

*Rodríguez
Silva*

PINTURAS EN EL BORDE

Rodríguez Silva



Sala Siglo XXI
Diputación de Huelva

Museo de Huelva
Del 15 de enero
al 9 de febrero de 2014





del color y la materia

Juan Bosco Díaz Urmeneta

1 Cuando la ciencia moderna dio sus primeros pasos privó a la naturaleza del color. Lo creyó un tributo necesario: el color se resistía a la medida y en el afán de contar sólo con aspectos que pudieran medirse y relacionarse después con otros, mediante las matemáticas, la ciencia en sus inicios prefirió prescindir de él. A la resistencia del color a la medida se unía la dificultad de precisar qué se debía al objeto y qué al sujeto en la percepción del color. La sensación de tamaño correspondía claramente a una propiedad del cuerpo, como podía comprobarse.

No ocurría así con el color: en los cuerpos hay algo que produce la sensación de rojo o azul pero ese algo en nada se asemeja a lo que llamamos color, escribía John Locke en 1690. No existía, pues, correspondencia alguna entre el color-cualidad del objeto y el color-sensación.

El color aparecía, por tanto, como algo que se resistía a la voluntad de racionalizar la naturaleza. Pero no faltaban en la época quienes demandaban una ordenación del color. La pedían, entre otros, tejedores y tintoreros, cuyo trabajo rechazaban con frecuencia los comerciantes de tejidos porque su color no era exactamente el que habían solicitado, o ciertos estudiosos de la naturaleza que creían poder ordenar con la ayuda del color las especies vegetales.

Un célebre experimento, el de Newton: en 1671, mostró que el color era un componente de la luz. Pero esto no solucionaba el problema de la medida y tampoco la espinosa cuestión de la escala del color. Newton fijó el espectro de la luz en siete colores pero ¿por qué siete, salvo que quisiera trazar un paralelo entre la escala cromática y la musical? y ¿por qué considerar el añil, entre el azul y el violeta, y no el turquesa, entre el azul y el verde, o alguna variedad entre rojo y naranja, como requerían algunos pintores? El espectro además podía dividirse en matices más numerosos que los señalados por Newton: Richard Waller, directivo de la Royal Society, publicó en 1687, tres lustros después del experimento de Newton, un muestrario con 150 matices cromáticos, quejándose a la vez de la poca atención que prestaban los filósofos, esto es, los primeros científicos, a ese problema.

La cuestión de la escala podría agravarse aún más. Un libro, Hortus floridus, escrito por un pintor holandés, Crispijn Van de Passe, en la primera mitad del siglo XVII había despertado ciertas esperanzas.

Al basar su ordenación del color en el de las flores (algunos relacionan el libro con la especulación suscitada por el cultivo del tulipán que, como se sabe, desembocó en burbuja financiera) parecía ofrecer una base controlable para la deseada escala del color pero pronto surgió una dificultad. La señalaba el traductor de la obra de Van de Passe: no había en inglés términos que correspondieran a las palabras holandesas que designaban este o aquel color. Así, a la dificultad de precisar los matices cromáticos que compusieran una escala convincente se añadía otra, nacida de la diversidad de lenguajes y culturas: ¿tendría cada una de éstas su propia escala para discernir los matices del color?.

Cabe aún señalar otro aspecto relacionado con la cultura más que con la ciencia o las prácticas artesanales y comerciales: la carga simbólica y emocional del color. Es lo que motiva el famoso brindis de dos poetas románticos ingleses, John Keats y Charles Lamb, contra Newton, por haber intentado, decían, destruir la fuerza poética del arco iris. En ello también insistió Goethe que propuso una correlación entre colores y emociones.

2 Pero la reflexión de Goethe llegaría mucho más lejos.

El Esbozo de una teoría de los colores, publicado en 1820 como ampliación del cuaderno de 1810 titulado Contribuciones a la óptica, no es importante por sus argumentos contra la teoría de Newton (débiles y cuya inclusión en el libro lamentó el propio autor en su madurez) sino porque plantea el color como fenómeno, esto es, como manifestación de la naturaleza. Por el color, escribe, “place a la Naturaleza revelarse de un modo especial a la visión”. El color es entonces “la naturaleza gobernada por leyes en relación con el sentido de la vista”.

Según esto, la indagación sobre el color se bifurcaba: debía estudiarlo la física pero también la psicología. Si la dirección abierta por Newton condujo después a la espectrometría, resolviendo el problema de la medida del color, la sugerida por Goethe influyó en las investigaciones sobre la percepción del color llevadas a cabo a lo largo del siglo XIX. En el libro de Goethe destacan además los análisis de la percepción del color. Vinculados a la pintura, insistían en las variaciones que la intensidad de la luz causaba en el color, lo que impulsó la construcción de círculos, triángulos o esferas cromáticas. No eran las primeras pero proliferaron desde entonces. Las esferas cromáticas más valiosas fueron del pintor Philip Otto Runge que las publicó también en 1810 tras mantener una copiosa correspondencia sobre el particular con Goethe.

Pese al valor místico que les daba Runge, sus esferas iban a ser fecundas en la práctica para ordenar el color. En sucesivos intentos, la esfera se construía a partir de un círculo formado por los tres colores que ya Runge consideraba básicos (rojo, amarillo y azul) enfrentado cada uno a su complementario (verde, violeta, naranja), resultado cada uno de la adición de los otros dos colores básicos. Fijados los seis colores en saturación media, iban perdiéndola conforme se acercaban al centro del círculo que presentaba un gris medio. Sobre y bajo este círculo aparecían otros decrecientes: hacia arriba, cada vez más luminosos, y cada vez más oscuros, hacia abajo, hasta llegar respectivamente, al polo superior, blanco, y al inferior, negro. Estos diagramas, con forma de esfera, doble cono o doble pirámide serían el germen de los actuales sistemas de identificación industrial del color.

Estos hallazgos y elaboraciones permiten objetivar el color, pero no suprimir su resistencia a la racionalización, al menos cuando aparece o se muestra directamente a la percepción. Síntoma de tal resistencia es la dificultad de reconocimiento perceptivo del color. La investigación ya clásica, de Alphonse Chapanis y Rita M. Halsey, concluye que, proyectados aisladamente, no logramos reconocer más de doce matices de color. La cantidad aumenta hasta algo más de cien, si los colores aparecen en parejas o tríos: el contraste permite mayor discernimiento.

1 Locke, J. *Ensayo sobre el conocimiento humano*, libro II, cap. VIII, párrafo 15.

2 Gage, J., *Color y cultura*, trad. Gómez Cedillo y Jackson Martin, Madrid, Siruela, 1993, 169.

3 Gage, J., *Color y cultura*, trad. Gómez Cedillo y Jackson Martin, Madrid, Siruela, 1993, 170

4 Goethe, *Obras*, trad. R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1990, 3ª reimp. tomo I, 473-733.

5 Goethe, *Obras*, trad. R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1990, 3ª reimp. tomo I, 478.

6 Goethe, *Obras*, trad. R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1990, 3ª reimp. tomo I, 483.

A esta dificultad se añade la del léxico. Un color puede precisarse con un número, en las escalas de uso industrial, o en el laboratorio, con la longitud de onda, pero si el color se presenta a la mirada y requiere un nombre, surgen los problemas. Una precisa longitud de onda, 600 $m\mu$, puede denominarse como anaranjado, amapola dorado, anaranjado espectro, anaranjado dulcamara, rojo oriental, rojo saturno, anaranjado rojo cadmio, anaranjado rojo. ¿Permanece el color vinculado a culturas o grupos profesionales? La investigación realizada en 1969 por los antropólogos Berlin y Kay señaló que las lenguas que poseen un vocabulario completo del color sólo cuentan con doce términos, siempre los mismos. Pero en su trabajo, fijaron un léxico restringido que excluía los colores conectados a objetos (rechazaban, por ejemplo, tabaco), los de uso poco frecuentes (como, digamos, cárdeno) y en general, los matices que escaparan a la monolexemia (sólo cabía decir esto es azul o no-azul). Lograron así unos términos básicos del color, pero renunciaban a los usos propios del lenguaje ordinario. Para éste parece seguir vigente la hipótesis Sapir-Whorf que sostiene la vinculación de los léxicos del color a las culturas o colectivos profesionales.

Señalaré finalmente una tercera ambivalencia. El color puede poseer una función denotativa, localizadora u orientadora. Gracias a su capacidad denotativa diferencio entre las agujas del pino y las hojas de la yedra que trepa por las ramas. Como localizador, el color puede señalar la presencia del pequeño objeto que acaba de caer en la tierra y en virtud de la función orientadora distingo la senda que serpentea entre los matorrales. Pero el color se comporta de modo muy distinto cuando tiñe la hora del crepúsculo, brilla en el mar en las primeras horas de la tarde o se expande a partir de obras como las de Barnett Newman o Mark Rothko. En estos casos el color no se deja manejar, más bien parece invadirnos.

Sobre estas tres paradojas del color parece reflexionar la obra de Miguel Ángel Rodríguez Silva.

3 La mesa tiene unos seis metros de largo, una anchura de casi metro y medio, y sobre ella se ordenan rectángulos de color. Son chapas de aluminio y el color extendido sobre ellas tiene densidad y solidez de modo que habla a la vista y también al tacto. Tal impresión aumenta porque la pintura se ha aplicado sin ocultar la huella azarosa del gesto del pintor: hay suaves alteraciones de grosor, pequeños relieves, breves surcos, aristas inexactas. Un pintor británico, Jason Martin, construye cuadros monocromos modelando el pigmento en pliegues, remolinos u oleadas, como si de relieves se tratara. Pero Rodríguez Silva se limita a extender el color (pigmento y óleo) sin ocultar el

azar del gesto. Su obra es, por su sencillez, silenciosa, casi enigmática, tanto que puede desconcertar al espectador impaciente.

No es extraño. Presos en la cultura del impacto, perdemos el placer de sentir, olvidamos el gozo de la sensación de un color, un sonido, un aroma. El sensacionalismo insensibiliza. Lo dice Henry Maldiney: “esas impresiones cuidadosamente preparadas, siempre impersonales, donde somos teledirigidos por una verdadera administración del placer” adormecen la sensibilidad e incapacitan para la sensación, .

Pero reconozcámoslo: la sensación del color es, por su misma sencillez, difícil. Exige una actitud peculiar. No la de quien observa (el observador registra cuanto ve, lo anota y lo hace suyo) ni la de quien contempla (que ordena cuanto ve, esperando ver surgir una imagen en la que pueda reconocerse). El color, por el contrario, reclama sintonía. Esto es, pide a quien lo mira que se deje envolver por él (como ocurre en la música), que no le escatime el propio cuerpo sino lo deje a merced del rojo o el azul.

Quien así actúa, recibirá la contrapartida: el color retorna, se le entrega de modo que el rojo o el azul parecen pensarse en él .

Este toma y daca, propio de lo que he llamado sintonía da que pensar: lo visible que surge en el encuentro con el color ¿pertenece al espectador o es efecto del cuadro, de ese color que lo invade? Habría que decir que no es del todo del espectador pero tampoco del cuadro. No es del espectador, no es mío, porque es algo que, más que hacerlo yo, me ocurre. No puedo decir de mi sensación lo mismo que diría, por ejemplo, de este texto de cuyo contenido debo responder. La sensación del color es por tanto anónima. No es desde luego episódica, como lo es un deslumbramiento repentino, pero este azul o este rojo, más que poseerlo yo, ocurre en mí e incluso podría, en justicia, hablar de él en forma impersonal: ‘hay azul’, ‘hay rojo’.

7 Goethe detectó la interactividad del color, esto es, de las modificaciones que experimenta un color por el simple hecho de estar rodeado por o yuxtapuesto a otros. Un tema en el que habría de insistir Joseph Albers con sus obras y su texto *La interacción del color* (Madrid, Alianza, 1975).

8 Runge, P. O., *Die Farben-Kugel, oder Construction des Verhaeltnisses aller Farben zueinander*, Hamburg, Perthes, 1810.

9 Chapanis, A., & Halsey, R. M., “Absolute Judgments of Spectrum Colors”, *The Journal of Psychology: Interdisciplinary and Applied*, 42, 1956, 99-103.

Pero la visión del color tampoco me es del todo ajena. Con ella despierta mi memoria del cuerpo: la experiencia del color me hace consciente de la actividad que tienen mis ojos y mi tacto, una actividad que es capaz además de conectar con ese otro que está fuera de mí, al que llamo mundo y que me afecta porque es sensible como lo es también mi propio cuerpo. Al anonimato de la sensación del color lo acompaña, pues, un cierto saber: el recuerdo de la mutua complicidad de mi cuerpo con el mundo. De ahí que el color no pertenezca en exclusiva al cuadro -o a la puesta de sol o al ondulante trigal- porque con él me enredo e implico en eso que llamo mundo: al demorarme en el color surgen recuerdos, ideas, interrogantes, significados posibles, conexiones antes insospechadas.

El color, el encuentro con él, me devuelve a mi condición de ser cuerpo o como prefería decir Merleau-Ponty, carne. Abandono la prepotencia del entendimiento, que todo lo reduce a cálculo, y la miedosa reserva del yo, que sólo se tranquiliza cuando ve en lo otro su propio reflejo, y desciendo hasta mi condición de ser carne. Carne inteligente que a la vez que se deja afectar por las cosas, se empeña en extender a ellas su secreto natal. Este secreto consiste en saber que todo exterior guarda un interior y por tanto no se queda en la mera sensación sino que se esfuerza en buscarle sentido. El color me devuelve mi condición de cuerpo inteligente y el cuerpo, la carne, hace del color mundos. Cuerpo y mundo parecen retornar a sus raíces.

Esa es la virtualidad de la sensación pura del color y esa la fuerza de la propuesta de Rodríguez Silva. Nos hace volver a esa situación en la que aquello que miramos parece a la vez mirarnos : el color nos invade y lo hace hasta con indiferencia, por eso nos mira, pero a la vez despierta en nosotros la posibilidad de hacer mundos: desata la fantasía que proyecta, se interroga, prueba significados posibles, juega.

4 Nos demoramos ante los diversos colores desplegados. Los recorreremos una y otra vez. Nuestra debilidad para reconocer el color, de la que antes hablé, tiene también su recompensa: en los diversos itinerarios advertimos nuevos matices, porque la interactividad del color hace que cada uno se altere brevemente en relación con el anterior o el siguiente.

Puede haber quien desee mayor claridad o concreción y quizá recurra por ello a la palabra. Buscará los títulos de cada pieza. Pero puede que no encuentre lo que desea. Los títulos que atribuye Rodríguez Silva a sus obras no suelen ser descriptivos. Expresiones como Pintura tierra verde, Pintura violeta de sombra encendida o Pintura sombra de marfil aumentan la falta

de firmeza y estabilidad del léxico del color. El espectador ve alejarse el reposo que esperaba hallar en la palabra. Se ve más bien enfrentado a breves poemas que lo conducen a una tierra de nadie entre pintura y texto. Los espacios de color se convierten en imágenes, aunque imágenes sólo ofrecidas, propuestas, porque se deja a la fantasía del espectador imaginarlas y construir las.

Los títulos, lejos de deshacer la ambigüedad de la sensación del color, la reafirman: invitan a demorarse aún más en la sensación anónima y en la fantasía que le busca sentido y alcance.

5 Rodríguez Silva aún da un paso más. A los colores que reposan en la mesa y a sus poemas-título añade un antiguo cómplice de su trabajo: una materia aún más neutra que el pigmento, el metal.

Hace algún tiempo el autor trabajaba cubriendo placas metálicas con pigmento y después con un peine o una rasqueta, elaborados al efecto, trazaba líneas paralelas que dejaban a la vista el soporte. Éste además, en ocasiones, se transparentaba a través del color, modificándolo.

Tàpies, en Rojo y negro con zonas arrancadas (1964), y Pollock, en Fuera de las redes (1949), una vez acabado el cuadro, levantaron parte de los materiales depositados para dejar a la vista el soporte y el grosor de la pintura (mezclada a veces con sólidos diversos). Era en ambos casos un homenaje a la materia que, silenciosa, hacía posible la pintura. Rodríguez Silva en los cuadros a los que me refiero ahora, más que mostrar la materia que se oculta en el cuadro, cuenta desde el principio con ella. El soporte, más aliado que instrumento, al salir a la luz añadía contrastes al color y al transparentarse, a través de éste le proporcionaba brillos u opacidades. De ese modo los cuadros restringían el ilusionismo que pudiera despertar el color, mostrando su condición de materia, y a la vez, llamaban la atención sobre ciertos materiales (hierro, aluminio, determinadas aleaciones) mostrando sus cualidades plásticas que casi siempre ignoramos.

En esta exposición llega algo más lejos. En contraste con la mesa y sus vibrantes campos de color, cuelga en los muros placas de hierro que conservan en ellas las huellas de su laminación industrial y de su manipulación en el taller. Alguna aparece completamente cubierta de color, en otras se han pintado sólo unas líneas que enfatizan la consistencia material de la lámina de hierro y subrayan sus cualidades plásticas.

Se traza así un sugestivo paralelo con la reflexión sobre el color. He mostrado más arriba cómo el color deja en ocasiones de ser medio de denominación, localización u orientación, y aparece con la potencia desnuda de la sensación; así hemos visto que lo trabaja Rodríguez Silva. Algo similar hace en estas otras piezas con el material, el hierro. Nuestra actitud respecto a la materia es meramente instrumental. La empleamos pero no la miramos, apenas la vemos. El hierro, separado de la tierra y transformado en procesos industriales, queda reducido al silencio, aunque nos haga posible la vida. Rodríguez Silva en cambio lo muestra, lo presenta en su desnudez y de ese modo se advierte su dureza y flexibilidad, su señero color, las marcas y señales que dejaron en él el proceso de producción. La materia, representada por el hierro, adquiere así un nuevo protagonismo. No el de la simple presencia, al estilo de las propuestas del minimal art, sino el que le confieren sus cualidades plásticas. Así, la materia, desde su desnudez, recupera su capacidad para interpelar e interrogar. Desde su indudable modestia, despierta, como hacía el color, nuestra condición corporal y nuestra complicidad con el mundo.

La muestra dibuja así un sugerente circuito. El color, materia al fin, que habla a la vista y al tacto, se prolonga e invierte en una materia que llama al tacto con su dureza pero también a la vista con sus texturas y su apagado color. Color y materia trazan por ello un círculo que ofrece maneras de pensar y reconocer a nuestro acompañante más próximo y desconocido, el cuerpo.

Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz
Universidad de Sevilla
Sevilla, diciembre 2013-enero 2014

- 10 Hiler, H., "Some associative aspects of color", *Journal of Aesthetics, Arts and Critics*, 1964, 4, 238-252.
- 11 Berlin, B. y Kay, P., *Basic Color Terms, Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press, 1969.
- 12 Greenberg, C., *The collected Essays and criticism*, ed. J. O'Brian, 4 vol. Chicago/London, University Chicago Press, 1988. Vol. 4. *Modernism with a Vengeance, 1957-1969*
"After Abstract Expressionism", 130s. Algo parecido señala Luis Gordillo en un breve escrito fechado el 25 de junio de 1977, "Color-No Color", *Luis Gordillo, Superyo congelado*, Barcelona, MACBA/Actar, 1999, 56-7.
- 13 Maldiney, Henri: *Regard, paroles, space, Lausanne, L'Age d'homme*, 1973, 4.
- 14 Merleau-Ponty, M., *Fenomenología de la percepción*, trad. J. Cabanes, Barcelona, Península, 1975, 230.
- 15 Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, ed. C. Lefort, Paris, Gallimard, 1995, 183.
- 16 Merleau-Ponty, M., *Le visible et l'invisible*, ed. C. Lefort, Paris, Gallimard, 1995, 179.
- 17 Didi-Huberman, G., *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. H. Pons, Bnos. Aires, Manatíal, 2011.

FIGURA NARANJA DE CADMIO 3.12.1

serie: en el borde

técnica mixta sobre chapa de hierro

126 x 250cm

2014

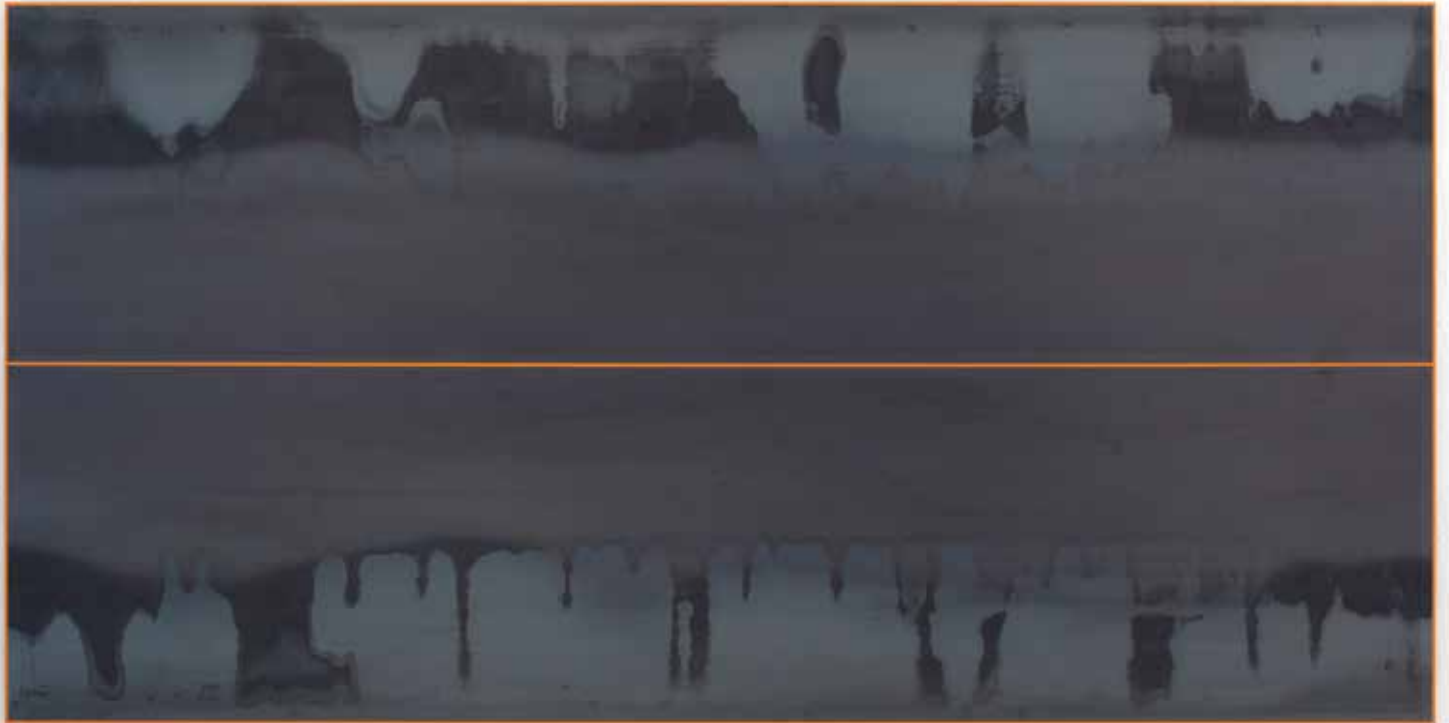


FIGURA NARANJA DE CADMIO 3.12.2

serie: en el borde

técnica mixta sobre chapa de hierro

126 x 250cm

2014



FIGURA NARANJA DE CADMIO 3.12.3

serie: en el borde

técnica mixta sobre chapa de hierro

126 x 250cm

2014



FIGURA BLANCA DE NÁPOLES

serie: en el borde

oleo y pigmentos sobre acero corten

96x80cm políptico 4 pinturas de 46x38cm

2012



PINTURA UNIDA. 1

instalación con 9 pinturas
oleo y pigmentos sobre aluminio
129x156cm / 40x49cm
2012/2013

pintura naranja de marte N°2

pintura naranja de marte N°3

pintura roja de cadmio claro

pintura naranja bermeja

pintura naranja de marte

pintura roja de hierro

pintura ocre amarillo dorado

pintura ocre de marte

pintura sombra tostada



PINTURA UNIDA. 2

instalación con 9 pinturas
oleo y pigmentos sobre aluminio

129x156cm / 40x49cm

2012/2013

pintura sombra ultramar

pintura blanca de titanio

pintura blanca de Nápoles N°4

pintura sombra de zinc N°2

pintura blanca de Nápoles N°3

pintura blanca magenta

pintura blanca de Nápoles N°2

pintura sombra de zinc

pintura blanca de Nápoles



PINTURA UNIDA. 3

instalación con 9 pinturas
oleo y pigmentos sobre aluminio
129x156cm / 40x49cm
2012/2013

pintura violeta de sombra encendida

pintura sombra de marfil N°2

pintura sombra de marfil N°3

pintura sombra de marfil

pintura sombra de marfil N°4

pintura violeta oscuro permanente

pintura violeta con paisaje

pintura naranja transido

pintura sombra natural





101





Miguel Angel Rodríguez Silva es natural de Olivares, Sevilla. Actualmente comparte la práctica artística con la labor docente como profesor en la Escuela de Arte de Huelva. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Tuvo su primera exposición individual en 1999, en el Museo de Arte Contemporáneo Jose María Tierno Galván de La Puebla de Cazalla, Sevilla. Desde entonces ha expuesto regularmente de forma individual y colectiva en numerosas instituciones, ferias y galerías de arte de España y Portugal.

+información:

www.rodriquezsilva.es

Galería La Caja China, Sevilla

Galería Fúcares, Madrid-Almagro

Galería Milagros Delicado, El Puerto de Santa María, Cádiz

DIPUTACIÓN DE HUELVA

Ignacio Caraballo Romero
Presidente de la Excma. Diputación Provincial de Huelva

Elena Tobar Clavero
Diputada del Área de Dinamización y Cooperación Sociocultural de la Excma. Diputación Provincial de Huelva

Luis Carlos Barrero
Director del Área de Dinamización y Cooperación Sociocultural de la Excma. Diputación Provincial de Huelva

Concha Rodríguez Jiménez
Jefa del Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Huelva

EXPOSICIÓN Y EDICIÓN DE CATÁLOGO

Coordinación: Marcos Gualda

Montadores: Juan Fernández Coronado, José Ignacio Osorno Peral

Textos: Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz

Fotografía: Claudio del Campo

Diseño de Catálogo: Víctor Pulido

Fotomecánica e impresión: Técnicas de Fotocomposición, S.L.

Depósito Legal:

