

Es para mí un placer ofrecer al lector una primera y algo precipitada traducción del capítulo 'Kupka et la question de la couleur pure' que se incluye en el libro de Thierry de Duve titulado 'NOMINALISME PICTURAL. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité' publicado en la Collection Critique de las Editions de Minuit de Paris en 1984.

En este texto se halla una esclarecedora visión de las dos tradiciones teóricas sobre el color que informan la pintura moderna europea.

De una de ellas, de la trabajada por Goethe, se incluye también una muestra: los capítulos IV 'Nociones generales' y VI 'El efecto sensible-moral del color' del 'TRATADO DE LOS COLORES' del mismo J.W. Goethe, publicado por la Editorial Poseidón de Buenos Aires en 1945, edición totalmente agotada al igual que las Obras Completas publicadas por la Editorial Aguilar donde también parece que es posible leer la mencionada obra del referido autor.

Genís Cano i Soler
Barcelona, Octubre 1985.

KUPKA O LA CUESTION DEL COLOR PURO

Kupka participaba ocasionalmente en las discusiones del grupo de Puteaux, y era amigo íntimo de los hermanos de Duchamp. Tras llegar de Viena en 1896, se instaló en 1901 en la calle Caulaincourt de Montmartre, al lado de Jacques Villon (y en consecuencia de Marcel Duchamp que vivió en casa de su hermano -Jacques Villon- durante 1904 y 1905) y siguió a Jacques en 1906 a la calle Lamaitre en Puteaux, donde se unió en 1907 Raymond Duchamp-Villon. Queda fuera de lugar, pues, el pensar que Marcel Duchamp pudo evitar el contacto con Kupka. En cuanto a la reconstrucción de los posibles lazos de "influencia", eventualmente recíprocos, entre los dos pintores podemos decir que se trata de una cuestión compleja, y, sin duda, inútil. Parece, en todo caso, que compartieron el mismo interés por el movimiento y las cronofotografías de Marey, adoptando una actitud parecida, ni cubista ni futurista, respecto a la representación del movimiento.

Pero en Kupka el estudio del movimiento se encuentra asociado con frecuencia al estudio del color, y de un modo que demuestra una investidura casi científica de las teorías del color. Este aspecto está ausente en el trabajo "cubista" de Duchamp. La serie de FEMME CUEILLANT DES FLEURS de 1909-1910, y la serie de PLANS PAR COULEURS de 1910-1911 asocian la disgregación formal del movimiento figurado con la descomposición espectral de la gama cromática, para sugerir así un despliegue estático de la duración, de clara inspiración bergsoniana. El mismo año Kupka, que en sus escritos se refiere confusamente a Herschel, Helmholtz y Charles Blanc, se abre a la influencia del neo-impresionismo de Cross y de Signac, del cual compra el libro D'Eugene Delacroix au Neo-impresionisme' en la edición de 1911. En su 'Manuscrito I' escribe Kupka:

'Nosotros que tenemos las conquistas de los impresionistas tras nuestro, agrandamos sus puntillismos en planos por colores; sabemos muy bien que la luz no es en blanco y negro

sino en colores, en el marco de la teoría más o menos científica de la complementariedad'.

Los 'Discos de Newton' que dieron título a una serie de obras de 1911-1912, proporcionaban el paradigma científico de este nuevo tratamiento del color. Implica una concepción aditiva del color, familiar a los físicos, que tratan con luces y longitudes de onda, pero por ello muy extraño para la concepción sustractiva de los pintores que mezclan pigmentos. Desplegando el espectro en la superficie de la tela, Kupka invita a la conciencia del espectador a investir al espacio discontinuo con una duración continua, como un equivalente metafórico del movimiento que, en el caso real de los discos de Newton, produce ópticamente la síntesis de la luz blanca. Dichos discos, Kupka los encontró en la obra de Rood del que Delaunay, y antes Signac, hacen también referencia. Acaeciendo en 1911-1912 dentro del trabajo de Kupka, es decir exactamente en el período que Duchamp atraviesa el cubismo, esta importación de la física del color a la pintura merece un cierto interés. No son tanto las connotaciones científicas lo que debe interesarnos como el hecho de que sin ello Kupka no se hubiera sentido autorizado para pasar a la abstracción y a la "pintura pura". Aquí otra vez la cuestión del lenguaje está en juego, tal como se le plantea a toda una generación. Abandonar totalmente la figuración, no es solo renunciar a toda "objetividad" referencial, es también privarse de toda aplicación posible, descriptiva o narrativa, del lenguaje al cuadro. No era posible reivindicar la absoluta libertad subjetiva del artista, no cayendo en lo arbitrario del arte ornamental, excepto si se daban pruebas de una objetividad sintética, no referencial, inmanente al cuadro, excepto si se aseguraba que el cuadro habla de sí mismo cuando ya no puede "ser hablado". Vimos como, para Kandinsky, la palabra y en especial el nombre de color proporcionaba uno de los elementos fundadores con los que el pintor se autoriza a pasar a la abstracción. Kupka que comparte con Kandinsky una gran parte de su cultura, de sus orígenes y de sus opciones (La Europa central, el Simbolismo, la analogía pintura-

música) diverge de él precisamente en esa adquisición científica, adquisición tanto más interesante para nosotros en cuanto que señala la práctica de Kupka, en el momento de su paso a la abstracción, como un lugar momentáneo de interferencia teórica.

Parece como si dos tradiciones del color, dos familias, dos teorías del color, que podríamos calificarlas globalmente como simbolista y "subjetiva" la una, y cientifista y "objetiva" la otra, se interfirieran en ese punto de la práctica. Kupka tenía sobre los problemas del color una amplia cultura, gracias a su maestro de Jaromer, Alois Studnicka, que imponía a sus alumnos la lectura, dentro de una óptica ornamental, de los FARBENLEHREN -Tratado del color- de Bezold, Schreiber y Adams. Detrás de esos FARBENLEHREN se perfila el de Goethe, modelo en su género, que Kupka no ignoraba para nada. Por otra parte, fue fuertemente influenciado por la psicología de los colores de Brucke y por los trabajos de Andel sobre el ornamento policromo.

Todo ello, forma un bagaje cultural que pertenece a una tradición simbolista y psicológica sobre la que es preciso decir que se desarrolla a fines del siglo XIX en Europa Central en los medios del KUNSTGEWERBE más que en las academias de pintura. Recordamos que Kandinsky fue influenciado por un artículo de Karl Scheffler aparecido en 1901 en el cual preveía el desarrollo de la pintura abstracta en el interior de las artes decorativas. Igualmente Kupka, muy ligado al crítico vienés Arthur Roessler, no podía dejar de estar receptivo a las ideas de su amigo, que publica en 1903 en VER SACRUM un importante artículo defendiendo las mismas tesis que Scheffler. El título del artículo, DAS ABSTRAKTE ORNAMENT MIT GLEICHZEITIGER VERWENDUNG SIMULTANER FARBENKONTRASTE, muestra que el medio ornamentista vienés, o Roessler en todo caso, se había abierto ya a las aproximaciones científicas al color y conocía el contraste simultáneo, tal como fue definido por Chevreul y por Rood.

Había bastante para predisponer a Kupka a abrirse a una tradición del color que, en sus bases científicas, sus prejuicios ideológicos y sus consecuencias estilísticas es de hecho heterogénea a la tradición alemana. Es la tradición que parte de la memoria de Chevreul, publicada en 1839 y reeditada en 1889, pasa por Seurat, el divisionismo y su teorización por Signac, y llega en 1912 al simultaneismo de Delaunay.

Científicamente hablando, la obra de Chevreul es una teoría de la percepción cromática, y no una teoría física como la de Newton o la de Young, o fisiológica como la de Helmholtz. Es preferentemente psicológica, en el sentido de Fechner, ya que trata las sensaciones en relación a los estímulos, y organiza dicho nexo de una manera diferencial en torno a una ley de base, la ley del contraste simultáneo. Está pues en las antípodas del FARBENLEHRE de Goethe, que es psicológico también pero en un sentido muy diferente, subjetivista e incluso anti-científico, siendo la principal motivación de Goethe probar que Newton está equivocado cuando sostiene que el color es una propiedad objetiva de la luz.

Goethe no disponía de la distinción entre estímulo y sensación y no podía prever una psicología de la percepción, autónoma y compatible con los hechos físicos. Por otro lado, reconoció la existencia del contraste simultáneo, pero lo subordinaba al contraste sucesivo (manifestando por la posimagen del color complementario) porque éste último probaba, de manera irrefutable según su modo de ver, que los colores, 'pertenecen al sujeto, al ojo en sí mismo'. Ello le condujo, según un método analógico que el Simbolismo debía retomar y re-partir, a otorgar una parte de este principio subjetivo del contraste perceptivo a la materia química misma, bajo la forma de la oposición ácido/alcalino, y a prestarle, de paso, toda suerte de propiedades psicológicas, estéticas, simbólicas, léase morales y místicas, naturales o inmanentes. Encontramos pues en Goethe la raíz ideológica mayor, por lo menos en lo que concierne al color, del Simbolismo de Praga, de Viena, de Munich, de los que Kupka y Kandinsky son herederos direc-

tos.

Ello no implica que la tradición francesa inaugurada por Chevreul sea pura ideológicamente. Infinitamente más riguroso que Goethe en el plano científico, Chevreul, no obstante, se aventuró, incluso más claramente que Goethe, en el terreno es tético. Su estética es una estética de la representación, de la imitación y del realismo retiniano. Es normal que fuera acogida por los pintores franceses en los mejores días del po sitivismo, ocasionando la teorización, un poco dogmática, del divisionismo tal como lo postuló Signac. El recibimiento que ha cen los alemanes a las tesis de Goethe -que subjetiviza hasta la materia química- reforzará la ideología expresionista del arte y la subjetivización generalizada de la naturaleza que ello comporta. La acogida que hacen los franceses a las tesis de Chevreul -que objetiviza hasta las decisiones estéticas del pintor- va a proporcionar materiales a la ideología impre sionista o neoimpresionista del arte y lo que implica de posi tivismo latente o manifiesto. En Seurat, que vivió demasiado poco tiempo como para sobrepasar sus propios límites, el síntoma positivista está presente, sobre todo, en su rígido respecto del orden representativo. En Signac, que no tuvo la excusa de morir joven, está omnipresente, llevado por su entusiasmo militante por un arte 'guiado por la tradición y por la ciencia'.

Es posibles pues oponer, con algunas simplificaciones inevitables, dos tradiciones del color. La primera, que prevalece en Europa central, tiene su origen en el FARBENLEHRE -Tratado de los colores- de Goethe; su ideología es simbolis ta, psicologizante y subjetivista; y sus consecuencias estilísticas llegan a la madurez en el expresionismo, de Munch a Franz Marc. La segunda, esencialmente francesa, tiene su ori gen en la memoria de Chevreul; su ideología es positivista, tecnologizante y objetivista; y sus consecuencias estilísticas se expanden entre dos momentos, -entre los cuales Cézanne y el cubismo constituyen un eclipse- el divisionismo de Seurat y Signac, y el simultaneísmo de Delaunay. Oponiendo estas

dos tradiciones no queremos negar que hayan podido coexistir, influenciarse, incluso mezclarse. Después de todo, el simbolismo vienés no ignoraba totalmente la ciencia, ni a Helmholtz, ni a Chevreul, y en París el simbolismo literario se entendía con el positivismo pictórico, tal como nos muestran las relaciones de Signac. Pero una cosa es la amalgama de dos tradiciones y la otra su interferencia teórica. Denominamos de esta mera al contacto de dos tradiciones en el momento preciso en que producen un hecho cultural nuevo, desapareciendo como fuentes. Y nos parece que este contacto tuvo lugar cuando Kupka "inventa" por su propia cuenta su versión de la abstracción: las dos te las APORPHA, FUGUE A DEUX COULEURS, y AMORPHA, CHROMATIQUE CHAUDE que expone en el Salón de Otoño 1912, continúan informadas por el simbolismo ornamental en el que Kupka se había formado, integran también la objetividad perceptiva que los DISCOS DE NEWTON habían señalado, pero no son reducibles a ninguna de las dos fuentes. El nuevo problema que tratan, y de ahí dicha interferencia teórica, autoriza precisamente una so lución práctica: es una vez más la del color como lenguaje, con dición de legitimidad del paso a la pintura abstracta.

Se trata, como siempre, de poner el dedo en la "metáfora esencial" sobre la cual fundar el lenguaje de la pintura pura. En 1912, la teoría simbolista de las correspondencias está gastada. No solamente corre por la calle, sino que se re vela demasiado hábil para las necesidades de los "fundadores de la lengua". Autoriza todas las traducciones - A es negra para Rimbaud, pero es blanca para Scheffler- y las vuelve insignificantes a todas, no yendo más allá de un idealecto puramente privado y sin fuerza comunicativa. Le falta un anclaje que pare la deriva demasiado subjetiva -y literaria- de los símbolos y le orille a la naturaleza. A su naturaleza de símbolos, pero también al símbolo de su naturaleza. El pintor, que acaba de expulsar la naturaleza de su posición de referente representado, se debe a reintroducirla en posición de significante. Est significante de base, esta metáfora esencial, será una vez más el color. Ya no, como en la solución kandins

kiana, la articulación de su ser y de su nombre, sino un concepto nuevo, el concepto de color puro.

¿Pero que es un color puro? Si el color puro debe devenir el elemento del lenguaje que hablará la pintura, ¿quién autoriza, para empezar, al pintor a hablar de color puro? ¿qué es lo que hace que entre el cuadro y su destinatario la expresión "rojo puro" o "azul puro" establezca un lazo de inteligibilidad, mientras que "marrón puro" es absurdo? Es aquí cuando interviene Chevreul.

El hecho de que sea acogido en el momento histórico en el que el problema de la abstracción se plantea a toda una generación de pintores no tiene nada que ver con el modo como fue recibido por Seurat y Signac. En los principios del divisionismo existe una estética de la armonía que es clásica a más no poder y la fe típicamente positivista de que "la armonía está garantizada por la aplicación sistemática de las leyes que rigen el color". La técnica de la pincelada dividida y la prohibición de mezclar los colores, sea en la paleta, sea sobre la tela, son consecuencias de la aplicación sistemática en cuestión, como si las "leyes que rigen el color" cesaran de ser observables y practicables desde que el pintor se aleja un poco del círculo cromático más simple sobre el que Chevreul las demostrara. Además de por la observación mecánica de las "leyes" del color, la recepción divisionista de Chevreul está condicionada por el precedente inmediato del impresionismo. Si el concepto de color puro hace su aparición entonces, es por la costumbre impresionista de realzar el tono, en oposición a la práctica académica de los colores "salteados" y la famosa "salsa de paleta". La idea de un lenguaje de la pintura, cuyos elementos significantes serían, por el lado de la forma, la pincelada y, por el lado de los colores, el color puro, está latente quizás en el divisionismo, pero no es todavía una postura, estando el lenguaje aún libre para aplicarse a la pintura vía la descripción del referente representado. Es con la emergencia de la abstracción que llega a ser una postura particularmente perentoria. Las teorías de Chevreul, eclipsadas,

sadas durante un tiempo en razón de su primera acogida por los positivistas, retornan entonces en la práctica de Kupka y, sobre todo, de Delaunay, y el concepto de color puro se vuelve la piedra angular de una concepción lingüística, o semiótica, de la pintura.

En efecto, es fácil ver desde nuestra distancia actual, y habituados como estamos a aprehender la pintura en términos semióticos, hasta que punto la teoría de Chevreul es "saussuriana" 'avant la lettre' y descubre las condiciones formales de un tratamiento 'lingüístico' del color. De igual manera que Saussure considera al lenguaje como un recorte correlativo de dos masas amorfas, una hecha de 'imágenes acústicas' y la otra de 'imágenes mentales', Chevreul considera el espectro coloreado como el recorte correlativo de un continuum de sensaciones fisiológicas y de percepciones psicológicas. Del mismo modo como Saussure abandona a la fonética y a la fonología el cuidado de determinar que grado de preparación articulatoria debe sufrir el significante para cesar de ser un sonido físico y devenir una imagen acústica, del mismo modo Chevreul deja al físico y al fisiologista por una parte, y al psicólogo experimentalista o gestaltista por otra, el cuidado de determinar con exactitud la relación del estímulo con la sensación. De la misma manera que Saussure ve la diferencia, e incluso la oposición, en el principio de constitución de cualquier signo, de la misma manera Chevreul ve en el contraste la base de toda la percepción de los colores. Así como Saussure privilegia la lengua sobre la palabra y la sincronía sobre la diacronía, así Chevreul da preferencia al sistema del círculo cromático, y da al contraste simultáneo un peso teórico superior al contraste sucesivo. Tal como Saussure apela a su lector a tener presentes 'in mente' los términos ausentes del paradigma que dan sentido y valor al término presente, Chevreul recuerda al pintor que poner un color sobre la tela, es llamar a su complementario ausente. Se podrían multiplicar los paralelismos que, 'mutatis mutandis', dan cuenta de la renovada recepción de la memoria de Chevreul en el momento en el que se plantea la cuestión de un lenguaje inmanente a la pintura a toda una generación de

pintores que apoyará sus audacias abstractas sobre el concepto del color puro. No es para concluir que con Chevreul el color se hace efectivamente lenguaje, pero sí para convencerse de que la lingüística saussuriana, ignorada con toda seguridad por los pintores de dicha generación, nos suministra, a nosotros que no la ignoramos, el instrumento para una decodificación epistémológica de las posturas que hubo como premisas del arte abstracto.

Esto nos lleva, después de dar un pequeño rodeo, al lugar en el que Kandinsky nos había dejado: el color puro es un nombre o, mejor, la articulación esencial de una sensación y de un nombre. El color puro es aquel que merece su nombre, sin equívoco. Es aquel que se encuentra respecto a sus vecinos y opuestos en el círculo cromático en la misma relación que su nombre respecto al nombre de sus vecinos y opuestos en el sistema de la lengua. El mismo Chevreul estaba convencido de ello, ya que después de su primera memoria sobre "la ley del contraste simultáneo" vino una segunda titulada: EXPOSE D'UN MOYEN DE DEFINIR ET DE NOMMER LES COULEURS D'APRES UNE METHODE PRECISE ET EXPERIMENTALE.

Por lo que venimos diciendo, Chevreul puede ser cualquier cosa menos nominalista, contrariamente a Duchamp, del que debemos demostrar aún su condición de nominalista por lo que se refiere al problema del color puro y de la compleja tradición que lo engendró. Chevreul no es nominalista porque no se le ocurre plegar el nombre sobre el nombre, al punto de que no quiera decir nada más que un nombre. Pero si no es nominalista, tampoco es simbolista. La idea de Goethe, retomada por Kandinsky, de que el color puede ser 'inmediatamente asociado a las emociones del espíritu', incluso 'sin relación a la naturaleza o a la forma del objeto' ni se le pasa por la cabeza. Se limita a dar a los pintores una mecánica del funcionamiento perceptivo del color. Estéticamente hablando, no puede concebir que pueda servir para otra cosa más que para 'imitar fielmente el modelo'. La retroacción histórica que lo reinterpretará, a distancia de su primera lectura positivista, hará sin embargo, esto: expulsar el modelo y acabar con la imitación en

nombre del color puro. Ya no será un símbolo expresivo, como en el recuerdo de Kandinsky al apretar el tubo de color, preñado de todo su poder emocional y de todas sus connotaciones simbólicas. El concepto de color puro es otra versión histórica de la metáfora esencial que funda la legitimidad de la abstracción. Pero su ser no participa de la idea, en el fondo simbolista, de su correspondencia natural con los estados de ánimo. El ser del color puro según Chevreul es el ser oposicional del signo según Saussure. Es preciso un par de complementarios, como mínimo, para definir conceptualmente un solo color puro: el rojo supone el cian, el verde supone el magenta, exactamente del mismo modo un cuadrante del círculo cromático supone el cuadrante de enfrente. Es una propiedad del sistema, una 'cuestión de la estructura'.

Con Chevreul, o preferentemente con su segunda lectura, el color puro opera su "acceso a lo simbólico". Lo que no significa que a partir de ese momento pueda ser considerado legítimamente como el signo elemental del nuevo lenguaje pictórico. Su ser está constituido por oposición, como el ser del signo para Saussure. Se trata no de un hecho real sino de una condición epistemológica que, históricamente, hizo posible la imaginación de un lenguaje pictórico autónomo. La pintura abstracta, la de Kupka entre otras, le dará vía libre.

Pasado el momento "simbólico" que decide su legitimidad, se despliega por completo en lo "imaginario" y pierde rápidamente -es evidente en el caso de Kupka- su fecundidad histórica.

Ello no impide que el paso a la abstracción tuviera para Kupka como para los demás ese sentido necesario de un "acceso a lo simbólico"; no impide que ese paso y ese acceso sean constatables en un grupo de obras que señalan un punto de interferencia teórica; y que esas obras estén escalonadas a lo largo de los años 1911-1912, según una cronología estrictamente paralela al tránsito de Duchamp por el cubismo y el taller vecino de sus hermanos.

La cuestión a debatir no es que corrientes de influencia han podido circular, en un sentido o en los dos, entre Kupka y Duchamp, o que ambos hubiesen tenido en común. No se trata tampoco de verificar, desde el punto de vista biográfico, la extensión, frecuencia y profundidad de sus relaciones personales. Ciertamente, se sabe que Kupka era ciclotímico, y que sus frecuentes depresiones, especialmente por aquellos años, lo llevaban a evitar el contacto con otros artistas. Pero vivía al lado mismo de Jacques Villon, y participaba ocasionalmente en las reuniones del grupo de Puteaux. En cuanto a Duchamp es notorio que no buscaba la compañía de otros artistas, en especial de más edad que él. Pero es poco probable que no encontrará a Kupka en Puteaux. Tan poco probable como que no tuviera la curiosidad de visitar su taller por lo menos una vez. La cuestión pues debe ser planteada de modo distinto del biográfico o relacional. Debe plantearse en función de las posturas que trabajaban el quehacer de una serie de pintores, incluso independientemente los unos de los otros, en ese año crucial de la modernidad.

Nos parece extraordinariamente difícil de creer que Duchamp que, en septiembre de 1911, se lanza muy seriamente y con todas las ambigüedades conocidas a atravesar el cubismo, acción que le llevará a "abandonar" la pintura un año más tarde, haya podido dejar de lado la cuestión de la abstracción y los considerables envites que se jugaban alrededor del "lenguaje fundador", de la "pintura pura" o del "ser del color". Los hechos biográficos, incluso los hechos estilísticos son insuficientes como pruebas.

Conocemos esos hechos, y nos indican que en 1911-1912 Duchamp no parece marcado en lo más mínimo por las cuestiones que trabajan, a su lado mismo, un Kupka, o un poco más lejos, un Delaunay. La partida de la "pintura pura", la fundación de un lenguaje pictórico, no parece interesarle. Y nada en su obra muestra que se haya interesado por la pintura abstracta. Pero tenemos también otros hechos: su nombre de pintor conseguido con dificultad, el abandono de la pintura, su sustitución

por el nominalismo pictórico, las notas múltiples sobre las condiciones de un lenguaje, que muestran por lo menos que toda su actitud no es comprensible más que en función de las cuestiones que se emplean a la pintura en ese momento histórico. Es la misma resonancia de su obra la que empuja hacia la interpretación que proponemos: si el abandono de la pintura es estratégico, cosa de la que no hay duda, esta estrategia no difiere en principio del abandono del claroscuro hecho por Manet, de la perspectiva por Cézanne o de la configuración por Malevitch. Y es entonces cuando podemos decir con todo derecho que la cuestión de la abstracción trabaja en su obra, incluso si su obra no muestra nada abstracto.

Pero hay más. Es en Munich donde los conflictos internos de su devenir pintor se desatan, donde pinta su mejor cuadro, y sube el tren de pensamientos que pronto lo llevará a abandonar la pintura. Y es en París, antes de Munich, donde se codea con Kupka aunque no asiduamente, pasando al lado de la postura del color puro que trabaja éste. Se podría pensar que es el desplazamiento de París a Munich que permite recordarle al hablar de esa postura. No fue completamente ignorado, fue reprimido por la ortodoxia cubista, que fue, a pesar de todo, el contexto inmediato en el que Duchamp buscó hacer valer su propia salida cubista. El color de Kupka, como el de Delaunay, no es verdaderamente visible para el círculo en torno a Gleizes y Metzinger. Kupka, que nunca fue cubista, estaba aislado a pesar de ser vecino de los hermanos Duchamp. ¿Participó en el Salón de la Sección de Oro? La pregunta aún es controvertida. De todas maneras, los dos AMORPHA que expuso en el Salón de Otoño fueron muy mal recibidos, incluso por Apollinaire, que no se despertará de su letargo para el color hasta muy tarde, muy adelantado ya el año 1912, y su entusiasmo por el orfismo de Delaunay compensa el retraso en verlo.

Durante el tiempo de su estancia en Munich, el color estaba en todos los mentideros, y Duchamp, que se sintió liberado de la presión cezanniana, se atrevió a hacer una estrategia pictórica "secesionista" y se vio incitado a la práctica

irónica de "artes y oficios", no pudo dejar de ver el color que París rechazaba.

El juego del color puro no tuvo tiempo de manifestarse en la obra de Duchamp bajo la forma de una influencia. Rechazado en París, roza su conciencia en Munich sin duda, pero es para dar lugar, por uno de esos cortocircuitos que están todavía por estudiar, al readymade más que a la abstracción, al abandono de la pintura más que al abandono de la figuración. Pero, lo que todavía es más fuerte, es que el readymade que, como veremos, toma posición respecto al color puro, lo hace de tal forma que reconduce la cuestión exactamente al punto de interferencia teórica de donde había salido para Kupka: ahí donde Chevreul, leído sobre un fondo de simbolismo más que de positivismo, la hace "acceder a lo simbólico". No nos ha de sorprender que se descubra a Duchamp, con una estrategia que empieza a sernos familiar, dándole la vuelta a este "acceso a lo simbólico" en el punto nominalista en el que se hace revelación/revelación.