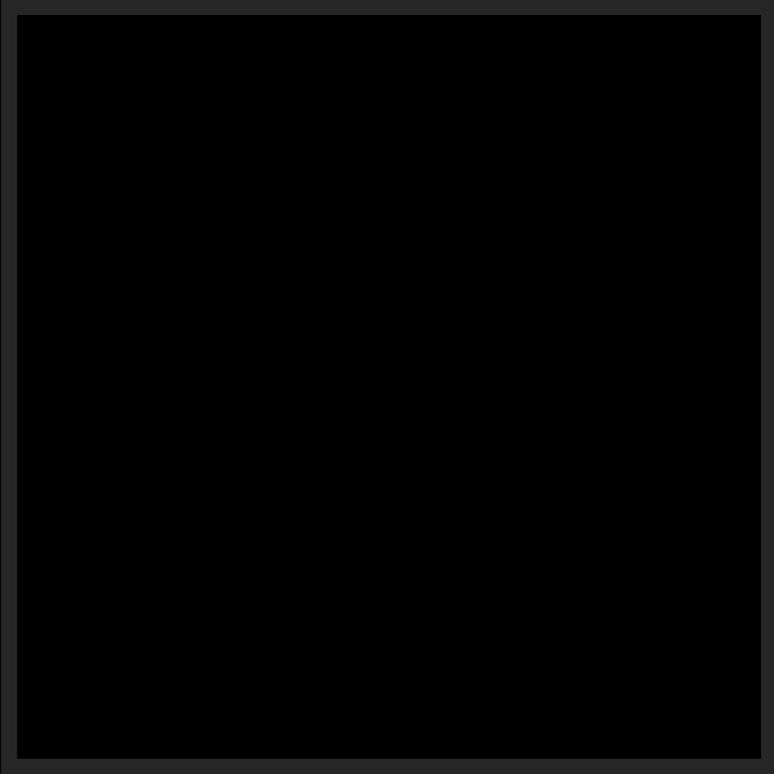


6

COLECCIÓN PENSAMIENTOS CRÍTICOS

# NEGRO, NEGRO ABSOLUTO

CALEB OLVERA ROMERO



**NEGRO, NEGRO ABSOLUTO****CALEB OLVERA ROMERO**

En este libro se ensaya sobre las posibles interpretaciones y horizontes de sensación que abren varios pintores que han, por caminos diversos y diferentes, llegado en apariencia al mismo cuadro monocromático he imposible. Imposible por ser una pintura absoluta, y súbita, que pesa sobre los espectadores como un epitafio en el cementerio de todas las pinturas que le preceden, dado que es un cuadro absolutamente negro. Sin embargo, sus condiciones y dimensiones son tan diferentes que los mismos cuadros son algo muy distinto, tratan temáticas e ideas diferentes, abren escuelas o desarrollan movimientos que desembocan en la forma más refinada del abstraccionismo, o en la búsqueda de la liberación de la pintura.

Caleb Olvera Romero, (Ocotlán Jalisco. 1977), doctor por la UAZ. Obtuvo el premio nacional de ensayo Abigael Bohórquez en 2007. Este texto es el resultado de la investigación postdoctoral realizada en la UNIVA, España.

Frente a la moneda corriente del individualismo y su creciente masificación como despolitización y fragmentación de un sentido humano, apostamos por repensar la crítica como creación y recreación de nuevos e inéditos valores y potencias de insurrección poética social. Es importante inventariar e inventar otras cartografías de los sueños y ensoñaciones de nuestras realidades; abrir el presente a su presencia infinita, a su donación y condonación de apertura finita-transfinita. De ahí la exigencia de replantear el pensamiento crítico en plural, al margen y con minúsculas, descentrando la urdimbre de sentidos. La colección *pensamientos críticos* convoca a la formación de un campo abierto de problematizaciones e interpelaciones sin otro fin que el rearme de la crítica como potencia de creación múltiple y multiplicada. El proyecto va tejiendo madejas de urdimbres textuales en una contemporaneidad problemática y convulsa. Sean todas las personas, colectivos y creaciones críticas bienvenidas a este diálogo compartido que sostiene nuestra existencia como coexistencia solidaria y autónoma.

### **COMITÉ EDITORIAL**

Sigifredo Esquivel Marín, Rigoberto Martínez Escárcega,  
Juan Manuel Spinelli, Alejandra Torres León.

### **CONSEJO EDITORIAL**

Alfredo Perdomo (Uruguay), Andrea Vieira Zanella (Brasil),  
Carlos Díaz Marchant (Chile), Cristina Pósleman  
(Argentina), Cristóbal Durán Rojas (Chile), Diego Armando  
Jaramillo (Colombia), Erick Tomasino (El Salvador), Jesús  
Ayala-Colqui (Perú), Jorge Mario Flores Osorio (México),  
José Lisandro Sánchez-Salas (Costa Rica), Juan Carlos  
Hernández Díaz (Guatemala), Jhunion Abraham Marcía  
Fuentes (Honduras), Karla Villapudua (México), Marcus  
Pereira Novaes (Brasil), María Eugenia Cisneros Araujo  
(Venezuela), Pablo Uriel Rodríguez (Argentina), Raúl  
Acevedo (Paraguay), Tatiana Herrera Ávila (Costa Rica),  
Verónica Del Cid (Guatemala).

# Negro, negro absoluto

Caleb Olvera Romero



Este libro está dictaminado por pares académicos y avalado por los departamentos editoriales de las instituciones que respaldan la colección de *pensamientos críticos*.

Primera edición 2024.

© Caleb Olvera Romero

© Centro Latinoamericano de Pensamiento Crítico

Ciudad Juárez, Chih., México.

editorial@celapec.edu.mx

© Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”

Zacatecas, Zac., México.

programaeditorialuaz@uaz.edu.mx

**ISBN 978-607-98260-8-6 (obra completa).**

**ISBN 978-607-59588-7-3 (volumen 6).**

Reservados todos los derechos. Apoyamos la libre reproducción o transmisión total o parcial de este libro por cualquier procedimiento electrónico o mecánico, incluido fotocopia, grabación magnética o cualquier sistema de almacenamiento de información, siempre y cuando se realice sin fines de lucro o medro alguno.

Imagen y diseño de portada: Alejandra Torres León.

Disponible en formato electrónico en: [www.celapec.edu.mx](http://www.celapec.edu.mx)

*A quien habita dentro de nosotros y observa desde el profundo  
abismo del alma.*



# ÍNDICE

Introducción .....	11
Negro .....	14
Malévich.....	26
Rothko.....	78
Ad. Reinhardt .....	132
Soulages.....	144
Beatriz Zamora .....	155
James Austin Murray .....	178
Conclusiones.....	186
Posdata.....	187
Bibliografía .....	188



## INTRODUCCIÓN

Escribir la introducción de un texto que nos ha ocupado tanto tiempo es como contar el final de una historia que, aunque es necesario, no quieres que termine. A pesar de que la introducción es el texto que precede y preludia el resto del libro, es por lo general lo que se redacta al final. Por ello, no puede dejar de tener algo de nostálgico.

Desde que apareció el interés por estudiar la gramática universal, se estableció que lo más básico y primario para los hombres son los colores. De ahí surgió la primera de las investigaciones sobre el color, expuesta en el libro *Canción en azul*, 2019. Luego aparecieron los grandes cuadros monocromáticos: rosas, blancos, negros, azules, morados, dorados, etc., pinturas que de alguna manera se internaban en esa dimensión primaria y básica de los humanos, que es el color. De ahí que la investigación haya sido orientada hacia este aspecto. Las obras más abundantes y significativas son las que usan los matices negros. Estas, curiosamente, se han generado en distintas latitudes y con distintos motivos, por lo que su estudio se imponía como preponderante. La más emblemática de ellas es la de Malévich, que fue la que abrió la veta para seguir profundizando y que hoy en día sigue generando diversas interpretaciones, al grado de que descubrimientos recientes con los rayos X han arrojado pistas para proponer una nueva lectura. Así, estos cuadros, desde el primero hasta el último, siguen proponiendo interpretaciones infinitas. Su monocromía es casi equívoca, razón por la que resulta tan interesante no solo adentrarse en ellos, sino usarlos como motivo para resignificar el discurso, para generar uno nuevo. El segundo ensayo que se desarrolló trataba sobre las obras negras de Rothko; quien, negando o no, termina proponiendo

una especie de mística más allá de la religiosidad o, cuando menos, en eso coinciden muchos de los intérpretes. Aunque el tema de la pintura era secundario y supereditado al color, ni la estética ni la pintura misma eran el personaje principal; más bien lo eran el color y la posibilidad expresiva que contiene. De ahí surgió el texto de título *Negro* que actualmente es el que abre este libro, dejando en claro la línea poética que suscita el color. La obra de Soulages nos es muy cercana, así que no fue difícil armar o estructurar la experiencia sobre su trabajo. Luego, en el horizonte de la indagación aparecieron Reinhardt y la postpintura, su negación de lo que la vanguardia había hecho hasta entonces y su propuesta de las reglas de la dirección a seguir.

Un gran descubrimiento fue la artista mexicana Beatriz Zamora cuya obra y trayectoria está por encima de otros pintores actuales y, sin embargo, ha permanecido relegada a un segundo plano. Esta pintora inició sus variaciones temáticas sobre el negro y se ha mantenido en ello por más de 40 años.

Murray es un artista reciente, el más joven de los aquí tratados. Aunque Soulages, Zamora y Murray están vivos y la bibliografía sobre ellos es mucho más escasa, el enfrentarse a obras aún en construcción, antes que un conflicto, resultó enriquecedor: cabe mencionar entonces que lo expuesto aquí no es la última palabra. De hecho, sobre Malévich y Rothko se han escrito bibliotecas y la bibliografía es exuberante, por no decir abrumadora; pero la cantidad de referencias va disminuyendo en la medida en que el artista es más joven. Esto deja mayor lugar a la interpretación poética, a la hermenéutica de la subjetividad que vuelve a ahondar en lo profundo del color. Así, estos textos han sido guiados por esa necesidad de entender –no de manera racional, sino profunda– este

*Caleb Olvera Romero*

interesante color. Este texto representa otra etapa de la disolución de la primera persona, cuya consecuencia sería la poética de un mundo sin sujetos.

México 5 de marzo 2020

## NEGRO

*Vi de repente los colores anteriores a la existencia de la vista.*

*Wislanwa Szymborska*

*Entre los aztecas el color negro estaba asociado con la oscuridad, el frío, la sequía, la guerra y la muerte. También aludía a ciertos dioses: Tezcatlipoca, Mixcóatl; a un espacio: el norte; a un tiempo: Tēcpatl; al sílex; a la luna; al águila. Pintar algo de negro era como decir o invocar todas estas representaciones (...) se nacía bajo el signo de un color, como los cristianos nacen bajo un santo patrono.*

*Octavio Paz.*

El negro es privación, revelación, secreto y abandono de uno mismo. Un sigiloso desliz con el poder de clausurar el mundo. Una revolución natural, conspiración, sedición, reinención y giro. Clausura el mundo para dejar nacer otro, uno muy otro. Es como la tierra fértil del Nilo donde han surgido las bestias más insólitas, famosa tierra por su color negro que segrega y reúne. Es el inicio y el final del viaje de Ulises. La tierra prohibida adonde descenden los hombres a ahogar las ansias masculinas. Rezo y comunión con el vacío, palabra de la ausencia, sonido de la privación. Letanía de la muerte, oficio de tinieblas. Segar cada una de las velas para representar esa vocación de catástrofe tan natural e inmanente. Diálogo con la presencia de la ausencia. Contradicción. Esquema y desestructura. Juego y tedio. La angustia y su alimento, su sedimento. Condenación inconsciente de la desesperación. Súplica vulgar de medianoche. Elegancia de estilo. Bandera pirata. Mar de desesperación, entrepierna como playa para el naufragio. Luz de los ciegos. Además, congrega naciones, les da raza e identidad. Es frontera del conflicto, resolución de los pleitos. Leve secreto que le dice al hombre que no es fugacidad, que ha

dejado un rastro. Oposición ante la muerte. El fin del tiempo y de la historia, cómplice del olvido, amante de la nada.

Experiencia intransmisible, devoción y revelación. Lenguaje primitivo, quizá primario, muy intuitivo. Desobediencia de las sectas, instauración de otras nuevas. Copia de lo ideal, negación de lo real, construcción imaginaria de otro mundo, tal vez el Topos Uranos. Clausura del espacio, clausura del tiempo, clausura de las formas y el color. Locura contrapuesta al orden, locura en contra del logos. En resumidas cuentas, éxtasis, apocalipsis y génesis. Símbolo. Sexo y culpa, degradación y sublimación de los reflujos. Moral y contra moral. Visión ascética e intensidad estética. Analogía. Su naturaleza es proporción y devoción a los referentes, por ello siempre se trata de algo más. Irreductible a la ausencia del color, siempre se trata de algo más. Es por antonomasia el espejo donde se ve el mundo. Tan sagrado como maldito. Mal he dicho, pero no se podía hacer más. Es clausura de la palabra, susurro que indica que debes callar. Es la representación de todos los objetos y de ninguno, la máscara perfecta que nos hace creer que existe un rostro original. Máscara sin rostro, simulacro. desnudez púdica, púdica, pública. Escándalo de la luz. Resentimiento del olvido. Testimonio de la grandeza de los seres humanos.

\*\*\*

Muchos pintores jurarían que el color se comporta de manera caprichosa. Representa “esto y lo otro” y al mismo tiempo deja un rastro de más allá. El pintor, en cambio, no se resigna; entabla fiera batalla con el fin de reducirlo a sus leyes, pero una y otra vez pierde el combate, el color rompe los límites de la representación. No

es gramática de la pintura, sino palabra. Protagonista, no simple escenografía. El color siempre está en movimiento; aunque el pintor, por su ego, raras veces advierte esto. Un huracán de tonalidades conspira silenciosamente en contra de sus proyectos. De ahí que, por desconocimiento, el pintor afirme que el color es algo estático y que este constituye la unidad más simple de su cuadro. Gran error. En realidad, el color nunca es algo aislado: nadie pinta colores sueltos. El color es la suma de múltiples tonalidades: una totalidad invisible, suprasensible. Un color aislado quiere ser una unidad significativa en sí misma, pero el mensaje requiere de múltiples voces. Los colores sueltos no son sino elementos en busca de un orden que articule el mensaje, la puerta de salida de la sensación hacia la sensibilidad. Para que un color se produzca es necesario que los signos y las frecuencias lumínicas se asocien de tal manera que se complementen y generen un sentido. Recordemos que *sentido* es una palabra análoga pues significa “dirección” y “sentimiento” además de “comprensión” o “entendimiento”. Así, no es la luz sino la unidad con el pigmento lo que constituye la más simple expresión del color. Una vez fraguado, el color se convierte en un elemento inseparable, sujeto a la violencia del intento de emulación. En la violencia del color los elementos constituyentes se aproximan al paroxismo. Es el intento de la disolución, de la dislocación. Resiste cualquier tipo de esfuerzo o de violencia. De esta manera el color se convierte en la gramática universal. Es el primer elemento significativo con el que el universo se comunica. Mucho antes que las frecuencias sonoras, son las lumínicas las que han expresado el cosmos. Es el color y su primacía los que ejercen la soberanía de la creación. Basta con ver el amanecer cuando el astro se levanta y confabula con los materiales

para despertar lentamente a cada color acariciando la piel de las cosas. Los niños no aíslan los colores, no pueden. Para ello deberán ir a la academia, ser adiestrados, perder la inocencia. Pero los niños no tienen esta conciencia de la distinción y aislamiento del color: cuando dibujan, piensan o hablan, muestran la misma tendencia. Juntan al azar todas las posibilidades, reúnen los matices, empalman los colores. Los adultos, en cambio, cuando pintan, seleccionan desde antes los colores. Van tratando de expresar con ellos algo, de extraer del Topos Uranos alguna esencia que represente la faz de la tierra, una simple silla o un vaso, ni hablar de la figura humana. Cuando nos exaltamos y dejamos de ser nosotros mismos, los colores explotan en metáforas sediciosas. Cada vez que nos olvidamos de nosotros mismos aparece el color en estado natural, anterior a la domesticación social. Pero cada uno de estos colores es un sentido. Un símbolo que se ha solidificado durante milenios en el interior de la conciencia colectiva. Cada color es una frase. El negro, por el contrario, posee un carácter aún más complejo que el resto de los pigmentos. Al ser, él mismo, la negación de la luz no puede considerarse un color, ni la partícula mínima para elaborar un lenguaje. El negro es la totalidad cerrada sobre sí misma. En la gramática universal sería equivalente al silencio. Para el resto de los mortales, los colores son la manera de expresar, de evocar figuras en una gramática estandarizada por su sociabilidad. Pero el negro es la clausura del lenguaje, el anverso de la moneda falsa. La llamada inaudible de lo que nos trasciende. Esa desconcertante cualidad del negro ha sido estudiada por los ancestros. Solo en determinados momentos, muy bien meditados, ha aparecido la representación de este color como símbolo en sí mismo, toda una configuración en contra de lo establecido; es el saber

de lo incomunicable, la representación del siglo prohibido. Un color que parece un vacío, que niega la luz y sus metáforas inciertas. Que, muy por el contrario, habla de una forma silenciosa, sin voz y sin palabras, pero de manera muy precisa. Es la forma de representar la contradicción y la imposibilidad de los hombres ante sí mismos, ante el absoluto y ante un Dios que los respalda. Esa desconcertante propiedad ha hecho de este tono un aliciente hacia lo desconocido, el trampolín hacia el vacío, la entrada sin puerta al interior de uno mismo. Nadie puede sustraerse al enigmático encanto que genera en quien a él se expone. Lo natural de un niño es que, tomando un tizón, vaya directo a una pared o muro para romper la inocencia de la roca y hacer surgir el mundo representacional de lo humano. Estas simples trazas negras han transformado el material inerte en el lienzo expresivo de toda la humanidad. Se ha convertido en un microcosmos que plantea sus propias reglas y transmite implacable un mensaje. Está ahí frente a nosotros, aún en las rocas o paredes de las cuevas, ese inclemente color negro que han dejado los carbones y que transforman los pliegues en personas, arcos y animales. La reserva ante la intensidad estética también es algo aprendido, es una manera de defensa contra la voz de la historicidad que nos reclama como pertenecientes a una secta, a una manada. Algo ahí nos habla de nosotros mismos, de lo que fuimos y de lo que estamos llamados a ser.

La confianza ante el color es la actitud natural de los hombres; el negro, en cambio, genera temor, nos remite a ese momento en el que estamos indefensos y privados de la visión. Como seres diurnos, la luz y los colores representan nuestro hábitat natural, nuestra zona de confort; pero el negro y la oscuridad ponen frente a nosotros los límites de lo que somos. Nos hacen sentir incómodos,

indefensos, presa para animales con visiones más adaptadas a la poca o escasa luz. Así, en la oscuridad, el hombre ha quedado reducido a presa para las sombras, perseguido por sus traumas, por su vida interior, incapaz de silenciar la culpa que siente por ser finito; es arrastrado a la oscuridad y su alma se impregna de ese oscuro mosto que todo lo fermenta, de ese pigmento que representa el negro, el negro absoluto.

La fe en los colores es simplemente un atavismo de nuestras creencias más antiguas: las cosas son reconocidas y familiares por sus formas, pero antes que eso, por sus colores. Lo primero que la vista del ser humano capta son manchas multicolores que lo han arrebatado de la oscuridad, del vientre materno, que le han arrancado la divinidad y la totalidad en la que se encontraba inmerso, para arrojarlo al mundo de las cosas. Solo con mucho esfuerzo por parte de la madre y de él mismo podrá diferenciarse del resto de las cosas y reconocer paulatinamente los colores propios. El tono de sus labios, el profundo reflejo de su córnea. El color del cabello y del pezón. Poco a poco los colores se transforman en formas, y el negro queda olvidado como realidad primaria.

Algunas tradiciones antiguas creen que todo está animado. Incluso la formulación del panteísmo fue una propuesta coherente hasta el siglo XIX. En ellas se cree que todo tiene un ánima que se expresa en colores, la denominaron aura. Cada cosa u objeto posee una vida singular y propia. Las palabras son ese dispositivo que multiplica el mundo de las cosas y abre nuevas dimensiones de existencia. Ahí los colores han muerto, la palabra “verde” no está escrita en verde, y el término “azul” no tiene esos tonos zafíricos. En el lenguaje, los colores no responden al llamado de su nombre. Ya no son movidos por los astros. La pintura automática no puede escapar

de esta dinámica; y todo aquel que intentó hacer el experimento de plasmar lo que el inconsciente (o esa naturaleza interior propusiera) no pudo sino comprobar las deslumbrantes asociaciones que generan los colores. Como si en su naturaleza estuviera la afinidad, el gusto por agruparse, crear sociedades y sectas que confabulan contra la expresión. Pero el negro es abandonar la espontaneidad. Es plasmar la muerte del amor. La muerte del pintor. Cualquier pintor de mediana talla ha sentido alguna vez la confabulación del color en su contra. Pero es únicamente en el negro donde se puede abolir el tiempo. Es una especie de jaque mate al tiempo, a las formas y al lugar.

Se puede entrever cómo el pensamiento y las frases son también manifestación de las vibraciones, un código diferente de colores donde brotan matices inesperados, dueños de un poder electrónico. Los elementos presiden todas las expresiones. Los cuadros son más que acuerdos, más que la conjunción arbitraria de los colores: su irreductible presencia los hace inefables, siempre están un poco más allá de sí mismos. El color es el hombre, pero es algo más. Podría ser el punto de partida de la disertación sobre las perturbadoras manifestaciones del color. Por el contrario, los artistas no se preguntan (o raramente lo hacen) cómo está hecho el negro, ni si ese dinamismo le es propio o solamente es un reflejo. Como buenos pragmáticos, se limitan a verificar los hechos. Una cosa funciona y entonces la repiten, la utilizan, no van más allá. Si una obra es un conjunto regido por un orden secreto, la pauta o el ritmo de esa conjunción la pone el negro. En el fondo de todo fenómeno artístico está este ritmo e intensidad propio de la opacidad, producto de la clausura y limitación de la luz: el límite por

antonomasia es el color negro. Diseña y dibuja la realidad al limitar los espacios. Antes de comenzar a pintar se dibuja con el grafito, y el trazo negro es una especie de corte sobre la dimensión euclidiana del lienzo, pura proyección de un ritmo cultural. Así plasma analógicamente las representaciones. El negro es un imán que se reproduce por medio de líneas, puntos, figuras geométricas o caprichosas. La creación plástica consiste en gran medida en la imposición de este orden oscuro como agente de seducción, como dispositivo de captura de la atención. En esa medida se efectúa una especie de sortilegio, dado que la atracción del espectador tiene que ver con la magia que ejercen sobre él los tonos y la profundidad que dichos tonos tienen. Por ello, el pintor es una especie de mago primario, ancestral, que tiene el don de conectarse con las representaciones del imaginario colectivo, y formula representaciones que son más que eso, son símbolos que se conectan directamente con lo que somos. Eso es exactamente lo que le ocurrió a Malévich y su cuadro *Negro sobre negro* que terminó por ser un icono. Una representación del absoluto en su manifestación abstracta. El artista procede con fines utilitarios, ve en el color el material para construir la trampa, el sortilegio de la seducción. No se pregunta qué es el negro o para qué ha sido creado, se planta ante él y simplemente piensa en cómo puede ser utilizado. El poder le viene de él. No es como el poeta o el filósofo, para quienes la reflexión es la ruta del conocimiento y esto lo transforma en poder. El artista va directamente al poder sin la mediación de la reflexión. Pura intensidad. Intuición. Toda operación de seducción se basa en esta fuerza interior, en este principio de intuición que va directamente en contra de la individuación, regresando al estado original. Como dijo Goethe en algún momento, la portentosa y

soberbia luz ha debido de nacer de la oscuridad, de la nada, del negro absoluto, agregaríamos. Toda gran obra se logra a través de un penoso esfuerzo de purificación del color negro que ha sido la proyección en el lienzo; el resto es rellenar los límites, ir expulsando la supremacía de la mancha y desterrándola hasta su justa medida. En su inicio, una obra es blanca y luego surge el negro: esa es la dupla primaria, el arkhé de la physis. El yin y el yang que proyectan un universo irresoluble, imposible. Pero justo por ello se gesta el milagro de la creación artística. Es una afirmación espiritual que busca lograr el equilibrio del cosmos, un equilibrio representacional. Un equilibrio que hace surgir la figura o que la niega en pos de la intensidad estética, en pos de hacer vibrar a quien a la obra se enfrenta. La forma está en el artista y solo a través de él se manifiesta: así se gesta la alquimia de la representación, una forma de dar a luz a las manifestaciones que nos anteceden, que de alguna manera nos constituyen. Las formas primeras buscan a los artistas y, a través de ellos, aparecen en el mundo; su estar en el mundo es muy diferente al resto de las cosas, no son una cosa, son la representación de estas, están a medio camino entre la cosa y la idea de la cosa: es la idea encarnada en color la que ahora se presenta en el mundo de los objetos, sin ser objeto ni idea. El artista ha sido el primero que ha desafiado a los dioses poniendo frente a ellos la creatividad. Se ha construido una subjetividad creadora, una subjetividad que transforma el estatus ontológico de las cosas y que saca de la nada (eso significa crear) las más diversas e infinitas representaciones. Sujeto al espacio, detiene el tiempo y lo captura en línea, en mancha o contorno. El hombre ha llegado a ser lo que es, a ser hombre, porque se ha opuesto a los dioses: huérfano de padres, se autodenomina “creador de sí mismo”;

aunque no ha pensado que, si el origen es la oscuridad del negro, es a esa misma oscuridad a donde va a retornar. Por ello, el negro es origen y fin de la creación, es el extremo del tiempo que delimita a los hombres y a sus creaciones: la desconcertante luz que llena de formas y colores los espacios encuentra en el negro su principio vital, su contorno, su límite.

El color genera en nosotros estados de ánimo que solo pueden ser abolidos por el acontecimiento. Por esto, el observador es una especie de paciente, sujeto a la espera, a la temporalidad de que aquello generado por el color suceda. El negro es el germen de los estados de ánimo o de pensamientos determinados. Los decoradores y publicistas saben muy bien estas cosas. Para ellos, todo color es el germen de algo. El negro no es una medida vacía, sino direccionalidad, contenido. No es la medida del tiempo, sino el tiempo mismo, el Kairos original. El reloj no es sino una forma de medición del tiempo, pero el negro escapa como representación de la eternidad. Aún no hemos inventado la forma de medir el sin tiempo o el tiempo absoluto. Matemáticamente, solo es una posibilidad. Cognitivamente, sigue siendo una imposibilidad conceptual. No podemos representarnos el infinito, ni la nada. Ni el tiempo como eternidad, ni el momento de la creación. El negro no es algo frente a nuestra vista, sino que es algo que llevamos dentro. No pasa frente a nosotros, sino que nos pasa, nos sucede, es la expectativa del acontecimiento, la espera, el luto. Siempre es algo más y se trata de algo más, pero al mismo tiempo es la negación de lo que está más allá. La aporía constituye su simplicidad. Por ello, introduce una paradoja: afirma el ser temporal a la vez que niega el tiempo; y, aún más, es la sospecha misma de un tiempo anterior al tiempo, ya que no es posible pensar el tiempo mítico de la creación sino en

un transcurrir sin tiempo, y todo sobre un fondo negro. Es la cuna donde nacen los dioses, donde habitaban antes de haber creado al tiempo. No podemos graficar y conceptualizar ese instante antes del primer segundo del universo, sino que es como un negro absoluto. Metáfora equívoca, pero metáfora, al fin y al cabo. Mantiene algo de inexacto, pero, en esa medida, abre la puerta a la proyección de nosotros mismos y de nuestros esquemas explicativos. Se crea y se destruye. Es el eterno respirar y aspirar de Brahma. Ya se había predicho un universo en expansión por respiración. Cada vez que Brahma inhala, el universo se contrae; cada vez que exhala, el universo se expande. Estamos en la representación humana del tiempo que no puede sino representar el negro como totalidad, presencia y despliegue del espacio. Nada más lejos de la verdad y, sin embargo, esto nos sirve para ver nuestras imposibilidades cognitivas. Por ello el límite de la congruencia es siempre negro.

\*\*\*

El negro es un sentido, su contenido gramatical le es intrínseco al ser convertido en palabra. Quizá haya de ser necesario separar la representación de lo representado, la palabra que designa de lo designado. Una cosa es el término “negro”, “noir”, “black”, etc., y otra muy distinta, esa realidad primaria que ha engendrado al mundo, que es la posibilidad misma de la creación del mundo. Algunos dicen que Krishna puede significar el negro. La mayoría de las instituciones religiosas, monopolizadoras de los mitos y ritos, nos han dado la evidencia para afirmar que es imposible separar el negro de su sentido simbólico. Ha servido para encantar, aprisionar, retener o invocar fuerzas ingobernables; sirve como guía y reproducción de ritos. El luto humano no es sino una

prueba más de lo mismo. Es preludio del comienzo, ansias de la finalidad, añoranza de sentido. El negro ocupó el lugar del rito: Rothko y su capilla. Grandes lienzos negros que traen a la presencia lo conceptual. Eso que siempre ha estado ahí; eso que habla en nosotros, que vive a través de nosotros. Por ello, es imposible mantenerse indiferente ante estas grandes pinturas negras.

En el origen de toda cultura o civilización se encuentra una actitud reverencial que antes de concretarse en negro, en creaciones religiosas o manifestaciones estéticas, se manifiesta como color. Los chinos han representado el mundo como una lucha o combinación de opuestos, expresados en el famoso yin yang: círculo que mantiene el color blanco en equilibrio con el negro. Pero no podríamos establecer si el color es el resultado de las organizaciones sociales, producto de la ideología que se genera por el tipo de sociedad y la producción que la sustenta, o si, por el contrario, estas son creaciones que han adquirido su carácter al desarrollarse las sociedades paulatinamente, partiendo de esa actitud reverencial del color.

## MALÉVICH

*Lo visible es un invento.  
Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos.  
De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión  
y ensanchar así, sus límites.  
John Berger*

En 1928, la aparición de la fotografía fue un evento que sentó un precedente fundamental para la pintura. Malévich se encontró en una transición del arte que buscaba una identidad más allá de la competencia con la máquina fotográfica.

La cámara nos permitió ver imágenes nunca vistas. Empezamos a creer que la cámara con su zoom y su marco, con sus planos generales y sus primerísimos planos, eran el instrumento que realmente nos brindaba la verdad sobre lo real. Y el enamoramiento de la humanidad por la cámara no ha dejado de crecer.<sup>1</sup>

Estas nuevas ideas fueron generando un tipo de arte nuevo que buscaba un horizonte de realización distinto, alejándose cada vez más de lo representacional y su idilio con lo real. El criterio de verdad fue cambiando de lo representacional a lo conceptual.

A finales del siglo XIX aún no lo había logrado, pero Malévich sabía que su camino era alejarse de todo aquello que la máquina hacía mejor que él. Así que la vanguardia experimentó de forma simultánea con colores, con impresiones y con ángulos. El cubismo intentó desprenderse de la forma, pero sin lograrlo. Al comienzo

---

<sup>1</sup> John Berger, *Modos de ver*, Ed. GG, Barcelona, 2000, p. 7.

mantenía la figura de manera abstracta, pero aún la mantenía. El flauvismo dio preponderancia al color sobre la forma,<sup>2</sup> entre muchos otros intentos por hacer algo diferente a lo que la máquina parecía hacer mejor que los pintores, esto es, retratar el mundo, pero sin advertir que nunca fue ese el verdadero punto.

El camino al denominado “arte puro” estaba comenzando, no se tenía la dirección definida, solo se sabía que no se podía competir con la máquina fotográfica. El desprendimiento de todo lo que le era innecesario se proponía como la vía de sublimación del arte ante el desplazamiento constante que representaba la nueva tecnología.<sup>3</sup>

Este arte puro se proponía como una pintura sobre la pintura, no sobre el mundo, no sobre las cosas o las formas; ni siquiera mantenía un compromiso con el simbolismo. La pintura no debe decir nada, no hay nada que importe; la pintura es el arte en sí mismo, autónomo y liberador de sus antiguas ligas con la realidad. La superación del cubismo como tendencia mundial que aglutinó a los pintores de la época fue dada por Kandinsky, quien propuso el conceptualismo como un deslinde de lo real, de la figura y de la simbología –incluso, de la decoración–. Ya no se trataba de decir algo del mundo, ni siquiera de ser agradable o decorativo: el nuevo lenguaje era el experimento de la pintura por sí misma. El rechazo al objeto presente, a lo dado a la mano, era la actualización de este dicho hegeliano de que la pintura no puede

---

<sup>2</sup> Wilson, Ingrid, *Historia de la pintura*, Ed. Sol, México, 2003, p. 221.

<sup>3</sup> Robson McPerson, M., *El arte ruso*, Ed. Russ, Argentina, 1956, p. 101.

imitar lo real, como un gusano no puede seguir la marcha de un elefante.<sup>4</sup> Quedó claro a mediados del siglo XIX, que la pintura debía hacer y ser algo más que una simple representación. El tema también fue un lastre que le impedía seguir su camino; y este, quizá fue el más complicado de abandonar, dado que todo el siglo XX fue un siglo de reflexión sobre el lenguaje. Desde la aparición del *Curso de lingüística general* de F. Saussure,<sup>5</sup> toda la intelectualidad se volvió sobre los estudios de la lengua y su condición, sin la cual no es posible conocimiento alguno. A esto, R. Rorty lo denominaría El giro lingüístico.<sup>6</sup> La mayoría de los análisis del arte (tanto los actuales como los que se hicieron en el siglo XX) están elaborados en términos de la lingüística: emisor, receptor, lenguaje, medio, símbolo, significado, etc. Nada más dañino para la historia del arte y el arte en sí mismo que reducirlo a su función lingüística, incluso a expensas de su función estética. Y es aquí donde el suprematismo tiene algo que aportar.

### **Camino a la libertad**

Pero la pintura debía liberarse de esto también y así apareció el abstraccionismo, al que solo le restaba abandonar las pretensiones decorativas luego de que, en este último momento, eran lo que le daba popularidad. La condición decorativa es aquella que sostiene que una obra de arte es interesante porque combina con el color de los muebles de la sala o es perfecta en tamaño para una pared que se considera muy sola. En contra de esto,

---

<sup>4</sup> Hegel, *Estética*, II tomos, Ed. Península, Barcelona, 1989, p. 44.

<sup>5</sup> Saussure, *Curso de lingüística general*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1945.

<sup>6</sup> R. Rorty, *El giro lingüístico*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001.

se libera al arte de ser objeto que llena un espacio para nacer como una actividad que no tiene ningún tipo de compromiso previo. Así se libera de estas tres grandes cargas que le impedían una nueva forma de manifestación y huye hacia la abstracción que, digámoslo de una vez, años más tarde llegaría a ser otro obstáculo que habría que dejar atrás. Muchos otros de estos lastres, con los que se estableció fiera batalla en distintos frentes, fueron el militatismo político, el ideológico, el ético, etc. Incluso el arte debe abandonar la dimensión económica, que hoy en día no solo es un estorbo, sino una jaula que ha frenado mucho de sus nuevos desarrollos. Actualmente una gran cantidad de “obras de arte” se hacen con fines lucrativos, con el compromiso previo de venderse. Se produce lo que se vende.

Así, entre 1910 y 1913, aparece la primera acuarela abstracta generada por Kandinsky, dando línea para que la abstracción se generara en diversas direcciones. Léger genera su propia abstracción y Malévich, reinterpretando a Léger, genera el futurismo. Sin embargo, el origen del suprematismo hunde su raíz en la obra de teatro *Victoria sobre el sol*, pues es ahí donde Malévich realiza sus decorados y algunos de ellos ya son cuadros dentro de cuadros, lo que llegaría a ser la característica del arte nuevo que propone. Sin embargo, este estilo y forma de concebir la sensibilidad aún está en ciernes.

En 1915 aparece su cuadro *Negro sobre fondo blanco* y lo presenta en la última exposición del futurismo denominada “010”. Optó por situarlo en el ángulo de la pared casi rozando el techo, pues en esa posición se acostumbraba en Rusia poner los iconos religiosos, con lo cual denotaba ya cierta posición en contra del objetivismo. Lo que ahí se encontraba no era un objeto y, si bien aún

no podía decirse que fuese un icono, mediaba entre ambos, mantenía una ambigüedad que le caracterizaba y que a la postre le definiría, pues la balanza se inclinaba a reconocerlo como un icono abstracto. No por nada ejerció una extraña atracción en quien se exponía a él.<sup>7</sup>

Este fue un intento por desarrollar una comprensión de la divinidad más allá de los límites del antropomorfismo impuesto por la tradición. Así, Malévich comenzaba un camino nuevo, y experimentaba una nueva forma de representar eso que siempre le había fascinado: la posibilidad de poner frente a nosotros la divinidad, pero ahora era un intento más elaborado, más complejo. Era una representación que había abandonado el antropomorfismo, la forma y el color, internándose en el misticismo. Pero no era una idea de dios nueva: recuérdese que esta concepción del vacío se encontraba en la literatura mística mucho tiempo antes, desde los primeros cristianos o incluso los gnósticos.<sup>8</sup> Lo nuevo era el camino que había recorrido la pintura para llegar a esta visión que los místicos ya tenían. Así, el suprematismo era la combinación de la superación estética de la vanguardia y las propuestas del ocultismo teosófico propio de la época.

En su obra *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, Malévich encuentra el símbolo básico del suprematismo. Tiempo después, intentó experimentar con círculos y cuadrados de otros colores o, incluso, con varios cuadros monocromáticos dentro del mismo lienzo. Pero no se quedó con el círculo, ni tampoco con la cruz o el triángulo, por una razón muy básica: los lienzos generalmente son cuadra-

---

<sup>7</sup> Beuchot, M., *El poder del icono, Jung el alquimista de la mente*, Ed. Paidós, 2015.

<sup>8</sup> Cfr. *Evangelios gnósticos*, Ed. Humanitas, España, 2001.

dos y, al poner un cuadrado dentro de este otro cuadrado, lo que se representa es la importancia de la ausencia. Esto fue algo que matemáticamente tardó mucho tiempo en comprenderse y que los mayas representaban con el símbolo “0”. El cero no fue introducido en las matemáticas europeas sino hasta el siglo XVI, y es la posibilidad que tiene la abstracción de representar la ausencia. La representación de la ausencia es un nivel de abstracción que le costó mucho a la humanidad, y es lo que Malévich intenta hacer. No es un cuadro negro o blanco, sino la sensación misma de que falta algo, de que algo no está ahí.

Esa es la sensación que pretende exponernos, desnudarnos y ponernos ante el vacío, pero quizá es la misma sensación que experimenta en esa etapa mística denominada la “noche oscura”, donde el místico sospecha que su dios no está ahí, que todo es vacío, y es el momento anterior a que el vacío inunde su comprensión. Su ser mismo. El vacío le da fundamento y horizonte, pero justo antes solo tiene este infinito sentimiento de estar frente a la nada.<sup>9</sup>

El budismo Zen mantiene similares principios. Es la nada creadora, el vacío cósmico donde se proyecta el mundo. Pero es este vacío lo que realmente existe: el sunyata.

### **Diferentes rutas hacia lo mismo**

Si bien la ruta que han seguido los místicos para llegar a la abstracción propia que les permita la adquisición de una idea del absoluto no es exactamente la misma que

---

<sup>9</sup> Georg B.M., *Mística y alquimia*, Ed. GyH, Madrid, 2008, p. 88.

debió seguir la estética y que difiere también notablemente de la pintura, cuando menos mantiene similitudes notables con estas. Cabe resaltar que las conclusiones en este punto son las mismas. Es el vacío la máxima abstracción del ser humano que sirve incluso para ir un poco más allá de la abstracción misma, hasta eso que hemos denominado “absoluto”. El vacío es el concepto más elaborado, pues sirve de catapulta para ir más allá de los conceptos mismos, justo adonde los símbolos se han clausurado.

Malévich partió de la idea de cuerpo o, más propiamente dicho, del rostro. Si se acepta que Dios creó al hombre a imagen y semejanza como se menciona en Génesis 1: 27, se deduce sin mucha dificultad que el rostro del creador debe ser similar al de los humanos. Poco a poco va adquiriendo sentido el dicho que sugiere ver a la divinidad en el rostro del otro, y que Levinas hace propio. Aunado a esto, también tiene una obsesión por la geometría, y sus propiedades místicas. Entre estas dos vías podemos enmarcar o, más propiamente dicho, encuadrar los primeros retratos o autorretratos que realiza. La cabeza y su fisonomía debían encajar con la geometría.

*Autorretrato* de 1908 es un claro ejemplo de esto, un cuadro que básicamente enmarca un rostro cuadrado que así no es despojado de su vitalidad y sensibilidad. Es un intento por mezclar las formas orgánicas del rostro con las propiedades geométricas de la figura.<sup>10</sup>

¿Qué es lo que obsesiona a Malévich de la geometría? Recordemos a los pitagóricos: creen que el lenguaje uni-

---

<sup>10</sup> Robson McPerson, *Óp. cit.*, p. 108.

versal son las matemáticas y ven en las figuras geométricas los rostros de Dios.<sup>11</sup> Pues ellos consideran que existen formas perfectas: el círculo, la esfera, el cuadrado, el triángulo, etc. Y esto va a hacer eco en Fibonacci, para quien existe una fórmula que refleja la manera en que el universo se reproduce, una secuencia numérica que básicamente es un incremento que suma el número inicial a su consecutivo, y así sucesivamente. No es de extrañar que hayamos buscado en los lenguajes más complejos rastros de un lenguaje primario. Así, el suprematismo es la búsqueda no solo de este último, expresado de manera plástica, sino de un significado del rostro: un rostro universal, un rostro del cual somos copias, un rostro que es el representante del universo, de la totalidad, del infinito.

La oleada de artistas del nuevo siglo ejerció influencia en el gusto de sus contemporáneos. Los colores contrastantes nos recuerdan a los Fieras.<sup>12</sup> Los símbolos que manejan son claro ejemplo de que ya en principio intentaban hacer algo más que simplemente un retrato, algo como una comunicación, una interacción que se plantea con el espectador al que se le invita a dialogar con el cuadro, a ir más allá de lo visible y obtener lo que está implícito. Tanta es la importancia del cuadro de *Autorretrato* que incluso va a ser la directriz de sus posteriores obras. El cuadrado *Negro* de 1915, como ya se mencionó, es algo más que un rostro, pero la verdadera pregunta sigue siendo: ¿de quién es ese rostro? No son pocas las referencias que tenemos de que Malévich se refería a este cuadro como la imagen de un rostro. Pero habría que buscar quién lo diseñó, quién ha propuesto la idea de que las figuras geométricas y el negro pueden representar a la

---

<sup>11</sup> Cfr. Hind, Rebecca, *The Face of God, 1000 Images in Art*, Ed. Carlington, 2012.

<sup>12</sup> *Historia de la pintura universal*, S/A, Ed. Social, p. 422.

divinidad. La tradición judía prohíbe hacer representaciones de las divinidades y, menos aún, iconos, pues se corre el riesgo de adorar al icono en vez de lo que representa. Aunado a esto tenemos las tradiciones que representan la divinidad como un triángulo o la unión de dos triángulos, como en el caso de los mismos judíos.

### **Misticismo y simbolismo**

Malévich comienza siendo un pintor de naturaleza. Se encuentra embarcado en esa idea de representar a la naturaleza que tanto refiere Hegel, pero que es la segunda parte del desarrollo del espíritu. Conjuremos la frase de Hegel que condena al arte representativo, pues dice que: “eso es como la marcha de un gusano que camina tras un elefante.”<sup>13</sup> Aunque en sus inicios Malévich representaba algunos tipos de paisajes, no tardó en transformar su estilo a la nueva corriente del impresionismo o, cuando menos, a algo muy cercano a este.

En 1907 se presentó en Moscú la primera exposición de un grupo de pintores simbolistas que se hacían llamar “La rosa azul”. Para este momento, Malévich ya estaba interesado en los símbolos y en cómo es que estos tienen una función comunicativa; y cómo la analogía, incluso, es necesaria para el entendimiento de estos. Le fascina no solo la capacidad significativa que tienen, sino su aparente cualidad equívoca. A este rasgo formativo y épico es lo que Hegel denomina más propiamente “arte”; y es por ello que va a hablar de su fin, esto es, por haber perdido el rasgo en cuestión.<sup>14</sup> A. Danto dijo lo mismo cuando declaró la muerte del arte, que es la muerte de

---

<sup>13</sup> Hegel, *Estética*, Vol. 1, p. 44.

<sup>14</sup> *Similar*, p. 334.

un tipo muy particular de arte: el edificante, el que sirve de espejo a la naturaleza humana para su formación.<sup>15</sup>

Rudolf Steiner, Madame Blavatsky<sup>16</sup> y, de alguna manera, Gurdjieff<sup>17</sup> propagaron las ideas ocultistas que estuvieron detrás del movimiento simbolista, que en cierta forma hunde sus raíces en el siglo II en Alejandría con Clemente, el santo padre del catolicismo. Este propuso que el mundo era un inmenso texto y que sus símbolos eran la forma de comunicación que la divinidad tenía para vincularse con los hombres. A esta forma interpretativa la denominó “anagogía”. A finales de siglo XIX, el simbolismo había adquirido adeptos en Rusia, Múnich y Ámsterdam, y parecía que su propagación era algo definitivo. Un nuevo estilo se consolidaba en contra del gusto de los conservadores y puritanos de la estética.

Tanto el ocultismo como los artistas simbolistas estaban en ese momento en auge. Este nuevo mensaje espiritual estaba siendo propagado por los pintores y era bien recibido por los miles de espectadores que aún no lograban descifrar las directrices de este nuevo estilo y que se complacían solo con las sensaciones que despertaban en ellos las representaciones a las que se exponían. Este juego de luces, colores pastel y grandes pinceladas sirvió de disfraz al nuevo espiritualismo que profesaban los pintores.

Un dicho místico dice: “Las rosas son rojas y florecen como florecen”. Esta frase refiere a lo problemático de la

---

<sup>15</sup> Cfr. Danto, A., *Después del fin del arte*, Ed. Paidós, España, 2005, p. 55.

<sup>16</sup> Helena von Hahn, conocida como Madame Blavatsky, creadora de la Sociedad de Teosofía y reconocida esotérica de los siglos XIX y XX. Véase *Isis desvelada*, Ed. Humus, México, 2000.

<sup>17</sup> Gurdjieff, místico ruso del siglo XX conocido por su obra, *Relatos de Belcebú a su nieto*. Una crítica objetivamente imparcial sobre la vida del hombre, Ed. Humus, México, 2004.

sensualidad y de la belleza, a las cosas que no tienen explicación y que deben ser aceptadas como son. El principio de la sabiduría es la aceptación de las circunstancias. Florecen como florecen remite a que las circunstancias son como son. En 1907, como ya hemos señalado, el pintor entra en contacto con el movimiento simbolista denominado “La rosa azul”; y es con este vínculo, precisamente, que comienza su ruta mística. Entra en relación con gente que ya ha pensado en el misticismo, que ha transformado su horizonte estético utilizando los símbolos y que hace florecer un simbolismo contrario a la naturaleza (azul en vez de rojo). Esto da cuenta de que, cuando menos, están atentos a los significados del misticismo. La gramática necesaria para establecer el sentido de los símbolos, propia de Kuznetsov, fundador del movimiento, se hace presente en la serie amarilla de Malévich.

En estas pinturas está ya el intento no solo de entender los símbolos sino de producirlos y dialogar con esa parte inconsciente que Jung está tan interesado en dejar hablar, en escuchar, eso que nos trasciende y que habla en nuestra cultura.<sup>18</sup>

Así, ahora es el momento no solo de escuchar al mundo, sino de generar una respuesta. Los colores son los símbolos más básicos y, por lo general, los humanos hemos dividido el mundo en colores y les hemos puesto significados específicos: ello quizá está en nuestra psique desde que somos hombres. Los insectos y reptiles utilizan estos colores para comunicar a sus depredadores el nivel de toxicidad que presentan. Los humanos hemos relacionado el azul –por ser el color propio del cielo– con la

---

<sup>18</sup> Jung, *La visión y los símbolos*, Ed. Jayo, México, 2001, p. 412.

seguridad y lo sagrado, y el rojo con el instinto básico de la sensualidad, el erotismo y el peligro. En fin, cada color representa una idea, y la mezcla de colores con figuras intenta transmitir un mensaje. No por nada Malévich ha escogido el amarillo como color fundamental de esta primera serie de obras y conforme evoluciona se da cuenta de que es el negro el que sirve con más precisión para intentar decir lo que quiere decir. La pregunta fundamental aquí es: ¿qué quiere decir?

Recordemos que el color era la clave del arte de la criosepeya y resulta difícil imaginar que los descubrimientos realizados en este campo no se filtraran hasta el nivel más prosaico de la fabricación de pigmentos. No por azar los artistas y alquimistas empleaban los mismos pigmentos.<sup>19</sup>

De hecho, esta serie amarilla es un clavado en el misticismo, en ese misticismo que hará de las vacas todas iguales, según la crítica de Hegel a Fichte. Si observamos con atención algunos cuadros de este periodo, la mayoría de las figuras desnudas está en contacto con la naturaleza o en disolución de su individualidad con la naturaleza en un intento por hegemonizar y lograr una totalidad sagrada. Es un intento por diluir el ego y lograr la unidad, eso que Plotino denominó el Uno,<sup>20</sup> una especie de santidad donde el yo no tiene lugar; y es eso que está más allá de lo humano lo que realmente importa, lo único que importa, dado que es lo único que existe. No

---

<sup>19</sup> Ball, *Óp. cit.*, p. 102.

<sup>20</sup> Plotino, *Enéadas*, Ed. UNAM, México, 1923, p. 427.

es de extrañar que, años después, Spinoza corrija a Descartes<sup>21</sup> declarando que solamente hay una sustancia existente, en vez de las tres propuestas por este último.<sup>22</sup>

### **Influencias bidireccionales**

También es notable la reincorporación de los pintores franceses que Malévich hace en estas obras, ya que en 1908 se produjo una explosión de dichos pintores en Moscú.<sup>23</sup> Entre 1911 y 1912, realiza una serie de cuadros con base en tinta diluida (aguadas) que representan el espejo del Geins, según su lectura de Hegel, ya que el espíritu absoluto genera la naturaleza como espejo de autoconocimiento.<sup>24</sup> Estas primeras pinturas que pertenecen a la serie amarilla son representaciones burdas de la sociedad rusa; y es en ellas, en donde la vida late con mayor fuerza. Malévich intenta captar cómo esa sociedad es la representación de un ser trascendental, aunque aún ahí sus ideas místicas no están tan explícitas y se confunden con sus ideas filosóficas.

En estas fechas ya ha revisado y es consciente de los aportes de los grandes pintores de su época, Cézanne, Matiste, Picasso, Brenke. Esto lo situó en un punto que le permitió una visión panorámica del movimiento mundial y así insertar en este movimiento sus pinturas y su mensaje. Sin embargo, sus cuadros no matizan la

---

<sup>21</sup> Descartes sostenía que todo cuanto existe está constituido de alguna de las tres sustancias primarias: materia, pensamiento y Dios.

<sup>22</sup> Spinoza comienza así su libro: “Solo hay una sustancia con infinitud de accidentes”. *Ética demostrada según el orden geométrico*, Ed. Trotta, Madrid, 2009.

<sup>23</sup> Robson McPerson, M., *El arte ruso*, Ed. Russ, Argentina, 1956, p. 105.

<sup>24</sup> Espinoza Proa, S., *El fin de la naturaleza, ensayos sobre Hegel*, Ed. Miguel Ángel Porrúa, México, 2014.

identidad rusa, esta manera de ser compuesta aun como iconos, de mantener la composición de Rublesky o la presentación plana de los iconos rusos. Esta manera de representar una divinidad atrapada en una espacialidad que aún no domina la perspectiva propia del dibujo, y que intenta con otros recursos lograr una disposición de ánimo que esté más allá de la simple geometría de las figuras.<sup>25</sup>

Su obra ha incorporado perfectamente las nociones narrativas de los escritores de su tiempo y, aunque su obra no es literaria sino intuitiva, se puede apreciar que no desprecia el trabajo de los otros artistas. Esto lo podemos ver en su obra *El pedicuro en la casa de baños*, donde resalta la obra de Cézanne. Asimismo, el mundo empezaba a ver con buenos ojos el futurismo italiano y a alejarse un poco del cubismo. Los rusos no tenían inconveniente en afiliarse a las tendencias de moda, por ello el futurismo fue tan bien recibido. Por su lado, Malévich realizó sus investigaciones sobre el color y su significación, que poco a poco le marcaron una ruta distinta y lo llevaron a alejarse tanto del cubismo francés como del futurismo italiano.

En 1912 aparece una de las obras más significativas y dinámicas: *El afilador de cuchillos*, donde ya se ve claramente el camino que seguirá la fragmentación de la persona en múltiples colores y en la cual cada color colabora para formar un todo. La persona es reducida a su color; y, a través de este procedimiento, el pintor presenta la personalidad de cada uno de sus actores. *El afilador de cuchillos* “curiosamente” apareció el mismo año que la obra de Duchamp, *Desnudo bajando la escalera* (1912).

---

<sup>25</sup> Robson McPerson, *Óp. cit.*, p. 471.

Ambas obras mantienen un gran parecido y poseen mucho en común: ese intento por atrapar el movimiento y la desestructura de la figura humana.

Es el punto de quiebra de un sistema de valores estéticos que es percibida en la época por Marcel Duchamp, quien ridiculiza la noción de “obra de arte” con sus invenciones irónicas; el definitivo urinario, bautizado Fuente, fue concebido en 1915. Al condenar las expresiones retinianas de principios de siglo, Marcel Duchamp tornó caduco el sistema del *connaissanceurship* bergsoniano.<sup>26</sup>

Esto nos habla de que en ese momento la búsqueda por plasmar una realidad extravisual estaba a la zaga en las diversas latitudes. Ambos pintores procuraban representar el movimiento. Solo para identificar a un tercero de la misma fecha, mencionaremos el cuadro de Léger *Mujer en azul*. Las tres obras están tratando de representar el movimiento propio del cine y Malévich tomó como punto de partida el principio del parpadeo, que nos recuerda esos destellos que mantenía al inicio el cine, y que son fáciles de rastrear en su obra.

La idea del espacio-tiempo tetra dimensional está muy conexas con las nociones de velocidad y movimiento, características que serían analizadas por los artistas después del desarrollo de la fotografía. Entre los primeros ensayos para su análisis, como precedentes, debemos anotar la introducción de la dimensión temporal en las imágenes, con la creación de instrumentos

---

<sup>26</sup> Tarabukin, Nikolai, *El último cuadro*, Ed. GG, Barcelona, 1977, p. 85.

muy exóticos como el electrotachyscope, phenakistoscope, praxinoscope y el zoopraxiscope, aparato empleado por Eadweard Muybridge (1830- 1904).<sup>27</sup>

Malévich nunca estuvo realmente motivado por el cubismo y su multiplicidad de puntos de vista superpuestos. Pero su estructura plástica sí le resultaba de interés. Bajo la influencia de Picasso, ya en 1913, se orientó hacia el abstraccionismo, que es la preocupación por la forma pura, la forma de las formas, la forma creadora. Para ello debía invertir los principios del cubismo, no a partir de una figura que iba transformando por los distintos puntos de vista que genera una visión total, sino partiendo de una visión total que plasma miles de puntos de vista que quizá forman una figura.

De esta manera, en 1915 lanza la que sería la primera exposición suprematista, exponiendo 46 obras totalmente abstractas encabezadas por el *Cuadrado negro*. La exposición tenía como estandarte el manifiesto del suprematismo, el cual comienza con estos dos párrafos:

Por suprematismo entiendo: la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas. Los fenómenos de la naturaleza objetiva en sí misma, desde el punto de vista de los supremacistas carecen de significado; en realidad, la sensibilidad como tal es totalmente independiente del ambiente en que surgió. La llamada "concretización" de la sensibilidad en la conciencia significa, en verdad, una concretización del reflejo de la sensibilidad mediante una representación natural. Esta representación no tiene valor en el arte del suprematismo. Y no solo en el arte del suprematismo, sino en el arte en general, porque el valor estable y auténtico de una obra

---

<sup>27</sup> Sarriguarte Gómez, I. *Óp. cit.*, p. 28.

de arte (sea cual sea la escuela a la que pertenezca) consiste exclusivamente en la sensibilidad expresada.<sup>28</sup>

Con la aparición de la *Crítica de la razón pura* de Kant,<sup>29</sup> el mundo se dividió en dos. Un mundo en sí mismo que es incognoscible y otro mundo humano fenoménico que es al que estamos reclusos y, por lo tanto, del otro no conocemos nada.

Hegel va a intentar poner una distinción en esto, una salida al laberinto del mundo humano al que estamos reclusos; los pensadores posteriores no podrían permanecer indiferentes ante esto. Por ello, son muchos los que se internan en la dinámica de explicar este mundo en sí, este mundo desconocido que Otto Rudolf denominó “lo santo”.<sup>30</sup> Lo santo es una especie de luminiscencia que proviene del mundo en sí mismo, es una fisura en la condición cognitiva de lo humano por la cual se revela lo que realmente existe en sí mismo y de lo cual solo somos representaciones-fenómenos.

Lo numinoso es un neologismo (pues si de omen se forma ominoso), y de (lumen se forma, luminoso) también es lícito hacer con numen, numinoso.<sup>31</sup>

Con esta categoría se refiere al brillo particular del mundo numénico, a esta forma de acceder a eso que está más allá de lo epistemológicamente humano. Por ello se rebela como lo extrahumano, como lo absolutamente otro, que tiene mucho de misterio y de tremendo, pues

---

<sup>28</sup> Malévich, *Manifiesto suprematista*, Ed. Heraldo, Bogotá, 2014, p. 50.

<sup>29</sup> Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, (trad.) Pedro Ribas, México, Ed. Taurus, 2006.

<sup>30</sup> Rudolf, Otto, *Lo santo*, Ed. Alianza, Madrid, 1980.

<sup>31</sup> *Similar*, p. 16.

rebasas con mucho las posibilidades humanas. Es precisamente la intuición de esto extrahumano lo que genera el sentimiento de lo sublime, según Kant,<sup>32</sup> y el sentimiento de lo santo, según Rudolf Otto.

### **Representar el absoluto**

Rudolf Steiner, Rudolf Otto, Vasili Kandinsky y, en este caso, Malévich, están tratando de representar lo que realmente existe, lo que es en sí. Por ello aceptan como carente de sentido el mundo que se les presenta y se enfocan, por lo general, en una concreción de la sensibilidad alejada de la cultura que, de alguna manera, es una forma de alimentar la conceptualización hegeliana.<sup>33</sup>

El intento de llegar al mundo en sí mismo es el intento no solo por conceptualizar lo que es en sí como intento de la filosofía, sino de representar lo que fue el intento de la plástica. La pintura es el simbolismo que, de alguna manera, es la concreción del ideal representacional, pues es una mezcla de representación e idea que sirve al universo para comunicarse con él mismo o con una parte de él, que es el agente cognitivo. El espíritu, en esta búsqueda de autocomprensión, ha generado los símbolos que son interpretados por los filósofos y representados por los artistas.

El artista mantiene ese carácter de emisario divino que Nietzsche sitúa en la época clásica de Grecia, cuando Apolo y Dionisio se servían de la tragedia y el dítirambo

---

<sup>32</sup> Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Ed. FCE, México, 2004, p. 8.

<sup>33</sup> Cfr. Olvera, R. C., *Dilucidación de la estética de Hegel*, Ed. Ceraunia, Buenos Aires, 2012, p. 45 y ss.

para disolver el principio de identidad y poder vivir a través de los hombres estas fuerzas primarias.<sup>34</sup>

Schelling no estará muy lejos de esta idea y, en general, el idealismo alemán mantendrá la idea de artista como alguien con una capacidad que lo sitúa por encima del resto de los humanos en la conexión con la naturaleza. Lo que está en juego con el suprematismo es precisamente este intento de dejar hablar a la cosa en sí a través de la sensibilidad; es la representación de la sensibilidad atrapada por ella misma, por el artista, y nos recuerda a la fórmula hegeliana de la mente estudiando a la mente<sup>35</sup> para generar la primera verdad por correspondencia del idealismo. Ahora, Malévich intenta plasmar la sensibilidad, concretizarla en su ser en sí, lejos del mundo; un ser enfrascado en su autoconocimiento por lo cual generó la naturaleza. En la naturaleza se encuentran los hombres que realizan el arte como primer paso de la autocomprensión, después siguió la religión y, finalmente, la ciencia.

Del lado de la estética se encuentra la manera en que el futurismo evolucionó hasta el alejamiento de las cosas, sin embargo, deja en claro que los suprematistas están un poco más allá y también han abandonado el futurismo.

De hecho, este tipo de arte que sirve de guía simbólica del Geist es precisamente el que ha muerto, según Hegel; es el que después proclamaría Danto. El dicto de Dios ha muerto es tan antiguo como el mismo Plutarco, quien lo escribe por primera vez en el siglo primero de nuestra

---

<sup>34</sup> Wilson, Ingrid, *Óp. cit.*, p. 221.

<sup>35</sup> Hegel, *Fenomenología del espíritu* (Edición bilingüe y traducción de Antonio Gómez Ramos), Editorial Abada, España, 2010.

era.<sup>36</sup> Pero Hegel lo va a repetir y, para lo que nos ocupa, es la muerte del arte como camino de autoconocimiento del espíritu enfrascado en la temporalidad que necesita lograr su autorrealización como Dios, lo que ha caducado.

El suprematismo es precisamente una nueva forma de hacer renacer los símbolos en el arte para que recupere su función de guía espiritual, de transformación del *Zeitgeist*. Es el intento de re-apoderarse de estas formas olvidadas que son símbolos de un complejo entramado que intenta apuntar hacia el autoconocimiento de uno mismo y la divinidad que representa.<sup>37</sup>

El arte se distingue por su histórica especificidad que no se opaca de una época a otra.<sup>38</sup> Por ello, el modo de proceder de los simbolistas es muy distinto a la de sus contemporáneos, mientras que los cubistas comenzaron planteándose la posibilidad de la visión multiangular de un objeto para poder verlo en su totalidad y después desmembrarlo y analizarlo, como lo hizo Branque. Malévich no compartía este procedimiento, pues creía que con él se estaba perdiendo lo verdaderamente importante del objeto. Se estaba perdiendo lo realmente de valor –la objetividad– esa parte más allá de la visión humana que poseen las cosas y de la cual se desprende solo por equívoco, para nosotros. Lo verdaderamente importante es el poder reflejar este mundo en sí mismo, extrahumano, y diluir la ilusión de la existencia que Nietzsche nombró

---

<sup>36</sup> Cfr. Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, Vol. VI, Gredos, Madrid, 1987.

<sup>37</sup> Olvera, R. C., *Los símbolos en el arte*, Ed. Jayo, México, 2007, p. 77.

<sup>38</sup> Cardoza y Aragón, *Malevich*, Ed. UNAM, México, 1983. p. 27.

principio de individuación.<sup>39</sup> Esta es para muchos la verdadera función del arte, función especificada ya por Schopenhauer y encarnada, según él, en la música.<sup>40</sup>

El cubismo parece que no lo había entendido del todo, ya que la visión del objeto no es lo importante, sino la materialización, su ser más allá de la visión. No se trata de captar el objeto en sus múltiples formas fenoménicas, sino de captarlo en sus formas numéricas. Por ello el simbolismo es la medida perfecta, ya que el símbolo es proporcionalidad, no es textualidad sino analogía;<sup>41</sup> esto es, mantiene algo del significado, pero remite a otra cosa. A algo que está más allá de sí mismo, más allá del propio lenguaje. Malévich está intentando representar lo que está más allá de lo humano, más allá de las palabras, la cosa en sí kantiana que Hegel denominó espíritu absoluto, Schopenhauer, voluntad de vida,<sup>42</sup> Nietzsche voluntad de potencia,<sup>43</sup> Rudolf Otto lo santo.<sup>44</sup>

El simbolismo de Malévich es un abstraccionismo que se ha dado cuenta que los conceptos solo sirven de punto de partida para ir más allá de ellos. Recordemos la metáfora del budismo Zen que nos dice que el budismo es como una escalera que cuando se ha subido hay que desechar. Así, el cubismo sintético que desmonta las partes, casi las pulveriza y las reagrupa, no es sino el intento de la conciencia que no ha podido dejar tras de sí

---

<sup>39</sup> Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, Vol. I, Ed. Gredos, España, 2014, p. 31.

<sup>40</sup> Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Ed. Gredos, España, 2015.

<sup>41</sup> Cfr. Beuchot, *Las caras del símbolo, icono e ídolo*, Ed. Caparrós, España, 1999.

<sup>42</sup> Schopenhauer, *Óp. cit.*

<sup>43</sup> Nietzsche, *La voluntad de poder*, Ed. EDAF, Madrid, 1981.

<sup>44</sup> Rudolf, Otto, *Lo santo*, Ed. Alianza, Madrid, 1980.

el mundo ilusorio de los fenómenos, que aún se embelesa con un mundo de objetos, formas y colores. Por ello, está aún atrapado en la pintura y, el concepto así usado, no le ayuda a dar el paso más allá de sí mismo. Para esto es necesaria la intuición del artista, para sospechar que el mundo en sí no es conceptual, que más allá del pensamiento humano sobre el mundo, más allá del mundo en mí, está un mundo totalmente ajeno y nuevo, sin espacio y sin tiempo, sin colores o formas, la existencia, la cosa en sí, el denominado objeto puro que finalmente puede potencializar el arte puro. Una intuición que debe mucho a su historia, y Malévich lo sabe bien. Se planta como innovación, pero es la intuición que deviene de un proceso histórico que encaja sus productos en un movimiento que intenta regresar al arte puro.

Así nace el suprematismo. Como este intento de construir lo dinámico sobre una base de peso, la velocidad y el movimiento.<sup>45</sup> Como un intento de reagrupar el conocimiento histórico del arte en su intento de representar a la divinidad y actualizarlo a través de la filosofía y el esoterismo contemporáneos de Malévich. Es el representar el absoluto después de las críticas del antropocentrismo. El hecho de que haya colores debajo del cuadro negro puede deberse a un sinfín de razones, sin embargo, lo primordial es que representan una síntesis de su trabajo anterior. Malévich está consciente de que este cuadro negro sobre blanco es una revelación, una epifanía que condensa todo su trabajo anterior, por ello no es de extrañar que haya utilizado un cuadro que ya estaba empezado o compuesto para lograr esta superación, este ir más allá del color.

---

<sup>45</sup> Malevich, *Manifiesto suprematista*, Ed. Acantilado, Argentina, 1993, p. 38.

## **Retrato en negro**

Malévich hace constantemente referencia al cuadro negro como si de un rostro se tratase, como si fuera la evolución consecutiva de su autorretrato, que en inicio mantenía mucho de cuadrado. ¿Por qué sostener que el cuadrado negro es un retrato, un rostro? ¿Un rostro de quién o de qué? ¿Es el rostro del suprematismo como un arte nuevo, como un evangelio que pone sus signos para ser descifrado, que trae una buena nueva al mundo para que este se regocije, es un nuevo comienzo, es el rostro del arte nuevo? ¿O es el rostro de la totalidad? No es un evangelio sino una relación mística intransferible, irrepresentable, que escapa a todo nuestro esfuerzo y, sin embargo, deja algo, una huella, un despojo, un rastro de lo que en los hombres hay de divino.

Malévich hace concordar su retrato en varios cuadros con figuras divinas, no es de extrañar que la evolución místico-gnóstica le haya hecho alcanzar la revelación del dios encarnado en cada uno de los humanos, dios que se manifiesta y del cual la sagrada escritura dice que somos imagen y semejanza, por ello el rostro humano es en sí mismo una epifanía.<sup>46</sup>

Pero la cuestión no quedó allí, puesto que debió transitar por los símbolos que aún mantenían el referente conceptual, y en pintura el referente figurativo o antropomorfo, para llegar a la abstracción y finalmente traspasarla con la revelación intrasmisible de la que solo tenemos en este momento este cuadro negro que intenta ser el rostro de la totalidad o, cuando menos, lo que se puede captar de

---

<sup>46</sup> Wilson, Ingrid, *Óp. cit.*, p. 226.

ese infinito universo que nos ha generado y del cual somos parte integral, sin apenas comprenderlo. Así, la búsqueda de la cuarta dimensión, que muchos de los pintores de su tiempo venían afirmando como antaño, lo fue la búsqueda del otro, tenía ahora su representación en un complejo cuadro que decía pintar la velocidad y el movimiento, cuando lo que en realidad parecía es que había regresado a la dimensión cero. Era el contradiscurso de los ocultistas de ese momento. Si todos se enfrascaban en la superconciencia y la cuarta dimensión representada por el movimiento que catapultó al cubismo y respaldó a Marcel Duchamp, ahora parecía que teníamos ante nosotros una obra totalmente distinta y, sin embargo, se legitimaba con el mismo discurso, con las mismas ideas de movimiento.

### La cuarta dimensión

Dos libros influyeron directamente sobre esta tendencia artística *La superconciencia y los modos de alcanzarla*, de M. V. Lodizhenski, y *Hombre cuadrado*, de Claude Bragdon.<sup>47</sup> Ambas obras son muy cercanas a las ideas teosóficas que a principios del siglo XX constituyen la vértebra de la novedad, junto con el neoplatonismo y la tercera ola de ideología trascendental egipcia.

Fue un verdadero caldo de cultivo que no tardaría ni un siglo en consolidarse como la *New Age*. Sin embargo, otra figura resalta en la formación de Malévich, me refiero a P. D. Ouspensky quien, formado con George Gurdjieff, no dejó de imprimirle su sello particular al ocultismo de la época.

---

<sup>47</sup> Bragdon, *Man the square*, Rochester, N.Y., Manas Press, 1912.

Desde que C. H. Hinton publica su libro; *La cuarta dimensión* en 1904, estos estudios comienzan a germinar tanto en ámbitos científicos y matemáticos como teosóficos, produciéndose un interesante compendio de ideas en la posterior publicación del mismo título del matemático y pensador ruso P. D. Ouspensky. La influencia del sistema Hinton-Ouspensky tendrá una notable repercusión en la obra de Malévich a partir de 1913. Los intercambios de este último con Matiushin fueron totalmente fructíferos para la posterior aplicación de la cuarta dimensión en su trabajo. Desde los diseños de *La victoria sobre el sol* (1913), pasando por las propuestas alogistas hasta llegar a las obras presentadas en la última exposición futurista: 0:10, se fue gestionando un corpus formal y espacial que intenta representar un espacio cero, es decir, una nada creadora donde los parámetros de percepción quedan invertidos con la intención de acercarnos a una esfera más espiritual que material.<sup>48</sup>

Aunque no se había realizado un acuerdo sobre lo que se puede entender por cuarta dimensión (estaba en entredicho que consistían en algo más allá de lo sensorial), algunos (quizá los más) definían esto como el eje del movimiento, pero otros cuantos sostenían que era algo extra sensitivo; y esto extra sensitivo bloqueaba la sensibilidad y la supremacía que debía de tener sobre el objeto según Malévich. Así con esta discusión en todas partes, solo quedaba un paso lógico por dar, y era renunciar a la lógica. Dado que ni los filósofos ni los ocultistas, y menos los críticos, podían decir bien a bien en qué consistía esta cuarta dimensión, lo mejor era alejarse del discurso y generar un discurso de legitimación propio que respaldase

---

<sup>48</sup> Sarriguarte Gómez, I., *Introducción a la cuarta dimensión y su relación con la obra pictórica de Kazimir Malévich*. Ed. Sol, Madrid, 2015, p. 17.

una sensibilidad única. Utilizó de esta manera la jerga existente, las ideas teosóficas flotantes, la polémica en la pintura por la vanguardia, y las mezcló para publicar el manifiesto suprematista; mientras que generaba un cuadro que quizá estuviera en otra dirección, pero que era respaldado por una teoría de la sensibilidad superior al objeto.

La cuarta dimensión fue primeramente un símbolo de liberación de los artistas, lo que les permitió alejarse de la realidad visual y rechazar completamente el sistema de perspectiva única. En este sentido, las ideas de Hinton habían tenido una relevante repercusión sobre los planteamientos cubistas y el propio Duchamp, aunque este último más interesado por la novela del francés Gaston de Pawlovski: *Viaje a la cuarta dimensión* (1912), que conoce y posteriormente se vincula con su Gran vidrio.<sup>49</sup>

La problemática de la representación de la cuarta dimensión es una problemática que parte de Kant, ya que para él las dimensiones espaciales y temporales son categorías a priori de nuestro entendimiento; esto quiere decir que son la manera en que interpretamos los datos sensitivos. Todo lo que estimula nuestros sentidos es representado en tres dimensiones que son: alto, ancho y profundo, añadido al movimiento que, desde Aristóteles, y pasando por San Agustín, se ha denominado: tiempo. Al tiempo se le ha visto como la medida del movimiento, pero lo interesante es cómo representar esta cuarta dimensión que es el movimiento en una superficie por demás bidimensional como es el lienzo. La cuestión es representar no solo el movimiento, sino su medida, esto es: el

---

<sup>49</sup> *Similar*, p. 20.

tiempo. Los ejemplos citados son solamente algunos ensayos de lo que fue el gran paradigma postkantiano llevado a distintos planos. Pero la cosa se complicó ya que el esoterismo siempre ha estado muy cercano a la filosofía, y cuando este dividió el mundo en dos, el mundo en sí mismo quedó prohibido para lo humano. Entonces, eso que era absolutamente desconocido, absolutamente otro, ocupó el lugar de lo sagrado, de lo misterioso. El mundo en sí mismo fue identificado con la sustancia de Spinoza y, por ello, el panteísmo propio de esta filosofía invadió las representaciones esotéricas que no son ajenas al panteísmo.

Además, estas teorías hacen muy buena mancuerna con las teorías budistas tibetanas de las que extrajo Madame Blavatsky sus enseñanzas. ¿En qué medida se parecen? En la medida en que para el budismo el mundo que vemos no es sino una representación carente de sustancialidad, una ilusión denominada Maya, una ilusión humana generada por el deseo, mientras que el mundo en sí mismo es algo que no es fácil de alcanzar, pero en la medida en que es posible alcanzar, en esa misma medida se genera el ocultismo como metodología de esa búsqueda de llegar al mundo sagrado, al mundo en sí mismos, al mundo extrahumano verdadero.<sup>50</sup>

No es de extrañar que Nietzsche se haya popularizado tanto, ya que él parte de una concepción religiosa que topa con la misma pared que toparon los postkantianos; esto es, con la imposibilidad de conocer el mundo en sí mismo. Por ello, va a declarar que todo nuestro conocimiento no es sino un conocimiento humano, una interpretación de algo que está más allá de los humanos, extrahumano, y del cual no conocemos sino nuestra

---

<sup>50</sup> Robson McPerson, *Óp. cit.*, p. 201.

pervertida representación. Por ello, para Nietzsche no hay hechos, solo interpretaciones.<sup>51</sup> No hay una verdad sobre el mundo, solo verdades sobre nuestras repeticiones que para él no importan mucho; incluso gusta de ridiculizar los afanes que ponemos los mortales en respetar nuestros acuerdos y después construir sobre ellos una conducta, una moral de acción que denominamos moral. Para Nietzsche, lo mismo que para Schopenhauer, lo que está más allá de lo humano es simplemente un deseo de existencia, algo en sí mismo ciego e inclemente que solo busca seguir existiendo, sin la menor preocupación por lo humano y sus desgracias o alegrías. No es difícil sustentar sobre estas ideas una mística, incluso no es muy difícil acercar estas ideas a la mística ya existente.

### **De nuevo la cuarta dimensión**

Con la eclosión de los antiguos estilos, todos los artistas interesados en la búsqueda de la cuarta dimensión y la representación del movimiento coincidían en que esta cuarta dimensión era una dimensión espiritual. Era trascendente por contraer el reconocimiento de la totalidad y su condición geométrica, dado que la bidimensionalidad propia de las pinturas era insuficiente para la representación del infinito, pues la geometría euclidiana que predomina en el lienzo se ve limitada en todos sus lados. Por ello existe el intento de generar una representación de lo que no es limitado en este espacio. El ser limitado era una de las grandes consignas, no por nada muchos de ellos pensaron en el color como la solución. El color era la forma de representar ese absoluto enfrascado en el

---

<sup>51</sup> Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, 7 [50], en *Werke*, ed. G. Colli y M. Montinari, Berlin, Walter de Gruyter, 1967 ss., VIII, 1, 299.

rectángulo o cuadrado del lienzo. Por el otro lado, la búsqueda del infinito generó exactamente la dirección contraria, pues se empezó a sospechar de la tridimensionalidad como una simple ilusión: el mundo que vemos no es más que una construcción cognitiva o sociocognitiva, por ello el plano es quizá más propicio para esta representación.

Es aquí donde se situaba Malévich, en este intento de representar la totalidad de una forma plana, tratando de escapar a la tridimensionalidad ilusoria de la existencia. Si Dios habita en una dimensión, esta no sería la tercera, ni la cuarta, sino la segunda. Un abismo insondable se presenta ante nuestros ojos, un abismo del cual no podemos ir más allá pues carece de profundidad, un abismo es lo que representa el cuadro negro, que nos hace ver la faz del absoluto sin profundidad, cuestionando todo fenómeno tridimensional. No por nada Malévich es asiduo lector de Kant.<sup>52</sup>

Pero, para ejemplificar el punto que ahora parece una paradoja, conjuremos el efecto embriagador de los espejos, máxima ilusión de profundidad que se revela en un instante en bidimensionalidad, en el instante donde el tacto quiere penetrar el límite ilusorio de separación entre lo real y su imagen. El cuadro negro de Malévich es un espejo negro donde lo que prevalece es el rostro de las creaturas hechas a imagen y semejanza del creador de todos los colores. De ahí su cautivadora presencia, de ahí que haya sido colocado en el ángulo superior de la esquina como si fuese un icono para adorar. El cuadro negro representa no solo un intento del arte por plasmar lo que está más allá de sí mismo, lo que se ha encarnado en

---

<sup>52</sup> Olivera, G., *Arte e historia*, Ed. Gran Plaza, México, 1974, p. 291.

el hombre y ha hecho representaciones para autoentenderse, sino que también es la búsqueda de la humanidad, por reencontrarse con esa totalidad, con ese absoluto que lo desborda, y el cuadro negro es metáfora análoga de esta búsqueda oscura que nos impide ir más allá del instante mismo de contemplación, es un situarse en el aquí y el ahora, solos, solos, solos sin poder abismarse en el cuadro, pues lo que ocurre es que el cuadro se abisma en lo profundo de las explicaciones humanas, de las sensaciones que despierta. Las sensaciones que despierta el cuadro van directamente emparentadas con las intenciones propuestas por los artistas, es suficiente con leer el manifiesto suprematista para comprobar que la intención de los pintores de ese momento era la de generar este dispositivo que activara la búsqueda mística de la trascendencia. No por nada después de la aparición del manifiesto suprematista, los artistas cerraron filas y se alinearon con él. No era un momento apocalíptico que predijera el fin de la pintura o su decadencia como algunos querían ver sino, muy por el contrario, el inicio de una nueva manera de buscar la representación de lo imposible, de lo absoluto que se niega a ser encerrado y representado con un color y que, sin embargo, deja tras de sí estas huellas oscuras que sirven para generar una arqueología de su fenomenología. Somos arqueólogos, recolectores de estas huellas oscuras que va dejando tras de sí la cultura en su construcción de conceptos cada vez más complejos, cada vez más abstractos.

Como cualquier fenómeno complejo, las múltiples causas que lo anteceden son por demás plurales. Así que

reducir el suprematismo a causas puramente artísticas o sociales sería un error.<sup>53</sup>

Habría que considerar la fuerte influencia teórica y esotérica que le precede, así como la competencia interdicta entre todos los modernos por querer ser originales, novedosos. Picasso hegemonizaba la escena a pesar de ser un par de años menor que Malévich. Su rotunda influencia se dejaba sentir en “Tatlin quien en 1915 expuso una serie de relieves en el tranvía No. 5, frente a las obras de Malévich”<sup>54</sup> lo que quizá terminó por determinar el giro que el pintor emprendió justo en esa fecha, un giro hacia el absolutismo, hacia lo desconocido. Así, las obras de Vladímir Tatlin mantienen un diálogo con las de Malévich, una complicidad que da cuenta de qué tan hondamente influyó Picasso en el mundo del arte para esas generaciones.

### **El rostro divino**

Carambola de tres bandas. Tenemos así tres ideas importantes: 1) El mundo en sí mismo es incognoscible y sagrado, carece de tiempo y espacio; 2) Dios hizo al hombre a imagen y semejanza, por ello el rostro del hombre debe representar el rostro divino, y 3) Entre los hombres y lo sagrado median los símbolos. Podríamos utilizar estas ideas como premisas y avanzar como en su momento lo hizo Baruch Spinoza para decir por medio de silogismos y conclusiones que, a su vez, podrían ser nuevas premisas. Pero este no es el caso, puesto que hay que tomar en cuenta que a la sensibilidad del artista no le interesa mucho la lógica, incluso que la revelación está por

---

<sup>53</sup> Wilson, Ingrid, *Óp. cit.*, p. 238.

<sup>54</sup> Golding, J., *Camino a lo absoluto*, Ed. FCE, México, 2000, p.63.

lo general lejos de la lógica. Dicen que en un principio Santo Tomás tuvo una epifanía donde se le reveló que había hablado muy bien de Dios, pues había hablado de él de manera lógica. Pero que en su segunda epifanía y cuando ya era grande, se le comunicó todo lo contrario, que nada de lo dicho era correcto, por lo que de repente dejó de escribir.

Un par de cosas más. Si los símbolos median entre el hombre y lo sagrado, entonces debe haber una gramática universal o, cuando menos, una hermenéutica. Esto es, los símbolos deben decir algo para algunas tradiciones. ¿Es posible generar alguno de estos símbolos? O, ¿Solo los interpretamos?, ¿Qué es lo que dicen estos símbolos?, ¿Cómo hemos hecho de ellos nuestras representaciones divinas? ¿La abstracción que generó la idea del absoluto es posible concretarla en un símbolo? Si el rostro de Dios es el rostro de la humanidad, la representación de este rostro divino debería de ser la representación del rostro de todos los humanos existentes.

En 1915, surge el suprematismo ruso de la mano de Kasimir Malévich. Esta nueva corriente consiste en crear una abstracción eliminando los referentes figurativos y creando composiciones compuestas por formas geométricas fundamentales, (principalmente círculos y cuadrados), buscando la sensibilidad a través del arte, y de las formas geométricas llevando la abstracción a una inclinación más mística.<sup>55</sup>

En 1913 se estrenó la ópera futurista *Victoria sobre el sol*. Malévich había hecho la escenografía y colaborado con el vestuario. Jlebnikov había escrito el preludio de la obra, un preludio lleno de incongruencias lógicas, pero

---

<sup>55</sup> Mascarell, Gómez, *Fernando, Pintura y abstracción*, Ed. UPV, 2015, p. 12.

cargado de referencias a la reencarnación, la magia y el esoterismo. La ópera describe un eclipse y la puesta del sol. No se debe olvidar que las religiones de casi todo el mundo son religiones solares, por ello la importancia que para el mismo Malévich tenía el hecho de recubrir la escenografía con iconos. La ópera culmina con la muerte del sol en un ataúd representado por un cuadro negro. Los cargadores del féretro portaban cuadros negros y el eco de Plutarco se hacía oír otra vez en occidente, Dios ha muerto, una y otra vez los hombres matan a Dios para reencarnar en divinidades. Parece que el transcurso natural del esoterismo es la idea de un Dios que puede morir, reencarnar y resucitar para los cristianos, un Dios en el que nos convertimos todos. Su cuadro lo representa, es un icono que guarda y revela una verdad oculta, inquietante y profunda. Una verdad ante la vista de todos y, sin embargo, oculta para la mayoría, una verdad que necesita una interpretación, una nueva manera de aparecer, de emerger para ser vista.

Como bien lo señala Nikolai Tarabukin, en pintura, el color es una dimensión engañadora.<sup>56</sup> En muchas de sus cartas, Malévich se refiere a este cuadro con esas mismas palabras que lo invisten de una revelación sobrenatural. Si la historia del esoterismo ha estado ligada con la interpretación de los iconos, ahora Malévich ha generado otro icono con una interpretación singular.

El futurismo, paralelo al cubismo, surgía por parte de un grupo de artistas italianos. El futurismo impulsado por el artista Filippo Tommaso Marinetti, que fue el principal precursor del movimiento. Estos artistas buscaban plasmar movimiento y representar la velocidad atraídos por el mundo de las máquinas, exaltados por

---

<sup>56</sup> Tarabukin, *Óp. cit.*, p. 123.

las virtudes del progreso mecánico y el dinamismo de la pintura. Esta búsqueda del movimiento en la pintura se continuó investigando, para dar paso en los años sesenta al cinetismo y el pop-art.<sup>57</sup>

Mientras en Mondrian es claro el camino a la abstracción, y se puede apreciar en cómo sus primeros árboles fueron desfigurándose hasta generar por ellos mismos un concepto de la totalidad. Por su parte, en Malévich parece ser una especie de revelación lo que lo lleva a poner en ese cuadro toda su historia personal. Kandinsky tiene la misma suerte que Mondrian, ya que ambos debieron recorrer un largo camino para llegar a la abstracción. Eso hace de Malévich un creador de fascinaciones inauditas, de instantes que se eternizan en la representación del absoluto, en una auto representación del espacio llevado al máximo grado de abstracción que hasta ese momento se tenía, llevándolo hasta la aniquilación. Malevich no deja de ver la naturaleza, no la rechaza pues sabe que la naturaleza es el espejo de la totalidad, y ha generado a esta para poder mirarse en ella.

Por ello el realismo fue central en muchos de los pintores rusos de ese momento, pero el debate sobre el realismo se volvió interminable, como la realidad misma. La discrepancia con el llamado realismo socialista se originó en la concepción institucional de sus fines absolutistas. Por ello nació desprestigiado.<sup>58</sup>

Hasta 1915 aún encontramos reminiscencias en sus obras de este mundo físico.<sup>59</sup> Una parte importante del

---

<sup>57</sup> Mascarell, *Gómez Fernando, Óp. cit.*, p. 12.

<sup>58</sup> Cardoza y Aragón, *Óp. cit.*, p. 17.

<sup>59</sup> Una de sus obras lleva por título: *Realismo artístico de un jugador de fútbol*.

camino se deja sentir como estas huellas oscuras de la naturaleza, este transitar por la historia universal para desembocar en la revelación de la totalidad, algo muy parecido a lo que un siglo antes había escrito Hegel bajo el título de *La fenomenología del espíritu*,<sup>60</sup> y que ahora se revelaba como una odisea del espíritu en busca de su Ítaca primordial llamada concepto o abstracción. Y las cartas de este periodo mantienen la nostalgia del paisajismo primario. De su primera época podemos rescatar la temática de este hombre que se eleva hacia el cielo, hacia lo etéreo desvaneciéndose y transformado en luz.<sup>61</sup> Toda una herencia alquímica se conecta con estos intentos por expresar lo inalcanzable, la transformación de los hombres en dioses quedó plasmada en el arte a través de los siglos por los artistas. Basta recordar al:

grabador en madera Hans Weiditz de la escuela de Hamburgo, contemporáneo de Durero y de Lucas Cranach, quien nos ha dejado una de las historias más cultivadoras de la alquimia en un cuadro que data de 1520. Incluso la simbología alquímica está presente en su grabado en cobre “Melancolía” del propio Durero; y otro tanto ocurre en las obras de Cranach, Grünewald y Jan van Eyck, el influjo de la alquimia no se limitaba al norte de Europa e incluyó a los artistas italianos Giorgione, Campagnola y Parmigianino.<sup>62</sup>

Ellos estaban muy interesados en la representación gráfica de los estados sobrenaturales.

---

<sup>60</sup> Hegel, *Fenomenología del espíritu* (edición bilingüe y traducción de Antonio Gómez Ramos), Editorial Abada, España, 2010.

<sup>61</sup> Recuérdese que la luz es quizá el objeto principal del esoterismo moderno. Su comprensión fascinó no solo a los alquimistas y científicos, sino a poetas, dramaturgos y filósofos, desde Descartes hasta Goethe.

<sup>62</sup> Ball Philip, *La invención del color*, Ed FCE, España, 2003, p. 101.

## Del negro al blanco

La aparición de los aeroplanos hizo sus estragos en la pintura. Muchos artistas se valieron de esto para renovar sus pinturas, entre ellos Kandinsky. El propio Malévich empleó fotografías de los pueblos que eran sobrevolados por los aviones. Esta época fue marcada por la fascinación que Malévich sentía por las máquinas, aunque no parece ser que le agradaran del todo. Sin embargo, su fascinación por la máquina tenía que ver con algo más trascendental, con los viajes en el tiempo o, en su defecto, con los viajes espaciales. Creía que la máquina podría elevar a los hombres hasta el éter y ayudarlos a unirse con el cosmos. Esta simple sospecha de los viajes en el tiempo hace que cambien sus antiguas ideas sobre el espacio, llevándolo a situarse en un terreno presente sin exención. Negro sobre negro nos remite a la frase de Eckhart cuando declara su ¡Jaque mate, al tiempo a las formas y al lugar!<sup>63</sup>

En 1910, Wassily Kandisky encontró la solución formal que permitía a la pintura liberarse de la representación naturalista y los efectos decorativos basándose únicamente en la composición natural de los colores...<sup>64</sup>

Así que el espacio que separa al espectador del cuadro sufre un atentado basado en este descubrimiento de la función natural del color. No solo se trata de abolir el espacio mismo de la representación por medio del color, sino del espacio de seguridad que mantiene al espectador fuera del cuadro. Nos propone un camino de introspección, un camino ya no hacia adentro, porque no hay un

---

<sup>63</sup> Eckhart, *El fruto de la nada*, Ed. Siruela, Madrid, 2014, p. 140.

<sup>64</sup> Joan Soriano, *Kandinsky*, Ed. Sol. Barcelona, 2008, p. 24.

adentro y un afuera, es la conciencia que se piensa a sí misma para clausurarse.

Mientras que Picasso evolucionó hasta el cubismo planteándose y resolviendo el problema de la perspectiva y, más concretamente, la del punto de vista múltiple, Malévich intentó hacer algo más complejo: un Aleph tipo Borges,<sup>65</sup> un punto donde se vieran todos los puntos del universo. Pero al resultar esto imposible, la solución fue exactamente la contraria: generar un punto de vista sin perspectiva. La perspectiva aérea ahora tenía una contrapartida, la perspectiva introspeccionista, es como intentar ver hacia adentro de un punto donde se carece de espacio y de luz, pura oscuridad en el instante precedente a la revelación de la totalidad; es el Aleph justo antes de iniciar a generar los mundos posibles. Todo bajo el principio de máxima economía que rechaza los principios lógicos de inducción y deducción y se queda simplemente con la revelación. Sin embargo, esta es solo la primera de las tres fases del suprematismo, y detrás de este están dos pensadores: Avenarius y Hegel. El segundo estadio es una vuelta al comienzo, el rojo predomina sobre las figuras de cruces y rectángulos, esta es la etapa que corresponde a la revolución rusa y, finalmente, tenemos lo que se denominó etapa blanca o tercera etapa. Es una utopía, un diagrama de la espiritualidad futura, no aplicable al mundo que tenemos, es la aspiración de un ser que sospecha un mundo mejor. Estas obras son un fluir del sentimiento espiritual hacia un re-contrarse con la totalidad y luego un planteamiento de lo que seguirá. El cuadrado blanco sobre fondo blanco es la constante de un relato maniqueo, un relato que se

---

<sup>65</sup> Borges, *El Aleph*, Ed. Losada, España, 1949.

ha extendido por la humanidad y que tiende a representar aun la herencia circadiana que los seres vivos poseemos, un dividir el mundo en dos y hacer de estos una mancuerna, un juego del péndulo que señala los extremos.

Aunque si bien es cierto que el suprematismo se ha organizado en tres fases, también es cierto que no son claras y que la fase roja es la menos clara de todas, pues se encuentra anclada muy al principio y muy al final de las otras dos fases. Por ello se convierte en una fase de traslación entre lo que fue el cuadro negro y, finalmente, el cuadrado blanco. En la obra blanca, Malévich estaba ya completamente volteado hacia el misticismo, ni siquiera es necesario un ejercicio hermenéutico para sacar el contenido latente, es suficiente con saber leer, ya que los títulos son cosas como: *Olas místicas del espacio exterior* (1917), etc. Las etapas posteriores al cuadro negro nos sugieren que fue una búsqueda de la sencillez, pues al experimentar con un círculo negro sobre un fondo blanco, el espacio sobrante era muy complejo, lo que lo llevó a proponer el cuadrado negro sobre fondo blanco, y posteriormente a diluir este pequeño margen que acoplaba mejor con la obra.

Así, el proceso natural era el blanco sobre el blanco dejando sin resquicios interpretativos la obra, generando una totalidad. La mística renana se caracteriza por la preminencia del color azul, y muchas otras tradiciones también han adoptado el azul celeste como símbolo del misticismo y de la divinidad.<sup>66</sup> Sin embargo, Malévich quería abolir esta tradición y proponer el blanco como concepto final, como color total. Ya que es una mezcla

---

<sup>66</sup> Bataille tendrá algo que decir al respecto en su libro, *El azul del cielo*, Ed Tusquets, 2004, ya que para este autor la filosofía es también una mística.

de todos los colores, es la posibilidad de que la realidad misma se descomponga en diminutos instantes separados en colores, como cuando pasa por un prisma la luz blanca y se descompone en los colores básicos del arcoíris. Recordemos que el arcoíris es también un símbolo místico, ya que con él se ha sellado la promesa divina de que los humanos no volverán a ser exterminados.

No es sorprendente que los colores del pintor trasciendan su propia materialidad, y adopten una significación casi divina. Cuando leemos que: el escritor veneciano del siglo XVI, Paolo Pino, llamó a la composición del color sobre el lienzo “la verdadera alquimia de la pintura”, debemos tener presente que no empleaba la palabra alquimia en el sentido trivial y desgastado que tiene hoy en día. Estaba aludiendo a una correspondencia genuina con los materiales que, según escribió el historiador del arte Martin Kemp, “trascienden misteriosamente la naturaleza de sus partes individuales.”<sup>67</sup>

## Uranos

*Toma vitriolo de Venus [...] añádele además dos elementos de agua y aire. Disuélvelo y déjalo pudrir según las instrucciones, sepáralo y verás enseguida dos colores, blanco y rojo. La tintura roja de vitriolo es tan potente que enrojece todos los cuerpos blancos y blanquea todos los rojos. Trabaja sobre esta tintura utilizando una retorta y verás aparecer una negrura. Trata la tintura otra vez utilizando la retorta, repitiendo la operación hasta que se ponga blancuzca [...].*

*Paracelso*

---

<sup>67</sup> Ball, *Óp. Cit.*, p. 103.

El simple color azul, como el mismo Malévich lo expresa en el cielo, no da una impresión verdadera del infinito.<sup>68</sup> El azul ya es una parcialidad de la totalidad de la luz, una parcialidad que impide el flujo constante de la luz, mientras que el blanco es una transparencia, un fluir constante y sin barreras de éstos que se pretende expresar; es el blanco una superación del azul del cielo según la mística de Malevich, y aquí habría que recordar que no se ha abandonado del todo el periodo rojo, quizá la contraparte de un relato en contra, de un relato oculto e inconfesable por parte del autor. Muchos alquimistas han llamado a la piedra filosofal la tintura o el color. Una búsqueda extraviada fallida de una comprensión que ha puesto las cosas de cabeza, que se ha opuesto a los símbolos tradicionales de la luz y el azul para proponer un universo negro y rojo que finalmente se subleva en el blanco de la purificación. Un camino complejo es el del arte y el de la abstracción, muy al margen de la caída sin retorno, del abismo insondable de los símbolos.

La inscripción del color sobre la superficie de la tela depende de la importancia que el artista atribuye a tal o cual parte de la tela en función de la composición del conjunto [...], en el rostro el color es más denso, más seco, y más grueso, más quieto, más salpicado en el vestido. Recordemos el célebre contorno de nuestras antiguas pinturas de iconos.<sup>69</sup>

Añadamos, pues, que el cuadro negro es un retrato con una cantidad enorme de color puesto sobre ese contorno de un rostro que representa un icono. Una forma de po-

---

<sup>68</sup> Golding, J., *Caminos a lo absoluto*, Ed. FCE, México, 2000, p. 71.

<sup>69</sup> Tarabukin, *Op. cit.*, p. 131.

ner la conciencia frente a ella misma para generar el autoconocimiento. El saber de sí. Es la manifestación de la conciencia que ha sobrepasado a:

[...] la conciencia desventurada, la conciencia trágica, la conciencia de que no ha logrado el entendimiento, de que es para sí misma, toda realidad existente, es la conciencia que se encuentra atrapada en el laberinto de lo irreal, del ego individual.<sup>70</sup>

El cuadro negro es un retrato ya sin ego, un dios trascendente manifestado en el color, en la obturación del color que propone una reconciliación consigo mismo. Mientras que el misticismo es el camino distinto, no se trata de la conciencia sobre sí, sino de la salida del laberinto, la forma de entender que somos parte de un movimiento más amplio y total, donde incluso no importamos como individuos, pues la individualidad descansa en la ilusión de la separación y de la existencia. Tú no existes, rezan algunos graffitis contemporáneos en los barrios de Bruselas y, sin embargo, para Malévich el arte es muy otro. El arte es la afirmación de una personalidad latente que intenta plasmar su rostro, que intenta hacer un retrato de algo que está más allá de sí mismo, que lo precede y antecede, y que por sí mismo es tan complejo de captar. No es difícil recordar la fábula del pez que no comprende el concepto de océano, o en el caso de un pintor particular su tránsito a la abstracción. No es la historia de cómo es que el arte ha sido condenado por reproducir las ilusiones y la sensualidad propia de la prisión humana en la que se encuentra. Prisiones que lo condenan al deseo y, en esa medida, lo alejan de la totalidad. La totalidad que

---

<sup>70</sup> Olvera, R. C., *Dilucidación de la estética de Hegel*, Ed. Ceraunia, Argentina, 2012, p. 27.

tiene el rostro de cada uno de los humanos. Malévich ha dejado atrás la naturaleza que es propia de la representación para navegar en el estadio superior de abstracción. Ya no necesita la representación natural que ata al concepto a la materialidad, simplemente puede volar en la libertad de la totalidad conceptual sin restricciones espacio-temporales. La idea de libertad está íntimamente anclada a la idea de espacio y tiempo, sin causalidad espacio temporal no podría haber determinación. Una vez que se clausura el espacio y el tiempo, lo único que queda es la libertad; este es el argumento kantiano puesto en la pluma de Hegel, en contra de la determinación. Sin embargo, ya está en Eckhart. El amor al absoluto es el amor a la libertad total, lejos de la espacialidad y la temporalidad, lejos de la determinación. Solo la totalidad es libre y el punto es entender que somos esa totalidad.

Esto es aún más claro de ver en Schopenhauer, para quien la música es la voz de la divinidad que él denomina "voluntad de vivir".<sup>71</sup> Esta voz disuelve la identidad y nos hace parte de la totalidad, ya sin nosotros, sin existencia, y en esos momentos nos liberamos de nosotros mismos. Esto es lo que Malévich cree haber alcanzado, un arte que libera a la conciencia de su atadura del tiempo, de su condición de individuo, que deja ser a la totalidad, ya sin nosotros.

Ahora su problema era reconciliar la dimensión infinita con la bidimensionalidad plana del cuadro. Para ello podría haber recurrido a los pitagóricos que creían en las posibilidades místicas de la geometría, pero en vez de esta vía recurrió mejor a la compleja matemática de las posibles multidimensiones que tratan de alcanzar no

---

<sup>71</sup> Schopenhauer, *El mundo como representación y voluntad*, Ed. Grados, Madrid, 2013.

solo la cuarta dimensión sino la quinta, etc. En esa medida estaba muy en el talante de la época que ya tenía varios intentos por capturar lo que ellos denominan la cuarta dimensión que era el tiempo.<sup>72</sup>

Aunque Malévich es más joven que Mondrian, sus escritos nos hacen pensar que tiene una mayor formación que este, y que en la primera década del siglo XX ya se encuentra interesado por los símbolos y por el cubismo que transformó la obra de los dos.

Sus escritos resultan muy complejos de leer, no solo por el ruso tan complejo que utiliza, sino por la cantidad de signos y símbolos que hay que entrelazar para generar una lectura no literal, a esto hay que sumarle el conocimiento del idealismo alemán que se encuentra inmerso en sus manifiestos.<sup>73</sup>

Es quizá esta formación la que poco a poco fermentó hasta producir el suprematismo como hoy lo conocemos, aunado a este interés por los símbolos y la manera en que pueden expresar una verdad más profunda, más antigua. Como la expresada por los especialistas de la obtención de los colores en la Alta Edad Media y el Renacimiento, que fueron los alquimistas.<sup>74</sup> Mucha de su herencia la recibieron los pintores no solo por la representación de los símbolos en los tratados alquímicos, sino porque era necesario este conocimiento práctico para la obtención de los colores. Por ello, los pintores como Malévich no solo recurrieron a su conocimiento de la teosofía, la alquimia y el simbolismo, sino incluso

---

<sup>72</sup> Shömberig, Gregori, *Abstraccionismo*, Ed. Luna, Madrid, 1952, p. 221.

<sup>73</sup> Shömberig, Gregori, *Óp. cit.*, p. 332.

<sup>74</sup> *Cfr.* Philip Ball, *Óp. cit.*, p. 186.

a su conocimiento sobre los colores para generar sus obras. El negro, el blanco y el rojo son colores propiamente alquímicos. Recordemos que el oro muchas veces era referido bajo el nombre secreto de rojo y que el negro como oscuridad es tomado como la naturaleza profunda de dios. Esta opinión la comparten muchas tradiciones, entre ellas la mística renana,<sup>75</sup> la mística zen,<sup>76</sup> etc.

### Manifestación a través del artista

El documento más significativo para la comprensión de la nueva posición es tal vez *Dios no está abatido*, escrito en 1920 y publicado en 1922.<sup>77</sup> Para entonces, Malévich estaba reconsiderando la naturaleza misma del arte. Pronto se hizo obvio que Dios, según la visión de Malévich, es una personificación del suprematista.<sup>78</sup> El Dios de Malévich no tardará mucho en identificarse con un artista. Es el artista que comprende que sus personajes están dentro del gran juego cósmico y deben ir más allá de sí mismos para convertirse por la vía de la santidad en Dios mismo. El artista debe hacer de sí mismo la mayor obra de arte y convertirse en Dios.

En esos años, la muerte de la pintura había sido declarada por los suprematistas. La misma muerte de Dios que antes había sido declarada por Plutarco y Hegel da paso a un superhombre con aspiraciones de ser el nuevo Dios, un súper hombre esteta como lo propone Nietzsche a lo largo de su obra, un artista que ha declarado la

---

<sup>75</sup> Alois, M., *Visión en azul. Visión de la mística europea*, Ed. Siruela, España, 2006.

<sup>76</sup> Vega, Amador, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Ed. Trotta, 2002.

<sup>77</sup> Cfr. Malévich, Kazimir, *La pereza como verdad inalienable del hombre*, Ed. Maldoror Ediciones, 2006.

<sup>78</sup> Golding, *Óp. cit.*, p. 72.

muerte de la pintura de caballete para dar paso a algo más, pues declara que en el suprematismo ya no interesa más pintar nada, sino dejar que ciertas señales que emanan del artista creativo inspirado encuentren manera de plasmarse. Así, el viejo mito del artista como ser iluminado que tanto promulgó la Ilustración, se veía otra vez actualizado en los pintores del siglo XX. Goethe, Hegel, Nietzsche y un largo etc., ahora tenían otra vez su actualización en las ideas del suprematismo, los hombres deben ser creadores, artistas, y los artistas verdaderamente iluminados sirven de vínculo a lo que los trasciende para que se manifieste, y solo a través de la comprensión de esta realidad el artista puede transformarse en un Dios,<sup>79</sup> en su propio Dios creador de realidades múltiples. El artista es así un generador de símbolos, de señales que sirven para descifrar el laberinto de la existencia.<sup>80</sup> El arte según Hegel siempre ha sido esto, una especie de simbolismo que permite al espíritu autocomprenderse; que permite a los hombres convertirse en dioses. Es una especie de combinación secreta plasmada en los símbolos y recuérdese que:

[...] símbolo en griego es la mitad de una moneda que sirve de clave para reconocer a alguien después de años. O para ser aceptado dentro del círculo de los iniciados, la otra mitad es el émbolo.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Mascarell, Gómez Fernando, *Óp. cit.*, p. 27.

<sup>80</sup> *Cfr.* Philip Ball, En; *La invención del color*, nos dice que: “la principal influencia de la alquimia en el arte no consistió en ser una mina de símbolos crípticos... en su esencia la alquimia es un arte de transformación”, p. 101.

<sup>81</sup> *Cfr.* Pániker, Salvador, *Filosofía y mística*, Ed. Kairós, Barcelona, p. 11.

La gran teosofía sigue latiendo fuerte detrás de toda esta cosmovisión estética del siglo XX. Y, sin embargo, aún queda mucho por decir, por descifrar. Los símbolos no son unívocos y tienden al equivosismo constantemente, por lo que es complejo el juego de la interpretación.<sup>82</sup> La visión o interpretación que de estas obras hacemos proviene de la tradición que se superpone como prejuicios y que muchas veces, en vez de ayudar a la comprensión pierde, en la sensibilidad a quien se enfrenta con un tipo de arte que lo sobrepasa, que lo desborda.

La aventura de internarse en la búsqueda de los símbolos artísticos es una empresa temeraria, no muchos salen airosos de ella. Pues los símbolos en el arte son quizá de los más equívocos por su alianza con la sensibilidad, y por su finalidad estética.<sup>83</sup>

Habría que ver en qué medida no se cae en una sobreinterpretación del sentido,<sup>84</sup> en qué medida un simple cuadro negro puede ser el detonante de todo un ensayo y no solamente un espejo oscuro donde poner nuestra psique.

Los signos que plasma Malévich son de una naturaleza muy complicada, pues no son los signos de la naturaleza que se encuentran ahí afuera y que pueden representarse en la pintura. Muy por el contrario, los signos que pinta el ruso son signos internos muy anteriores a su representación, signos que poco a poco van cobrando su significado a posteriori, un significado que quizá sea ancestral, pero que no está claro, sino que poco a poco va adquiriendo claridad. Hemos dicho que su significado es ancestral y, a la vez, es nueva su representación. Por ello

---

<sup>82</sup> Cfr. Beuchot, M. *Óp. cit.*

<sup>83</sup> Mascarell, Gómez Fernando, *Óp. cit.*, p. 72.

<sup>84</sup> Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed Siglo XXI, México, 2007.

esos símbolos no son bien entendidos cuando son representados, sino que van poco a poco cargándose de significado. Tal es el caso del cuadro negro, que poco a poco va adquiriendo un significado que quizá en principio no tenía, pero que la tradición le ha otorgado. La misma tradición es la generadora de la realidad, por ello no es absurdo hablar de toda esta carga semántica que se puede depositar en la pintura, incluso mucho después de haberse ejecutado. Podríamos decir que es un significado que desborda al mismo autor, que lo trasciende. La obra es mucho más compleja de lo que el mismo autor puede imaginar.

### **Obra y autor**

Claro ejemplo de este tipo de obras que trascienden a los autores es Sherlock Holmes,<sup>85</sup> este famoso detective ha cobrado una vida superior a la que su casi desconocido autor le confirió. Todos han oído hablar de Sherlock Holmes y sus aventuras, pero pocos saben quién es Conan Doyle, su creador. Más allá de estas historias que Doyle escribió, el personaje ha tenido mucha más vida, ya que hoy en día se siguen sumando películas y escritos entorno a él, a pesar de que su creador ya ha muerto. Podríamos citar más ejemplos en donde la obra es superior al artista y esta cobra una vida propia, una semántica que trasciende a su tiempo y a su creador. Al cuadro negro le ocurre esto mismo, un cuadro donde la tradición ha encontrado un receptáculo de significaciones. Significaciones que incluso superan las posibles intenciones del pintor. Ahora sabemos más sobre este cuadro que todo lo que sabía de él en su momento el mismo Malévich.

---

<sup>85</sup> Arthur Conan Doyle, *Las aventuras de Sherlock Holmes*, Ed. C&C, Buenos Aires, 2001.

Con el tiempo esta obra se va transformando y adquiriendo una riqueza que supera la de simplemente un cuadro, se convierte en un hito o incluso en un icono de representaciones espirituales y estéticas, un detonante de toda una corriente nueva de sensibilidad. La misma dimensión de su representación es un espacio vacío, por lo cual casi cualquier cosa puede verse dentro, el único límite es una tradición que es móvil, no rígida, una tradición que poco a poco va construyendo el significado de lo que este cuadro puede representar para la humanidad misma.<sup>86</sup>

Por ello, cuando estamos frente a este tipo de cuadros nos exponemos a la historia misma de lo que somos como sociedad, como construcción de un devenir histórico dentro de los márgenes de la idea estética y del gusto. Malévich ha mezclado dos grandes tradiciones en un solo punto, la religiosa espiritual y la estética vanguardista. Por eso es aún más rico en interpretaciones, pues se puede anclar desde dos dimensiones: la estética de vanguardia que le confiere un significado de innovación dentro de una historia oficial de la sensibilidad de Europa y, por el otro, la religiosa que de alguna manera ha intentado representar nuestras ideas del absoluto, de dios, de infinito. Por ello, Malévich está inmerso en esta búsqueda de la representación del absoluto, la representación que en su momento fue el eje principal de la pintura y que ahora enfrenta uno de sus retos más complejos, la de representar la abstracción total o suprema, la abstracción del absoluto. Nietzsche decía de su obra que había llegado demasiado temprano,<sup>87</sup> que aún faltaba un siglo para que los hombres estén a la altura de sus creaciones. Los signos que ha generado Malévich son de un

---

<sup>86</sup> Mascarell, Gómez Fernando. *Óp. cit.*, p. 78.

<sup>87</sup> Nietzsche, F., *Así habló Zaratustra*, Ed. Gredos, Madrid, 2010.

orden muy similar, han llegado demasiado pronto y, por ello, cien años después han adquirido una dimensión distinta, han desplegado el horizonte de comprensión de un fenómeno estético que trasciende los límites de la creatividad propia de su época. No solamente es el intento de Mondrian por ser un profeta, sino la sincera búsqueda del absoluto que lo convierte en un místico. Sin embargo, con este compromiso místico se genera *Blanco sobre blanco*, con lo cual se instala otro tipo de representación, una nueva dimensión del mismo suprematismo, pero Malévich sabe que ha generado una nueva época en el arte. Había generado su arte nuevo, su arte que es el fin de esa búsqueda de la sensibilidad y que lo coloca casi justo al principio, sin conocer nada, ni un ápice de lo que es en realidad el absoluto, simple representación de posibilidades incongruentes. Muy similar a la última etapa que vivió Santo Tomás, dado que en su primera etapa había recibido la aprobación por sus escritos y en su última epifanía se le revela que no ha atinado nada sobre Dios, y después de esto calla. Lo mismo que Malévich después de blanco sobre blanco, su búsqueda culmina en nada, en ese no saber del absoluto. Es este saberse ignorante de aquello a lo que se ha dedicado la vida.

En este punto, Malévich, a diferencia de los demás pintores que han encontrado su estilo, ya no quiere superarse a sí mismo, no pretende ir más allá, sino que se queda en esa sensación de quien ha caminado en círculos. *Blanco sobre blanco* no está muy distante de *Cuadrado egro sobre fondo blanco*. Este cuadro es, sin duda, el parteaguas del denominado minimalismo y referente de toda una tradición de pintores conceptuales.<sup>88</sup> Ahora todo era

---

<sup>88</sup> “El término minimalismo se emplea en la actualidad para referirse a un estilo marcado por un ascetismo en las artes. El significado de

una simple apuesta por vaciar el cuadro de los que se pudiese, no más imágenes ni color, el contemplacionismo había nacido con sus grandes lienzos blancos,<sup>89</sup> sobre la premisa de que la contemplación es un acto del espectador, es poner sobre el lienzo las expectativas. Dado que:

Lo visible no existe en ninguna parte [...]. Tal vez la realidad tantas veces confundida con lo visible exista de manera autónoma, aunque este ha sido siempre un tema muy controvertido. Lo visible no es más que el conjunto de imágenes que el ojo crea al mirar. La realidad se hace visible al ser percibida. Y una vez atrapada quizá no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. Lo visible puede permanecer alternatively iluminado u oculto. Pero una vez aprendido forma parte sustancial de nuestro modo de vida. Lo visible es un invento. Sin duda, uno de los inventos más formidables de los humanos. De ahí el afán por multiplicar los instrumentos de visión y ensanchar así sus límites.<sup>90</sup>

Así, se puede decir que Malévich se dedicó constantemente a la búsqueda de un concepto, de un concepto hegeliano por nombrarlo de alguna manera, es el concepto de los absolutos, como un momento de contradicción.

---

la palabra se extiende como idea estética o tendencia a otros aspectos de nuestra vida y abarca propuestas con las siguientes premisas, simplicidad, reducción formal, reducción del diseño, escasez de elaboración. En las artes visuales solo se puede situar correctamente a partir de la década de los sesenta”, Josep M. Minguet, *Todo minimalismo*, Ed. Monsa, Barcelona, 2016, p. 10.

<sup>89</sup> El contemplacionismo es una corriente de pintura generada en la última parte del siglo XX, que consiste en colgar lienzos blancos con la idea de que el espectador pueda proyectar en ellos su imaginación, ver lo que él quiera ver y eso es la verdadera obra de arte.

<sup>90</sup> Berber John, *Modos de ver*, Ed. GG, Barcelona, 2000, p. 6.

Así, fue escarbando poco a poco en su creencia religiosa; esta y la Revolución Rusa hicieron estragos en la última etapa de su arte. Encontró en el arte la forma más pura de expresión, incluso más que la filosofía idealista o la religiosa ortodoxa, más allá estaba la creatividad propia del artista. El arte es la manera de expresión que libera a la sociedad misma de su carga existencial. El arte ahora es un detonante de libertad para un pueblo en lucha. Un nuevo cosmos se configuraba lentamente en la paleta del ruso, un cosmos que suspendido espera el instante mismo de la generación.

Al final de su carrera dejó de pintar por casi cinco años, parecía que ya era imposible ir más allá de los símbolos blancos. Este dejarse decir había llegado a vaciarlo por completo. Se volcó a la docencia y a la escritura, debía de encontrar otra manera de estar, de poder dejar que eso que lo trasciende entrara en el mundo y engendrara nuevamente la divinidad en los símbolos. Ya para ese entonces,

[...] sus alumnos, muchos de los cuales eran apenas unos niños, llevaban cuadros negros hilvanados en las mangas y adoptaron como slogan “Arte en la vida”. En 1920, durante el aniversario de la revolución y bajo la dirección de Malévich, se dispusieron a transformar la mugrienta población en un espectáculo de pancartas de colores.<sup>91</sup>

Todo aquello era un festín de color, sobre los muros resaltaban cuadros, círculos, rectángulos de colores. Como si la ciudad misma fuera un lienzo y los niños estuviesen experimentando el poder de la creación, la misma realidad podía ser pintada y coloreada como ellos quisieran.

---

<sup>91</sup> Ball, *Óp. cit.*, p. 76.

Ahora la pintura iba más allá de sí misma, pintando las calles o la realidad misma, generando la realidad en la medida en que sus posibilidades les permitían poner sobre las paredes estos nuevos signos que resignificaban la existencia.

Ahora el maestro en compañía de los alumnos se dedicaba a pintar y realizar lienzos que proponían mensajes cifrados. Lejos ya de esa sacralidad que inundaba la persona de Malévich, ahora era un profesor de pintura que gustaba en jugar a pintar con sus alumnos.

A finales de los veinte, todo parecía haber cambiado, ahora pintaba cosas como *Los deportistas*, un cuadro que mantiene figuras humanas en colores firmes e intercambiados. El arte que intentaba reproducir y capturar el absoluto había quedado atrás y muchos de sus críticos hacían hincapié en esto, la retrospectiva que se hacía de sus obras ensalzaba la época del cuadro negro y tachaba de burguesa su última obra. Todo el arte ruso cerró filas en torno a la idea del proletariado. Todo lo que mantuviera un optimismo, por ingenuo que resultase, era tachado de burgués. No se supo leer estas figuras humanas como un intento de reproducción de la divinidad, una divinidad que mantiene los colores como el principal código de comunicación con los humanos. Como es común, en 1935, tras la muerte del maestro de pintura y del formador de muchos suprematistas, el mismo suprematismo experimentó un renacimiento.

Malévich fue enterrado en un ataúd diseñado por él mismo en el que se podía ver como motivo principal un cuadrado negro.

## ROTHKO

*El arte es del espíritu  
Rothko*

*La gente que llora ante mis cuadros vive la misma experiencia religiosa que yo sentí al pintarlos. Y si usted, tal como ha dicho, solo se siente atraído por sus relaciones de color, entonces se le escapa lo decisivo.  
Rothko*

Según sus propias palabras, Rothko se hizo pintor casi por accidente. Había dejado Yale en 1923 después de estudiar artes libres por un par de años y se trasladó a Nueva York sin tener una idea clara de lo que quería hacer de su vida. Entonces un día dijo “me metí por casualidad en una clase de arte buscando a un amigo que estaba siguiendo un curso. Los alumnos estaban tomando apuntes de un modelo desnudo y ahí mismo decidí que esa iba a ser mi vida.”<sup>92</sup>

Los inicios del siglo XX fueron muy proliferos en pintores y antes de los primeros cinco años ya habían aparecido Rothko en (1903), Clyfford (1904), Newman (1905), una triada de pintores que llevarían la pintura a un nivel de refinamiento, de abstracción, que no había sido posible hasta ese entonces. Muy interesante es el que todos generen, por caminos distintos, un punto de encuentro en el denominado abstraccionismo. Es casi como si este movimiento artístico estuviera determinado por el desarrollo del arte del siglo anterior. Sabemos que el abstraccionismo está en busca de nuevos criterios de arte, y, además, que desde mediados de los años 30 del siglo XX

---

<sup>92</sup> Fisher. John. Mark Rothko: *Portrait of the Artist as an Angry Man*, (1970), p. 23.

ya despuntaban ciertas obras que podían definir o esbozar estos criterios, sin embargo, estos pintores generaron ese lenguaje en épocas tardías de su vida. Todos en principio recorrieron un camino de representación para después, poder borrar sus representaciones y llegar poco a poco a la abstracción. Las posibilidades y razones que los llevaron a coincidir en la abstracción, en el destierro de la forma, son muchas y variadas. Pero parece ser que todos coinciden en que la figura había llegado al límite de la representación, una especie de hartazgo hacia el figurativismo y un horizonte de innovación los uniforma. La vía negativa se abre ante ellos cual desierto de creatividad. Vía negativa pues bien a bien no sabían qué debían hacer, salvo que debían desterrar el figurativismo, el camino a la abstracción es quizá este desembarazarse de la figura, un abandonar poco a poco las posibilidades expresivas que están en contra y dejar esa ausencia como algo con posibilidades estéticas. La pura intensidad del vacío.

\*\*\*

La vía negativa aparece precisamente como una manera de la teología, pero la plástica la adopta para investigar las posibilidades representativas. Aunque su aparición es muy antigua y se le atribuye al Seudo Dionisio, muchos otros la utilizaron. Después de intentar definir qué es Dios, por cierto, sin éxito, probaron con decir lo que Dios no es, solo para finalmente borrar todo esto y generar la epifanía, la comprensión de lo que está más allá de lo racional. “La intuición es el *súmmum* de la racionalidad. No me opongo. La intuición es lo contrario de la formulación, del conocimiento muerto.”<sup>93</sup> El abandonar

---

<sup>93</sup> Rotkho. *Op. cit.*, p.125.

la vía positiva, tanto como la negativa, tiene como finalidad la trascendencia de estas. Es ir más allá del concepto y de la abstracción que generan, es ir a ese lugar sin la representación de figuras humanas o de los objetos, un lugar sin yo, sin Dios y sin entendimiento. A la hora de desembarazarse de su propia historia, de dejar de ser aquello que la había constituido, la plástica recorrió un camino similar. No por nada las pinturas parecen ir descomplejizándose hasta llegar a la autonegación, que es quizá una de las maneras más complejas de la abstracción. Llegaron a un punto tan complejo precisamente porque partieron en sentido inverso al recorrido que efectuó la plástica tradicional, buscaron la pureza máxima y fueron en el sentido del vacío. No fue la idea de la representación, sino la de la ausencia la que los condujo, y recordemos que este concepto de vacío es uno de los más complicados de generar para el cerebro humano, en matemáticas tardó varios siglos antes de su incorporación. Según algunos datos, los primeros en generar la idea del vacío como abstracción fueron los egipcios, esto sucedió hacia el año 1700 a.c., pero, no es sino hasta el año 36 a.c. que los documentos Mayas muestran una correcta utilización matemática del mismo. Así, el vacío como representación numérica es quizá la primera idea lo suficientemente abstracta como para servir de guía a la plástica. La abstracción debió recorrer un camino similar, solo que, en lugar de llevar el concepto de vacío hacia las matemáticas, era necesario llevarlo a la representación. Recordemos que los judíos en el cautiverio de Egipto aprendieron la religión de ellos, sus habitantes, y a pesar de que el orgullo de los judíos radica en el mantenimiento de una tradición pura, es bien sabido que muchos de sus conceptos fueron formados y tomados de los egipcios y de los sumerios. Así, la religión egipcia definió

gran parte de sus creencias. No es de extrañar que tengan como ley la prohibición de la representación de la divinidad. Por ello la idea de la imposibilidad de la representación de la divinidad está en el inconsciente colectivo de la humanidad desde mucho tiempo atrás, y presente, sobremanera, en la tradición judía. Los pintores del abstraccionismo están afiliados a la idea de representar la abstracción pura, el concepto más complejo que tenemos y su modo de ser formulado y negado. Es el juego de la complejización del concepto como representación y de la representación del concepto.

\*\*\*

Picasso y Mondrian tienen problemas con el tradicional figurativismo, aunque ambos aceptan que su pintura tiene mucho de figurativa y que están a medio camino de la abstracción pura, precisamente porque no han podido desembarazarse de la figura, quizá con un poco más de vida hubiesen llegado a las mismas conclusiones que los abstraccionistas. De esta manera, el camino a la abstracción fue el camino del abandono de la figura en búsqueda de un principio más complejo, más primario. Fue el intento de lograr la representación de lo que es más que humano o pre-humano. Para algunos de estos artistas, el núcleo de todo el movimiento de esos años era el poder plasmar el universo como totalidad expresiva, pero el gran riesgo era dejar atrás la figura y así, deshumanizar las representaciones, por lo que Rothko declara: “prefiero dar atributos antropomórficos a una piedra que deshumanizar la más remota posibilidad de la conciencia”.<sup>94</sup> Se ve como detrás de este tipo de afirmaciones late

---

<sup>94</sup> Rothko. M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007, p. 83.

un spinozismo filtrado por la abstracción de Hegel, para quien cualquier obra humana es superior a la naturaleza, porque en la primera está presente la conciencia, el espíritu absoluto, el Geist. En cambio, para algunos otros pintores, este desprendimiento de lo figurativo constituye su potencia. Tal es el caso de Rothko, aunque algunos lo acusan del más figurativo de todos pues mantenía siempre cuadros y rectángulos, aunque, cabe mencionar, esto no es del todo correcto ya que semejante opinión, solamente podría ser sostenida por quienes no aprecian el detalle, ya que estos cuadros y rectángulos no tienen un límite preciso que los contenga, son generalmente difuminaciones que mezclan el color generando la sensación de que se puede pasar de uno a otro, y es la transitoriedad del color la que genera las sensaciones de arrobamiento. No por nada nos dice que en cuestiones de pedagogía se debe comenzar por el uso del color ya que es la forma más básica de generar la intensidad sensitiva. Sus pinturas son la evocación de un paisaje, de un color, de una sensación, razón por la que algunos lo han querido nombrar paisajista. Lo cierto es que, si bien causa la sensación de estar contemplando un paisaje, también es cierto que no es un paisaje visto anteriormente, no se parece a nada a lo que un observador se haya expuesto, es la experiencia del color y, quizá, de la psicología del color pues lo que genera en quien se expone a ellos es una cantidad de intensidades distintas, todas relacionadas simplemente con el color y su intrincado simbolismo psíquico. Desde el principio, el hombre ha entendido el mundo en colores, ha hecho de ellos extraños códigos y, quizá, por eso están tan presentes en la sensación. No en vano el pintor logra generar las sensaciones que desea, simplemente exponiendo al observador a cierta combinación de colores.

Si tuviera que depositar mi confianza en algún sitio, lo haría en la psique del espectador, aquel cuyo entendimiento se encuentra libre de toda convención. No tendría temor alguno al uso que se hiciera de estos cuadros, si dependiera de las necesidades espirituales de un observador como este. Si existe necesidad y espíritu, se da lo necesario para una transacción verdadera.<sup>95</sup>

\*\*\*

Para su encargo en el hotel Four Seasons, Rothko tenía la clara intención de generar un malestar en los comensales y, las obras generadas para este proyecto, hoy expuestas en la Tate Modern Gallery de Londres, causan precisamente eso, una extraña sensación, un malestar e incomodidad difíciles de entender, a menos que se posea un poco de conocimiento sobre la psicología del color.

Rothko, antes de optar por la vía abstracta del color como dispositivo de la sensación, transitó por el figurativismo temático y, la tragedia fue su tema principal. En 1943 Rothko afirma en un manifiesto que:

Una idea muy extendida entre los pintores es que no importa lo que pintes, siempre y cuando esté bien hecho. Esta es la esencia del academicismo. No existe la buena pintura acerca de nada... El tema es crucial, pero solo es válido cuando es trágico y atemporal. Es por esto por lo que profesamos una afinidad espiritual con el arte primitivo y arcaico.<sup>96</sup>

Estas ideas no surgieron de la nada, el pintor del que hablamos tardó muchos años en llegar al campo del color

---

<sup>95</sup> *Similar*, p. 141.

<sup>96</sup> Rothko, M., *Op. cit.* p. 70.

como tema. Fueron muchos años de reflexión y profundización sobre la tragedia clásica, la tragedia griega a la cual llegó por influencia de Nietzsche. Se puede observar que en sus cuadernos de 1934 aparece la anotación: “Nietzsche y la tragedia griega.”<sup>97</sup> Además, en sus escritos, es muy recurrente la opinión de que el tema de la pintura debe ser la tragedia, pero la tragedia entendida como dispositivo de la sensibilidad, como clausura del principio de individuación. Dice:

Hace años encontré una reflexión sobre esto en El nacimiento de la tragedia, de Nietzsche. Me dejó una impresión indeleble que ha coloreado desde entonces la sintaxis de mis propios pensamientos sobre el problema del arte.<sup>98</sup>

Los griegos generaron el teatro por la necesidad de presentar, o representar, la tragedia, ese orden divino que se erige sobre el destino de los humanos como una moira empoderada y enloquecida. La tragedia, desde los griegos hasta Antonin Artaud, es ese dispositivo sensitivo que conecta a los humanos con los dioses y que, tiempo después, resurgirá con el texto *El teatro y su doble*,<sup>99</sup> donde se propone un teatro de la crueldad como dispositivo de disolución de la identidad. Esta manera sufrante es quizá el núcleo de algunas religiones, pues genera en los humanos estados catárticos muy semejantes al éxtasis. Sabemos que la ópera prima del filósofo intempestivo

---

<sup>97</sup> *Similar*, p. 43.

<sup>98</sup> *Similar*, p. 164.

<sup>99</sup> Artaud, A., *El teatro y su doble*, Ed. Tomo, México, 2002.

causó en Rothko una fascinación de la que nunca se desprendería.<sup>100</sup> En su cuaderno de notas aparecen constantemente las referencias al filósofo de súbito actuar. El libro de *El nacimiento de la tragedia*<sup>101</sup> será fundamental en la vida del pintor, ya que de ahí toma muchas de sus ideas, como son la tragedia como tema y la espiritualidad que debe ser intrínseca al arte, además de este ponerse al servicio de los dioses para que se expresen a través de él,<sup>102</sup> para dejar ser al Uno primario del que nos habla Nietzsche. Ese Uno es distinto al Uno de Plotino, pues el Uno de Nietzsche a pesar de que tiene la influencia schopenhaueriana de la indiferencia, de la voluntad ciega, se parece más a algún personaje griego que tiene voliciones y apetitos, dice:

Abstraigámonos por un instante de nuestra propia realidad y comprendamos nuestra existencia empírica y la del mundo en general como una representación generada en todo momento por lo Uno originario y primordial [...].<sup>103</sup>

Para Nietzsche el Uno es sufriente y necesita de la apariencia, de la belleza para su redención, por ello ha generado, no solo el arte, sino también los sueños, pues son los sueños la apariencia de la apariencia, es decir, una satisfacción aún más perfecta del deseo primordial de

---

<sup>100</sup> Sabemos que Heidegger consideraba una maldición haber leído a Nietzsche, pues decía que después de eso, ya no podía pensar por sí mismo. Freud, declaró que no le gustaba leer a Nietzsche pues después lo andaba repitiendo.

<sup>101</sup> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Vol. I, Ed. Gredos, España, 2014.

<sup>102</sup> Cfr. Platón, Diálogo de Ion, en, *Diálogos*, Vol. I, Ed. Gredos, Madrid, 2010, p. 75.

<sup>103</sup> Nietzsche, *Op. cit.*, p. 39.

apariciencia<sup>104</sup>, lo cual es lo más interesante de su evangelio.

El sustrato mismo de todos nosotros experimenta el sueño con un profundo placer.<sup>105</sup>

El sueño es la materia del artista, la estatua es la relación con lo real, con lo concreto, pero la estatua en su representación onírica es la figura real del dios.<sup>106</sup>

La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua en cuanto figura onírica es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, este continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño.<sup>107</sup>

No por pocas razones el filósofo intempestivo es el origen de muchos movimientos artísticos y está detrás de muchas teorizaciones estéticas, entre ellas las de Marc Rothko que basan en los sueños su fuente de inspiración, (esto lo mantendrá muy cercano al surrealismo). Pero se niega a quedarse solo en la representación y debe ir más allá de ellos, hasta hacerlos símbolos.

Mientras los surrealistas se esforzaron para traducir el mundo ideal del lenguaje de los sueños, nosotros insistimos en la realidad de los símbolos.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> *Similar*, p.38.

<sup>105</sup> Prada, Juan Martín, Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Sol, México, 2014, p. 30.

<sup>106</sup> *Similar*, p. 39.

<sup>107</sup> Batista, Giovanni, *Nietzsche y el mundo griego*, Ed. Plaza Granada, Argentina, p. 221.

<sup>108</sup> Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007, p. 127.

Así, de la misma manera en que Freud, repitiendo a Artemidoro, propone la dirección que seguirá el surrealismo al mantener la primacía de los sueños, C. G. Jung pone la dirección que seguirán los intérpretes de signos, entre ellos Rothko. Pareciera entonces que Nietzsche no solo está detrás del abstraccionismo rothkiano, sino del surrealismo, que no tardará en advertir que es la contraportada del discurso estético del siglo XX.

Es esta dupla, (Artemidoro - Nietzsche, o sueños y tragedia), la que marca el camino de la abstracción y la temática de la plástica. Cuando menos en la realización de Rothko que está intentando seguir las propuestas nietzscheanas de la disolución de la identidad, está en búsqueda de ese gran Otro no tematizable e irrepresentable. Ese gran Otro que Platón llama el Uno y que Plotino y el Seudo Dionisio mantienen.

Por ello “la identidad conocida de las cosas debe ser pulverizada con el fin de destruir las limitadas asociaciones con las que nuestra sociedad cubre progresivamente todos los aspectos de nuestro entorno.”<sup>109</sup>

Para así favorecer la aparición de la unidad, del Uno en el que se disuelve el sujeto a través de la ruptura del principio de individuación y el que (la realidad del artista) trata de representar con la estrategia de prescindir de la primera persona del singular. Idea sobre la que su hijo ha llamado la atención.

Christopher Rothko subraya en su texto introductorio que su padre nunca utilizó el pronombre singular (yo)

---

<sup>109</sup> Rothko, *Op. cit.*, p. 102.

en ese texto escrito en 1940, en vísperas de la ruptura artística radical.<sup>110</sup>

Una ruptura que se va esbozando, que se busca y que finalmente arremete en contra del principio de individuación; ruptura en busca de la comunión. La importancia del artista se puede centrar en esta ruptura, no con el estilo figurativo ni con sus contemporáneos, sino como la disolución de la primera persona, ya que es la ruptura consigo mismo. “Es útil conocerse a uno mismo con el fin de que el yo pueda ser eliminado del proceso.”<sup>111</sup> De ahí su intento de romper con eso que lo separa del Uno, y disolverse en él. Por ello ensaya una escritura sin yo. Además de la tremenda carga religiosa que implica el escribirlos con mayúscula, *I am who I am*. Lo que demuestra que el pintor está ya tras las huellas de quién Es, de ese ser que se revela cuando se hace el silencio, eso que Husserl denominó “*epojé*”<sup>112</sup> y que de alguna manera nos “da” existencia y realidad, pues es un “don”, la realidad misma, la realidad que nos constituye y nos proporciona línea de fuga. La utilización de la primera persona del singular es simplemente no haber advertido que el mundo y el yo son producto de este principio de individuación que los griegos relacionaron con la existencia del ente. Así, la disolución que efectúa Dionisos en el principio de individuación disuelve y rasga el velo de la apariencia para que el que realmente “Es” pueda expresarse. Pero si lográramos ver del otro lado del cendal, ¿qué es lo que veríamos?, ¿cómo lo representaríamos? Quizá la primera impresión sería una intraducibilidad a

---

<sup>110</sup> *Similar*, p. 15.

<sup>111</sup> *Similar*, p. 182.

<sup>112</sup> Cfr. Husserl, E. (1986). *Meditaciones cartesianas*, Ed. FCE, México, 1986.

la experiencia conocida, quizá el horror del denominado vacío, horror vacui, quizá el problema del color que terminaríamos resolviendo con el negro, con el negro absoluto.

\*\*\*

Recordemos que, desde los griegos, de lo que se trata es de este juego entre opuestos, que engendran, en frenética cúpula, la realidad ilusoria de la apariencia. No perdamos de vista que es el arte quien puede hundirnos o perpetuarnos en esa ilusión denominada por los hindúes “Maya”, término que mantendrá Nietzsche y que muy probablemente ha tomado de Schopenhauer, para quien el mundo es una representación de esa voluntad que es la cosa en sí, de eso que realmente existe y late intemporal, ajeno a los humanos, inmutable y eterno. Es precisamente eso lo que Rothko quiere atrapar en el lienzo, quiere prestarle la posibilidad de expresión, como antiguamente lo hacían los escultores o los poetas, según nos deja ver Platón, que nos dice:

¡Ho Ion! Sois vosotros los que sois sabios, los rapsodas, artistas y aquellos cuyos poemas cantáis [...] <sup>113</sup> una fuerza divina es la que mueve a los artistas, parecida a la fuerza que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética [...], <sup>114</sup> pues no es gracias a una técnica que los artistas pueden hablar así, sino por un poder divino [...] y así la divinidad se sirve de ellos y los priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos para que nosotros los que oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen

---

<sup>113</sup> Platón, *Diálogos*, Ion, Vol. I, Ed. Gredos, Madrid, 2010, p. 75.

<sup>114</sup> *Similar*, p. 76.

cosas tan bellas, sino que es la divinidad misma que a través de ellos nos habla.<sup>115</sup>

Pero, muy cerca de este Uno divino, primordial y trágico (que late inclemente en los instintos humanos y que hace de la vida una tragedia impersonal, pues a toda machaca como si se tratase de una rueda de molino)<sup>116</sup> está el Dios judío que prohíbe que se hagan representaciones de él, y que también destruye a los humanos de manera cruenta y sobrenatural. En esa medida, el pintor que se encuentra ya en camino hacia la abstracción debe generar una representación irrepresentable, intentar capturar lo inefable, debe generar sus propios símbolos. Por lo que dice:

Me he planteado la tarea de dar mayor concreción a mis símbolos. Aunque me ha costado muchos dolores de cabeza, he conseguido resultados bastante estimulantes.<sup>117</sup>

Mientras los surrealistas se esforzaban para traducir el mundo real al lenguaje de los sueños, (nosotros) insistíamos en la realidad de los símbolos.<sup>118</sup>

Por eso, los artistas “son creadores de mitos y como tales no tienen prejuicio alguno a favor o en contra de la realidad.”<sup>119</sup> Solo de esa manera se logra poner, frente al espectador, lo irrepresentable, la huella del Otro, de ese gran Otro irreductible a nuestras condiciones epistemológicas, irreductible a su presencia. No por nada insiste

---

<sup>115</sup> *Similar*, p. 77.

<sup>116</sup> *Cfr.* Schopenhauer, M., *El mundo como voluntad y representación*, Ed. Gredos, España, 2014.

<sup>117</sup> Rothko, M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007., p. 86.

<sup>118</sup> *Similar*, p. 127.

<sup>119</sup> *Similar*, p. 84.

en la relación entre realidad y vacío, entre el mundo interno y el equilibrio del mundo externo creado por Dios cuando está fuera de sí:

Me adhiero a la realidad de las cosas y a la ausencia de dichas cosas. Al aumentar los límites de esa realidad, simplemente aumento los límites de la realidad...insisto en la equivalencia en términos de existencia entre el mundo engendrado en mi mente y el mundo engendrado por Dios fuera de sí.<sup>120</sup>

Ahora bien, lo real no es nada estable, nada constituido, nada firme, como lo había sugerido Heráclito. Por tanto, la conclusión a la que llega C. Rosset, por paradójica que nos pueda resultar, es: que lo real no es...<sup>121</sup> Lo real es quizá eso que se mantiene, según Kant, absolutamente desconocido y ante lo cual solo se puede declarar un misterio tremendo o, como un gran fraude sin sentido. El terreno de los humanos es el terreno de los sentidos, por eso lo extrahumano carecería de sentido y, precisamente por ello, lo Otro se mantendrá siempre como extrahumano, como sin sentido, aunque el hombre está condenado a darle sentido. Si la realidad le ha dado la existencia al hombre, este debe regresarle el favor, el “Don”, ahora como interpretación o, en este caso, como representación.

\*\*\*

La Tate Modern Gallery en Londres ha captado muy bien el sentido que Rothko quería imprimir a sus cuadros, y ha generado una atmósfera muy propicia para

---

<sup>120</sup> *Similar*, p. 81.

<sup>121</sup> Rosset, Clement, *Lo Real. Tratado de la Idiotez*, Ed. Pre-textos, España, 2004, p. 34.

que se logre la comunicación, ya que cuando se entra a la sala dedicada a los lienzos enormes, esos lienzos que fueron ingresados el mismo día del suicidio del pintor, se siente indiscutiblemente la presencia de lo que nos desborda. La sala es opresiva a pesar de que no se conozca nada sobre el arte. La magia se ha realizado. Cuando un espectador se encuentra ahí, eso que lo trasciende le susurra al oído y es imposible no atender a la atmósfera inquietante que el pintor quería generar con esos enormes lienzos.

Pinto cuadros grandes. Soy consciente de que, históricamente, pintar cuadros de gran tamaño es grandilocuente y pomposo. A pesar de ello los pinto – y pienso que este motivo se puede aplicar a otros pintores que conozco- precisamente porque quiero ser íntimo y humano. Pintar cuadros pequeños significa situarse fuera de la propia experiencia, como si la vieras a través de un estereóptico o de un microscopio. Sin embargo, si pintas cuadros grandes, tú estás dentro. No es algo que tú impongas.<sup>122</sup>

Eso es algo que se impone incluso al pintor. Estos grandes lienzos propician el desborde de las sensaciones y que solamente es contenido por la opresión que el ambiente genera. Todo se resuelve en un equilibrio contradictorio, en una intensidad de las sensaciones que no logran explotar pero que tampoco pueden ser contenidas. Una extraña maniobra de tensegridad entre el mundo interior que puja por salir y la opresión del mundo externo que las contiene.

Los Daimones griegos nos hablan y nos recuerdan a Platón, quien en boca de Sócrates le comenta a Ion que

---

<sup>122</sup> Rothko, *Op. cit.*, p. 120.

la verdadera belleza de los artistas radica en ser partícipes del Uno primordial.<sup>123</sup> De eso que Aristóteles llamará el motor inmóvil.<sup>124</sup> Que para muchos puede ser el arte, pues atrae sin moverse y causa una fascinación que puede llenar de sentido la existencia. El arte se ha efectuado, su condición de dispositivo de disolución de la identidad se ha perpetuado. Ahora la sala está vacía y ese era el propósito. Ya no hay un yo que contemple esos lienzos bermellones. Por segundos, quizá menos que eso, los cuadros lo son todo e imponen la presencia del Uno primigenio. Ya solo hay una intensidad con ojos, una intensidad que disuelve la humanidad misma y que se pone frente a sí para ser, ya que el gran secreto de la pintura es ser el salvoconducto para que el arte suceda. Una nueva mística estética se presenta ante los incrédulos, ante los asesinos de los antiguos iconos que ahora ven en esos grandes lienzos negros de la capilla de Rothko, una nueva posibilidad de la comunión con la totalidad.

Fue más fácil renunciar a Dios que a la belleza, el último gran paradigma hegemónico de la humanidad fue la estética. Cuando se clausuraron los metarrelatos y se abandonó el proyecto moderno, el hombre aún se aferraba al arte como única salvación. Cuando, en 1789, se decapitó a Dios y se endiosó a la política, solo para presenciar su fracaso en 1945, (momento en que la racionalidad desembocó en Hiroshima), cuando todo eso sucedió, e incluso finalizó, aún en ese escenario se mantuvo la fe en el arte, en la belleza. Los seres humanos somos capaces de soportar la atrocidad de un universo absurdo e intrínsecamente sin sentido, si la belleza nos sirve de

---

<sup>123</sup> Cfr. Platón. *Diálogos*, Ion. Tomo I, Ed. Ed. Gredos, España, 2010. p. 78.

<sup>124</sup> Aristóteles, *Metafísica.*, Ed. Sarpe, Madrid, 1985, p. 327.

faro. No sin razón, Goethe toma como guía, como eje rector y constructor del sentido, a la belleza. Por eso, en la segunda parte del *Fausto*, selecciona a Helena como protagonista de la historia y representante de la belleza universal. Mucho después de que ha muerto Margarita, y de que Fausto ha perdido el sentido de la existencia y está a punto de rendir su alma al insolente destino que él mismo ha labrado, aparece Helena y deja en claro que en un mundo sin sol y sin estrellas, solo puede subsistir la belleza.

Así, al igual que Fausto, Rothko se afirma como militante de este Uno que necesita expresión y que encuentra en el arte su redención. De este Uno que debe ser la encarnación misma de la belleza, pero de una belleza no humana, no representable, sino abstracta. La temática mística está presente en la obra temprana del pintor, pero no es sino hasta 1934 que, de la mano de la filosofía, da un salto a la idea de la comunión con la totalidad, de la elevación del arte a categoría sacramental.

\*\*\*

### En la primera etapa

Sus pinturas de los años treinta son todavía una serie de desnudos, retratos y viñetas de la vida urbana de tintes hopperianos. Diez años después, la "escena americana" desaparece para dar lugar a los temas mitológicos y religiosos que serían el primer signo de una preocupación que lo acompañaría toda la vida.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> María Minera, *Entender a Rothko*, En. Letras libres, México, 2013, p. 1.

Sus preocupaciones aún son pedagógicas y trata de capturar lo que mundialmente se entiende como estilo americano, del cual nos dice que:

Gracias a que los museos han defendido dogmáticamente el arte contemporáneo americano, como un arte figurativo volcado en el color local, el público tiene hoy un concepto puramente provinciano de lo americano, considerando lo contemporáneo un rasgo puramente cronológico. Ello se ve agravado por un chauvinismo curiosamente miope que condena la influencia de los innovadores cubistas y abstractos...<sup>126</sup>

Lo que le interesa es rescatar este estilo americano de las garras de los críticos, pues para él, el estilo no se trata del color y nos dice: “No estoy interesado en el color. Me interesa la imagen que se produce con él. He creado un nuevo tipo de Unidad, un nuevo método para lograr la Unidad”.<sup>127</sup>

Y lo interesante es que a partir de esas declaraciones no parará más de una década, cuando los temas religiosos se hagan presentes en la escena de la pintura mundial, porque la influencia de los tras terrados europeos se convirtió en una constante. Quienes habían huido de la primera guerra y sentían el temor de la segunda, que estaba muy próxima, sin entenderlo del todo, habían huido del paradigma mundial que destierra, por las atrocidades propias de la guerra, la religión y la fe en la humanidad. Por ello van a formular un nuevo tipo de entendimiento, una nueva forma de ser en contra del desencanto; es precisamente cuando el arte americano se sube a la ola de lo mundial y se giran del figurativismo melancólico, al

---

<sup>126</sup> Rothko. M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007, p. 47.

<sup>127</sup> *Similar*, p. 127.

abstraccionismo simbólico. Los tiempos han cambiado y con ellos el nuevo estilo ha alcanzado su cúspide. La segunda guerra mundial y la bomba atómica marcan un partaguas en la historia del arte, que encuentra eco en Beverly Hills, con la famosa frase de T. W. Adorno que dice “Después del holocausto es imposible la poesía.”<sup>128</sup> Pero el estilo americano busca un verdadero sentimiento de unidad, esta necesidad de poner otra vez las ligas con el absoluto prevalece a pesar de los embates de los tiempos, y es necesario no solo reformular los alcances y las posibilidades de la poesía para poder volver a encantar el tiempo, el tiempo sombrío, el tiempo oscuro del que habla Bertolt Brecht.<sup>129</sup> Por ello, el principal reto es rescatar la belleza y la poesía de ese sentimiento oscuro y derrotista, de ese ánimo devastador que se expande como una plaga por el horizonte mundial, por lo que es necesario generar una nueva estética de la verdad, un nuevo horizonte donde resplandezcan las pretensiones y posibilidades humanas, su esperanza, al fin y al cabo los americanos han ganado la guerra y, de lo que se trata es de poner en este mundo y, no en el otro, los nuevos valores. Es por esto que el estilo americano invierte el platonismo europeo que generó el arte Bizantino e intenta exponer la belleza del objeto cotidiano.

No nos interesa narrar las peripecias que la unión platónica de verdad y belleza ha experimentado en el transcurso de la filosofía y el arte occidentales. No nos detenemos, ni siquiera momentáneamente, en algunos esfuerzos realmente importantes de recreación del

---

<sup>128</sup> Cfr. Adorno. T. W., *Crítica de la cultura y la sociedad*, Ed. Akal, España, 2008.

<sup>129</sup> Bertolt Brecht, *Las visiones y los tiempos oscuros*, Ed. UNAM, México, 1989, p. 45.

vínculo mencionado, como los llevados a cabo, por señalar solo algunos ejemplos, por Plotino, Ficino, Goethe, Schiller, Schelling, Novalis y Hölderlin. Pretendemos mostrar que, con Kant, Hegel y, sobre todo, Schopenhauer —que, paradójicamente, es el que con mayor énfasis reconoce su filiación platónica— ocurre, antes de Nietzsche, una primera inversión moderna del platonismo. Esta, dicha sencillamente, consiste en traer las ideas a este mundo y en considerar al arte un hogar privilegiado, pero no exclusivo, de ellas. La belleza, como resplandor de la verdad, acontece tanto en la naturaleza como en el arte.<sup>130</sup>

Por ello, la tradición estética que Rothko no puede ignorar, y de la que mucho menos puede mantenerse al margen, es la que desembocó en la transvalorización propuesta por Nietzsche. Rothko es el heredero de la estética romántica que detonó el pensamiento del intempestivo que ahora se convierte en guía trágica del destino del pintor ruso. Una batalla de estilos e ideas se libran en lienzo, una batalla por la innovación, por el deseo de expresar lo que está más allá de las formas, de los conflictos, sin multiplicar los entes existentes. Esa búsqueda llevó a Newman y Reinhardt a convertirse en pintores de símbolos. Sus pinturas expresan esos nuevos objetos artísticos que detonan la sensación y, ante lo cual se está como ante una zarza ardiente, como ante lo inefable.

\*\*\*

La aparición del abstraccionismo estadounidense tiene bases circunstanciales dado que se encuentra enmarcado en la ola de legitimación del estado norteamericano que

---

<sup>130</sup> Grave. Crescenciano, *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología estética*, Ed. UNAM, México, 2002, p. 17.

pretende imponerse como potencia mundial, por lo que da proyección a sus atletas, científicos y artistas. Algunos críticos sostendrán que el abstraccionismo no es un movimiento o tendencia legítima sino un producto colonizador, y llegan a afirmar que:

Newman, Rothko y Still, ninguno de ellos estaba dotado de talento natural como tampoco lo estaba Mondrian o Malevich.<sup>131</sup>

Dice mucho del abstraccionismo que hayan sido estos y no otros sus representantes. Pero, surge aquí una pregunta, ¿qué se entiende por talento? De cualquier manera, no se pone en duda que su determinación los llevó a convertirse en los pintores de la talla que ahora son.

Además, si algo los hegemoniza es la idea de que la figura es algo que limita a la presentación, a la representación, a la presencia. Por ello deben liberarse de toda atadura para poder volver a postular la presencia, son pintores de la huella, del resguardo de esa parte divina que habita en los hombres, y su pintura es ese intento por recapturar la huella que conduce a la presencia.

La pintura también aporta lo suyo con los equivalentes simbólicos de la monocromía (Klein), del vacío en el que flota la forma, o de la creación de un ambiente evocador de silencio propio de la situación descrita o como añadido para conferirle una resonancia metafísica (De Chirico, Hopper, etc.).<sup>132</sup>

Dentro de todos ellos, Rothko sobresale por su intuición tanto en sus obras como en sus escritos. Sostenía que no

---

<sup>131</sup> John Golding, *Caminos al absoluto*, Ed. FCE, Madrid, 2003, p. 172.

<sup>132</sup> Le Breton, David, *El silencio*, Ed. Sequitur, Madrid, 2006, p. 56.

se debía establecer distinción alguna entre arte abstracto y figurativo. En sus obras aparece la difuminación como un criterio de indeterminación entre estas tendencias y se mantiene constante, como quien mantiene una identidad limítrofe, sin definición precisa. Se mantiene una indeterminación que potencializa lo enigmático de sus cuadros, una sensación de inconmensurabilidad, una sensación de lo que es imposible reducir a lo conocido, a lo común. Mantiene un tinte de misterio que se levanta como criterio de búsqueda e invitación a lo trascendental. Es una invitación a lo indeterminado e indescifrable, por ello:

Resulta paradójico un artista con una obra tan enigmática y verdaderamente lo es, aunque solo sea porque resulta casi imposible de analizar. ¿Por qué ejerce tan extraordinaria fascinación en el espectador?<sup>133</sup>

\*\*\*

Rothko es un autor que muy pocos han querido relacionar con las cuestiones trascendentales y, aunado a esto, tenemos las continuas declaraciones del mismo pintor para deslindarse de estas cuestiones. El análisis de cualquier artista debe ir más allá de lo que simplemente declara. Hay que cruzar esta información con su vida como contexto histórico y atender a los hechos que realiza. Así, lo paradójico resulta del análisis de los conflictos socioculturales por los que está pasando el país y su búsqueda de sentido y negación de este. Analizando los escritos y las lecturas que realiza, surgen las contrariedades, pues, por un lado, tenemos la depresión

---

<sup>133</sup> John Golding, *Op. cit.*, p. 173.

económica que se ve reflejada en el ánimo de los estadounidenses y, por el otro lado, la lectura detallada y metafísica de *El nacimiento de la tragedia*. Así, la paradoja se establece entre la dicotomía, mundo-económico y arte-trascendental. Recordemos que Nietzsche es el maestro de hermanar los contrarios y generar así la dialéctica de los hermanos, la dialéctica de Apolo y Dioniso. Es una forma de encontrar en la dicotomía paradójica un resultado favorecedor a ambas partes.

Ya en sus cuadros de la serie “Metro” se refleja claramente esta influencia que ejerce la depresión económica en los ciudadanos de la metrópoli. Son cuadros sombríos donde las figuras deambulan o pululan, sin el fundamento de la economía. Un mundo del subsuelo de lo subhumano, que recuerda esa Novela de Dostoyevski, *Memorias del subsuelo*.<sup>134</sup> Figuras alargadas, tristes, que plasmó Alberto Giacometti, y que poco a poco descenden a una realidad de indiferencia, de soledad. Como lo menciona Nietzsche, tan pronto como se ha hecho alguna interpretación de la obra de arte:

queda escrutada del todo la asombrosa profundidad de su horror: antes bien, el placer del artista por el devenir, la jovialidad del crear artístico que desafía toda desgracia, son solo una nube y un cielo luminoso que se reflejan en un negro lago de tristeza.<sup>135</sup>

En esta primera etapa sus cuadros representan estos hombres y mujeres vacíos, tristes, que, sin más, caminan y caminan hacia ninguna parte. Las líneas ferroviarias no logran ser líneas de fuga, son simplemente caminos

---

<sup>134</sup> Dostoyevsky. F., *Memorias del subsuelo, Obras completas* Tomo I, Ed. Agilar, Madrid, 1957, p. 1465.

<sup>135</sup> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Alianza, España, 2000, p. 95.

subterráneos en una realidad sin salida, sin escape. Se antoja un paraje de Godot, uno de los personajes de Samuel Beckett, donde la gente espera el metro como quien espera la salvación, la salida de la realidad o, cuando menos, de sí mismos.

\*\*\*

Así con estos cuadros de vías, de pasos a desnivel, que conectan un sitio con otro, una sensación con otra, podemos trasladarnos de un paraje a otro, dado que el universo de Rothko no está aislado de su contexto histórico ni emocional. Antes bien, dentro de este submundo todo está conectado por vías subterráneas, por puentes y carreteras. Todo está conectado con las sensaciones de desamparo y tristeza, por eso su infancia de inmigrante judío se manifiesta constantemente en el lienzo a pesar de que la niegue. Es precisamente esa represión lo que genera una intensidad paradójica en sus pinturas

Podemos construir también, con relativa facilidad, un primer puente en el que la ilusión se alimenta de la realidad.<sup>136</sup>

Un puente entre el mundo álgido con tintes de Egon Schieler y la burguesía estadounidense de los años 60. Un puente con reminiscencias de la soledad urbana, de la soledad de concreto a la que están reclusos los estadounidenses, hundidos en la depresión económica, sentimental y moral. Un puente que conecta el mundo trascendental con la búsqueda constante de un estilo propio. El pintor se perdió por años en ese laberinto que fue

---

<sup>136</sup> Rosemary Rizo-Patrón de Lerner / Arturo Rivas Seminario / Luz Ascárate Coronel, *La locura de las Musas*, Ed. Riva-Agüero, Perú, 1991, p. 89.

Nueva York, ese laberinto de alcohol, edificios, marcas, espectáculos y dinero. Tardó cuando menos 15 años en resolver lo que sería un estilo propio, esa fórmula que serviría de salvo conducto para mantenerse incorruptible por la ciudad que llevaba dentro. Solamente cuando encontró un estilo propio pudo demostrar a los demás el valor que tiene el estilo americano ante los pintores europeos. El precio del boleto de salida de ese laberinto en el que se había convertido el pintor mismo era el de encontrar un estilo nuevo, algo que no se hubiese realizado hasta ese momento y así, volver a cargar la pintura de la fuerza necesaria para generar la intensidad que deseaba, dotarla de la posibilidad de transmitir al espectador su principio, su génesis, su diseño.

\*\*\*

Estos procesos creativos, que van de la mano de los momentos económicos y culturales de América, están plasmados en su correlato teórico ya que, a partir de 1934, Rothko escribirá sus impresiones sobre el arte y la tendencia estoica que lo inundaba. Se han revelado los escritos que reflejan sus procesos creativos en búsqueda de la abstracción, en búsqueda de un estilo propio, un estilo místico que parte de Grecia, de una Grecia filtrada por Nietzsche y que rechaza el esoterismo europeo para sentarse directamente en el misticismo de la abstracción.

Esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí, y excitándose mutuamente para dar a luz frutos nuevos, cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis sobre la cual, solo en apariencia, tiende un puente la común palabra “arte”, hasta que fi-

nalmente, por un milagroso acto metafísico de la “voluntad” helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte, a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática.<sup>137</sup>

Los estadounidenses, con su carácter práctico, no recibieron tan abiertamente estas ideas trascendentales del arte. Rothko puede resistir a esto pues no ha nacido estadounidense y, además ha sido influenciado por la filosofía, por la cultura helénica y propone el Uno como criterio de unificación; un Uno que obtendrá su resonancia en Plotino y que, a través del libro de *El Nacimiento de la tragedia*, será, a la postre, el faro que guía sus investigaciones estéticas. En esos años estaba más interesado en la manifestación de la libertad y el fundamento lúdico del arte, que en mantener una tradición artística. Con esto en mente, se embarca en la búsqueda de un estilo diferente, de una gramática del arte reducida al color, de la purificación del mensaje y de la forma, encuentra la fórmula de ir directamente a la sensación y esta es la combinación de los colores. Así, cuando uno se expone a las obras de Rothko, lo que ocurre es una intensidad de la sensación, una exacerbación de la sensibilidad hasta lograr el paroxismo, la disolución de la identidad y la manifestación suprema de ese Uno primordial.

\*\*\*

Contemporáneas de las obras de James Rosenquist, Roy Lichtenstein, las de Rothko poseen un dramatismo que el naciente arte norteamericano no tiene, y son relevantes por lo profundo de las sensaciones que exacerbaban, y

---

<sup>137</sup> Nietzsche, Friedrich, *El Nacimiento de la Tragedia*, Madrid, Alianza, 1995, p. 40-41.

por la necesidad de legitimar un lenguaje que posiciona la cultura estadounidense, que lo han adoptado en un plano en donde pueda compartir, y competir con la experiencia estética que generan los movimientos europeos, en especial con el surrealismo y el cubismo que en esos momentos están hegemonizando la escena mundial.

Los museos han definido dogmáticamente el arte contemporáneo americano como un arte figurativo volcado en el color local, el público tiene hoy un concepto puramente provinciano de lo americano, considerando lo contemporáneo un rasgo puramente cronológico. Ello se va agravando por un chauvinismo, curiosamente miope, que condena la influencia de los innovadores cubistas y abstractos pero que acepta o ignora las imitaciones burdas de Ticiano, Degas, Brueghel y Charadin.<sup>138</sup>

Por ello para la nueva pintura norteamericana la dramatización propia de la existencia es la fuente que late detrás de este impulso creador y que lleva al pintor a profundizar en los entresijos de la realidad. Así nace una subjetividad rebelde, una subjetividad en contra de la tragedia de la vida, pero que al mismo tiempo la tematiza. En 1970 la cultura estadounidense está resurgiendo como líder mundial, los movimientos Hippies de los 60 van a encontrar una detonante en la siguiente época, el prestigio de Andy Warhol está construyéndose rápidamente bajo el auspicio de la maquinaria estatal que pretende posicionarse en todos los ámbitos, que pretende legitimar una nación como la superpotencia que tiene mejores deportistas, artistas y científicos de todo el mundo, más y mejores que los de la URSS. Esto se ve

---

<sup>138</sup> Rothko, *Op. cit.*, p. 47.

claramente en el último libro de Arthur Coleman Danto: *Andy Warhol*.<sup>139</sup> En Inglaterra la tendencia impuesta por F. Bacon tenía repercusiones de la disolución del sujeto,<sup>140</sup> repercusiones que había arrastrado de la posguerra y del abuso del alcohol. Pero en Norteamérica Rothko haría otro tanto con la afición al alcohol. Así, en el horizonte sociocultural, ambos artistas están trazando un camino a través de su adicción hacia la expresión de algo anterior a ellos mismos. Algo de lo profundo de la sensibilidad va emergiendo en la plástica de ese momento. La posguerra engendró el existencialismo y sus personajes de la literatura absurda, Beckett, Ionesco, Cioran, Camus, entre otros, ellos son claro ejemplo de esta sensibilidad oscura que emerge desde el fermento primario del ser. En cuestión de generación y de tendencias, la escena mundial no podía estar mejor, eran estas nuevas ideas las que marcaban el fin de la postvanguardia.

\*\*\*

El cambio de Rothko a la ciudad de Nueva York le resultó del todo beneficioso, en aquellos momentos NY era la cuna del arte que recibía a los artistas europeos y del resto del mundo: los modernistas, surrealistas, dadaístas, etc. Todos tenían exhibiciones en la ciudad, se generaba el clima artístico propicio para forjarse una reputación. La misma ciudad estaba en esa empresa de generar una reputación como ciudad de las artes. A mediados del siglo pasado, si se quería triunfar en el mundo, había que hacerlo en Nueva York. La ciudad ofrecía en

---

<sup>139</sup> Danto. A. C., *Andy Wharhol*, Ed. Paidós, Barcelona, 2012.

<sup>140</sup> O.R. Caleb, *Estética y disolución*, Ed. CONACULTA, 2008, p. 38.

sus múltiples galerías y museos, la oportunidad de foguearse y codearse con artistas de todas latitudes y tallas. Ahí, el artista que nos ocupa tuvo su primera exposición colectiva en la que no le fue del todo mal. En esa ciudad a nadie le iba mal, todo parecía viento en popa. No se presentía aún la gran devaluación que ya flotaba en lo profundo de las aguas del tiempo, cual inmenso monstruo que cierne su sombra sobre su presa. Pero no faltaría mucho para que los ciudadanos y los artistas sintieran las repercusiones de esto.

En ese momento casi nada parecía ir mal, salvo la manutención del artista quien debió buscar clases para complementar los gastos. Así se convirtió en parte de la escuela estadounidense y recogió en una serie de cuadernos sus opiniones sobre la pedagogía artística. Misticismo, locura, sensibilidad y tragedia se mezclan en esa época para generar una de las visiones pedagógicas más interesantes. La pedagogía de la sensibilidad, la forma de transmitir con símbolos eso que se tiene en la mente, eso que de alguna manera nos precede y que solo el artista es capaz de transmitir.

Por eso, es inútil fatigarse en querer comprender la belleza de ese diamante que como el vidrio de Marcel Duchamp es irrompible y completamente cerrado como una piedra preciosa, pero al mismo tiempo es transparente y dócil a la luz como si únicamente se le opusiera una nada y capaz de expresarse en un número plural (siete) como un objeto matemático.<sup>141</sup>

\*\*\*

---

<sup>141</sup> De Certaud Michel, *La fábula mística*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, p. 232.

Rothko en la época posterior a la depresión económica del 29 conoce a Barnett Newman, con quien mantiene una relación cercana de amistad y que continúa de manera epistolar. Ambos comparten ideas sobre la estética de su tiempo y las opiniones de los críticos hacia sus obras. Ambos van a llegar a las mismas conclusiones estéticas transitando los mismos caminos. Por ello, esta amistad le sirvió de refugio teórico cuando la gran depresión lo alcanzó y cuestionó no solo su labor como artista, sino además su relación con su familia, pues creían que estaba perjudicando a su madre al no encontrar un trabajo más lucrativo que le diera para aportar algo a la familia Rothkoviches.

Sin embargo, en la década de los 40 todo cambió, la guerra y su inconmensurable tragedia llenó el mundo de temor. Después de que finalizó la guerra con la bomba atómica, los Estados Unidos quisieron legitimarse como potencia y los artistas, atletas, científicos, se subieron a la ola del Estado que se apoderaba del primer lugar en todo. Querían ser considerados los mejores en todo, y por ende ser el mejor país. La maquinaria legitimadora fue el impulso final que necesitaba para posicionarse en el ranking mundial que ahora obedecía al sistema liberal de los americanos. Casi cualquier cosa hubiese sido recibida con aplausos, sin embargo, lo que se generó no fue cualquier cosa sino, por el contrario, se dio uno de los mejores momentos del arte. La depresión económica ayudó a la destilación y sedimentación en el cerebro del pintor que, con todo el tiempo del mundo, pudo procesar y plantear uno de los más interesantes movimientos artísticos. La tragedia de la guerra y cómo había impactado en el ánimo mundial fue el detonante de la estética de ese momento. Como consecuencia de estas tragedias y

de los nuevos movimientos artísticos y estilos emergentes llegó el momento en que el figurativismo ya era una empresa imposible, la esencia de lo humano debía separarse de la crueldad, de la figura, de la imperfección de la carne y su lucro. Se gestó la época de la profundización del espíritu, este movimiento mundial que había condenado al holocausto a miles de humanos, tanto alemanes como aliados, tanto judíos como cristianos, fue el combustible que impulsó a la pintura. Entonces, poco a poco, Rothko regresó a eso que lo había constituido, a eso que había leído en *El Nacimiento de la tragedia*, cada una de sus pinturas era un retrato, pero retrato de una idea. Si antes Malévich se había referido a su cuadro negro como un retrato, ahora, al otro lado del mundo, Rothko emprendía lo mismo, el retrato de la idea, de la abstracción de ese Uno originario que es quien alza la voz en la primera parte de *El nacimiento de la tragedia*, de esa fuerza instintiva que llenaba de valor los cuadros de los surrealistas, que hablaba en sueños y que Freud, rebautizando las palabras de Nietzsche, había llamado “Ello” o “Inconsciente”. Cuando Nietzsche muere en 1900, Freud adquiere sus obras completas, ya que esperaba según dice: “encontrar las palabras para mucho de lo que permanece mudo en él.”<sup>142</sup>

Es precisamente de eso que se mantiene mudo, de lo que San Juan pretende hablar. De eso que si no encuentra representación se muestra como locura, como en el caso de Paul Schreber<sup>143</sup>. De eso que está latente y se manifiesta a través de los cuadros del abstraccionismo, es

---

<sup>142</sup> Freud, S., *Cartas a Wilhelm Fliess (1887- 1904)*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1994, p. 437.

<sup>143</sup> Schreber. Paul. D., *Memorias de un enfermo de nervios*, Ed Sexto piso, México, 2008.

de eso de lo que realmente importa hablar según Wittgenstein y que generalmente no encuentra palabras. El Pseudo Dionisio dice que entre más se acerca uno a la verdad, más escasas son las palabras.

El hecho es que cuanto más alto volamos menos palabras necesitamos, porque lo inteligible se presenta cada vez más simplificado. Por tanto, ahora, a medida que nos adentramos en aquella oscuridad que el entendimiento no puede comprender, llegamos a quedarnos no solo cortos en palabras, más aún, en perfecto silencio y sin pensar en nada.<sup>144</sup>

Entonces sobreviene la tiniebla. La oscuridad que nos guía hacia un sol nuevo. Pero antes nos sumergimos en una oscuridad absoluta, en un negro absoluto.

\*\*\*

Todo estaba preparado, la guerra había dejado en claro la manifestación de estas fuerzas oscuras, el padre del psicoanálisis tristemente lo había advertido en su libro *Tótem y tabú*.<sup>145</sup> Quizá la única pulsión que rige nuestro comportamiento es Tanatos, Eros es simplemente un acto de culturización. Sin embargo, había que contraponer a la idea de Dionisio el orden triunfante de Apolo, solamente en esta complementariedad de los signos era posible el equilibrio abstracto que buscaba.

---

<sup>144</sup> Pseudo Dionisio A., *Obras completas*, Ed. BAC, Madrid, 2007, MT III; Epist.1.

<sup>145</sup> Freud, S., *Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1994.

Las cadenas con las que el pueblo griego necesitaba sujetar los instintos encarnados en la vorágine de las vacantes es la belleza... la belleza no es solo un detonante del instinto, sino que a su vez puede ser el límite de este... la llegada de Dioniso es una tormenta que todo lo revuelve, pero gracias a la cual la tierra es fértil, y la vida vuelve a surgir.<sup>146</sup>

Rothko había comprendido por fin el evangelio de Zaratustra, el evangelio de la divinidad creadora que ordena el mundo cual demiurgo a través del arte. Ahora solamente era cuestión de establecer la manera, las formas de dejar que ese caos interno se exprese en infinitas metáforas coloridas, es esa la etapa de los cuadros más populares del pintor. Sus grandes y numerosos cuadros de rectángulos son el lugar donde el equilibrio entre las fuerzas sucede como una dialéctica que genera una intensidad sensitiva en busca del triunfo natural de la belleza.

Todo en el crisol de la tragedia, todo para dejar atrás la guerra y sus metáforas escalofriantes. Ahora toca el turno al artista para que realice su sacramental oficio, para que, como Sócrates, ayude a parir, a engendrar un nuevo orden mundial, un orden estético. Pues, la misión del artista es eso, generar una ontología, sino es que una teología estética, una intensidad de la sensación que llene el mundo de significado, que genere los mitos que nos ayuden a vivir.

Dejé de pintar y pasé casi un año desarrollando mis ideas respecto al mito y la anécdota, la escritura y el estudio, de lo que constituye la base de mi obra actual”.<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> Beuchot. M. H y O. R. Caleb, *Nietzsche Dos lecturas desde la hermenéutica analógica*, Ed. Laberinto, México, 2017, p.37.

<sup>147</sup> Rothko, *Op. cit.*, p. 79.

“Nosotros, sin embargo, somos en cierto sentido, creadores de mitos y, como tales, no tenemos prejuicio alguno a favor o en contra de la realidad.”<sup>148</sup>

Así, su empresa es ir cada vez más a lo profundo, internarse en sí mismo cada vez más hondo y esto es una carrera contra el tiempo, dado que su alcoholismo se va acentuando, o por decirlo con metáforas nietzscheanas, cada vez está más poseído por Dionisio, quien desplaza a Apolo como principio de moderación. Él ha logrado la profundidad, la comunión con esa fuerza instintiva, primaria que los griegos llamaron Uno primigenio<sup>149</sup> y que Freud denominó inconsciente.<sup>150</sup> Ha logrado esa comunicación con el inconsciente que C. G. Jung rebautizó como Dios o Maná, pero está perdiendo la identidad. El pintor se disuelve y en esa medida muere, el principio de muerte está ganando la batalla. Dionisio se va apoderando del pintor poco a poco y lo va desplazando. Algo muy similar a lo que antaño le ocurrió al filósofo de Basilea que terminó firmando como Dionisio o el Crucificado, pues estas fuerzas ya lo habían desterrado de sí mismo. Pero solo ahí, en esa profundidad es donde la oscuridad disuelve la identidad, y es donde logra entrever la oscuridad propia del ser, eso que le da horizonte y realización. Sin embargo, entender le cuesta la vida, lo que sigue es muerte. Pero:

el hecho de estar muerto es un estado de cosas en relación con la que una aserción pueda ser verdadera o

---

<sup>148</sup> *Similar*, p. 85.

<sup>149</sup> Plotino, *Enéadas*, Editorial Gredos, Madrid, 1985.

<sup>150</sup> Freud, Sigmund, *Más allá del principio de placer*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1994.

*Negro, negro absoluto*

falsa; morir es un puro acontecimiento que nunca verifica nada.<sup>151</sup>

El arte trágico, el arte romántico, etc, tienen como objeto el conocimiento de la muerte.<sup>152</sup>

\*\*\*

En ese momento anterior a la revelación y que los místicos han denominado la noche oscura, en ese momento donde todo parece perder el sentido es precisamente donde las fuerzas no deben flaquear, donde se debe decidir continuar con una empresa que parece ridícula o deshacer lo que hasta ese momento se ha construido. Justo es este instante el que muchos artistas han puesto en los lienzos, donde la gran contrariedad inunda el ánimo del esteta y pierde a los que no están seguros del camino. Es precisamente una oscuridad, un negro absoluto, un silencio aterrador el que precede a la explosión, al principio, a la creación.

Creación que en la pluma de San Juan de la Cruz se concretó en verso, en poema que dice:

En una noche oscura,  
con ansias, en amores inflamada,  
¡oh dichosa ventura!,  
salí sin ser notada  
estando ya mi casa sosegada.<sup>153</sup>

La noche de los tiempos queda atrás por el paroxismo de la revelación, por la fiesta del sentido, por el júbilo del color. La noche oscura es el instante donde la soledad

---

<sup>151</sup> Foucault. M. y Deleuze. G., *Treatrum Philosophicaum*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995, p. 17.

<sup>152</sup> Rothko, *Op. cit.*, p. 183.

<sup>153</sup> San Juan De la Cruz, *Poemas*, Ed. Liturgia, México, 2001, p. 77.

está a punto de estallar, de salir de sí misma, y de producir la naturaleza, por amor dirían los cristianos, por conocimiento diría la ontología hegeliana, por infantil juego dirían los nietzscheanos. Rothko está aquí ante la oscuridad creadora y basta con que pronuncie, basta con que diseñe, ahora el mundo tiene sobre él la mirada, ahora es él contra la ciudad de Nueva York que le impone su superficialidad, la impone a un pintor que no deja de ser un foráneo, a un extranjero de apellido complicado. Es un niño con un inconsciente religioso y extranjero tratando de adaptarse a las exigencias de una ciudad que se eleva cada vez más alto, que apunta con sus rascacielos a un cielo que casi nunca muestra su faz amable, sino que, muy por el contrario, parece que es la continuación del concreto, una bóveda gris que descansa en los enormes pilares de hormigón de los edificios. Así, ante esto y con la muleta del alcohol, debe buscar una forma de poner su marca, de lograr el reconocimiento que desea y, el edificio del *Four Seasons* le ofrece esa oportunidad. Para ese momento ya tiene mucho del reconocimiento que desea, pero aún no ha logrado poner su impronta en la ciudad. Desea una trascendencia muy concreta, desea pintar sobre la carne de ese enorme laberinto, poner los rastros de su estar en el mundo y, a la vez, desea despreciarlo, hacer una puesta en escena que demerite a la ciudad y rescate su subjetividad, poniéndolo a él por encima de ella. Entonces, el contrato con el *Four Seasons* es contradictorio para el ánimo del pintor, por un lado le presenta la oportunidad que estaba deseando, la de ser parte integral de una ciudad y de un país del que nunca fue parte, es la vitrina perfecta para mostrar su subjetividad y obtener el reconocimiento que ha deseado toda la vida, reconocimiento a su obra, a su esfuerzo, y por otro lado, está ese deseo innato de ser

más, de poder afirmarse más allá de las posibilidades, se trata de una extraña batalla que se implanta en el ánimo del pintor que ahora desea afiliarse a la guerra, generar una arma de destrucción o de expresión de su ánimo contradictorio, una especie de caballo de Troya, un regalo envenenado, un tributo a los dioses, sin olvidar que “el cerebro es un volumen espacio temporal, y corresponde al arte trazar en él nuevas vías de actualización.”<sup>154</sup> Rothko, en su última etapa, logra actualizar las vías del arte que revitalizan la ciudad misma. Pues esta relación entre su pensamiento, el arte y la ciudad, son la fragua de lo que él es.

La obra de madurez de Rothko, y por la cual el creador norteamericano ha pasado a ser considerado como uno de los grandes pintores del siglo XX, se presenta como un intento apasionado por mostrar la desnudez plena de lo real. El modo de expresión artístico alcanzado por nuestro pintor a partir de los años cincuenta, nos ofrece la posibilidad de sumergirnos íntegramente en una meditación profunda acerca de la existencia que se desarrolla en su conjunto como un tipo de experiencia muy particular. Los cuadros de Rothko de este periodo nos trasladan a un ámbito de reflexión en donde el espectador queda plenamente atrapado por la esencia última de la obra.<sup>155</sup>

\*\*\*

Así, sus obras son este malestar puesto en el campo visual de los neoyorkinos. Es su manera de ponerse frente

---

<sup>154</sup> Deleuze. G., *Conversaciones*, Ed. Pretextos, Valencia, 2006, p. 101.

<sup>155</sup> Muñoz. M. Rubén, *Apuntes sobre Mark Rothko*, Ed. Revista de Estética y teoría de las artes, No. 7, septiembre, 2008, p. 86.

a ellos, de oponerse a su opulencia, de presentar su subjetividad como una afrenta. Son lienzos color bermellón con figuras en el centro de un tono apenas perceptible pero vibrante, más propiamente dicho mal vibrante, desprenden toda la inquietud del artista, todo su enojo y depresión, hacía un mundo incapaz de contenerlo.

Es el grito de un alma desbordante que no encuentra su contrario, su correlato, que no encuentra la paz, que se ha dado cuenta de que toda una vida en busca de la fama y el reconocimiento no es lo que esperaba, que ese no era el camino. Ahora debe regresar, desandar los pasos, buscar o construir una forma propia de estar en el mundo, una distinta y que le llene de sentido los días. Es justo ahí cuando concibe el proyecto de ilustrar una capilla, de virar la dirección de su arte que, a pesar de haber sido profundamente religioso, siempre se negó a aceptarlo, siempre quiso ser un pintor de lo cotidiano, de la negación de lo trascendente, sin embargo, en esos momentos de desesperación, lo único que logra es recordar esa anécdota de Grecia donde, por un instante, se dio cuenta de que siempre ha pintado iconos, templos, santos. Su arte no es más que una apología de eso que ahora se materializa en la idea de ilustrar una capilla. Ahora solo necesita conseguir una capilla que le permitan intervenir, donde su arte encuentre el recinto que le es propio. No un hotel, ni un restaurante que rebajaría su arte a simple decoración, sino una capilla, un recinto dedicado a esas fuerzas trascendentales y donde el resto sería la generación de un vínculo más allá de lo sensitivo, donde el concepto se libere de lo establecido y entonces se convierta en una vía mucho más directa para la comunión de la sensibilidad con lo trascendental. Así, lo sensible debe ser superado por lo místico, por ese arrebató que marca un camino distinto.

Encontramos tanto en el caso de la mística como en el caso de Rothko, la serenidad ocupa un lugar fundamental, ya que es la actitud decisiva para intentar captar la significación subyacente en ambos intentos. Tanto el místico como el contemplador de la obra de Rothko tienen que adoptar necesariamente, una actitud serena ante la posibilidad de ambas experiencias, ya que este tipo de actitud es la única que puede facilitarnos el acceso a todo lo que ahí tiene que ser mostrado.<sup>156</sup>

\*\*\*

En las crisis de ánimo a las que estaba expuesto el pintor, se ponen en juego muchas cosas, un cuantioso contrato, el alcoholismo casi insostenible, la aceptación de la mística que había adoptado con su lectura de Nietzsche y una tradición que lo ha conducido de manera obligada a este punto de creación.

No tardará mucho en conocer a un empresario rico con el que encuentra la posibilidad de materializar su proyecto de renovación estética. John y Dominique de Menil pidieron al pintor que se hiciera cargo, no solo de los lienzos interiores que ambientarían una capilla, sino además de la construcción y diseño de la capilla que ya proyectaban. Así que, junto con los arquitectos, trabajaron arduamente de 1965 a 1970 para conseguir ese plano octagonal que es bañado por la luz cenital, en donde se han colocado 14 lienzos de un negro absoluto. “El resplandor no solo ilumina el todo, sino que, al intensificarse, también lo diluye.”<sup>157</sup> Como la conclusión de siglos de arte que ahora se resumen en la magnificencia del color, en la intensidad de este código primario y básico que son los colores. Así, ese código primario se va

---

<sup>156</sup> *Similar*, p. 91.

<sup>157</sup> Rothko, *Op. cit.*, p.204.

introduciendo, penetra en lo profundo de uno mismo y hace que la introspección sea una realidad.

\*\*\*

Estos grandes cuadros negros dedicados a la espiritualidad y, lejos de la religión, son un monumento a las distintas tradiciones, son una invitación a la introspección que puede generar el arte, a enfrentarnos a eso que somos, a conseguir ser los generadores de la realidad. Tienen la gracia de servir como espejos del interior de los hombres. Los cuadros ahí expuestos, frente a los espectadores se convierten en los protagonistas y los atrapan, capturan a aquellos que los observan, los detienen ahí, frente a ellos, cosificándolos. Algo de lo que ya había logrado Velázquez con “las Meninas”,<sup>158</sup> pero ahora, la cuestión es más conceptual. Ya no es un pintor que te objetiviza, sino un gran Otro, ese gran Otro totalmente distinto a ti, lo que hace que te mantengas dentro de la capilla y en silencio, tratando de contemplar o de escuchar esa realidad primaria, esa realidad que funda la subjetividad y que además la diluye, es el momento exacto de la disolución de la identidad, para que ese gran Otro se manifieste. Estas 14 pinturas negras, más que el resto de las obras religiosas, invitan a permanecer en la búsqueda de lo trascendental, sugieren el silencio como una manera de alcanzar la conexión,

en ese preciso instante es cuando descubriremos intelectual y emocionalmente todo “lo que” Rothko nos tiene que decir en sus lienzos. Si captamos la sensación im-

---

<sup>158</sup> Foucault. M., *Las palabras y las cosas*, Ed. Siglo XXI, México, 1968, p. 13.

perante en los trazos de Rothko, percibiremos el sentimiento originario subyacente en el pulso del pintor a la hora de deslizar su paleta. <sup>159</sup>

Si el arte bizantino tiene como finalidad generar el sentimiento de piedad para así promover los estados místicos por lo centros energéticos que ese sentimiento activa, de la misma manera las obras negras nos proponen la disolución y por ello la comunión, el camino de la introspección. Habitamos en el universo diseñado por el artista, el color y la luz son una trampa para el contemplador, para que, en ese juego, vaya del color a la luz y se pierda como espectador. Es el juego de la luz, eso que fascinó a Goethe por sus características místicas y que, ahora encuentra su correlato en el negro, imponiéndose así la dialéctica generadora del universo y, es en ese divertimento del negro y de la luz donde podemos entender, más propiamente, sin conceptos, lo que nos desborda y constituye, lo que siempre ha estado más allá del entendimiento y que, sin embargo, se mantiene vigente pues se siente su presencia en cada ángulo de la capilla.

...detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, “un dios” si se quiere, pero, desde luego, tan solo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénticos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la necesidad implicada en la plenitud y la

---

<sup>159</sup> Muñoz. M. Rubén, *Op. cit.*, p.88.

sobre plenitud del sufrimiento de las antítesis en él acumuladas.<sup>160</sup>

\*\*\*

Así como anteriormente había logrado generar unos cuadros que causaran inquietud y molestaran a quien a ellos se expusiera, ahora ha logrado crear unos cuadros que generan el estado de introspección y meditación propios de la mística. Esto es lo que caracteriza a un gran artista, el poder lograr sus objetivos y generar las sensaciones que se propone. Es el espacio propicio para la conversación con uno mismo, para la experimentación de la sensibilidad. No hay allí nada que se conozca, por lo tanto, se debe desprender de lo racional, del aparato conceptual que permite el entendimiento y entonces, y solo entonces, ese espacio se revela como el marco de la sensibilidad, de la meditación, de la profundidad propia de los seres humanos. El templo del hombre se hace presente. El individuo se revela como un gran contenedor de Dios que ahora quiere invadir todo el espacio de la capilla dedicado a él, a ese principio de lo transcendental que nos separa de las máquinas. Si en algún momento debemos poner una definición que distinga a los cyborgs de los humanos, esta deberá incluir que los humanos somos generadores de la realidad, por esencia dioses creadores de acontecimientos. La espiritualidad no es más que esto, el poner en marcha nuestra condición de creadores de mundos, de eventos y de acontecimientos, es ser creadores, como lo son los artistas.

---

<sup>160</sup> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Alianza, España, 2000, p. 32.

\*\*\*

La pareja John y Dominique de Menil le propone al pintor la posibilidad de construir una capilla, expresamente para que él la decore, aunque él no quiere que su arte sea decorativo; entonces, para aceptar la propuesta debe tomar las riendas, no solo de la “decoración”, sino de la construcción del edificio. Solo así se aseguraría de que su arte no fuera simplemente un accesorio atmosférico indistinguible del aire acondicionado o de las lámparas. Ese proyecto era el escenario perfecto, no necesita un restaurante donde los ricos estadounidenses comieran impávidos ante el espectáculo del arte; no, su quehacer no era el de ser decorador de interiores. Él está buscando la intensidad de Zaratustra, la intensidad de quien puede inventar los valores que llenen el mundo de vitalidad, de amor a la tierra, de reconciliación con el absoluto humano. Así que prefiere volcarse en la capilla, lo que le da la posibilidad de hacer eso que realmente quiere y busca, que no es otra cosa que generar un icono. Siempre se había propuesto ser inventor de mitos, de símbolos, pero la capilla le proporciona la posibilidad de ir más allá de sus sueños, no solo será inventor de símbolos, si no creador de iconos, de esos extraños referentes que sobrepasan la cultura, que no pueden ser reducidos del todo a su representación pues hablan de algo más, hablan de sí mismos. Esta es quizá la idea que, finalmente, definía el arte, según Arthur C. Danto, para quien el arte es: eso que habla de sí mismo, que se autopresenta y se define conteniéndose. El icono es la llamada a sobrepasar el signo y el símbolo, a sobrepasar el entendimiento, a dejar las cosas abiertas con puntos suspensivos.

En esos días Rothko se recluye por completo en su estudio y pasa días enteros frente al lienzo, apagando la

cultura con el entumecimiento dionisiaco del vino, lidiando con sus complejos raciales, económicos y religiosos. A pesar de esto, en medio de ese conflicto, de ese territorio inhóspito, aparece la llama de la creatividad. El conflicto creador entre los hermanos Apolo y Dionisio da sus frutos. Esos frutos con los que se alimentaba Dostoievski una vez que lo había perdido todo en el juego, pues solamente en la post-depresión, en la post-orgía es donde surge la creación. En el conflicto, en la fiesta, todo es intensidad, todo es creatividad. Es necesario que las pasiones se aplaquen un poco, que el orden surja para que el artista pueda agarrar una pluma o un pincel y plasmar sus visiones, engendrar una manera nueva de ver el mundo, de ser en el mundo, de presentar ese conflicto al cual desgraciadamente ha sobrevivido. Escribo: “desgraciadamente ha sobrevivido”, pues quien sobrevive debe regresar al principio de individuación. Se sobrevive como quien es desterrado de la casa paterna, como quien es arrojado del olimpo, y, así, la mística nos dice, desde los egipcios, que todo se trata de recordar quiénes somos, quién es nuestro padre, de auto-conocernos, como reza el dicho en el dintel del templo de Delfos. Así, después del conflicto entra otra entidad en escena, un frenesí creativo invade al artista o al escritor y, trata de atrapar con su arte esas visiones oníricas o delirantes. Ya lo había dicho Rothko desde temprana edad, el arte de los niños se parece mucho al arte de los místicos y de los locos.<sup>161</sup> Ahora es el momento de dejar que esos tres elementos confluyan en inmensos lienzos que solo puede pintar de un color, negro, negro absoluto. Un color que propiamente niega a todos los colores, la imposibilidad

---

<sup>161</sup> Cfr. Rothko, *Op. cit.*, p. 49.

de la luz, un color que quizá es el origen de todo, la posibilidad de la creación.

\*\*\*

En Texas, en la capilla de Rothko reina un ambiente sacramental. Es imposible estar indiferente. Los lienzos, la luz blanca, todo el edificio están en armonía para generar la comunión propia del arte, para entender la divinidad que habita el mundo, y el conflicto artístico que esto genera ya que la divinidad posee a los genios, pero es imposible de contener o comprender por el cerebro de los humanos. Hölderlin y Nietzsche dan prueba de ello y, en ese mismo camino, nos encontramos a Rothko, el camino de la abstracción total, del entendimiento total, del sentimiento total. La pintura se convierte en el último resquicio del pintor que únicamente puede plasmar, en su intento de expresión, un negro total.

Esto es, un intento por expresar eso que lo consume, que lo seduce, de lo que él no quiere o no puede regresar. Recordemos que Rothko fue encontrado muerto en su estudio, entregado por completo a esta delirante tarea de ser el conducto de expresividad abstracta, de un elemento incapaz de ser contenido, ni siquiera expresado. Es una gran orgía de desenfreno, de aniquilación en la totalidad, de disolución de la identidad que no representa la victoria de la apariencia sino “el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial.”<sup>162</sup> Es la tarea de un loco que pinta, sin poder detenerse, sus últimos instantes de vida. Se pinta a sí mismo, pues como ya lo había mencionado Malévich, estos negros son un auto-retrato. Por esta razón, Rothko pinta y recrea una y otra vez la única verdad que puede entender,

---

<sup>162</sup> Nietzsche, *Op. cit.*, p. 87.

la absoluta negación de las condiciones del arte, para lograr la libertad, la expresión total, la singularidad de la contradicción que engendra el absoluto y que es imposible poner en palabras, en colores o formas. Así, nos ha heredado simplemente su intento, un intento de transmisión de lo que está más allá de uno mismo, de lo que se puede ver con los ojos del pintor, una vez que se ha roto el cendal de la apariencia, una vez que se ha vislumbrado la realidad desnuda y sin fundamento.

\*\*\*

Tras el contrato para decorar el piso más exclusivo del Seagram Building, Rothko había caído en una dinámica de trabajo que no rendía los frutos que deseaba. Trabajaba de 9 am a 5 pm y, sin embargo, la serie de cuadros que producía no le satisfacían en lo absoluto. En 1959 entró en una especie de depresión de la que pensó podría salir tomándose unas vacaciones, pero a pesar de algunos contratos, de que sus cuadros se vendían regularmente bien y de que tenía algún prestigio y fama, aún no gozaba de todo el dinero que deseaba. Sin embargo

...decidió tomarse todo el mes de junio para viajar a Europa con su familia, y Nápoles fue el destino. Después de cenar la primera noche tras salir de New York, se pasó por el bar de clase turista en busca de alguien con quien charlar. Para él charlar era tan necesario como respirar.<sup>163</sup>

En el bar se encontró con el único pasajero que no había concurrido a la fiesta del barco, su nombre era John Fisher, quien tuvo la precaución de escribir la plática

---

<sup>163</sup> Rothko. M., *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007, p. 188.

cuando se despidieron y, gracias a lo cual tenemos la referencia de esa charla. Sobre ella nos dice, con la peculiaridad que lo caracteriza, lo siguiente: "...Se presentó y comenzó la conversación que continuó – interminablemente y con largas interrupciones- hasta que se suicidó el febrero pasado."

Este curioso incidente de dos extraños que se encuentran en un bar en medio del océano y que entablan una amistad duradera, es, sin lugar a duda, un pasaje único. Rothko necesitaba hablar, sus fantasmas lo asfixiaban, su compromiso con el Seasons lo estrangulaban, el tiempo estaba en su contra y sus prejuicios sobre los ricos le hacían insoportable la empresa, así que necesitaba hablar, y ahí estaba Fisher, en un bar, como si esperase a alguien con quien poder conversar. Fisher era un sujeto que de alguna manera no tenía conexión con el mundillo del arte y por lo cual era un oyente perfecto, no habría prejuicios, ni forma de que las palabras y diatribas que el pintor despotricaba en contra de unos y de otros llegaran a oídos de la gente que no le convenía. Así, tras unos tragos, Rothko se sintió a sus anchas y comenzó a hablar de sí mismo y de sus obras, por ello esta conversación resulta vital, pues es una declaración del sentido estético que está detrás de la última etapa del pintor. Habló de su encargo para el restaurante de Nueva York, ese lugar in-mundo para que los groseramente ricos fueran a comer. Él tenía la certeza de que una buena comida era una comida de menos de cinco dólares y que mejoraba en sentido inverso al aumento del precio. Arroz o comida china le venían muy bien, sobre todo si se podían conseguir por un dólar. Por eso mismo no podía aceptar un trabajo como ese, que redujera sus pinturas a condimento de ensaladas, un condimento bastante caro pues

le habían pagado muy bien y por adelantado, sin embargo, ese no era el papel del arte que se proponía jugar. El artista no podía ser rebajado a decorador de interiores, a simple condimento de sensaciones. La pintura no podía estar supeditada al arte culinario, era un lenguaje independiente de este último y que él dominaba y pretendía hacerles notar. Esta es la razón por la que había aceptado un trabajo inadmisibles, simplemente para pervertirlo, para hacerlo un caballo de Troya, por ello dice:

Accepté el trabajo como un desafío. Con la peor intención. Con la esperanza de pintar algo que le arruinaría el apetito a todo hijo de puta que comiera en la sala. El mejor cumplido sería que el restaurante se negara a colgar los murales, pero no lo harán. La gente aguanta lo que sea hoy en día.<sup>164</sup>

Para lograr dicha empresa, la de dominar un lenguaje de signos y color, había trabajado durante años así que, esta vez utilizaría colores lúgubres, deprimentes e intensos, que indigesten a los comensales, que fueran una repulsa del gusto y los valores de las clases sociales. Sabía exactamente el tipo de sensación que quería lograr. Lo había vivido tiempo antes cuando visitó la biblioteca de los Médici, justo en la escalera realizada por Miguel Ángel había sentido esa comunicación del lenguaje arquitectónico, había creado justo la sensación que deseaba; ese era el reto, crear toda una atmósfera, generar una sensación, pero la sensación era muy otra. Rothko quería generar la aterradora sensación de no poder escapar, de estar preso en un edificio construido como un laberinto, construido con la intención de perderlo, de contenerlo, de no mostrar la salida. Eso era la tarea del artista, debía

---

<sup>164</sup> *Similar*, p.189.

de igualar aquella sensación, pura intensidad; la desesperación hecha color, eso es lo que se proponía, y declara:

Estoy buscando hacer que el espectador se sienta atrapado en una habitación con todas las puertas y ventanas tapiadas, de tal modo que solo pueda darse eternamente de bruces contra la pared.<sup>165</sup>

Lo había intentado ya tres veces, sin embargo, a pesar de que tenía bien clara la idea, la ejecución no había sido acertada. La primera colección de paneles la vendió porque se había pervertido la sensación, se había contaminado de algo que no podía entender y mucho menos ver. La segunda colección de paneles había logrado dar en el blanco, eran opresivos, pero poco a poco los fue ablandando, precisamente por el temor a ser demasiado cruel, sin embargo, cuando advirtió su error recommenzó la tarea, esta vez sería cruel y opresivo. La tercera serie por fin logró su cometido.

Solo importa la expresión de las emociones humanas fundamentales: la tragedia, el éxtasis, la fatalidad..., y el que mucha gente se ponga a llorar ante mis cuadros prueba que soy capaz de comunicar tales emociones...los que lloran ante mis cuadros sienten la misma experiencia religiosa que yo sentí cuando los pinté.<sup>166</sup>

\*\*\*

En aquella época, un aura iracunda rodeaba su persona, algo en su lenguaje y en sus formas de entender el mundo estaba mal, sus amigos lo notaban y Fisher nos dice:

---

<sup>165</sup> *Similar*, p.190.

<sup>166</sup> *Similar*, p.177.

Todo le parecía mal... dentro de él mantenía un pequeño pero sostenido sustrato de ira, no contra nada en particular, por lo que yo sé, sino contra el lamentable estado del mundo en general y el papel que le asignan al artista. Llevaba mucho tiempo alimentando esa ira.<sup>167</sup>

¿Una ira contra qué?, ¿contra su padre? ¿contra el estado del arte que no lo había reconocido como un genio cuando este quiso ser reconocido?, ¿estaba enojado con la vida?, no parece, más bien lo estaba con las circunstancias de haber sido un niño arrancado de una cultura y puesto en otra, otra que no lograba sentir del todo como propia. Era un niño de 10 años que fue trasplantado de un país a otro, de una lengua a otra, sin saber bien a bien por qué, sin poder entender el clima político que según las pláticas de los adultos resolvía su situación de emigrante, de desterrado. Quizá su ira era producto de la incomprensión que le profesaban sus contemporáneos, en especial sus críticos, de los cuales decía:

Odio y desconfió de todos los historiadores del arte, de los expertos y los críticos. Son un puñado de parásitos que se alimentan del cuerpo del arte. Su trabajo no es solamente inútil, confunde. No dicen nada que merezca la pena escuchar ni sobre el arte ni sobre el artista, a no ser que sean cotilleos, que estoy de acuerdo que pueden llegar a ser interesantes.<sup>168</sup>

El motivo de su odio declarado no es para menos ya que en alguna ocasión el crítico Emily Genauer escribió en el *New York Herald Tribune*, que sus cuadros eran “funda-

---

<sup>167</sup> *Similar*, p.190.

<sup>168</sup> *Similar*, p.191.

mentalmente decorativos”, motivo por el cual la enemistad entre ambos explotó; si algo consideraba Rothko que el arte debía de hacer, eso era alejarse de lo decorativo, siempre inició la lucha en contra del arte banal, sin profundidad, que solo decoraba, por ello el adjetivo le vino como dedo en la llaga. Detestaba todo el andamiaje artístico de su época, no solo a los críticos, sino a los galeristas, universidades, museos, marchantes, etc. Estaba resentido con todos por no reconocer su genialidad o, simplemente, por no comprender la profunda función que el arte debía tener para la humanidad: el de servir de vínculo profético, de conexión divina con esa disolución de la identidad que se logra a través de la tragedia o del drama humano, como lo señaló Nietzsche cuando se refiere a esa cualidad del arte para romper

el principium individuationis [principio de individuación], lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural.<sup>169</sup>

Por estas razones se negó frecuentemente a que sus obras se expusieran de manera colectiva en recintos donde su significado se desvirtuaría, y aunque exponer en el MOMA le interesaba, siempre estuvo muy en contra de que se le relacionara con el museo y declaró:

Quiero que quede clara mi posición al respecto. Ellos me necesitan. Yo no los necesito a ellos. Esta exposición le dará dignidad a su museo, no a mí... ese museo no es capaz de discernir qué cuadros son buenos y cuáles no, y así siempre compran un poco de todo.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Nietzsche, *Op. cit.*, p. 246.

<sup>170</sup> Rothko, *Op. cit.*, p. 192.

Sin embargo, sabemos que tanto sus críticas al sistema del arte como al capitalismo eran contradichas por su actitud. En la inauguración de su exposición en el MOMA, era un ejemplo de derroche de simpatía y se deshacía en halagos hacia el museo. Además de que siempre buscó vender, y vender lo más caro posible, al grado de que sus cuadros terminaron siempre en las colecciones de aquellos pudientes que supuestamente tanto despreciaba. Ante el cuestionamiento del valor de sus obras, de cuánto pensaba él que podrían valer, contestó: “todo lo que me den por ellas”. Además, eran frecuentes sus pláticas sobre los impuestos desmesurados que debía de pagar como resultado de las ventas de sus obras. Dinero, dinero, dinero. Como buen marchante que sobrevivió a la depresión y que ahora se encontraba envuelto en la bonanza, no perdía de vista el referente del dinero.

Se encontraba inmerso en un movimiento revolucionario que, en parte legitimaba a Picasso y en parte intentaba superarlo. El maestro del cubismo había generado reacciones de todo tipo, ante sus obras era imposible permanecer indiferente. “El mundo nunca volvió a ser el mismo después de Picasso o de Miró.”<sup>171</sup> La escuela de Nueva York estaba consciente de esto y se había propuesto clausurar el cubismo desde sus bases estéticas. Nadie podía pintar ya un cuadro cubista, la tendencia de la desintegración del cuerpo suponía el nuevo paradigma en contra de la multivisualidad propia del cubismo. Sin embargo, sabía que esta misma dinámica engendraría su contracorriente y, así fue como, en este momento se pusieron de acuerdo, como grupo, para superar al cubismo, pero no así a Picasso quien ya tenía conciencia de que su arte sería superado posteriormente.

---

<sup>171</sup> Rothko, *Op. cit.*, p. 182.

\*\*\*

Rothko lamentaba la velocidad con que cambiaban las modas en el mercado artístico de Nueva York. Y agrega. Los reyes de hoy mueren tal como lo hacían en la Rama dorada de Frazer.<sup>172</sup>

En *La rama dorada*<sup>173</sup> se hace un recuento y recapitulación de muchos de los rituales y religiones del mundo, y sirvió de guía espiritual de mucha gente. Wittgenstein llega a escribir un célebre opúsculo en contra de esta guía<sup>174</sup>. Pero lo importante es que tanto Frazer como Wittgenstein, y en este caso Rothko, están en búsqueda de una unión con lo trascendental, con el espíritu que inicialmente dicta las directrices no solo del arte, sino del mundo.

Cuando se le preguntó al pintor si se consideraba un místico, debido a la sensación que sus cuadros traslucían y a esa religiosidad que de ellos emana cuando se contemplan los grandes lienzos negros de la capilla de Houston, Rothko respondió: no. Así, una simple y lacónica negación ante la imposibilidad de pensar un evangelio de trascendencia, no era un místico, no, tal vez un profeta, pero no profetizó las desgracias por venir, sino que pintó las que ya están aquí.<sup>175</sup> Un profeta de la inmanencia degradante de la humanidad, del lodo que inunda el sentimiento estético adormilando la sensación.

En otra ocasión, en un viaje a las islas griegas, alguien le preguntó si había ido hasta ahí para pintar los templos

---

<sup>172</sup> *Similar*, p. 194.

<sup>173</sup> Frazer, G., *La rama dorada. Magia y religión*, Ed FCE, México, 2011.

<sup>174</sup> Wittgenstein, L., *Observaciones a la rama dorada de Frazer*, Ed.: TECNOS, España, 2008.

<sup>175</sup> Rothko, *Op. cit.*, p.195.

griegos, a lo que respondió: llevo pintando los templos griegos toda mi vida, sin ni siquiera saberlo.<sup>176</sup>

---

<sup>176</sup> *Similar*, p. 197.

**AD. REINHARDT**

*El color debe ser pensado, soñado, imaginado.*

*Henri Matisse*

*El arte no es "un medio de ganarse la vida" ni "una forma de vivir".  
El arte que trata sobre la vida y la muerte no puede ser un arte noble  
ni libre. Un artista que dedica su vida al arte carga su arte con su  
vida y su vida con su arte. "El Arte es Arte, y la Vida es Vida".*

*Adolf Reinhardt*

*Un monje budista le pregunta a su maestro ¿qué debo hacer para al-  
canzar la iluminación?, dado que he llevado una vida de renuncia y  
abandono de todo.*

*El maestro le contesta - ¡muy bien!, ahora debes renunciar a las  
ideas de renuncia y de iluminación -.*

Tras una larga depresión Adolph Dietmar Friedrich Reinhardt engendra una de las obras más enigmáticas de su carrera. La negación misma de sus anteriores obras. Incluso la negación de la obra como se había concebido hasta ese momento. La nota final que desconcierta la sinfonía y que solo posteriormente puede unirse como final, remate. Ni siquiera pudo nombrarla. Pues al nombrar las cosas las hacemos cotidianas, familiares, esta obra la clasificaron como *Pintura abstracta No. 5 (1962)*. (Y que junto a otras obras similares dio comienzo a lo que se conoce como post-pintura). La carencia de título antes que un defecto sirvió como detonante de la investigación que sobre ella se realizó. Quizá es la obra del artista norteamericano que más ha sido escrutada. Además, se suman a las varias y enigmáticas circunstancias el hecho de que el negro es poli-semántico, al grado del equívoco. Pero las obras más interesantes lo son, prueba de ello es el *Zaratustra* de Nietzsche, los *Evangelios Gnósticos*, *El Grito* de

Edvard Munch etc. A pesar de no ser la única, pues al final de su vida realizó varias de estas pinturas que intentan mandar un mensaje; es la forma incongruente de quien se enfrenta al límite de lo decible y que coincide con el límite de la vida. Cuando el pintor enfrenta sus últimos días no puede sino enfrentar su último límite: el abstraccionismo y su clausura. ¿Cómo deshacer todo lo que hasta ese momento hizo? Sumido en la depresión, el nihilismo avanzaba sobre su teoría estética, dado que el arte no es salvación; quizá lo que quiso representar es la muerte del arte, de su arte. Pero, por otra parte, siguen firmes los lineamentos de su sensibilidad estética, los cuales se enmarcan en el ya conocido “menos es más”, generado en la arquitectura por Ludwin Mies van der Rohe. Pero en el caso de Reinhardt, traspuesto, inverso, pues la línea que sigue es la de “más es menos” y nos dice: “Cuantas más cosas encierre, más detallada está la obra de arte, peor será. Más, es menos.”

Pero ¿por qué esta obra tiene un valor, si está dentro de la dinámica artística de innovación generada por la post-vanguardia que en los años 60 tiene acaparado el mundo artístico? Además, Malévich ya lo había hecho en 1915, y el camino a la abstracción está plagado de ejemplos similares. Newman es simplemente otra prueba de ello. A diferencia de las obras anteriores, esta es la representación del suicidio abstracto, de la muerte de la pintura. Si Malévich quiere hacer un icono, Ad. Reinhardt quiere hacer un epitafio.

\*\*\*

Estas pinturas son una forma de entrar en el vacío, en el Sunyata del Zen. Son lienzos negros, o pintados de negro, sin la marca propia del pintor, sin trazos que puedan identificarse con la intensidad, ni un brillo particular que

juega con la luz como en el caso de Soulages. Estéticas o ascéticas, como sea, austeras. Una serie de pinturas que son la puesta en práctica de su tratado *Doce reglas para una nueva academia*. Es la manifestación de un estado de ánimo en el cual el artista debe entrar antes de plasmar su idea, pero este estado de ánimo en el caso de Adolfo Reinhardt es el del vacío, el de la nada absoluta. El nihilismo del alma avanza inclemente sobre la vida del pintor y es en estas obras donde lo plasma. Sabemos que, para pasar del negro al negro profundo es necesario añadir azul. Sabemos que la mística renana también es conocida como la mística azul. Y si observamos bien la obra (No. 5) advertiremos que es azul, un azul tan profundo que simula el negro, lo emula. Se presenta como en una nueva dimensión, ante la profundidad y clausura del tiempo. La similitud ha llevado a varios biógrafos a interceptar las líneas y a sujetarlas quizá arbitrariamente con el Zen, ambas visiones hacen del artista un militante del ascetismo, ven en la obra una proliferación de las formas, una limpieza de la obra. El Zen es conocido por negar la trascendencia y el sentido, por ubicarse en el aquí y en el ahora, logrando toda la plenitud del momento; esa es su mística, una negación del más allá, un encontrar la iluminación del instante, la belleza de lo existente, la perfección de las cosas como son, así sin más.

\*\*\*

Por varios motivos los artistas del siglo XX tuvieron que alejarse de la representación, de la figura, del color, del fondo y de todo aquello que maniatara a la expresión, a la pintura. Fue la búsqueda de un estilo simple y puro, que despreciaba lo accesorio. El expresionismo va poco a poco dejando atrás el carácter representativo, pero su

134

más radical exponente fue Ad. Reinhardt, quien realza los limpios lienzos no solamente de las formas objetuales sino incluso de las interrelaciones subjetivas. La dinámica moderna que definió la ciencia como oposición entre el sujeto y el objeto es la dicotomía que más tardó en ser expulsada del abstraccionismo. Pero si ya antes la lucha había liberado a la pintura del objeto y su representación, ahora Reinhardt va a hacer otro tanto con el sujeto. No es gratuito que se le considere un asceta similar a los budistas que niegan al sujeto; al quitar pinceladas, brillo o texturas, quita la huella de la subjetividad, ahí no hay más nada, el vacío. Si Kandinsky había tratado de pintar el paisaje interno, los estados subjetivos del misticismo propio de Madame Blavatsky; Jackson Pollock en cambio había querido expresar los estados internos propios del ciudadano en conflicto con una sociedad. Pero ambos habían equivocado el camino de la pintura al llenarla de agentes extraños. No importa de qué se trate, la pintura debe bastarse. Así, no importa de qué corriente se hable, el sujeto y su interioridad se mantendrían presentes, hasta que Reinhardt diluyó el sujeto para dejar la pintura crasa y raza. Lo pintado nada tenía que ver con nada, ni con los objetos que en su abstracción dieron origen al abstraccionismo, ni con el sujeto que representaba sus estados internos, era la nada contra la pintura tradicional, la nada de la pintura o, la libertad de la pintura ante la carencia de referentes.

El sujeto es una invención reciente que tuvo su apotheosis en la modernidad, no por nada se ha declarado su muerte. El arte, si no quería morir, debía liberarse del corsé de la representación. Ni imágenes, ni estados de ánimo, eliminar cualquier registro de realidad que pudiera tener, dejar solamente la pintura, ni siquiera como

material, no se crean catálogos de colores, solo se muestra el arte de la pintura sin restricciones.

\*\*\*

Reinhardt fue uno de los pintores más influyentes de su generación, comenzó estudiando literatura e historia del arte, pero es precisamente por esta última materia por la que finalmente se decanta. En 1938 ingresa al grupo de artistas abstractos americanos, popularizado con las siglas A.A.A. Es la época de formación donde se ve claramente el sincretismo de los estilos de vanguardia que imperaban en ese momento y contra los que directamente va a arremeter en la última parte de su vida.

Sus primeras exposiciones en público le formaron cierta fama debido a su buena recepción, sin embargo, el camino a la purificación de la pintura estaba apenas comenzando. Se estaba formando el grupo norteamericano que representaría al abstraccionismo. Newman está realizando cosas muy similares, y al final de su vida los dos coincidirán con Rothko. Aunque de manera distinta, estos tres artistas finalmente realizan grandes obras negras. Grandes no solamente en formato, pues Reinhardt piensa que también eso es algo de lo que hay que liberarse, sin embargo, es la marcha a la abstracción pura lo que hace que sea ineludible el camino y la llegada a la meta. Quizá Malévich fue el gran artista que influyó en todo el siglo XX, pues es el primero en completar la búsqueda. Grandes diferencias se pueden establecer entre los cuatro y, sin embargo, a simple vista parecen obrar hermanadas por el *zeitgeist*. Reinhardt, a pesar de rechazar el biomorfismo termina aceptando que un rectángulo es un rostro y, eso, sin duda, es la consigna que antaño guio a Malévich en la primera etapa de la interpretación de su obra negra. Un rostro, ¿pero un rostro de quién?,

del propio Malévich elevado a icono, y en este caso, de la pintura negándose a ser otra cosa. Malévich está pintando la trascendencia mientras que Reinhardt está pintando la inmanencia. Ambos han establecido una diatriba contra el espacio y el tiempo, ambos buscan lo mismo, la permanencia de la instantaneidad como eternidad que representa la finalidad de la existencia. Uno, en la trascendencia, el otro, en el aquí y el ahora. Uno ha querido representar un icono divino, el otro diviniza al arte o, humaniza el icono. Uno ofrece la trascendencia en el icono, otro, rechaza el icono para proponer la inmanencia. Recuérdese que, tras la muerte de Dios y el fin de los metarrelatos, el último gran bastión que sostuvo al hombre fue el arte. Resultó más sencillo renunciar a Dios que a la estética. Reinhardt es quizá el mejor representante de esto, de la supremacía de la estética por encima de los valores tradicionales y rechazó la trascendencia para mantener la pureza de la pintura. Es muy similar a la ruta de Rothko, pues sin saberlo y, en un momento de claridad intelectual, supo que siempre había pintado templos, representaciones de la trascendencia que se esforzaba en negar. Inconforme con ser el decorador de un restaurante encontró su vocación en ser el pintor de una capilla, su arte finalmente se había revelado en contra de su historia, había emergido como lo que realmente era: una fuente primera de su infancia judía, esa oculta prohibición de la representación de Dios, esa prohibición que impide hacer de Dios una imagen. Pero Reinhardt está muy lejos de eso, lo que él pretende es la aceptación de la intensidad como momento culmen de la exposición a la obra. Solo quiere que el arte sea por sí mismo. Sin referencia a ideas trascendentales, sin más que él mismo, reniega de las obras biográficas y decorativas, mantiene la idea de que “Menos es más” y en esa

medida, entre menos impedimentos tenga la pintura, será mejor. Afuera el color, las formas y las pinceladas, afuera el marco, los soportes y la firma, quedarse únicamente con la pintura en sí y por sí. No se necesita más búsqueda, la vanguardia ha terminado, la vanguardia entendida como búsqueda de nuevas formas de expresión ha muerto, pues la pintura es finalmente la meta. Sin embargo, esto estaba aún en ciernes.

Todas estas derivas expresionistas serán desterradas posteriormente por Reinhardt. Las discrepancias con la estética de la abstracción neoyorkina surgieron por su rechazo al biomorfismo, la expresión incontentida de la emoción y el culto a la individualidad, todo ello bien presente en la obra de Pollock. Posteriormente, Reinhardt volvió a producir obras geométricas, determinadas por estructuras reticulares y variaciones de un único color.<sup>177</sup>

Es en estas últimas obras donde reconcilia la estética con la realización de la obra. Finalmente puede expresar en ellas las directrices puestas en su manifiesto. Es la post-pintura, sin objeto ni sujeto, sin forma ni trasfondo. El color protagonizado como manifestación de una realidad única, sin adornos, sometida simplemente a ella misma, a su intensidad estética, a la experiencia que logren. No deja margen para la interpretación, no se trata de la posible experiencia subjetiva del espectador que proyecta sobre el lienzo su subjetividad, es la experiencia de la pintura, del color, sin trasfondo psicológico. Lo que hasta antes habían sido problemas de la pintura, para Reinhardt no son más que problemas de los pintores y de la historia. Problemas de cómo han transcurrido las

---

<sup>177</sup> La Rubia L., *El nihilismo de las Doce reglas para una Nueva Academia*, p.11.

vanguardias en busca de la purificación de un arte que no puede estar supeditado a nada que no sea el arte y, nos dice: “la vida es la vida y el arte es el arte”. Todos son el blanco de su diatriba contra la enfermedad de la vanguardia. Arremete una y otra vez contra los expresionistas, los abstractos, los fauvistas, etc. Si no menciona a alguno, es simplemente por olvido, no porque no quiera estar en contra de ellos.

\*\*\*

A pesar de que 50 años antes, Kandinsky había escrito *Sobre lo espiritual en el arte*,<sup>178</sup> donde queda claro que la dirección a seguir por la pintura es precisamente la purificación del arte, el deslinde con todo lo que no le sea propio, tampoco él escapa a los ataques de Reinhardt.

Para Reinhardt, Kandinsky ha maniatado una vez más a la pintura, sujetándola a los estados internos y, no es poco conocida la subordinación que tiene con la obra de la esotérica M. Blavatsky. Si bien había apuntado a la liberación de la obra de arte, esta tenía como intención el poder acceder y presentar la cuarta dimensión. Para Reinhardt esto no es sino la mitad de lo que realmente debe suceder, la mitad pues ha liberado a la pintura de la ontología del mundo, pero ahora es necesario liberarse de la metafísica del sujeto. El fin de la búsqueda es precisamente la llegada a la meta. Reinhardt se sitúa en la meta, ya no está sujeto a búsquedas metafísicas, no hay una trascendencia, lo trascendente no basta para dar a su obra la firmeza y la necesidad necesarias. La pintura es lo más interesante de la vida. Es lo suficientemente importante para ser representado, el arte es para el arte, no

para la vida. Así, sin divisiones, sin puntos, el arte es suficiente valor para presentar a los espectadores una obra libre de todo rastro trascendental, una que no pretende poner ante alguien un viaje interior o esotérico de búsqueda o ética, sino una obra que muestra la realidad como aparece y que no puede reducirse a los antiguos moldes. Se parece bastante a lo que propone el Zen con el aquí y el ahora.

Ad. Reinhardt ha renunciado a la escritura en la obra por considerarla vulgar, y mantiene un conservadurismo irónico, acrónico, pero le gustaría hacerlo de alguna otra manera. Finalmente ha encontrado su estilo en contra del estilo decimonónico, por ello ya no habrá montaje, sino todo lo contrario, un desmontaje hasta llegar a la esencia del arte. La pintura no es soporte para presentar ante las demás imágenes de la vida, ni exterior, ni interior del artista, sino que debe limitarse a presentar la pintura, o mejor aún, dejar que ella se presente, sin meter mano en los materiales, o texturas. No es una cuestión de esterilidad, y no quiere reciclar, sino ser la ruptura con la época, a pesar de ser el resultado de sí misma. Es la consecuencia natural de la vanguardia que intentó liberarse de todo aquello que hacía mejor la fotografía y que, con esa consigna, comenzó un recorrido de purificación que finalmente desembocó en Ad. Reinhardt y la post-pintura.

\*\*\*

Yo no busco, yo encuentro. Con esa frase lapidaria P. Picasso había condenado a todos los artistas de su época a ser simples investigadores o en el mejor de los casos creadores del camino a transitar que llevaba a la imaginación cubista de Picasso. Él y su subjetividad se han puesto al final de la búsqueda. Es precisamente en contra

de esto que Reinhardt, en la famosa entrevista con Bruce Glaser, declara que él está pintando las últimas pinturas que alguien puede hacer, genera, además, una serie de lineamientos que prohíben todo lo que sea accesorio. Está totalmente en contra del arte que proyecta o sirve de trampolín al sujeto, pero también lo está con ese arte que se enfoca en el objeto; es un puritano del arte que debe desprenderse de todo lo accesorio. La primera regla prohíbe el uso de las texturas. La primera de sus doce reglas privativas, que alguno ha dicho que son doce cosas para evitar, bordea de manera negativa lo que el arte debe ser. Por ello una ontología de la obra de arte o de la estética solamente se puede sacar por un proceso lógico negativo, restando lo que no debe hacerse hasta quedar con la esencia de la pintura. Dice:

1. Nada de textura. La textura es naturalista o mecánica y es una cualidad vulgar, sobre todo la textura del pigmento o empaste. Espátula, rajar el lienzo, pintura difuminada y otras técnicas de acción son poco inteligentes y hay que evitarlas. Sin accidentes ni automatismo.

179

Estas últimas líneas están en claro enfrentamiento con el *action painting* de Pollock, y del automatismo. Está en contra de todo lo que se había hecho y experimentado hasta entonces, reduciendo la pintura a una nada purista que no respeta ni los elementos primarios y básicos, como lo son el espacio y el color, arremete en contra de la obra de Malévich, *Blanco sobre blanco* y, de este color, dice que está bien para los electrodomésticos. No texturas ni pinceladas, no escritura, ni biografía ni espiritismo, no espacio, no tiempo, no, no, no, no. Deja solo

---

<sup>179</sup> La Rubia, *Op. cit.*, p. 8.

la pintura y, ese es el final del camino que tantos intentaron transitar. En su sexta regla dice:

6. Sin colores. "El color ciega". "Los colores son un aspecto de la apariencia y por tanto solo de la superficie". Los colores son bárbaros, inestables, sugieren vida, "no pueden ser totalmente controlados", y "deben ser ocultados". Los colores son un "adorno de distracción". Nada de blanco. "El blanco es un color y todos los colores". El blanco es "un antiséptico y no un elemento artístico, apropiado y agradable para los aparatos de cocina, y apenas el medio para expresar la verdad y la belleza". Blanco sobre blanco es "una transición del pigmento a la luz" y "una pantalla para la proyección de la luz" e imágenes "en movimiento".<sup>180</sup>

Desde 1953 Reinhardt trabaja únicamente con formatos cuadrados, forma básica que se replica en el interior de manera infinita, no acepta marcos, ni bordes, solo cuadros monocromáticos, rojo, azul, negro. Rechaza todo exteriorismo e interiorismo, sus pinturas están supeditadas únicamente a ellas mismas, son la consecuencia de estas reglas que ha propuesto, son algo extremadamente sencillo, el negro, simple horizonte de expresión que niega al sujeto, al yo, que anula al pintor, incluso a la historia de la pintura. Nada debe interferir con la pintura misma. Es su desenlace, su fin. El negro.

\*\*\*

Es la independencia del arte de todo lo que históricamente le ha supeditado, era la libertad, la pureza, el negro. Por ello, estas obras de arte no tienen un referente para ser abordadas, partir desde la historia o del sujeto

---

<sup>180</sup> Reinhardt, en *La Rubia*, *Op. cit.*

para interpretarlas, es volver a valorar al sujeto como eje rector de la interpretación. No se trata de la recepción, sino de la intensidad única y propia de la pintura. No es el objeto sino la pintura; un acto creativo que ha encontrado su culminación después de siglos de desarrollo y evolución. Su última regla dice: “Ni objeto, ni sujeto, ni tema. Ni símbolos, imágenes o signos. Ni placer ni dolor... no es un juego de ajedrez.”<sup>181</sup>

¿Qué nos queda? La misma pintura debería de preguntarse si todavía puede ser considerada pintura. Si eso que resta a la supresión del objeto, del sujeto, de los símbolos, puede ser considerado pintura.

Al negar el placer como motivación está en contra del fundamento lúdico del arte, aunque la pintura tampoco debe ser una tragedia, ni la idea una simple trasmisión de imágenes. ¿Qué queda entonces? Es claro que la ruta es la pureza. Pero no es claro lo que eso sea, ni que lo que queda sea la consumación del arte.

Con esta negación del sujeto se niega la estética moderna que hacía del artista un genio capaz de transmitir los estados de la naturaleza a las sensibilidades menos agraciadas. Se niega que haya una primacía interpretativa y se niega una historicidad anecdótica que cargue de significado la pieza, sin embargo, también se abre la vía para una ascesis budista de la totalidad y unificación con la realidad de la cotidianeidad.

---

<sup>181</sup> *Similar*, p. 10.

## SOULAGES

*Yo siempre he vivido al margen del resto del mundo. Siempre me he sentido diferente y siempre me he sentido solo. Incluso como artista, nunca he formado parte de un grupo, ni me he protegido tras la bandera de una corriente artística, y todavía menos de la de un país. Esas bienales de arte donde cada artista representa a un país me parecen humillantes.*

*Soulages*

*Es un hecho de sobra conocido que, determinados colores puedan asociarse, más allá de los tiempos y las culturas, a determinados valores sentimentales y a significados precisos. En la interpretación de los colores puede documentarse, desde la antigüedad hasta la modernidad, pasando por la edad media, una relación de sentido y de ordenación relativamente fija. Posiblemente esta estructura solo se encuentra en la especulación de la luz fundamentada en la filosofía y la teología.*

*Amador Vega*

*Lo poco es grande, lo grande es poco... cada pincelada una metapincelada, cada color un metacolor, cada gesto-cuadro un planteamiento-enunciado metafísico.*

*Giorgio Morandi*

Mucho se ha dicho en torno al destino que está impreso en nuestros nombres. Quizá sea cierto o quizá la explicación de nuestra vida sea inversa y diseñamos nuestro destino de la manera más azarosa y aleatoria posible. Tal es el caso de Simone de Beauvoir, quien se dedica a ir en contra de un destino de castor, (Beaver), atendiendo a que el hombre es lo que él decide y no a la determinación puesta sobre nosotros por la historia. Sea meramente circunstancial o determinante el nombre "Soul-ages", puede entenderse como las edades que el alma diseña. El alma diseña cual boceto, toda una vida, una edad, o una

era, una profundidad. El alma y el color. La edad del color, y, aunque, si bien es cierto que el color tiene una historia, también es cierto que Pierre Soulages ha determinado la historia del color negro en la pintura francesa contemporánea.

Sin miedo al fracaso, el pintor se abrió camino a través de las vanguardias del siglo XX y se convirtió así, en el pintor más importante de Francia hoy en día. Sobreviviendo a las corrientes y a la moda, poco a poco va recorriendo las edades del arte hasta que, en la década de los 70s encuentra su propio estilo, su propia alma, oscura, pues la oscuridad es el secreto de todo lo vivo, de todo lo extraordinario, y lo más profundo del alma humana ha nacido de esa oscuridad que engendra, de esa voluntad de dominio ciego, pulsional, sexual y espiritual. Santa Teresa de Jesús lo nombraba el Hondón del alma.

El hombre es hombre porque ha logrado metaforizar ese comienzo, porque ha dado palabras a eso que lo precede o, quizá, solo es palabra que apenas roza la superficie de las oscuras aguas del tiempo. Palabra expresada monocromáticamente. Palabra metafórica que da sentido, que da existencia, es un regalo, un estar presente frente a la inmensidad del secreto, ante la maravilla del mundo y su imposibilidad.

\*\*\*

El negro es la búsqueda por delinear la oscuridad, por contenerla. Sin olvidar la relación que la oscuridad mantiene con el paroxismo y la febrilidad. Recordemos que es en la oscuridad cuando las enfermedades se agudizan, como si se intuyese un desmejoramiento de la realidad misma con la carencia de luz. Sin embargo, en el fondo

monocromo que a simple vista no presenta mayor profundidad, se revela poco a poco a quien mantiene paciente la vista sobre él, el secreto mismo de la creación, ese instante obscuro del comienzo, anterior a todo comienzo, sin tiempo, sin forma, pura intuición.

Soulages muestran los distintos tonos y modalidades de la luz, quizá por ello es un pintor mal entendido, pues no es el negro lo que le interesa, sino la luz.

Cual nenúfares extraños han surgido una serie de sujetos obsesionados por la luz, entre los que destaca Goethe cuya última frase antes de morir fue: “¡Luz, más luz!”, que se ha interpretado como un deseo de saber, pues la vida se enriquece no solo en la experiencia del color, sino en la profundidad del saber. Así, esta obsesión por la luz y su manifestación y contraste con el negro, han hecho del pintor un ser extraño, dedicado a la búsqueda del accidente, de la perfección, de las miles y misteriosas formas de presentarse de uno de los fenómenos más complicados de la naturaleza. Esta indagación sobre la naturaleza de la luz ha llevado a muchos a creer que nuestro mundo bien podría ser un simple holograma generado por la luz. Como en el caso de la novela de Adolfo Bioy Casares *La invención de Morel*. Idea que estuvo a punto de concretarse en el café de París, aquel 28 de diciembre de 1895, donde se proyectó por primera vez la llegada del tren, y ante tal espectáculo muchos reaccionaron como si la realidad misma hubiese rotos sus límites y permitiera que un tren apareciera de pronto envistiéndolos. ¿Quién, en ese momento, podría decir que no fue un tren que surgió de la nada para embestirlo? La realidad de la luz es un misterio que fascinó a Leonardo da Vinci y a Goethe. En este caso ha fascinado a los millones de visitantes del museo Soulages que están ahí, intentando descifrar la más pura alquimia que el hombre

ha hecho, el mensaje de la luz y su lucha contra la oscuridad, de donde surge la textura, el relieve, el límite, la vida. El mundo no es más que un inmenso límite que se ha autoimpuesto la luz para así explotar en colores.

\*\*\*

Es la obsesión por contrastar el negro o la noche. Una obsesión por encontrar los límites del color, no de la mancha, no del objeto, sino del color mismo. ¿Cómo es que en ese momento precisamente, en el que la luz choca con el objeto, se transforma en las longitudes de onda que constituyen el primer paso de la interpretación que hace el cerebro sobre el color? Luz, objeto y sujeto forman la triada de todo lo perceptible por el ojo humano y, sin embargo, sabemos que existen muchos colores que no somos capaces de percibir y que el verdadero misterio se encuentra aún sesgado, apenas sospechado, pues el negro tiene la cualidad de no ser un color sino todo lo contrario, es la imposibilidad de la refracción de la luz. Si nuestra capacidad de ver la luz oscila entre los 400 y 700 nm., el actual Vantablack sería la metáfora de la oscuridad perfecta, o, cuando menos, una nueva aproximación. Quizá la oscuridad absoluta está vedada para los humanos que todo lo conceptualizan con espacio, tiempo y color.

El misterio se ha hecho una gran marca negra, la irrupción de un ciclo nuevo, de un principio infinito que niega la desaparición, que todo lo absorbe y devora en esa impenetrable oscuridad que constituye la obra del pintor francés. Es el misterio de la vida expuesto en grandes formatos, obligando al espectador a enfrentarse al pasado. Antes que un cuadro negro es quizá una superficie que refleja o que proyecta el pasado de quien se expone a ellos. Es como esas pruebas psicológicas donde

*Negro, negro absoluto*

es el paciente quien pone en la mancha la proyección de su subjetividad. La historia del sujeto es representada y negada en la dimensión del color y, es enfrentado a sus miedos, a su secreto oscuro.

\*\*\*

La realidad misma es oscura. Negra como ausencia de color. El color es una cualidad de la luz, no de las cosas. En la pintura, el negro siempre ha sido motivo de disputa. Los grandes hombres como Leonardo Da Vinci, o Descartes y Goethe en otros ámbitos, han dedicado parte de su obra a reflexionar sobre el color, la luz y el negro como ausencia o, presencia de la ausencia, símbolo primordial de la falta, del origen de la negación. Como diría Heidegger la imposibilidad primera de la posibilidad. La probabilidad de lo imposible. Pero el negro tiene una evolución, no solo en la pintura sino en su concepción y dimensión simbólica. Los hombres lo han hecho metáfora, símbolo de oscuridad, de la maldad y de la noche. Pero también es símbolo del recogimiento, de la introspección y de la vía mística. Es en la oscuridad y el silencio donde Dios habla a los hombres. Si Giorgio Morandi es el pintor del silencio, Pierre Soulages es el de la oscuridad.

\*\*\*

Los hombres se han desarrollado de manera diurna, son animales de día por lo que la oscuridad les resulta inapropiada, están indefensos ante los predadores que poseen una visión más adecuada a la escasez lumínica, por ello, el negro se ha relacionado con lo que causa miedo y temor. Pero también es símbolo de la interiorización. Así, de la misma manera en que el sujeto se ha

generado de la mano de las metáforas del bien y el diálogo interior, el negro ha evolucionado dejando de ser simplemente la representación de la inadaptación al medio y el miedo que siente quien esta indefenso, quien es presa, para convertirse en la representación de la riqueza interior; se ha convertido en el símbolo de la soberanía de quien gobierna sobre sí mismo. Es el color propicio para el diálogo con uno mismo. Soulages da vida a esa representación de las posibilidades del interiorismo. Su paleta es monocromática y su intento de llevar el negro a un grado de refinamiento superior, ha hecho que juegue con la posibilidad del reflejo. Su pintura es el reflejo de la luz que se manipula con la pintura misma, generando así, el color. Soulage juega con la ausencia de la proyección y se queda con la luz que puede escapar a la trampa de la pintura. Así, las obras de este pintor están llenas de tonalidades y reflejos, de texturas explosivas y violentas que invitan a pensar en el diálogo interior y en las innumerables conversaciones que uno mantiene cuando está en lo oscuro del sí mismo.

Logra entonces desmarcarse, el espectador no sabe si las pinturas son obsoletas por repetir lo que ya se había hecho antes. Rothko, Newman, Malévich, Zamora, etc., ya habían pintado grandes obras monocromáticas negras. Sin embargo, la obsesión y la repetición del cuadro buscando sus distintas dimensiones nos hace sospechar que más que obsoletas, son futuristas o ultramodernas, por lo que puede esquivar la etiqueta que lo delimite y encasille y que defina a su trabajo.

Sus pinturas crean un impacto teatral que clausura la narrativa exterior para referir al monólogo, al interior de la conciencia como actor principal de un drama que no logra desarrollarse. Hace de la atmósfera algo impene-

trable y sagrado. Así, con este diálogo interior cuyo principal personaje dramático es la pintura, se logra una obra similar a *Las Meninas*, donde el espectador se vuelve el cuadro; las obras negras dejan de ser protagonistas como cosas, para volverse reflejo de los espectadores y de su vida interior, de sus diálogos internos que proyecta en busca de un sentido. La primera persona se enfrenta a la desestructura propia de la incongruencia, del silencio. Si el yo es el resultado de una narrativa, las obras de Soulaiges son precisamente el teatro donde es imposible el diálogo, la representación. Por ello, es el lugar propicio para la desestructura del yo y, así, sobreviene como por encanto, la sensación de la comunión con el silencio. Esta es la nueva dimensión del negro, ya no es un color sino la ausencia de este; es la representación del silencio como desestructura de la narrativa propia de la primera persona. Pero en ese momento, cuando nos enfrentamos al silencio, nos enfrentamos a la imposibilidad de ser, de existir, es justo ahí donde la voz del silencio extiende ante nosotros su ancestral biografía. Es la voz de lo absolutamente Otro que se deja oír o se hace presente. Es la sospecha de que todo es un gran artificio, incluso los sujetos mismos no son sino marionetas de esta narratividad ancestral. Las posibilidades del sujeto se fracturan con el silencio y, emerge del fondo de nosotros mismos, eso que constituyó a Mr. Hyde. Potencia pura, diría Nietzsche, Ello, lo nombraría Freud.

\*\*\*

El negro es la polarización total del estilo, el crítico implacable ante el cual las palabras seductoras no proceden. Lo único que queda es la intensidad estética, esa dimensión que confirma al arte en su más íntima situación. Intensidad estética que desarticula la ilusión de la

existencia. Ante el abismo, el sujeto deja de existir y solo queda esa sensación de intensidad. El arte mismo ha cumplido su finalidad ontológica. Ahora ya no hay un Yo, y una obra de arte, ahora solo hay una intensidad generada por el abismo que habla dentro de nosotros.

De repente aparece la textura, la huella apenas perceptible que deja el pincel o la espátula al enfrentarse al lienzo; de repente aparece el sujeto ante la inmensidad de la obra que representa el artista. La vida misma ha vuelto a aparecer en el drama de la representación. La intensidad disminuye y aparece el diálogo, la hondura, el detalle, esos miles y miles de surcos que se pueden apreciar. En ese momento aparece el sujeto epistémico que se define ante la obra como un conocedor y, en esa medida, rompe el encanto de la pieza, el arte deja de ser, y comienza la filosofía o la ciencia. Comienzan las preguntas por la historia del pigmento, por su durabilidad o, de manera absurda, por el precio. Ya desde el paleolítico la necesidad de expresión llevó a los sujetos a mezclar ceniza o llevar un trozo de carbón hacia la roca. Surge entonces el negro como principal registro de la expresividad. Luego le siguieron los demás colores, el marrón, el café, etc., hasta la aparición del azul. El color ha recorrido una aventura de combinaciones en esta búsqueda de expresar y plasmar el mundo humano en su más compleja dimensión que es la artística. Se sabe que la paleta de los griegos se limitaba a cuatro colores: rojo, blanco, amarillo y negro. Este último evolucionó con la implementación del óxido de magnesio o la ceniza de huesos. Con la incorporación del aceite, el negro cobró otra dimensión, se pueden hacer matices y combinaciones, tonalidades de negro para así resaltar las sobras y el juego con la luz. Rembrandt es un buen ejemplo de esto. La utilización del negro dramatiza y enfatiza la escena

de los rostros. Esta búsqueda del énfasis y la dramatización en la pintura sufrió una ruptura tremenda con la aparición de la cámara fotográfica en 1826. Los pintores aventaron la paleta y renunciaron a los retratos, no podían competir contra la máquina. Sin embargo, no tardaron mucho en buscar nuevas vías o formas de expresión. El fauvismo fue muestra de esto. Por ello, las vanguardias no se pueden explicar sino dentro del marco referencial del abandono de la figura y su representación realista. La industria del color no se frenó, sino que generó más y nuevos colores. Negro humo, negro de marfil, negro de marte, etc. Hasta la aparición del ultra negro.

\*\*\*

*Me di cuenta de que el negro ya no era un color en mi pintura, sino un estado mental. Inventé esa palabra para dar a entender que pretendía ir más allá del aspecto meramente óptico o plástico. Para mí, lo importante en el negro no es lo visual, sino la experiencia. El negro agita todo lo que nos habita, las emociones y los recuerdos. Me interesa todo lo que se remueve en nuestro interior al enfrentarnos a una obra. Y el negro logra llegar a regiones de nuestro interior que los demás colores nunca alcanzan.*  
Soulages

Está embarcado en la empresa de generar nuevos tipos de negro que no tengan referente en el espacio observable denominado realidad, sin embargo, ya tampoco tiene importancia pues la pintura había renunciado a representar la realidad. Soulages descubre el potencial del negro y los matices que se generan en ese juego con la luz. Recordemos que la pintura siempre ha sido el idilio que mantiene la luz, que se difracta en colores, y las formas

que se quedan atrapadas en el abismo del negro. Actualmente el Ventablack representa la nueva frontera del color, un negro que propiamente no deja escapar la luz, que se ha convertido en la metáfora siniestra de la luz; una trampa diseñada para contener las dimensiones sensitivas del arte retiniano y generar la nueva sensibilidad que se enfrenta con la sensación de vacío, de falta absoluta de negro absoluto.

En 1979 se gestó la ruptura estética que marca la distinción con la obra anterior del artista. A partir de esta fecha comienza a trabajar exclusivamente con el color negro, con esa dimensión que pocos han tematizado y descontextualizado, ya que la tradición lo había hecho simplemente límite, no tema. Teatralidad que enmarca las figuras principales, pero que ahora se convierte en figura principal de un nuevo estilo abstracto. En el 2009, el centro Pompidou, presenta una retrospectiva del artista que logra atraer a más de un millón y medio de visitantes, siendo así la exposición más visitada que el centro ha generado. Impuso una nueva marca de asistencia, pero también legitimó la intensidad del artista, ya que nunca se había visto a tanta gente llorando.

\*\*\*

*Es cierto que muchos lloran, tanto las mujeres como los hombres. Recuerdo haber asistido a un acto organizado por un mecenas de la exposición. Fui un poco a regañadientes, pasé diez minutos y me marché. Cuando ya estaba en la calle, un hombre joven, con aspecto de jugador de polo, me vino a saludar. Me dijo que había ido a ver mi exposición dos veces y que de las dos había salido llorando. La pintura logra alcanzar zonas muy profundas.*  
Soulages

Una etapa culmina, aunque no termina en mayo del 2014, con la apertura de su museo en Rodez, su ciudad natal, donde el museo alberga más de 500 piezas. A pesar de que siempre se había opuesto a la idea de que se abriera un museo con su nombre, esta vez accedió, con la condición de que el museo mantuviera un espacio abierto a los artistas contemporáneos. Evitando así, que se convirtiera en un mausoleo, en un espacio muerto, la incesante y constante representación de sus contemporáneos aseguraría que su museo fuera un lugar vivo, un lugar para el arte, una galería para el futuro donde el mismo Soulages pueda estar activo y pensando y proyectando, siempre viviendo en el futuro, siempre en este intento de conquistar algo de lo que aún no existe. Como aquella consigna de los artistas modernos que trataban de materializar algo del futuro, de robarle al mundo de las ideas un poco de belleza que pueda ser representado ahora. Es un espacio para contestar a ese deseo primario que llevó a los hombres de las cavernas a buscar la oscuridad para pintar, para pintar con negro. El negro en la sociedad aún sigue siendo un misterio, un misterio que se encarna en la obra de Soulages y que no tiene respuesta definitiva. Así, cada mañana, en retrospectiva, el pintor desciende hasta este momento prehistórico y va a la caverna a llenarla de figuras, de ideas que plasma en el lienzo con ese típico estilo suyo del negro, solo así puede rescatar la vida, el presente, solo así el futuro cobra sentido; una retrospectiva que intenta arrancarle al futuro el motivo del presente. Las ganas de seguir vivo.

BEATRIZ ZAMORA

*“Quien conoce el blanco, pero permanece en el negro conoce la medida del universo”*  
Lao Tsé.

*El color me ha capturado. A partir de hoy, el color y yo somos una sola cosa.*  
Paul Klee.

El ojo humano solo es capaz de captar un limitado rango de longitud de onda, este mínimo rango constituye los colores que conocemos, que van del rojo al violeta, sin embargo, el negro no es un color, pues no es una longitud de onda, aunque lo que conocemos como negro, es una manera de la luz. Esta aparente contradicción se debe a que el negro absoluto sería una propiedad de contener a tal grado la luz que no escapara del objeto, algo así como los agujeros negros o el Ventablack. Dentro de esto que hemos denominado negro y, que en un inicio se definió como la ausencia de color, tenemos matices, infinitos matices y, es Beatriz Zamora la especialista de los matices del negro. No es lo mismo el negro de obsidiana que el negro del carbón. La filosofía intenta explicar el mundo de manera no contradictoria, pero quizá en el origen del mundo exista la absoluta contradicción en sí misma. Kitarō Nishida lo expresa en su texto *Lógica del topos* al dejar abierta la posibilidad de que el mundo sea absolutamente contradictorio en sí mismo,<sup>182</sup> el negro es una de estas hermosas contradicciones. Más aún, no solo es hermosa la contradicción fundamental de la realidad, sino incluso la contradicción de un pigmento que se

---

<sup>182</sup> Nishida Kitaro, *La lógica de la Nada y la cosmovisión religiosa. Pensar desde la nada*, Ed. Sigueme, Salamanca, 2006.

niega a ser color ya que es origen. No hay otra forma de representar el origen que no sea negro. Goethe lo sabe ya que sus varios intentos por captar la esencia del color lo llevaron a decir en su obra *Fausto*, que incluso la magnificente luz tuvo que haber nacido de la oscuridad, del negro, y a dedicar un amplio estudio a la naturaleza de los colores.<sup>183</sup>

Por ello el principio del universo, si es que alguno tiene, debió de ser negro. Además de que el negro viene de la raíz “niger”, que no significa negro, sino negro brillante, esto quiere decir que emite brillo, y la paradoja continúa, pues es un pigmento que se niega a ser color porque no refleja la luz y, sin embargo, en origen significa brillante, negro brillante.

La acumulación de tales ejemplos no podía dejar de despertar nuestro espíritu, al lenguaje paralógico o ilógico, de las formas, las sensaciones y las emociones que evocan, especie de sueño despierto, ilustrado en vez de ser descrito, cargado del sentido específico...<sup>184</sup>

Como se ha visto la naturaleza misma está llena de ejemplos, no solo de paradojas sino de cosas negras, negras brillantes, la noche misma es la metáfora de esta contradicción. Metáfora del tiempo ya sin tiempo, del cielo sin luna y sin estrellas, negras como el firmamento o como el futuro de quien perdió la esperanza y la fe. Negro como esos minutos que experimentó Dostoyevsky cuando, el 22 diciembre de 1849, estaba esperando su

---

<sup>183</sup> Goethe, J. W., *Esbozo de una teoría de los colores*, En Obras Completas. TI, Ed. Aguilar, México, 1991, p.473.

<sup>184</sup> Dolto, Françoise, *En el juego del deseo*, Ed. Siglo XXI, México, 1991, p. 69.

turno en la fila de los que eran fusilados.<sup>185</sup> Negro como quien ha sufrido la exclusión social y busca en la oscuridad un refugio.

Beatriz Zamora es sin duda una artista excepcional, como el crítico de arte Eduardo Rubio lo menciona en el título de su libro sobre la pintora. *Beatriz Zamora. Historia de una artista excepcional*,<sup>186</sup> en el que se destaca la pasión de la artista por desarrollar un solo concepto. Concepto que, al atravesar los años, ha transmutado en el lenguaje de la artista pues, de ser tratado como un adjetivo, cambió a ser sustancializado, pasó de ser el color negro a ser, “El negro”. Así, este color se convierte en protagonista, vuelve a retomar el papel central que la infinidad le ocultaba. Es el negro como vacío, como silencio, como la dimensión que une las galaxias y que los científicos han tratado de comprender por milenios. Así, la artista se enfrenta no solamente a las condiciones de la ciencia que le ayudan a realizar un viaje interior, sino que, además, se ve confrontada consigo misma para lograr el potencial total de todas las cosas, el origen universal del tiempo y de su representación. Pero el negro siempre ha sido algo más, no solamente es representación sino inicio, gestación. Está más allá de los humanos dado que, si el color es una condición que necesita de los humanos para poder ser, el negro, muy por el contrario, es algo que permanece anterior al tiempo humano, pertenece a ese tiempo mítico de los dioses, donde no es posible imaginar un principio si no es, en la carencia de luz, en la falta de sonido, en la dimensión interior de lo anterior a la

---

<sup>185</sup> Dostoyevski, *Obras completas*, TI, Ed. Aguilar, Madrid, 1957, p.92.

<sup>186</sup> Eduardo Rubio, *Beatriz Zamora. Historia de una artista excepcional*, Ed. Castillo, México, 1998.

representación. Un espacio sin pasado ni futuro, pura instantaneidad, pura intensidad.

Beatriz Zamora inicia sus estudios plásticos en 1961 y, en 1962 tiene su primera exposición. En 1964 su vida da un giro debido a que abandona su estilo y, sobre todo, la estética nacional, para intentar entender el movimiento mundial que en ese momento es la aspiración de los artistas mexicanos. El abstraccionismo que, en ese momento estaba en *Voga*, es el principal rector de la nueva dirección que tomará, así que se suma a este movimiento que está experimentando con el color puro; el negro, blanco y rojo, son las primeras directrices de este momento, después aparecerán variaciones y algunos otros colores. Esta búsqueda de un estilo la lleva a París en 1972, y de ahí, a New York en 1980. Icónica ciudad donde habitan Rothko, Ad. Reinhardt y B. Newman. Esos tiempos llevaron a muchos otros artistas marginales a buscar el centro de la cultura. Reviriero dice:

Los propios artistas latinoamericanos han favorecido enormemente la internacionalización del mercado del arte del continente. Muchos de ellos salieron de sus países para desarrollar sus carreras a mediados del siglo XX, es el caso de los artistas cinéticos de los años 60.<sup>187</sup>

En la década siguiente la vanguardia aún domina en París, la estética de los años 70 seguía bajo el imperativo de la novedad. “En Francia existía un paralelismo entre la pintura y la literatura, así que el pintor quedaba fascinado más por el espectáculo del placer que por los temas

---

<sup>187</sup> Reviriego Carmen, *El laberinto del arte*, Ed. Paidós, México, 2015, p.39.

religiosos e históricos que antes habían sido su preocupación”.<sup>188</sup> El mundo acababa de dejar atrás la década de los 60 y con ellos a los abstraccionistas como alfaguara de estos cuadros negros. Rothko, en 1964 había aceptado el encargo de la capilla de los De Menil, que se inauguró en 1971, un año después de su muerte. Ad. Reinhardt murió en 1967 y Newman en 1970. Ellos fueron el brote abstraccionista que experimentó con el negro, mientras que Soulage y Zamora son el relevo de la nueva estética. A principios de la década de los 70 la obsesión por el negro aún no había comenzado, la muerte de los abstraccionistas había dejado una enorme vacante que fue acentuada por la muerte de Picasso, en 1973. Aunque el Zeitgeist aún estaba marcado por la impronta de Maléovich, nadie advirtió que el negro se convertiría en una dimensión tan presente al final del siglo. Así es que Beatriz Zamora comienza su tratamiento exclusivo del negro en 1977, y Soulages dos años después que ella, en 1979.

Para ella, el color es la magia, tiene la cualidad de funcionar como un encantamiento, una extraña melodía, que una vez que te has expuesto a ella no puedes sacártela de la cabeza, se integra a lo que eres, te transforma, nos solamente porque te hace pensar, sino porque te hace sentir. Es el cambio lo que propulsó la obra de esta artista, la intensidad estética es simplemente el medio. El negro tiene el poder de cambiarlo todo, de hacer enmudecer las cosas; un toque de negro es capaz de cambiar el estilo de un objeto, pero no es el objeto mismo el que importa, sino la experiencia más cercana al arte. Para aquellos que no pueden definir el arte, la obra de Zamora es lo más parecido a una definición que se niega a la con-

---

<sup>188</sup> Gaunt. William, *La aventura estética*, Ed. FCE, España, 2002, p. 161.

ceptualización, interesante paradoja para los conceptualistas y, para todos los que creen que el entendimiento es del ámbito de la coherencia, de la palabra clara y precisa. El negro es algo más que simple palabra, es intensidad, sensación, movimiento interior.

Nuestros sentimientos tienen un código de comunicación con el mundo a través del color, se ven afectados por ellos y, en esa medida reaccionan ante los mismos. El lenguaje primigenio de las sensaciones y el mundo se llama color. La historia de la psicología no puede obviar este punto por más que lo intente. Ni la historia de la pintura olvida el texto de V. Kandinski, *Sobre lo espiritual en el arte*, donde hace este tipo de análisis entre sensaciones y colores, dicho estudio se enmarca con la frase:

El color tiene una fuerza enorme pero poco estudiada y que puede influir sobre el cuerpo en tanto que organismo físico. La asociación, insuficiente como explicación, no nos bastará para comprender el efecto del color sobre la psique. En general el color es un medio que ejerce una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo, el martillo y, el alma es el piano con sus cuerdas.<sup>189</sup>

El hombre mismo ha sido diseñado en colores y su correlato místico también. Es el muro sólido de la incongruencia, ante la cual, el entendimiento no ha podido avanzar más y, se ha representado con el negro, límite entre lo humano y lo divino. Una extraña felicidad lleva a los hombres, dice Lucrecio, a mirar el oscuro firmamento sin estrellas. Ese negro manto que se extiende infinito sobre sus cabezas. Pero Lucrecio no sabe de qué habla, pues no es felicidad sino fascinación. Ese extraño

---

<sup>189</sup> Kandinski, *Sobre lo espiritual en el arte*, Ed. Cinar, México, 1994, p. 43.

sentimiento que nos posee y nos obliga a hacer cosas, aún en nuestra contra, nos mantiene inmóviles al borde del precipicio, esperando un desenlace que no deseamos pero que tampoco queremos evitar. Esto lo sabe bien Próspero, Duque de Milán, cuando en la orilla del precipicio espera la tempestad que cambie otra vez el curso de su vida.<sup>190</sup>

La pintura es el intento de atrapar un instante, extraña metafísica en la que se embarca Salvador Elizondo cuando escribe *Farabeuf*, o la crónica de un instante,<sup>191</sup> y, sin embargo, Borges ya había apuntalado tiempo antes la relación entre poesía y metafísica. La pintura hace otro tanto al encerrar un instante, una particular visión del universo, el secreto de un alma. Es la posibilidad del instante, del ser congelado en imagen. Por ello la pintura:

Si sigue simplemente el tiempo de la vida, es menos que la vida; solo puede ser más que la vida inmovilizándola, viviendo donde se encuentra la dialéctica de las alegrías y las penas. Ella es entonces el principio de una simultaneidad esencial, en donde el ser más disperso, el más desunido, conquista su unidad.<sup>192</sup>

En la pintura se establece un diálogo metafísico que atravesaría el tiempo. Con los colores se puede entablar una comunicación gráfica con los antepasados y, con los descendientes aún no nacidos. Esto es la gracia de la representación de la pintura. El renacimiento es una época fraguada en el inconsciente colectivo por las pinturas,

---

<sup>190</sup> Shakespeare, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1943.

<sup>191</sup> Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1965.

<sup>192</sup> Bachelard. G., *La llama de una vela*, Ed. UAP, México, 1986, p. 131.

antes que por el documento. La representación es un sistema imaginativo que se conecta directamente con el color y la forma, o con la ausencia de este. Nadie podría afirmar que los colores de Miguel Ángel son superiores a los negros de Rembrat, pero en conjunto dan como resultado la historia de la pintura. La misma plástica africana no puede entenderse al margen de la representación supra sensorial de los sentidos, sin esta comunión entre color y significado espiritual. Así, se entabla un diálogo con los habitantes de las cavernas, pues a través de estos materiales, en especial el carbón vegetal, residuo de una fogata, se ha llevado el signo a un muro. El hombre primitivo coge un carbón y va, y expresa el oscuro cimiento de sí mismo. Su lema es puesto en la pared para que otro lo descifre, el arte mismo es este encuentro entre el objeto intencional y la intensidad de la recepción. Ahí, y justo ahí se da el arte, como momento de comunión, como unión entre el émbolo y el símbolo, y fraguan su temperamento en ese momento. Es bien sabido que:

Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida... Los místicos invocan una rosa, un beso, un pájaro que es todos los pájaros, un sol que es todas las estrellas y el sol, un cántaro de vino, un jardín o, el acto sexual. De esas metáforas ninguna me sirve para esa larga y negra noche de júbilo, que nos dejó, cansados y felices, en los linderos de la aurora.<sup>193</sup>

Beatriz Zamora dice: “Me he propuesto a través de todos estos años, hacer conciencia de que somos hijos del universo”. Los hombres hemos emulado al universo. La edad media y, en especial el renacimiento, son ricos en

---

<sup>193</sup> Borges. El congreso, en *El Libro de arena*, Ed. Alianza, Barcelona, 1998.

la metáfora del hombre como un microcosmos, como un mini universo, no solo somos sus hijos, sino que somos sus habitantes, sus contenedores. Nos movemos hoy en día entre dios como universo infinito y el hombre como micro-universo. Entre el macro-universo con sus leyes estelares, y el micro-universo con sus hipótesis cuánticas.

Los hombres se hallan instalados simultáneamente en dos universos que, de algún modo, son análogos y coextensivos, pero que al mismo tiempo se oponen entre sí, tal como la imagen de un espejo se opone al objeto reflejado.<sup>194</sup>

Beatriz dice: “En mi obra hay planteamientos de la nada, pero de la nada del carbón vegetal, del carbón mineral, del negro de humo, del cosmos que ya llevan carbono de cilicio”. Es un recuento de la humanidad, desde la utilización del carbón como materia prima y, sin la cual, la supervivencia se convertía en algo insondable, hasta la fabricación de diamantes artificiales con base en el mismo carbón. Estos cuadros negros representan la evolución de la humanidad, este conectarse con su pasado prehistórico y el paso del tiempo que ha evolucionado y, agrega:

En la oscuridad el hombre fue gestado y abriendo su mente y evolucionando poco a poco y, si nos conectamos con eso, recuperamos un poco de esa esencia que es la vida, de su propia vida, y enfermamos si no tenemos eso.

Por ello, estos cuadros son realizados para que algo pase cuando la gente los vea, para que algo en sus cabezas

---

<sup>194</sup> Reset Jaime, *El laberinto del universo*, Ed. Eterna cadencia, Buenos Aires, 2009, p. 101.

ocurra y cambien las cosas. Una obra profunda en sus dimensiones difícilmente podría repetirse en siglos, pero la paradoja es que en ese momento conviven tres artistas que se dedican a lo mismo o, aparentemente a lo mismo: P. Soulages, Beatriz Zamora y James Austin Murray. Como en su momento lo fueron, Rothko, Ad. Reinhardt y B. Newman. Latitudes diferentes, forma de ver la vida y el arte diferente y, sin embargo, una obra muy parecida, similar en muchos de los aspectos visibles, pero con grandes discrepancias en lo que se encuentra detrás.

Hace algunos años Malévich se descubrió a sí mismo especulando con el rostro de la totalidad; lo que en su momento era un retrato, terminó siendo un icono que, en cierto sentido, es una variación del mismo tema. Lo que era, en origen, una contradicción, se convirtió en el motivo de su obra, puesto que el hombre es una contradicción que se debe al hombre mismo. Bloom lo deja claro en su libro sobre Shakespeare<sup>195</sup> cuando habla de la profunda contradicción en la mente de los personajes, que es lo que hace que parezcan tan reales. Pero Malévich va más allá del hombre mismo, pues excava hasta el cimiento liberador del color. Esta búsqueda primigenia del color traza toda una dimensión estética bastante amplia, que va desde los que buscan una mística reconciliadora con el absoluto, entre ellos M. Zambrano,<sup>196</sup> que identifica al cosmos con el máximo secreto a develar, hasta los que, por el contrario, como Ad. Reinhardt,<sup>197</sup> pretenden que la libertad de la pintura solo se

---

<sup>195</sup> Bloom H. Shakespeare, *La invención de lo Humano*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2002.

<sup>196</sup> Zambrano, María, *Obras completas*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011.

<sup>197</sup> Ad. Reinhardt, *Doce reglas para una nueva academia*, Ed. Balsa, México, 2020.

puede dar desprendiéndose de las cuestiones trascendentales y, en particular, del representacionismo figurativo que tanto maniató a la plástica antes del abstraccionismo. Se puede ver que la búsqueda de la perfección y la belleza ha recorrido caminos diversos, pero ha desembocado en lo mismo, en la pureza del negro, del negro absoluto.

Para el poeta Keats no es la abstracción racional la que accede a la Verdad, sino la imaginación y su belleza. A ellas son trasladadas las afecciones del mundo sobre nosotros en tanto sublimaciones. En el libre juego de lo imaginario sobreviene la intocable verdad de la belleza.<sup>198</sup>

El negro de Zamora es el juego mismo creador del universo, ese eterno decir sí, que se necesita para volver a girar la rueda del tiempo. La obsidiana es uno de los materiales preferidos que recuerdan la imperturbabilidad de la piedra en su espera por atravesar los siglos. Esta misma imperturbabilidad ha caracterizado la vida de la artista que por más de 40 años se ha dedicado a la tematización de una idea, de un referente, a la búsqueda del cimiento, a la magia del origen.

La obra de un artista es una manera de representar la vida de este, es un intento de mostrar el proceso creativo y autoformativo, así, la obra se convierte en un espejo del artista. La obra completa de la artista es un símbolo, un laberinto que solo puede reconstruirse con las partes de sus cuadros. Un extraño rompecabezas de la personalidad y del tiempo. Por esto, los cuadros de Malévich son

---

<sup>198</sup> Espinosa Cisneros Omar, *El cómplice, el perseguidor*, Ed, Taberna Librería, México, 2012, p. 23.

muy diferentes a los de Zamora. Por eso, aunque el símbolo sea similar, exterioriza cosas diferentes.

Toda exteriorización, sea una expresión o una comunicación, sea lenguaje o confrontación de objetos, tiende a ampliar y, a la postre, a dividir al ser que la proviene. La mera y simple existencia es muda... la exteriorización se convierte en lenguaje cuando busca un contacto con el medio y por medio del gesto (del trazo) o del sonido se establece alguna especie de comunicación.<sup>199</sup>

Por medio de la pintura, la artista sacia su infinito deseo de exteriorización y se transmuta ella misma en deseo, en infinito, en lenguaje representacional. Es representación y exteriorización encarnada, idea viva, intensidad entre la luz y su antítesis. Es el éxtasis de sí mismo al encontrarse con su opuesto, al complementarse. Por ello, la verdadera historia de un artista es la historia de sus imágenes. El arte bizantino no es más que lo mismo, un intento de utilizar la imagen como medio diagramático para contar una historia, emparentar la personalidad con la imagen y, exteriorizar lo primitivo. W. Blake ha hecho un intento similar al tratar de contar la historia del hombre con imágenes místicas. Una historia que Zamora se cuenta constantemente, y que por ello mismo se está haciendo a cada instante. Es un arte vivo porque es la vida misma la que ha surgido a borbotones mostrando su esencia en la obra de Zamora. Las grandes obras negras de los diversos artistas no son sino este mismo intento por resumir la historia de la humanidad, una especie de Aleph borgiano donde todo es introducido en un único bloque, en un único punto. Representación mística, intento sagrado; momento íntimo de la creación; no solo

---

<sup>199</sup> Kahler. Erick, *Nuestro laberinto*, FCE, México, 1975, p. 119.

el arte sucede en ese momento, sino el amor mismo es puesto en marcha. Es el dispositivo de un complejo mecanismo que al alcanzar su meta mucho tiempo después, quizá siglos después, cuando alguien vuelva a revivirlo, al exponerse a este mecanismo, o a la idea que le dio origen, y vuelva a darle sentido al mundo mismo, ya que la existencia de pende de este comenzar perene.

Así se revela el origen, el espacio anterior al espacio, y la artista va a dar contra el límite de la congruencia, contra el límite de lo decible. Es una profecía inversa, una profecía del tiempo pasado, de lo que ya fue pero que, solo gracias a lo negro, podemos ahora captar. Miles y miles de eventos han sucedido antes de nuestra existencia, miles y miles de personas y conciencias han revivido los colores y situaciones, pero cuando estás frente estos cuadros que son ventanas al infinito, se pueden captar todos esos momentos que te antecedieron. Solo en esos instantes se vuelve a recrear la inmensidad del tiempo. Así, cada cuadro negro es el advenimiento de una conciencia que ha recordado su patria de tiniebla, su pertenencia al sin tiempo, venciendo así el pecado del suceso. Ahora es simple intensidad, instantaneidad eterna sin sujeto. Es el universo mismo vibrando y dilatándose en las venas del observador.

La imagen se hace obsidiana, deseo, carne prieta. No es solo una filosofía progresista, no intenta reunir y edificar las diversas formas, sino que pretende presentar la complejidad del arte, la intensidad del color y su purificación en el material. Con este color se rediseña el universo, se corrigen los libros de física, se reinventa la teología. De esta forma el artista pone el cielo al alcance de su mano, fruta prohibida, el autor vuelve sobre su origen para refundar la ancestral arqueología, para construirse, inventarse con nuevas figuras y formas. Por esta razón

debe romper con la tradición y volver a imponerla. El arte mantiene su vigencia, exclusivamente en la constante actualización de los símbolos.

Un rompimiento tan profundo pone de manifiesto la doble tarea del artista; o, más bien, su doble aspecto. Muestra cuán imposible es, al evaluar una obra de arte occidental, excluir su cualidad evolutiva, su esencial avance estilístico.<sup>200</sup>

Por ello, estas rupturas revolucionan el estilo, no es el mismo cuadro de Malévich vuelto a presentar, sino que, como lo menciona Borges en su texto *Pierre Menard, autor del Quijote*<sup>201</sup>, ahí hay una profunda diferencia de estilo. Piense simplemente en la caja de estropajos de la marca brillo de James Harvey, las que reprodujo Andy Warhol y las que posteriormente el arte apropiacionista de Mike Bidlo reactualiza. Tres obras similares, pero con profundas diferencias en el horizonte de sensaciones que desatan. A. Danto<sup>202</sup> ha reflexionado sobre esto y Sixto Castro ha hecho otro tanto sobre la obra de Danto.<sup>203</sup>

Así, estas grandes obras negras son nuevos signos cargados de un sentimiento estético renovador para el arte. Son la despedida de los dogmas, el vaticinio de la nueva Jerusalén, la entrada en el comienzo, la desestructuración del comienzo, la fundación del final. Pero el espectador debe enfrentar la ambigüedad de la interpretación, quizá esa es su riqueza, su pluralidad que disemina como

---

<sup>200</sup> *Similar*, p. 190.

<sup>201</sup> Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 1974.

<sup>202</sup> Danto, Arthur, *Más allá de la caja Brillo*, Ed. Paidós, Barcelona, 2003.

<sup>203</sup> Castro. Sixto J., *Filosofía del arte*, Ed. Herder, España, 2017.

diáspora el sentido de la obra. Una obra interminable, sin fin, pues se actualiza en significados con cada espectador, cada nueva persona que está frente a estos cuadros es un nuevo inicio, una forma diferente de conspirar contra sí mismo. Según la historia, cada nueva sensación es un capítulo extra en el desarrollo del espíritu humano. Una creación nace en el seno de lo que se revela, en la luminiscencia que escapa al negro, es en este proceso donde se revela la infinita gracia de todas las cosas. Las cosas parecen existir en su dimensión lumínica solo en la medida en que escapan al negro. Ahora bien, es necesario atender al acto de la creación, pues nuestra esencia es la renovación, la reinención de sí mismo.<sup>204</sup> Como lo decía metafísicamente C. G. Jung, es Dios reinventándose a sí mismo.<sup>205</sup> El negro no es un color que se pueda poner para configurar un objeto, es la esencia misma de la dimensión de los objetos ya que estos comienzan a existir en cuanto escapan del negro, algo muy similar al fenómeno lumínico que estudiaba Goethe, hay objetos únicamente en la medida en que la luz escapa a la oscuridad. Pero, ante este escapar, regresa una y otra vez la ambigüedad de la recepción. Si se presta oídos a los artistas, debemos entender que en la creación hay siempre una parte de accidente, algo que trascendió al creador, algo anterior a la plástica misma, eso que no sabemos dimensionar y que pulsa fuerte en el seno del artista para ser plasmado. Los románticos pensaban que era la reflexión la que se encarnaba finalmente como idea.

---

<sup>204</sup> Bajo esa misma idea tanto Nietzsche como Foucault, creen en la estética de sí, en que la vida debe ser tomada como una obra de arte.

<sup>205</sup> Jung. Carl Gustav, *Respuesta a Job*, Ed. FCE, México, 1964, p. 49.

En este estado de cosas estriba la particularidad de la infinitud de la reflexión exigida por los románticos, la disolución de la forma propia de la reflexión frente al absoluto... en su momento se indicó que el absoluto se concibe a sí mismo.<sup>206</sup>

Siendo el absoluto una fuerza anterior a la lívido freudiana, representada en la oscuridad del silencio, en lo profundo de la humanidad, ni siquiera es algo particular, somos eso que nos conforma no solo como especie, sino como seres vivos. Por ello, estos cuadros bien podrían haberse hecho con la colaboración de los artistas o, sin ella, pues son manifestaciones del espíritu absoluto y, no por nada, Hegel dedicó la última parte de su vida a la estética.<sup>207</sup>

No es casualidad que este tipo de cuadros estén emergiendo en distintas latitudes y momentos. Que obedezcan a movimientos estéticos es algo muy dudoso, antes bien, son el resultado de años de evolución que ahora han encontrado una manera de manifestación plástica. Por lo tanto, ante estos cuadros negros hay siempre la sospecha de una intromisión, de algo que el artista no tenía total intención de crear y, que, sin embargo, se ha colado y está ahí para quien lo pueda observar. Ya no es la simple expresión del artista que en el mejor de los casos se pregunta: ¿Quién mueve los hilos de mis manos? ¿Quién me interrumpe y se apodera de mí en la creación? Los nombres que se le han dado son muchos, le han nombrado, inspiración, musa, inconsciente, duende, azar, absoluto, idea, etc., solo por mencionar los más conocidos. Beatriz Zamora lo llama “El negro”. A pesar de

---

<sup>206</sup> Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Ed. Península, Barcelona, 1988, p. 57.

<sup>207</sup> Hegel, G. W. F., *Estética*, Ed. Península, Barcelona, 1989.

la variedad en la nomenclatura, es un hecho que este fenómeno está presente en la creación artística, que muchas veces no es sino manifestación de eso anterior a nosotros, quizá incluso su génesis sea inversa; es esta fuerza la que ha llevado a los hombres a desarrollar las distintas formas de expresión para, en esa medida, poder estar presente ante ellos, poder verse fijamente en los ojos de quien a ella se expone. Por todo esto, “la armonía del color debe fundarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana, es decir, en lo que llamamos el principio de la necesidad interior”.<sup>208</sup>

En la modernidad se creía que el genio era una especie de médium privilegiado de la naturaleza cuya función era hacer palpable lo que los demás hombres no podían ver. Debían traer, del mundo de las ideas, la belleza para que los simples mortales pudieran vivir esta experiencia. Por otro lado, están los detractores que piensan que estas teorías son simples patrañas y que los artistas se bastan a sí mismos para crear, sin embargo, no pueden explicar todas las cosas, y aunque el 98 % de los casos fuera un fraude, eso deja un 2 % muy interesante. Un dos por ciento donde algo se presenta en la oscuridad del lienzo. Algo está ahí, mirándonos fijamente, pues cuando uno se expone a este tipo de pinturas, no solamente uno es el que mira dentro del cuadro, sino que el cuadro mismo mira dentro del espectador, el juego es tan complejo que puede hacer del espectador la obra observada, tal es el caso del cuadro, *Las meninas* de Velázquez.<sup>209</sup>

---

<sup>208</sup> Kandinski, *Sobre lo espiritual en el arte*, Ed. Cinar, México, 1994, p. 43.

<sup>209</sup> Brown Jonathan, *Velázquez, Pintor y cortesano*, Ed. Alianza, Madrid, 1986.

Sabemos que Rothko pasó, cuando menos, unos 15 años mirando fijamente un lienzo, antes de poder concebir esos enormes cuadros negros. La explosividad del cuadro de Malévich se debe a lo mismo, cuando uno se enfrenta a este cuadro siente que es observado, no por nada siempre dijo de ese cuadro que era un retrato. Lo interesante en este punto es que, frente al cuadro siempre hay algo que no estaba en el plan inicial. A pesar de que se trabaje mucho sobre la marcha, como en el caso de Justin Murray, el resultado siempre es algo nuevo, inesperado, cada trazo, cada pincelada, posee una rigurosidad matemática, pero con resultados inesperados, es como si se estuviesen haciendo piezas necesarias para lo que finalmente sería un reloj, sin saber en ningún momento que era un reloj lo que construíamos, pero con la certeza de que cada pieza era obligada, necesaria. Así, los cuadros de Zamora han sido elaborados durante décadas para generar un todo que apenas se esboza en algunas de sus exposiciones. Se debería hacer un recuento de las más de 80 exposiciones que ha hecho para poder finalmente ver de qué se trata. Quizá la distancia de los años nos permita entender la compleja maquinaria que durante tanto tiempo ha sido formada pieza a pieza.

El artista busca cautelosamente los materiales, pueden ser cualesquiera, un trozo de carbón, o una piedra preciosa, no importa, el eje de todo es el negro, pero aquí no acaba la creación, ahora hay que enfrentarse a ella. Toma los materiales, los coloca, los pega, y si el resultado no es el esperado, hay que desarmar todo para volver a comenzar, los lava, los esmalta, los reagrupa y nada, otra vez falla el resultado y, en este juego eterno, de repente está ahí, lo esperado, sin saber bien a bien que era, de repente está ahí, el cuadro final, la acotación y

armonía que hace brillar al material. Exponer la oscuridad y su amplitud, una vez más está ahí un cuadro aceptable, un cuadro que es un paso más en la vida del artista. ¿Cómo explicar esta dinámica? No son ocurrencias, ni tampoco de todo un plan, no se puede achacar del todo a la perseverancia del artista, ni a la suerte del momento. Algo extraño ha sucedido, sucede, y seguirá sucediendo, algo que muchos han denominado arte.

El artista debe saber abandonarse, vaciarse de sí, para que ese negro silencio hable, se manifieste, se plasme. Es agua que lentamente avanza, emerge de lo profundo y da la dirección. La sensación emerge lentamente, poco a poco, con la cautela de un felino que avanza hacia el artista y de pronto, está ahí frente a ella, sin saber cómo ni porqué está ahí, en el cuadro, como si la función inicial hubiese terminado en una proyección. Es como ser asaltado por una pantera y, en el momento justo de caer sobre ti, lo único que tienes es la pintura del felino. Algo de los dos está ahí, en esa representación, en ese momento.

Así, en estos lienzos el universo se manifiesta, en principio, como sensación radical, extrañeza y, esta extrañeza cuestiona el fundamento de nuestro conocimiento, de la realidad. Gaarden se pregunta qué es la realidad y contesta con otra pregunta que ha puesto en boca de San Agustín: ¿No es todo aquello que nos separa de dios?<sup>210</sup> Precisamente en el momento en que todo parece más real, es un cuestionamiento de la cotidianidad. Beatriz vuelve a eclipsar el color, pero también a la carne sufriendo. Es una historia de esfuerzo, fracasos y logros ininterrumpidos. Todo el universo se resume en lo irreal. Por ello,

---

<sup>210</sup> Gaarden Jostein, *Vita Brevis*, Ed. Siruela, España, 2000, p. 89.

sentimos que esos objetos se acercan al negro de donde nos llega la realidad, el mundo real, el tiempo ordinario. Este efecto de descentrarse hacia adelante, esta avanzada de un espejo de objetos al encuentro de un sujeto, es, bajo la especie de objetos anodinos, la aparición del doble que crea este efecto de seducción, de ese sobrecojer característico del trompe-l'oeil: vértigo táctil que describe el deseo loco del sujeto de abrazar su propia imagen y, con ello, desvanecerse.<sup>211</sup>

Así todo continúa su lúgubre marcha. Todo es indiferente, como en el oficio de tinieblas. Inseparabilidad de la cotidianidad donde extrañamente emerge el arte, lo desconocido, ese horizonte de sensaciones que vuelve extraordinario lo ordinario. Esos objetos que nunca habían tenido un brillo propio, ahora se transforman en lienzo, en pigmento, en representación de una idea exacerbada casi hasta el paroxismo. Al final de la exposición todo se queda quieto, al apagar la luz, todo se hunde en la oscuridad que lo envuelve, se hace uno con él; regresa a esa inexistencia latente, donde únicamente la luz es capaz de regenerar al cosmos. De tal manera que, en penumbra las cosas ya no son tal. El universo pierde sus contornos y sus límites, la materia se vuelve a unificar para dejar de ser, pues la condición del ser artístico es la percepción, pero a falta de esta, aquellos grandes cuadros regresan al anonimato intrínseco y sin sentido de la materialidad del universo, solo el tiempo necesario, hasta que alguien vuelve a proyectarles luz y los arranca casi violentamente de su estado preexistente. Así, la obra de Beatriz es un juego con la luz y con la negación de ella. Solo en la luz el negro aparece como su negación,

---

<sup>211</sup> Baudrillard, *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, p. 63.

como su antagonista. Dicen que los esquimales son capaces de distinguir 22 tipos diferentes de blancos, el ojo del occidental no está tan adiestrado en la diferenciación, pero cuando menos, alcanzamos a distinguir ciertos matices en el negro. Estas distinciones diminutas son lo que le transfiere valor a la obra pues, no son repeticiones unas de otras sino variaciones temáticas de una idea, de una abstracción, que juega en su multiplicidad de manifestaciones. Spinoza decía; una sola sustancia, dos modos infinitos e infinidad de accidentes<sup>212</sup>. Beatriz juega a lo mismo, una sola sustancia, dos modos infinitos que son el espacio y el tiempo, y su infinidad de accidentes, los cuales son las formas distintas de manifestar esa idea, sustancia primigenia que debió de ser negra antes de la creación de la vista, posibilidad de millones de colores, tonos y matices aún no descubiertos. No hay que olvidar que la galería también es representación, puesta en escena, el espacio entre las palabras necesario para la comunicación.

La teatralidad que propicia el Trompe-l'oeil — más falso que lo falso — tal es el secreto de la apariencia. No hay fábula, no hay relato, no hay composición. No hay escenario, no hay teatro, no hay acción. El trompe-l'oeil olvida todo eso y lo rodea con la figuración menor de objetos cualesquiera.<sup>213</sup>

Como efecto o defecto de la pintura, impresión que nos recuerda la necesidad de existir, la misma sustancialidad compartida expuesta frente a nosotros intentando decirnos que somos uno; esa comunión, si se logra, aunque sea por instantes, no remite a eso anterior a la invención

---

<sup>212</sup> Spinoza, *Ética*, Ed. SARPE, España, 1984, p. 25.

<sup>213</sup> Baudrillard, *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981, p. 61.

del espacio y el tiempo, a esa materialidad que aún no se ha desdoblado en sus dimensiones materiales y mentales. El arte está y no está en este momento; parece que su materialidad está ahí presente, pero su conceptualización pertenece a otro modo de ser, lejos del modo de ser de las cosas. El arte no está ahí, como lo están los cuadros o las gavetas, se parece más a esa forma radical del ser que tienen las sensaciones o las ideas. Incluso el negro tiene su lógica particular pues, su ser se predica de manera negativa. Aristóteles nos advirtió, que la palabra “ser” es muy distinta cuando se predica de cosas que de ideas o privaciones. No es lo mismo, “es” blanco, que “es” sordo, pues la sordera es una privación, no un atributo. Como el color es un atributo, la carencia de color no se debe predicar de la misma manera que cualquier otro color. Por lo que decir “es” negro, es una idea errónea. Es entrar en el terreno de lo desconocido. Adentrarnos en metáforas siniestras, en dichos convulsos. Así se revela el misterio de lo desconocido, de lo irreducible a la conciencia y a la palabra. Rudolf Otto, dice que eso es un misterio tremendo, esa presencia de lo Otro, irreducible a la comprensión, a lo dado y que, cuando estamos frente a eso, hay un brillo extraño, una luz, una luminiscencia que él ha denominado numinoso. Pero no olvidemos, como ya se mencionó, que la palabra negro viene del latín *Níger*, que significa negro brillante. No por nada la tradición lo ha emparentado con el terror y, Otto agrega que esa es otra característica de los místicos: el terror ante lo desconocido. Es un terror distinto, un terror que nos paraliza, no se puede confundir con el miedo ante cualquier cosa que conozcamos. El terror de

lo indecible proviene de eso que nos rebasa, que nos antecede.<sup>214</sup>

Kant nos habla del sentimiento de lo sublime que se desata en los humanos ante la infinidad de los números, (sublime matemático) o, la potencia de la naturaleza (sublime dinámico).<sup>215</sup> Esa es la sensación que el negro genera, un corto circuito en la percepción, una extrañeza que en principio nos rechaza y luego nos anula. Pero precisamente en esa anulación del sujeto es donde se puede generar la magia del arte, sucede la esencia estética, ya sin sujeto y sin objeto. La pura intensidad de “eso” sin espacio, y sin tiempo. El arte está vivo y late en la obra negra de Zamora, por ello no es fácil permanecer indiferente. Por tanto, ahí hay algo del misterio tremendo que nos amenaza como sujetos y nos susurra al oído, que somos parte de una unidad primera, que ella llama universo.

---

<sup>214</sup> Otto Rudolf, *Lo santo*, Ed. Alianza, Madrid, 1980, p. 22.

<sup>215</sup> Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Ed. FCE, México, 2004.

**JAMES AUSTIN MURRAY**

Para algunos curadores la experiencia estética está compuesta por dos elementos; los racionales y los irracionales, porque así se expresa más profundamente la naturaleza humana. Un arte puramente racional, es un arte mutilado, por el contrario, si es puramente irracional tiene la dimensión conceptual negada. En el juego de estos opuestos es donde se logra la intensidad sensitiva. El abstraccionismo parece ser un arte muy racional, que solo se puede entender cuando se conoce la historia del arte. Pero es un arte que una vez que ha pasado por el intelecto, va directamente a la sensación, generando estados anímicos que no podrían lograrse de ninguna otra manera.

Los elementos racionales tienen que ver con la historia del arte, su lucha por la libertad en contra del figurativismo, la importancia del momento y la búsqueda de la innovación. Estos elementos son muy conocidos, pero hay muchos otros que subyacen en una obra, como son el dominio de la técnica, las cuestiones ideológicas, políticas, la necesidad de lo absoluto, etc. Todos estos elementos juegan del lado de lo entendible, de lo racional. Es esa parte la que se puede poner en palabras y generar una explicación. Hay, sin embargo, otra parte en la obra que es irracional, que escapa a la conceptualización y se manifiesta como pura intensidad. Intentar explicarla es traicionarla. Es esa parte la que queda inconquistable y que solo puede observarse desde la orilla del ser, del lenguaje, de lo racional. Esa parte irracional e inenarrable es muchas veces el detonante de la intensidad. Es todo aquello que se le escapó a Wittgenstein y que solo refirió como silencio. Esa parte nos obliga a dejar atrás la estética trascendental y la sensibilidad pura, para generar

una disposición, un estado de conmoción, simplemente un coqueteo, una conexión. La estética moderna sostiene que en nosotros hay una inclinación prenatal a las ideas del bien, la belleza y la perfección. Es curioso que se identifiquen, desde los griegos, el bien y la belleza, que incluso sea la misma palabra “kalos” la que se utiliza para designarlas. Así se convierten en una unión indisoluble, en una unidad indistinguible. Es como el juego del viento y de la luna, el émbolo y el símbolo. La cara visible y la invisible. Es como el anverso de una moneda que se mantiene en una vitrina y de la cual solo captamos una cara, pero sabemos irrevocablemente que tiene otra. Esa otra parte inteorizable es quizá la más profunda o, quizá, simplemente porque no la podemos entender es por lo que resulta fascinante.

\*\*\*

Las obras negras clásicas generan una extraña repulsión, una invitación a echar fuera el interior. Son una revelación del instante constituyente de la realidad, muestra su fragilidad. El equilibrio entre la obra y quien se expone a la obra se empata por instantes y, se diluye la dicotomía entre sujeto y objeto. Por esa disolución se trastoca el orden del mundo, se fractura la red, y por esa fractura se puede ver el otro lado de la realidad, el “no ser” que no puede ser representado y que, en ridículo esfuerzo, pintan de negro. Un negro abismal que sostiene la creación misma. La fragilidad del mundo se muestra en esas pinturas, en la deconstrucción de toda idea de pintura que tenemos. Hasta el momento de enfrentar un cuadro negro los espectadores creen que saben lo que es una pintura, pero luego de experimentar este choque no sabrán ni quiénes son ellos mismos. No es difícil sentir la deses-

estructura en esto. Por la estructura que se denominó logocentrismo, esa forma que tiene la psique humana de dividirlo todo en dos y privilegiar uno y restringir al otro, se han privilegiado los elementos racionales y, la estética, a partir de Baumgarten, no es sino la formación racional del concepto de arte y de belleza, pero en la misma medida en la que este nuevo continente se descubría, se cerraba detrás de los exploradores la posibilidad de entender la parte irracional del arte, la parte enigmática del no ser, de esa experiencia subjetiva y sin palabras que constituye la verdad, el cimiento oscuro del ser. Pero entre la experiencia irracional y la teoría racional se abre una tercera opción, quizá más profunda, quizá analógica, es una especie de instinto estético que reúne ambas partes y las clausura.

\*\*\*

Quizá Malévich fue el primero en entender lo que en la representación ya era evidente, la necesidad de liberación de la expresión, la abolición del vínculo con la representación y, en esa medida, su camino hacia el abandono, no solo de las formas, si no del color. Ese fue el camino de la abstracción pura. Su pintura condensa la sociedad de su momento, pero en su pintura, "Negro sobre blanco" se condensa la historia misma de la humanidad. Austin nacería muchos años después, cuando ya se ha iniciado el camino de la objetivación del espectador y, la plástica se encuentra en el camino de la abolición de la forma. Así que se suma a esto, pero para radicalizarlo, pues se ha abolido incluso la iconicidad y la prohibición de la representación, se ha quedado simplemente con la intensidad del arte, así, sin sacramentos ni metafísicas, simplemente un momento y una subjetividad que lo encarna. Pero, no es una obra que se limite a resumir

el pasado para forjar el presente, es un diseño del futuro, es haber entendido que la veta de la pintura en negro es una arteria fundamental del movimiento artístico, y que falta mucho para agotar el negro y sus posibilidades expresivas, por lo que seguirá siendo un protagonista recurrente, quizá incómodo, pero siempre presente. Ahora es él, Murray, pero vendrán otros y, después otros que seguirán con la misma obra interminable. El artista renuncia al figurativismo, a la antigua academia, pero antes de renunciar y abandonar todo eso, deja una huella, un trazo o un cuadro. Es una especie de despedida, un decir adiós a las palabras, a los colores y a las formas, es el adiós a lo antiguo y la apertura a lo nuevo, es la posibilidad o la sospecha de la revelación de una nueva estética que ha repetido mecánicamente el mismo movimiento, pero con significados distintos. Cualquier interpretación que podamos dar de esta obra está muy lejos de llevar el vacío que pretende, pues evidentemente nuestra época se impone aquí a la eternidad del negro. Ya nadie emprendería el camino final de la pintura, ¿cómo hacer un cuadro que represente todos los cuadros? ¿Cómo hacer un cuadro que sea el final de toda la pintura? Ya lo había intentado Adolfo Reinhardt, con *Pintura abstracta No. 5* (1962) y la post pintura y, sin embargo, después vinieron muchos otros, con ideales distintos, quizá menos vacíos, pero regresando al negro como quien regresa a la casa paterna.

Se ha dicho que la nueva obra negra no es sino una repetición de la ya pasada. Esto quizá sea cierto en alguna medida, pero no en otra, pues la recepción y el momento cambian la significación. Tal como lo piensa Deleuze en *Diferencia y repetición*.<sup>216</sup> No es lo mismo lo que

---

<sup>216</sup> Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, Ed Amorrortu, Argentina, 2002, p. 61.

ocurre cuando en su momento, (1971) un espectador se enfrenta a los grandes lienzos negros de Rothko en la capilla de Texas, que lo que pasa con la obra de Soulages, 38 años después en el Centre Pompidou que celebra los 100 años del pintor. No es lo mismo la recepción que ha tenido la obra de Zamora y la que ha tenido la de Murray y, sin embargo, a los legos les parecerá muy similar, a pesar de que hablan sobre cosas muy distintas. Si se pone un poco de atención veremos que ni siquiera es lo mismo lo que ocurre con los cuadros negros de Malévich en su momento que lo que pasa con ellos hoy en día. Así, una obra va cambiando no solo en su recepción sino en su significación misma, que no es posible fijar con la declaración del artista. Dado que siempre hay algo ahí que se le escapa al pintor.

El descubrimiento en 2015, por parte de una galería de Moscú llamada Tretyakov, que utilizó rayos X para ver debajo del cuadro de Malévich, y que encontró una frase escrita y tapada, especie de broma racista que vincula la obra con el grupo de pintores franceses Les incohérents, da nuevas líneas de interpretación a la obra. Frase que el mismo autor pensó que nadie advertiría por estar cubierta de pintura. Así, la obra adquiere una dimensión distinta. Muchos son los ejemplos de obras que cambian su significado, al descubrir que no son de los autores a los que se les atribuía o que, simplemente, han estado colgados de cabeza y, al girarlos, parece ser que tratan de otra cosa. Los mismos galeristas lo saben, y tratan de aprovechar el contexto para impulsar o generar la intensidad que una obra posee. Los curadores encuentran en esto una nueva forma de resaltar su relevancia.

\*\*\*

Si el cuadrado es la forma del suprematismo porque representa la posibilidad infinita de repetir al interior la forma del soporte. Para Austin eso no constituye mayor conflicto, traspasa los límites del soporte cuadrado y pinta sobre bastidores de forma diversa, redondos u oblicuos, y de las más caprichosas o asimétricas formas. Cuadros deformados por los lados que no terminan por ser redondos, etc., todo para potencializar el efecto deseado, para delimitar un territorio estético que no sea reducible a una tradición imperante.

Por un lado, Malévich decía que su cuadro *Negro sobre fondo blanco* es la representación de la sensación de la ausencia del objeto, que se enmascara con la idea de un retrato, por otra parte, para Rothko, de lo que se trataba era de la manipulación de la sensación que en los espectadores provoca. Austin, por su parte, está más alejado de eso pues, para él no se trata de una pintura de lo trascendente sino de lo inmanente; es algo muy distinto ya que se apoya de manera fundamental, en las texturas que tanto estigmatizó Reinhardt y que incluso, es la primera prohibición de sus doce reglas. La pintura de Austin es tridimensional. No es solamente el color, sino también la textura que se alza sobre el lienzo, imponiendo una tridimensionalidad que convierte la obra casi en una escultura. La luz y la sombra son elementos centrales pues son las que elevan o resaltan los matices y hacen aparecer el juego de las formas. Importante también ese lúdico paseo que dan los bordes del pincel, o en este caso, del cepillo de plástico al pasar una y otra vez por el lienzo saturado de pigmento, para en determinado momento arrojar el trazo final, aquel que define la obra, el estilo. En sus últimas exposiciones del 2020, tanto para las galerías Palm Beach, como para Bruno David Gallery, se mantiene la supremacía de la textura que juega con el

color. El camino del puritanismo potspictórico quizá empieza a desandarse y, el pintor busca nuevas y elaboradas formas de hacer más con más y superar el menos es más, pero por el momento, las pinturas siguen manteniéndose fieles al negro. Al negro absoluto.

\*\*\*

Los pintores modernos han hecho de esa negación de la pintura la más refinada manifestación de esta. La pintura contra la pintura, liberarse incluso del deseo de liberación. Durante décadas, la idea de la innovación fue un lastre en el espíritu de la pintura. Todo tenía que ser novedoso, reinventar el mundo en cada cuadro, pero en esta búsqueda frenética de la libertad se dieron cuenta que era necesario abandonar la idea de la innovación; ser diferente no consistía en eso que el modernismo instauró y que los uniformaba a todos. Durante la vanguardia, todos querían un estilo propio, todos querían ser diferentes. Alguien que no hubiese estado dentro de esa dinámica resaltaría por su originalidad. Pero ahora, años más tarde, muchos años más tarde, eso también se ha abandonado. La innovación no es más que otro falso criterio del arte.

\*\*\*

Pesa sobre la pintura, como una condena, su tentación de ser parte de la historia, protagonista de los movimientos. La idea del éxito se ha tragado todo y, de sobremañera, el ego de los artistas que están dispuestos a ser y hacer lo que sea necesario, solo para alcanzar esa idea que se les ha inculcado. A la virulenta vanguardia que engendró los primeros cuadros negros no podía sucederle sino el más puro abstraccionismo, una aventura

por demás extrema, apasionada, una pintura que representa la vida de la humanidad, la elaboración final del concepto. La lucha entre el figurativismo y el abstraccionismo se resuelve por la abolición del color, por ello la pintura es revelación, consagración de la historia humana. Reinhardt reacciona contra esto y prohíbe que las pinturas sean sobre el ego del pintor, no son plataformas de proyección. Dado que la representación del concepto más complejo que hemos realizado está incluso más allá del sujeto y su historia, se encuentra en esa zona intermedia que da sentido a las palabras y que nombramos contra su naturaleza, silencio. No se trata de resaltar la historia de la estética, sino de ver incluso en la estética la consagración del principio vital. No por nada Nietzsche regresa, una y otra vez, a ese oscuro principio.

*Negro, negro absoluto*

## CONCLUSIONES

¿Qué se puede concluir de un texto como este? Cuando tuve que hacer la conclusión me enfrenté a esta pregunta, y desde lo profundo algo ordenó, escribe solo:

NEGRO. NEGRO ABSOLUTO.

## POSDATA

Sin embargo, y a pesar de hacer de esa sola frase la conclusión del libro, sé que no abre para todos, como lo hace para mí, el horizonte de significaciones posibles e incluso imposibles. Sé que para muchos permanecerá cerrado. En cambio, para aquellos que hayan leído el libro, quizá la frase les diga algo, quizá incluso más que a mí.

Suele pasar que los libros encuentran en los lectores mejores receptores que el mismo autor. Quizá en este abismo del color, que ahora me llama, en esta gramática primaria de los colores, algunos encuentren mejores reflexiones y metáforas que las que yo he encontrado.

Si hay un paralelismo gramatical entre el color y las palabras, este ha establecido el negro como representación del silencio, incluso, como representación de lo irrepresentable, entonces no queda sino concluir el silencio.

El silencio de lo que nos antecede, de lo que nos da horizonte y línea de realización.

Eso que desde lo profundo nos susurra que somos simples destellos en la inmensa beatitud de la nada. Momentos cósmicos de un universo milenario, fragmentos, o simples notas musicales de una sinfonía astral.

Guardemos silencio y dejemos que eso se exprese, que haga su melodía. Que el mediodía brille con el sol de medianoche.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno. T. W, *Crítica de la cultura y la sociedad*, Ed. Akal, España, 2008.
- Alois, M., *Visión en azul. Visión de mística europea*, Ed. Si-ruela, España, 2006.
- Aristóteles. *Metafísica*, Ed. Sarpe, Madrid, 1985.
- Artaud, A. *El teatro y su doble*, Ed. Tomo, México, 2002.
- Bachelard. G. *La llama de una vela*, Ed. UAP, México, 1986.
- Ball, Philip. *La invención del color*, Ed. FCE, España, 2003.
- Bataille, *El azul del cielo*, Ed. Tusquets, 2004.
- Batista, Giovanni, *Nietzsche y el mundo griego*, Ed. Plaza Granada, Argentina, 1987.
- Baudrillard, *De la seducción*, Ed. Cátedra, Madrid, 1981.
- Berber John, *Modos de ver*, Ed. GG, Barcelona, 2000.
- Bertolt Brecht, *Las visiones y los tiempos oscuros*, Ed. UNAM, México, 1989.
- Beuchot, *El poder del icono, Jung el alquimista de la mente*, Ed. Paidós, 2015.
- Beuchot, *Las caras del símbolo, icono e ídolo*, Ed. Caparrós, España, 1999.
- Beuchot. M. H y O. R. Caleb, *Nietzsche Dos lecturas desde la hermenéutica analógica*, Ed. Laberinto, México, 2017.
- Bloom H. *Shakespeare, La invención de lo Humano*. Ed. Anagrama, Barcelona, 2002.
- Borges, *El Aleph*, Ed. Losada, España, 1949.
- Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*. Ed. Emecce, Buenos Aires, 1974.
- Borges, *El Libro de arena*, Ed. Alianza, Barcelona, 1998.

- Bragdon, *Man the square*, Rochester, Manas Press, N.Y., 1912.
- Brown Jonathan, *Velázquez. Pintor y cortesano*, Ed. Alianza, Madrid, 1986.
- Cardoza y Aragón, *Malévich*, Ed. UNAM, México, 1983.
- Castro. Sixto J. *Filosofía del arte*, Ed. Herder, España, 2017.
- Conan Doyle, Arthur, *Las aventuras de Sherlock Holmes*, Ed. C&C, Buenos Aires, 2001.
- Danto. A, *Después del fin del arte*, Ed. Paidós, España, 2005.
- Danto. A. C. *Andy Wharhol*. Ed. Paidós, Barcelona, 2012.
- Danto. Arthur. *Más allá de la caja Brillo*: Ed. Paidós, Barcelona, 2003.
- De Certeud Michel, *La fábula mística*. Ed. Universidad Iberoamericana, México, 1993.
- Deleuze. G., *Conversaciones*. Ed. Pretextos, Valencia, 2006.
- Dolto, Françoise, *En el juego del deseo*, Ed. Siglo XXI, México, 1991.
- Dostoyevski, *Obras completas*. Ed. Aguilar, Madrid, 1957.
- Eckhart, *El fruto de la nada*, Ed. Siruela, Madrid, 2014.
- Eduardo Rubio. *Beatriz Zamora. Historia de una artista excepcional*. Ed. Castillo, México, 1998.
- Espinosa Cisneros Omar. *El cómplice, el perseguidor*. Ed. Taberna Librería, México, 2012.
- Evangelios gnósticos*, Ed. Humanitas, España, 2001.
- Fisher. John, *Mark Rothko: Portrait of the Artist as an Angry Man*, Ed. Harper's Magazine, 1970.
- Foucault. M. *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI, México, 1968.

- Foucault. M. y Deleuze. G. *Treatrum Philosophicaum*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1995.
- Frazer, G. *La rama dorada. Magia y religión*. Ed. Fce. México, 2011.
- Freud, S. *Cartas a Wilhelm Fliess (1887- 1904)*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1994.
- Freud. S. *Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)* Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1994.
- Freud. S. *Más allá del principio de placer*. Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 1994.
- Gaarden Jostein. *Vita Brevis*, Ed. Siruela, España, 2000.
- Gaunt. William. *La aventura estética*. Ed. FCE, España, 2002.
- Georg, B. *Mística y alquimia*, Ed. GyH, Madrid, 2008.
- Goethe, J, W. *Obras Completas*, Ed. Aguilar, México, 1991.
- Golding, J, *Caminos a lo absoluto*, Ed. FCE, México, 2000.
- Grave. Crescenciano. *Verdad y belleza. Un ensayo sobre ontología estética*. Ed. UNAM, México, 2002.
- Gurdjieff, *Relatos de Belcebú a su nieto*, Ed. Humus, México, 2004.
- Hegel, *Estética*, Ed. Península, Barcelona, 1989.
- Hegel, *Fenomenología del espíritu*, Ed. Abada, España, 2010.
- Hind, Rebecca, *The face of god, 1000 images in art*, Ed. Carliton, 2012.
- Husserl, E. *Meditaciones cartesianas*. Ed. Fce, México, 1986.
- John Golding, *Caminos al absoluto*, Ed. Fce, Madrid, 2003.
- Jung, *La visión y los símbolos*, Ed. Jayo, México, 2001.
- Jung. Carl Gustav, *Respuesta a Job*, Ed. FCE, México, 1964.

- Kahler. Erick. *Nuestro laberinto*. FCE, México, 1975.
- Kandinski, *Sobre lo espiritual en el arte*, Ed. Cinar, México, 1994.
- Kant, Immanuel, *Crítica de la razón pura*, Ed. Taurus, México, 2006.
- Kant. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Ed. FCE, México, 2004.
- La Rubia L. *El nihilismo de las Doce reglas para una Nueva Academia*. Ed. Universidad de Granada, 2011.
- Le Breton, D, *El silencio*. Ed. Sequitur, Madrid, 2006.
- Madame Blavatsky, *Isis desvelada*, Ed. Humus, México, 2000.
- Malévich, Kazimir, *La pereza como verdad inalienable del hombre*, Ed. Maldoror, 2006.
- Malevich, *Manifiesto suprematista*, Ed. Herald, Bogotá, 2014.
- María Minera, *Entender a Rothko*, Ed. Letras libres, México, 2013.
- Mascarell, Gómez, Fernando, *Pintura y abstracción*, Ed. UPV, México, 2015.
- Minguet, Josep M, *Todo minimalismo*, Ed. Monsa, Barcelona, 2016.
- Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Ed. Gredos, España, 2014.
- Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*. Ed. Alianza, España, 2000.
- Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, Ed. Gredos, Madrid, 2010.
- Nietzsche, *La voluntad de poder*, Ed. Edaf, Madrid, 1981.
- Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente*, Ed. G. Colli y M. Montinari, Berlin, Walter de Gruyter, 1967.
- Nishida Kitaro, *La lógica de la Nada y la cosmovisión religiosa. Pensar desde la nada*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2006.

*Negro, negro absoluto*

- Olvera, R. Caleb, *Estética y disolución*. Ed. CONACULTA, México, 2008.
- Olvera, R. Caleb, *Dilucidación de la estética de Hegel*, Ed. Ceraunia, Buenos Aires, 2012.
- Olvera, R. Caleb, *Los símbolos en el arte*, Ed. Jayo, México, 2007.
- Olivera, G., *Arte e historia*, Ed. Gran Plaza, México, 1974.
- Otto, Rudolf, *Lo santo*, Ed. Alianza, Madrid, 1980.
- Pániker, Salvador, *Filosofía y mística*, Ed. Kairós, Barcelona, 2000.
- Platón, *Diálogos*, Ed. Gredos, Madrid 2010.
- Plotino, *Enéadas*, Ed. UNAM, México, 1923.
- Plotino, *Enéadas*. Ed. Madrid: Editorial Gredos.1985.
- Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, Vol. VI, Ed. Gredos, Madrid, 1987.
- Prada, Juan Martín, *Nietzsche. El nacimiento de la tragedia*, Ed. Sol, México, 2014.
- Pseudo Dionisio A. *Obras completas*. Ed. BAC, Madrid, 2007.
- Reinhardt, Ad, *Doce reglas para una nueva academia*, Ed. Balsa, México, 2020.
- Reset Jaime. *El laberinto del universo*. Ed. Eterna cadencia. Buenos aires, 2009.
- Reviriego Carmen. *El laberinto del arte*. Ed. Paidós, México, 2015.
- Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI, México, 2007.
- Robson McPerson, M., *El arte ruso*, Ed. Russ, Argentina, 1956.
- Rosemary Rizo-Patrón de Lerner / Arturo Rivas Seminario / Luz Ascárate Coronel. *La locura de las Musas*. Ed. Riva-Agüero, Perú, 1991.
- Rorty, *El giro lingüístico*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001.

- Rosset, Clement. *Lo Real. Tratado de la Idiotez*. Ed. Pretextos, España, 2004.
- Rothko, M. *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Ed. Paidós, Barcelona, 2007.
- Salvador Elizondo. *Farabeuf o la crónica de un instante*, Ed. Joaquín Mortíz. México, 1965.
- San Juan De la Cruz. *Poemas*. Ed. liturgia, México, 2001.
- Sarriugarte Gómez I, *Introducción a la cuarta dimensión y su relación con la obra pictórica de Kazimir Malevich*, Ed. Sol, Madrid, 2015.
- Saussure, *Curso de lingüística general*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1945.
- Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, Ed. Gredos, España, 2014.
- Schreber. Paul. D. *Memorias de un enfermo de nervios*. Ed. Sexto piso. México. 2008.
- Shakespeare, *Obras Completas*, Ed. Aguilar, Madrid, 1943.
- Shöemberig, Gregori, *Abstraccionismo*, Ed. Luna, Madrid, 1952.
- Soriano, Joan, *Kandinsky*, Ed. Sol, Barcelona, 2008.
- Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Ed. Trotta, Madrid, 2009.
- Spinoza, *Ética*, Ed. SARPE, España, 1984.
- Stirner, *El único y su propiedad*, Ed. Libros de Anarres, Argentina, 1976.
- Tarabukin Nikolai, *El último cuadro*, Ed. GG, Barcelona, 1977.
- Vega, Amador, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Ed. Trotta, Madrid, 2002.
- Walter Benjamin. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Ed. Península. Barcelona, 1988.
- Wilson, Ingrid, *Historia de la pintura*, Ed. Sol, México, 2003.

*Negro, negro absoluto*

Wittgenstein. L, *Observaciones a la rama dorada de Frazer*.

Ed.: TECNOS, España, 2008.

Zambrano, M, *Obras completas*. Ed. Galaxia Gutenberg,  
Barcelona, 2011.

## COLECCIÓN PENSAMIENTOS CRÍTICOS

1. SIGIFREDO ESQUIVEL MARÍN. *Creación sin fin. Castoriadis y la condición humana.*
2. RIGOBERTO MARTÍNEZ ESCÁRCEGA. *El irresistible objeto del poder.*
3. JUAN MANUEL SPINELLI. *Fragmentos de sentido, alienación y utopía.*
4. ALEJANDRA TORRES LEÓN. *El perverso juego de la inclusión.*
5. MAURICIO BEUCHOT PUENTE. *Tramos de la historia filosófica.*
6. CALEB OLVERA ROMERO. *Negro, negro absoluto.*

Esta edición de  
*Negro, negro absoluto*  
se diagramó y digitalizó  
en el mes de marzo de 2024.