

que hemos escogido de su interior y que, por heterodoxa y diversa que se nos aparezca, constituye un conjunto definido. Los grises claros que propongo participan de este deseo de iluminar las obras y poder contemplarlas en ese entramado de ligeras tonalidades que van a acompañarlas y suscitar atracción entre sus tonos, dentro de una lógica de luz blanca y gris cálido.

Políticamente, se suele considerar el gris como emblema de la falta de compromiso, de la ausencia de una posición afirmada, casi el símbolo de la apatía o de la indiferencia, como diríamos de un tiempo gris, carente de luz y de contraste al que le falta sustancia y carácter. Resulta el color predominante en las representaciones de la burocracia, de las fuerzas del Estado y de los totalitarismos, como las del período soviético de los países de la Europa del Este, un anuncio de la ambivalencia moral y política. Fue el color del uniforme del Cuerpo de Policía Armada bajo la dictadura franquista desde 1941, y la gente los llamaba «los grises», hasta que después del cambio de color, en 1979, pasasen a llamarse rápidamente «los maderos». Sin embargo, en los partidos políticos de las

democracias liberales, como indica Peter Sloterdijk<sup>4</sup>, «el índice de gris aumenta o disminuye en función de la proximidad o de la distancia de un partido en su estrategia de conquista del poder», y comparte con el azul oscuro, como en el sector financiero, su capacidad a simbolizar la seriedad y, de nuevo, el compromiso.

Pienso que hoy día podemos ver este color de otra manera. Volviendo a la convención expositiva falsamente neutra del cubo blanco constatamos la significación que ha cobrado el color blanco como estandarte visual de la dominación y de las jerarquías coloniales, invisibilizando las estructuras de poder que las sustentan bajo ideas de pureza formal o de objetividad. Podemos entonces interpretar esa indiferencia de valor que conlleva como un rechazo activo de esas categorías que esconden un sistema de dominación. Así como la vida está compuesta de la proliferación constante de diferencias, no de identidades, gris contra blanco puede entonces expresar un activo deseo, el de una coexistencia igualitaria de la diversidad, basándose en el modelo de la cooperación contra el de la imposición autoritaria.

Miquel Mont  
Febrero de 2026

<sup>4</sup> Peter Sloterdijk, Gris: El color de la contemporaneidad, Ediciones Siruela, 2024. Este libro ha inspirado libremente algunas de las reflexiones de este texto.

**PATIO HERRERIANO**  
Museo de Arte Contemporáneo Español

# ZONAS GRISES

## UNA PROPUESTA DE MIQUEL MONT

FONDOS PERMANENTES DE LA ASOCIACIÓN COLECCIÓN ARTE CONTEMPORÁNEO Y NATURGY ENERGY GROUP

Un museo es probablemente uno de esos lugares excepcionales para experimentar la dimensión social, colectiva y subjetiva que modela nuestra percepción visual, tanto por lo que nos impone el marco de la institución como por la amplitud de interpretaciones que sugieren los objetos que se exhiben. El dispositivo pictórico que propongo para presentar esta selección de obras de la colección trata de desplazar con sencillez las fronteras de estos condicionantes de nuestra percepción. Empleando como herramienta el color de los muros y paramentos sobre los que se presentan las obras, modificando la convención más adoptada de forma internacional para exponer el arte moderno y contemporáneo: la pared blanca. Para ello he desplegado una gama de seis grises claros, de parecida luminosidad, pero con tonalidades ligeramente distintas. La gama se extiende en una secuencia ordenada que se repite cubriendo la totalidad de los muros de las salas. Cada gris establece un diálogo con los tonos y las dominantes de los demás, como en una pintura mural autónoma, así como con los colores y materiales que componen cada una de las obras presentadas.

La elección de este color se debe principalmente a la suave tensión visual que genera con el contexto y los otros colores con los que se rodea. Esta tensión, en apariencia contradictoria, es fruto de un choque entre la percepción

de lo que produce el gris en su comportamiento hacia los contrastes y su naturaleza constitutiva, resultado de mezclar blanco y negro en proporciones variables. Por un lado, el gris como color tiende a suavizar o acentuar ligeramente todos los contrastes, facilitando con ello una cohabitación armoniosa entre tonos distintos, y en particular en el caso de los contrastes simultáneos. Michel-Eugène Chevreul, que influyó tanto a los impresionistas, explicaba en su teoría que percibimos el color siempre en relación con los otros colores y, entonces, cuando dos colores se encuentran juntos, estos se atraen o se rechazan más o menos según sean colores primarios, secundarios o complementarios. Su ley del contraste simultáneo establece que cada color tiende, por tanto, a un dinamismo en esa relación porque se encuentra indefectiblemente atraído o rechazado por su complementario. Dentro de esta correspondencia de doble sentido, el gris permite a los otros colores que lo rodean vibrar con las sutiles tonalidades que este conlleva. Esta cualidad se emplea muchísimo en la moda, por ejemplo, para animar los colores pálidos, como el de la piel (o los ojos claros, el pelo rubio o castaño claro) característica de la población caucásica del norte de Europa y a la que desfavorecen los contrastes demasiado fuertes en tonalidad. Paul Klee, que lo utilizó mucho en su paleta, calificaba el gris de «discreto y elegante» dado que visualmente se retira para permitir brillar a los otros colores en su lugar.

Por otro lado, el gris es físicamente el resultado de una mezcla de contrarios en términos de luz, el blanco y el negro, situados en extremos opuestos del espectro. Ambos opuestos contienen, cada uno a su manera, todos los colores, según los contemplemos bajo una lógica aditiva, donde el color es luz, o sustractiva, donde el color es pigmento, materia. En la primera, la adición de todos los colores produce el blanco, en una expresión máxima de luminosidad, mientras que el negro se constituye por la ausencia total de luz, pozo negro de energía. En la lógica sustractiva, en cambio, que es la que prevalece en la práctica material de la pintura, la suma de todos los colores nos conduce en teoría al negro. Aunque en nuestra experiencia física y material de los colores con la pintura esto no ocurre en realidad, debido supuestamente a la falta de pureza de los pigmentos. Dos lógicas distintas que sin embargo comparten una misma oposición de contrarios en términos de valores, tanto de luminosidad como de naturaleza, y que mezclados se encuentran también en distintos terrenos semánticos. Valores de nuestra percepción de la luz y de la materia muy simbólicos que modelan culturalmente nuestra percepción, ya que acercan el color gris al universo de los símbolos y los conceptos.

Es muy probable que, por ambas razones, en la historia de la comprensión del fenómeno del color, el gris haya suscitado siempre posiciones y acercamientos muy distintos. Para Platón la percepción del color se entendía como el resultado de tres fenómenos simultáneos: el fuego que emanaba del objeto, el fuego emitido por nuestros ojos y la luz diurna que los influencia. Separaba el espectro en tres grupos: el blanco y el negro; el brillo; y los diez colores ligados a los elementos naturales, el fuego, la tierra, el agua y el aire, y el rojo sangre o castaño rojizo, el color del sol.<sup>1</sup> Blanco y negro en representación de la claridad o la oscuridad eran, por ende, indisolubles en su pensamiento del mundo de las ideas. Podríamos añadir que, para nosotros, dicha concepción arrastra también sus tinieblas, y entre ellas al gris. Para Aristóteles, autor de la primera teoría de los colores conocida en nuestra tradición occidental, todos los colores surgen de la mezcla de esos cuatro elementos naturales. Pero, para explicar sus profundas

diferencias introdujo la idea de la transparencia: el ojo es un elemento acuoso y percibimos el color de un objeto según el grado de transparencia que nos presenta: el blanco conlleva la máxima y el negro supone la opacidad absoluta. El gris permanece entonces atrapado entre las escalas, es solamente una gradación de la transparencia sin personalidad propia y, por tanto, queda excluido de su lista de siete colores<sup>2</sup>. Mucho más tarde, Isaac Newton avanzó por primera vez la idea de que el color se encuentra en la luz y no en los objetos, separando el color del mundo material y definiendo cada uno por su lugar en el haz de frecuencias de ondas que componen la luz. Un siglo más tarde, en la fascinante teoría de los colores de Goethe, el color es fruto de ensombrecer, el resultado del oscurecimiento de la luz, de esclarecer el negro, de una iluminación de la oscuridad. El gris surge entonces de una mezcla del negro y del blanco, que por un lado produce el *phaion* (que ilumina, permite aparecer) y por otro el *muinon* (que reduce el valor), y es este último el que define el gris. Lo que constituye en esencia este color es una función que disminuye, que aminora, que debilita, que degrada, pero también modera. Quizás por ello, en una época en la que los escritos sobre el color del poeta alemán influenciaban a muchísimos pintores, Eugène Delacroix lo declaró literalmente un enemigo de la pintura y un color a proscribir de la paleta de un pintor.

Esta lógica de contrarios facilita que se hable con frecuencia del gris como de un no-color, porque se afirma indiferente hacia las cualidades intrínsecas de los otros colores, más basadas en la tonalidad y la saturación que en la luminosidad. Sin embargo, rara vez en nuestro entorno se nos presenta absolutamente neutro en tonalidad, y abrumadoramente el gris tiende más o menos hacia tal o tal otro color. Incluso a veces identificar el grado de gris de un color presentado como semánticamente gris se convierte en algo muy difícil, y el lenguaje patina literalmente para circunscribirlo. Ludwig Wittgenstein en las *Observaciones* sobre los colores escribe que «algo es 'gris' o 'blanco' solamente en un entorno particular»<sup>3</sup>, es decir, en ese contexto que va a ayudarnos a interpretarlo

de una u otra manera y en el que el lenguaje juega un papel primordial. Incluso cuando se nos aparenta neutro e imparcial, no deja de manifestar una gran variabilidad según la luz que lo ilumina, cuya temperatura va a modificarlo coloreándolo levemente de una sutil tonalidad ambiental.

El gris combina entonces la suavidad y la delicadeza en su comportamiento hacia el entorno, hacia los demás, pero a las que añade neutralidad e indiferencia, ambas constitutivas de su definición como color. Estas últimas cualidades poseen significados más amplios en el universo de los valores y probablemente por ello han suscitado que haya consenso en considerarlo el color del compromiso. Por tomar otro ejemplo en la vestimenta, esa neutralidad cromática se interpreta como una representación de la sobriedad y, por extensión, acompañada de un traje, un símbolo de seriedad y de compromiso. No en vano representa uno de los dos colores masivamente empleados por las personas que trabajan en los sectores bancarios y financieros.

Si continuamos pensando el gris en términos de valor, podríamos evocar la particular posición de Cézanne, quien en las conversaciones con su amigo el doctor Gachet declaraba que «No se es pintor hasta que no se ha pintado un gris, [...] es decir, un gris que importa estéticamente porque se acerca a una verdad». Para Cézanne el gris es un color importante porque transmite y negocia dominantes y valores de tonalidad, y se convierte por ello en indispensable para la construcción de la realidad de la pintura, tarea que quiere mostrar la verdad sobre las cosas con medios pictóricos. Una tarea ambiciosa que implica una considerable dificultad para integrarlo con justeza en el lienzo, por esa infinita capacidad para variar en función de su entorno. También porque el gris conlleva valores y matices de color que complican sobremanera encontrar el tono exacto que permitirá esa coexistencia, ese diálogo con los otros colores que propicie ese acercamiento a una verdad. De

allí que hable de él como de un color que atestigua la calidad de un pintor, porque «reina en la naturaleza».

Difícil de asociar hoy día este color o cualquier otro con una idea de verdad, de un ideal de verdad, ahora que la generalización de lo falso y el simulacro han colonizado de forma multitudinaria las representaciones de todo tipo. Asimismo, hoy aceptamos que la percepción de los colores está regulada por determinadas leyes y tiende globalmente a funcionar como un paradigma, pero no consideramos en absoluto esta acción en sí misma como un fenómeno natural. Toda percepción no solo es subjetiva en lo fisiológico, sino que siempre se encuentra situada en la historia. Tampoco podemos designarla en exclusiva como una actividad individual, ya que participa de forma activa en un contexto cultural que es por definición social y colectivo. También la percepción desborda lo estrictamente visual y constituye en sí misma un proceso activo, en el que interactúa con todo un conjunto de diversos procesos cognitivos. Actividad compleja orgánica y mental, en la que se reinterpreta aquello que vemos junto con lo que ello nos sugiere como significado, todo enmarcado por un paradigma sujeto a cambios continuos. La capacidad de mutación del gris resuena entonces con intensidad en el hecho de que cualquier verdad dentro de la percepción de un color se negocia siempre en un lugar concreto, desde una posición particular y en un momento determinado. Así este color se nos presenta flotando como significado, derivando, asociado a una idea de indeterminación, de ausencia de rumbo, de decisión, como si estuviese en subasta permanente.

La otra gran razón de escoger el gris es porque para mí se corresponde con una gama muy amplia de colores, pertenece a una familia numerosa en la que existe un parentesco, una cercanía, y al mismo tiempo una enorme diversidad. Mostrar una selección de obras de una colección supone en cierta manera iluminar aquello

<sup>1</sup> Estos son: rojo sangre, castaño rojizo (color del sol), púrpura (color de la noche), gris amarronado, rojo amarillento, gris, ocre, azul oscuro, verde azulado y verde suave.

<sup>2</sup> Blanco, amarillo, rojo, violeta, verde, azul profundo y negro.

<sup>3</sup> Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores*, Ediciones Paidós, 1994, Libro II, 220. Véanse también las proposiciones 36, 37 y 38 del Libro I.