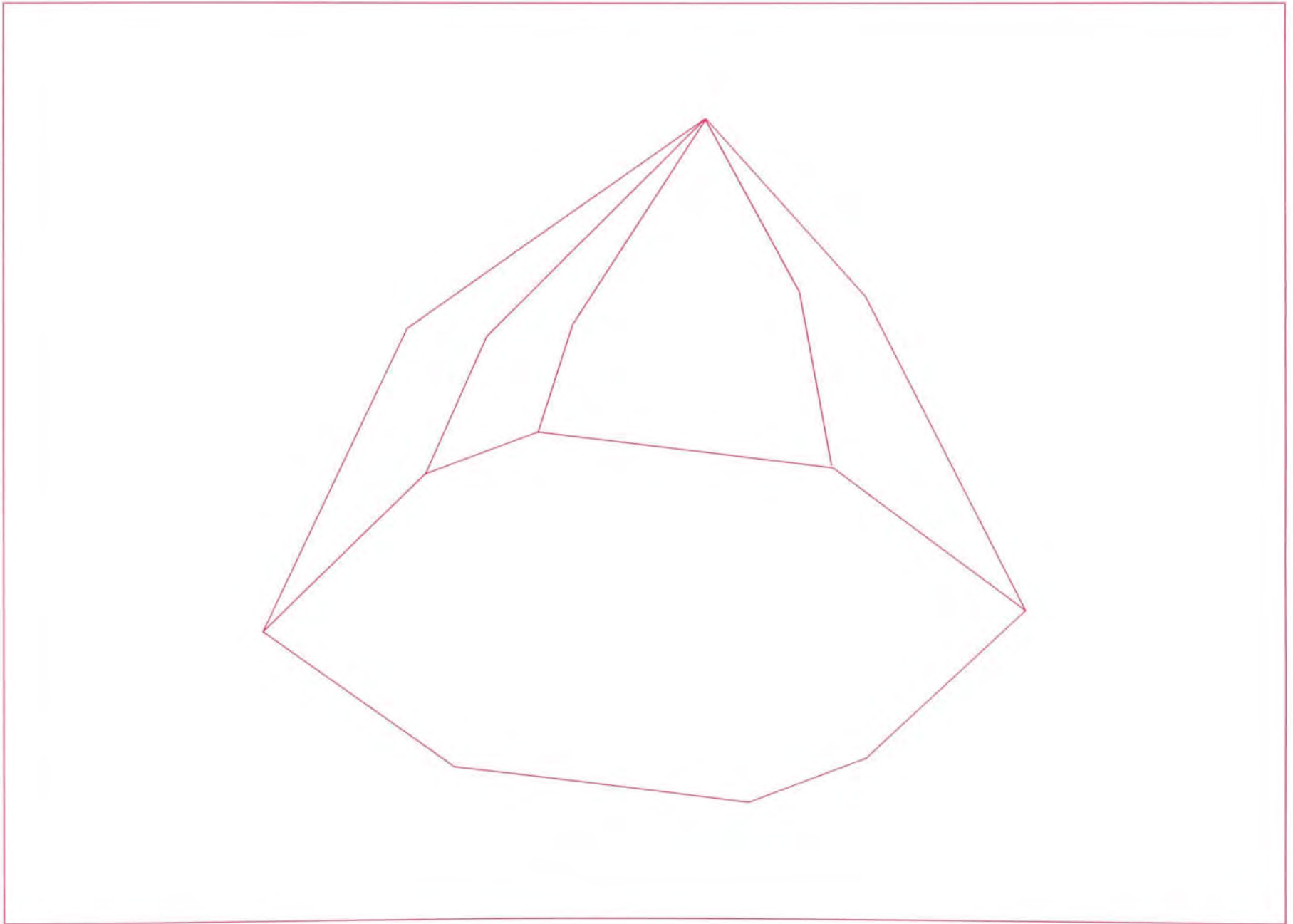


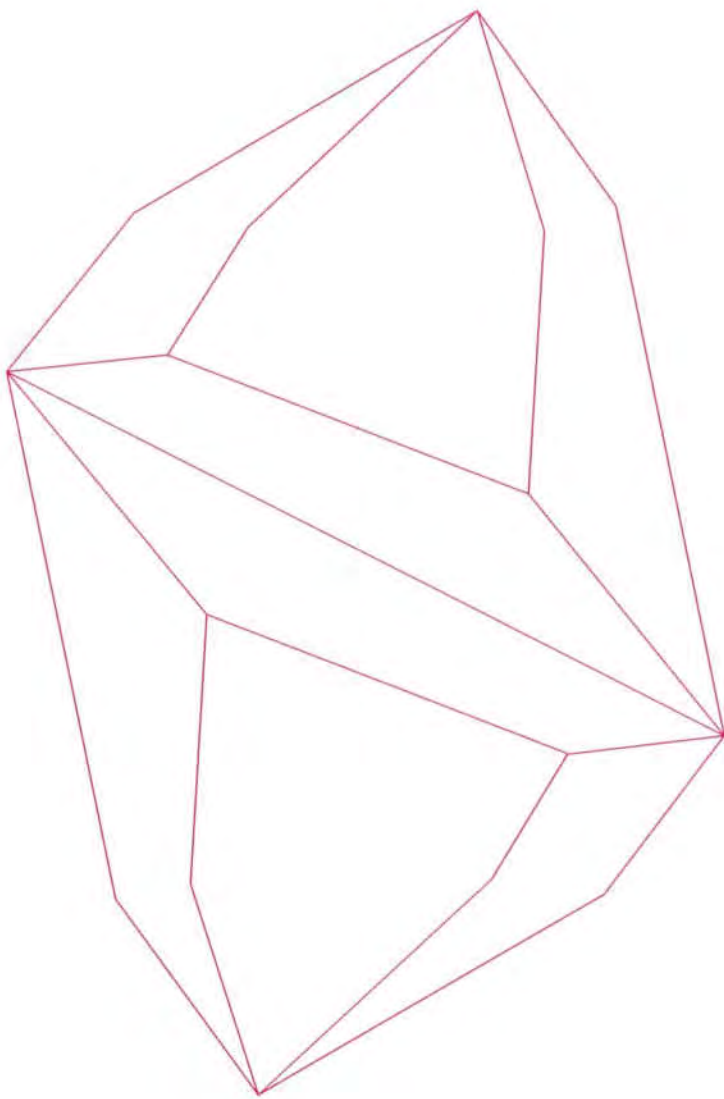




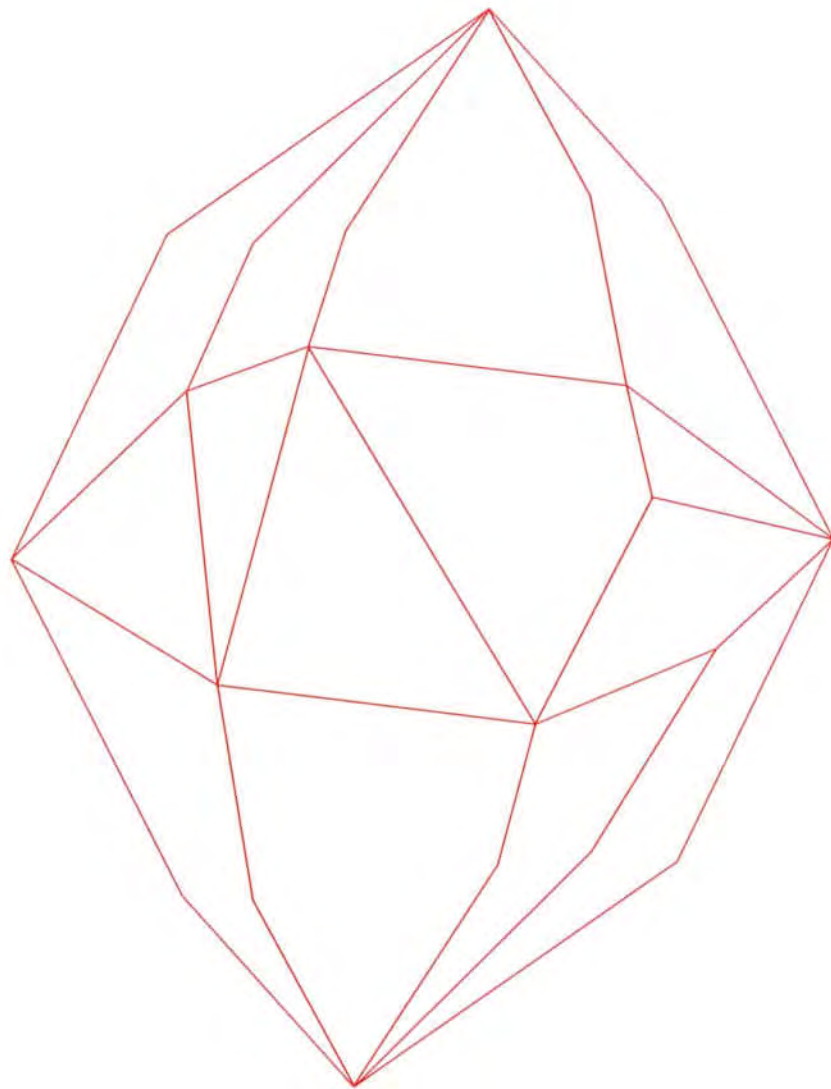












## CALEIDOSCOPIA

35. Linchtemberg diu que poca gent ha vist alguna vegada el blanc pur. Així doncs, la majoria utilitza la paraula erròniament? I com n'ha après *e//* l'ús correcte? —Més aviat, ha construït, a partir d'un ús de fet, un ús ideal, com es construeix una geometria. Però amb "ideal" no vull dir quelcom especialment bo, sinó solament quelcom portat a l'extrem.<sup>1</sup>

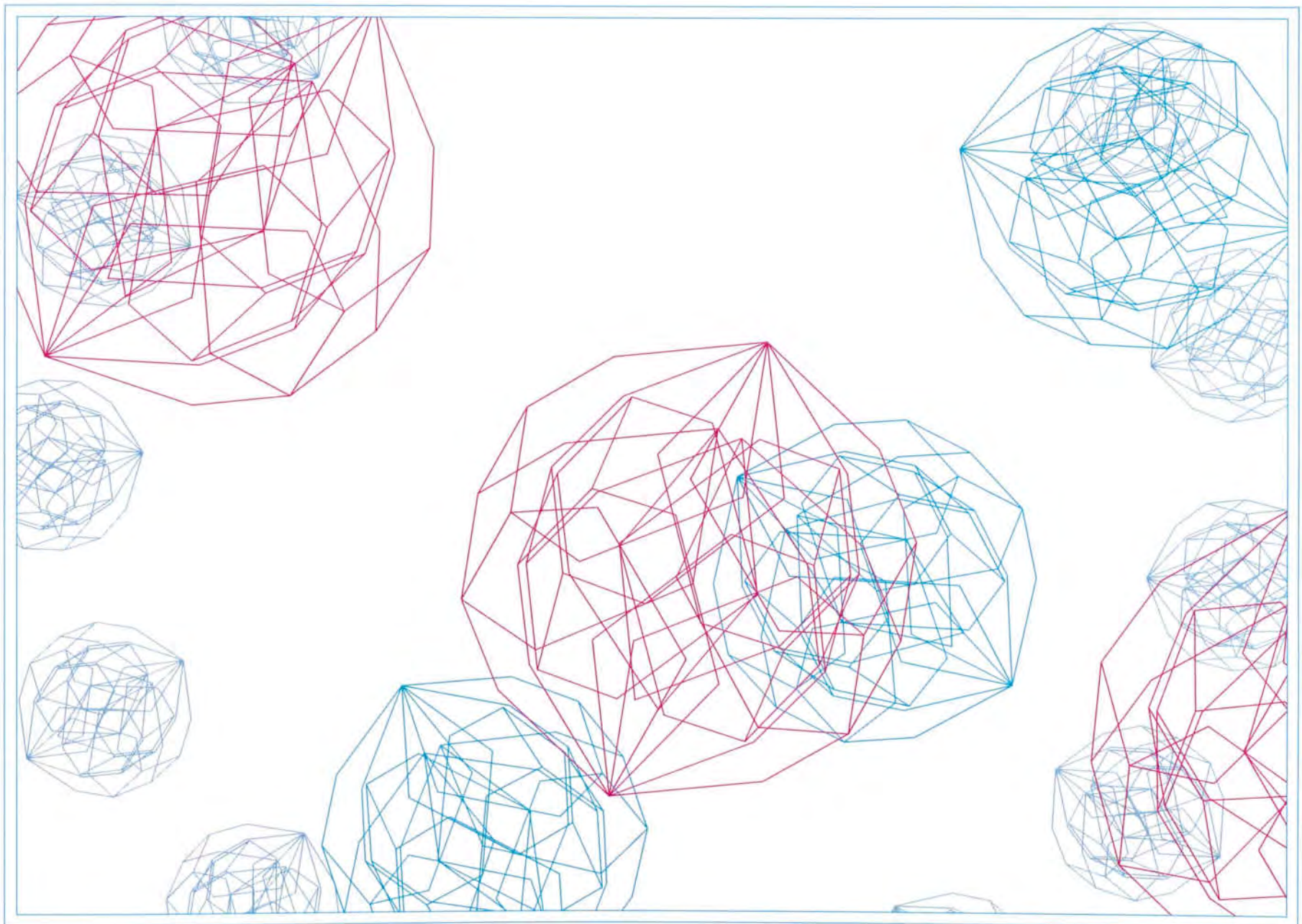
253. Com està constituïda aquesta aquesta imatge visual que anomenem imatge d'un medi transparent acolorit?.<sup>2</sup>

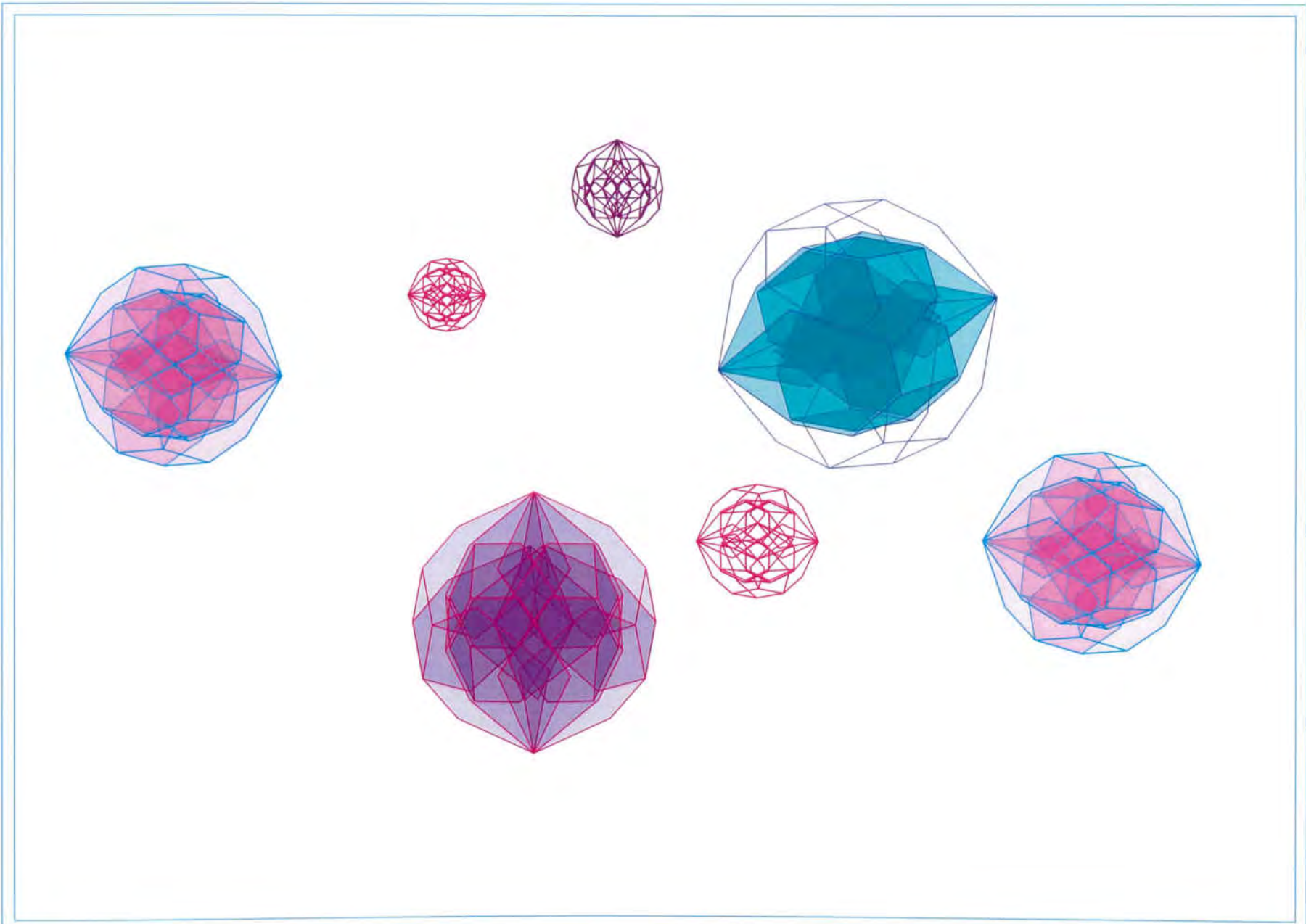
59. A la vida diària estem envoltats únicament de colors impurs. És sorprenent, doncs, que ens haguem format el concepte de colors purs.<sup>2</sup>

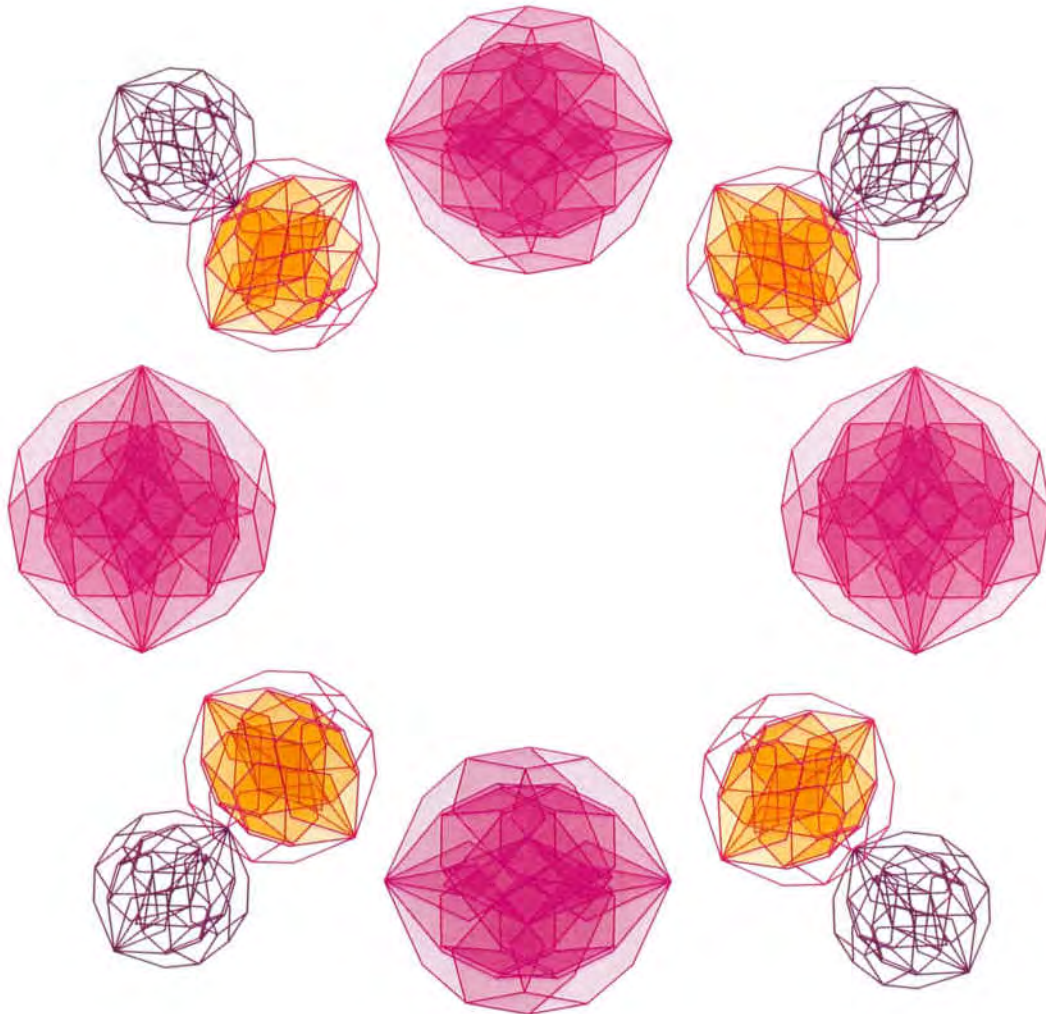
<sup>1</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 39-40

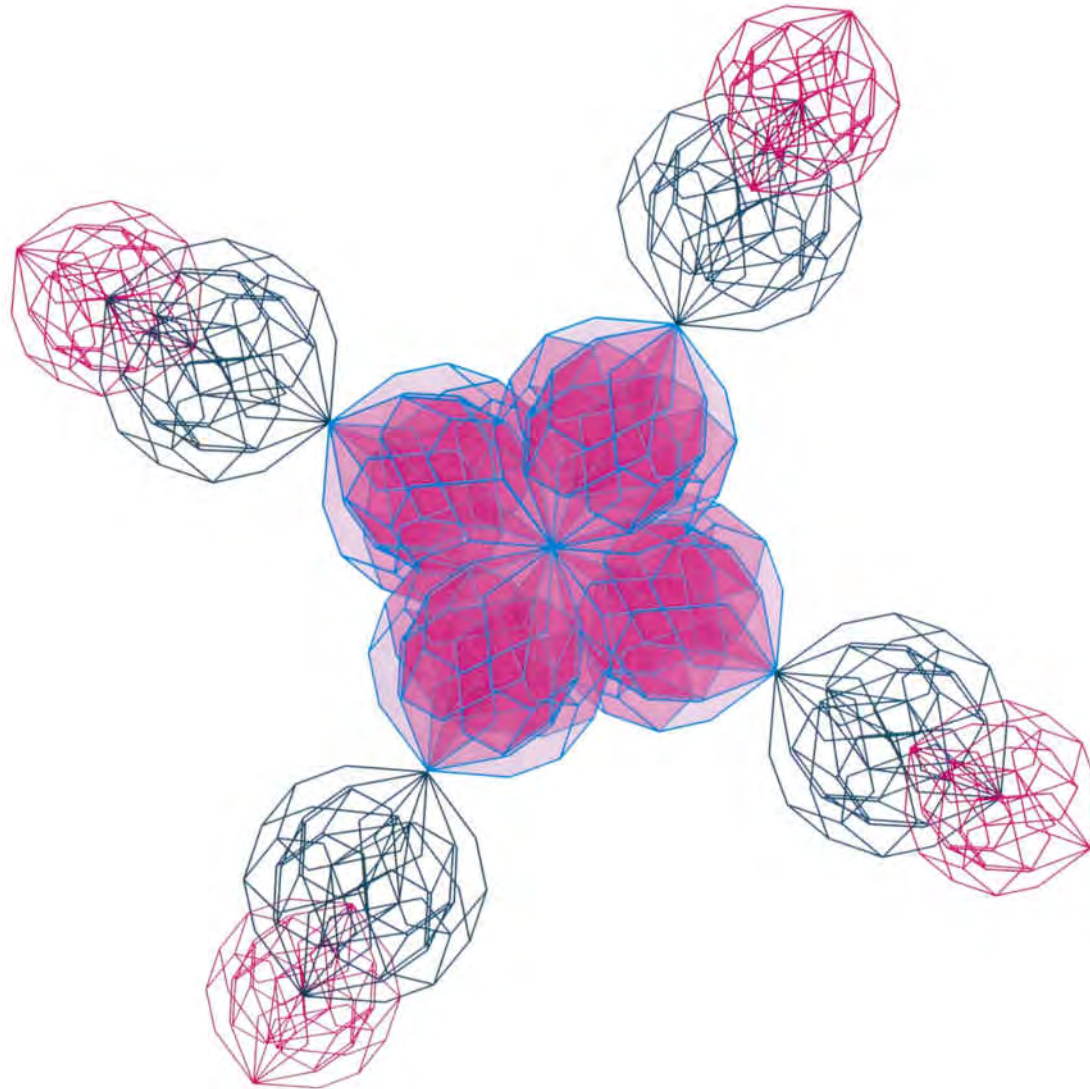
<sup>2</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 68

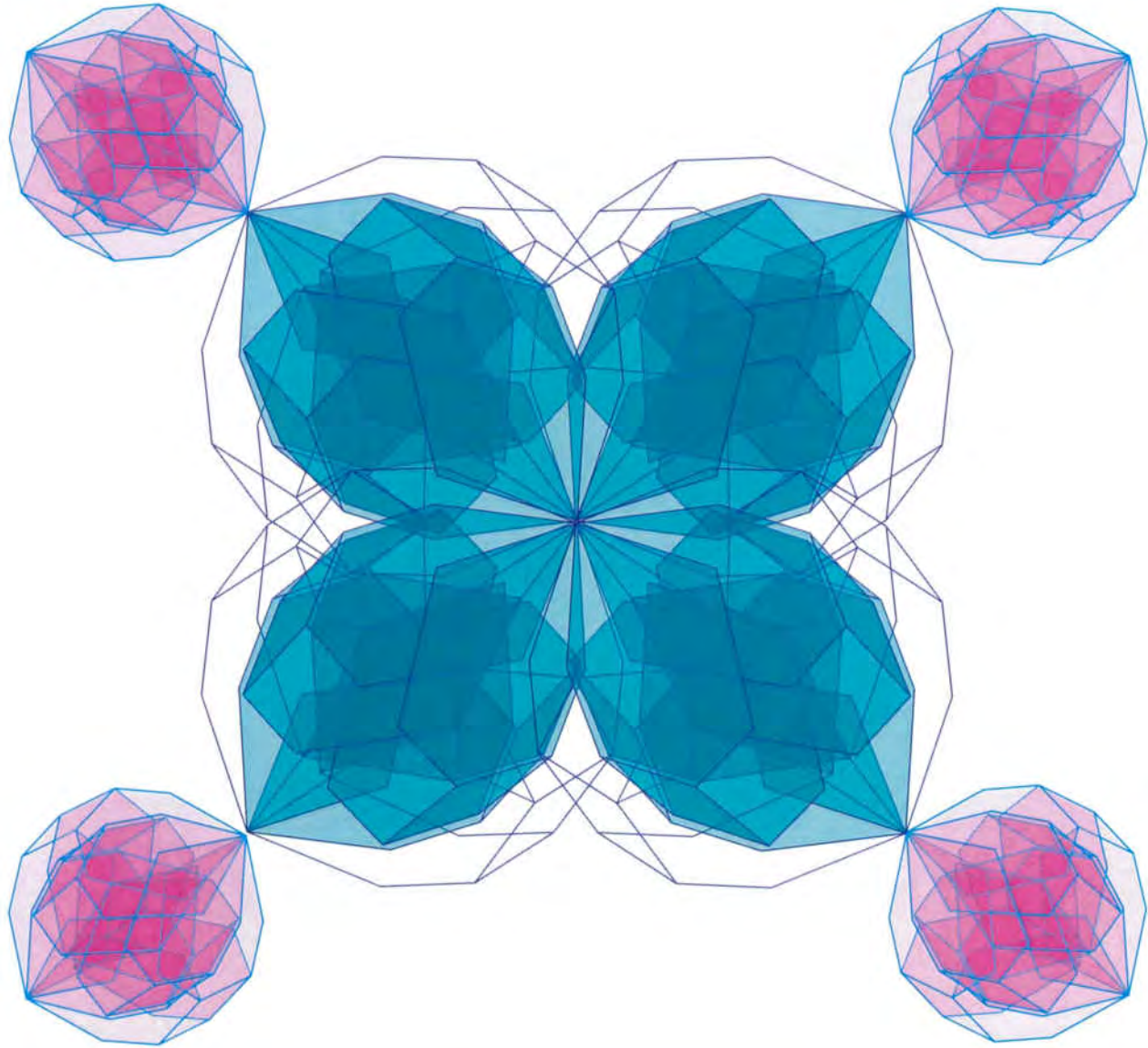
<sup>3</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse. *Al voltant del color...*, pàg. 42

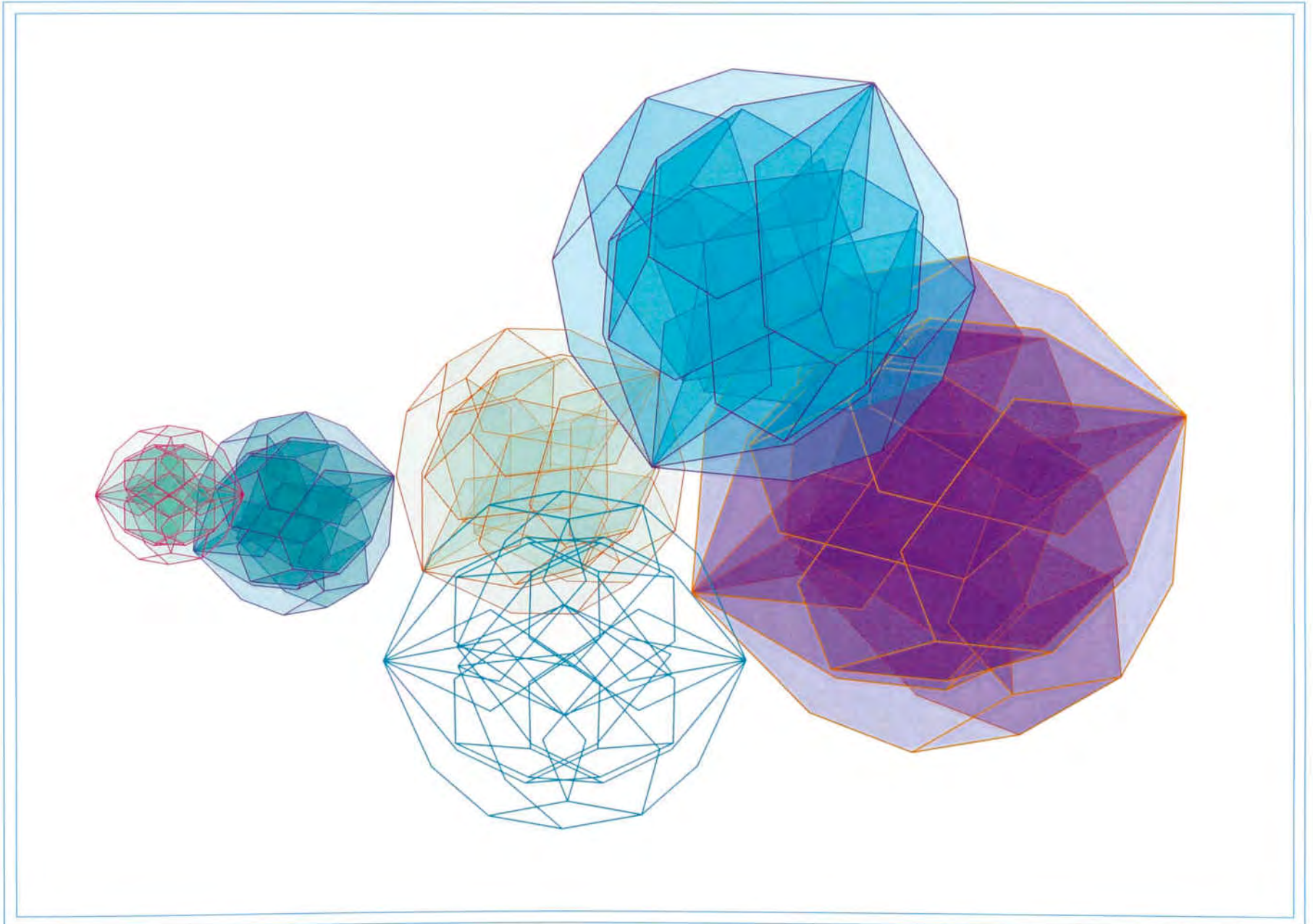




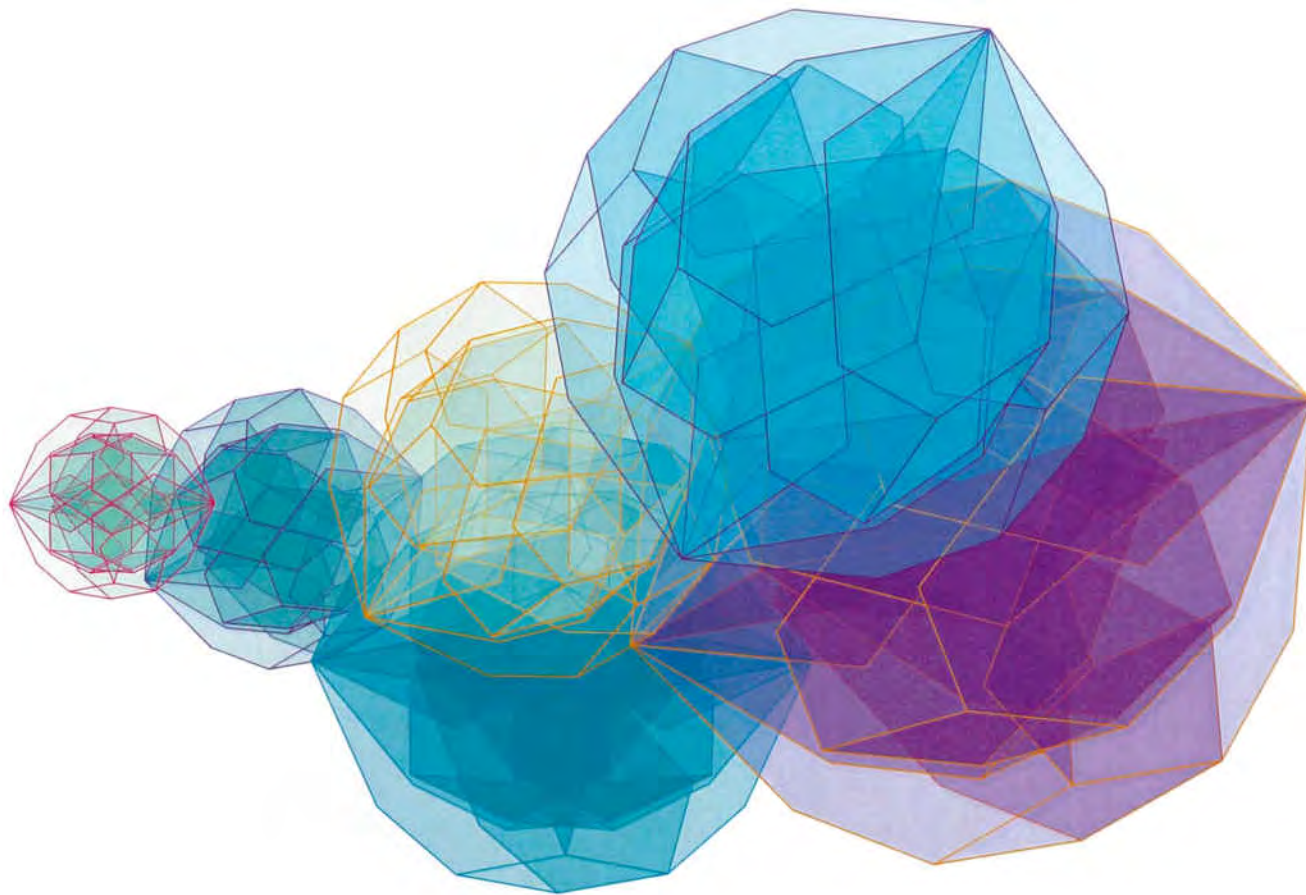


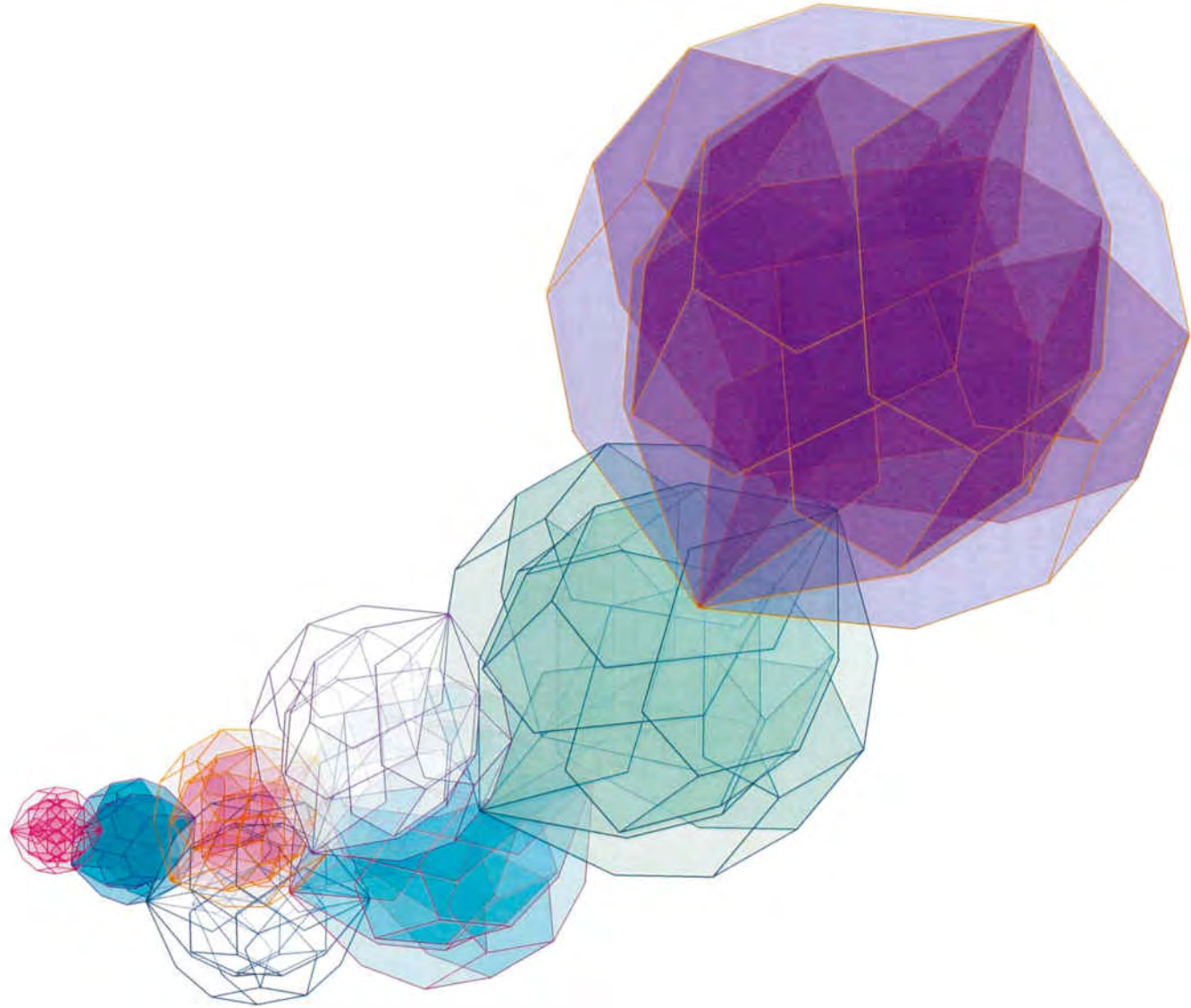


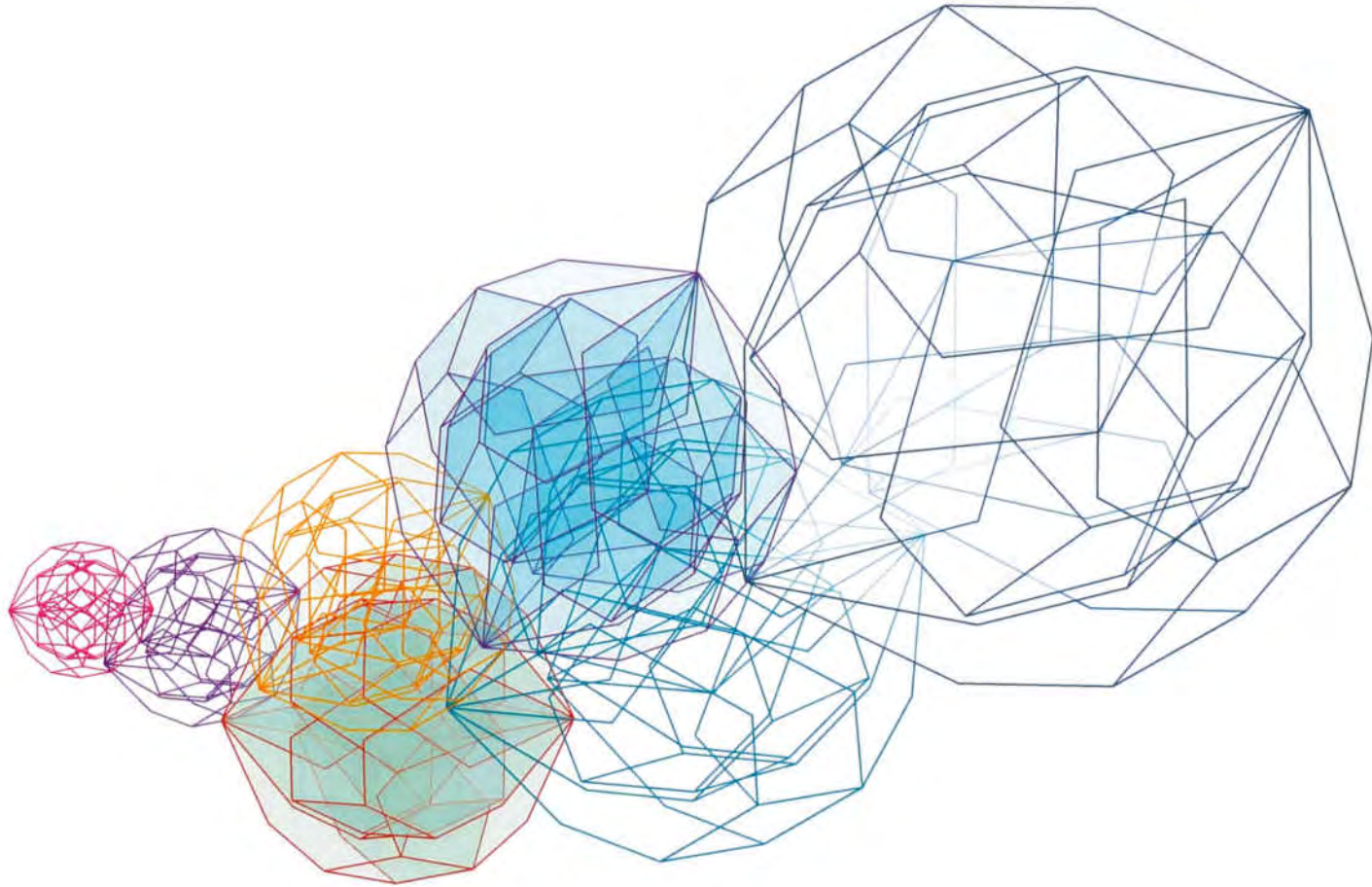


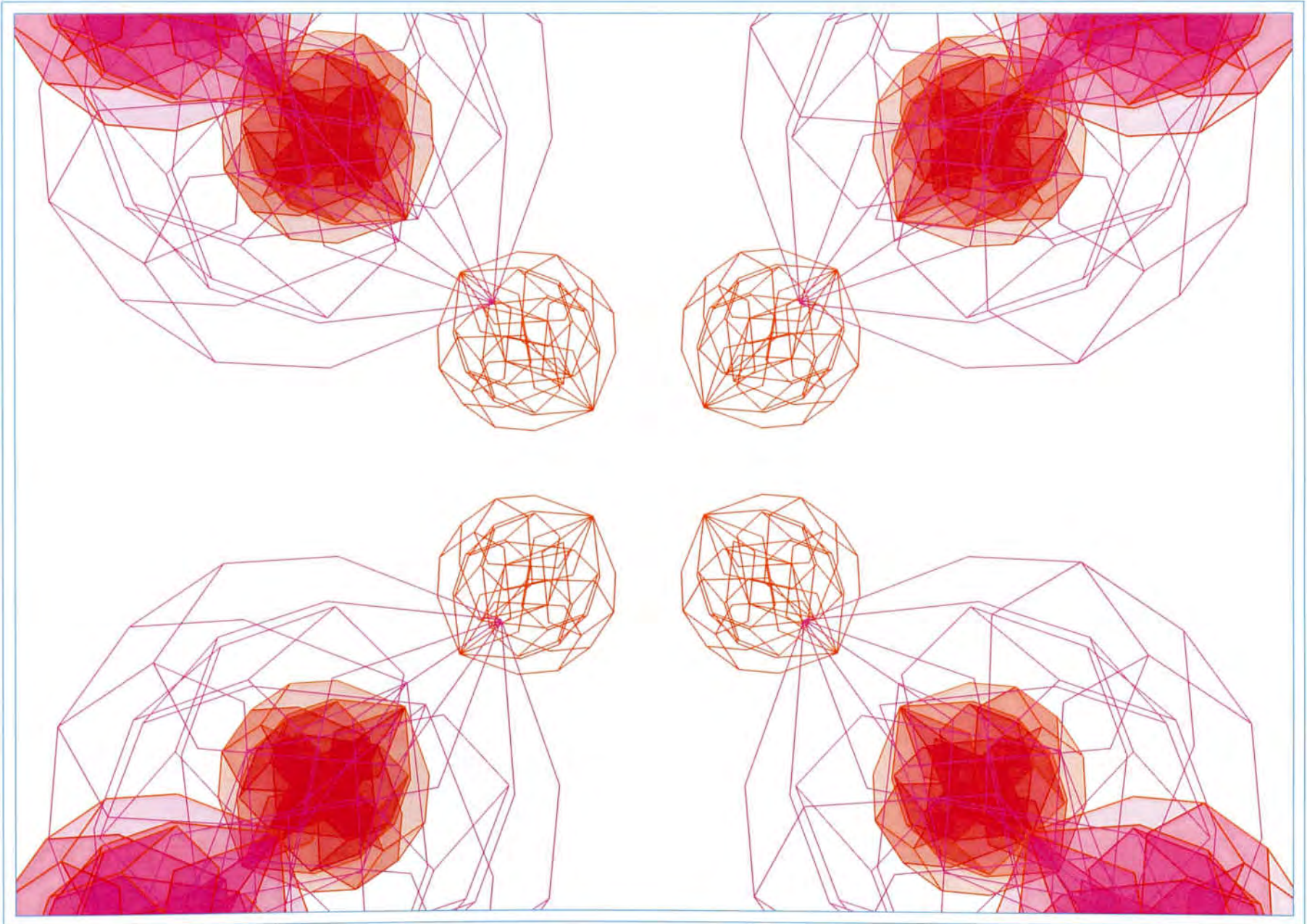


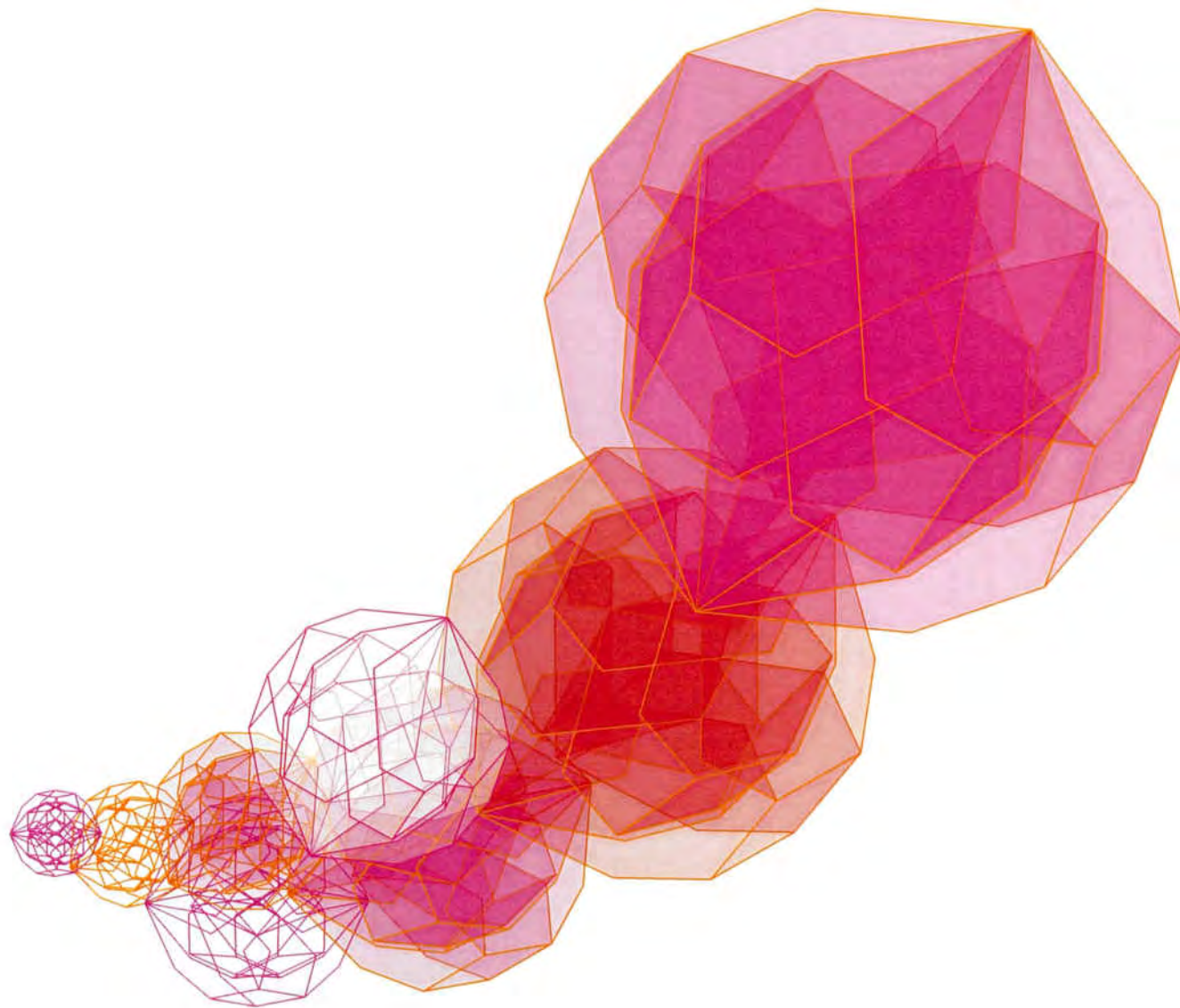


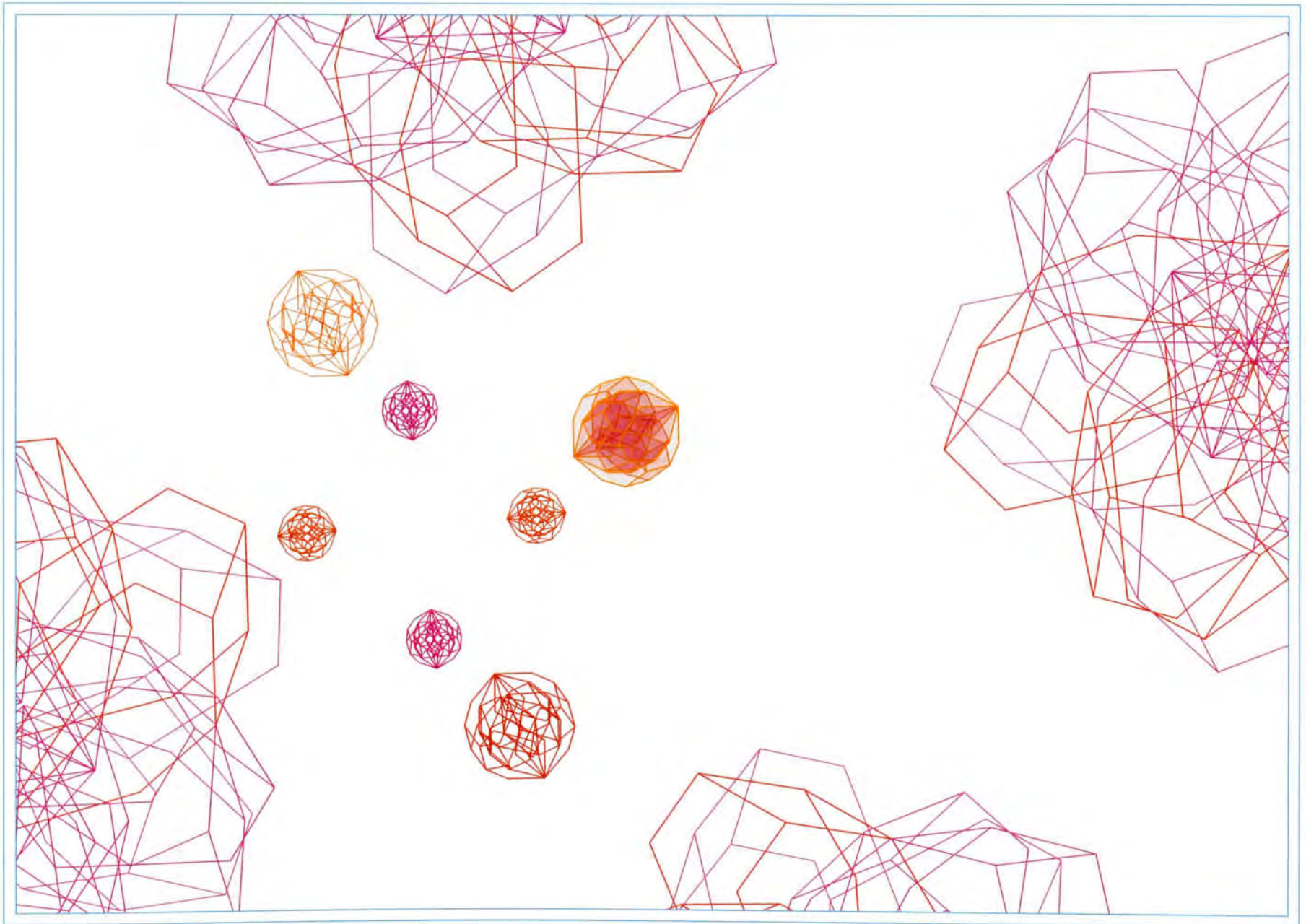












## GÈMULAS

156. Runge: “el negre embruta”. és a dir, li lleva al color la seua força lluminosa. Però hi ha ací quelcom lògic o quelcom psicològic? Hi ha un vermell lluminós, un blau lluminós, etc., però no hi ha cap negre lluminós. El negre és el més fosc dels colors. Es diu un “negre profund”, però no es diu un “blanc profund”.

“Un vermell lluminós” no vol dir, tanmateix, un vermell clar. Un vermell fosc pot ser també lluminós. però un color és lluminós pel seu entorn i en el seu entorn.

Tanmateix, el gris és lluminós.

Però sembla que el negre enterboleix un color, mentre que la foscor no ho fa. Un robí podria, doncs esdevenir tèrbol, mentre que si esdevinguera vermell negrenc, aleshores esdevindria tèrbol. Així doncs, el negre és un color de superfície. Pel que fa a la foscor, no l’anomenarem pas un color. En pintura la foscor pot ser representada també mitjançant el negre.

La diferència entre el negre i, diguem-ne, un violeta fosc és semblant a la diferència entre la sonoritat d’un bombo i la d’un timbal. de la primera es diu que és un soroll, no un so. És mat i totalment negra.<sup>1</sup>

53. Descripció d’un trencaclosques mitjançant la descripció de les peces. Pressupose que aquestes no ens fan reconèixer una forma espacial, sinó que ens apareixen sempre com a petits trossos plans, d’un sol o de diversos colors. solament quan les peces són acoblades quelcom esdevé una “ombra”, una “brillantor”, una “superfície còncava o convexa d’un sol color.”<sup>2</sup>

46. En els colors: parentiu i oposició. (I açò és lògica).<sup>3</sup>

<sup>1</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse.  
*Al voltant del color...*, pàg. 55

<sup>2</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse.  
*Al voltant del color...*, pàg. 41

<sup>3</sup> L. Wittgenstein i J. Bouveresse.  
*Al voltant del color...*, pàg. 41

