

Universidad de Salamanca
Facultad de Bellas Artes



La presencia de lo ausente

*El concepto y la expresión del vacío
en los textos de los pintores contemporáneos occidentales
a la luz del pensamiento extremo-oriental*

Manuel Luca de Tena Navarro



2008

La presencia de lo ausente

MANUEL LUCA DE TENA NAVARRO

La presencia de lo ausente

*El concepto y la expresión del vacío
en los textos de los pintores contemporáneos occidentales
a la luz del pensamiento extremo-oriental*

Tesis Doctoral

Director: D. JOSÉ MANUEL PRADA VEGA

Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Salamanca

Introducción

No tiene como objetivo la presente tesis doctoral, *La presencia de lo ausente*, hacer ningún riguroso inventario de todos los pintores y artistas plásticos contemporáneos occidentales –no haremos aquí por el momento diferencias entre abstracción y figuración- que han desarrollado y realizado sus respectivos trabajos creativos bajo un influjo más o menos explícito de las distintas, ricas y abundantes filosofías extremo-orientales; así como tampoco ha crecido con voluntad enciclopédica y cerrada en esos términos. Su contenido recoge fundamentalmente una parte esencial de un proyecto en el que llevo trabajando un considerable número de años y que irá enriqueciéndose a medida que transcurra el tiempo y pueda ir la documentando y ampliando de modo significativo con, entre otros elementos, más textos de artistas que puedan ofrecer otros puntos de vista y con ello se posibilite una mirada más rica, más amplia, sobre un fenómeno artístico que lleva mucho tiempo ocupando mi interés y que además retroalimenta, por así decirlo, desde años atrás mi trabajo permanente y constante como artista plástico.

Evidentemente, creo que aquí son todos los que están, pero no están todos los que son. En todos estos artistas que aquí figuran se descubren en mayor o menor medida vínculos con cierto pensamiento culto de origen asiático, particularmente del Taoísmo de origen chino y del budismo Zen japonés. Pero los textos escritos por ellos, sus personales modos de pensar y afrontar el hecho artístico, son aquí prioritarios. Los artistas escogidos para la realización de este trabajo –que por razones obvias hay que acotar- cuentan con una literatura artística que proporciona una información de enorme interés para la investigación acerca de los distintos conceptos del vacío y su forma personal de percibirlo. En algunos casos, como los de Sam Francis o Brice Marden, Richard Long, John Cage o James Turrell, o los difíciles y heméticos textos pero de gran interés artístico de Ad Reinhardt, que por no existir apenas publicaciones en castellano, ha habido que traducirlos del francés y del inglés, en ocasiones recurriendo a traductores profesionales con la supervisión para cierta terminología artística del que firma este trabajo. De hecho creo que aquí hay una serie de textos que seguramente es la primera vez que se traducen al castellano. En todo caso el autor o autores de la versión siempre figura al final de dichos textos.

La elección tanto de escritos como de imágenes están centrados casi exclusivamente en

trabajos pictóricos que tienen más relación con una actitud y expresión meditativa que puramente de “acción”, de ahí que haya preferido ahora que no figuren artistas tan claramente expresionistas abstractos como Pollock, Kline, Guston, De Kooning, etc, aunque haya procurado cierta flexibilidad en la elección. John Cage era músico, pero realizó una obra gráfica realmente significativa en este sentido y en la dirección que propone y desarrolla este trabajo; además, el compositor norteamericano se convirtió en toda una figura emblemática para generaciones de artistas que hemos visto en su actitud una inteligente salida –o ruptura con ciertos cánones artísticos, europeos, fundamentalmente- que se fue elaborando, construyendo sobre todo en base a las enseñanzas del budismo Zen, posibilitando al margen de los aspectos culturales más rituales, una revolución en lo que respecta a un modo de actuar descargado de las premisas lógicas y retóricas del mundo del pensamiento occidental. Una actitud la de Cage que evoluciona hacia un despojamiento cada vez de mayor esencialidad en sus contenidos, una renuncia a lo superfluo cada vez más alejada de lo espectacular y la expresión egocéntrica. Y a continuación de John Cage siguen otros veinticuatro artistas a los que a medida que iba estudiando descubría vínculos, lazos de unión, pero también atractivas e interesantes divergencias estéticas y conceptuales entre sus respectivos trabajos que posibilitan una mayor riqueza en el contenido general de la tesis propuesta. Todo ello configura el tercer y último capítulo, el más amplio de este texto

Las fuentes principales de información y documentación de las que me he servido han sido fundamentalmente las bibliotecas del Museo Reina Sofía, Facultades de Bellas Artes de Madrid y Salamanca, mi biblioteca personal y las de algunos profesores y compañeros de Universidad.

El título de la tesis, *La presencia de lo ausente*, rescata, aunque retocada, una expresión formulada por el crítico Ulf Linde –*La presencia de la ausencia*-, en referencia al trabajo de Yves Klein, el emblemático artista francés aquí incluido que consideraba la muerte y la disolución como algo siempre presente, un pensamiento de claros vínculos budistas.

La tesis doctoral incluye un amplio capítulo complementario, el segundo, que considero esencial: *La mirada japonesa. Wabi-sabi, la estética de lo impermanente*, un estudio sobre un complejo mundo de valores estéticos, una constelación de sentimientos y percepciones de íntimo vínculo con la forma que el Zen percibe la actividad artística y que tiene en su esencia y origen un sentido muy distinto al que se le ha atribuido en el mundo occidental, cuyo entendimiento de la vacuidad búdica es, por lógica cultural, cuando menos restringido. Me estoy refiriendo al íntimo y sensible universo de los términos japoneses *wabi* y *sabi*, complementado con otros –llamémosles “sentimientos estéticos”- como *yûgen*, *aware*, *shibumi* y otros relacionados con ellos difíciles de comprender mediante procesos discursivos o intelectuales,

porque tienen más relación con un tipo de conocimiento y percepción directa, fenomenológica, sin mediación de discurso verbal. Ello tiene estrecha relación con el llamado *fûryû*, cuyo significado es “viento que corre”, que alude a cierta atmósfera del gusto Zen en la percepción y apreciación de los momentos sin propósito de la vida. Son términos referentes a atmósferas de quietud y soledad, engloban lo cotidiano, ordinario y sin pretensiones, lo pobre. Sensibilidad serena, contenida y resignada que puede llegar a destilar una significativa elegancia de gusto ascético. Es un tipo de belleza que irremediablemente está unida a su caducidad, es decir, no deja de ser una expresión de lo impermanente. Por ello, y muy en especial, quiero referirme en un apartado a la figura, de lo que en Japón se llama “maestro de té”, Sen no Rikyû, como artista, creador y generador de una estética esencial de enorme hondura y trascendencia social y artística en la vida japonesa pero que posteriormente tuvo consecuencias más allá de los límites de la geografía de aquel país. Rikyû encarnó esos valores y sensibilidad de modo ejemplar, hasta el punto de sacrificar su propia vida.

En la expresión artística japonesa predomina lo sensorial; se revela el mundo para ser sentido y vivido directamente, sin filtros que lo puedan desvirtuar y, por tanto, no se cargan los acentos en las premisas lógicas; es más una inclinación por lo intuitivo y concreto. Se interpreta el mundo fenoménico como absoluto. “Lógica y retórica no se desarrollan en Japón”, según el filósofo Eichirô Ishida.

En este sentido, “pensar con la cabeza”, como habitualmente se dice, cobra en Japón el sentido opuesto: “Eso no es con lo que hay que pensar”, a lo que se añade *hara de kangaenasai*, “por favor, piensen con el vientre”. *Hara*, que literalmente significa “vientre”, indica para los japoneses un estado del ser, que dota a las personas que lo obtienen, de capacidades especiales, tanto activas como pasivas. Por tanto, hay que entender que no hay que pensar sólo con la razón, intelectualmente, sino de forma más profunda, con la totalidad del ser. *Hara*, muy en resumen, es ese órgano, a la vez receptivo y creador que, en el fondo, es el hombre en su totalidad, el hombre que se manifiesta como tal. De aquí surge el concepto *haragei*, fundamental en la vida cotidiana japonesa, que literalmente significa “el arte del vientre”, e indica toda actividad o arte que se realice partiendo del vientre, y supone el más alto nivel de conciencia al que el hombre puede llegar mediante el *hara*; hasta cierto punto significa alcanzar una gran maestría y profundidad en el arte.

Al hilo de estas consideraciones respecto a la configuración del pensamiento japonés y su interesante óptica, no se puede pasar por alto la filosofía moderna de la Escuela de Kyoto, fundada por Kitarô Nishida, el filósofo japonés más importante del siglo XX, al que fueron sucediendo pensadores de la relevancia de Keiji Nishitani o Shizuteru Ueda, por citar sólo dos de los más conocidos que son citados en este trabajo. Conocedores del pensamiento europeo

de la época y de su figura central, Martin Heidegger, fueron buenos conocedores del nihilismo europeo, de la mística cristiana y de las corrientes de la fenomenología, los japoneses aportan y conjugan en esta encrucijada la profundidad de un pensamiento entroncado sobre todo en el budismo Zen y sus conceptos esenciales del Vacío y la Nada.

Este intercambio de ideas entre la filosofía europea y japonesa –fundamentalmente-, que aquí vamos a centrar en la medida de lo posible en la distinción entre los conceptos de la Nada referida al contexto del nihilismo europeo, de signo básicamente negativo, y del Vacío de la tradición budista, que en su doble negación interna adquiere un sentido positivo. Este sería el esquema del primer capítulo, *Entre el Vacío y la Nada*, que quiere ser un conjunto de apuntes e ideas en el que confluyan las modernas filosofías relativas a ambos conceptos.

Y en este punto he considerado de interés retraerme en el desarrollo del texto a la figura de Nâgarjunâ, influyente filósofo y monje budista nacido en la India en el siglo II, creador de la escuela de la vía media, de la doctrina del Vacío y precursor a todas luces de budismo Zen y de la insustancialidad del yo, que tienen claro atractivo y vigencia dentro los debates del pensamiento actual. “El yo es una ilusión, y los actos que realiza son una ilusión dentro de otra ilusión”; “La esencia de todas las cosas es su falta de esencia”. Para Nâgarjunâ la vacuidad no es ni la Nada ni un principio trascendente. La vacuidad no quiere mayúsculas ni es algo que esté más allá de los fenómenos, sino que es la característica misma de los fenómenos, la textura de eso que llamamos realidad y que Nâgarjunâ prefiere llamarlo ilusión.

El origen de este interés surge en mi primer viaje a Japón, en 1981, aunque cierto conocimiento del tema es anterior a ello. Ello propició un trabajo de tesina para la Facultad de Bellas Artes de Madrid cuyo título fue *El vacío como símbolo. La estética en Katsura rikyû*, finalizado en 1984, que tengo que considerar como el verdadero germen de la actual tesis, que trata de ahondar algo más en el sentido de vacío e impermanencia que se trasluce en el arte Zen y lo puede distinguir de posteriores interpretaciones más o menos válidas, siempre teniendo en consideración su espíritu, que si bien puede ser austero al límite de la nada, es enormemente abierto.

En un segundo viaje a Japón, esta vez una estancia continuada de seis años (1984-1990), llego a conocer un poco mejor su lenguaje y cultura a través de los estudios realizados en Tokio, y de la misma vida cotidiana, lo que me facilitará la comprensión de muchos aspectos que creo difíciles de asimilar fuera de su entorno cultural.

Complementariamente, y dado que soy crítico colaborador de una revista musical especializada (Diverdi), incluiría si el tiempo lo permitiera, un capítulo referido a la música contemporánea para mostrar cómo existe un correlato y un cierto paralelismo con la plástica en el sentido que nos ocupa, es decir, cómo los “silencios” y los “vacíos” musicales son exquisita y

conscientemente trabajados y nos ofrecen sus significados. Y no sólo hablo de John Cage, sino también de Morton Feldman (el llamado músico pintor), o Alvin Lucier, entre algunos norteamericanos. Los importantes italianos, desde Scelsi a Sciarrino, pasando por las impresionables e impagables últimas obras de Luigi Nono. Helmut Lachenmann o Beat Furrer, por ejemplo, en el área germana. Y el más internacional de los músicos japoneses –aparte de Tōru Takemitsu- hoy día, Toshio Hosokawa, verdadero creador de un sólido vínculo entre la música tradicional de su país y los lenguajes contemporáneos más actuales, pues vive a caballo entre Alemania y Japón. Hosokawa confiere al silencio una fuerza y una presencia que nos remite a la mejor tradición meditativa del Zen: obras como intensas caligrafías musicales.

Entrando de nuevo al terreno de las artes plásticas, la crítica norteamericana Barbara Rose sostenía en el momento en que la realmente doctrinaria abstracción pospictórica emergía: “en el proceso de autodefinición, una forma artística tenderá hacia la eliminación de todos los elementos que no correspondan con su naturaleza esencial. Según este argumento, el arte visual será despojado de todo significado extravisual, ya sea simbólico o literario, y la pintura rechazará todo lo que no sea pictórico”. Muchos de estos pintores consideran a Kasimir Malévich un pionero, o un “padre espiritual”, si cabe, porque según decía: “si es que hay una verdad, sólo puede hallarse en lo informal, en la nada”.

Más que un criterio clasificador y académico he preferido que sea el concepto, la idea, la percepción o el sentimiento del vacío el que reúna a estos artistas -todos ellos distintos-, como elemento unificador, aglutinante y, al tiempo, diverso. En todo caso, estamos en buena medida en un arco histórico que abarca la transición del espíritu teñido de romanticismo del expresionismo abstracto a un cierto clasicismo no figurativo que conformará el minimalismo y más allá, con algunos artistas tan actuales como Gerhard Richter o Bill Viola. Se puede manifestar al tiempo un casamiento con la naturaleza de nostalgia romántica y la integración en de esa unión, y por otro, un esfuerzo por cubrir el vacío que percibe el hombre moderno en una idealización del sí mismo que deriva en un orden ascético, impersonal y severo.

La expresión del vacío y el silencio, el hacer visible la nada, exige al artista un gran esfuerzo, una gran capacidad para la invención conceptual. Y lo que algunos relevantes artistas trataban era visualizar era precisamente esa tensión estético-espiritual en el plano. Ello ha proporcionado no pocas críticas de carácter a veces muy negativo referentes al estado semi-hipnótico del vacío de conciencia y la quietud, derivados en ocasiones de la mística europea encarnada en Meister Eckhart o el español Miguel de Molinos, por ejemplo, pero que son estados de conciencia muy valorados en el pensamiento de Oriente. Críticas que provenían de la misma Barbara Rose hacia el ABC Art, o minimalismo, que no tratamos aquí directamente.

Están por otro lado las tesis conservadoras de Ernst H.Gombrich relativas al arte abstracto

que se ocupan de sus “limitaciones expresivas” como lenguaje, del “regreso a lo irracional y a la rebelión romántica contra tradición humanística de la representación”, a la vuelta a la “primitivización” de la visión del mundo desde donde el artista sólo puede decir una cosa una y otra vez.

Kirk Varnedoe, curador hace unos años del MoMA de Nueva York, fallecido recientemente, sostiene todo lo contrario en su reciente publicación *Pictures of Nothing*, es decir, que el arte abstracto no fue una indiferenciada ola de negaciones o llamadas fuera del orden, sino una serie de invenciones únicas inmensamente variada en tono y significado. Místico o romántico en muchos de sus logros, el arte abstracto ha sido esencialmente liberal, humano y abiertamente racional. Y ello puede abarcar desde lo más lascivo al ascetismo Zen.

Más que ¿Quién lo hizo?, o incluso ¿Qué sentimientos me evoca?, la pregunta para Varnedoe sería: ¿Bajo qué circunstancias fue hecho? El tema es de cierta complejidad, pero para Varnedoe, como lo era para Matisse, los grandes descubrimientos en el arte y la vida fueron sencillas y familiares verdades vistas nuevamente.

El arte abstracto, en razón al gran número de preguntas que llega a plantearse, da pruebas de su considerable fertilidad de pensamiento. Está estrechamente conectado con la experiencia y expande posibilidades, enriquece el lenguaje aun en sus vertientes más nihilistas y negativas.

No se trata de “jugar al tenis sin red”, en expresión de Varnedoe, o de permitirse altas cotas de libertad, sino que nos proporciona respuestas a la vida en un lenguaje hecho a sí mismo que es agudo, complejo, variado y que necesita de análisis poético.

Además, la historia del arte abstracto no es una simple línea de acumulaciones o reducciones cuyo final es el cuadro negro. No se trata de flirtear con el vacío, la nada, el aburrimiento, ni se trata de actitudes escapistas. Creo que los textos de los artistas aquí presentados lo demuestran con suficiente claridad y contundencia.

En una también reciente publicación norteamericana, *Smile of the Buddha: Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today*, su autora, Jacquelynn Baas, retoma la cuestión de los paralelismos y similitudes entre la actividad artística y la práctica de la meditación Zen: “El arte surge y es realizado en un lugar previo al lenguaje, fuera de la mente discursiva. Comparte este lugar, el lugar de la vacuidad, con la práctica budista de la meditación. Esta es una razón por la que una consideración de la relación entre arte y budismo resulta ser tan valiosa”.

El atractivo de la perspectiva budista es que, al igual que el arte, el budismo desafía al pensamiento como un camino de conocimiento. Y que ambas, la creación y la percepción del arte, comparten con la práctica de la meditación budista el que permiten olvidarnos de noso-

tros mismos y de ese modo realizarnos nosotros mismos. Es quizá lo que Ad Reinhardt quiso significar cuando escribió al final de su insólito texto *Doce reglas para una Nueva Academia*: “El artista plástico no necesita sentarse con las piernas cruzadas”.

Lo que mueve y proporciona energía a estos artistas aquí tratados no es la clase de misticismo que percibe la unidad mística al margen de la realidad común. Su conciencia creativa nos propone una liberación de ciertos hábitos adquiridos de percepción con un conocimiento preciso del trabajo artístico, con un adecuado objeto de conocimiento en el que nos vemos nosotros mismos como en un espejo, y sonriendo.

“El papel del artista no consiste en preocuparse por la vida, en sentirse responsable de crear un mundo mejor. Esa es una distracción muy grave. Todo nuestro conocimiento se ha orientado hacia una vida intelectual. Eso es inútil en la obra de arte. Todo conocimiento humano es inútil en la obra artística. Conceptos, relaciones, categorías, clasificaciones, deducciones, son distracciones de la mente, que queremos tener libre para la inspiración”. Son palabras de la pintora Agnes Martin.

1

Entre el Vacío y la Nada

“Sabíamos que el aire era luz, irisada luz da la Nada.”

EDMOND JABÉS

“Estoy seguro de que tanto en el corazón del vacío como en el corazón de los hombres hay fuegos ardiendo.”

YVES KLEIN

“Creo que podemos distinguir a Occidente por haber considerado el ser como fundamento de la realidad, y a Oriente por haber tomado la nada como el suyo.”

KITARÔ NISHIDA

Se puede hablar de una cierta crisis de orden gramatical, de desaparición de un contexto de significación, de una situación de carencia que nos inclina a la posibilidad de retomar, de releer y volver a prestar una debida atención a una estética relacionada con el sentido de lo sagrado, debido fundamentalmente a que los lenguajes religiosos y sus imágenes, sus formas de representación, han ido perdiendo gran parte de su potencia original y su representación en el universo de lo contemporáneo. Y puede que la búsqueda de un ámbito que pueda ofrecer algo así como un refugio del espíritu que ofrezca protección no sea una tarea fuera de lugar, pues la falta de criterios estéticos de una buena parte de la sociedad en la que vivimos y la avalancha de banalidades, de productos huecos, y su correspondiente sacralización lo demanda.

Los lenguajes, las imágenes de creación y destrucción del arte contemporáneo son los que muestran una intensidad mayor un cierto sentido religioso y hasta cósmico como aceptación del vínculo solidario con su entorno, con el cosmos creado. Y la función sagrada del arte, como sugiere el filósofo Amador Vega, quizás no sea otra que la de crear un vacío en el cual el hombre pueda percibir la trascendencia. Aquí pueden surgir polémicas y actitudes enfrentadas. La posición del arte moderno, según nos dice Louis Dupré, es entonces esencialmente ambigua respecto de lo sagrado. Aunque no habría que olvidar que en el pasado siglo XX, el lenguaje del arte ha sido realmente versátil, en especial los movimientos abstractos, en lo relativo a la concepción de lo sagrado. Esta naturaleza ambigua, que se manifiesta tanto en la luz como en las tinieblas, nos permite aventurar nuevas sendas para detectar su acción y su pervivencia aun en su aparente ausencia. Lo que desaparece con la modernidad no es tanto lo sagrado como su representación religiosa. Lo numinoso, tendremos que reconocerlo, permanece en un estado de indigencia.

En un contexto en el que la esfera artística ha entrado en un estado melancólico en la que se vive una casi permanente situación de reciclaje de formas pretéritas, las citas, simulaciones, o reapropiaciones de cierto tono *kitsch* del arte actual configuran un paisaje paródico teñido de desilusión en el que la propia cultura se mira desde un prisma de ironía y resentimiento. Ello hace que el filósofo francés Jean Baudrillard se lamente y exprese en los siguientes tér-

minos respecto a la pérdida de ilusión del arte: “El cine actual ya no conoce la alusión ni la ilusión: lo conecta todo de un modo hipertécnico, hipereficaz, hipervisible. No hay blanco, no hay vacío, no hay elipsis, no hay silencio; como no los hay en la televisión, con la cual el cine se confunde de una manera creciente a medida que sus imágenes pierden especificidad; vamos cada vez más hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen.”

Considerando una imagen como una abstracción del mundo en dos dimensiones, quitamos una del mundo real para dar cabida, para inaugurar, de esa manera, a la potencia de la ilusión. Sin embargo, la virtualidad provoca lo contrario: al hacernos entrar en la imagen, al recrear una imagen realista en tres dimensiones, a la que se agrega una cuarta para volverla hiperreal, destruye la ilusión. Lo virtual tiende a la ilusión perfecta, pero en absoluto se trata de la misma ilusión creadora propia de la imagen, como asimismo del signo o del concepto: una forma de prostitución en la que se extermina lo real a cargo de su doble. Se pone fin al juego de la ilusión mediante la perfección de la reproducción, de la reedición virtual de lo real, tal como lo expresa Baudrillard, mediante una ilusión “recreadora”, realista, mimética, hologramática.

“Lo sublime no alcanza; también se necesita lo sutil, la sutileza consistente en desviar lo real tomándolo a la letra. Esto es lo que hemos desaprendido de la modernidad: que la fuerza viene de la sustracción, que de la ausencia nace la potencia. No paramos de acumular, de adicionar, de doblar la apuesta. Y por no ser ya capaces de afrontar el dominio simbólico de la ausencia, nos sumergimos hoy en la ilusión contraria, ilusión desencantada de la profusión, ilusión moderna de pantallas e imágenes que proliferan”, afirma el filósofo francés, que continuará más adelante: “Es preciso que cada imagen le quite algo de la realidad del mundo; es preciso que en cada imagen algo desaparezca, pero pero no se debe ceder a la tentación del aniquilamiento, de la entropía definitiva; es preciso que la desaparición continúe viva: este es el secreto del arte y de la seducción. [...] El arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas –profusión de imágenes en las que no hay nada que ver-. Son literalmente imágenes que no dejan huellas. Carecen, hablando en propiedad, de consecuencias estéticas. Pero detrás de cada una de ellas, algo ha desaparecido. Tal es el secreto, si es que tienen alguno, y tal es el secreto de la simulación. En el horizonte de la simulación no solamente ha desaparecido el mundo real, sino que la cuestión misma de su existencia ya no tiene sentido.”

Con la admirable lucidez poética que caracteriza a María Zambrano, vemos este hecho reflejado ya con anterioridad en su texto *Los sueños y el tiempo*: “Duda (el sujeto) de esa realidad que cuanto más objetiva, le es más opaca, más inadecuada. Inadecuada a su vivir completo, a su vivir total, a su situación entre la claridad y la sombra, entre la revelación y la ocultación. Porque no está ni puede estar radicalmente despierto, y aquello que queda oscuro sigue

siendo real, la realidad desconocida”. [...] “Y es que no existe realidad alguna para el hombre –tal parece ser su condición- que no se le oculte en cierto modo cuanto más se le hace visible”. [...] “El tratar con la realidad humanamente es padecer sus ocultaciones. El hombre padece su propia trascendencia. Y el hombre padece su propia ocultación, su inmanencia o estar, hasta hundirse en ella. El hombre duerme”.

Ante un panorama donde la simulación es irreversible y no parece haber nada más allá de ella, las actitudes más nihilistas, en su sentido negativo, afloran apelando a una absurda repetición de las formas culturales en la idea de que algo imprevisible pueda salvar momentáneamente la situación, con lo que podría hacer presa en nosotros quizá un sentimiento de desánimo cuando nos llegamos a cuestionar con Nietzsche no solamente lo que ha podido fracasar, sino más bien qué es aquello en lo que creíamos firmemente y por qué necesitábamos creer en ello. Cuando los valores de una cultura se desmoronan, tratamos de estudiar y aclarar en la medida de lo posible de dónde proviene la creencia en determinados valores, dónde se apoyan, en qué categorías de la razón se asientan, y podríamos llegar a comprender que aquello que se ha desmoronado no es el mundo sino más bien cierta interpretación del mismo creada con el propósito de paliar un conjunto de necesidades psicológicas que han venido determinadas por las concretas circunstancias de una época en la que se ha hecho una interpretación, en definitiva, una interpretación útil y necesaria.

Ser y nada componen un dato complejo, un factor que conduce a la humanización, o a lo que Eugenio Trías llama alzado de la condición fronteriza. Pues en esa frontera (del mundo, del lenguaje) que hace posible que haya mundo y lenguaje, y en general condición humana, fronteriza, comparece ya desde el principio esa doble potencia en tensa relación de conflicto y lucha, la potencia conjuntiva (el ser) y la disyuntiva (la sombra del ser, la nada). El “nihilismo” es, pues, inherente al alumbramiento mismo de la inteligencia, signo distintivo de lo fronterizo.

La negación del nihilismo conduce, de modo inequívoco, a concebir todo ser como eternamente salvado de su vecindad con la nada, como inmortal. Se debería asumir inevitablemente esa presencia-ausencia de la muerte como dato constitutivo del comienzo, escribe Trías.

Ese vacío de pensar que es la *nada*, o eso impensado e impensable que traza un límite radical respecto al *ser*, eso es lo que hace posible que el pensar piense. Pensar es, de hecho, situarse en relación de reflexión meditativa en relación a ese vacío; un vacío que en la experiencia de anticipación de la muerte se hace presente. La muerte es, en cierto modo, lo que suscita espontáneamente la matriz de *toda* interrogación. Interrogar es alojar ese vacío de la *nada*, experimentada como anticipación de la muerte, en el pensamiento; un pensamiento que en la propia interrogación despunta y crece.

“La nada es de radical doble sentido”, apunta Trías. De ese modo bifronte puede ser concebida – y es el sentido que aquí fundamentalmente queremos tratar- como vacío radiante: como otro modo de nombrar, en recogido silencio, ese trato de enigma y de misterio que suele conceptuarse como *lo místico* (así Wittgenstein). O como ese “velo del ser” que permite que éste se “entifique” en la existencia (así en Heidegger).

El nihilismo es un acto de conciencia. Por el contrario, la autocomplacencia en la desgracia es un acto de cobardía. El mundo no se interpreta, se crea, y, por tanto, toda ficción es una construcción, no una traducción. De modo que quienes al notar el paulatino deterioro de una ficción, sienten que a la vez se están destruyendo la esencia de su propio mundo no se equivocan, como tampoco parecen que se equivoquen los que dicen sentirse caer en el vacío.

Con las actitudes teñidas de nihilismo pesimista de un Soren Kierkegaard acerca de lo absurdo e irracional de la existencia humana tomadas en perspectiva; o del existencialismo de Sartre, en su inmersión en el inconmensurable vacío de la Nada (*Néant*) que desemboca en la angustia, la náusea y la desolación sin finalidad alguna y, como consecuencia, la muerte como una realidad cierta, se ofrece a nuestros ojos un panorama que parece atrapado en la mismas leyes de un paralizante conceptualismo. El nihilismo de Nietzsche es recogido por Martin Heidegger en una lectura positiva que presenta unas claras concomitancias de base con el pensamiento Zen japonés.

En el nihilismo positivo del filósofo alemán se presenta la idea de lanzarse al abismo, de una experiencia abisal, de un “cruzar a la otra orilla” encaminado a entrar en una percepción de un infinito Todo invisible y palpitante. Heidegger bordea continuamente el torbellino del “ser cero”, acuñando el verbo *nichten*, o “nadar”, a partir de la nada, que ilumina la nihilización de lo existente. En este contexto, la noción de “sombra” se revela de una decisiva importancia. Por tanto, Ser y Nada son indisolubles; del mismo modo que surgir y desaparecer son inseparables en la dialéctica del ser, según el filósofo.

Ese acto de “cruzar a la otra orilla” al que se refiere el pensador alemán podría ilustrarse con una frase atribuida a uno de los primeros maestros del budismo Zen: “Primero debes ir a la otra orilla (lo absoluto) para averiguar dónde se origina todo. Luego, debes retornar a esta orilla (lo relativo, tal y como solemos percibirlo) y actuar”.

La nada, que nos acompaña en nuestra durante nuestra aventura de existir, en exilio o éxodo, es la que nos permite la revelación del ser mismo, concebido como *ser del límite*. Esta afirmación concuerda con alguna de las bases de la filosofía moderna japonesa de la Escuela de Kyoto referidas a la idea de vacío. Ese vacío (radiante o siniestro) constituye lo único que podemos comprender de lo que se halla allende el límite; y ese vacío es la nada.

Escribe Eugenio Trías en su volumen *La razón fronteriza*: “Somos, quizá, como sabía Pas-

cal, plumas irrelevantes agitadas por el doble vendaval de lo infinitamente grande y de lo infinitamente pequeño; pero que, en virtud de la presencia-ausencia del *ser del límite*, se han alzado a la condición de existencias fronterizas, o de habitantes de la frontera”.

El nihilismo europeo es el resultado de haber sustituido a Dios por un yo autónomo y racional, cuya base es el vacío de la existencia, mientras que el pensamiento budista identifica esta base vacía con la divinidad o con el despertar de un yo real, un yo o sí mismo que sacrifica el yo perceptivo para convertirse en un yo activo. El camino de autonegación del yo es un camino de afirmación, ya que nada es estático.

“Yo soy yo”, se afirma en Occidente, donde la experiencia de la nada se llega a traducir como *horror vacui*. Desde la óptica del budismo Zen, D.T. Suzuki subvierte esta sentencia para afirmar: “Yo soy yo, porque yo no soy yo”. Y el filósofo Keiji Nishitani retoma para puntualizar: “Yo soy yo y al mismo tiempo yo no soy yo”.

El budismo Zen desarrollado en Japón, es una de las vías de pensamiento que ha arrojado una luz más clara y nítida sobre el sentido del arte por su profunda identificación con algunos procesos de creación. Su tesis de fondo, que proviene de la filosofía *mahâyâna*, es precisamente *sûnyatâ*, término sánscrito que significa Vacuidad, que nos llega como el producto más valioso y característico de la metafísica tradicional de Oriente. *Sûnyatâ* es vacío de designación, de clasificación y calificación subjetiva; trasciende todas las discriminaciones de orden intelectual superando la barrera *Maya*, o ilusión. Las categorías fijas de pensamiento se nos presentan “vacías” al experimentarse la relatividad de todas las clasificaciones, divisiones y polarizaciones del intelecto. En esencia, el Zen consiste en liberar la mente del hechizo hipnótico que le ocasionan sus propias creaciones. Esta liberación implica, por una parte, la eliminación de todas las limitaciones superficiales y desagradables y, por otra, el desarrollo de todas las capacidades y funciones latentes que permanecen dormidas tras aquellas. El origen de toda opresión, provenga de los demás o de uno mismo, se encuentra, según el budismo, en la mente. La mente, en la que paradójicamente radica el fundamento de la iluminación, constituye la principal fuente de toda esclavitud, y esa esclavitud somos nosotros mismos, quienes nos atrapamos en la red de las ideas, las palabras y las acciones personales o colectivas.

En el Zen, la auténtica realidad de la naturaleza sólo puede ser realizada en la no-acción (*wu-wei*, en el original chino), que se concibe en el no pensamiento, no búsqueda, y más allá de todo propósito. Ello se vincula íntimamente al más absoluto desapego y desasimiento mental, incluso de uno mismo, pero a su vez implica la pérdida de límites y la idea de despersonalización, de pérdida del yo. Ello parece coincidente con el pensamiento de Jacques Derrida cuando se refiere al desapego, a la actitud desinteresada como esencia de la experiencia estética.

Y del desapego fundamental habla Kitarô Nishida (1868-1945), principal filósofo japonés del siglo XX, fundador de la prestigiosa Escuela de Kyoto, observando la cuestión del arte de un personal modo, tal como lo escribe en su artículo *Una explicación sobre la belleza*: “La percepción de la belleza es un placer desligado del propio ego. Es un placer vivenciado de forma instantánea: un momento en el que uno se olvida, desinteresadamente, cuanto sea ventaja o desventaja, ganancia o pérdida para sí mismo. En japonés lo expresamos con la palabra *mu-ga*, no-yo, salir de sí, éxtasis. Esta vivencia de estar fuera de sí es elemento esencial de la percepción de la belleza. Si falta este aspecto, no se da la percepción de lo bello, cualquiera que sea la clase de placer que se experimente.”

Nishida piensa que la filosofía es “negarse a sí mismo y aprender a olvidarse de sí”; por esta razón le cuesta filosofar desde un yo aislado que se limite a decir: “Yo pienso”. Su conciencia de sí le lleva a captarse arraigado en lo absoluto que lo desborda y envuelve. Descubre una fuerza unificadora en el fondo del cosmos y de la persona. “El yo y el universo tiene un mismo fundamento”.

Negándose a sí mismo y saliendo de sí, se sitúa en lo que él llama el “lugar de la Nada” y deja que se le manifieste la realidad tal cual es. Es decir, no es un sujeto que avance para tragarse un objeto, sino que de un paso atrás y se que de en actitud receptiva a la espera de que la realidad se deje ver tal cual es. En su noción de “experiencia pura” se diluyen las distinciones de sujeto y objeto. Por tanto, para Nishida, el yo auténticamente individuo, el yo real, trasciende al sumergirse en la profundidad inmanente a él, y no significa que se pierda a sí mismo:

“El color aparece al ojo como color y el sonido al oído como sonido”.

En sus célebres *Ensayos sobre Budismo Zen*, Daisetz T. Suzuki, introductor del pensamiento Zen en Occidente, explicaba: “Una de las críticas más comunes contra el Budismo es que, debido a que niega la existencia, enseña el nihilismo o negativismo. El Vacío parece ser la negación de la existencia. Pero lo que el Budismo enseña es trascender incluso esta negación, pues es aquí donde está lo que se conoce como *Sûnyatâ*; y cuando entramos en este reino de la soledad absoluta (*viviktâ*), se capta el significado de Vacío y Talidad, pues puede ser captado después de todo, aunque en el sentido relativo. Y cuando se capta esto, este mundo de objetos particulares es aceptado en su significado apropiado.”

Retomando la cuestión de la perspectiva nihilista, el también filósofo de la Escuela de Kyoto y discípulo del Nishida, Keiji Nishitani (1900-1990), uno de los máximos exponentes del pensamiento japonés vinculado al zen, afirma en su obra definitiva *La religión y la nada*, que existe un serio problema a raíz de la aparición de la máquina debido a que la relación

entre las leyes de la naturaleza y las cosas ha entrado en su última fase. La relación se encuentra en estos momentos en un proceso de inversión: nos hallamos en una situación en que debemos decir que el controlador está siendo controlado. Una situación de doble control: las leyes rigen sobre las cosas y las cosas rigen sobre las leyes. La normatividad de las leyes de la naturaleza, llevada al extremo de un profundo control interno del hombre, evidencia un modo de ser en el que el hombre se comporta como si permaneciera fuera de las leyes naturales. Dicho de forma sencilla, éste es un modo de ser en cuyo fondo se ha revelado la nihilidad. “El hombre sólo es capaz de lograr la libertad completa de las leyes naturales y de librarse de su control radical tomando una postura en esa nihilidad. Podríamos decir que se trata de un punto de vista desde el cual el hombre examina las leyes naturales como si fueran completamente externas a él. Desde tiempos inmemoriales, el hombre se ha referido a la vida en armonía con la ley o el orden de la naturaleza. Aquí, este modo de ser queda totalmente superado. En su lugar, aparece un modo de ser en donde el hombre se sitúa en la libertad de la nihilidad y se comporta como si estuviera utilizando las leyes naturales totalmente desde fuera de ellas. Es el modo de ser del sujeto que se ha adaptado a la vida de un puro deseo impetuoso, de vitalidad desnuda. En este sentido, adopta una forma cercana al instinto; pero, en realidad, como modo de ser de un sujeto situado sobre la nihilidad es una forma diametralmente opuesta al instinto.” Prosigue Nishitani: “Muchos existencialistas contemporáneos por un sentido de honestidad con su propia existencia, se han situado firmemente en la nihilidad, decididamente y por propio acuerdo. Este tipo de nihilismo positivo en el existencialismo representa un claro intento por salir de la mecanización del hombre y de su degradación hacia un nivel en el que el sujeto persigue sus deseos inherentes a un nihilismo que todavía no ha alcanzado su despertar. En otros términos, demuestra el esfuerzo por salir de la trampa en que el hombre cae en nuestros tiempos a causa de la perversión de su relación con la naturaleza.

Al mismo tiempo, el hombre no puede escapar a esa perversión mientras permanezca en la nihilidad porque fue precisamente a causa de esa desnaturalización que la nihilidad salió a la luz: la trampa puesta al descubierto en el fondo de esa perversión no es otra cosa que la nihilidad misma. La nihilidad no puede liberarse de la nihilidad por sí misma. Por lo tanto, el nihilismo se ve obstaculizado en sus intenciones positivas por la nihilidad en la que se sitúa tan firmemente. Podemos decir que éste es el punto de vista del dilema que entraña el nihilismo y la realización de la nihilidad.” [...] “El mundo”, según el filósofo japonés, “ha venido a mostrarse completamente insensible y del todo indiferente a los intereses humanos. El mundo ha rebasado la relación personal entre Dios y el hombre. En consecuencia, hablar de un mundo ordenado en dependencia con Dios, de la providencia en la historia, e incluso de la propia existencia de Dios, se ha convertido en algo ajeno a la mentalidad humana.”

En una línea de pensamiento que concuerda en muchos sentidos con Nishitani, María Zambrano viene a plantear la necesidad de llevar hasta el final, al límite y más allá del límite, la negatividad como única salida posible para atravesar la noche del nihilismo occidental. El nihilismo occidental haría referencia a una “nada relativa”. “Una nada”, dirá María Zambrano, “que perdida entre sí misma no consigue llegar hasta la Nada”.

Respecto al concepto y a la relación de dependencia de Dios, Nietzsche lo dejaba bien claro en su *Ecce homo*: “El concepto de “Dios” fue inventado como antítesis de la vida: concentra en sí, en espantosa unidad, todo lo nocivo, venenoso y difamador, todo el odio contra la vida. El concepto de “más allá”, de “mundo verdadero”, fue inventado con el fin de desvalorizar el único mundo que existe, para no dejar a nuestra realidad terrenal ninguna meta, ninguna razón, ningún quehacer. El concepto de “alma”, de “espíritu”, y, en fin, incluso de “alma inmortal”, fue inventado para despreciar el cuerpo, enfermarlo -volverlo “santo”-, para contraponer una espantosa despreocupación a todo lo que merece seriedad en la vida, a las cuestiones de la alimentación, vivienda, régimen intelectual, asistencia a los enfermos, limpieza, clima. En lugar de la salud, la “salvación del alma”, es decir, una *folie circulaire* [locura circular] que abarca desde las convulsiones de penitencia hasta las histerias de redención. El concepto de “pecado” fue inventado al mismo tiempo que su correspondiente instrumento de tortura, el concepto de “libre albedrío”, para obnubilar los instintos, con el propósito de convertir en una segunda naturaleza la desconfianza con respecto a ellos.”

Nietzsche habla sobre el nihilismo europeo, el que en principio nos corresponde, y ofrece soluciones proponiendo una farmacopea para la patología metafísica y ontológica de nuestra civilización. Tienen más de un siglo de vida y de malentendidos. Ser nietzscheano significa, para el filósofo francés Michel Onfray, proponer otras hipótesis, nuevas, posnietzscheanas, pero integrando su lucha en la cúspide. En su *Tratado de ateología*, afirma Onfray: “Las formas del nihilismo contemporáneo exigen más que nunca una transvaluación que supere de una vez por todas las soluciones y las hipótesis religiosas o laicas que surgen del monoteísmo. Zaratustra debe reincorporarse al servicio: sólo el ateísmo hace posible la salida del nihilismo.”

“El peligro de los peligros: nada tiene sentido”, escribe Nietzsche en *La voluntad de poder*, aludiendo a que lo esencial sería que no tiene ningún sentido compensar el sinsentido. El arte, por tanto, no es una mera compensación de un déficit de sentido o de cualquier otra carencia que irrumpa socialmente. Ocultar esta verdad para posibilitar con ello por vez primera la vida: eso hace al arte no sólo posible, sino necesario. Porque la vida no es posible en la verdad, el arte es la auténtica “voluntad de vivir”. Pero el arte no es un embriagamiento anestésico, no es una mera distracción. Nietzsche supuso que la verdad de los filósofos no era otra cosa que poesía, apariencia. “¿Qué es pues, la verdad?”, se pregunta el filósofo en su obra póstuma,

respondiendo: “Una hueste cambiante de metáforas, metonimias, antropomorfismos. Dicho brevemente: una suma de relaciones humanas que fueron incrementadas, transmitidas, adornadas con la poesía y la retórica, y que tras un largo uso se le antojan a un pueblo como fijas, canónicas y vinculantes: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han gastado y han perdido su fuerza sensible, monedas que han perdido su efigie y ahora se toman en consideración sólo como metal, pero ya no como monedas.”

En una situación en que la filosofía trató de imponer frente al arte su aridez y desgaste como criterio de conocimiento y de saber, Nietzsche, que percibe este esfuerzo como carente de sentido, dice: “Pues entre dos esferas absolutamente diferentes, como sujeto y objeto, no hay ni casualidad, ni certeza, ni expresión alguna, sino, como mucho, un comportamiento *estético*: me refiero a una transferencia alusiva, a una traducción balbuceante a un lenguaje completamente extraño. Para ello, en cualquier caso, se necesita sin embargo de una esfera media y de una esfera media que poetizen libremente y que inventen libremente.”

Con Nietzsche daba comienzo el gran escepticismo, decisivo para la Modernidad, frente a la apariencia del saber racional, y comienza la sobrecaptación del arte, que pide llegar a ser el verdadero estímulo de la vida, porque “miente diciendo la verdad, y dice la verdad mintiendo”, por utilizar la expresión del filósofo austríaco Konrad Paul Liessmann (1953). Por otro lado, el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser (1920-1991), que vaticinaba el relevo de la era de la escritura por la era de las imágenes digitales, relaciona, por tener la misma raíz en alemán, “apariencia” y “bello”, afirmando lo determinante que ello puede ser en el futuro. La soberanía de los mundos digitalizados lleva a una identificación del arte y ciencia, en la que la belleza pasa a ser el único criterio admisible de verdad. Lo que cuenta es la elegancia, la precisión, el logro estético de un mundo estético de apariencias. El arte es mejor que la verdad: “El hombre como proyecto, este analizador y sintetizador de sistemas que piensa formalmente, es un artista.” Enfatiza Flusser: “La apariencia digital es la luz que nos ilumina la noche del hondo vacío que nos rodea y que hay dentro de nosotros. Nosotros mismos somos los focos que proyectan los mundos alternativos sobre la nada y contra la nada.” Lo que Nietzsche aguardaba del arte debe alcanzarse gracias a los mundos virtuales generados con la técnica: un delirio de imágenes que justifique estéticamente el mundo y que haga aparecer como obsoleta la pregunta por la verdad. Y el artista y teórico de los media Peter Weibel (1945), en la confianza de que el progreso tecnológico desarrolle nuevas posibilidades, afirma por su parte: “Cuando constantemente se apela a la muerte del arte, de todo lo bello, del saber, de la verdad, de la naturaleza, de la historia, de lo que en verdad se trata es únicamente de la muerte de sus formas históricas de discurso. En realidad, sólo ahora comienza todo.”

Norbert Bolz (1953), filósofo y teórico de la comunicación, vincula internamente las exi-

gencias estéticas del arte moderno y el nuevo mundo de los media, es decir, lo que relaciona la pintura moderna de comienzos del siglo XX con el desarrollo de los media a finales de éste es la inobjetualidad. El programa del suprematismo de Malévich, que proclamaba la nada de la inobjetualidad liberada, su cuadrado blanco viene a ser la anticipación de un estado que ahora realizan los nuevos medios de comunicación: “la experiencia de un mundo inobjetual más allá de arte anterior.” Y así, “las imágenes reproducidas técnicamente anteceden al mundo que parecen reproducir. Pero cuando las imágenes ocupan el terreno del acontecimiento y lo acuñan de antemano, se pierde la característica esencial de la imagen, a saber: responder de algo ausente reproduciéndolo.” Es decir, las imágenes y signos digitales no representan ningún objeto ni simbolizan ninguna realidad. “Las realidades híbridas en las pantallas de los ordenadores no imitan: la realidad no está tras las imágenes, sino en ellas.”

En referencia al mundo de las imágenes producidas para la televisión se puede afirmar que más que engendrar una masa democrática, el individuo se vuelve un *divisum*, fragmentado en una pluralidad de funciones que transcurren simultáneamente, en donde función significa aquí en primera instancia consumo. Y sólo el hambre insaciable de consumo permite aquella estructuración de las necesidades que posibilita a la televisión su carácter de modelo matricial.

Pues el hombre distraído se encuentra en un estado de “esquizofrenia engendrada artificialmente”, que culmina en un *horror vacui*: en el “miedo a la independencia y a la libertad”. Para “estar impermeabilizado frente a la nada”, “todo órgano [tiene que] estar ocupado”, según afirmaba el filósofo Günter Anders (1902-1992).

La caída en el vacío, la experiencia abisal, no es en el fondo sino la entrada al abismo de las posibilidades, la devolución al origen, cuyo umbral sólo admite un último contenido de conciencia, que a la vez es un grado de lucidez: la conciencia de la capacidad de ficción. El nihilismo, o mejor diríamos hoy el vacío de valores firmemente asentados, es el acto de conciencia que puede conducir tanto a la muerte como a la vida, a la vida de aquel que sabe construir un mundo nuevo que implica el difícil ejercicio de mudar la piel, que será materia esencial para los nuevos universos metafóricos.

Cuando un mundo deja de tener credibilidad comienza a desmoronarse, y es realmente positivo que esto llegue a ocurrir, porque determinados espectáculos no deben prolongarse artificialmente: la ilusión no dura eternamente, su tiempo es limitado. Aprender a vivir siendo conscientes de las ficciones que nosotros mismos creamos no es un trabajo fácil. Es como aprender a palpar el vacío mismo y percibir la presencia de la muerte en cada instante. No la muerte como desaparición sino como anticipación, no como término sino como origen, como presencia, un perpetuo no-ser-yo, un constante no-ser-esto. Aquí podemos encontrar el valor de la ficción, su verdad y su validez.

En la búsqueda de un tipo de racionalidad capaz de dar a luz al mundo o mundos que el presente demanda, la razón analítica se ha estirado todo lo que ha podido. Se ha caminado durante largo tiempo y quizá con excesiva fe en los surcos abiertos por la indagación sistemática de las vías del estructuralismo semántico y hemos llegado a convencernos de que todo conocimiento es lingüístico, toda imagen un texto, toda vibración un signo. Y este exceso de conocimiento conceptual, de exceso de racionalidad, ha funcionado en detrimento de un conocimiento más directo, de un modo de vibrar y de captar vibraciones conformantes, que son previas a la configuración de los mundos, dejando de experimentar lo que es de decisiva importancia para el ser humano y que no es sino el placer que acompaña la recepción de la realidad previa para su configuración y para nuestra autoformación. Este placer no es otro que el placer estético, el placer mismo de la autocreación personal, que adviene al tiempo que la construcción de los mundos o su transformación.

El instante. Fenomenología

Las categorías estéticas son las modalidades de una experiencia que va modificándose con la historia, pero cuyo núcleo es siempre el placer. Un modo de aprehender por sinestesia y no sólo por medio de la vista, en donde el cuerpo entero participe de la experiencia construyendo sin necesidad de traducciones; en definitiva una razón estética que re-presenta, una razón sensitiva dirigida a la aprehensión de lo sensible. En este sentido un espectador es un “resonante”. La distancia que no permite la resonancia, la del “hombre teórico”, en expresión de Nietzsche, conduce a la reflexión pero mata la autenticidad del hecho: su inmediatez. El hecho conocido (re-conocido) ha perdido su verdad, su evidencia. La única evidencia posible, en el recuerdo, es la del recuerdo como tal, no la de su contenido.

El instante abarca la verticalidad del punto, el gesto como síntesis (universo relacional), la superposición de las superficies múltiples y la horizontalidad de la conciencia constituyente. El instante es, entonces, el lugar de la evidencia y éste sólo puede ser aprehendido estéticamente. Ver el mundo estéticamente es activar la razón creadora en el vivir cotidiano, según las palabras de la profesora Chantal Maillard. Existe una “unidad de fondo” que pone entre paréntesis las tensiones personales para que pueda darse lo que Gaston Bachelard denominaba “ensoñación fecunda”. En ella se engazarían los elementos que el discurso racional desliga; una actitud donde no hay enfrentamiento sino reciprocidad porque su espacio es el de la simultaneidad, no el de la sucesividad. Simultáneamente se forman las estructuras reticulares – los *rizomas* de Gilles Deleuze- nunca estructuras arbóricas, por lo que no hay lugar para oposiciones: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser,

intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y... y... y...” En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir el verbo ser. ¿A dónde vais? ¿De dónde partís? ¿Adónde queréis llegar? Todas estas preguntas son inútiles”, nos dice Deleuze (1925-1995), en su célebre texto *Rizoma*. En ese espacio reticular no hay “objetos” sino acontecimientos: *gestos*. El objeto es una parodia del suceso, un ardid de la voluntad; el acontecimiento ocurre en el instante: un punto de intersección entre la horizontalidad el tiempo y la profundidad de lo eterno.

El arte es un modo de plasmar la constitutividad mutua del mundo y de la conciencia en cada instante; el arte –entendido fenomenológicamente- habrá de dar cuenta del movimiento constituyente cuando éste se realiza. Y si es cierto que, como afirma Lyotard, “la verdad se experimenta siempre y exclusivamente en una experiencia actual”, la verdad habrá de ser verdad estética.

El valor esencial de las cosas, de las “cosas mismas” a las que Edmund Husserl (1859-1938) quería volver, es cuestión *aesthetica*. Sólo estéticamente aparecen las cosas en su mismidad porque sólo estéticamente se muestran más allá de sí mismas –ese sí mismo siempre escindido de la totalidad-. Los fenómenos son el acto de ser de las cosas que al cumplirse *aparecen*, y lo que nos muestra en ese aparecer es precisamente eso: el acto de *estarse-siendo*.

Ningún don hay más elevado en el conocimiento que el de poder asistir, con plena conciencia, al irrepetible encadenamiento de los seres. Aquel que goza de semejante visión participa de la infinitud del instante.

“El instante es eterno. El *kairós* es *logos* y el *logos* es *kairós*. Todas las contradicciones que surgen entre la verdad eterna y la verdad de los acontecimientos nacen de una comprensión abstracta del tiempo. El tiempo, creemos, debe ser comprendido como la autolimitación del presente absoluto.”, dirá Kitarô Nishida. En otro lugar nos dice a propósito el pensador japonés: “Todo conocimiento experiencial debe ir acompañado de “yo soy consciente de eso”. En este caso, el “yo” no debe ser “una unidad subjetiva, sino una unidad predicativa; no un punto sino un círculo; no una cosa sino un lugar”. Y un ejemplo gráfico: *Kane no oto ga ki-koeru*, quiere decir en el idioma japonés “el sonido de la campana es oído”. El tañido de la campana llega a ser oído originalmente en el momento previo a la actividad del “yo”. Si queremos hablar de un “yo”, debe ser en el sentido de que el yo es el hecho de que la campana sea oída. En una formulación radical, la experiencia pura es “el momento es el momento de ver un color u oír un sonido, previo a la bifurcación entre sujeto y objeto”. Recordando una cita del Heidegger tardío: “El lenguaje habla como el toque de campana del silencio”.

En la poesía japonesa breve del *haiku*, en donde lo que queda abolido no es el sentido, sino, más bien, toda idea de finalidad. Esta forma poética “posee a su vez una justedad (que de

ningún modo es pintura exacta de lo real, sino adecuación del significante y del significado, supresión de los márgenes, rebasamientos o intersticios que de ordinario exceden o perforan la relación semántica), esa justedad tiene evidentemente algo de musical (música de sentidos, y no forzosamente de sonidos): el *haiku* posee la pureza, la esfericidad y el vacío mismos de una nota musical”, recogiendo la acertada expresión de Roland Barthes.

En referencia al verso justamente célebre del poeta místico alemán Ángelus Silesius (s.XVII): “La rosa es sin por qué; florece porque florece. No se presta atención, ni pregunta si alguien la ve”, Heidegger afirmará en su momento: “El florecer tiene su fundamento en el propio florecer, tiene su razón de ser consigo y en sí mismo. El florecer es puro abrirse por sí mismo”.

Formular una experiencia del mundo, un contacto con el mundo que precede a todo pensamiento del mundo, es una de las claves del pensamiento fenomenológico del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), quien en su conferencia *El arte y el mundo percibido*, de 1948, afirmaba: “La pintura sería no una imitación del mundo, sino un mundo por sí. Y esto significa que, en la experiencia de un cuadro, no hay ninguna remisión a la cosa natural, en la experiencia *estética* del retrato ninguna mención a su “ semejanza ” con el modelo ” [...] “Se trata, como en la percepción de las mismas cosas, de contemplar, de percibir el cuadro según las indicaciones mudas de todas partes que me dan las huellas de la pintura depositadas sobre la tela, hasta que todas, sin discurso ni razonamiento, se compongan en una organización estricta donde se sienta claramente que nada es arbitrario, aunque no se esté en condiciones de explicarlo.” Y respecto de la poesía: “Hace ya largo tiempo que Mallarmé distinguió el uso poético del lenguaje del parloteo cotidiano. El charlatán no nombra las cosas sino justo lo suficiente para indicarlas brevemente, para significar “de qué se trata”. Por el contrario, el poeta, según Mallarmé, reemplaza la designación común de las cosas, que las da como “bien conocidas”, por un género de expresión que nos describe la estructura esencial de la cosa y así nos fuerza a entrar en ella. Hablar poéticamente del mundo es casi callarse, si se toma la palabra en el sentido de palabra cotidiana, y es sabido que Mallarmé no escribió mucho”.

Recogiendo unas palabras del profesor de origen chino François Cheng: “En el amor, como en la belleza, toda verdadera mirada es una mirada cruzada. Por eso Merleau-Ponty define la percepción mediante el concepto de *quiasma*, esa interpretación, precisamente, entre lo que mira y lo que es mirado. Una mirada aislada alcanza difícilmente la belleza. Las miradas cruzadas son las únicas que pueden provocar la chispa que ilumina.”

Según expresión de Chantal Maillard: “La palabra poética es palabra verdadera cuando la poesía se entiende como aquella actitud interior que lleva al sujeto, mediante una intensa comunión con el objeto al que contempla, a captar el cuerpo eterno de ese objeto. No su ser de

tiempo, sino la eternidad de su cuerpo, la eternidad *en* el cuerpo. Cuando el sujeto es capaz de expresar esta experiencia fundamental con la máxima sencillez, entonces la imagen detenida en la palabra comunica el suceso (todo es suceso; un objeto aparentemente inmóvil siempre está sucediendo). Llamo “poesía fenomenológica” al acto poético que da lugar a la máxima expresión capaz de manifestar el instante, y hago extensiva la expresión a la obra poética a la que tal acto diese lugar.” [...] “El tiempo es múltiple; la eternidad única.”

“Saborear, ver, experimentar, vivir: todos estos actos demuestran que hay algo común a la experiencia iluminadora y a la sensorial; la primera tiene lugar en lo más profundo de nuestro ser, la otra en la periferia de nuestra conciencia. La experiencia personal, entonces, parece ocupar la fundación misma de la filosofía búdica. En este sentido el Budismo es un experimentalismo o empirismo radical, cualquiera sea la dialéctica iluminadora”, según el profesor Suzuki. Por tanto, el Zen no consiste en un rechazo de orden idealista de lo sensorial y lo material, dirigido a la producción de un ascenso en la dirección de una realidad supuestamente invisible y real por sus propios medios. La experiencia Zen es una aprehensión directa de la unidad de lo visible y lo invisible, de lo nouménico y lo fenoménico, es decir, un descubrimiento vivencial de que no hay en tales divisiones más que pura ilusión.

Del silencio como significado

En su obra *Signos*, Merleau-Ponty reflexiona sobre la palabra y el silencio: “Tenemos que considerar la palabra antes de ser pronunciada, ese fondo de silencio que siempre la rodea y sin el que no diría nada, debemos desvelar los hilos de silencio que se entrelazan con ella.”

En otro momento, el filósofo francés habla de la transformación de la “palabra hablada” en “palabra hablante”. Desde su punto de vista habitamos en un mundo en el que el lenguaje está especializado. El primer paso del habla, decisivo, ya está dado, por lo tanto, y es cosa del pasado. Así, pues, para poder hablar de verdad tenemos que retrotraernos al silencio primigenio, anterior al sonido de la palabra. Pero cuando este silencio primigenio es roto por un hablar inicial, a partir de ese momento se hablará verdaderamente. Esta transformación es para Merleau-Ponty, al mismo tiempo, “una transformación de mi ser”. Merleau-Ponty ve una recíproca relación de condicionamiento entre sí (mismo) y el lenguaje, como también lo hace el budismo zen. Éste se limita a preguntar cómo acontece este cambio de la palabra hablada a la palabra hablante, que al mismo tiempo produce una transformación del ser del hombre.

“La ausencia de signo puede ser un signo, y la expresión no es el ajuste a cada elemento del sentido de un elemento el discurso, sino una operación del lenguaje que de improviso se descentra hacia su sentido. Decir no es poner una palabra bajo cada pensamiento: si lo hicié-

ramos, nada sería jamás dicho, no tendríamos el sentimiento de vivir en el lenguaje y nos quedaríamos en el silencio, porque el signo se eclipsaría inmediatamente ante un sentido que sería el suyo, y porque el pensamiento nunca volvería a encontrar más que pensamientos: aquel que quiere expresar y aquel que formaría con un lenguaje totalmente explícito”, afirma el filósofo francés en su obra *El lenguaje indirecto y las voces del silencio*.

Esa necesidad, no sólo de silencio, sino también de espacio vacío responde precisamente a la necesidad de reencuentro con lo que somos por debajo o por encima de las formas culturales que confirman nuestro “ser” en una “personalidad”; responde al deseo de la toma de contacto con nuestra invisibilidad, con nuestros límites, con nuestras posibilidades.

Formulando una sencilla ecuación: a la actividad, que procura la seguridad que a su vez afianza la conciencia de sí, le corresponde la utilidad, lo lleno, el ruido; a la inactividad, en cambio, le pertenecen la inutilidad, el vacío, el silencio, tres aspectos que corresponden, según todos los patrones, a la negación de la existencia y que, por tanto, producen miedo.

Hace ya décadas, Antoni Tàpies, en su libro *El arte contra la estética*, apuntaba acertadamente cómo para los medios tradicionales más directos de representación de esa energía numinosa, en occidente, han sido dos formas negativas: la oscuridad y el silencio; mientras que para los orientales existe un tercer medio que para mentes pragmáticas podría parecer el summum del absurdo, y no es otra cosa que el vacío.

“El lenguaje habla como el toque de campana del silencio”, según Heidegger. Y Wittgenstein, en una célebre frase de su *Tractatus logico-philosophicus*, afirma: “De lo que no puede hablarse, sobre ello hay que guardar silencio”. Nosotros los humanos, como seres dotados de lenguaje, quizá no podamos o no queramos guardar silencio, mientras no se nos deje sin habla. Sólo cuando tal cosa acontece, el silencio no sería lo último. Lo que nos hace callar toma entonces la palabra. No es que haya una realidad inexpresable en algún lugar y de alguna manera, sino que es real un acontecimiento que, sacándonos del lenguaje, nos mueve hacia el lenguaje. El “¡Oh!”, considerado como primerísimo proto-sonido de lo indecible, según lo introduce el filósofo japonés Shizuteru Ueda, debería ser un ejemplo ilustrador del acontecimiento en cuestión. No se trata de de una realidad que subsistiera por encima del lenguaje, sino de un acontecimiento. Y si esto es así, hay que preguntarse: ¿cómo y bajo qué condiciones acontece?, ¿le cae simplemente al ser humano un acontecimiento sobre el que no puede disponer?, ¿cómo es posible que un acontecimiento libere al hombre hacia su propia libertad, le dé la libertad que, en realidad, habría de consistir en la autonomía del “desde sí”, o bien del “a partir de sí mismo”?

“Habitamos un mundo esencialmente limitado debido a su carácter relacional. En cuanto tal es finito, y está rodeado en el límite por lo abierto ilimitado. Habitamos en el mundo esencialmente limitado que limita con lo ilimitado y el límite está rodeado por lo abierto ilimitado

y de algún modo penetrado por ello. En resumen: habitamos en el mundo en lo abierto ilimitado. Es decir, habitamos en el mundo y, a la vez, fuera del mundo. Con el ser-en-la-doble-apertura modificamos en un aspecto decisivo “el-ser-en-el-mundo” como condición fundamental de la existencia humana en Heidegger. A través de este encontrarse en el mundo, el sujeto se encuentra también, simultáneamente, en un abierto infinito, es decir, fuera del mundo, es el yo sin yo, puesto que en lo abierto infinito no hay nada. La duplicidad de la apertura limitada e ilimitada da a la existencia humana y a las cosas una dimensión de profundidad. Para Rilke, “las cosas cantan” desde lo profundo. [...] El ser humano habita como el yo sin-yo en el ahí y en la nada, esto es, en el mundo de lo abierto infinito. El mundo, en cuanto tal, es el mundo lingüísticamente preentendido, y a la vez es ya el mundo del lenguaje. En cambio, lo abierto infinito es el espacio del silencio insondable, del profundo callar. Hablando-callando habita el hombre en el mundo de lo abierto infinito”, según las palabras de Ueda en su ensayo *Silencio y habla en el budismo zen*.

“El silencio es el sonido de lo invisible en los huecos del tiempo.” (Chantal Maillard)

Parece más fácil dejar de hacer que dejar de hablar: es más: parece que el ocio dispara el habla. Como si se quisiera llenar con ruido los espacios interiores donde anida el miedo, como si se quisiera aturdir el miedo en las entrañas; como si no nos diésemos cuenta de que el miedo es simplemente el rastro de polvo que dejamos al huir. Parece que nada sucede sino que todo a-contece: es contado. Y en este orden de cosas, parece que nada de lo que sucede tiene sentido si no es explicado, lo que equivale a decir que todo ha de ser historiado, argumentado para ser comprensible: para ser lógico.

Sería necesario silenciar en lo posible el ajetreo cotidiano, silenciar la palabra vana, silenciar el eterno discurrir de la mente –esa permanente “radiofonía” de la que hablaba Barthes– que se afana en historiarlo todo, en prever, en recordar, en organizar. La palabra común no es palabra, como tampoco es silencio ni la pausa entre las palabras ni la palabra que no se dice por resignación, por cansancio o por miedo. Sólo del silencio puede surgir la palabra, aquella que configura a los pueblos, aquella que es capaz de *comunicar*: de hacer común una experiencia transportándola más allá de donde se fraguó. No por callar se conoce el silencio, de la misma manera que no por callar es preferida la palabra, y las muchas palabras encubren el desconocimiento tanto del silencio como de la palabra que comunica. La palabra es una fuerza: es proyección del silencio para la apertura del espacio comunicativo.

La recuperación del silencio y su espacio se hace imprescindible; la recuperación del lugar donde un gesto pueda realizarse sin ser interpretado y donde la voluntad pueda aquietarse: concentrarse, en definitiva.

El espacio abierto al silencio compete a la filosofía, que sólo volviendo a iniciarse desde el silencio interior volverá a ser capaz de señalar los límites entre el “dentro” y el “fuera” allí donde se inventen todo tipo de trampas con cuya construcción la mente se entretiene y con la que goza presentándola como universo.

“El silencio es un sentimiento, una forma significativa, no el contrapunto de la sonoridad imperante. Refleja la actitud del hombre ante su entorno. Aquí, los imaginarios sociales revelan su ambivalencia: si unos experimentan ante el silencio una sensación de recogimiento, de serena felicidad, otros se asustan y buscan en el ruido o la palabra una forma de ahuyentar el miedo. Mezcla confusa de angustia y atracción, de terror y regocijo, de peligro y remanso, tranquilizador o inquietante, según las circunstancias, el silencio nunca aparece bajo una única y definitiva luz”, afirma David Le Breton en su obra *El silencio. Aproximaciones*.

El silencio no es una ausencia de sonoridad, un mundo sin vibración, estático, donde nada se oye. El grado cero del sonido, aunque pudiera conseguirse experimentalmente mediante una privación sensorial, no existe en la naturaleza. En todo lugar resuenan numerosas manifestaciones sonoras, aunque sean espaciadas, tenues y lejanas. El silencio absoluto no existe en los desiertos ni en las altas montañas, y los monasterios recogen el sonido de los pájaros, las campanas, o los cantos de la liturgia. En todo acto de la vida cotidiana hay un rastro sonoro, de modo que incluso en una habitación insonorizada, los latidos del corazón, la circulación de la sangre, los movimientos intestinales, y hasta del sistema nervioso, adquieren una dimensión inesperada, como demostró en su día John Cage en su experiencia dentro de una cámara anecoica, distinguiendo con claridad sonidos interiores graves y agudos.

El silencio no es sólo una cierta modalidad de sonido; es, antes que nada, una cierta modalidad de significado. Aliado a la belleza puede procurar un camino de reconciliación con el mundo a través de momentos de suspensión del tiempo en los que se abre un pasadizo que ofrece al hombre la posibilidad de encontrar su lugar, de conseguir cierta paz. Y así considerado, el silencio procura la sensación segura de existir, pule al hombre y lo renueva, pone en orden el contexto en el que se desenvuelve su existencia.

A propósito del significativo valor de ciertos silencios en la música contemporánea, el comprometido compositor italiano Luigi Nono (1924- 1990), escribía, con fecha de 1983, en un artículo titulado *El error como necesidad*: “En lugar de escuchar el silencio, en lugar de escuchar a los otros, uno espera escucharse a sí mismo una vez más. Es una repetición que resulta académica, conservadora, reaccionaria. Es un muro contra los pensamientos, contra lo que no es posible, aún hoy día, explicar (...). Se ama el confort, la repetición, los mitos; se ama escuchar siempre lo mismo, con esas pequeñas diferencias que permiten demostrar inteligencia. Escuchar la música. Es muy difícil. Yo creo que, hoy en día, es un fenómeno raro. Se

escuchan cosas literarias, se escucha lo que se ha escrito, se escucha a uno mismo en una proyección...”

Para Nono, sobre todo en el maravilloso tramo final de su carrera, una de las de más hondo sentido del siglo XX, mantener la tensión a través de lo inaudible fue uno de sus mayores intereses y una de sus mayores dificultades: “ descubrimos cómo frecuentemente lo inaludible puede ser extremadamente más tenso que lo aludible”.

El silencio instala en el mundo una dimensión propia, un espesor que envuelve las cosas e incita a no olvidar lo que hay de personal en la mirada que las ve. El tiempo transcurre sin prisa, al paso que marca el ser humano, invitando al reposo, a la meditación, a la introspección. La percepción del silencio en un determinado lugar no es cuestión de sonido sino de sentido. No se trata de que haya una ausencia de manifestaciones ruidosas, sino de que se produzca una resonancia entre uno mismo y el mundo que llame al recogimiento, a la calma, a la desaparición de cualquier diversión, de cualquier tentación. El silencio es una de las emanaciones temporales de la naturaleza. El sentimiento de fusión con el cosmos, la disolución de los límites, manifiesta el carácter profundamente individual de semejante experiencia, que deriva de lo sagrado de una intimidad que está a merced de la más mínima palabrería. Lo principal no es no decir nada para no romper el vaso extremadamente frágil del tiempo. Plenitud o vacío del silencio, según la interpretación de cada cual.

El recogimiento es una de las modalidades que prodiga el silencio a los que se instalan un momento en él. Introspección, capacidad para dejarse invadir por el paisaje o por la solemnidad de los lugares; emoción de sentirse pertenecer plenamente al mundo, llevado por el estremecimiento de la atmósfera que reina entonces. El silencio contiene tal densidad que agita la conciencia y, a veces, incluso la modifica. El hombre ensancha la sensación de su presencia y, en un momento, intuye el posible final de la separación que, sin embargo, renace con la primera palabra pronunciada.

El individuo, al armonizarse con el silencio de las cosas, vuelve a sus orígenes, se llena de sí permitiendo que el mundo le penetre. El recogimiento deja en suspenso la dualidad entre el hombre y las cosas, aunque sea de forma provisional y esté amenazado en todo instante. En este momento privilegiado, el silencio es un bálsamo que cura la separación con el mundo, lo que hay entre uno mismo y los demás, pero también la que el individuo sufre dentro de sí: restaura simbólicamente la unidad perdida que el resurgimiento del ruido aniquila, a no ser que se posea la fuerza suficiente para producir el silencio en uno mismo a pasar de los ruidos circundantes. El silencio deja al mundo en suspenso, y mantiene la iniciativa del hombre dejándole que respire un aire tranquilo, sin la menor sombra de hostigamiento.

Argumenta Susan Sontag, en su ensayo *La estética del silencio* (en *Estilos radicales*): “El

vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica. Aunque sólo sea porque la obra de arte existe en un mundo pertrechado con otros múltiples elementos, el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma de lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento de diálogo.” [...] “El silencio y las ideas afines (como vacío, reducción, “grado cero”) son nociones extremas con una gama muy compleja de aplicaciones: son términos sobresalientes de una determinada retórica espiritual y cultural.” Más adelante: “El arte tradicional invita a mirar. El arte silencioso engendra la necesidad de fijar la vista. El arte silencioso permite –por lo menos en principio- no liberarse de la atención, porque, en principio, no la ha reclamado. El acto de fijar la vista es quizás el punto más alejado de la historia, más próximo a la eternidad, al que puede llegar el arte contemporáneo.”

“El silencio es una metáfora para una visión limpia, que no interfiere, apropiada para obras de arte que son imposibles antes de ser vistas y cuya integridad esencial no puede ser violada por el escrutinio humano. El espectador debería abordar el arte como aborda un paisaje. Éste no le exige al espectador “comprensión”, ni adjudicaciones de trascendencia, ni ansiedades y simpatías: lo que reclama, más bien es su ausencia, y el pide que no agregue nada a él, al paisaje. En términos estrictos, la contemplación hace que el espectador se olvide de sí mismo: el objeto digno de contemplación es aquel que, en la práctica, aniquila al sujeto perceptor.”

El silencio se equipara con la detención del tiempo (“tiempo lento”). Para John Keats, el silencio de una urna griega es un núcleo de alimento espiritual: las melodías “no oídas” perduran, en tanto que las que llegan al “oído sensual” se descomponen.

Tú, forma silenciosa, nos distraes de nuestro pensamiento
tal como lo hace la eternidad

Continúa Sontag: “Detrás de las invocaciones al silencio se oculta el anhelo de renovación sensorial y cultural. Y, en su versión más exhortatoria y ambiciosa, la defensa del silencio expresa un proyecto mítico de liberación total. Lo que se postula es nada menos que la liberación del artista respecto de sí mismo, del arte respecto de la obra de arte específica, del arte respecto de la historia, del espíritu respecto de la materia, de la mente respecto de sus limitaciones perceptivas e intelectuales.

[...] Hay maneras de pensar que aún no conocemos. Nada podría ser más importante o precioso que dicho conocimiento nonato. Éste engendra una ansiedad y un desasosiego espiritual que no se pueden apaciguar y que continúan alimentando el arte radical de este siglo (XX).

Al postular el silencio y la reducción, el arte comete un acto de violencia contra sí mismo, se convierte en una especie de automanipulación, de conjuro mediante el cual intenta alumbrar estas nuevas formas de pensamiento.

[...] Así como el lenguaje muestra el camino de su propia trascendencia en el silencio, así también el silencio muestra el camino de su propia trascendencia, de un discurso que está más allá del silencio.”

El vacío en sentido positivo: Sûnyatâ

Vacío: el “hueco” de la nihilidad y del “cielo” de la vacuidad se combinan aquí.

Vacuidad (*ku*): *sûnyatâ* (sánscrito). De acuerdo con la imagen sugerida por el carácter chino, se emplea en el sentido de ser “como en el cielo” y en el texto se compara con un cielo cósmico omniabarcador. El mismo carácter puede ser leído en forma adjetivada como *munashii*, creando así un parecido fonético con *mu* o nada.

Nada (*mu*): se utiliza en dos significados principales: como una traducción de cosas como *néant* de Sastre y *Nichts* de Heidegger (su “sentido occidental”) y en un “sentido oriental” en el que su sentido varía de acuerdo con su calificación de nada relativa –o negativa- (referida como **nihilidad**) o nada absoluta (referida como **vacuidad** o **sûnyatâ**).

Para el jesuíta y sinólogo Jean Eracle, autor de *La doctrina búdica de la Tierra Pura*, la palabra Vacuidad puede revestir varios significados según el contexto. Puede evocar, simplemente, la inconsistencia de las cosas. Puede también designar la infinita posibilidad que tiene el espíritu de reflejar todas las formas. Como experiencia espiritual del Conocimiento Trascendente (*Prajñâ-Pâramita*), el término equivale a “no apego del pensamiento”, cuando todo pensamiento se desvanece desde que ha aparecido y, en consecuencia; se encuentra vacío:

El budismo descubrió fenomenológicamente la intencionalidad de la conciencia, mucho antes que Husserl, pero sus conclusiones no apuntaban a la trascendentalidad de la conciencia, sino a su desintegración. El vuelco no lo había de realizar la conciencia sobre sí misma afianzándose en su realidad, sino anulándose en su propio vacío.

La autonaturaleza es Vacío porque fuera de la mente nada puede decirse sobre la mente, y tratar de hacerlo sería, según ilustra el dicho zen, como intentar salirse de un pozo asiéndose de las propias orejas.

Las escuelas del budismo zen desarrollaron el germen de la doctrina Mahâyâna del desprendimiento del yo que trataba de obtener la comprensión del vacío de la autonaturaleza mediante la contemplación no-esforzada y la atención a la totalidad del instante.

En esta línea de pensamiento y de transformación tuvo un importantísimo relieve la contundente aportación del filósofo y monje budista indio del siglo II de nuestra era, Nâgârjuna, quien definió la idea central de la “Doctrina del Medio”, también conocida como “Doctrina del Vacío”. Para Nâgârjuna el conjunto de lo fenoménico no es distinto de la verdadera realidad o, expresado de otro modo, la ilusión no es distinta de la iluminación, o más literalmente, el proceso de la existencia (*samsara*) no tiene nada que lo distinga de la extinción (o liberación) (*nirvana*). La extinción o liberación no tiene nada que lo distinga del proceso de existencia.

El *sâmsara* es el mundo fenoménico, pero es ante todo la rueda de la existencia, su proceso y el estado ilusorio que supone: el mundo fenoménico es el mundo pensado y el mundo pensado es un error. De igual manera, el *nirvana* es la extinción del proceso de la existencia, pero, siéndolo, es también la iluminación, la liberación del estado ilusorio y, por eso mismo, es vacío. La cuestión de fondo radica fundamentalmente en entender cómo estos dos estados de conciencia se identifican.

Aquellos que consideramos “seres” están vacíos de determinación; sus límites, su perseverancia en un determinado estado es ilusoria. Explica la profesora Maillard que ni siquiera debería hablarse de “estados”, pues estos son momentos horizontales, lugares de permanencia, tiempo que se ensancha convirtiéndose en espacio, en “estancias”.

La condición dhármica del “yo” se ve reforzada por el planteamiento de Nâgârjuna: nada permanece, luego nada es por sí mismo y en sí mismo, luego los fenómenos están vacíos de ser: de verdadera Realidad. Pero, aun así, o precisamente por ser así, no se distinguen de la verdadera Realidad y ello porque la verdadera Realidad es igualmente Vacío.

La verdadera Realidad es aquello que se aprehende en el estado de liberación (*nirvana*), y esto no es otra cosa que un estado de conciencia. La comprensión de la verdadera Realidad, por tanto, es la comprensión de un estado de conciencia: aquel que tiene lugar como cese de la ilusión.

Se podría concluir diciendo que el estado de *nirvana* no es un estado de conciencia de algo vacío, sino un estado de no-conciencia.

La conciencia no se distingue de los fenómenos, y éstos son vacío. La conciencia, por ello, es vacío. El *nirvana* es aquel estado que se obtiene al ser trascendida la conciencia discursiva y del cual, por tanto, nada puede decirse porque sin juicios, sin pensamiento, nada puede ser dicho, ni conocido, ni recordado o reconocido. Fuera del pensamiento, en efecto, no puede haber nada.

Según afirma el profesor de filosofía sánscrita Juan Arnau en su libro *La palabra frente al vacío*, la doctrina del vacío de Nâgârjuna es una doctrina que no se apoya en nada, por estar vacía, y que nada pretende proponer, pero que ha cautivado la imaginación de los hombres durante siglos por ese oscuro encanto que el vacío ha ejercido sobre la humana fantasía.

Entre las reflexiones de Nâgârjuna estaba que el pensamiento en general, incluso el de los escolásticos, se pasa la vida construyendo teorías que acaban por idolatrarse. Personas, pero también acontecimientos, ideas y símbolos son los más usuales. Todos ellos son igualmente vacíos. El resto de la vida humana consiste en un esfuerzo continuo por mantener al ídolo en lo alto o lamentarse por su caída: siempre acaban cayendo.

Nâgârjuna considera este proceso como una falsificación de la realidad. Un velo (*âvarana*) que nos impide ver la verdadera naturaleza de las cosas y que confunde (*prapañca*) nuestro mirar. Considera, entonces, que tanto en la construcción del ídolo como en el sufrimiento que nos causa su caída se nos va la vida.

La verdadera Realidad no puede ser pensada, y la verdadera Realidad es la verdadera naturaleza de lo fenoménico y de la conciencia, más allá de ellos. Así pues la verdadera naturaleza de los seres, la de uno mismo, no puede ser conocida, pero, sin embargo, hay modos de intuir-la, de captarla y de indicarla en su inmediatez, exenta de nombre y por tanto de palabras que fuerzan las cosas a ser ciertas, a permanecer *contra natura* en una determinación que no les es propia. Esta expresión debería ser indicación súbita de lo que sucede en el instante. Todo lo que hay sucede en el instante y ese instante es lo único que hay.

Esta es la razón de las enseñanzas del budismo zen y sus sorprendentes prácticas que conducen directamente a un despertar o *satori*.

Todas las cosas comparten la misma condición de su falta de naturaleza propia. Las cosas se apoyan unas en otras y no hay nada que sea independiente de lo que lo rodea o que pueda existir de manera autónoma. Nâgârjuna declara que dado que todas las cosas tienen un origen condicionado son vacías, y dado que ninguna cosa o fenómeno existe con naturaleza propia no se puede decir que haya algo no vacío. Así *surge* la “vacuidad”, sin naturaleza propia, originada, como el resto de las cosas, por causas y condiciones.

Es importante señalar que la vacuidad en el sentido de Nâgârjuna no puede ser la nada o algún tipo de absoluto inexpresable más allá del lenguaje. Hacer de la vacuidad un absoluto es caer en el peor de los errores, agarrar la serpiente por la cola. Para el filósofo indio es claro que la vacuidad no es ni la “Nada” ni un “Principio trascendente”. La vacuidad no quiere mayúsculas ni es algo que esté más allá de los fenómenos, al contrario, es la característica misma de los fenómenos, la textura de eso que llamamos realidad y que Nâgârjuna prefiere llamar ilusión.

Si la vacuidad no está “más allá” del discurso, del lenguaje o la realidad fenoménica (aunque se describa de manera paradójica: “la esencia de todas las cosas es su falta de esencia”); si *sûnyatâ* es la característica fundamental de la existencia (*samsara*); si el término caracteriza tanto a la realidad de todos los días como al *nirvana*; eso quiere decir que *samsara* es una falsa prisión, que la existencia comparte la misma naturaleza que la liberación. El *nirvana* no se concibe como “liberación” sino como “despertar”, aquí y ahora; significa, literalmente, “apagón, extinción”, relativos a un incendio que se propaga. Es un estado en el cual se experimenta un general “vaciado” de aquello de lo cual andaba rebosante.

La palabra *sûnyatâ*, como cabía esperar, condicionada y afectada por otros discursos, no se mantendrá estable. Sin embargo estas formas “erróneas” de entender el término no serán contrarias al espíritu mismo de la vacuidad. “Refutar la vacuidad es en realidad defenderla”, dicho en expresión de Nâgârjuna.

En algunos casos el término perderá su estatus filosófico para ganar uno religioso. Algunas veces la vacuidad será entendida como la nada, otras como como un principio trascendente, indefinible e inmanente a todo lo ilusorio. Incluso algunos trabajos arrojarán sobre ella un significado místico.

La vacuidad debe considerarse como una mera abstracción, como una simple palabra que, como las demás, estará sujeta al tiempo, a las luchas por el estatuto de lo verdadero y de las derivas de toda práctica discursiva.

De nuevo nos encontramos aquí con el carácter paradójico de la vía media: por un lado hay que reconocer la importancia de la vacuidad, dado que todo lo que existe es vacío, por el otro hay que percatarse de su falta de importancia, ya que la vacuidad es una palabra como cualquier otra. Considerar, tener en mente y cultivar estas dos opciones es situarse ya en la vía media. Mientras que identificar la vacuidad con la nada o con un absoluto trascendente es perder de vista esa vía media o confundirla con algo que no es, según nos dice el profesor Arnau en su texto *La palabra frente al vacío*.

“Si se diera la identidad entre la palabra y su objeto, la palabra *fuego* quemaría la boca. Si se diera su diferencia, el conocimiento no sería posible”, según Nâgârjuna. La identidad entre las palabras y las cosas, entre el sonido y el sentido, es aspiración de toda poesía; su diferenciación el propósito de toda filosofía (de todo pensamiento). El verso niega ambas posibilidades.

Un interesantísimo punto de vista sobre el término *sûnyatâ* nos lo ofrece de nuevo el japonés Keiji Nishitani, filósofo muy vinculado al pesamiento zen: “*Sûnyatâ* es el lugar en que nos manifestamos en nuestra propia mismidad como seres humanos concretos, como individuos con cuerpo y personalidad. Y, al mismo tiempo, es el punto en que todo lo que

hay a nuestro alrededor se hace manifiesto en su propia mismidad. Puede hablarse de él como el lugar en el cual las palabras “en la gran muerte, el cielo y la tierra se renuevan” pueden significar a la vez un renacimiento del yo. Aun cuando nos referimos a esto como un renacer, lo que queremos decir con eso aquí es la aparición del yo con su rostro original. Es el regreso del yo a sí mismo en su modo de ser original.” Más adelante afirma: “La vacuidad de *sūnyatā* no es una vacuidad representada como algo fuera del ser y que no es el ser. No es simplemente una nada vacía, sino más bien una vacuidad absoluta, vaciada incluso de estas representaciones de la vacuidad. Y, por esta razón, en el fondo es una cosa con el ser, del mismo modo que el ser en el fondo es uno con la vacuidad. En la fuente elemental donde el ser aparece como uno con la vacuidad, en el terruño del ser, la vacuidad aparece una con el ser. [...] La fuente está lo más cerca que puede estar, “a mano” de las cosas en sí. Y las cosas como son en sí mismas, tal como son, una con la vacuidad, donde están en su propio terruño. A causa de que el campo de la vacuidad permanece abierto en este lugar, las cosas emergen del ser”. “A pesar de esto”, continúa Nishitani, “estamos acostumbrados a representar las cosas como objetos en el ámbito de la sensación o de la razón, o sea, a mantenerlas a distancia de nosotros”.

[...] “La nihilidad es una negación absoluta que alcanza toda existencia y, así pues, está relacionada con la existencia. La esencia de la nihilidad consiste en una negatividad antitética, puramente negativa. Su punto de vista contiene la contradicción de no poder evitar la existencia ni alejarse de ella. [...] Al ser esencialmente transición y negatividad negativa, es radicalmente real; pero el punto de vista mismo es, esencialmente nihilidad, hueca y vacía. El punto de vista de la nihilidad es en sí mismo esencialmente nihilidad, y sólo como tal puede serlo.

El punto de vista de *sūnyatā* es totalmente distinto. No es un punto de vista de simple negatividad negativa, ni es esencialmente transitorio. Es el punto de vista en que la negación absoluta es, al mismo tiempo, una gran afirmación. No es simplemente un punto de vista que sostiene que el yo y todas las cosas son vacío. Si así fuera no sería distinto de la manera en que se manifiesta la nihilidad en el fondo de las cosas y del yo. Los fundamentos del punto de vista de *sūnyatā* son otros: no se trata de que el yo sea vacío, sino de que la vacuidad es el yo; no se trata de que las cosas sean vacío, sino de que la vacuidad es las cosas. Una vez ha tenido lugar esta conversión, podemos superar el punto de vista desde el que se considera a la nihilidad más allá de la existencia. Sólo entonces aparece el punto de vista en el que podemos mantenernos no meramente como un más allá de nosotros, sino como un más allá al que ya hemos llegado.”

MA, el luminoso intervalo

El vacío en la civilización occidental simplemente no parece existir, es tan sólo propiedad del espacio cuyo cometido es el contener los seres. Sin embargo, las artes taoístas y vinculadas al Zen, por el contrario, distribuirán las formas con el fin de que el vacío se aprecie con toda claridad y cobre su verdadero sentido. Ese vacío, hay que insistir, no hay que pensarlo en el sentido de una carencia, sino como una plenitud significativa. Pero existe ese doble aspecto, ese proceso dialéctico entre lo visible y lo invisible, como hemos visto anteriormente, entre el surgir y el desaparecer, y es precisamente ello lo que constituye la clave poética de una buena parte del arte de la tradición extremo-oriental.

Es el mundo como fragmento. Porque lo fragmentario apunta, señala la totalidad de un modo más eficaz que una obra que se podría considerar como “terminada”. Y por tomar prestada la expresión de María Zambrano: “Un fragmento que encajamos en una continuidad suelta e invisible”.

Existe una vacuidad calculada, unos espacios entre las soledades definidas; ello nos conduce al atractivo y rico universo de los jardines japoneses, y más en concreto, a los *kare sansui*, o jardines secos, fundamentalmente conformados por rocas y grava, en los que la base es vacía, es un vacío que es potenciado y revelado por las rocas. Este espacio, entre una referencia lejana y difícil, llena de formas y colores, y a nosotros nos hace ver que para llegar a las formas es necesario atravesar el mundo sin formas: el jardín de piedras y grava que, como un desierto del alma, nos muestra lo que es esencial. “Forma, esto es Vacío; Vacío, esto es forma”, enseña el *Sutra del Corazón*. El silencio se ilumina y la luz se hace silencio.

En la tradición japonesa, y en especial la budista, estos espacios vacíos se llenan de significados múltiples que quedan recogidos y englobados en el término *MA*, que, literalmente, significa pausa, intervalo entre palabras o líneas. Su sentido se inclina más el evocar que explicitar, una expresión sin expresión, una forma de articular el tiempo-espacio dentro de un sentido del ritmo flexible y una expresión del tiempo presente. Quedan desterrados los metrónomos; la monotonía se evita al suprimir los ritmos regulares. El silencio consigue tensarse y convertirse en énfasis. Así, por ejemplo, en la música *hōgaku*, las voces de los pájaros, los insectos y otros sonidos de la naturaleza, no interfieren debido a su sentido afín, a su belleza irregular, asimétrica e imprevisible.

MA se identifica con el espíritu que conecta dos acciones sin relajar la tensión. Lo que perdura en nosotros es precisamente lo que se omite. Su ideograma se representa mediante la imagen del sol que hace presencia en el vano de una puerta, un vano iluminado que integra espacio y tiempo, señalando el flujo temporal. Se convierte en lugar de acontecimiento, de modo que no se concibe el espacio, o no existe tal, cuando nada ocurre. Es una suerte de

puente o nexo de unión que conecta y alinea signos permitiendo la fluidez natural de un discurso; el intervalo entre lo real y lo irreal, el sueño o la ilusión. Chikamatsu Monzaemon (1653-1724), el célebre dramaturgo japonés, afirmaba que el arte se mueve en esa tenue línea o frontera que separa lo real de lo irreal.

Para el arquitecto Tadao Ando, hoy conocido internacionalmente, el espacio sólo tiene vida cuando la gente entra en él. Incluso un espacio pequeño puede tener el potencial del cosmos. Para Ando, el *engawa*, ese pasaje o espacio que une interior y exterior tanto física como psicológicamente, tiene un decisivo significado que se adentra en las profundidades de lo poético.

Martin Heidegger sugiere que la arquitectura trata de crear un espacio vivo; un espacio que abre la imaginación de quien se encuentra en él. Por tanto, la arquitectura nunca se ha reducido a simplemente construir una determinada forma o edificio.

Las obras japonesas suelen mostrarnos un carácter híbrido y equívoco que desafían imperturbables nuestra voluntad de extraerles –o atribuirles- un sentido o un valor repertoriado. Xavier Rubert de Ventós en el capítulo *La respuesta oriental* de su obra *Crítica de la modernidad*, nos dice a propósito: “Siempre a medio camino entre lo empírico y lo conceptual – entre la categoría y la anécdota, lo objetivo y lo subjetivo- son obras (las japonesas) a las que no hay modo de comprender o expresar el sentido: sólo cabe instalarse pacientemente y dejarse invadir por ellas una vez nos hemos vaciado de nuestro sistema de expectativas. Como Circe, son obras que sólo se entregan a quien es capaz de ya no buscarlas. Situadas siempre donde confluyen naturaleza y artificio, las “obras” japonesas nos aparecen siempre como un *efecto* que no emerge como “tema” sino como presentación, reducción o erosión de la naturaleza; como una intervención que tiende a confundirse con la manifestación misma de las cosas”.

Los vacíos de la pintura. Entre lo visible y lo invisible

“Y todas las cosas para llegar a ser se miran en el vacío espejo de su nada”.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

“La obra de arte se ampara bajo dos sombras: la de su existencia posible o preferible y la de su desaparición”.

“No puede “existir el ser” sin el eclipse, sin la contracción interna del no-ser. Pero el no-ser, de acuerdo con los místicos, “es tal que el ser puede existir”, presiona sobre la existencia como el vacío sobre la membrana. Y el arte aporta una vehemente confirmación”.

“La creación afirma su íntima contigüidad con la ausencia. Radiación de fondo. Presencia del no-ser, su libertad y su fenomenalidad en pintura, escultura o arquitectura son definitorias de la creación”.

GEORGE STEINER

“Lo sensible es esto: esa posibilidad de ser evidente en silencio, de estar sobreentendido, y la presunta positividad del mundo sensible... resulta precisamente algo “inaprensible”, sólo se ve finalmente en sentido pleno la totalidad en que se recortan las realidades sensibles... El sentido es “invisible”, pero lo invisible no es lo contrario de lo visible: lo visible tiene una textura invisible, y lo in-visible es la contrapartida secreta de lo visible, sólo aparece en lo visible... ¿Es, pues, pura y simple contradicción? En modo alguno: lo visible deja de ser algo inaccesible, cuando lo concibo, no según el pensamiento de proximidad, sino como englobante asedio lateral, “carne”.

MAURICE MERLEAU-PONTY

La mayoría de los artistas tratados a continuación de este capítulo se han dejado impregnar de un modo más o menos intenso por el pensamiento extremo-oriental, que en el mundo occidental casi equivale a decir Taoísmo chino y Zen japonés. Se podría decir sin mucho temor a equivocarnos, que la mayoría tienen la común particularidad de profundizado en el pensamiento, en el ángulo más conceptual de estas filosofías, sin la necesidad de haber emulado o haberse mimetizado con los aspectos más formales y rituales del arte oriental, exceptuando, quizá, a Yves Klein cuya inclinación por el gesto ritual de carácter mágico era patente. En este sentido, salvando, por ejemplo, los orígenes indios del inglés Anish Kapoor, que marcan poderosamente su percepción y su pensamiento, todos son artistas europeos y norteamericanos en su mayoría.

La llegada de Daisetsu Teitaro Suzuki (1870-1966) a los Estados Unidos y sus célebres clases sobre budismo Zen interpretado para Occidente en la Universidad de Columbia, protagonizaron lo que se podría llamar la segunda “gran ola” de la cultura japonesa en Europa y Estados Unidos, posterior a la II Guerra Mundial, dado que la primera fue hacia mediados del siglo XIX. Suzuki fue profesor en esta Universidad hasta el año 1957 y sus clases fueron frecuentadas por escritores, artistas plásticos y músicos de la talla de Thomas Merton, Philip Guston o John Cage, seguramente quien fue capaz de llevar más lejos la práctica Zen en un desarrollo musical asombroso y lleno de inteligencia. Pero autores como Kakuzo Okakura,

Ernest Fenollosa o el inglés Arthur Waley influyeron no poco con sus textos sobre arte y espiritualidad asiática que comienzan a aparecer en los albores del siglo XX. Posteriormente, a mitad de siglo, aparece *El zen en el arte del tiro con arco*, del profesor alemán Eugen Herrigel, en el que revela el arte como práctica espiritual. Esta búsqueda dentro del espíritu Zen, con otros matices, se hace patente entre los poetas de la generación Beat, Jack Kerouac, Allen Ginsberg y Gary Snyder, fundamentalmente. Y se deja sentir en el mundo de la literatura de Yeats y Pound, ambos muy interesados en expresiones japonesas: teatro Nô y la poesía haiku.

Los numerosos escritos de los norteamericanos Alan W. Watts, sobre todo, pero también de Paul Reys, fueron realmente inspiradores para una generación de artistas a partir de los años treinta en adelante. Y fueron en particular los pintores expresionistas abstractos los aplicaron el pensamiento Zen a sus respectivos trabajos en donde el mismo acto de pintar se convierte en experiencia definitiva y, a su modo, trascendente: “un arte sin meta ni propósito”. Así Pollock, Kline o Guston comienzan a trabajar sobre la sutil y compleja relación entre pintura y Zen.

La vía del Zen afirma el valor de nuestra existencia aquí y ahora, o sea el valor de una mirada lúcida, y al mismo tiempo exige, por parte del sujeto, la renovación permanente de un desasimiento absoluto, hasta llegar a un estado de no-ver, incluso de no-ser. Exige mirar el mundo objetivo de frente, no según su apariencia, sino como en la raíz, de modo que el objeto nace y crece verdaderamente en el fuero interno del sujeto y que, por un giro del yo del sujeto, participa en el devenir universal.

Relacionado íntimamente con ello, el profesor François Cheng, en sus *Cinco meditaciones sobre la belleza*, nos dice sobre la vía del Taoísmo y el sentido del vacío en la tradición china: “La cosmología china se basa en la idea de Hálito (*chi*), a la vez materia y espíritu. Partiendo de la idea de Hálito, los primeros pensadores propusieron una concepción unitaria y orgánica del universo vivo en que todo está ligado y todo se sostiene. El Hálito primordial que garantiza la unidad original sigue animando todos los seres, ligándolos en una gigantesca red de entrecruzamientos y de engendramientos llamada Tao, la Vía.

En el seno de la Vía, la naturaleza del Hálito y su ritmo son ternarios, en el sentido en que el Hálito primordial se divide en tres tipos de hálitos que actúan de forma concomitante: el hálito Yin, el hálito Yang y el hálito del Vacío medio. Entre el Yang, potencia activa, y el Yin, suavidad receptiva, el hálito del Vacío medio –que extrae su poder del vacío original– tiene el don de impulsarlos a la interacción positiva, para que se produzca una transformación mutua, benéfica para ambos.

Desde esta óptica, lo que sucede entre las entidades vivas es igual de importante que las entidades mismas. (Esta intuición tan antigua coincide con el pensamiento de un filósofo del

siglo XX: Martin Buber.) El Vacío toma aquí un sentido positivo, porque está ligado al Hábito; el Vacío es el lugar en que circula y se regenera el Hábito.” [...] “En el seno de una obra, el hábito rítmico federa, estructura, unifica, suscita metamorfosis y transformación.

Ya que hablamos de Hábito, conviene destacar la importancia del Vacío medio o de los vacíos medios. Allí es donde se regenera y circula el Hábito. Esos vacíos medios, anchos o estrechos, evidentes o discretos, dan respiración a una obra, puntúan sus formas y permiten que advenga lo inesperado. Me permito citar aquí extractos del texto magistral de mi maestro y amigo Henry Maldiney sobre el ritmo, que me parecen particularmente adecuados: El retorno periódico de lo mismo, principio de repetición que es la cadencia, es la negación absoluta de la creación de novedad imprevisible e indesplazable de la cual un ritmo es el evento-avvenimento... Sucede a imagen de una ola. Su forma en formación, con la que estamos en resonancia, es el lugar auto-movedizo de nuestro encuentro, siempre instante con el mundo que nos envuelve. Su elevación y su descenso no se suceden, sino que pasan uno a otro. [...] Un ritmo no se desarrolla *en* el tiempo y el espacio, es generador de su espacio-tiempo.”

“La verdadera transcendencia está en el *entre*”, sugiere el profesor Cheng.

Pero es interesante también el punto de vista que nos ofrece el escritor japonés Hisayasu Nakagawa en su ensayo *Introducción a la cultura japonesa*: “El arte japonés sobresale en el arte de estimular y excitar la imaginación al disimular el objeto del deseo. El punto de concentración del cuadro es su sentido verdadero, en el que la verdad totalmente desnuda y siempre callada no deja sin embargo de latir como un foco vacío.” Según se deriva de muchas de sus expresiones, en el arte japonés entra en juego la armonía complementaria de dos elementos, uno visible, el otro invisible, de manera que el primero evoca tanto más el segundo. La sugerencia de aquello que no existe, del silencio, es asimismo apreciado como elemento de gran valor poético, “el silencio eterno de los espacios infinitos”, en expresión de Pascal. La tesis de Nakagawa es que, “en Europa, la verdad reside en aquello que se descubre, es la *aletheia*, mientras que en Japón lo más importante es lo que está escondido.”

A John Cage le estimuló de modo decisivo la lectura *La transformación de la naturaleza en arte* de Ananda Kentish Coomaraswamy, libro donde se pone de relieve la tesis de que el arte debe imitar a la naturaleza en su modo de operar. Posteriormente, las clases de Suzuki, a las que Cage asiste en calidad de oyente, le hacen entrar en la comprensión de la noción de interpenetración que conducirá a la postulación de la nada-en-medio.

Cage afirma que entre las cosas no hay nada, que nada las separa. La nada que está entre hace que las cosas, los sonidos, sean como centros que irradian en todas las direcciones interpenetrándose. Este dejar que las cosas sean centros convierte también al hombre en una espe-

cie de centro vacío dispuesto a la aceptación. Moverse sobre nada significa que nada es poseído, que, como afirma en la *Conferencia sobre nada*, el espacio de la memoria se transforma en un paisaje en el que las ideas tan sólo se dejan ver por un instante, como desde la ventana de un tren. Se ofrece un paisaje sin dirección, en un paisaje cambiante, privado de sentido previo, según explica Carmen Pardo Salgado, profunda conocedora del universo Cage. Por tanto, la nada que está *entre* no es la Nada, el Vacío, o el Silencio. No consiste en la negación de una presencia dotada de sentido, sino en la no-obstrucción que permite que algo surja. Todo lo dicho está conectado con el sentido de la vía o camino medio de la filosofía de Nâgârjuna, anteriormente citada, y que Suzuki explicaría posteriormente al mundo occidental.

Según un dicho Zen: “Cada ser del universo debería ser su propio centro, y así poder mantener su autonomía”. Y Cage decía en una entrevista: “He buscado el dejar a los sonidos ir donde van, y a dejarlos ser lo que ellos son”.

Para Marcel Duchamp, en buena medida considerado “padre espiritual” de Cage, el arte no es lo que se ve, sino que se encuentra en los vacíos que abre. El enfoque antiartístico y, digamos, “negativo”, de Duchamp, asume el aburrimiento, la duda, el absurdo, el silencio y el vacío como posibilidades en un contexto artístico; lo arbitrario se utiliza como un recurso desmoralizante, como la indiferencia y la ausencia de intención, actitudes que podría quizá identificarse con el pensamiento Zen, pero que en el caso del francés se impregnan de una actitud claramente irónica: “Ironía como un camino lúdico para aceptar algo. Mi ironía es la ironía de la indiferencia. Es la metaironía”.

El objeto se muestra prácticamente a modo de negativo, en cuanto ausencia. Y Duchamp muestra sus objetos, sus *readymade*, como productos de una imparcialidad anónima en su precisión técnica, y al tiempo da cabida a las posibilidades del azar y a la arbitrariedad –como luego asumiría Cage- y se centra en los objetos reales, evitando la representación, que es una de las razones por las que el artista abandona la pintura siendo joven para volcarse en territorios más conceptuales.

Es, en definitiva, el espectador quien crea el contacto de la obra con su entorno: una aportación al proceso creativo. Todo un vuelco al pensamiento artístico precedente debido al “hombre más inteligente del siglo XX”, según André Breton.

El artista angloindio Anish Kapoor, auténtico constructor de vacíos, relaciona directamente el concepto de vacío con lo sublime -lo que en cierto modo lo emparentaría artísticamente con Barnett Newman-, y con ello, a lo inconsciente, a lo indeterminado de la razón. Es una suerte de búsqueda de autoconocimiento que tiende puentes entre la representación y la no-representación. Se trata de sacudir el sentido, de producir una conmoción, un vértigo, un exceso que abra un abismo que succione el sentido, un vacío que atrae y repele al mismo tiem-

po, un lugar donde los límites, los bordes físicos de la obra se diluyen para poder concebir una totalidad sin límite y que permita la percepción directa de lo sublime sin la necesidad de comprender. Una bruma que es al tiempo presencia y ausencia, vacío insondable no representable, que no parece de este mundo, pero que nos remite, en el caso de Kapoor, al oscuro y enigmático útero materno como lugar donde quizá todos nos reconozcamos.

Lo sublime es, según Lyotard, un sentimiento contradictorio entre el placer y la pena, la alegría y la angustia, la exaltación y la depresión, es tal vez el modo de la sensibilidad artística que caracteriza la modernidad. La obra sublime provoca en el espectador un goce ambivalente: se configura como un artefacto, un simulacro no sometido a modelos, que no imita la naturaleza, que trata de presentar lo que hay de impresentable. Ir hacia el encuentro con la luz desde lo oscuro; relacionándolo con una estética de lo sagrado: indagación de lo invisible en lo visible.

La orientación con más carga de misticismo contemplativo del expresionismo abstracto norteamericano pertenece a la figura de Mark Rothko, para el que la cuestión no era exactamente “hacer visible lo invisible por medio de la realidad”, sino más bien hacer visible el espacio por medio del color sin referencias a una realidad externa. Existe en su pintura todo un esfuerzo de superación del conocimiento especulativo. La experiencia trágica del paisaje vacío, mítico, cosmológico, o imagen encubierta, quizá, de Dios invisible que el judaísmo prohibía reproducir, el enfrentamiento directo con lo infinito traducido en un flujo de color, era esencial en su pintura de hálito trascendental en la que se reflejan las emociones humanas fundamentales. “Mi arte no es abstracto; vive y respira”, dirá Rothko en una ocasión.

Barnett Newman, también judío, trabajará con todo el espacio, sin signos ni posibles símbolos comunicativos. El color como plenitud. El cuadro es su propio mensaje, contenido en sí mismo, y con ello quería hacer coincidir su propia experiencia de pintor con la del espectador y alcanzar la experiencia de lo sublime. Que el hombre puede ser o es sublime en relación con su sensación de estar consciente. La actitud de Newman coincide de este modo, según Arthur Danto, con la noción central del *Dasein* de Heidegger: ser-ahí y tener conciencia de ello. “Aquí, ahora, sucede que..., y es el cuadro. Que ahora y aquí haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime. El artista, como el Creador, trataba de extraer la verdad del vacío”.

“No manipulo ni juego con el espacio. Lo declaro”, afirmaba Newman.

A la radiante luz de Rothko y Newman, a toda mistificación del arte, se opondría la mordaz y radical actitud de Ad Reinhardt. El “monje negro”, como lo llamaría Harold Rosenberg, rechazaba todo aquello que se refiere a la intervención de lo personal buscando un máximo grado de objetivización en la pintura. Encontraba un paralelismo entre la práctica del arte y la meditación budista que nos permite olvidarnos de nosotros mismos al tiempo que nos demos

cuenta de nosotros mismos, es decir, una práctica meditativa ajena al tiempo que le llevó a afirmar: "El artista no necesita sentarse con las piernas cruzadas."

Las pinturas del último período de Reinhardt, las llamadas "pinturas negras", de un severo ascetismo, tienen una tangible resonancia en la contenida promesa de una partícula de luz, algo fugaz y dubitativo en sus infinitesimales variaciones de color -o de "negro"- son un último vestigio del brillo; tienen la luz como cualidad inmanente. Y la actitud desprendida y desapegada, muy próxima al Zen pero aparentemente muy "negativa" en la contundente radicalidad de sus enunciados, le hizo afirmar que el arte no era para él una práctica encaminada a la iluminación, sino que "arte es iluminación".

"Los misterios del negro son inescrutables, y más son los del espíritu humano, del cual la pintura no es más que un indicio visual", decía en una entrevista Robert Motherwell. El color negro fue el eje principal sobre el que giró su célebre serie *Elegía a la República española*, pero su vasta serie de pinturas titulada *Open (Abierto)*, fue un estimulante despliegue de pinturas "vacías" y esenciales en su construcción mínima y en la que abundan azules y ocres.

Motherwell asociaba la abstracción con la actitud mística del sentimiento del abismo y el vacío existencial. "El arte abstracto", escribió, "es un esfuerzo por cerrar el vacío que los hombres sienten. Su abstracción es un énfasis."

El francés Yves Klein encarnó en su momento histórico las contradicciones fundamentales del arte moderno: materia y espíritu, corporeidad y espiritualidad, tiempo y eternidad.

"Yves le monochrome", como era apodado, fue un moderno chamán que tanto en su pintura como en sus acciones trabajó con los cuatro elementos: tierra, aire, fuego y agua. En sus magnéticos cuadros monocromáticos cargados de una misteriosa y radiante energía de intenso ultramar -IKB (International Klein Blue)- se nos invita a estar en el Vacío, en el espacio de la espiritualidad absoluta. El interés por el sueño, la levitación y el vuelo eran un medio de establecer la comunicación directa con el mundo de los espíritus. De nuevo, la superación del pensamiento discursivo, especulativo, se produce, como en el Zen -que Klein estudió en Japón-, a través de la ausencia del yo para conseguir la fusión de sujeto y objeto en el Vacío.

"Estoy seguro", decía Klein, "de que tanto en el corazón del vacío como en el corazón de los hombres hay fuegos ardiendo".

En cuanto a la cuestión de la monocromía, los cuadros más antiguos en los que una superficie de un único color es presentada como objeto de arte, según nos informa el historiador y crítico norteamericano Thomas Mc Evilly, son las pinturas tántricas del siglo XVII en las que el estado de nirvikalpa samadhi -estado espiritual de unidad absoluta- es representado por una superficie monocroma. Y la correlación se puede encontrar tanto en la *Teoría de los colores* de Goethe, en donde se habla de conciencia universal y de la armonía con la unidad fun-

damental de las cosas. El blanco sobre blanco de Malévich significa el infinito y el fondo unido de la conciencia. Para el mismo Klein, estableciendo paralelos con la alquimia, la superficie de un único color es equivalente a la Materia Primera; para Newman, fascinado por el Tsimt-sum de la Kábala, es “un espacio primitivo... lleno de fuerzas materiales sin forma”; y lo encontramos en Reinhardt, en su interés por la noción budista del lleno y el vacío.

Para la pintora canadiense Agnes Martin, que reconocía estar influenciada por el Taoísmo, con los textos clásicos de Lao Tzu, Tzuang Tzu y el sexto patriarca Hui Neng, las superficies monocromas son “analogías estéticas de la idea de comunidad y de reparto con cada uno.”

Martin, que tenía afinidades conceptuales con el rigor reduccionista y un tanto ascético de Reinhardt, desarrollaría una obra de una exquisita sencillez formal que se dirige al encuentro de una simplicidad y una inocencia, en este caso difícil de conseguir como ella bien sabía por el mundo filosófico oriental, que no eran sino la consecuencia de su profunda devoción y atención a la naturaleza, a su contacto directo. Lo espiritual y poético del trabajo de Agnes Martin está por encima de la tentación de inscribirla como minimalista. Su mundo está en el desierto místico, en lo sereno, humilde y despojado de ego, en lo inocente, delicado, misterioso y profundo de lo extremadamente sencillo.

“La pintura”, afirmaba Agnes Martin en su escrito *La mente serena*, “no trata de ideas ni de emoción personal.”

Y también en las tierras desérticas de Nuevo Méjico no encontramos con Georgia O’Keeffe, pintora admiradora de la pintura china, cuyo trabajo a caballo entre figuración y abstracción, se encuentra claramente impregnada tanto de Taoísmo como de Budismo, como lo estuvo para Agnes Martin. La vacuidad fue para O’Keeffe un anhelo en vida; a través de los paisajes desérticos e infinitos de aquella geografía del Oeste americano, despliega una quietud y un sentido del vacío que conecta el microcosmos con el macrocosmos, lo cercano y concreto con lo ilimitado; y, a través del vacío y la forma, de su dialéctica y su juego lírico, expresa lo intuitivo y emocional en potentes síntesis armónicas. Su personal trabajo con las imágenes de flores, huesos, desiertos y sus sintéticas e intensas abstracciones, no obstante, se vinculan con la tradición romántica de la intuición poética y los planos vacíos de intenso color de Rothko, Newman y Still, fundamentalmente.

En las inquietantes figuraciones de la letona Vija Celmins, que estudió budismo durante un período crucial de su desarrollo artístico, encontramos una actitud de renuncia a la composición tradicional, al gesto, al color artificial, a la deformación, o al esfuerzo y la angustia; una postura que lo vincula directamente con las *Doce reglas para una Nueva Academia*, del austero, ascético Ad Reinhardt, y al tiempo con el despojamiento budista en el que se quiere reflejar. Celmins crea imágenes impasibles de espacios vacíos e inmensos, como el mar, los cielos

estrellados, los desiertos, pero enormemente condensados en los que se prescinde del horizonte, de la perspectiva y del punto de fuga. La pintura de Celmins se convierte así en toda una meditación sobre la propia naturaleza de la visión, del problema de mirar, de lo cercano y lo lejano; una visión inseparable de la trascendencia, de lo incierto e inestable. Lejos de la mirada profundamente romántica de Friedrich, Celmins realiza una inversión de esas ideas del romanticismo del siglo XIX manifestándose artísticamente con modestia y sencillez, mostrando lo mortal frente a lo eterno.

Brice Marden es un pintor neoyorquino que derivó en lo gestual manteniendo una actitud híbrida entre Pollock y Johns, como punto y contrapunto de la abstracción. Marden encuentra un camino diferente y personal partiendo de la línea caligráfica extremo-oriental que lo distingue de Pollock y de Twombly en las series que componen *Cold Mountain*, realizadas entre los años 1989 y 1991.

A través del gesto automático y de cierta alegría meditativa, el objetivo de Marden es perderse para conocer(se) siguiendo más un camino visual que propiamente analítico y discursivo. *Montaña Fría* es un encuentro con el mítico Han Shan, poeta chino, ermitaño zen despegado de lo mundano; un encuentro con una manera de percibir, con una estructura caligráfica.

“El Buda es la perfección humana. No es que yo quiera alcanzar la perfección humana, pero es un camino. Contemplo un Rembrandt y eso es un camino. Pollock es un camino.”

También para Mark Tobey el impulso caligráfico facilitó la apertura de nuevos horizontes en su pintura. Pintor solitario y meditativo, Tobey siempre supo tomar sus distancias, y uno de sus destinos fue, en 1934, un monasterio zen en Kyoto, Japón, donde estudió caligrafía. Con el tiempo elaboró sus intrincadas “caligrafías blancas” -que tratan de reflejar a su modo el ritmo de las ciudades-, compuestas por innumerables pinceladas entrelazadas que separan del sentido oriental del vacío como elemento de composición, siendo esto, quizá, una versión personal del vacío-lleño. “El acto de pintar”, afirmaba Tobey, “es un acto de descubrimiento, más que una imposición del intelecto.”

Cy Twombly, otro artista “solitario” norteamericano que recaló en Roma procedente de Nueva York. Pintor de gesto furtivo, “torpe” e “ingenuo”, de escritura automática, incluso espasmódica, dueño de un lenguaje que se sitúa al margen de una lógica previsible, pero que queda conceptualmente separado de la actitud de Pollock, Twombly, sin embargo, construye un silencio no como algo carente de vida, sino como lugar lleno de posibilidades. Un silencio que se comprende en el acto, sin mediación de discursos analíticos. Como una nada previa al comienzo, al acto del nacimiento, o a la extinción. Un universo poético revelado mediante estratos de color matizados. Twombly hablaba de emoción blanca, de pureza. También blanco ruidoso, también inocencia, y desapego, que Barthes relaciona con el Taoísmo

“Debe exigirse la máxima esencialidad, aunque esté contaminada”, sentenciaba Twombly hace años.

El californiano Sam Francis se volcó, sobre todo en sus últimas producciones, en dar sentido a expresivos vacíos blancos que aludían con toda claridad al pensamiento zen. Vacío como plenitud. Espacio, tiempo, luz. Espacios de meditación; la luz blanca como expresión de todos los colores, de su intesidad: blanco de la eternidad. Espacios mutables, instantaneidad, espacio blanco unificador, espacio como centro de energía. Invitaba Francis en uno de sus poemas: “El espacio en el centro de los cuadros, pertenece a quien lo mira, y a quien lo atraviesa.”

Otros blancos son los de Robert Ryman. Hay en ellos una ausencia de narración abierta y, sin embargo, la misma ausencia es ya una suerte de narración. La superficie vacía no está simplemente vacía, algo transpira sobre ella registrando la desaparición de algo que ya ha transpirado, que es otro. Y de aquí se desprenden inevitablemente todo un conjunto de sentimientos y asociaciones en donde al tiempo se entremezclan lo sublime con la impregnación de la materialidad del minimalismo, que, a veces, se aproxima al Zen como práctica de meditación. Pero sin mostrar nunca una actitud ascética, Ryman se desenvuelve en la contradicción, disolviendo oposiciones entre lo materialista y cierta demanda de aire místico *sui generis*. Desde el plano de lo intuitivo, el blanco de Ryman esconde y revela simultáneamente.

“La poesía de la pintura es cosa de sentimiento. Debería ser como una revelación, incluso una experiencia reverente. Si sintonizas con la frecuencia de lo que estás experimentando, vuelves sintiéndote muy bien, te sientes sustentado”, decía Ryman.

Para un artista como el californiano Robert Irwin, que puede mostrar una cierta identificación con Ryman, la obra es el lugar, sin metáforas de la presencia, sino la presencia misma, la experiencia inmediata, fenoménica. El “desierto de sentimiento puro” del que hablaba Malé-
vich, o la actitud de Reinhardt, vuelven a tomar presencia en el trabajo de Irwin en el sentido más positivo del que se nutre la tradición fenomenológica, en donde la experiencia es primordial. Es decir, la percepción como algo envolvente, y desde su interior entenderemos el mundo. Es lo inefable de la experiencia.

“El arte”, escribe Irwin en su ensayo *Una historia del arte radical*, “en cuanto sujeto puro es una *no-cosa*. Es decir, carece de dimensiones físicas; o, si se prefiere, tiene unas dimensiones físicas infinitas. Ese arte existe en el puro vacío del concepto, y en cuanto a tal es el potencial infinito del que se extraen todas nuestras acciones de arte.”

Aunque el inglés Richard Long no es propiamente pintor, su trabajo artístico podemos leerlo desde una óptica que nos remite en cierto modo al lenguaje plástico de la pintura, una pintura sin marco referida directamente al paisaje, pero no continuista con la tradición de su país, sino que se abre al espacio real: “Mi obra es real, no conceptual ni ilusoria”. La materia de

Long es el espacio real y la experiencia del paisaje: caminar como arte, una actividad que hay que hacer en silencio.

La crítica Anne Seymour compara esta actitud y su actividad con el regreso a la naturaleza de los poetas vagabundos y su soledad; su actitud contemplativa se relaciona particularmente con los poetas y maestros zen japoneses, con su soledad, pobreza y ausencia de yo que se desprende en la ceremonia del té: simplicidad volcada a percibir el Vacío como realidad concreta en sí.

Long se desprende de la idea tradicional de escultura, o de levantar monumentos, para caminar: lo suyo es “dejar sólo huellas”.

El irlandés Sean Scully cuenta en su genealogía fundamentalmente con Matisse, Mondrian y Rothko, pero su quehacer gravita en otros pintores vistos como Malévich, Martin, Reinhardt, Newman, Marden, pero es la actitud ética de Ryman lo que más admira en pintura. Scully muestra las contradicciones del ser humano y su pintura se vuelca a la sensualidad, la vitalidad, lo inmanente, el aquí y ahora. Emoción por encima de inclinaciones minimalistas, pero también renuncia, disciplina y meditación, lo que le trajo buena acogida en Japón.

Opuesto a la despersonalización y automatización, afirma Scully: “Estoy buscando una nueva clase de realismo trascendental, lleno de luz y gravedad”. Y en otro lugar dirá: “Mis cuadros no tratan de la claridad: son acerca de la revelación. Estoy interesado en el tema de la espiritualidad. Y el alma en el arte.”

James Turrell, artista norteamericano nacido en el seno de una familia de cuáqueros, confiesa haber estado muy influido por John Cage en su modo abierto de concebir el hecho artístico y por Yves Klein con sus vacías superficies cromáticas de pura sensibilidad. La materia de Turrell es la luz: “Hay verdad en la luz... No sé lo que es la luz”. Un arte que carece de objeto porque el objeto es la percepción misma: el medio es la percepción. Sin objeto, sin imágenes, sin objetivo, sin punto de mira, porque es el espectador el que debe mirarse y percibirse a sí mismo. Turrell propone un inhabitual lenguaje antinarrativo, un pensamiento sin palabras, pensando la luz aditiva con un espectro comparable al del sonido. “La experiencia mística es una realidad física para cada uno de nosotros”, afirma el artista.

“La infinitud está vinculada a la estructura misma de la imagen, es inherente a ella”. Estas palabras del cineasta ruso Andrei Tarkovski lo relacionan artísticamente con el videoartista norteamericano Bill Viola. La cámara lenta es inherente a la historia como la historia de la pintura. El mundo exterior visto con el tiempo suspendido y silencioso, como en el caso de Vermeer. Hay en Viola una compleja organización subjetiva del tiempo que se resiste a una concepción utilitaria del mismo, como ocurre en el mundo publicitario; el propósito es mostrar o “pintar” lo invisible a través del video, mostrar la profundidad de los sentimientos.

Viola ha tenido contactos directos con maestros Zen en Japón de los que aprendió a valorar el tiempo presente y la “visión directa” como principio clave; la espiritualidad como condición de vida. En el *zendô* (sala de meditación) el espacio se vuelve activo y el sonido su forma dinámica. En suma, el objetivo de las imágenes trascendentes sigue siendo la liberación del sufrimiento.

La actividad artística del español Pablo Palazuelo ha estado muy apoyada desde tiempo en las tesis científicas de David Bohm acerca de “la nada como plenitud de la energía”, del espacio vacío como “inmenso mar de energías”. En las dimensiones más lejanas de un fondo desconocido para nosotros la mente y la materia son últimamente una. En definitiva, materia y energía son una misma cosa. En sus escritos, Palazuelo se expresa así: “El espacio vive. La vida del espacio es la materia del pensamiento, la *transparencia* de las aguas.” Y en su ensayo *Endrit*, afirma: “El espacio es la principal fuente de inspiración para el artista. El espacio es el territorio por donde el artista se adentra como un viajero en su aventura. El espacio vacío es la plenitud de las energías y, por lo tanto, es *intensidad*”.

En el desarrollo artístico de Antoni Tàpies, el Zen ha sido, dentro de las disciplinas del pensamiento oriental, la influencia más decisiva, por reunir y aunar lo mejor del Taoísmo y el Budismo. “En el Zen”, decía el artista en una entrevista con Barbara Catoir, “existe una vertiente meditativa, pero existe también el choque que sirve para sacudir la mente, para hacer que algo sea más bien indigerible que digerible. Hay momentos en los que me vuelvo realmente muy contemplativo y me disuelvo en el vacío. Pero existen también momentos en los que intento, por el contrario, sugerir el vacío como una sacudida y despertar al espectador”. Acorde con este pensamiento, en su artículo *La pintura y el vacío* cita a Martin Heidegger: “El ser es el vacío extremo que al mismo tiempo es la riqueza.”

Tàpies es de los escasos artistas del mundo occidental que ha hecho seguramente el esfuerzo por penetrar en conceptos, o más bien un sutil complejo de sentimientos, derivados de la estética japonesa del vacío y la impermanencia que tienen un estrecho vínculo con las prácticas Zen, como son *wabi* (austera sencillez, belleza despojada, esencial), *sabi* (valores espirituales de la soledad), *yûgen* (misteriosa y sombría elegancia), o *shibumi* (imperfección y sobriedad), entre los principales términos que configuran tan exquisito y profundo universo que se desarrollará en el siguiente capítulo.

2

*La mirada japonesa.
Wabi-Sabi, la estética de lo impermanente*

¡Mira a la gente del mundo
correr confusamente sobre caminos polvorientos!
No comprenden que en todo esto
no hay nada dónde agarrarse para salvarse.
¿Cuánto tiempo duran sus glorias?
Las relaciones familiares se acaban.
Aunque tuvieran mil libras de oro,
nada igualaría la vida en pobreza
en el bosque.

HAN – SHAN

En el silencio se eleva el espíritu inmortal,
el advenimiento del gozo no precisa voz.

DICHO ZEN

No olvides nunca
el sabor solitario
del rocío blanco

MATSUO BASHÔ

Prólogo

W*abi* y *Sabi* son dos términos japoneses cuyo sentido y expresión se sugiere en lo modesto, humilde, imperfecto, asimétrico e impermanente. Superficialmente podría reflejarse en lo “rústico”, pero esta expresión es del todo escasa y limitada para señalar algo con profundas raíces en el poético modo de expresión del más honesto arte tradicional japonés. Por ello, no sin razón, se habla siempre de la enorme dificultad, cuando no imposibilidad, de obtener una terminología capaz de acertar en su significado, teniendo siempre que dar rodeos, buscando en unos ámbitos de expresión esquivos, de perfiles poco definidos, oscuros, si se quiere, para algunas sensibilidades, pero ahí está seguramente el enigma que hace grande y espiritualmente significativo lo sencillo.

Al comenzar este trabajo de investigación no tenía otro remedio que ponerme al corriente de las publicaciones existentes sobre tan infrecuente tema relacionado con la estética de los signos, por expresarlo así, para constatar lo que en un principio intuía, es decir, que prácticamente no existen textos de autor japonés en ningún mercado, tampoco en el japonés; sólo unos pocos autores, sobre todo anglosajones son los que han tenido el valor de tratar de hacer más comprensible, de “explicar” un universo artístico de grandes implicaciones morales sobre el que los mismos japoneses no se atreven -seguramente por sincero respeto- a pronunciar muchas palabras. Y este es el gran problema: las palabras...y los conceptos.

Kakuzo Okakura escribió hace casi un siglo (1906) su celebradísimo *El Libro del Té*, que se reedita sin cesar, en el que hablaba del universo Wabi-Sabi sin hacer mención en todo el libro de estos términos y así no confundir al lector occidental, al que fundamentalmente iba dirigido el escrito que, por otra parte, es sencillo y muy inteligible. Se escribió en la ciudad de Boston directamente en inglés y con un espíritu divulgativo que muestra aspectos esenciales de la sensibilidad oriental, especialmente de la japonesa.

Mucho más -a mi juicio- hondo y extenso es el ejemplar ensayo de Daisetz T. Suzuki, *El Zen y la cultura japonesa*, en el que, a pesar de las palabras, muestra la esencia del espíritu Wabi-Sabi como profundo conocedor del pensamiento zen, origen de tan sutil y poético universo artístico.

Tienen aquí cabida los concisos y claros ensayos del español Fernando G^a Gutiérrez sobre arte Zen en los que se concede a los términos *wabi*, *sabi*, *yûgen*, *shibumi*, etc., la importancia debida dentro del ámbito artístico en Japón.

Pero no vamos a hacer ahora inventario - para ello está la bibliografía final - porque lo que quizás llame más la atención es que la mayoría de los autores japoneses no pretendan ir más allá de traducir *Wabi-Sabi* como “simplicidad” y “quietud” y no se quieran comprometer a escribir o utilizar la palabra en un ensayo divulgativo sobre el tema.

En las artes tradicionales el texto apenas es utilizado y sólo parece confiarse en la transmisión oral maestro-alumno que resume la expresión *I shin den shin*¹: De mi alma (espíritu) a tu alma (espíritu). No hay nada que explicar porque no es explicable verbalmente y las palabras no son más que un obstáculo para aprehender la realidad.

Hay un corte radical con el método discursivo, con el lenguaje descriptivo para entrar en el plano del lenguaje poético y por ello se evita deliberadamente entrar en las trampas que nos tiende el lenguaje verbal prefiriéndose una cierta “vaguedad” dónde se mueven la intuición y las emociones. La ambigüedad es necesaria dentro del pensamiento zen para que la mente no quede atrapada en conceptos abstractos; por ello existe la expresión *furyu monji*² que significa “no depender de palabras y textos”.

Las sutiles variaciones de la naturaleza, del medio ambiente, y el alto grado de atención que le dispensan los japoneses han ido configurando un lenguaje especialmente rico en términos que denotan emoción, siendo más parco en cuanto a lo que se refiere a las sensaciones. Intuición y emoción, no palabras y conceptos: “Las palabras son la raíz de todo mal”, dicen un proverbio japonés; tanto es así que en las relaciones sociales se produce en gran medida un sistema de comunicación no directamente verbal denominado *haragei*³ o comunicación visceral que llega a ser un arte (*hara*: vientre, *gei*: arte) que pudiera ser calificado de irracional pero que para ellos es la comunicación llana y directa. Entramos, no obstante, en lo íntimo, personal y subjetivo pero que de un modo u otro todos podemos compartir a través de lo poético.

La idea de cambio, de lo transitorio, tiene un poderoso arraigo en el subconsciente japonés. El ser humano es sólo una ínfima partícula de una compleja realidad cósmica y esto parece asumirse cabalmente sin pretender un dominio de la naturaleza. La realidad permanentemente cambiante ha sido reflejada simbólicamente con notable carga emocional tanto en el *haiku*, con su prodigiosa brevedad, como en el *Cha-no-yu*, ceremonia del té, o en el teatro *Nô* y, por supuesto, en su maravillosa jardinería.

La sensibilidad japonesa gusta y aprecia lo efímero, lo frágil y, en tal sentido, pesa sobre su conciencia el que nada está hecho para la eternidad y su entorno lo han constituido materias

¹ Deshuimaru, Taisen “*La Práctica del Zen*” pág.138.

² Juniper, Andrew “*Wabi-Sabi. El arte de la impermanencia japonés*” pág. 73.

³ Christopher, Rober C. “*The Japanese mind*” pág. 43.

percederas y no la dura piedra como en las culturas occidentales. Su hogar ha sido la madera, el bambú, el papel, la paja, que, en definitiva, son materias que reflejan con relativa rapidez el paso del tiempo. La humedad, la bruma y otros factores ambientales siempre parecen haber contribuido a la expresión, el lenguaje y el arte emotivo, anticonceptual. Y aquí cobran presencia *Wabi* y *Sabi* en su misteriosa sencillez que muestra a su vez las sombras y la herrumbre en una asombrosa actitud de entrega a las leyes del cosmos con una visión naturalista de patente lirismo.

Realmente todo esto que es tan intrínsecamente japonés, es, sin embargo, un fenómeno capaz de borrar fronteras culturales y fomentar sentimientos más “universales” que en el fondo son compartidos a través de la intuición y el espíritu.

Sin embargo, el Zen no se puede encasillar, se instala en la realidad misma de manera tan desnuda como convincente, incluso hiriente, y a escala personal, al margen de cualquier generalización, enfrentándose a ese sistema “lógico” que se nos inculca haciéndonos creer que coincide con la vida.

Por decirlo con palabras de Suzuki: “El zen quiere tomar por asalto esta fortaleza de la insensatez y mostrar que nosotros vivimos psicológicamente y biológicamente, pero no lógicamente”⁴.

Wabi-Sabi no era sino un idóneo vehículo para que los monjes zen compartieran percepciones interiores, era el modo de transmitir conocimiento espiritual a los demás.

En medio del hedonismo consumista que se vive ahora en Japón, esta filosofía del no materialismo que va calando en sociedades de occidente, resuenan las palabras de un alfarero japonés que nos trae Andrew Juniper: “Es casi imposible definir con claridad el *wabi* y el *sabi*. Quizá podría decirse que consiste en vivir desinteresadamente con nuestros semejantes, sin desear lucrarnos a su costa, abandonando cualquier idea de suficiencia o de prestigio, y aceptando humildemente nuestra posición en la vida”⁵.

De lo sensible a lo espiritual

1990 era ya el sexto año de mi estancia en Japón. Había tomado con mi mujer la decisión de regresar a España ese mismo año hacia el final del verano, y la situación psicológica al tener un pie en cada lugar era algo parecido a la de una feliz tristeza. Eran muchas las experiencias vividas y, entre recuerdos, amistades, exposiciones, mudanzas y un hijo pequeño,

⁴ Citado en: Moreno Lara, Xavier “Zen: La conquista de la realidad” pág. 60

⁵ Juniper. pág. 164

recuerdo fragmentos de una conversación con una excelente amiga, Yukiko, en la que comentábamos, entre distintos asuntos, la cantidad de situaciones entre curiosas, paradójicas o simplemente divertidas que podría contar a mi vuelta a Madrid. Pero ella, en un tono de absoluto convencimiento y con una mirada sincera, me dejó caer: “Tienes que hablar del mundo *Wabi-Sabi*”. Asentí, desde luego, porque conocía esos términos que había estudiado y habían formado parte de un trabajo que concluí precisamente el mismo año de mi partida hacia Tokyo, 1984.

Ese trabajo fué realizado para la Facultad de Bellas Artes de Madrid y su título era *El vacío como símbolo: La estética en Katsura Rikyû*. Era la primera vez que intentaba zambullirme y profundizar en unos conceptos artísticos a los que profesaba sincero interés y admiración, pero claro, eso sólo no bastaba, porque el paso del tiempo, la experiencia adquirida se revela absolutamente fundamental en un tan sutil terreno como éste.

La propuesta de mi amiga, en este sentido, había que interpretarla como un deseo de no juzgar superficialmente unos valores culturales que hunden sus raíces a gran profundidad, no nos quepa duda, y en un sentido distinto y hasta opuesto si se nos ocurre hacer comparaciones con escalas de valores del mundo occidental, del pensamiento y el arte fundamentalmente europeo y americano. Pero ¿no contrasta de un modo sorprendente toda esta cultura contemporánea del brillo y el espectáculo a toda costa, con estos valores que nos comunican pobreza y austeridad con un sentido no sólo estético, sino también moral? y ¿no contrasta de modo escandaloso esa apariencia de bienestar social basada en un desaforado consumo y acumulación sin freno, de la velocidad a toda costa, con valores que invitan a una profunda soledad y serenidad que alcanza la desolación? ¿Es el concepto de vacío, de la nada hacia la que se tiende, igual y con las mismas consecuencias aquí y allí? Lo que es interpretado negativamente en Europa, por ejemplo, desde una óptica nihilista, en la filosofía japonesa tiene todo un valor positivo, creador, vivo, que forma el nombre sánscrito de *sûnyatâ*, ese Vacío que se identifica con el ser, ese ser libre llamado Nada.

Koichi Tsujimura, filósofo japonés vinculado en cierta medida al pensamiento de Heidegger, nos dice: “Nosotros los japoneses, desde la antigüedad, somos, en cierto sentido, hombres naturales. Es decir, en modo alguno queremos dominar la naturaleza, mientras que, en cambio, querríamos vivir y morir, en la medida de lo posible, en una manera conforme a la naturaleza... En suma, vivir y morir según la naturaleza: esto era, por decirlo de alguna manera, un ideal para la sabiduría japonesa antigua. Evidentemente esto no significa que los japoneses no tengamos voluntad, sino que en el fondo de la voluntad reina la naturaleza ... En japonés, naturaleza se dice *shizen* o *zinen*, “ser tal como se es por sí mismo”; esto es, “ser sí mismo” y “ser verdadero”. Por eso la “naturaleza” en japonés antiguo era sinónimo de libertad y de ver-

dad. Esta concepción de la naturaleza ha sido profundizada a través de la “visión de la transitoriedad y de la vacuidad” de todas las cosas propias del budismo”.⁶

En estas circunstancias y con una sociedad altamente tecnificada y un abrumador mercado, el japonés debe conducir algo así como una doble vida con libertades restringidas que, sin embargo, obtiene alivio a través de la busca de la fusión del yo y el mundo objetivo en el cual el yo vive. En todos los niveles de la sociedad japonesa se encuentra un marcado interés por el desarrollo de lo que se llama *seishin*, “espíritu”.⁷ Y es precisamente en el ámbito de las artes tradicionales dónde se aplican los principios de su formación a través de una rigurosa autodisciplina y confianza. La austeridad zen está en la esencia de este tipo de formación, y lo que más se puede llegar a admirar es el control, palabra clave. La destrucción del ego va no sólo encaminada al servicio a los demás; la persona y la obra son una y la misma cosa⁸.

La autonomía del individuo no es protegida y asegurada en la sociedad, sino al margen de esta, allí donde uno puede entregarse legítimamente a la reflexión y a la introspección. Es el último camino que conduce al verdadero corazón de uno mismo (*Kokoro*) y vuelve a ponerlo en contacto con su propia naturaleza, su propio vientre (*hara*) y su propio yo (*jibun*). Es precisamente en estos dominios interiores –se enseña– donde residen la verdad y la integridad⁹.

Se argumenta repetidas veces que el modo de pensar de los japoneses difiere por completo del resto de los pueblos. Para Eichiro Ishida: “...Los japoneses no cargan el acento en las premisas lógicas de los europeos, que presumen de clasificar y categorizar objetos. El modo de pensar japonés no establece clasificaciones sin categorías tales como bueno o malo, yo y otro, hombre y naturaleza o vida y muerte, con las cuales estructurar conceptos. En consecuencia... lógica y retórica no se desarrollan en el Japón”.

Hideki Yukawa nos dice asimismo: “Hay una tendencia a esquivar en lo posible toda clase de confrontación. También a evitar toda forma de compromiso racional basado en una selección entre posibilidades alternativas... El pensamiento japonés se preocupa principalmente por el orden local y temporal limitado en el espacio y en el tiempo”.

Y, por su parte, Hajime Nakamura, afirma: “... es la tendencia a una ausencia de pensamiento teórico o sistemático, junto con el énfasis de una orientación estética, intuitiva y concreta, antes que estrictamente lógica”¹⁰.

Rigurosamente comprobable es lo que a su vez afirma el antropólogo Robert Smith: “En el Japón de hoy opera el principio de un riguroso pragmatismo”. Fosco Maraini, autor de un

⁶ Saviani, Carlo: “*El Oriente de Heidegger*” pág.163 y 164

⁷ Frager y Rohlem (1976). Citado por Robert Smith pág. 122

⁸ Smith, Robert: “*La Sociedad Japonesa*” pág. 125

⁹ Smith, Robert: “*La Sociedad Japonesa*” pág. 126

¹⁰ Smith, Robert: “*La Sociedad Japonesa*” pág. 136 y 137

prestigioso estudio sobre este país afirma: “Respecto al Japón actual, hemos de recordar que este tipo de pragmatismo no es la reacción, esencialmente negativa, de los filósofos ante el idealismo, sino más bien “la expresión positiva de un vitalismo instintivo, y conlleva acciones que se realizan cuando se sigue el flujo continuo y oculto de las fuerzas y los ritmos de la vida”, para concluir categóricamente con la afirmación de que “los japoneses interpretan el mundo fenoménico como absoluto”¹¹.

La vida y, por consiguiente, el arte japonés, ha estado de siempre en una íntima conexión con la naturaleza. El hombre nunca ha sido un agente dominador al margen, sino que se ha entendido y vivido como un elemento de aquella. El conocimiento profundo de la naturaleza circundante es lo que ha sido absolutamente decisivo a la hora, por ejemplo, de acuñar términos que de algún modo nos comuniquen toda una apabullante constelación de sensaciones de gran riqueza de matiz.

Este universo es sensorial, intuitivo y profundamente antiintelectual, quiere esto decir que su significado último no es posible aprehenderlo mediante rigurosos análisis: es un mundo para ser sentido y vivido directamente, sin filtros que puedan desvirtuar la identificación plena entre sujeto y objeto.

El japonólogo español Federico Lanzaco plantea un índice de valores estéticos que sobrepasa los sesenta en número, entre los que *Wabi* y *Sabi*, creo yo, tienen un particular interés para los artistas y son dos términos de gran calado en la historia estética de Japón, entre otras consideraciones, por el contraste “conceptual” tan claro que ofrecen al arte occidental.

En una conversación entre Heidegger y el filósofo japonés Hoseki Shin-ichi Hisamatsu, surge la discusión, allá por el año 1958, sobre la noción del arte, a lo que el japonés responde: “Arte” en el sentido moderno (occidental-estético) existe en Japón desde hace unos 70 años y en una traducción. Los japoneses han adoptado todos los conceptos occidentales y los han traducido a partir de las raíces antiguas propias. En la traducción de estos conceptos occidentales se han formado sobre todo nombres compuestos. Así, *Gei* significa originalmente “arte” como “capacidad”, “habilidad”. El compuesto *Gei-jitsu* es en cambio, la traducción del concepto occidental – estético de “arte”¹².

Aunque aquí había que diferenciar distintas etapas y tendencias, que no es ahora nuestro cometido, lo cierto es que, en general, se mueve en terrenos al margen de la especulación intelectual para inclinarse siempre hacia la naturaleza y la parte más emocional del ser humano.

Así nos lo expresa el filósofo japonés Tomio Tezuka: “la peculiaridad del pueblo japonés y, en consecuencia, del arte japonés, consiste antes que nada en lo sensible. El pueblo ja-

¹¹ Smith, Robert: “*La Sociedad Japonesa*” pág. 38 y 39

¹² Saviani, Carlo (“*Las conversaciones de Heidegger en Hoseki Sin-ichi Hisamatsu*”) pág. 86

ponés, y por tanto su arte, es débil en la especulación abstracta y también está débilmente motivado para ello. Todo tiene su inicio concreto en la sensibilidad o en la impresión. La peculiaridad no consiste, si embargo, en contentarse con la mera reproducción de la sensación, sino en la tendencia a dar siempre más valor al crecimiento del sentido artístico, de forma que lo que ha sido captado en la sensibilidad adquiera un carácter simbólico. Por ello, a menudo ocurre que cuando se muestra algo minúsculo, es reproducido en modos diversos en la espacialidad...

El carácter espiritual del arte japonés estriba en esta concepción que va más allá del carácter sensible. A través de lo sensible es suscitado lo espiritual. Por otra parte, aunque a veces es posible constatar una disposición diversa que contrasta conscientemente con ese carácter, en mi opinión dicho carácter permanece incontestable”. Añade más adelante: “El carácter simbólico del arte japonés al que antes hacía referencia simboliza, en última instancia, precisamente *Kû* (vacío, cielo, lo abierto, el mundo abierto). Cuando se obtiene, el resultado se considera plenamente logrado. Cuando *Shiki* (color, tinta, fenómeno) está junto a *Kû*, *Shiki* empieza a acercarse a su carácter esencial. Nuestros modos de pensar y de sentir tradicionales parecen consistir en advertir dicho carácter esencial, un advertir que se orienta hacia este vacío de la nada, es decir, a esa indeterminación. En esta indeterminación tiene precisamente el carácter metafísico su rasgo esencia.

En suma, el arte japonés es, en cierto sentido, un arte del espacio. En esto reside tanto su fuerza como su límite”¹³.

El espíritu del té

“El espíritu del té es pobreza, soledad y anhelo de lo Absoluto, que concreta la filosofía de la vacuidad”¹⁴. Suzuki nos deja esta condensada, afinada y maravillosa definición acerca del espíritu que anima el interior de la ceremonia del té, del arte del té, *Chado* o *Cha-no-yu*. El arte del té mantiene una constante atención a lo sencillo, simboliza la suprema simplificación imprescindible para la intuitiva captación de la realidad última y más profunda. Por tanto, se produce una absoluta eliminación de lo superfluo en un camino de acercamiento a la naturaleza, a los procesos naturales y, en definitiva, a la simplicidad original despojada, desnuda y sin adornos ni aditamentos, tal cual.

Puede llegar a tal punto el grado de austeridad y rechazo de cualquier signo de ostentación,

¹³ Saviani, Carlo (“Tomio Tezuka. Una hora con Heidegger” pág. 155 y 157

¹⁴ Suzuki, D.T.: “El Zen y la Cultura Japonesa” pág.203

que el célebre Takuan¹⁵, maestro zen, afirmó en un escrito: “Este es verdaderamente un mundo de solitarios, de santos sobre la tierra”.

En este puente entre lo sensible y lo espiritual que no da tregua al intelecto – a pesar de su clara utilidad – a la hora de ahondar en aguas profundas, encontramos cuatro términos que tienen un íntimo vínculo con las enseñanzas zen: armonía (*wa*), su búsqueda entre todos los elementos; sentido de la reverencia (*Kei*) ante las cosas y de respeto formal por todo; la pureza (*Sei*) en la mente y la limpieza en la ejecución de la actividad artística de los participantes; la tranquilidad (*Jaku*) y serenidad de espíritu. Es una relación como la que se establece en la ceremonia del té se habla de armonía en el sentido de “suavidad de espíritu”, “bondad”, “compasión”. Tal y como nos dice Suzuki: “Cuando no hay y el corazón es suave y no ofrece resistencia a las influencias externas”. Es una liberación.

En estos cuatro principios se resumen y quedan representadas las cuatro escuelas fundamentales de enseñanza orientales: el confucionismo, relacionado con *Wa* y *Kei*; el taoísmo y el sintoísmo con *Sei*, y el budismo y el taoísmo con *Jaku*.

Este sentido de la fusión se debe al mismo espíritu pragmático japonés, a su sentido de lo concreto y directo del discurrir cotidiano, a su aplicación, a su conversión en algún fenómeno experimentable que puede abarcar desde lo más prosaico al plano de lo artístico más espiritual. Y la sala de té no es sino la concreción, la materialización de ésta síntesis que tiene el cometido de crear un marco meditativo para la mente.

“¿No necesitamos más que nunca la Sala de Té? Se pregunta Okakura Kakuzo en su celebrada obra “*El Libro del Té*”.

Verdad es que esto está expresado en los albores del siglo XX y ha llovido desde entonces; no obstante, creo que ello responde a un eterno y legítimo anhelo del ser humano: el apartarse temporalmente de lo mundano, traspasar el umbral de lo cotidiano para ingresar en el plano de la vacuidad y encontrarse consigo mismo para volver al plano de lo real.

Necesario viaje de ida y vuelta. Como sabiamente afirma Suzuki: “Aunque la idea de vacuidad puede sonar como algo demasiado abstracto para el hombre de té tomando su bebida verdosa en una taza hecha a mano, la vacuidad es, de hecho, nada menos que la concreción de la realidad en sí misma”¹⁶.

La recogida sala de té no pretende ir más allá de la apariencia de una pequeña cabaña, chamizo de aire rural semioculta en algún bosquecillo húmedo. Prácticamente vacía, su diseño es extremo en su sencillez para que nada perturbe de forma negativa la estancia.

¹⁵ Takuan, Soho (1573-1645) Abad del monasterio Daitokuji, el mayor de Kyoto, y fundador del templo Tokaiji, Tokyo. Sus enseñanzas (“*La Sabiduría Inmóvil*”) han sido de gran influencia desde el S. XVII hasta hoy.

¹⁶ Suzuki, D.T. pág. 200

El término original, *sukiya*, está formado por dos ideogramas que significan “morada de la fantasía”, pues su sentido es el de lo poético. Ello se identifica asimismo como “morada del vacío”, por su desnudez exenta de cualquier elemento superficial. Es esencial. Y “morada de lo asimétrico” también significa por lo que implica de imperfección, en donde no hay lugar para la repetición¹⁷. Soledad, paz profunda, serenidad. Armonía e infinitud.

A pesar de su discreción, la sala de té tiene un refinamiento y una sofisticación que denotan una sabia mente detrás de todo ello y, sin duda, es la de un maestro de té. Todos los elementos que la componen, desde el íntimo sendero (*rôji*) de entrada, al lugar de espera de los invitados (*machiai*), la antesala (*mizuya*), hasta esa pequeña puerta de entrada (*nijiriguchi*) por la que hay que entrar de rodillas y agachado para terminar con cualquier sombra de orgullo, van destinados a crear, a propiciar un determinado estado de la mente sereno, limpio y fresco alejado del tumulto urbano para que se pueda producir un cambio de plano mental que nos adentra en la vacuidad inefable al compartir ese rugoso cuenco que contiene el *matcha* batido, ese té en polvo de saber intenso y un delicioso amargor que estimula y mantiene fresca la mente.

Quizás antes de pasar a hablar de los maestros de té convenga, para su mejor interpretación y entendimiento, dejar constancia de una serie de valores estéticos que han sido determinantes en las artes japonesas y de las que el monje ermitaño Yoshida Kenko, que vivió durante el siglo XIV, dio cuenta de forma bastante clara en su excelente *Tsurezuregusa*, que Justino Rodríguez tradujo como “Ocurrencias de un ocioso”, Citaremos algunos de ellos:

- Lo fugaz, lo impermanente, lo inconsistente de las cosas, su fragilidad, les añade valor y les proporciona belleza.
- La íntima comunicación del hombre con la naturaleza, la apreciación de la variedad de matices en sus cambios y en el transcurso cíclico de las estaciones, muy bien diferenciadas en Japón.
- Esa inclinación y gusto – como hemos ya tratado en la sala de té – por lo incompleto, inacabado, lo irregular abriéndose a la indeterminación, a la sugerencia que motiva la mente del espectador.
- La apreciación de lo bello no sólo ante su presencia física, sino también en su ausencia, en su poder evocador; no sólo en sus momentos de florecimiento, de esplendor, sino también

¹⁷ Kakuzo, Okakura “*El libro del Té*” pág 98

cuando brotan o están casi naciendo... o en su decadencia irremediable, cuando están a punto de desaparecer.

Chajin

El alto valor simbólico de la sala de té lo expresa resumidamente Heindrich Engel: “El zen enseña que el espíritu de las cosas es lo importante, no su apariencia exterior. La forma externa muy perfecta muchas veces atraer la atención de tal modo, que no deja fijarnos en el significado que encierra... La “casa de té”, desprovista de todo lo esencial, se convierte en un lugar del vacío, dónde el espíritu del hombre puede moverse libremente. Limitada a simples utensilios y a los gestos más lógicos, la “ceremonia del té” simboliza que la vida es el arte”¹⁸.

La ceremonia del té, tal como la concebía el más célebre maestro de té (*chajin*) en la historia de Japón, Sen no Rikyû (1521-1591), es una actividad artística realmente completa si comprobamos que sutilmente se dirige a todos los sentidos y establece un armónico equilibrio entre ellos.

Jocho Yamamoto, filósofo y asceta zen, nos dice: “El espíritu del *cha-no-yu* consiste en limpiar los seis sentidos de la contaminación. Viendo el *kakemono* en el *tokonoma* (nicho de carácter sagrado) y la flor en el jarrón, el sentido del olfato se purifica; escuchando el borboteo del agua en el hervidor de hierro y el goteo del tubo de bambú, los oídos se purifican; saboreando el té, la boca se purifica; manejando los órganos de los sentidos son así purificados, la mente se limpia de suciedad. El arte del té es después de todo una disciplina espiritual, y mi aspiración para cada hora del día es no separarme del espíritu del té, de ninguna manera puede considerarse un asunto de mera distracción o entretenimiento”¹⁹.

Entre el siglo XV y XVI se produjo un profundo cambio de valores estéticos y morales en parte como reacción al gusto ostentoso y recargado de influencia china. Los *chajin*, su figura como maestros, se fue revelando de una extraordinaria importancia dentro del mundo artístico, en su conducta y actitud abierta actuaron como verdaderos guías, mentores capaces de revelarnos la belleza del objeto más insignificante en su apariencia, de modo que su influencia se iba extendiendo a la vida cotidiana señalando directrices reveladoras en muchos campos de la actividad humana. Reducción a lo imprescindible y necesario, es decir, lo “frío y simple”, su valor como signo frente a la ostentación y decadencia o superficialidad.

¹⁸ Citado en: García Gutiérrez, Fernando: “*El Zen y el Arte Japonés*” pág.66

¹⁹ Suzuki, Daisetz T. “*El Zen y la Cultura Japonesa*” pág 189

Sen no Rikyû llevó estos criterios hasta sus últimas consecuencias con una conmovedora sinceridad que le costó quitarse la vida de su propia mano a los setenta años.

Existen no pocas anécdotas, tan bellas como aleccionadoras sobre su visión de lo que le rodeaba, su actitud lúcida, su arte, que están reflejadas ya en muchos libros y al menos, que yo conozca, dos extraordinarias películas modernas debidas a los directores japoneses Hiroshi Teshigahara y Kei Kumai, por lo que ahondar mucho quizá rayara conozca, dos extraordinarias películas modernas debidas a los directores japoneses Hiroshi Teshigahara y Kei Kumai, por lo que ahondar mucho rayara aquí lo ocioso. Pero sí tengo interés en que figure aquí la selección de 22 poemas del maestro que el gran conocedor A.L. Sadler en su exhaustivo libro “*Cha-no-ya The Japanese Tea Ceremony*” incluye (en versión inglesa) dejándonos un testimonio realmente apreciable y emocionante que refleja en cada poema como en un immaculado espejo toda su exquisita sensibilidad, al tiempo que nos permite irnos adentrando en el tema principal de este trabajo: los conceptos *Wabi* y *Sabi* que desarrollaré después de modo más exhaustivo.

La versión española de dichos poemas, que considero excelente, se debe al poeta y buen amigo Miguel Ángel Bernat, que se ofreció gustosamente a traducirlos consiguiendo, dentro de la dificultad de su aparente sencillez, transmitirnos su espíritu de armonía, reverencia, pureza y silencio que albergan estos profundos poemas.

Aunque barro y barro
por todas partes
el sendero del jardín, aún puedes encontrar,
invisibles, motas de polvo
en la frágiles agujas de los pinos.

Si bajo los aleros
la cascada de plata de la luna
llena de forma y color
la habitación,
no te sentirás desconcertado
si tu corazón es limpio y puro.

Si oyes el sonido
de las gotas de agua caer
en el cuenco de piedra,
sentirás que todo el polvo
de tu mente se desvanece.

En mi pequeña cabaña,
da lo mismo
que venga alguien o no.
En un corazón no hay una ola
De atracción o rechazo.

¿Qué podré dar
a mis invitados como refrigerio
si no confío en los monos del valle
y los frutos que traen
hasta mi?.

No hay ley que diga
si la ventana ha de estar
abierta o cerrada.
Depende de cómo
la luna o la nieve
proyecten sus sombras.

Flores del valle o la colina.
Lleva con ellas un sencillo jarrón,
que lo desbordan.
Pero al arreglarlas,
Deja caer dentro
tu corazón también.

Cada mañana, cada tarde,
cuando barro el Camino del Rocío
todo está tranquilo, en paz..
Nadie ha abierto la puerta,
pero parece que un invitado
está ahí.

Muchos hay
que con palabras o sus manos
conocen el Camino del Té.

Pocos o ninguno
que lo lleven en su interior.

Si miro
al espejo sin olas de mi corazón,
¿Qué veo ahí?
¿Es el mismo mar de ayer
o acaso cambió?

Aunque invisible,
hay algo que deberíamos barrer
con nuestra diligente escoba,
el polvo que se aferra siempre
al corazón impuro del hombre.

Aunque laves mucho tus manos
y limpies el polvo y la suciedad de los utensilios de té,
¿Cuál es el sentido
de todo este jaleo
si tu corazón es todavía impuro?.

Ya que el Sendero del Rocío
es un camino que se extiende
más allá de este mundo tan impuro,
al pasar nuestros pies en él,
¿no quedarán nuestros corazones limpios
de todo lo terrenal?.

Al dejar atrás
las Moradas de Fuego
de los Tres Mundos,
despojados de pasiones y tormentas,
al entrar en el Sendero del Rocío
una brisa pura sopla entre los pinos

Es sólo un pequeño espacio
aislado por delicados paneles

de la habitación principal,
pero dentro estamos aparte
de este mundo impermanente.

En el Camino del Rocío
y el tranquilo retiro de la Sala de Té
se han reunido anfitrión e invitados;
ninguna nota inarmónica
turba su sereno ánimo.

En un anaquel chino
puedes ver vasos de varias formas
hechos de calabaza.
Es una delicia que recibimos
de China y Japón.

Simplemente un sencillo estante
en la esquina de la pared
junto a un bambú.
Todo lo que necesitamos en este mundo
son estas cosas sin afectación.

Toma un bambú Go,
pártelo y con sus trozos
puedes hacer
todas las cosas que necesites
para la Ceremonia del té.

Cuando tomas un sorbo
del cuenco del té en polvo
ahí reposa
claro en sus profundidades
azul del cielo y gris del mar.

Cuántas cosas
como por arte de magia

se pueden hacer contigo.
Todo lo que pueden acoger
tus manos, oh doble anaquel.

Nunca me canso
de esta humilde choza
de techo de paja.
Hecha de sencilla madera,
su pilar central
encaja exactamente en mi mente.

Impermanencia y vacío: *WABI SABI*

Es habitual en los textos que tratan de valores culturales japoneses, como *Wabi*, *Sabi*, y un largo etcétera, encontrarnos con el calificativo “intraducibles”. Y es cierto en la medida en que, por ejemplo, la climatología influye decisivamente, la orografía, las persistentes nieblas que provocan, en la ocultación total o parcial del objeto, encuentros poéticos, o la dignidad con la que es tratado lo humilde, lo imperfecto... y la gran apreciación cultural por la soledad y el silencio.

Aquí pueden rozar los contenidos negativos cuando no se perciben o comprenden en su significado, bastante abierto por otra parte, ya que históricamente han ido evolucionando en sus matices de forma considerable, porque estos términos, *Wabi* y *Sabi*, sobre todo, estuvieron en pleno apogeo durante la época Muromachi (1336-1573) y han llegado hasta hoy día en buena medida porque su contenido altamente espiritual no se ha perdido, aunque las nuevas generaciones, por el simple hecho de haber nacido en un país considerado rico, no lo aprecien; es decir, estamos hablando de una “filosofía” de un disciplinado no materialismo y no racionalismo en medio de una sociedad practicante de un voraz consumismo alejada cada vez más de un necesario conocimiento de su propia tradición.

El aprecio por lo ambiguo, lo vago, lo oscuro, la comunicación sutil, el gusto por el matiz tan característico de la cultura y el arte tradicional japonés está, sin embargo, calando poco a poco en el mundo occidental quizás como reacción a la excesiva conceptualización y racionalización de la vida en general y del arte en particular, y la pérdida de capacidad para percibir directamente el mundo. En el universo *Wabi-Sabi* la intuición, lo emocional, son los que definen el sentido, el camino de un conocimiento directo completamente en las antípodas de la percepción dual.

Aunque *Wabi* y *Sabi* tienen en sí significados diferentes, dicha diferencia se relaciona tanto con el matiz que por costumbre se suelen citar juntos como un binomio en el que ambas partes se complementan. Ambos aluden a un tipo de belleza interior, profunda, oscura, a veces que se sitúa al margen de lo vistoso del atractivo superficial sin efectos rebuscados ni artificiales. Tal y como lo dice Suzuki: “La belleza no está en la forma exterior, sino en el significado que ella expresa”.

Wabi proviene del verbo *wabu*, que significa languidecer, y cuyo adjetivo es *wabishi*, y su significado se relaciona con lo solitario, lo pobre, lo simple y carente de medios. Históricamente fue a través de la poesía a partir del S. XIV que estos significados se fueron transformando dejando atrás sus connotaciones negativas para ir revelando cómo precisamente esas carencias, esa soledad, se convertían en una fuente liberadora capaz de hacer ver la realidad desde otro plano más profundo y gozoso en su extrema simplicidad, razón por la que Sen no Rikyû creó esa forma austera y solitaria del *chanoyu* que se llamó *wabicha* íntimamente vinculado con el despojado pensamiento zen.

Wabi es un término que, sobre todo, está referido a una actividad humana, a un estado de vida que toma contacto directo con su propia esencia, y esto, entre otras consideraciones, no significa otra cosa que sinceridad y honestidad con uno mismo. Aquí se configura un camino espiritual (todas las artes tradicionales japonesas llevan en su nombre el sufijo *do*, camino) que conlleva en sí una construcción filosófica basada en lo interior y subjetivo no exento de rigor. Pero es de nuevo Suzuki quién nos acerca a las claves de su significado: “Esta plasmación de reserva y distanciamiento trascendental en medio de la multiplicidad es designada en el léxico cultural japonés por el término *Wabi*”.

Wabi significa realmente “pobreza”, negativamente “no estar acorde con la sociedad de su tiempo”. Ser pobre, es decir, no ser dependiente de las cosas terrenas – riqueza, poder, reputación – y sin embargo sentir interiormente la presencia de algo sumamente valioso por encima del tiempo y la posición social: esto es lo que en esencia constituye *wabi*²⁰.

Aquí está establecida una mirada íntima a la naturaleza, un vínculo estrecho en el que la contemplación activa, de carácter místico, si se quiere, que despierta un generoso sentimiento de paz, serenidad y soledad en el sentido zen; en una palabra: armonía. No es la acción de la naturaleza ni la del hombre de modo aislado, sino la interrelación, el diálogo, la unión, la simbiosis de ambos que nos conduce a la comprensión de lo fugaz e impermanente y su reflejo, o no reflejo, sino su expresión directa en el arte.

Aquí surge esa belleza imperfecta, incompleta que al espectador sensible le provoca emoción, una emoción que le conduce a una belleza de largo alcance que trasciende hacia lo sin

²⁰ Suzuki, D.T.: “*El Zen y la Cultura Japonesa*” pág. 25

límites, más allá de criterios conceptuales, de estereotipos sobre lo bello y lo feo; hacia un estado mágico de comprensión previo a que el intelecto actúe expresando conceptos. Es, quizá, lo que el taoísmo llama resonancia; resonancia interior. Como signo, *wabi* está más vinculado a los acontecimientos que se relacionan con el espacio; con la “simplicidad” espacial de líneas arquitectónicas, trazos de pincel o volúmenes cerámicos en que el proceso de creación artística es la clave, más que la otra acabada y, añadamos, “cerrada”.

Cuando el paso del tiempo queda como signo patente en un objeto (o persona), cuando su configuración es algo primitiva, tosca e irregular, hablamos entonces de *sabi*. *Sabi* significa lo sencillo sin pretensiones, lo imperfecto y asimétrico que en su rigurosa economía sugiere y despierta en el observador actividad mental y emotividad que lo relaciona estrechamente con el asunto u objeto que acontece.

Originariamente se empleó el término *sabi* en el S. XII para expresar desolación y frialdad invernal; pero posteriormente se valoró la belleza que ello contenía incrementándose su simbolismo de carácter positivo extendiéndose así a prácticamente toda la gran poesía japonesa, desde Saigyô,²¹ Bashô,²² Ryôkan²³, hasta poetas del S. XX como Santôka²⁴, todos ellos artistas de lo esencial que han reflejado exquisitamente lo solitario, lo caduco, lo efímero, lo impermanente con un sentido lírico absolutamente inigualable.

Etimológicamente, *sabi* contiene el sentido de lo solitario y apartado. Es en la desolación, en el estado de vacuidad donde todo parece encontrar su verdadero sentido enriquecedor, tanto moral como estéticamente. La pátina provocada por el paso inexorable del tiempo.

“La soledad invita ciertamente a la contemplación, pero no se presta a demostraciones espectaculares. Puede presentarse como algo miserable, insignificante y lastimoso, especialmente si se la contrasta con el moderno ambiente occidental. Quedarse en soledad, sin brillos de lentejuelas, sin fuegos de artificio que estallan entre vistosos despliegues de formas infinitamente variadas y con interminables cambios de color, equivale ciertamente a renunciar a toda visión espectacular”, afirma Suzuki, para añadir: “La idea de soledad es propia de Oriente, y se encuentra a gusto en el ámbito de su nacimiento”.

Federico Lanzaco apunta: “Me parece muy importante añadir aquí que el kanji de la escritura japonesa *sabi*, en su lectura china se pronuncia *jaku*, uno de los clásicos términos budistas más representativos. Y significa no sólo tranquilidad psicológica o soledad existencial.

²¹ Saigyô, Monje budista considerado el poeta de mayor profundidad espiritual de la tradición japonesa. Vivió en el siglo XII, entre 1118 y 1190.

²² Bashô, Matsuo (1644-94)- El mayor poeta del *haiku* de toda la historia y el mejor conocido en el resto del mundo. Escribió el célebre “*Oku no Hosomichi*” (sendas de Oku).

²³ Ryôkan (1758 – 1831). Monje budista zen, calígrafo y poeta *haiku*. Considerado un héroe cultural dentro de Japón. De una enorme dimensión espiritual, vivió en una extrema pobreza.

²⁴ Santôka (1882-1940). Como Ryôkan, su antecesor espiritual, fue monje zen y poeta extraordinario, esencial.

No. Expresa una actitud de corazón que trasciende la desazón mundana, y nos conduce a un profundo estado de serenidad del fondo del alma. Es sencillamente la tranquilidad trascendental que sobrepasa venciendo la dualidad de vida-muerte”.

El poema final del Sutra de Mahayana nos lo expresa claramente:

Todas las cosas compuestas son impermanentes
y pertenecen al mundo del nacimiento y muerte.
Sólo cuando se trasciende esta dualidad
se encuentra la tranquilidad absoluta
y entonces somos bienaventurados²⁵.

Aproximación a una estética WABI - SABI

Hemos visto que, mientras *wabi* refleja o señala una actitud inclinada hacia el repliegue interior y hacia lo subjetivo al margen del ruido social, *sabi*, sin embargo, se muestra, aunque siempre discretamente, hacia el exterior más tangible y objetivo; esta es la razón por la que es objeto de unos ciertos ideales estéticos que desembocan y quedan patentes en objetos artísticos y en la literatura.

Estos ideales estéticos surgen de manera clara del pensamiento zen y cuajaron prácticamente en todo Japón durante el período Muromachi (1333-1568).

Andrew Juniper, autor de un interesante ensayo sobre *wabi-sabi*, cita cuatro principios esenciales:

- Todo cuanto hay en el universo está en constante movimiento, surgiendo de la nada y regresando a ella.
- El arte *wabi-sabi* es capaz de encarnar y sugerir el esencial y evidente hecho de la impermanencia.
- Las expresiones *wabi-sabi* pueden desencadenar en el espectador una serena contemplación de la fugacidad de todo cuanto existe.
- Al apreciar esta fugacidad la vida se contempla desde una nueva perspectiva más holística²⁶.

Las marcas, señales, pátinas dejadas en el paso del tiempo son altamente valoradas por la

²⁵ Lanzaco Salafranca, Federico: “Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa” pág. 97.

²⁶ Juniper, Andrew: “Wabi-Sabi. El arte de la impermanencia japonés” pág 45.

sensibilidad oriental. Tanizaki en su precioso ensayo *El elogio de la sombra*, nos habla de ello en los siguientes términos: “[...] la vista de un objeto brillante nos produce cierto malestar. Los occidentales utilizan, incluso en la mesa, utensilios de plata, de acero, de níquel que pulen hasta sacarles brillo, mientras que a nosotros nos horroriza todo lo que resplandece de esa manera. Nosotros también utilizamos hervidores, copas, frascos de plata, pero no se nos ocurre pulirlos como hacen ellos. Al contrario, nos gusta ver cómo se va oscureciendo su superficie y cómo, con el tiempo, se ennegrecen del todo”... “siempre hemos preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido”. “Efectos del tiempo, eso suena bien, pero en realidad es el brillo producido por la suciedad de las manos”... “nos gustan los colores y el lustre de un objeto manchado de grasa, de hollín o por efecto de la intemperie, o que parece estarlo, y que vivir en un edificio o entre utensilios que posean esa cualidad, curiosamente nos apacigua el corazón y nos tranquiliza los nervios”²⁷.

Aquí hay que anotar que *sabi* es una expresión que proviene del verbo *sabiru*, que significa oxidar. Denota también color, textura, sabor; en este sentido los objetos registran y son susceptibles a los agentes atmosféricos como la lluvia, el viento, el calor o el frío, de tal modo que entran en un proceso natural en el que se decoloran, deslustran, manchan, se marchitan, arrugan, contraen, y llegan con presencia hasta el límite de su extinción en, quizá, un mágico y poético momento identificado con lo eterno.

De aquí surgen una serie de cualidades estéticas relacionadas con el aspecto más material y concreto que destila el universo íntimo *wabi-sabi*:

Irregularidad. Indiferencia al “buen gusto” convencional. Rareza, desigualdad estructural, deformidad que puede ser causada por los efectos de un involuntario accidente. Asimetría fundamental.

Sin pretensiones. Pasa casi desapercibido y coexiste con el entorno. Anonimato; su posible creador permanece invisible, no se detecta su personalidad.

Intimidad. Habitualmente pequeño, se orienta hacia el interior y es tranquilo, sereno. Puede ser un vehículo de meditación.

Terroso. Su textura se presenta cruda y áspera. Suele ser tosco y sin refinar.

Oscuro. Lo *wabi sabi* está próximo a la nada y su imagen puede ser vaga y borrosa con su perfil poco definido, difuminado e impreciso. Evita el brillo superficial y se mueve en un cálido espectro de grises, pardos y negros; aunque la claridad bien matizada, patinada, también entra en ello.

²⁷ Tanizaki, Junichiro: “*El elogio de la sombra*” págs. 25, 31

Simplicidad. Una simplicidad que se aproxima a la nada. El alma del vacío, podríamos decir. La simplicidad *wabi sabi* no es sino un especial estado de gracia que llega a través de lo sobrio, modesto, austero y de una inteligencia sincera que se desenvuelve en una gran economía de medios evitando ostentación, el aburrimiento o lo remilgado. Se habla más bien de una cálida contención... humildad y desnudez.

El universo de las sombras está siempre muy presente en toda la estética japonesa tradicional y de nuevo viene al caso volver a citar al sabio Tanizaki: “¿Pero por qué esta tendencia a buscar lo bello en lo oscuro sólo se manifiesta con tanta fuerza entre los orientales?”... “Cada vez que veo un *tokonoma*, esa obra maestra del refinamiento, me maravilla comprobar hasta qué punto los japoneses han sabido dilucidar los misterios de la sombra y con cuánto ingenio han sabido utilizar los juegos de sombra y luz... y aún sabiendo que sólo son sombras insignificantes, experimentamos el sentimiento de que el aire de los lugares encierra una espesura de silencio, que en esa oscuridad reina una serenidad eternamente inalterable”. “Creo que lo bello no es una sustancia en sí sino tan sólo un dibujo de sombras, un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de diferentes sustancias”²⁸.

Llegados a este punto en el que las sombras y el silencio cobran protagonismo, es oportuno mencionar al menos un tercer valor estético-moral que está emparentado con *wabi-sabi* formando una tríada básica de valores que tuvieron su apogeo entre los artistas de los siglos XII al XV y que es *yûgen*; *yu* se relaciona originalmente con la oscuridad profunda, y *gen* con el misterio y lo sublime. Pero *yûgen* es polisémico y alberga en sí un complejo conjunto de significados exquisitamente matizados que se extiende desde la refinada elegancia, misteriosa y profunda, con una atmósfera de serena tristeza humana muy apreciada siempre en la poesía y el teatro Nô. Lo invade un sentimiento de mutabilidad, de percepción de lo ilusorio de la realidad, de la profundidad *mû* del no-ser, de la expresión de *sûnyatâ* o vacío budista.

Shin'ichi Hisamatsu, monje zen, calígrafo y escritor, nos da como gran sabio experto en budismo zen, siete características fundamentales definitorias de la naturaleza estética zen que debe reflejar toda obra que se precie. Por otra parte, he cotejado estas siete características o conceptos con los presentados por Irmtraud Schaarschmidt – Richter en su espléndido y exhaustivo volumen sobre el jardín japonés traduciéndoos y ampliándolos en la medida de lo posible. Son:

1.- ***Fukinsei***: Asimetría. La elegancia debe ser dominada, lo que implica un equilibrio abierto. Oposición a los ideales estéticos del periodo Heian referentes a lo simétrico y perfecto. Ausencia de repetición.

²⁸ Tanizaki, Junichiro “*El elogio de la sombra*” págs. 70, 49 y 69

2.- **Kansô**: Sencillez, simplicidad en su significado de inocencia, franqueza, ingenuidad, ligereza, despreocupación, ausencia de esfuerzo, reducción.

3.- **Kokô**: Simplicidad de gran valor. Contracción o sequedad. Significa: sobriamente noble; envejecer, morir; dejar caer constante y voluntariamente la piel y la carne para mostrar el esqueleto: envejecer es un criterio capital zen que no significa estrictamente morir, sino cumplir, realizar, alcanzar el corazón de las cosas con despreocupación y generosidad. Belleza a través del uso que se aprecia en la pátina o las grietas de un objeto. Básico, esencial como el jardín seco de Ryoanji.

4.- **Shizen**: Naturaleza espontánea. Significa: sin afectación, sin esfuerzo, sin doble sentido, con voluntad creadora y espíritu de invención; la “naturaleza real” recusa la simple naturaleza. La naturalidad implica honestidad.

5.- **Yûgen**: Profundidad insondable, atractivo, distinción y contención (o reserva). Significa: no expresarlo todo sin ocultar, reteniéndolo en el interior. Expresar lo infinito por lo no representado. Gracia y calma de la profundidad. Contemplar las obras de un modo intuitivo sin recurrir a métodos analíticos.

6.- **Datsuzoku**: Dominio del mundo. Insumisión. Significa dejar el mundo terrenal, no sujetarse a una cosa, a Buda o a Dios. Espíritu libre, sin convenciones, prescindiendo de toda regla o norma

7.- **Seijaku**: Puro silencio, paz interior. Significa inmovilidad en el movimiento, como en el teatro Nô. Vaciar el alma y desligar el pensamiento de todo como estado previo a una acción de carácter artístico²⁹.

Relacionadas con estas características tenemos otras siete íntimamente vinculadas que son características globales de la actitud zen. Todas llevan el prefijo *mu*, que significa “nada”, tomado aquí en el sentido de “sin” o “ausencia de”. Son:

1.- **Mukô**: sin regla ni ley. Significa: simplificar haciendo desaparecer la forma, libre de la forma perfecta, que se corresponde en lo asimétrico.

2.- **Musatsu**: el yo sin forma. Significa: la complejidad del mundo como simplicidad: compleja simplicidad.

3.- **Mu'i**: sin rango. Significa: sin estar sujeto a una situación determinada.

²⁹ Hisamatsu, Shin'ichi (citado en “Arte Asiático”) págs. 508, 509 y 510

4.- **Mushin**: ausencia de apego, de pensamiento sin afectación. La cosa tal cual es no sólo simple, sino esencial.

5.- **Mutei**: sin fondo. Significa. Lo insondable, como *yûgen*, que no puede expresarse mediante la forma

6.- **Muge**: libre de lo terrenal, que no es de este mundo. Significa: abstracto, conteniendo toda forma, libre de todo. Puede contener todas las formas pero no tiene ninguna.

7.- **Mudo**: Ausencia de movimiento. El yo que no es *mudo* pues es *mudo* en sí mismo. Significa: la calma zen, que corresponde al *seijaku* del silencio puro.

Retomando el final del primer capítulo con las palabras del filósofo Tomio Tezuka respecto a los conceptos *kû*, (vacío trascendental) y *shiki* (color, fenómeno), el profesor Yasunari Kitaura nos dice en su libro “La plenitud del vacío”: “Entre el mundo incoloro, *ku*, o sea espiritual, y el mundo del color, *shiki*, o sea material, existe una relación algo parecida a la que existe entre el mundo de la Idea platónica y el mundo fenoménico. Para la metafísica zen el mundo fenoménico es igualmente una mera sombra o ilusión del auténtico mundo espiritual, *Kû*. Pero también es cierto que esta filosofía oriental más intuitiva y menos especulativa que la de Platón, es, al mismo tiempo menos estática y mucho más dinámica que ésta. Mejor dicho, el mundo de *Kû*, es puro dinamismo, *dynamis*. Es más bien aristotélico que platónico en este sentido. No tiene nada que ver con la Forma eternamente inmutable. *Kû* es la Vida. Es el gran Generador de todo. Por tanto, no sería exacto, en rigor, llamarlo espacio vacío si esto se asocia con una categoría puramente geométrica. Sino más bien debería llamarse la expansión misma de la Vida. Pero no es una expansión clásica, sino cósmica”³⁰.

³⁰ Schaarschmidt-Richter, Irmtrand : “*Le Jardin Japonais (Reduction et abstraction)*” págs 74 y 75.

**CUADRO COMPARATIVO REFERENTE A LOS VALORES DE LA MODERNIDAD
Y WABI-SABI. SUS DIFERENCIAS SUSTANCIALES.**

MODERNIDAD	WABI-SABI
Se expresa en el ámbito de lo público	Se expresa en el ámbito de lo privado
Implica lógica y racionalidad	Implica intuición
Absoluto	Relativo
Mira a lo universal, soluciones prototípicas	Mira hacia lo personal soluciones idiosincráticas
Producción masiva, modular	De una sola clase, variable
Fe en el progreso	No hay progreso
Orientado al futuro	Orientado al presente
Cree en el control de la naturaleza	Cree en la fundamental incontrolabilidad de la naturaleza
Inclinación a la tecnología	Inclinación a la naturaleza
La persona se adapta a la máquina	La persona se adapta a la naturaleza
Geométrico. Organización de la forma en soluciones definidas, precisas y perfiladas	Orgánico. Organización de la forma en soluciones suaves con perfiles vagos o imprecisos
La caja como metáfora. Rectilínea, precisa	El cuenco como metáfora. Forma libre y abierta.
Materiales de fabricación humana	Materiales naturales
De apariencia hábil	De apariencia tosca
Necesita mantenimiento	Se adapta a la degradación
La pureza enriquece su expresión	La corrosión y contaminación enriquecen su expresión
Apela a la reducción de la información sensorial	Apela a la expansión de la información sensorial
Intolerante en la ambigüedad y la contradicción	Cómodo en la ambigüedad y la contradicción
Frío	Cálido
Generalmente ligero y brillante	Generalmente oscuro y turbio
Función y utilidad como valores principales	Función y utilidad no son tan importantes
La perfecta materialidad es un ideal	La perfecta inmaterialidad es un ideal
Perpetuo, eterno	Para todo hay una estación ³¹

- Traducción del autor del cuadro propuesto por Leonard Koren en su obra *“Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers”*³²

³¹ Kitaura, Yasunari: “La plenitud del vacío (El Espacio como Protagonista) págs 87 y 89

³² Koren, Leonard: *“Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers”* págs 26, 27, 28 y 29.

Apéndice: vacío y silencio, voces de Occidente

“La forma no es diferente al Vacío, el Vacío no es diferente a la forma; la forma es el vacío y el vacío es la forma”

SUTRA DEL CORAZÓN

“El Vacío es la realidad última de toda cosa, de toda forma y de toda experiencia. Todo lo que empieza y acaba viene del vacío y a él vuelve. Por tanto, esto equivale a decir que lejos de ser la nada, es el origen de toda vida, es la vida total en cada uno”.

“La física moderna sabe que sabe que la materia está vacía y que el vacío no está vacío. Pues la materia que nos parece tan concreta, sólida y aquí, está lejos en verdad, de ser todo esto. Los átomos que la componen están en gran parte hechos de vacío; el espacio que separa a los electrones del núcleo es tal, que una partícula lanzada al azar a través de un átomo apenas tiene la posibilidad de pasar cerca del núcleo”.

JEAN BOUCHART D'ORVAL

“Todavía no se ha encontrado una partícula sólida y los científicos están llegando a la conclusión de que la materia tal como la conocemos puede que no exista y no sea más que un movimiento de energía. El tiempo, el espacio y la masa son unos conceptos relativos y la visión según la cual el mundo es real, sólido y existente se ha vuelto también insostenible para la comunidad científica”.

ANDREW JUNIPER

“La vacuidad (Voidness) no es la Nada (Nothingness) negativa de la filosofía occidental, que es traducida en japonés como *Kyomu*. Es más bien lo que en japonés es llamado *mu*, es decir, el presente absoluto con todos sus procesos y sus contradicciones. Nishida ve en la despersonalización de la civilización occidental un elemento de nulidad (nothingness) que poco tiene que ver con la Nada budista”.

PADRE G. PIOVESANA

“Esta Nada carece de toda forma, con lo cual, en tanto que totalmente informe, puede moverse libre, siempre y por todas partes. En este movimiento libre consiste el movimiento por el cual la obra de este es producida”.

“Lo que se comienza por crear es la nada, el principio absoluto de toda creación es la nada, y lo primero que tiene que hacer todo artista es tener el estado de disponibilidad que presupone un espacio vacío. El artista se hace vaciándose a sí mismo”.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

“La creación es esa fe en nada, en un vacío o una ausencia, una fe que crea lo que cree, que cree para crear, que creando se trasciende más allá de lo que cree.

El creador es un ser de la espera, espera lo que advenga, espera desnudo de sí. Espera sin poder, sin saber. Espera lo aún por nacer”.

HUGO MUJICA

“Conciencia de tener que decir como conciencia de nada... Conciencia de nada a partir de la cual toda consciencia de cualquier cosa puede enriquecerse, tomar sentido y figura. Y surgir toda palabra”.

JAQUES DERRIDA

“El ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto”.

MICHEL FOUCAULT

“La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás... El poeta no se afana para que las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a ese privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada”.

MARÍA ZAMBRANO

“(El poeta) escribe para desvelar el vacío, borrar: quitar el velo a nada. También a sí. Descrea, porque cree en el vacío. Cree en el vacío porque lo abierto crea. La fuente mana”.

HUGO MUJICA

“El espacio ha perdido, por decirlo así, su pasividad: no es aquello que contiene las cosas sino que el perpetuo movimiento altera su transcurrir e interviene activamente en sus transformaciones. Es el agente de las mutaciones, es energía”.

OCTAVIO PAZ

“En Occidente, el espejo es un objeto esencialmente narcisista: el hombre sólo piensa en el espejo para mirarse en él; pero en Oriente, según parece, el espejo está vacío; es símbolo incluso del vacío de símbolos: el espejo sólo capta otros espejos, y en esta reflexión infinita es el vacío mismo (que, como se sabe, es la forma). Así, el *haiku* nos trae a la memoria lo que nunca nos es dado; en él reconocemos una repetición sin origen, un acontecimiento sin causa, una memoria sin persona, una palabra sin ligaduras ... El trabajo del *haiku* consiste en hacer que se cumpla la extensión del sentido a través de un discurso perfectamente legible (contradicción velada al arte occidental, que no sabe negar el sentido si no es convirtiéndolo en discurso en incomprensible), de modo que el *haiku* no parece a nuestros ojos ni excéntrico ni familiar: no contiene nada y lo contiene todo.

Lo que se ha abolido no es el sentido, es toda idea de finalidad”.

ROLAND BARTHES

“No hay otro camino que el silencio; éste es la condición necesaria y suficiente para que se manifieste la intuición... El silencio no es la ausencia de palabras, es el cese de toda identificación de lo que sea, es fijar la atención en la observación, en Esto. Ese silencio es esencial y es lo que se llama vigilancia interior”.

JEAN BUOCHART D'ORVAL

“Así como la actividad del místico debe concluir en una *vía negativa*, en una teología de la ausencia de Dios, en un anhelo de alcanzar el limbo de desconocimiento que se encuentra más allá del conocimiento y el silencio que se encuentra más allá de la palabra, así también el arte desde orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del “sujeto” (el “objeto”, la “imagen”), hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio.

“El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica... el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma de lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento de diálogo”.

“El silencio es una metáfora para una visión limpia, que no interfiere, apropiada para obras de arte que son imposibles antes de ser vistas y cuya integridad esencial no puede ser violada por el escrutinio humano””

SUSAN SONTAG

“No existe eso que llamamos silencio. Siempre ocurre algo que produce un sonido”.

“Lo único que hace falta es contar con un espacio de tiempo vacío y dejar que actúe con su propia magnética”.

JOHN CAGE

“Sin el silencio no habría música”.

YEHUDI MENUHIN

“Hay un gran silencio dentro de mí. Y ese silencio ha sido la fuente de mis palabras. Y del silencio ha venido lo que es más precioso que todo: el propio silencio”.

CLARICE LISPECTOR

“No hay que olvidar que un poema – pese a estar compuesto con el lenguaje de la información – no se usa en el juego lingüístico de dar información”.

“Lo que puede mostrarse no puede decirse”.

LUDWIG WITTGENSTEIN

“La incertidumbre y la indeterminación son una propiedad objetiva del mundo físico. Pero el descubrimiento de este comportamiento del microcosmos y la aceptación de las leyes de probabilidad como único medio adecuado para conocerlo deben entenderse como un resultado de altísimo nivel.

Hay en esta aceptación la misma alegría con que el zen acepta el hecho de que las cosas sean engañosas y mudables el taoísmo llama a esta aceptación *wu*”.

“La tensión entre la exclusión de la dimensión de lo perceptible y la inclusión de lo imaginario, entre lo amorfo y la forma, evoca el infinito: cuanto más nítido es el límite, más postula – en contraste – el infinito mismo.

UMBERTO ECO

Se intuye, de tal suerte, una confrontación irrealizable e inagotable entre los límites de la “valla” y los “indeterminados espacios que se abren más allá de la misma”, entre el rumor actual de las hojas y los hondísimos silencios cósmicos, entre “los períodos de tiempo muertos” y el “actual que está vivo y tiene su sonido”.

REMO BODEI

“Estar solo forma parte de la contemplación. Como el poeta errante, el artista viaja de una incógnita a otra y la soledad engendrada viajando, con la naturaleza como única compañera, le conduce a una reflexión sobre el significado de la vida. La soledad es tan importante en la obra de Long como lo es en el *haiku* japonés o en la ceremonia del té en el Japón. Efectivamente, hay similitudes muy destacables entre la obra de Long y la idea japonesa del “espíritu del té”, que también implica una apreciación del arte y de la creatividad, la soledad, la pobreza y la ausencia del yo”.

ANNE SEYMOUR

“Las pinturas de Rothko son unos grandes espejos, opacos y mudos, imágenes oscuras, sin luz propia ni rostro, vueltas hacia sí mismas y que sugieren al sujeto frente a ellas la superación del conocimiento especulativo, es como se describe en algunas visiones místicas, como la de San Pablo (1 Cor. 13, 12). Contemplar la opacidad de los grandes muros de Rothko es atravesar el infinito de representaciones especulares y llegar a ser en un Otro en virtud de la imagen.... El místico es un creador de la oscuridad, del desierto y del vacío que desea compartir con la divinidad”.

AMADOR VEGA

“Exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del yo y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aún, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística”.

MARK ROTHKO

“*Ut pictura*. Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia del silencio. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye antes que su palabra, su silencio”.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

“Qué gran sorpresa tuve, por ejemplo, al saber posteriormente que la obra de Bodhidharma, fundador del Zen, se llamó: “*Contemplación del muro en el Mahayana*”. Que los templos del zen tenían jardines de arena formando estrías o franjas parecidas a los surcos de algunos de mis cuadros. Que los orientales ya habían definido determinados elementos o sentimientos en la obra de arte que inconscientemente afloraban entonces en mi espíritu: los ingredientes *Sabi, Wabi, Aware, Yugen* ... Que en la meditación búdica buscan igualmente un apoyo en unas *Kasinas* consistentes a veces en tierra colocada en un marco, en un agujero, en una pared, en materia carbonizada”.

“Quien posee el conocimiento verdadero no necesita hablar. Si yo lo hubiera alcanzado puede que ni necesitara pintar. Sería como el silencio del Zen. Este no es mi caso y por eso pinto”.

ANTONI TÀPIES

“El vacío no es (sin más) nada. Tampoco es falta alguna. En la corporeización plástica juega el vacío a manera de la institución que busca y proyecta lugares”.

“El aliento del camino de campo despierta un sentido que ama lo libre y que, en el lugar propicio, todavía consigue salvar la aflicción hacia una última serenidad. Se rebela contra la necesidad del nuevo trabajar que, ejercido por sí solo, fomenta únicamente lo fútil... La sabia serenidad es una apertura a lo eterno. Su puerta se abre sobre los goznes antaño forjados con los enigmas de la vida por un herrero experto”.

MARTIN HEIDEGGER

“Vacío y libre”

MAESTRO ECKHART

3

Los artistas plásticos y su literatura

I. JOHN CAGE Los Ángeles, 1912 – Nueva York, 1992.

“La más alta responsabilidad del artista es esconder la belleza.”

R.H. BLYTH

Haiku

“Todo sonido es un eco de la nada.”

1. “Los juicios de valor se oponen a la vida poética.”

2. “Los juicios de valor son destructivos para la conciencia.”

“La verdadera disciplina no es aprender con el fin de dejar de lado, sino más bien con el fin de dejarse de lado a uno mismo.”

“Debo encontrar la manera de que la gente se haga libre sin que se vuelva tonta. De modo que la libertad los ennoblezca”.

JOHN CAGE

La nada-en-medio

La crítica del antropocentrismo operó el destensamiento del sujeto y propició la desterritorialización del sonido. Destensando el espacio en el que se creaba la medida, el sonido se vacía de las intenciones del hombre, de sus gustos y emociones. Sin medida intelectual, sin preferencias racionales o sentimentales, no hay criterios para establecer las relaciones entre los sonidos, ni tampoco entre los sonidos y los hombres. Por ello Cage puede afirmar, siguiendo las enseñanzas del budismo Zen, que entre los sonidos y los hombres hay nada, la nada-en-medio.

Afirmar la nada-en-medio es poner en cuestión el establecimiento de cualquier relación. Una vez desarticulado el sujeto y situados en la subjetividad pura, la apertura a todo lo que advenga es lo que marcará la actitud del compositor. Su responsabilidad consistirá en la aceptación de lo que acontezca, para ello el mejor modo de aceptar sin mediar será dar paso a la entrada del azar. Para ello Cage sigue, básicamente, los 64 hexagramas del *I Ching*, *El libro de las Mutaciones* chino. [...] Cage opta por el hexagrama de la receptividad o aceptación,

porque considera que el de la creatividad es sinónimo de la imposición del yo. De este modo, creación y aceptación aparecerán como dos actitudes opuestas a la hora de tratarse con el sonido. La aceptación se constituye en el nuevo tono que permite la composición en el desierto practicado por el olvido.

[...] La discontinuidad como aceptación es continuidad, ya que lo que antes creaba la discontinuidad o la continuidad dentro de un sistema eran sus relaciones, el depender de la unidad de medida. Si toda relación, o ninguna, son posibles, la continuidad se siente en todo. El único compromiso del hombre, de cada hombre, será con la multiplicidad. Este compromiso supone el rechazo de una teleología del arte y del hombre. La aceptación, en tanto apertura a la multiplicidad, hará sentir de un lado la nada que hay en medio, la interpenetración, la unidad arte-vida, mientras que a nivel operativo, dará paso a la entrada del azar, a lo indeterminado y al consiguiente desvanecimiento de la noción de obra. Se prepara de este modo esa nueva escucha que será la que corresponda a una percepción descentrada. Con ello se podrá producir lo que Cage, siguiendo las enseñanzas del budismo Zen, denomina la interpenetración sin obstrucción.

Afirma Cage que entre las cosas no hay nada, que (la) nada las separa. Esta radical separación constituye al mismo tiempo la posibilidad de unión, no de síntesis, sino de contacto en el que las cosas se mantienen en sí mismas. Se da así la posibilidad de que los seres irradian en todas las direcciones, interpenetrándose. La irradiación indica la voluntad de no hacer del espacio una red homogénea; el deseo de establecer relaciones no reguladas, manteniendo a un tiempo la aseveración de que en la totalidad del espacio cada cosa es un centro, sin obstruirse. Todo se constituye en multiplicidad de centros. De este modo, la nada-en-medio posibilita el que todo sea un centro, que ningún sonido, ningún hombre sea relegado al punto de mira de un sistema o de un sujeto.

La nada que está entre no es la Nada, el Vacío, o el Silencio. No consiste en la negación de una presencia dotada de sentido, sino en la no-obstrucción que permita que algo surja. Un algo que tampoco aparece como una identidad, porque no se da el proceso de constitución del sentido, es un ser no-representacional. Así, siguiendo al compositor Morton Feldman (1926-1987), Cage afirma que todo sonido es un eco de la nada. Se produce con ello una lógica que afirma la identidad de los contrarios. Esto es posible porque el compositor utiliza los términos sonido y silencio en el sentido nominalista, excluyéndolos de su función representativa. En esta sentido Cage se acercaría también a Henry David Thoreau quien afirmaba que la música es continuidad y que el silencio es como una esfera donde cada sonido es una burbuja en su superficie, así como a las posturas de Buckminster Fuller quien describe el mundo como un conjunto de esferas entre las que hay vacío, un espacio necesario. Entre las esferas de Fuller no hay nada, tan solo la aceptación.

Para Cage la nada que está entre, no actúa como la diferencia que hace que las cosas sean – siempre en relación con una identidad- , no es ni Ser ni Nada, escapando de esta modo a las categorías intelectuales. Siguiendo al compositor, la nada no es el sustantivo que designa lo otro, se acerca más a lo que en japonés se enuncia como vacío, la no oposición entre algo y nada, entre ser y nada. La nada de Cage posibilita por ello la apertura a la multiplicidad, el reconocimiento de que la escucha revela que todo sonido es múltiple.

La nada -en-medio no es en consecuencia, el presupuesto del pensar, sino su rechazo en tanto pensar determinante. Supone la posibilidad de que las cosas sean no solamente como entes representables sino como lo que son también, experiencias. [...] El compositor señala que vivir es *atravesar el mundo de las relaciones o representaciones...* Lo importante para el compositor es aprender a tomar medidas en materiales que sean flexibles. La propuesta de Cage sería entonces lo que él denomina retornar al punto cero, aquello que se olvida cada vez que se establece una relación. [...] Atravesar las representaciones será atender a la calidad de las imágenes y de los sonidos y no sólo a la cuantificación que las ha hecho posible.

Realizar esta travesía implicará situarse en ese medio que no es nada, será seguir, en términos de Daisetz Teitaro Suzuki, el camino medio: *El camino medio no es el medio ni tiene dos lados. Si tú te hallas aprisionado por el mundo exterior, en este caso tú tienes un lado, si eres movido por tu propio espíritu, entonces tú tienes el otro lado. Si no ocurre nada de esto, entonces no existe ninguna cosa intermedia, y esto es el camino medio.* Pero este medio, ya sea como representación o como nada, apunta a la dificultad que siempre ha recorrido la experiencia humana, ser una extraña mezcla de algo que toma los nombres de sensibilidad y de racionalidad. Y tal vez por esa mezcla, tal vez por estar también habitados por nada, el pensamiento puede ser a su vez un discurso que versa sobre algo o sobre nada. Un ejercicio que el compositor expuso en 1949 con su *Lecture on Nothing (Conferencia sobre nada)*.

CARMEN PARDO SALGADO.

La escucha oblicua: una invitación a John Cage

Conferencia sobre nada. Fragmentos.

Esta conferencia se publicó en Incontri Musicali, agosto de 1959. Hay cuatro compases en cada línea y doce líneas en cada unidad de la estructura rítmica. Hay cuarenta y ocho de estas unidades, cada una de ellas con cuarenta y ocho compases. El todo está dividido en cinco grandes partes, en la proporción 7, 6, 14, 14, 7. Los cuarenta y ocho compases de cada unidad pueden ser divididos del mismo modo. El texto está impreso en cuatro columnas para facilitar una lectura rítmica. Cada línea ha de leerse de izquierda a derecha, no de arriba hacia abajo. Esto no debe hacerse de una manera artificial (que puede resultar de un intento de ser demasiado fiel a la posición de las palabras en la página), sino con el rubato que usamos en nuestro lenguaje cotidiano.

(Aquí se reproduce el texto de modo convencional, sin la espaciación requerida).

Estoy aquí, y no hay nada que decir. Si hay entre ustedes quien desee ir a alguna parte, déjenle salir en cualquier momento. Lo que requerimos es silencio; pero lo que el silencio requiere es que yo siga hablando. Den un empujón a cualquier pensamiento: se desploma fácilmente; pero el que empuja y el empujado producen ese entretenimiento llamado discusión. ¿Quieren que tengamos una luego? O bien podríamos decidir simplemente no tener discusión. Lo que prefieran. Pero ahora hay silencios y las palabras sirven de ayuda para hacer los silencios. No tengo nada que decir y lo estoy diciendo y eso es poesía como la que necesito. Este espacio de tiempo está organizado. No hay que temer a estos silencios – podemos amarlos. Ésta es una charla compuesta, pues la estoy haciendo como hago una pieza de música. Es como un vaso de leche. O incluso es como un vaso vacío en el que en cualquier momento podemos verter cualquier cosa. En nuestro camino, (¿quién sabe?) se nos podría ocurrir una idea. No tengo ni idea de si sucederá o no. Si sucede, permitámoslo.

Nuestra poesía es ahora la comprensión de que no poseemos nada. Cualquier cosa es por tanto un deleite (ya que no la poseemos) y así no necesitamos temer su pérdida. No necesitamos destruir el pasado: se ha ido; de repente, puede reaparecer y parecer que es y ser el presente. ¿Se trataría de una repetición? Sólo si pensáramos que nos pertenecía, pero no es así, es libre y nosotros también. Casi todo el mundo sabe algo sobre el futuro y lo incierto que es. Lo que yo llamo poesía a menudo se llama contenido. Yo mismo lo he llamado forma. Es la continuidad de una pieza de música. La continuidad hoy, cuando es necesaria, es una demostración de generosidad. Es decir una prueba de que nuestro deleite reside en no poseer nada. Cada momento presenta lo que sucede. Qué diferente es este sentido de forma de aquel que está atado a la memoria: temas y temas secundarios; su lucha; su desarrollo; el clímax; la capitulación (que es la creencia de que podemos ser dueños de nuestra casa). Pero, en realidad, a diferencia del caracol, llevamos nuestros hogares dentro de nosotros, lo que nos permite volar o quedarnos -, para disfrutar de ambas cosas.

JOHN CAGE *Silencio.*

Conferencia sobre algo. Fragmentos.

Para poner las cosas al día, permítanme decir que yo estoy como siempre cambiando, mientras que la música de Feldman me parece que continúa, más que cambia. Nunca ha habido y hay ahora en mi mente duda alguna sobre su belleza. [...] La propia práctica de la música, y sobre todo la de Feldman, es una celebración de que no poseemos nada.

Ésta es una conferencia sobre algo y naturalmente también una conferencia sobre nada. Sobre cómo algo y nada no están enfrentados entre sí sino que se necesitan mutuamente para existir, porque es difícil hablar cuando se tiene algo que decir precisamente porque las palabras nos hacen hablar de la forma a la que las palabras necesitan ceñirse y no de la Forma que necesitamos para vivir. Por ejemplo, alguien dijo: “El Arte debe salir de dentro; entonces es profundo”. Pero yo creo que el Arte penetra, y no veo la necesidad del “debe” o del “entonces” o del “profundo”. Cuando el Arte viene de dentro, que es lo que sucedió durante tanto tiempo, se convirtió en algo que parecía elevar a quien lo hacía sobre aquellos que lo observaban o escuchaban y el artista era considerado un genio o recibía una categoría: primera, segunda, mala, hasta que finalmente yendo en autobús o en metro: con gran orgullo señala su trabajo como un fabricante. Pero como todo está cambiando, el arte penetra ahora en el interior y es de la mayor importancia no hacer una cosa sino hacer nada. ¿Y cómo se logra esto? Haciendo algo que penetra y nos recuerda a nada. Es importante que este algo sea simplemente algo, finitamente algo; entonces muy sencillamente penetra y se convierte infinitamente en nada. Parece que estamos viviendo. El concepto de lo que es nutritivo está cambiando. Por supuesto, está siempre cambiando, pero ahora muy claramente, por lo que la gente está de acuerdo o no y las diferencias de opinión están más claras.

[...] Feldman no habla de sonidos, y toma de entre muchos los primeros que encuentra. Ha cambiado la responsabilidad del compositor de hacer a aceptar. Aceptar lo que quiera que sea cualesquiera que sean las consecuencias es no tener miedo o estar lleno de ese amor que emana de sentirse uno con cualquier cosa. Esto explica lo que Feldman propone cuando dice que está asociado con todos los sonidos, y por ello puede prever lo que va a ocurrir aunque no haya escrito las notas concretas como hacen otros compositores. Cuando el compositor siente la responsabilidad de hacer, más que aceptar, elimina del área de posibilidades todos aquellos acontecimientos que no sugieren la moda de la profundidad en ese momento. Al tomarse a sí mismo en serio, desea ser considerado grande, y en consecuencia disminuye su amor y aumenta su miedo y su preocupación por lo que la gente pensará. Hay muchos problemas serios a los que se enfrenta un individuo como él. Debe hacerlo mejor, más impresionante, más hermoso, etc. que todos los demás. Y exactamente, ¿qué tiene esto, este hermoso y profundo objeto, esta obra maestra, que ver con la Vida? Tiene que ver con la Vida que está separado de

ella. Ahora lo vemos y ahora no. Cuando lo vemos nos sentimos mejor, y cuando no estamos con él, no nos sentimos tan bien. La vida parece gris y caótica, desordenada, fea en contraste. Leeré un pasaje del *I Ching* que trata de este punto. “En los asuntos humanos la forma estética se produce cuando hay tradiciones fuertes y duraderas como montañas amenizadas por una lúcida belleza. Contemplando las formas existentes en los cielos podemos entender el tiempo y sus cambiantes demandas. A través de la contemplación de las formas existentes entre los humanos se hace posible configurar el mundo “. Y el comentario continúa: “Belleza serena: claridad interior, silencio exterior. Ésta es la serenidad de la pura contemplación. Cuando el deseo calla y la voluntad descansa, el mundo como idea se hace manifiesto. En este aspecto el mundo es hermoso y distante de la lucha por la existencia. Éste es el mundo del Arte. Sin embargo, la contemplación no dará por sí sola descanso completo a la voluntad”.

[...] Si se mantiene segura la posición de nada (lo que se ha llamado pobreza espiritual), entonces no hay límite para disfrutar libremente. En este libre disfrute no existe la posesión de las cosas. Solamente hay disfrute. Lo que se posee es nada. Esto es lo que significa decir: No hay continuidad. No hay sonidos. No hay armonía. No hay melodía. No hay contrapunto. No hay ritmo. Es como decir que no hay ninguno de los algos que no sea aceptable. Cuando se piensa así se está en armonía con la vida, y paradójicamente libre para elegir de nuevo como en todo momento hace, hará o haría Feldman. [...] Todos los algos del mundo comienzan a sentir su unidad cuando sucede algo que les recuerda la nada. [...] La verdad, sin duda, se parece más a la música de Feldman –puede suceder cualquier cosa y todo va junto. No hay pausa en la vida. La vida es una. Sin principio, sin centro, sin final. El concepto: principio, centro y propósito vienen de un sentido de ser uno mismo que se separa de lo que considera que es el resto de la vida. Pero esa actitud es insostenible salvo que insistamos en frenar la vida y llevarla a su fin. Ese pensamiento es un intento de detener la vida, pues la vida sigue, indiferente a las muertes que son parte de su no principio, no centro, no propósito. [...] Nada es lo que tiene lugar sin principio, centro o propósito o final. Algo está siempre comenzando y deteniéndose, levantándose y cayéndose. La nada que continúa es a la que Feldman se refiere cuando habla de estar sumergido en el silencio. La aceptación de la muerte es la fuente de toda vida.[...] Ningún sonido teme al silencio que lo extingue. Y no hay ningún silencio que no esté preñado de sonido.

¿Y cuál es el principio de no tener centros propósitos ni finales? ¿Y cuál es el final de no tener principios centros ni propósitos? Si lo dejamos se sostiene solo. No es tarea nuestra. Cada algo es una celebración de la nada que lo sostiene. Cuando nos quitamos el mundo de los hombros notamos que no se cae. ¿Dónde está la responsabilidad? La responsabilidad es para con uno mismo; y su forma más elevada es la irresponsabilidad para con uno mismo o lo

que es igual la tranquila aceptación de cualquier responsabilidad para con los demás y para con las cosas. Si adoptamos esta actitud el arte es una suerte de estación experimental en la que probamos la vida; no dejamos de vivir cuando estamos ocupados haciendo arte; y cuando estamos viviendo, como, por ejemplo, ahora leyendo una conferencia sobre algo y nada, no cesamos de estar ocupados haciendo arte.

JOHN CAGE *Silencio*

“La percepción del silencio en un lugar no es cuestión de sonido sino de sentido. No se trata de que haya una ausencia de manifestaciones ruidosas, sino de que se produzca una resonancia entre uno mismo y el mundo que llame al recogimiento, a la calma, a la desaparición de cualquier diversión, de cualquier tentación. El silencio es una de las emanaciones temporales de la naturaleza.” [...] “Un lugar es, a veces, una liturgia tranquila que lleva al hombre a una meditación en la que no habría soñado antes de quedar atrapado por la emoción del instante. Su resonancia íntima proporciona un intenso deseo de existir. El individuo al armonizarse con el silencio de las cosas, vuelve a sus orígenes, se llena de sí permitiendo que el mundo le penetre. El recogimiento deja en suspenso la dualidad entre el hombre y las cosas, aunque sea de forma provisional y esté amenazado en todo instante. En este momento privilegiado, el silencio es un bálsamo que cura la separación con el mundo, la que hay entre uno mismo y los demás, pero también la que el individuo sufre dentro de sí: restaura simbólicamente la unidad perdida que el resurgimiento del ruido aniquila, a no ser que se posea la fuerza suficiente para producir el silencio en uno mismo a pesar de los rumores circundantes.”

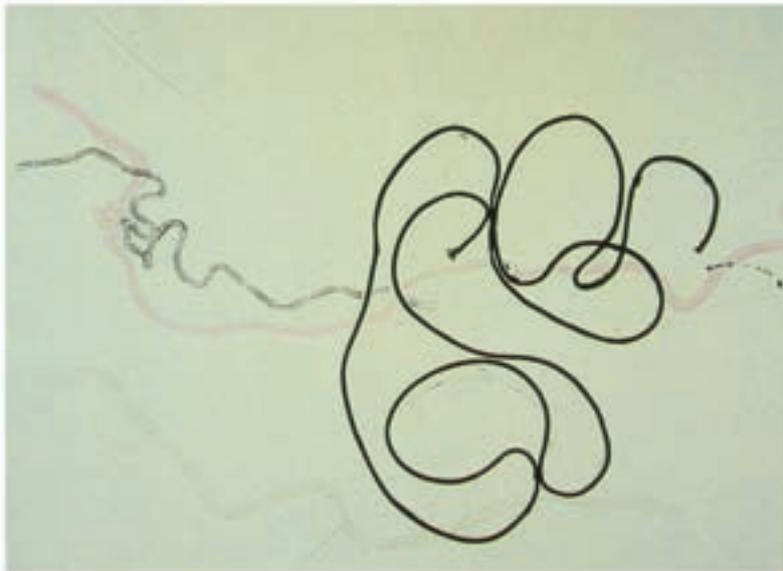
DAVID LE BRETON *El silencio. Aproximaciones.*

“El vacío genuino, el silencio puro, no son viables, ni conceptualmente ni en la práctica. Aunque sólo sea porque la obra de arte existe en un mundo pertrechado con otros múltiples elementos, el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma de lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento de diálogo.”

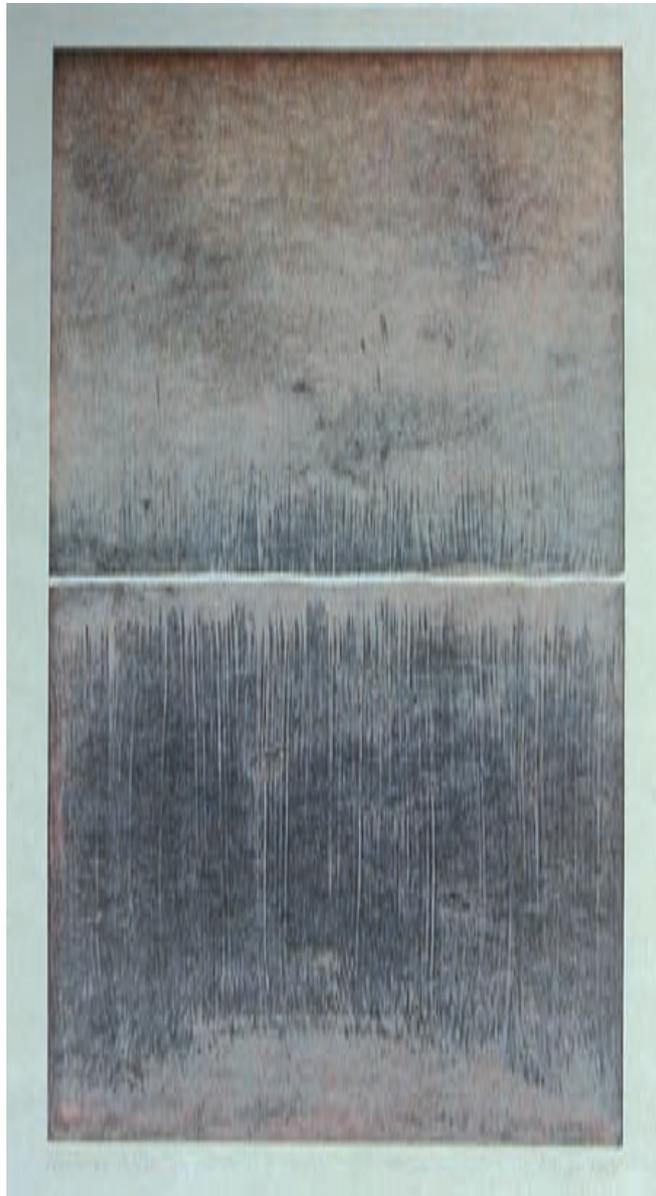
SUSAN SONTAG *La estética del silencio (Estilos radicales)*

BIBLIOGRAFÍA:

- BARBER, Llorenç, *John Cage*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985.
- CAGE, John , *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Murcia, 1999.
- CAGE, John , *Silencio*. Árdora. Madrid, 2002.
- KASPER, Ulrike, *Écrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*. Hermann. Editeurs des sciences et des arts. Paris, 2005.
- LE BRETON, David, *El silencio. Aproximaciones*. Sequitur. Madrid, 2006.
- PARDO SALGADO, Carmen, *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- SONTAG, Susan, *Estilos radicales (La estética del silencio)*. Santillana. Madrid, 2002.



Changes and Disappearances n.º 20, 1979-82
Impresión
28,7 x 54,1 cm



Weathered II, 1983
Heliografia
65 x 40 cm



Variations, 1987
Monotipo
62,2 x 47 cm



Variations n.º 10, 1987
Monotipo
29,1 x 15,7 cm



River rocks and Smoke n.º 6, 1990
Acuarela y humo
7,2 x 10,7 cm

II. VIJA CELMINS Latvia (Letonia), 1938.

ni composición
ni gestos
ni color artificial
ni deformación
ni angustia ni esfuerzo
ni eco
(cuadros impasibles)

Mi trabajo... es para el espectador. Esto es, encuentras la relación con ella físicamente, no sólo mentalmente o mediante la imaginación. Demanda una participación viva. Quiero decir, una participación espacial, visual. El cuerpo, los ojos completan el trabajo.

En aquellos momentos (1975-76) conocí a un monje budista tibetano llamado Chogyam Trungpa Rimpoche. Le gustaba el arte y los artistas... practiqué zazen. Me atrajo el budismo y me gusta la idea de prestar atención a lo que es y desprenderse del ego. El paso final de convertirme en discípula no pude darlo. Un libro importante para mí es *Zen Mind, Bagginer's Mind*, de Shinryu Suzuki. En él se dice: "Cuando intentas detener el pensamiento, significa que estás molesto por él. No ser molestado por nada. Parece como si algo viniera desde fuera de tu mente, pero realmente son sólo las ondas de tu mente, y si tú no estás molesto por las ondas, gradualmente se harán más y más sosegadas... Incluso aunque las ondas se levanten, la esencia de tu mente es pura; es como agua clara con pocas ondas. Realmente el agua siempre tiene ondas. Las ondas son el ejercicio del agua."

"Las olas son el ejercicio del agua"; el arte es el ejercicio de los artistas.

Tuve la idea de la pieza *-To Fix the Image in Memory-* mientras paseaba por el norte de Nuevo Méjico recogiendo piedras, como hace la gente. Me las llevé a casa y guardé las buenas. Advertí que guardé un montón que tenían galaxias en ellas... finalmente, formaron un conjunto, una suerte de constelación. Desarrollé este deseo de intentar ponerlas en un contexto artístico. Una especie de arte simulado en un sentido, pero también que afirma el acto de la creación: el acto de mirar y crear como acto principal del arte.

Parte de la experiencia de exhibir (las piedras pintadas) juntas con las piedras reales fue crear un desafío a nuestros ojos. Quería tus ojos más ampliamente abiertos.

En una entrevista con Chuck Close, Celmins explicaba la importancia de su uso de la imagen fotográfica: “La foto es un tema alternativo, otra capa que crea distancia. Y la distancia crea la oportunidad de contemplar la obra más despacio y de explorar la relación de uno con ella. Yo trato la fotografía como un objeto a explorar... Pensé que era como devolver al mundo de la realidad, poner en tiempo real, las imágenes que encuentro en los libros y en las revistas. Porque cuando se mira una obra se enfrenta al aquí, al ahora”.

“Desde hace mucho me interesa construir una forma en el cuadro... crear una obra que tuviera muchas dimensiones, con un vaivén espacial y que sin embargo siguiera siendo lo que es: una pequeña zona concentrada esencialmente plana.” Es, sugiere James Lingwood, como si estuviera tratando de mantener en equilibrio la teología secular de la superficie de Greenberg con la creencia clásica en la ilusión. La pintura es un objeto plano, material, pero también es algo más. Celmins quiere ambas cosas y al mismo tiempo: conseguir, en sus palabras, “la palabra y la imagen que se van desarrollando juntas”.

La misma atención a cada una de las partes de la superficie de la obra, conecta a Celmins con la célebre “all-overness” de la pintura americana desde Pollock a Johns, y no hay duda de que se ha inspirado en ambos artistas. [...] Comparada con las vastedades ambientales de los cuadros de Monet o de las pinturas a goteo de Pollock, la obra de Celmins contiene un espacio inmenso en forma enormemente condensada. [...] No hay horizonte, ni perspectiva, ni punto de fuga.

[...] A través de su uso de la imagen fotográfica del océano o del desierto, encuadrados y rehechos con paciencia a lápiz o con pintura, Celmins superó los límites de lo empírico para dedicarse por completo a una descripción de las fuerzas que jamás podemos medir, trazar ni conocer por entero. La cartografía detallada de lo desconocido recuerda la intensidad de la mirada que caracteriza el arte de Giacometti, la investigación de cómo algo aparece y se rehace, de cómo se puede representar un objeto en el espacio y percibirse en el tiempo.

[...] Al igual que Giacometti trabajando del natural en su estudio, el arte de Celmins es una meditación sobre la propia naturaleza de la visión, sobre el problema del mirar, pero también de sus placeres. La fluidez del océano se transforma en la estabilidad de la pintura. El espacio inmenso, imposible de abarcar, que es el cosmos, se fija en la superficie densa de su cuadro. Contemplando los cielos nocturnos, estas obras que están al mismo tiempo tan próximas y tan lejanas, ya no se aprecia claramente dónde termina un signo externo y donde empieza una sensación interna. En última instancia, lo mismo para Celmins que para nosotros, la visión es algo inseparable de la trascendencia. Es incierta, inestable. Sólo el hecho de la pintura se alza contra lo que fluye.

JAMES LINGWOOD. Imágenes de la realidad. La obra de Vija Celmins desde los años 60 (extractos).

[...] Nacida no tanto del movimiento como de su estela, la visión de Celmins aparece captada para siempre entre el objeto y el paisaje. Resplandor difuso de un sol bajo el Pacífico, en vez de impulso que reduce el resto a oscuridad, señal banal de hechos vacíos. Además, el reloj se ha detenido de momento. Una imagen congelada como una línea en el camino, retenida un momento ante los ojos antes de apresurarse a unirse al borrón final.

[...] Lejos de ser herméticas e inmóviles, las pinturas de objetos domésticos de Celmins parecen extrañamente agitadas. Como accesorios autistas de historias aún por crear, se ofrecen como lugares de no-acción, clavadas en la mirada perdida de un detective cansado. Lo que se ve es más “film noir” que “nature morte”. Circuitos de narrativa encierran su aparente calma.

[...] Para Michelangelo Antonioni y para Celmins la llamada al desierto es llamada al tiempo muerto fuera de la narrativa, donde todo ya ha quedado hecho, donde el movimiento eclipsado por el silencio y el vacío cede el paso a los actos de pura observación. El resultado es una especie de “temps morts” para el que los cambios menores de escala –el que la posibilidad se incline a un lado o a otro- dejan paso a una inspección prolongada y poética de la substancia de la superficie.

[...] Este separarse del tiempo y del espacio de su aleación narrativa –de los viajes, de la frontera y de la continuidad de la historia- se abre a los espacios preferidos de la obra posterior de Celmins: los espacios ilimitados de la descripción pura. [...] Espacios ambulantes, intocados aún por las geometrías narrativas, son lugares donde no hay línea que separe el cielo de la tierra; no hay distancia intermedia, ni perspectiva, ni contorno, la visibilidad es limitada: sin embargo hay una topología extraordinariamente delicada que no descansa en puntos ni en objetos, sino en aquí y ahora, en series de relaciones (vientos, ondulaciones de nieve o arena, la canción de la arena o el chasquido del hielo); se trata de un espacio táctil o más bien “táctico”, un espacio sonoro mucho más que visual... Forjados a partir de los enlaces de proximidades que no dependen de ninguna ruta determinada, los desiertos de Celmins no son tierra ni paisaje, sino geología –la canción del tiempo- hecha visible.

Enigmático y atractivo, el poder de los terrenos vacíos de Celmins descansa no sólo en la química de las sustancias sino en la impasibilidad con la que se las hace trabajar. Resistiendo la grandeza teatral de los cañones o el atractivo romántico de mares que se estrellan en olas, ella prefiere las tensiones superficiales formadas por agitaciones minúsculas apenas perceptibles. Las marinas y los paisajes del desierto, aunque transcritos a partir de fotografías que la artista tomaba desde su malecón de playa Vence o durante sus paseos por el Valle de la Muerte, son también representaciones de todos los mares y de todos los desiertos.

[...] Para Friedrich, lo sublime natural era el experimentar los límites, donde el pensamiento y la visión enfrentados a lo inmostrable se centran en sí mismos. Tal es la inversión romántica que trataba de resucitar la grandiosidad de la fragilidad, de medir la mortalidad frente a la eternidad. Nada podría estar más lejos de la modestia con la que Celmins hace del tiempo algo manifiesto.

NEVILLE WAKEFIELD. “*Temps morts*” (extractos)

BIBLIOGRAFÍA:

BAAS, Jacquelynn, *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. California and London (England), 2005.

LINGWOOD, James *Imágenes de la realidad. La obra de Vija Celmins desde los años 60*.

WAKEFIELD, Neville, “*Temps morts*” *Vija Celmins. Obras 1964-96*. Catálogo exp. MNCARS. Madrid, 1997.



Sin título (Océano con cruz n° 1), 1971
Grafito sobre fondo acrílico en papel
44 x 58 cm



Holding onto the surface , 1983
Grafito sobre fondo acrílico en papel
53,5 x 53,5 cm



Desert surface n° 1, 1991
Óleo sobre panel de madera
44,5 x 56 cm



Web n° 2, 1992
Óleo sobre lienzo
38 x 45 cm



Cielo nocturno n° 18, 2000-01
Óleo sobre lienzo en tabla
50 x 57 cm

III. MARCEL DUCHAMP Blainville, Seine-Maritime, 1887 – Neuilly sur Seine, 1968

Nada también es algo.

Me resisto a aceptar nada, dudo de todo.

La ironía es un camino lúdico para aceptar algo. Mi ironía es la ironía de la indiferencia. Es la metaironía.

El artista no es el único que realiza el acto creativo, pues es el espectador quien crea el contacto de la obra con su entorno descifrando e interpretando las características más profundas de la misma y suministrando así su propia aportación al proceso creativo.

El arte no es lo que se ve; se encuentra en los vacíos que abre.

Contemplar el modo de girar de esta rueda (*Rueda de bicicleta* 1913-1964) resultaba muy tranquilizador, muy confortante; en cierta manera era un abrirse a otras cosas distintas a las materiales de la vida cotidiana.

Los creé (*ready-made*) sin intención alguna, sin más premeditación que la de desprender ideas. Cada *ready-made* es distinto. Entre los diez o doce *ready-mades* no hay ningún denominador común, salvo el de que todos ellos son mercancías manufacturadas. Por lo que respecta al rastreo de una idea en cuanto hilo conductor: no. Indiferencia. Indiferencia frente al gusto: ni gusto en el sentido de la reproducción fotográfica ni gusto en el sentido de un material bien hecho. El punto común es la indiferencia. Podría haber escogido veinte objetos distintos por hora, pero al final todos habrían mostrado el mismo aspecto. Esto es algo que quería evitar a toda costa.

La necesidad de hacer visible una obsesión y al mismo tiempo de ocultarla como secreto lleva a menudo al fetichista sexual a una compleja naturaleza contradictoria. El objeto se muestra prácticamente a modo de negativo, en cuanto ausencia. Con frecuencia se trata de estuches o fundas que cubren lo que rodea a la obsesión, o bien de objetos cuyo significado reside sobre todo en la circunstancia de que dirigen la atención hacia aquello que les falta.

Creo que el arte es la única forma de actividad mediante la cual el hombre como tal se manifiesta como verdadero individuo. Sólo gracias a ella puede superar la fase animal porque el arte es una salida hacia regiones donde no dominan ni el tiempo ni el espacio. Vivir es creer; al menos es lo que yo creo.

MARCEL DUCHAMP

Principios creativos de los trabajos de Marcel Duchamp, diametralmente opuestos a los del arte precedente:

- La expresión personal queda sustituida por una imparcialidad anónima y por la precisión técnica.
- El azar se convierte en un factor determinante de la configuración artística.
- La arbitrariedad personal sustituye al canon artístico.
- La elección de un objeto real sustituye a la elaboración de un material artístico

Inversión de los signos precursores de la modernidad:

En lugar de:

inquebrantables convicciones -----	la duda
pasión -----	la indiferencia
lo universal -----	lo específico
lo pictórico -----	lo intelectual
la configuración -----	el objeto ya existente
la intencionalidad -----	el azar
la regularidad impersonal de fuerzas elementales -----	la arbitrariedad del ser humano
la atribución de un gran sentido -----	el absurdo

Con su obra, Marcel Duchamp –el artista más inteligente del siglo XX, según André Breton- ha creado las bases intelectuales y formales de la modernidad postclásica desde dos puntos de vista ditintos. Ciertamente que, por lo que respecta a su esencia, su arte es destructivo. Todas sus declaraciones tienden a desmontar estructuras y a poner en duda lo establecido: todo es apariencia, ilusión óptica, reflejo en el vidrio (Molderings). Con ello su arte señala un punto cero en la evolución de la modernidad, pero ese punto no sólo establece un final, sino también un principio. Al derogar todos los valores anteriores, por

una parte Duchamp crea un gran vacío, pero por otra también ofrece la posibilidad de llenar ese vacío de nuevo.

Sin embargo, su logro no se agota en esta función meramente destructiva y creadora de un nuevo espacio. Entre 1914 y 1920, con su larga serie de innovaciones revolucionarias – invención del *ready-made*, introducción del azar y del concepto como formas autónomas de configuración, experimentos ópticos y primeras obras de arte cinético, aprovechamiento artístico del diagrama, del lenguaje y de la escritura y el medio estilístico de la presencia negativa – Duchamp creó el alfabeto de un nuevo lenguaje y, con ello, trazó el marco configurativo de la evolución artística que imperará durante varias décadas.

SANDRO BOCOLA *El arte de la modernidad*.

Pierre Cabanne. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. (Extractos).

P.C. - *André Breton dijo que usted era el hombre más inteligente del siglo XX. ¿Qué es la inteligencia?*

M.D. – Precisamente, iba a preguntárselo. La palabra “inteligencia” es la más elástica que conozco. Hay una forma lógica o cartesiana de inteligencia, pero creo que Breton quería referirse a algo distinto. En realidad se planteaba, desde el punto de vista surrealista, una forma más libre del problema; para él la inteligencia es, en cierto modo, la penetración de aquello que es incomprensible o difícil de captar por el hombre medio. En el sentido de ciertas palabras hay como una explosión: valen más de lo que significan en el diccionario.

Breton es un hombre de mi mismo orden, hay una comunidad de visión que compartimos, y por ello creo comprender la idea que tenía de la inteligencia alargada, estirada, extendida, hinchada si usted quiere...

— *En el sentido en que, usted mismo, ha alargado, hinchado y hecho estallar los límites de la creación según su propia “inteligencia”.*

— Tal vez. Me asusta la palabra “creación”. En el sentido social, normal de la palabra, la creación, es muy gentil pero, en el fondo, no creo en la función creadora del artista. Es un hombre como cualquier otro, eso es todo. Su ocupación consiste en hacer ciertas cosas, pero

también el *businessman* hace ciertas cosas, ¿me entiende? Por el contrario, la palabra “arte” me interesa mucho. Si viene del sánscrito, tal como he oído decir, significa “hacer”. Pero todo el mundo hace cosas y los que hacen cosas sobre una tela, con un marco, se llaman artistas. Anteriormente se les aplicaba un nombre que me gusta más: artesanos. Todos somos artesanos, con una vida civil, militar o artística. Cuando Rubens, o cualquier otro, necesitaban el color azul, tenía que pedir tantos gramos a su corporación y se discutía la cuestión para saber si se le podían dar 50, 60 o más.

Eran verdaderamente unos artesanos, y eso se ve claramente en los contratos. La palabra “artista” fue inventada cuando el pintor se convirtió en un personaje de la sociedad monárquica, en primer lugar, y posteriormente de la sociedad actual, en la que es un señor. Ese pintor no hace cosas para alguien quien va a elegir cosas entre la producción del pintor. En contrapartida el artista está mucho menos sujeto a concesiones que antes, durante la monarquía.

— *Pero Breton no dijo únicamente que usted es uno de los hombres más inteligentes del siglo XX, sino también, y cito textualmente sus palabras, “para muchos, el más molesto”.*

— Supongo que eso significa que, al no seguir la corriente que imperaba en ese momento, molestaba mucho a las personas que veían en ello una oposición a lo que estaban haciendo, una rivalidad, si usted quiere; pero en realidad, no había tal cosa. Eso existía únicamente para Breton y su grupo, debido a que no se daban cuenta de que se podía hacer algo distinto a lo que se hacía en aquel momento.

— *¿Cree haber molestado a mucha gente?*

— No. No hasta ese extremo, debido a que no tuve en absoluto una vida pública. La que tuve fue en el grupo de Breton y de todos los que se ocupaban algo de mí. En cierto sentido no he tenido nunca una vida pública puesto que nunca he expuesto el *Verre* y éste ha permanecido en garajes todo el tiempo.

.....
— *¿Qué era importante para usted en esa época, entre 1920 y 1921?*

— Nada. Sí, mi *Verre*. Me retuvo hasta 1923, era lo único que me interesaba e incluso lamentó no haberlo acabado., pero era algo que se hacía tan monótono, era una transcripción y al

final ya no había invención. Entonces la cosa se terminó en agua de borrajas. Me fui a Europa en 1923 y cuando regresé, tres años más tarde, el *Verre* se había roto, así pues...

.....

— *¿Había decidido ya dejar de pintar?*

— Yo no tomé esa decisión, vino por sí sola, puesto que el *Verre* ya no era una pintura. Era una pintura sobre vidrio, si usted quiere, pero no era una pintura, había mucho plomo y muchas otras cosas. Me había alejado de la idea tradicional del pintor, con su pincel, su paleta, su esencia de trementina, una idea que ya había desaparecido de mi vida.

— *¿Sufrió alguna vez debido a esa ruptura?*

— No, nunca.

— *Posteriormente, ¿nunca ha tenido ganas de pintar?*

— No, debido a que no tengo, cuando voy a un museo, esa especie de estupefacción, de sorpresa o de curiosidad frente a un cuadro. Nunca. Me refiero a los antiguos, a las cosas antiguas... He sido realmente un monje que ha colgado los hábitos en el sentido religioso de la expresión. Pero sin hacerlo voluntariamente. La cosa me cansó.

— *¿Y no ha vuelto a tocar ni un pincel, ni un lápiz?*

— No. Para mí no tiene ningún interés. Se trata de una falta de atracción, de una falta de interés.

Creo que la pintura muere, ¿me comprende? El cuadro muere al cabo de cuarenta o cincuenta años debido a que desaparece su frescor. La escultura también muere. Se trata de una pequeña manía mía que nadie acepta, pero me da igual. Creo que un cuadro, al cabo de un cierto número de años, muere como el hombre que lo ha pintado; después eso se llama historia del arte. Hay una enorme diferencia entre un Monet de hoy que es negro como todo, y un Monet de hace sesenta u ochenta años que cuando fue pintado era brillante. Ahora ha entrado en la historia, es aceptado como eso, y, por otra parte, está muy bien, eso no cambia nada en absoluto. Los hombres son mortales, los cuadros también.

La historia del arte es algo muy distinto a la estética. Para mí la historia del arte es lo que queda de una época en un museo, pero no es obligatoriamente lo mejor que había en esa época, y en el fondo, se trata incluso, muy probablemente, de la expresión de la mediocridad de la época, puesto que las cosas hermosas han desaparecido debido a que el público no quiere guardarlas. Pero eso es filosofía...

.....

— *Usted también ha dicho que el artista es inconsciente del auténtico significado de su obra y que el espectador siempre debe participar en una creación suplementaria interpretándola.*

— Exactamente. Porque considero, en efecto, que un señor, un genio cualquiera, que vive en el centro de África y hace todos los días cuadros extraordinarios sin que nadie los vea, no existiría. Dicho de otra forma, el artista sólo existe si se le conoce. Por consiguiente puede preverse la existencia de cien mil genios que se suicidan, que se matan, que desaparecen debido a que no han hecho lo preciso para darse a conocer; para imponerse y conocer la gloria.

Creo mucho en el aspecto de “médium” del artista. El artista hace algo, un día, es reconocido por la intervención del público, la intervención del espectador; de ese modo pasa, más tarde a la posteridad. Es algo que no puede suprimirse puesto que, a fin de cuentas, se trata de un producto con dos polos; hay el polo del que hace una obra y el polo del que la mira. Y concedo al que la mira tanta importancia como al que lo hace.

— Naturalmente, ningún artista acepta esta explicación. Pero, a fin de cuentas, ¿qué es un artista? Es tanto el mueblista, como Boullé, como el señor que posee un “Boullé”. El Boullé también está hecho con la admiración que despierta.

Las cucharas en madera africanas no eran absolutamente nada en el momento en que las hicieron, únicamente eran funcionales; después se convirtieron en cosas hermosas, en “obras de arte”.

¿No cree que el papel del espectador tiene importancia?

.....

— *Cuando era joven, ¿no experimentó el deseo de tener una cultura artística?*

— Tal vez, pero era un deseo muy mediocre. Me hubiera gustado trabajar, pero había en mí un fondo enorme de pereza. Me gusta más vivir y respirar que trabajar. No considero que el

trabajo que he realizado pueda tener en el futuro ninguna importancia desde el punto de vista social. Así pues, si usted quiere, mi arte consistiría en vivir; cada segundo, cada respiración es una obra que no está inscrita en ninguna parte, que no es ni visual ni cerebral, y sin embargo, existe. Es una especie de constante euforia.

.....

— *1926 es el año de la fisura del Grand Verre.*

— Durante mi ausencia se expuso en una manifestación internacional en el Museo de Brooklyn. Las personas que lo devolvieron a casa de Katherine Dreier, a quien pertenecía, no eran profesionales y no prestaron atención. Pusieron dos *Verre* uno encima de otro, en un camión, planos en una caja, pero no muy bien embalados, sin saber si era vidrio o mermelada. Al cabo de 60 km era, en efecto, mermelada. Lo único que resulta curioso es que los dos *Verre* estaban uno encima de otro, y ello hizo que se rajaran por los mismos lugares.

— *Las rajaduras siguen la dirección de las líneas del zurcido, lo cual resulta sorprendente.*

— Exactamente, y en el mismo sentido. Eso constituye una simetría que parece intencionada, lo que no es así en absoluto.

— *Cuando se ve Le Grand Verre no se puede imaginar cómo sería si estuviera intacto.*

— No. Está mucho mejor con las rajaduras. Es el destino de las cosas.

— *La intervención de azar en el que usted confiaba tan a menudo.*

— Respeto eso; ha acabado gustándome.

.....

— *Para usted, ¿cuenta más la actitud del artista que la obra de arte?*

— Sí. El individuo, como tal, me interesa más que lo que hace, debido a que he observado que la mayoría de artistas no hacen más que repetirse. Por otra parte, es algo forzoso, no se puede estar inventando continuamente. Sólo que ellos tienen esa vieja costumbre que quiere

que se haga, por ejemplo, un cuadro al mes. Todo depende de su velocidad de trabajo; creen que deben a la sociedad el cuadro mensual o anual.

.....

— *¿Qué opina de los happenings?*

— Los happenings me gustan mucho porque es algo que se opone totalmente a los cuadros de caballete.

— *Eso concuerda totalmente con su teoría del “mirón”.*

— Exactamente. Los happenings han introducido en el arte un elemento que nadie había puesto: el aburrimiento. ¡Yo nunca había pensado en hacer una cosa para que la gente se aburriera viéndola! Y es una lástima, porque se trata de una buena idea. En el fondo es la misma idea que el silencio de John Cage en música; nadie había pensado en ello.

— *Y que el vacío de Klein.*

— Sí. La introducción de ideas nuevas no es válida más que en el happening. En un cuadro no se puede representar un aburrimiento. Evidentemente, se llega a ello, pero es más fácil en el aspecto semiteatral. También es sorprendente la rapidez; el auténtico happening no dura más de veinte minutos, como máximo, debido a que la gente permanece de pie. En algunos casos no tiene uno siquiera donde sentarse. Pero ahora eso empieza a cambiar.

.....

- *¿Cómo concibe la evolución del arte?*

- No la concibo porque me pregunto qué es lo que eso vale en profundidad. El hombre es quien ha inventado el arte. No existiría sin él. No todas las invenciones del hombre son válidas. El arte no tiene un origen biológico. Es algo que atañe al gusto.

- *En su opinión, ¿no es algo necesario?*

- Las personas que hablan de arte lo han hecho algo funcional diciendo: “El hombre necesita el arte para remozarse”.

- *Pero no hay sociedad sin arte...*

- No hay sociedad sin arte porque son aquellos que lo miran quienes lo dicen. Estoy convencido de que esa gente que hacían cucharas de madera en las selvas del Congo, que tanto admiramos en el Museo de Hombre, no las hacían para que fueran admiradas por los congoleños.

John Cage: *Marcel Duchamp y Suzuki Daisetz* (de *Temas y variaciones*)

Mi palabra
aquel rodar alrededor
Puedes decir algo pero no con claridad
no bailar
sin impredecible porque te has repetido ahora mismo
persona que divaga dime
figura de danza y de música
no se puso de moda
¿sé yo, todo el tiempo de ellos, tierra de baile?
para escribir música
nada tuvo la oportunidad de descansar
es la
multiplicidad
cump-
cumplida
no corrió ningún juego de poder
bailando libre
en su propio sitio
hubiera podido ser otra persona
o sur o norte
confusium tenlos
por un lado y por otro
ser hecho por otra persona

un acontecimiento

La curiosidad ampliada
sin uso
sin conciencia

Qué tenías en mente cuando dijiste instantáneo
los hombres son los hombres
cada uno
recuerda sólo un poco
no baile sin música
porque te has repetido ahora mismo
los hombres son los hombres igual que antes
tu mismo ponte
dime lo que es que tu no eres sobre ruedas
no puedo
los bailarines pasaban un poco encima de la tierra tierra
no puedes ver que nada tuvo oportunidad de descansar
es acom-paz sus mentes
no corrió ningún juego de poder
componiendo libre
no supone ninguna destreza
son excelentes tus orejas
mantenlas por un lado y por otro

el juego en movimiento
todavía me parece que hablando te pones un tejido de color naranja
la meditación
la pequeña trampa que nadie alrededor aún no puedo del todo lo que tu dices
ramakrishna de lugar
viene India
re-
reflexionar
decimos que vamos al mismo sitio
voy para abajo
supongo que ella tiene razón

en su día la inseguridad se convertirá en alumno

De la mente y la atención para significados para juicios de valor

Cuál es tu problemas que nuestros planes minimizan incólume
hacemos esfuerzos yo el silencio por supuesto no existe
un de operación no así para el hecho experimentado
se enfocó con ausencia no importa lo que les des para hacer
materializan espiritual carecía de facultades
decide
es decir
durante la vacación
los rayos infrarrojos
para que la vida y la muerte contemplando
alguien unifique
desaparece mas allá de horizonte
hace impredecible sin la fermentación del conocimiento
él los nombró dentro de lo que pase
floraciones capaces
doy gracias a la desmagnetización
cuando te das cuenta de que es estafalario según su lenguaje
tú aquel tío capaz de hacer electroestática
me pregunto entonces cuál es la importancia una cosa será dedos del pie
si los dedos del pie de la persona media tienen
horizonte social

El anonimato
que el propósito
cada uno diga algo
sólo un poco
e instantáneo y entonces volví
como
después los hombres son los hombres igual que antes
ponte una situación de arte más
dices que no se puso de moda
deducir como se relaciona con el anonimato

La manera de resolver tus problemas es localizar su cero
no nos esforzaríamos para imitarle a ella en su profundidad
pero eso no significa de operación
no por así decirlo superficialmente desde abajo se enfocó en el proceso de tu intención
simpatizar con la música
conocer el aire
decida
es decir
durante la vacación
rayos infrarrojos
combustibles fósiles
luz
ventisca
los tornados te envolvieron
mago hace impredecible
sin fermentación de conocimiento delicuescencia en todo que ocurre
floraciones
momento de fosforescencia
desmagnetización dijo ella a través de mago
sabes que la electrostática porta espacio, tiempo, sol, alga
las uñas de los dedos del pie tienen horizonte de la nada
lo que dijo te interesará no importe quien eres
la utilización del ordenador y la mente como dúo
los dedos del pie negros y azules y aversiones

El anonimato
hacía mucho tiempo la clase de mi escribir música era decir algo sólo un poco
sin baile con sonidos impredecibles
porque hiciste hecho por lo mismo quizá veinticinco

Qué tenías en mente
qué el propósito puedes
en el centro suena timbre

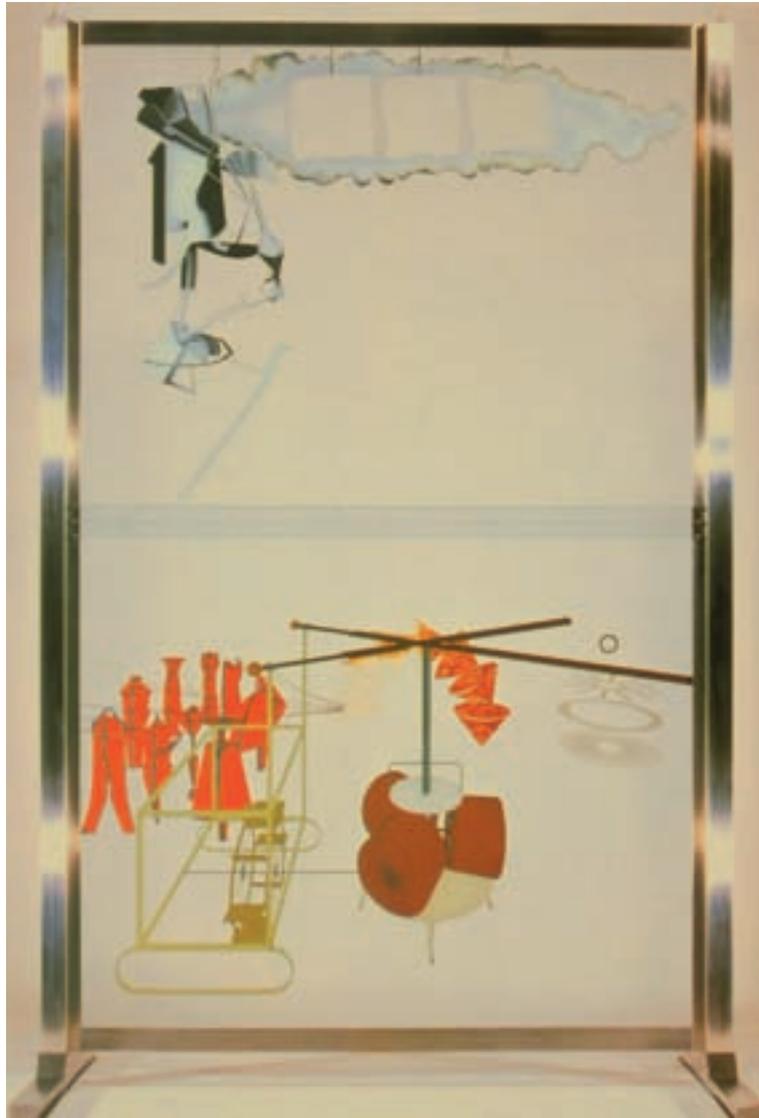
La manera de resolver más útil que nuestras planes minimizan

puedes resolver cualquier problema musical cuando piensas en imitarle a ella y la inmovilidad es
pero eso no significa principio subyacente
lo que existe es la mente
antigua perspectiva
como si simpatizar a la música falta
aire

Versión del inglés: GORDON BURT

BIBLIOGRAFÍA

- BAILLY, Jean-Christophe, *Marcel Duchamp*. Fernand Hazan. Paris, 1984.
CABANNE, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1972.
DIVERSOS AUTORES, *The Exhibition of Marcel Duchamp*. Catálogo. The Seibu Museum of Art.
Tokyo, 1981.
MINK, Janis, *Marcel Duchamp. 1887-1968. El arte contra el arte*. Taschen. Madrid, 2004.



La mariée mis a nu par ses célibataires (El Gran Vidrio), 1980 (Versión Tokio)
Diversos materiales
227,5 x 175 cm



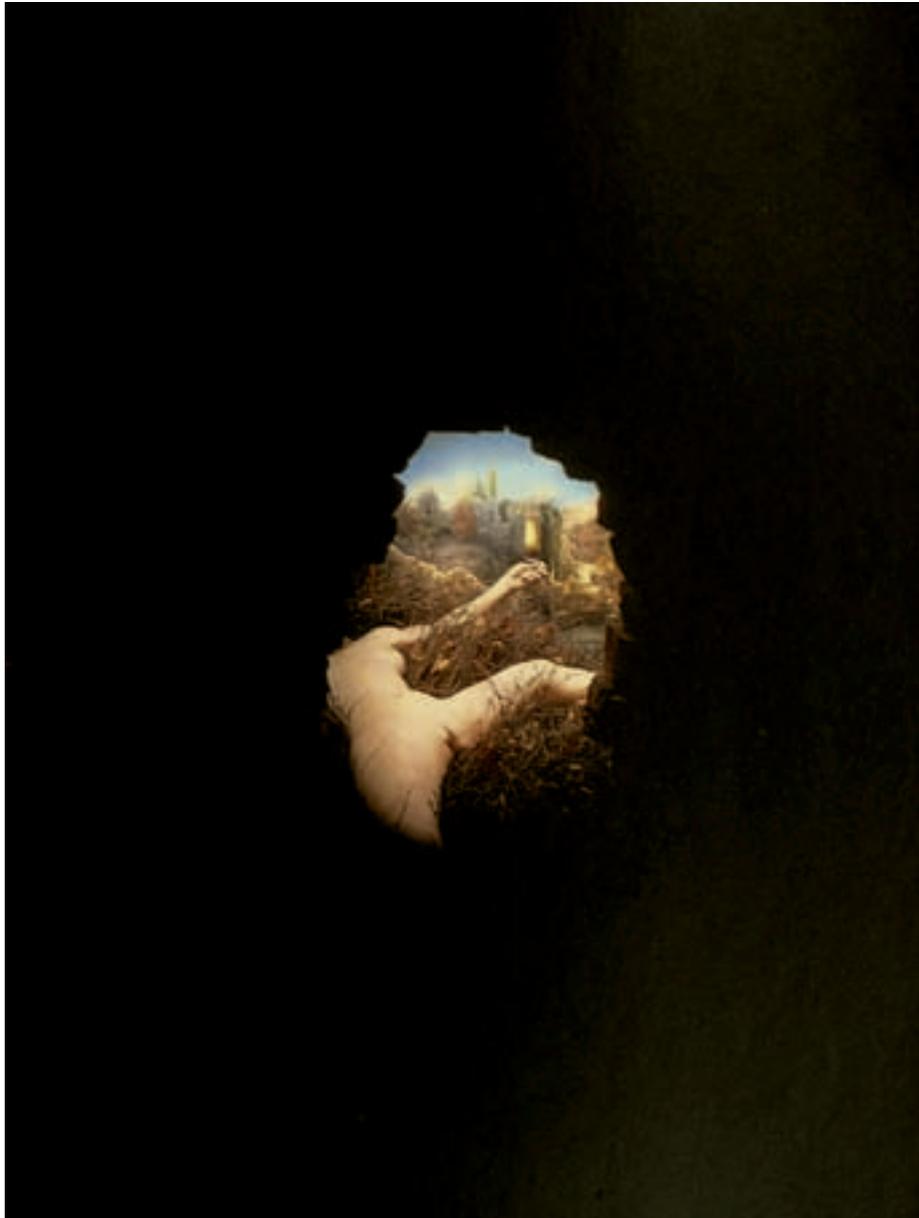
Rueda de bicicleta, 1913-1964
Readymade
64,8 (Diámetro) x 60,2 cm



Fuente, 1917-1964
Readymade (Urinario de porcelana)
36 x 48 x 61 cm



Viuda alegre, 1920
Ventana en miniatura y ocho cuadrados de cuero encerado sobre tabla
1,9 x 45,1 x 10,2 cm



Dándose: El salto de agua, El gas de alumbrado, 1946-66
Diversos materiales
242,5 x 177,8 x 124,5 cm

IV. SAM FRANCIS San Mateo (California), 1923 – 1994

Una pintura sin límites, *que es y que no es*, que se sustrae a una definición previsible, y fue, por su ausencia de normas tradicionales, una de las primeras, en los años cincuenta, en renovar la noción de infinito en la pintura.

Lo que nosotros vemos en las obras de Sam Francis es, en cualquier caso, el reencuentro ideal de espacios, a menudo muy vastos, de fragmentos y de estallidos; parece que nada se opone a que sean engrandecidos o prolongados.

Los bordes de las formas son magníficamente abruptos. Ellos definen el espacio, lo abren, o lo bloquean. Y esto haciendo atraer hacia ellos un cierto sentido visual de infinito.

El arte de Sam Francis es un arte realista que cree en el azar. Es también, y en primer lugar, un arte optimista. Los colores son dinámicos, en el espacio blanco de la tela o en la hoja que permanece blanca. Los vacíos juegan con ellos; así las relaciones que se crean están más próximas de lo *instantáneo* que de un equilibrio inmutable o definitivo, gracias, en parte, al circuito aleatorio del grafismo, de las manchas, de los planos proyectados, fluidos.

Este arte es generoso, proporciona a quien lo mira una importancia casi comparable a la del pintor. Fundamento y conquista que descubren y valoran al individuo, tú y yo, en lo que hay de singular y único. Dos misivas, diferentes, una trata de unión, y el nombre del pintor será el de un santo que habla a los pájaros. El santo, se dice, fue un hombre feliz, el pintor también, parece, casi siempre sorprendido de ver su pintura amada, desde hace veinticinco años como el primer día, y que se interroga continuamente por saber si es la legítima.

¿Sabe Sam Francis qué es el cielo para el santo? En todo caso, nos dice, en uno de sus poemas que *el espacio en el centro de sus cuadros, pertenece a quien lo mira, y a quien lo atraviesa*.

PONTUS HULTEN

Georges Duthuit, citando a Sam Francis, hablaba por su parte de un “animador del silencio”, de “plenitud del vacío”, motivo y razón de las más antiguas obras de arte. Por primera vez la tela nace de un contraste y el blanco no encuentra más que fuerza. Más que nunca es “parecido al espacio que se extiende entre las cosas... expresión de todos los colores.”

En una enorme tela como *Berlin Red*, de los primeros años 70, el espacio es, todavía, contraste entre el vacío central blanco y el color, pero estas manchas de contornos indeterminados se prolongan por salpicaduras que forman de algún modo dos partes entre ellos. La tela se trans-

forma en una suerte de “dripping” uniforme y brillantemente coloreado de donde surgen algunas líneas más llenas de materia, más apoyadas, confiriendo a la composición una osamenta, en este caso formada por un verdadero tejido de líneas oblicuas desiguales y a menudo interrumpidas. Pero durante los años 1972 y 73 la organización espacial parece quedar más construida, más simétrica. Y Sam Francis lo va a solucionar mediante el sesgo de un tema: el mandala.

Recuerda Peter Selz en su extenso estudio sobre el pintor: “Cuando vi por primera vez *Upper Red* (1969-70) en el estudio de Francis, me acordé de la experiencia que tuve en el famoso jardín de rocas del templo Ryoanji en Kyoto. La asombrosa cualidad de este “paisaje seco” es su escala, que alude al infinito. Como el visitante contempla las antiguas rocas emergiendo de su desierto de arena blanca cuidadosamente rastrillada en forma de olas, debe ver montañas o continentes. La dimensión es inmaterial en este jardín abstracto. Macrocosmos y microcosmos están estrechamente relacionados en una escala que tiene su propia autonomía. Hay un sentido similar de escala y autonomía en *Upper Red*, donde las manchas de color emergen desde su mar de blancura.

En esa necesidad de articular la composición en torno a un centro, que se remonta a los comienzos de su obra, a las pinturas blancas. Francis no cesaba “de pensar y de hablar de su centro... no había oído nunca hablar del Tai Chi, que pronto tomó una gran importancia para mí, pero estas pinturas abordaban realmente la fuente de energía que se encontraba en el centro”. Y de este modo, hacia 1972, el pintor organiza las líneas coloreadas según una estructura de cuadrados o de rectángulos encajados próxima al mandala tibetano. Muy difundidos en el arte asiático, estos diagramas geométricos –donde figura en primer lugar el círculo– están centrados alrededor de un eje. El centro simboliza de modo evidente el punto culminante, la realización mística, el más allá. El recorrido que conduce a este blanco final se presenta bajo la forma de espacios sucesivos, círculos o cuadrados cada vez más restringidos en sus medidas que se aproximan al centro y marcan las etapas del camino hacia la verdad. Esta representación no es por lo demás un hecho único de la mística oriental, también Francis la ha sacado en buena medida de su propia inspiración. Se encuentra en ciertos mosaicos bizantinos, en los frescos romanos donde el dios es también el centro de la composición y está circundado por una línea oval o circular. Y más aún, porque en el mandala, el centro, Cristo, es la fuente de luz que brota sobre todo el conjunto induciendo inevitablemente a la mirada hacia el eje central.

El fundamento de la abstracción americana, que se opone a la pintura europea de posguerra, es el “all-over”. La superficie es tratada globalmente y la línea, el color la llenan uniformemente: en lugar de orientar la composición en un equilibrio que permite compensar tal línea de fuerza por otra zona coloreada, el espacio debe evitar al máximo todo compromiso formal, toda construcción. Se trata de llenar la superficie, no de componer.

El cuadrado central al que conducen las líneas de fuerza de la composición rige el conjunto de la superficie. Es la mayor parte del tiempo el color blanco como reserva de lo no pintado. En algunos grandes lienzos de 1977 se da buena ilustración de este tema en el que, si se retoma la analogía religiosa evocada antes, el blanco se identifica con la luz. La luminosidad de los colores es una de las cualidades mayores de estas telas, el cuadrado central es el apogeo de la luz y por consiguiente, de nuevo, “expresión de todos los colores”.

“Francis”, según el testimonio de James Johnson Sweeny, “ha explicado él mismo que consideraba esta gran zona central no como un espacio vacío, sino como una forma monumental, definida por los jirones de color estrechos y desgarrados en sus bordes.”

Posteriormente, en vez de concentrar la composición sobre un solo cuadrado blanco situado en medio de la tela, estos se multiplican y cubren toda la superficie. Las horizontales y las verticales se cruzan para diseñar una suerte de cuadrícula uniforme de líneas coloreadas a menudo en tonos azules y verdes. Si aquí no hay centro, si, contrariamente a lo que se ha podido decir antes, hay más bien relleno regular de la superficie, el espacio está siempre concentrado alrededor del color blanco que brota con destellos a cada intersección de líneas. Solo el blanco permite así unificar toda la composición y Francis no hace en el fondo sino multiplicar los centros, dejando al ojo pasar de uno a otro sin englobar nunca la tela entera.

Hay términos significativos que regresan frecuentemente en estas cortas y sencillas notas redactadas por el artista: la muerte, el tiempo, la eternidad.

Francis se interesó tardíamente en el pensamiento oriental y en el espíritu zen. El escritor Alan Watts nos dice que: “Los artistas zen comprenden mejor que otros el valor de los espacios vacíos, y en un cierto sentido lo que queda fuera es más importante que lo que se pone dentro... levantan nada más que una esquina del velo para estimular a la gente a descubrir lo que hay más allá. “ ¿No es esto una descripción de la pintura de Sam Francis? Francis, especialmente en su obra tardía, se aproximó a la unificación del hombre y los elementos que es esencial si uno quiere conseguir el “satori”.

Puede ser que todavía en la filosofía oriental, en el zen, se encuentre una de las claves que hacen falta, pues si la pintura de Sam Francis es una pintura de espacio, ¿no es este ante todo un espacio de meditación?

el espacio
en el centro
de estas pinturas
está reservado
para tí

él se llama espacio
él se llama tiempo
él se llama luz
él se llama
él tiene la gracia de la eternidad
él es esparcimiento
(moverse en el espacio es esparcimiento)
moverse es posible
a causa del sosiego
a causa del desapego

nosotros estamos siempre en el centro del espacio
nosotros estamos siempre en el centro del tiempo
nosotros estamos siempre tan lejos
como es posible de uno y otro
este y oeste
nosotros estamos siempre tan lejos como es posible del comienzo
y del fin

el color es un
incendio
del
ojo

hay tantas imágenes
como ojos para ver

el rojo contiene cada color
incluso el rojo

todos los colores en esta
pintura se componen de
todos los otros colores

El color nace
de la interpenetración
de la claridad y la sombra

¿eres tú el blanco
de la eternidad?

mi punto de partida
no tiene dimensión

ni en el tiempo
ni en el color
el espacio
o la muerte
pero es una ola
unificada e igual en la intensidad

estas pinturas
te aproximan
allí donde
tú
estás

interpenetración
del tiempo y del espacio

un incremento de la luz
impulsa un incremento
de la oscuridad

luz y oscuridad
son constelaciones

recíprocas

el tiempo es lo más veloz
entre todas las cosas

la oscuridad cubre la luz
la luz llena la oscuridad

SAM FRANCIS (Versión: Manuel Luca de Tena)

BIBLIOGRAFÍA:

FRANCIS, Sam, *Poemas*

HULTEN, Pontus, *Introducción al catálogo*. (Centre Georges Pompidou).

PACQUEMENT, Alfred, *Sam Francis: blanc comme la couleur*. En *Sam Francis. Peintures récentes 1976-1978*. Centre Georges Pompidou. Musée national d'art moderne. Paris, 1978.

SELZ, Peter, *Sam Francis (revised edition)*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1982.



Sin título, 1968
Acrílico sobre lienzo
10 x 8 inches



Looking Through, 1970
Acrílico sobre lienzo
8 x 10 inches



Sin título, 1977
Acrílico sobre lienzo
440 x 526 cm



Sin título, 1977
Díptico, acrílico sobre papel
105,5 x 75 cm c/u.



Sin título, 1977
Acrílico sobre papel
56 x 76 cm

V. ROBERT IRWIN Los Ángeles, 1928

“Lo que yo digo es: Señor, pero si ya está todo ahí. En toda situación nueva, lo único que intentas es extraerle alguna significación. Tú no intentas formarla desde fuera, lo único que intentas es hacerla salir. Simplemente se trata de atender y reflexionar.”

De una forma clara, como en casi ningún otro artista, para Irwin la obra es el lugar. Y la presencia, experiencia inmediata, fenoménica, no metáfora de la presencia sino la presencia misma, es, cada vez con mayor apremio, el punto focal del propósito del artista norteamericano.

En determinado momento de su carrera Irwin había desmantelado la acción artística casi hasta un punto cero. Había ido pregonando que ya no necesitaba más arte que la caída de la sombra de un árbol sobre la hierba. Hasta la cuerda para enmarcar la sombra le parecía superflua. Pero en lugar de detenerse ahí como parece le hubiera podido bastar, continuó adelante:

“Cada uno responde a sus estímulos. Lo que a mí me pasaba – y por eso tengo ahora todas esas paradojas – es que yo respondía a las preguntas. Es verdad que llega un momento en que puedes sencillamente retirarte del mundo. Pero ¿por qué enseñan los monjes zen? ¿por qué?

Si están en el nirvana, ¿de dónde esa necesidad o ese deseo? Es que hay un estímulo. Sencillamente como seres humanos en un contexto humano... Yo me podría haber dedicado a enseñar el zen, la situación cero; es más, lo podría haber hecho con mis cuadros. Podría estar aún pintando esos cuadros. Algo así como lo que ha hecho, por ejemplo, Robert Ryman. Pero a mí la situación cero en sí nunca me interesó realmente. En ningún caso se trataba de una negación del mundo”.

Para Irwin el arte moderno es sencillamente una extensión, una expansión, un componer hacia una complejidad mayor, y no ha sido accidental, sino un paso absolutamente necesario en el desarrollo de la civilización hacia otro nivel de refinamiento.

La sombra que arroja el cuadro tiene que ser igual de interesante – igual de cargada, hablando fenoménicamente- que lo que ocurra dentro del cuadro y, de ese modo, salir del cuadro se hace condición necesaria para una contemplación estética sublime (o mejor dicho, pre-contemplación: atención sublime, presencia). Podía volver a la ciudad –desde el desierto- y deleitarse en la caída de una sombra fortuita sobre una pared cualquiera, saboreándola hasta la inmersión total. Bastaba con eso: bastaba y sobraba.

“¿Cuál es tu ambición?, básicamente yo diría que se reduce a hacerte un poquito más consciente que el día anterior de lo hermoso que es el mundo. No es que yo reconstruya el

mundo. Básicamente lo que hacen los artistas es enseñarte a ejercer tu potencial: es lo que han hecho siempre. Es el único hilo que lo recorre todo.”

“Esos constructivistas rusos: un momento espectacular, particularmente entre 1915 y 1920, un estallido tremendo de energía creadora. ...Malévich, ya se sabe, allá por 1915 lo reduce todo a esos cuadros blancos vacíos sobre su fondo blanco. La gente los mira y gime “Horror, no queda nada de todo lo que nos era tan querido”. Y entonces él responde: “¡Ah, pero es que hemos descubierto *un desierto de sentimiento puro!*”; lo cual es decir una cosa increíblemente filosófica. Habría sido fácil identificar esos cuadros vacíos con la pérdida de Dios, el final de la cultura, el horror de la muerte, y hay toda una tradición artística que, en efecto, lo hace: la tradición existencialista. Pero yo estoy convencido de que Malévich se nutría de la tradición opuesta, la fenomenológica. En vez de *angst*, te está diciendo:” ¡Qué maravilla! ¡Fantástico! ¡Un desierto de sentimiento puro!”. Y no está hablando de emoción, o al menos no sólo de emoción. Está hablando de textura, de experiencia, de cualidad, de captar el tono de las cosas.”

“Malévich estaba apuntando a la experiencia. El suyo es un desierto donde la experiencia es primordial. Si Dios es primordial, entonces toda argumentación la construyes remitiéndote siempre a Dios, porque es lo primordial. Pero cuando él habla de “un desierto de sentimiento puro”, yo interpreto que lo que está diciendo es:”Yo soy primordial, el ser humano es primordial, y yo lo refiero todo a mí”.

“Desde que hay seres humanos sobre la tierra, han construido montículos y torres. Pero pasaba ahí lo mismo que con el cuadrado: un gesto puro, lo mismo que el cuadrado es un gesto puro. Un gesto que señala una posibilidad de volar alto: por un instante cayeron todas las cadenas, y el espíritu voló alto. Ahora bien, por supuesto, en un sentido son lo mismo, el cuadrado y la torre, pero en otro sentido hay un camino muy largo, hay lo que se dice un viaje. Porque ¿cómo, exactamente, coges esos cuadrados blancos, ese “desierto de sentimiento puro”, y proyectas su espíritu sobre el mundo? En cierto sentido mis cuadros de puntos eran mi equivalente de Malévich, y las cosas que ahora intento hacer son mi equivalente a Tatlín”.

“Si contemplas el mundo del arte, en conjunto es un mundo tridimensional, todas sus estructuras y prácticas están ajustadas a tres dimensiones, y yo estoy básicamente tratando de introducir una cuarta dimensión. Quiero decir que yo, nosotros... Estamos unos cuantos explorando el mismo terreno”.

Cuando Einstein y Heisenberg hablan de la cuarta dimensión, se refieren al tiempo.”Y a eso me refiero yo también, exactamente a eso. Tiempo: experiencia. El tiempo es una no-cosa; no tiene unas propiedades físicas infinitas. Yo puedo apuntar a sus efectos: la flor se abre, la flor se cierra, la flor se muere; o a un reloj que marca el tiempo; o las cadencias, los ritmos

de una voz: pero no apunta *al* tiempo. El tiempo sólo se entiende aquí dentro”; se golpea el pecho. “O ahí”. Señala el mío. “Es totalmente experiencial. Y pasa lo mismo con la cualidad: las cualidades sólo se revelan a los observadores en el tiempo”.

Robert Irwin comenzó a leer filosofía durante los años setenta, interesándose sobre todo por la escuela fenomenológica. Tras un estudio, Sally Yard propone lo que para ella son las cuatro convicciones centrales del pensamiento del artista:

- 1- Que la percepción es algo envolvente y nosotros entendemos el mundo desde su interior.
- 2- Que toda experiencia es condicional (...), concebida en relación al que percibe y basándose en circunstancias determinadas.
- 3- Que el hábito intelectual y el reflejo perceptivo oscurecen muchas cosas con las que no podemos enfrentarnos cuantitativamente y objetivamente.
- 4- Que podemos atajar y atravesar nuestra visión instrumentalizada sólo dejando de lado nuestras asunciones, un proceso que Husserl expuso en su discusión sobre reducción fenomenológica y la técnica que conlleva de *parentesificación*.

Una historia del arte radical. Fragmentos.

Como estudiantes o artistas, partimos sencillamente de un lienzo vacío, y no se nos ocurre preguntarnos: ¿eso qué significa?

Cuando en esa extensión toda blanca hacemos una marca, y mágicamente se convierte de pronto en un espacio positivo dentro de un mar de espacio negativo, nos preguntamos: ¿cómo sucede eso?

Y cuando componemos nuestras marcas formando diversas figuraciones, y *en ellas* vemos diversos significados, no nos quedamos pensando: ¿qué significa *eso* ?

Simplemente aceptamos como cosa dada ese mundo

significados compuestos, marcas y marco.

O al menos pudimos aceptarlo hasta que nos topamos con una historia radical como es la del arte moderno, y dolorosamente nos dimos cuenta de que esas ortodoxias ocultas sí son cuestionables.

Si en el plazo relativamente corto de un siglo hemos podido empezar

por una realidad pictórica tan brillantemente concebida y ejecutada como, por ejemplo,

la *Coronación de Napoleón y Josefina* de Jaques-Louis David (1805-1807),

y en sólo unas pocas generaciones encontrar nuestro mundo tan trastocado

como para vernos enfrentados a la severa realidad

de la *Composición suprematista: blanco sobre blanco* de Kasimir Malévich (1918)

e interpelados por su declaración de que ese “desierto” de lienzo

era de hecho “un mundo de sentimiento puro”,

entonces es cuando preguntas tan aparentemente abstractas e inútiles como las que anteceden cobran la mayor pertinencia.

Esta historia no es ni accidental ni incidental.

Es una des-estructuración paso a paso, casi metódica,

de las lógicas que avalaban la realidad pictórica:

jerarquías de significados, ordenados en su día por creencias trascendentes

o conceptos singulares de la verdad y el orden social.

En el pensamiento occidental se nos ha inculcado

que lo primero es buscar lo cuantitativo en todo;

sin comprender que con la búsqueda desafortunada de esos intereses prácticos

inevitablemente nos cerramos

a todo lo que la experiencia tiene de inefable.

Muéstrenos una pintura del expresionismo abstracto, y en seguida preguntamos:

¿qué es?, o: ¿qué significa?

Preguntas que en realidad están diciendo: Tome usted esto que tengo aquí delante, y

hágame entenderlo, no experimentándolo en su presencia inmediata,

sino refiriéndolo a alguna otra cosa que supondremos que aspira a re- presentar.

Convirtiéndolo otra vez en una dualidad de abstracción, frente a la singularidad,

el “es”, que lo declararon los artistas.

Hasta el día de hoy seguimos casi todos tratando de psicoanalizar estas obras de arte
O someterlas al test de Rorschard.

El problema de esto no reside en que el pensamiento “práctico” tenga en sí nada de malo, sino más bien en el error la utilidad de sus lógicas fuera del ámbito de su competencia.

Quiero decir que si yo pregunto: “¿A cuántas personas sin hogar aloja $E=mc^2$?” y se me responde que a ninguna, ¿podré deducir de esto que $E=mc^2$ no significa nada, o será sencillamente que mi pregunta estaba mal hecha?

La aparente “falta de interés práctico” del arte moderno ha sido mal interpretada por muchos, y lo sigue siendo, como que el arte ha perdido el norte.

Por el contrario, el grado de extrañamiento de tales aparentes “normas” a que ha llegado el arte no es sino una medida tangible de la profundidad del cambio subyacente operado no sólo en el arte, sino en sus implicaciones para una transformación social radical; empezando por el problema fundamental: no se puede llegar a aquello desde esto.

Suponer que todo prueba y deba revelarse en términos que ya conocemos es el marchamo del pensamiento convencional.

.....

En hacer y deshacer (escoger) nuestra propia realidad (al menos en parte) tal vez consista la única acción humana verdaderamente creadora.

Tengamos en cuenta que:

Nuestra conciencia no la inventamos nosotros.

Aquí atención es igual a descubrimiento,

Porque cuando somos capaces de concebir un cambio

Sus fundamentos están ya en nosotros

Esa es la genialidad del campo fenoménico de Husserl, del desierto puro de Malévich y el arte como arte de Reinhhadt, como un lugar de designación dentro de nuestra conciencia individual donde nos es dado abordar, someter a examen y reevaluar

esas dimensiones tácitas que corren ya al revés de nuestras vidas.

Nuestros descubrimientos no pasan, ni deben pasar,
directamente al mundo de nuestras vidas colectivas.
Antes deben someterse necesariamente a los diversos procesos
de la *disciplina* y la *innovación social*.

.....

El arte en cuanto sujeto puro es una *no-cosa*. Es decir, carece realmente
de dimensiones físicas; o, si se prefiere, tiene unas dimensiones físicas infinitas.
Ese arte existe en el puro vacío del concepto, y en cuanto tal es el potencial infinito
del que se extraen todas nuestras acciones de arte.
El adjetivo “puro” no implica aquí juicio de valor
ni mistificación de ninguna clase. Pretende ser simplemente un término descriptivo
que apunta a cosas tales como el potencial ilimitado de nuestra percepción,
o la real complejidad del mundo, que hay que considerar infinita a todos los efectos.

.....

La aspiración a un arte trascendente es una idea hermosa,
pero la fluctuante historia del arte demuestra con toda claridad que esa
trascendencia no se ha logrado nunca. De modo que, aunque sería legítimo decir
que cada nueva generación ha producido un arte que pueda ser
una representación perfecta de su momento singular en un tiempo y un lugar,
y aun siendo cierto que cada una de esas artes es arte, es igualmente cierto
que ninguna de esas artes es el *arte* en sí.

En cuanto artistas, la única verdadera indagación del arte como sujeto puro
es una indagación de nuestro potencial para conocer el mundo que nos rodea
y del hecho de estar en él activamente, con un énfasis particular en lo estético.
Este mundo no se nos entrega de una pieza.
Percibimos el mundo, lo conformamos, y en cuanto artistas descubrimos y damos valor
a nuestro potencial humano de “ver” la riqueza infinita (¿la belleza?) que hay en todo,
creando una realidad estética ampliada.

Atender a esa riqueza estética continuamente cambiante y actuar sobre ella es el único hilo que enlaza todas las artes, pasadas y presentes, en una sola intención de arte. Intencionar el mundo para nosotros y poner en marcha nuestros valores singulares, nuestra realidad, nuestro significado, es la única acción humana verdaderamente creadora.

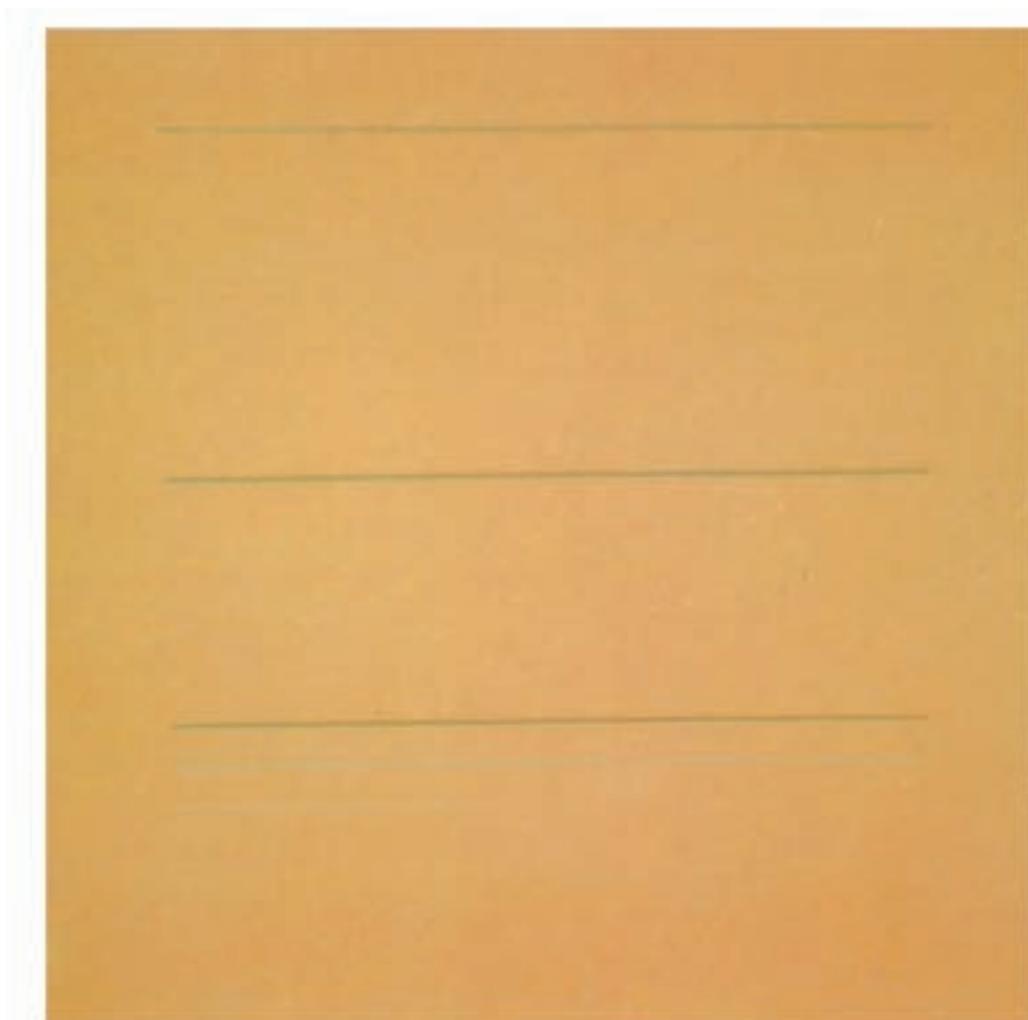
ROBERT IRWIN

BIBLIOGRAFÍA:

- COOKE, Lynne, *Robert Irwin. Excursus: Homage to the Square*. Internet
GOVAN, Michael, *Robert Irwin. Essay*. Whitney Museum of American Art. New York, 1977. Internet
IRWIN, Robert, *Una historia del arte radical*. MNCARS. Madrid, 1995.
WESCHLER, Lawrence, *En un desierto de sentimiento puro*. Catálogo Exp. Robert Irwin. MNCARS. Madrid, 1995.



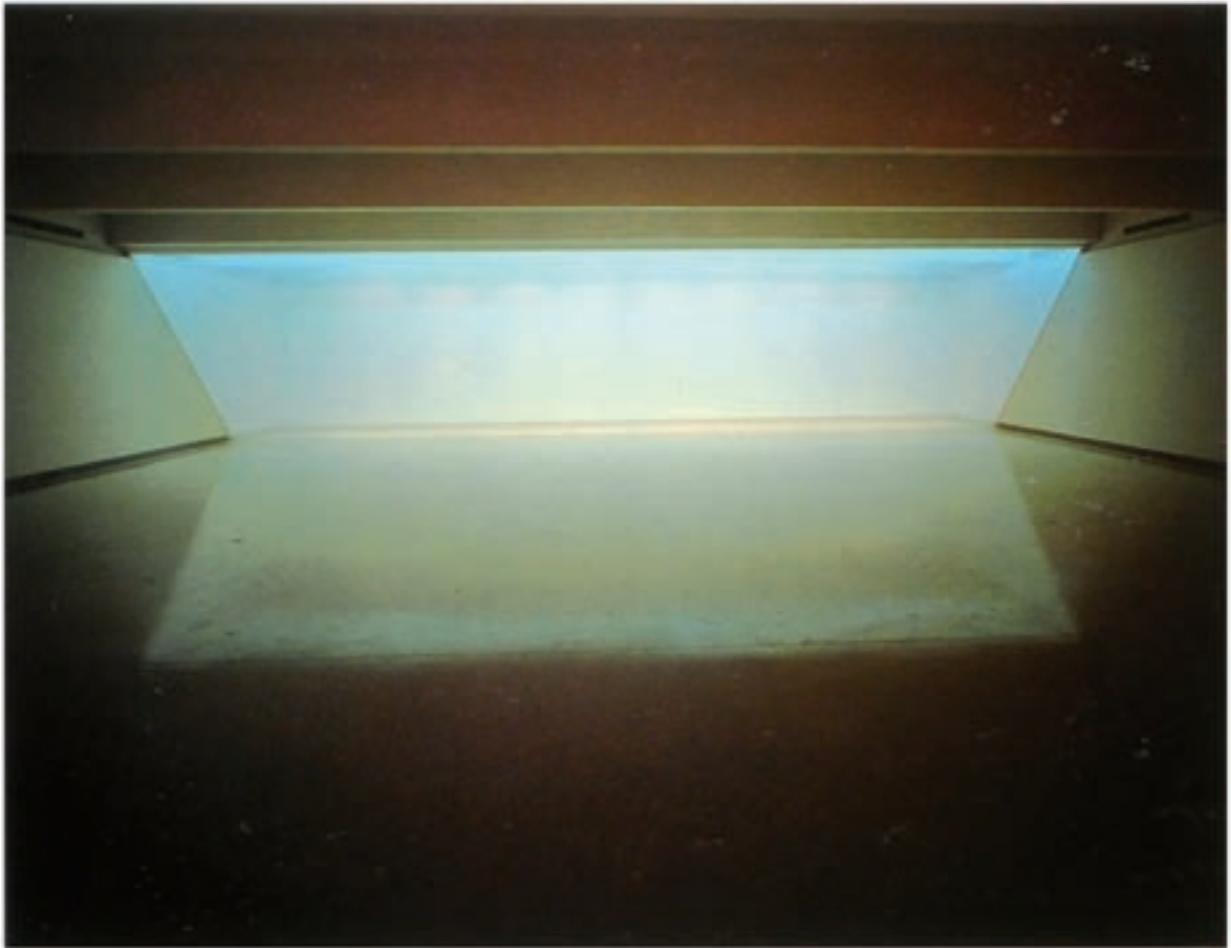
Ocean Park, 1960-61
Óleo sobre lienzo
166 x 165 cm



Jake Leg, 1962
Óleo sobre lienzo
167,6 x 165 cm



Sin título (Disco), 1966-67
Laca acrílica pulverizada sobre aluminio curvado
Diámetro 152,4 cm



Volumen de luz sesgado, 1971
Fotografía color
79 x 94,6 cm



Vestibulo flotante, 1985
Fotografia color
79 x 94,6 cm

VI. ANISH KAPOOR Mumbai, 1954.

“Es sublime lo que gusta inmediatamente por su oposición (*Widerstund*) al interés de los sentidos. Lo sublime no puede habitar ninguna forma sensible. Hay objetos naturales bellos, pero no puede haber objeto natural sensible.”

JAQUES DERRIDA. *La verdad en pintura.*

“El espacio nunca es fijo, el tiempo siempre es continuo e irreversible. En estas coordenadas reconocemos la obra por lo que distingue, lo que separa el color de su trazo, de su hechura. El color hace posible la forma, y el color es la materia. En la obra de Kapoor, el color tiene un poder transformador, es como un halo que cubre enigmáticas formas que se distinguen en tiempos infinitos.

[...] Las formas que se desplazan, son originarias y derivadas, se suceden a sí mismas, continuamente están en exceso para suplir su propia condición de lugares vacíos, ausentes y a la vez absolutos. Su significación, por tanto, se presenta como una transfusión de un cuerpo vivo, el del artista, a un lenguaje, la escultura. La obra de Kapoor no se puede explicar al margen del “sujeto *que* la enuncia”. [...] En ciertas obras nos invitaba a entrar en un espacio sublime y a ver el reflejo de los cuerpos que se mezclan en un espacio metafísico y democrático “donde los dioses han huido” (*Hölderlin*). Es el momento del autoconocimiento.

[...] Si lo bello se define en función de unas proporciones y armonía con su contorno, sus bordes y su finitud (la presencia de un límite es lo que de forma a lo bello) lo sublime descubre su espacio en el objeto sin forma, que se representa en él o con motivo de él, permitiendo pensar la totalidad de lo sin-límite.

Lo sublime apunta a lo indeterminado de la razón, al inconsciente. Imposible medirlo, porque lo sublime no se deja bordear. Por esa razón provoca un placer especial en la mirada; el objeto sublime brota constantemente, es el derrame incontenible de las fuerzas vitales después de la suspensión. Lo que hace *My Red Homeland* un trabajo singular y extraño es su valentía, por su inadecuación a nuestra capacidad de representación. A la emoción de lo bello sucede la conmoción de lo sublime. Una sacudida violenta del sentido.

En las esculturas móviles y pinturas de la serie *My Red Homeland* ya no hay una tensión entre el dentro/fuera, lo vacío/lleño. Hay una atracción/repulsión. Ese exceso es el que abre el abismo que se traga todo el sentido, el vacío donde la razón tiene miedo de arrojarse.

[...] Lo sublime nunca es igual a sí mismo, nunca está en su sitio, siempre es desigual y desmesurado. Al lado de lo sublime, somos absolutamente insignificantes, quedamos paralizados mientras la tierra gira y gira. *My Red Homeland* lanza un puente por encima de ese vértigo, entre la representación.

El artista ha abdicado, niega la forma (definitiva) o la des-problematiza, mientras afirma el goce del proceso encarnado del color. Porque todo lo que sucede, sucede en el color.

El color rasga la llaga, opera en el punto móvil, el punto en el que la muerte se encuentra con la vida. La vuelta a casa.”

ÁNGELA MOLINA *Anish Kapoor: la vuelta a casa (fragmentos)*.

.....

Los elegantes trabajos de Anish Kapoor investigan polaridades metafísicas, explorando la relación entre lo tangible y lo no tangible, creando ambos una respuesta física y espiritual en el observador. Artista de lirismo épico, la búsqueda de Kapoor de lo desconocido continúa hacia un intrigante posicionamiento de sus trabajos en algún lugar entre el ser y la nada.

La forma o su ausencia, el color o su ausencia han sido de interés para Kapoor desde el principio:

“El color es una cosa física, real, tanto como una no-cosa. La oscuridad concierne al rojo como bello y sensual. Y un amarillo fundamental puede conectarse con un profundo conocimiento intelectual.” Esto es lo que el color significa para él. Mientras que el azul en sus trabajos resuena con una intensidad kleiniana, Kapoor celebra el rojo sangre y el deslumbrante amarillo en la misma medida, como hace sus diálogos con el vacío del blanco.

De hecho, el vacío alberga para Kapoor infinitas posibilidades y señala el enigma de ser contemplado y explorado. Como ha dicho: “El vacío no es el silencio. Tengo que considerarlo cada vez más como un espacio de transición, un espacio “en medio”. Tiene mucha relación con el tiempo. Siempre he estado interesado en cómo uno puede de alguna manera mirarlo de nuevo en ese momento primigenio de creatividad, donde todo es posible y nada ocurre realmente. Es un espacio de transformación... Algo que habita en la presencia del trabajo, que le permite o le fuerza a no ser eso que es en primera instancia.”

“Mi inspiración como artista desde lo primero que puedo recordar ha sido la arquitectura simbólica. Quizá algunos de lo más profundos, filosóficamente coherentes objetos de todos los tiempos sean edificios. Tienen algo que ver con lo simbólico. Tienen relación con el hecho de que cuando una forma es aislada de sus necesidades funcionales, pueden representar el papel de algo que es metafísico”. [...] “Como si lo físico, a menos que no aluda a un conteni-

do no físico, fuera sin vida. Lo metafísico es profundamente misterioso y es la naturaleza del arte querer resolver eso.”

En algunos de sus trabajos, la forma permanece, pero el propósito cambia, como Kapoor admite: “Parece que estoy haciendo siempre la misma forma, cada vez con un propósito diferente... Algunos intereses han profundizado, pero realmente las cuestiones centrales permanecen igual.”

Las cuestiones son acerca de la vacuidad y lo palpable que es: una caída libre en lo desconocido. De ser consumido por una nada, un vértigo o miedo, o posible daño, o en otros momentos, un conducto a un útero donde “la imaginación tiene la posibilidad de escapar.” La contemplación de estos trabajos es conocida por lograr obtener una sensación que es como estar cerca de un campo magnético, de estar sumergido en él.

Dice Kapoor : ”Estoy interesado en hacerle ir más lentamente. Mirar el arte debe ser un largo y laborioso proceso, un ensueño en un tiempo cambiante. El tiempo es realmente el tema, infinitamente misterioso, infinitamente presente, en el entonces, ahora, y en el limbo.”

.....

“El culto central e íntimo por excelencia de la abstracción moderna, el del icono monocromo, supone un reconocimiento y un homenaje al poder místico del color, a su capacidad para crear un sentido de transformación mística. El énfasis de la obra de Kapoor en los colores primarios, saturados y puros, refuerza el mensaje de espíritu, que se transmite también merced a la simplicidad primordial de la forma y a la presencia del polvo en suspensión.

Además del sentido de la espiritualidad del color, Kapoor comparte con la Modernidad clásica, especialmente con los expresionistas abstractos (Newman, Pollock, Gorky, Reinhardt, Rothko, Kline), una preocupación por el tema del Origen, del Momento primordial y de la Primera Luz. El espacio constituido por la obra de Kapoor es igualmente cosmológico. Las obras más recientes encierran el “lugar” dentro de sí mismas, incorporando directamente una interioridad uterina. [...] En la tradición de lo abstracto sublime, la tierra exaltada alude tanto al final como al origen del mundo. El vacío dentro de la fuente o del recipiente, tanto como la desnudez del plano pictórico, son el vacío de la potencialidad, del que surgen las formas y en el que se sedimentan de nuevo, después del impetuoso arrebató de la autoexpresión.”

[...] “En el arte, el concepto de espíritu, articulado tanto por Hegel como por Coomaraswamy, es la membrana mediadora que reúne los diversos elementos y hace desaparecer suavemente las contradicciones que existen entre ellos. La teoría estética de Coomaraswamy, enraizada en la metafísica india, como él mismo ha reconocido, no se halla tan alejada de la de Benedetto Croce, que se encuentra inmersa en la metafísica alemana. Ambos han formula-

do la idea de un espíritu universal, con el que el artista intenta establecer un canal de comunicación a través del objeto artístico o del yoga de su consecución. Bajo esta dramática imagen subyace la premisa, entendida tanto en el contexto antiguo como en el moderno, de que el alma se ha precipitado desde las alturas, y de que su encarnación en el artista es una de las mejores oportunidades para encontrar el camino de regreso.”

THOMAS Mc EVILLEY *La oscuridad en el interior de una piedra (fragmentos)*

Casi escondido. Una entrevista de MARJORIE ALLTHORPE-GUYTON

MAG *En los años setenta usted realizaba instalaciones que parecían ritualizar el espacio, y evocar al mismo tiempo sensaciones relativas al cuerpo y a la sexualidad.*

AK Existe una obra que realicé entre 1973 y 1974 y que resultaba fundamental para entender lo que más tarde acontece. Aborda el cuerpo como una entidad cosmológica que alberga en su interior un retrato del universo.

¿El dibujo a tiza trazado sobre el suelo?

Sí. En esa instalación identificaba las zonas masculinas y femeninas del dibujo con formas simples tales como esferas y cubos. En obras posteriores, *1000 Names* por ejemplo, éstas conformaban una especie de lenguaje.

Se podían observar referencias a Joseph Beuys y al Arte Povera y, quizá otras más explícitas, a Marcel Duchamp. ¿Hasta qué punto este legado persiste en su obra?

No estoy interesado en el Duchamp del “objet trouvé”, del Readymade, sino en el Duchamp de dos obras: *La mariée mise à nu par ses célibataires*, debido a sus asociaciones alquímicas, y *Etant Donnés*, que considero sublime. Espiando a través de la mirilla, el espectador se transforma en “los solteros”, y completa la obra. Lo que me atrae es ese ritual de conjunción y oposición.

¿Le asustan los títulos?

Desde luego que no. Creo que los títulos son muy importantes. Duchamp tenía razón cuando afirmaba que el título es la parte más importante de la obra. Dado que no creo que se pueda hacer arte abstracto, el hecho de situarlo en el mundo y darle un nombre es de vital importancia.

Algunos mantienen que la experiencia estética es trascendente, mientras que otros sostienen que la trascendencia es sólo posible merced a la Gracia religiosa.

Si se plantea la cuestión en semejantes términos, comprendo que Yves Klein haya necesitado saltar al vacío.

Hablemos del vacío.

El vacío es, verdaderamente, un estado interior. Tiene mucho que ver con el miedo, entendido en términos edípicos, y más aún con la oscuridad. No hay nada tan oscuro como la tiniebla interior. Ninguna negrura es tan negra. Soy consciente de la presencia fenomenológica de las obras del Vacío, pero también lo soy de que la mera experiencia fenomenológica es, por sí sola, insuficiente. Descubro que estoy volviendo a la idea de la narrativa sin argumento, a aquello que permite la introducción de la psicología, del miedo, del amor y de la muerte de la manera más directa posible. Este vacío no es algo que no se pueda expresar. Es un espacio potencial, no un no-espacio.

Void Field y Angel, en la reciente muestra de la Lisson Gallery, parecían estar concebidos como una instalación y no como dos obras diferentes. Hay algo muy singular en Angel, debido a que el azul lo convierte en una imagen ilusoria, aunque la pizarra en la que está realizada le confiere pesantez. Y los bloques de Void Field poseen una presencia física sumamente dura, aunque sea evidente que están huecos.

Mi intención fue realizar una obra que fuera simplemente masa y no masa. En las piedras huecas de *Void Field* intenté sugerir la idea del cielo contenido por la tierra. *Angel* representa otra transformación: la de la tierra en cielo. Ambas están relacionadas con las obras anteriores constituidas por polvo, que hacen referencia a otra oposición básica: la de lo masculino y lo femenino. Si se considera la forma en la que estaban distribuidas en la Lisson Gallery, *Void Field* y *Angel* se comportaban como obra única. Aluden a la transfiguración. Y ese es un tema esencial.

¿Un tema cristiano?

Bien, sí, es cristiano, pero yo creo que es asimismo parte fundamental de cualquier filosofía. La mayoría de las religiones encierran alguna noción acerca de la transfiguración del cuerpo en espíritu. Existen claros paralelismos en la alquimia, que tiene sus raíces en el cristianismo y en el judaísmo; pero también creo que existen paralelismos budistas e hindúes igualmente claros. También es una imagen central en el Islam. En La Meca, la “Kaaba” es un cubo con un meteorito en el centro.

¿Un nudo, un fulcro de energía?

Exactamente. También existe una relación, únicamente en el sentido formal, entre el cubo y el cosmos, entre el realizado por el hombre y el celeste. Pero hemos de dejar de lado el misticismo; es un mundo de carácter privado que no se puede exhibir prendido a la solapa. Sin embargo, lo que verdaderamente importa es la idea de que las obras son manifestaciones, signos de una condición del ser.

¿Un estado de flujo?

Exactamente, como metáforas del futuro.

¿De manera que nada permanece estable, nada posee una identidad absoluta, nada se puede leer como un símbolo?

Intento evitar semejante cosa. Las nociones relativas a la ilusión son fundamentales. En este punto es donde, en mi obra, se produce una curiosa coincidencia con la pintura, en el sentido de que el espacio de la pintura es el espacio de la ilusión. Da la impresión de que realizo esculturas sobre el espacio del más allá, espacio ilusorio.

¿Se ve a sí mismo empleando siempre pigmentos?

Esa es una pregunta imposible. No sé como responderla. El color posee esa propiedad de transformar las cosas, de convertirlas en otras diferentes. Tiene un valor metafórico muy vasto, y este hecho me resulta inmensamente interesante.

¿Qué se proponía usted al realizar obras como 1000 Names, con las aureolas de pigmento sobre el suelo? ¿Era su intención sugerir, del mismo modo que los expresionistas abstractos, las fuerzas que conforman las cosas, la necesidad de destruir la forma para luego volver a construirla?

El pigmento posee una marcada calidad material. El acto de poner pigmento sobre esos objetos elimina todas las trazas dejadas por la mano. No han sido hechos, únicamente están allí.

¿Es su intención eliminar los signos dejados por la mano del artista para crear cosas que parezcan “naturales”?

No es esa la expresión que yo emplearía. Preferiría hablar del objeto “autogenerado”, del objeto que se ha hecho a sí mismo. Esto se relaciona con el tema del Origen, y con la idea de que la obra posee su propia realidad, independiente de la mía.

¿Qué intervención “manual” realiza usted sobre sus obras? ¿Quién efectúa el vaciado de sus trabajos más recientes?

Hablo muy poco acerca de la manera en la que se hacen las cosas, no porque desee mantener ningún secreto, sino porque la manufactura no es el resultado. La realización, aunque sea la culminación de una actividad, es a la postre irrelevante para la contemplación.

¿Significa esta actitud un rechazo del ethos minimalista? Eva Hesse hablaba de su obra como de otro género de sistema. Esta declaración me parece un eco de su declaración, ampliamente citada, de 1981: “No deseo hacer una escultura de la forma... Deseo hacer una escultura sobre las creencias, o sobre la pasión, o sobre la experiencia que está más allá de las preocupaciones materiales”. Esto supone una negación de la progresión lineal del estilo, de algo que reemplaza a otra cosa.

La materia que el arte ha de abordar no varía, pero la aproximación a esa materia se puede realizar de modos diversos. La mayor parte de lo que yo hago es frontal; la lateralidad no proporciona una mayor experiencia de la obra. Esa es la función de todo el arte icónico; no se puede ver la espada de Dios. Creo que esta es una bella idea.

Ahora, más que nunca, se habla de la dimensión espiritual del arte.

¿Es que es posible hablar sobre ello? ¡Eso sí que es un verdadero avance!

Se ha insistido mucho en sus raíces indias, en su interés por la filosofía oriental que, sin duda, forma también parte de la tradición cultural británica, desde Blake a Yeats, y por la que se interesan múltiples artistas y escritores contemporáneos.

Yo soy indio, pero considerar las cosas en términos de nacionalidad es limitador. No me veo como un artista indio, pero tampoco como un artista británico. Soy un artista que trabaja en Gran Bretaña. La obra ha de contemplarse desde un punto de vista lo más amplio posible. Si se acepta que la cultura occidental está en crisis, se pueden obtener conclusiones que ponen este hecho de relieve. Por ejemplo, la decoración en el arte indio comporta una visión filosófica del mundo. Refleja la abundancia, la fecundidad, el mundo como unidad generadora. Fuera de este contexto, en Occidente, es meramente decorativa, no existe otra interpretación. Esto, no obstante, ha de cambiar. Hacia el año 2000 habrá aproximadamente cincuenta millones de no europeos viviendo en Europa. Esperemos que definan un arte nuevo que se implante sólidamente en la corriente principal.

¿Y que transformen radicalmente nuestras actuales concepciones de la cultura y de la raza?

Sí. Y que nos rescaten de la crisis de la Posmodernidad.

*Parece que su obra también le debe algo a esa tendencia que Lucy Lippard identificó en la obra de varias mujeres artistas, a las que incluyó en su exposición *Eccentric Abstraction*, en 1966. Su abierta aproximación a la noción del Origen y de la Mujer se enfrenta con una parte importante de la filosofía occidental, en la que la misoginia está muy marcada.*

Hay un gran temor a la mujer. Es algo que el pensamiento indio reconoce abiertamente. Personifica a la Madre Terrible como deidad en Kali. El momento del origen, en tanto que concepción del principio y como vía para entender mi propia actividad, es de primordial interés para mi obra. Gran parte de la imagería que utilizo es femenina. Los primeros trabajos constituidos con polvo, *White Sand*, *Red Mollet*, *Many Flowers* y *To Reflect an Intimate Part of the Red*, sondean el origen de lo femenino. Es como si descubriera lo femenino en mí. He reconocido este hecho como una realidad, y eso me permite trasladar mi interés a otros temas. Creo que es una liberación fundamental.

¿Los materiales que elige, fibra de vidrio, arenisca, pizarra sin cortar y ahora carbón y, principalmente, pigmento crudo, sirven tanto para distanciar como para atraer. No es posi-

ble acercarse a todo ese color saturado ¿Es que hay algo impersonal, no subjetivo, en su trabajo?

Estoy interesado en mantener la distancia. Tengo claro que la obra es algo diferente de mí, separado de mí. A la postre, aunque mantenga que no creo en la forma de autoexpresión que resulta del flujo de la conciencia, de un modo u otro lo que se exterioriza parece relacionarse con una serie de realidades innatas que forman parte de uno mismo. Sin embargo, creo que hay una gran diferencia entre este hecho y declarar que se dice o se expresa algo específico.

En una de sus obras más recientes, Black Fire, las imágenes sexuales son muy poderosas.

Sí, pero también se trata en gran medida de un escenario, un lugar de paso. Es un entramado de referencias que tiene sentido en términos de la preocupación judía por el tema de la puerta, del pasaje y del “lugar”. He visto recientemente arte judío del Imperio Otomano, concretamente las series de textiles que cubrían la Torah en la sinagoga. Son antepuertas. Tienen un centro monocromo y están abigarradamente bordados con los símbolos judíos del árbol de la vida y de la Minora. Hay que destacar que comienzan su vida como cobertores de cama. Hay una relación entre la casa, el lecho y lo divino.

Estas consideraciones nos alejan de Ad Reinhardt, de su rechazo del contenido trascendente: “no hay angustia, ni supernaturalismo ni subhumanismo, ni inspiración divina o transpiración diaria”.

Y, sin embargo, la obra de Reinhardt es claramente rica en referencias y contenido. Estamos siendo testigos de cómo lo que estaba vacío se llena. La cuestión crucial sería, “¿cuál es el contenido?”

Su trabajo parece generar múltiples significados: para dar a entender que no existe una voz única. En este sentido está cercano a Barnett Newman cuando escribía que “lo singular no existe en las artes”.

No creo en la existencia de un punto de vista único en el sentido de una verdad absoluta.

Su obra reciente es manifiestamente monumental. En Black Fire hay tan gran cantidad de carbón que el material resulta en sí mismo muy poderoso. ¿Considera esto como un peligro?

No. La escala es parte crucial del contenido. Un montón pequeño de carbón no tiene el mismo significado que uno grande. Una de las conclusiones fundamentales que se desprenden de mi obra es que la escala está siempre relacionada con el cuerpo. En las obras realizadas con pigmento entre 1979-83 los objetos generaban una sensación de lugar. Este lugar se ha desplazado ahora al interior de los objetos, por lo que se ha impuesto la necesidad de alterar la escala. Esta lugar interior es un espacio mente/cuerpo. Un santuario individual.

Una obra como la reciente Tomb nos recuerda forzosamente, como una vanitas, que todos hemos de morir; mientras que cierto arte reciente es como la frivolidad que finge, un opiáceo, una panacea.

Quizá el objeto contemplativo es también una panacea. En el fondo, el arte no procura ninguna respuesta. No es un sustitutivo de la experiencia religiosa. Puede ser que plantee algunas cuestiones de importancia, si es que esto sirve de algo.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALLTHORPE-GUYTON, Marjorie *Casi escondido. Una entrevista (a Anish Kapoor)*. Catálogo exposición ANISH KAPOOR. The British Council. MNCARS.Madrid, 1991.
- LEWISON, Jeremy *Sur le fil de la signification: Les dessins d'Anish Kapoor*. Drawings 1997- 2003. Verlag de Buchhandlung Walter König. Köln, 2005.
- Mc EVELLY, Thomas *La oscuridad en el interior de una piedra*. ANISH KAPOOR. The British Council. MNCARS. Madrid, 1991.
- MOLINA, Ángela *Anish Kapoor: la vuelta a casa*. Arte y parte, nº 62. Santander, 2006.
- VIDLER, Anthony *Reflections on Whiteout: Anish Kapoor at Barbara Gladston* Anish Kapoor. Whiteout. Charta, 2004.



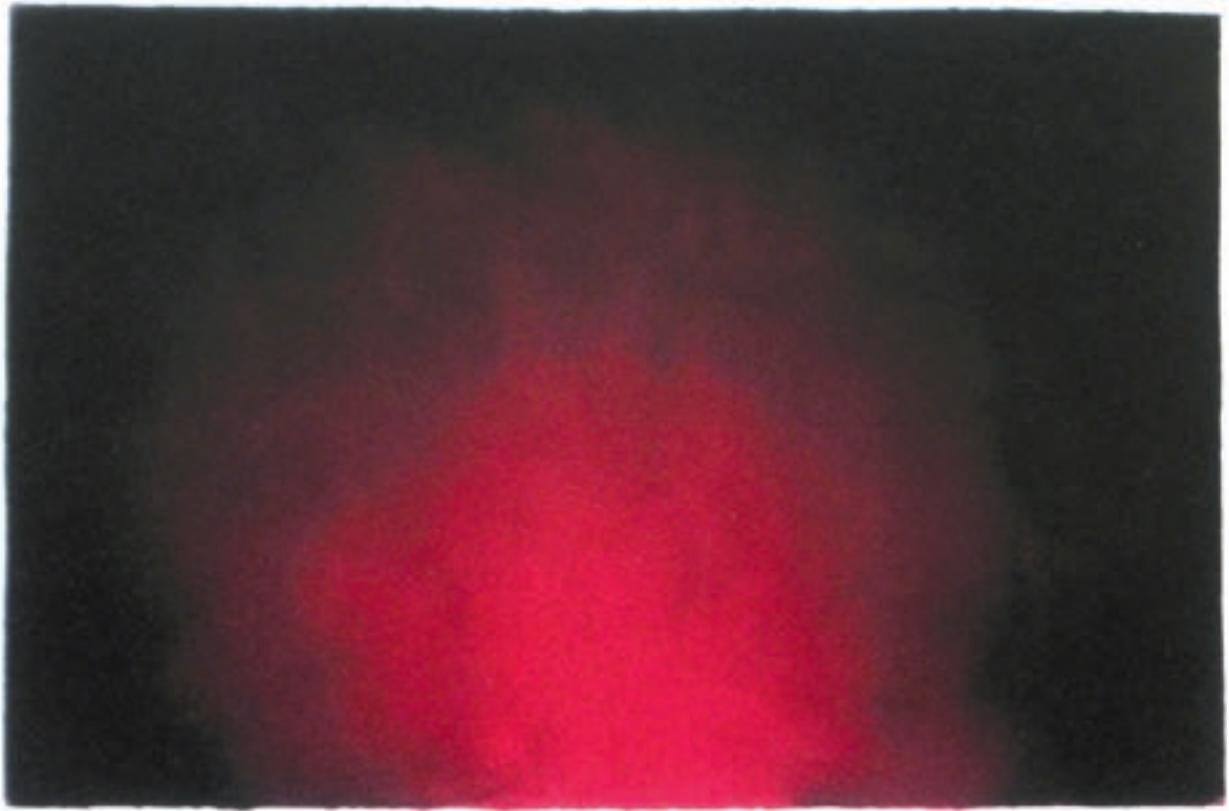
Madonna, 1989-90
Fibra de vidrio y pigmento
Diámetro 284,2 cm, profundidad 155 cm



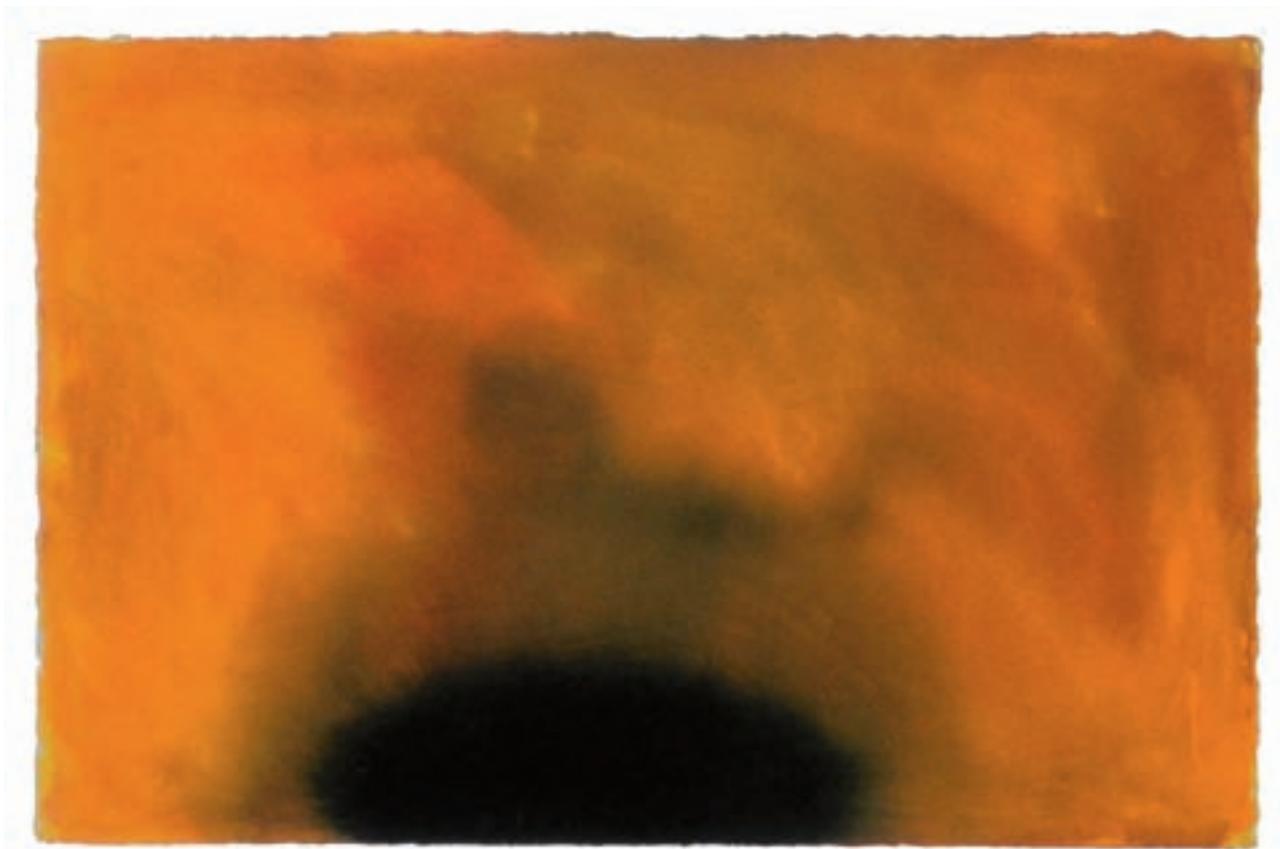
Vortex, 2004
Madera, fibra de vidrio y laca
149,9 x 149,9 x 50,8 cm



Series C. Sin título, 1999
Gouache sobre papel
56,5 x 75 cm



MV Series, 2001
Gouache sobre papel
61 x 101,5 cm



Amarillo X, 1997
Gouache sobre papel
38 x 56,6 cm

VII. YVES KLEIN

Niza, 1928 – París, 1962.

“Estoy seguro de que tanto en el corazón de vacío como en el corazón de los hombres hay fuegos ardiendo”.

“¿Qué es el azul? El azul es lo invisible convirtiéndose en visible. [...] El azul no tiene dimensiones. *Está* más allá de las dimensiones de las que beben otros colores”.

“Sentir el alma, sin explicación, sin palabras, y representar esta situación es, creo yo, lo que me llevó a la pintura monocroma”.

YVES KLEIN

Yves Klein concebía la transferencia de pensamiento y sueño, levitación y vuelo, y así, la comunicación directa con el mundo de los espíritus. Klein se cierce en la encrucijada, ofreciéndonos la posibilidad de vislumbrar un nuevo mundo que podemos descubrir si estamos preparados para entrar en el mundo del espíritu. En sus cuadros monocromáticos en azul nos invita a estar en el Vacío, el espacio de la realidad espiritual absoluta, y en *Anthropometries* el artista desmaterializa el cuerpo para que podamos aprender a volar.

Cuando trabaja con oro, Klein sugiere la alquimia y cuando trabaja con los elementos, como en sus *Cosmogonies* y sus *Pinturas de fuego*, nos insinúa que es capaz de dominar las fuerzas de la creación, tanto las peligrosas como las benignas.

Los paralelismos cristianos son obvios. Pero al igual que en el rosacruzismo, el cristianismo se funde con la filosofía oriental (se atribuye este logro a Christian Rosenkrantz en el siglo XV). [...] No obstante, la visión global, universal y cósmica que sería posible dar al arte nació sin duda para Klein después de leer a Heindel e inevitablemente tal visión no podía menos que poner de relieve las calidades localistas del Arte Informal que dominaba la escena del arte francés en la época de la posguerra.

Evidentemente, la lectura de *Cosmogonie des Rose-Croix* fue decisiva para Klein, pero se debe recordar que la información contenida en el libro también se podía encontrar en otros sitios y Klein exploró y entendió muchas de sus ideas más allá de la estructura del libro. Una de estas ideas es la firme oposición de la realidad con los aspectos místicos de la obra de Klein y las sólidas conexiones que su obra sugiere en este contexto con el budismo zen y la cultura del Japón, que Klein conoció directamente estudiando judo como profesional.

[...] En el caso de Klein, la relación resulta especialmente interesante por la manera en que

el zen se opone al lado más histórico de la imagen que Klein quería representar. Por un lado, hay un nivel importante en que la obra de Klein puede verse como drama, mientras, por el otro, requiere la soledad y la meditación. Por un lado tenemos la monocromía de “Yves le Monochrome” y por el otro, un hombre “sin ego” que se funde con el Vacío. Y por supuesto, también nos encontramos con el aspecto divino del poder moverse entre los dos.

[...] Parece probable que la utilización por parte de Klein de sustancias y fuerzas universales y reales, tales como el pigmento puro, el oro (tierra), la arquitectura del aire, el vuelo (aire), sopletes y bengalas (fuego), la lluvia sobre pigmento (agua), no constituyen una referencia puramente alquímica o una referencia al libro de Heindel, sino que también puede estar relacionada con la idea del zen de experimentar la realidad en su esencia verdaderamente concreta.

[...] La transformación que ocurre delante de un monocromo tiene que ver con la energía vibrante de la realidad. Es a la vez un trampolín hacia el vacío de la realidad absoluta y la realidad misma. La experiencia de esta realidad llega en el momento de la iluminación, la cual en el zen es sinónimo de libertad. Es en el momento de la ausencia del yo en el zen cuando el sujeto y el objeto se funden en el vacío absoluto. En el zen el logro de la realidad absoluta o vaciedad (el Vacío) tiene que realizarse en medio de todos los hechos del universo. No se le debe extraer de la realidad por medio de los pensamientos. Esta manera de razonar puede haber llevado a Klein no sólo a utilizar materiales reales sino también a llevar las acciones reales y la vida real al mundo del arte. [...] Algunas partes del planteamiento de Klein tienen puntos comunes con el antimaterialismo de la ceremonia japonesa del té, otros en el zen y el arte de la esgrima en que, dicho sea de paso, el cielo azul se utiliza metafóricamente para llevar la mente a la libertad y la armonía interior.

Klein trabajaba con la tierra, el aire, el fuego y el agua como un iniciado que podía dominarlos. Sin embargo, sabemos que los esfuerzos que hizo para controlar las imágenes del fuego pueden haber contribuido a su muerte.

De una síntesis de su arte y de la vida, Klein creó una extraordinaria y poética totalidad de múltiples estratos y cuatro dimensiones. Fue uno de los primeros artistas que utilizó las máquinas modernas y los medios de publicidad como parte lógica de su arte.

Cuando presentó *Le Vide (El Vacío)* – una habitación vacía pintada de blanco y llena de visualizaciones creativas- fue un acontecimiento social en el que se sirvieron cócteles de “La Coupole” que hicieron que la orina de los bebedores fuese azul durante una semana. “La gran belleza”, escribió el artista, “es solamente una realidad cuando contiene una mezcla inteligente de genuino ‘mal gusto’, ‘artificialidad irritante e intencionada’ con un toque de indecencia”.

[...] No cabe duda de que Klein es una de las grandes figuras de un movimiento que ha arrastrado al arte del siglo XX desde sus comienzos: a saber, la desmaterialización del cuerpo

y la materialización de las ideas. En esta empresa una nota de humor es esencial, porque solamente así puede el arte alcanzar una vida propia y mágica o lograr levantarse.

ANNE SEYMOUR *Profecía y transformación* (fragmentos).

El salto en el vacío. Pensamientos.

“Un pintor debe pintar una sola obra maestra: a sí mismo constantemente... convertirse en una especie de generador con una irradiación constante que llena la atmósfera con todo su presente pictórico y dejándola en el ambiente tras su marcha. Esto es la pintura, la verdadera pintura del siglo XX”.

El arte de Klein, según el historiador Thomas McEvelly, no es otra cosa que la encarnación de la contradicción del arte moderno y, con ella, de los principios que se oponen dialécticamente en nuestro siglo y nuestra cultura: materia y espíritu, corporeidad y espiritualidad, tiempo y eternidad.

“Uno no se convierte en pintor, sino que descubre de golpe que lo es”.

“El arte no es una especie de inspiración que viene yo no sé de donde, toma casualmente su camino y no presenta más que el exterior pintoresco de las cosas. Es la lógica misma adornada por el genio pero siguiendo siempre un camino necesario y llevando en sí las leyes superiores”, escribe Klein en su diario.

“Y seamos sinceros, para pintar el espacio tengo que situarme en el lugar preciso, en ese mismo espacio”.

Klein había organizado un “espacio vacío” en el primer piso de la galería Collette Allendy y, superando el “pigmento puro”, quería probar con algunos testigos la “presencia de la pura sensibilidad pictórica en el estado primigenio” sin ninguna forma materializada y por simple telepatía.

“He dejado tras de mí la problemática del arte”.

“No basta con tan sólo decir o escribir que he superado la problemática del arte. Hay que haberlo hecho realmente. Yo lo he hecho. Para mí la pintura ya no está en conexión con el ojo

actual: está en conexión con la única cosa en nosotros que no nos pertenece: con nuestra VIDA”.

En el año 1958 se reafirmó en Yves Klein el convencimiento de que la idea como obra de arte es más importante que la propia obra material llevada a cabo. En la exposición *Le Vide* (el Vacío), que tuvo lugar el 28 de abril de 1958 en la Galerie Iris Clert en París, se trataba realmente de conquistar un espacio desconocido, “la otra cara del cielo” donde el azul se ha abolido en el vacío del espacio.

“Avec le vide les pleins pouvoirs” (“Con el vacío los plenos poderes”), escribe Albert Camus.

La realización entre arte y vida es uno de los temas centrales de la pintura y se caracteriza por la unión personal entre el artista y la obra. Pero en el caso de Yves Klein la atención se desvía de la obra ante la conciencia cósmica: primero fue el color con toda su diversidad, le siguió la concentración en el color azul y el siguiente paso lógico fue el concepto del “vacío”. Si bien no se trata del vacío de un espacio vacío, sino una cualidad del espacio de energía libre e invisible. Aunque este espacio es invisible, su elemento estructural básico, el aire, es decir el “pneuma”, es el que activa la energía en el espacio libre. Este espacio neumático de la conciencia pura es el concepto opuesto al encuentro de materia con materia, tal como mostró su amigo el artista Arman un año después de su exposición *Le Plein*, “Lo lleno”: como respuesta a *Le Vide* de Yves Klein llenó hasta el techo la sala de la galería de Iris Clert con una “acumulación” de objetos.

Un día Klein vio la belleza de una esponja empapada por completo en pintura azul y la utilizó directamente sobre el lienzo como soporte de la pintura: “Trabajando en mis cuadros en el estudio, utilizaba a veces esponjas. Naturalmente enseguida se ponían azules. Un día descubrí en una esponja la belleza del azul, esta herramienta se convirtió de inmediato en materia prima”. Klein pensaba que la esponja, como elemento natural y empapada con la pintura azul de su “IKB” (International Klein Blue), resultaba ejemplar para la situación de la “impregnación de sensibilidad pictórica”, ya que la esponja, conforme a las leyes de la naturaleza, está predestinada a ser el soporte de un elemento que la impregne. En las doctrinas de los rosacruces, que le habían inspirado desde su juventud, la esponja se entiende como la posible expresión plástica de la abundancia oceánica de distintos mundos espirituales. El azul monocromo de las esponjas impregnadas fluye con una gran quietud en el espacio creando un campo de acción cromático persistente y de carga atmosférica. Si se contempla por más tiempo, se puede caer en una especie de trance estando en vela. Se trata de un estado de equilibrio descrito por muchos artistas, científicos y hoy día también por la mayoría de los astronautas como

fuentes de inspiración. En un comentario de Richard Wagner que, al igual Yves Klein, estaba muy próximo a las doctrinas esotéricas de Christian Rosenkreuz, se encuentra una descripción comparable: “Yo tengo impresiones muy concretas en ese estado similar a un trance que es el requisito para todo empeño creativo. Siento que soy uno con esa fuerza oscilante, que es omnisciente, y que puede extraer de ella con un alcance que sólo está limitado por mi propia capacidad”.

Con el *salto al vacío* –llamado por Klein *El hombre en el espacio. El pintor del espacio se arroja al vacío*– fotografiado por Harry Shunk en 1960, el pintor escenificó un autorretrato de su universo artístico. El *Salto en el vacío* se convirtió en el icono del siglo XX. Joseph Kosuth elogió a Klein como fundador del “Concept Art”. El movimiento “Fluxus”, el *happening*, la *performance*, el *body art* y todas las manifestaciones artísticas innovadoras se remiten a él.

“He tomado conciencia de aquello que llamo la sensibilidad pictórica. Esta sensibilidad pictórica existe más allá de nosotros y pertenece todavía a nuestra esfera. Nosotros no detenemos ningún derecho de posesión sobre la vida misma. Solamente mediante nuestra toma de posesión de la sensibilidad podemos adquirir la vida. La sensibilidad que nos permite perseguir la vida al nivel de sus manifestaciones materiales de base, en los cambios y el trueque que son el universo del espacio, de la totalidad inmensa de la naturaleza. ¡La imaginación es el vehículo de la sensibilidad! Transportados por la imaginación tocamos la vida, esa misma vida que es el arte absoluto de sí mismo”.

El *Salto al vacío* en noviembre de 1960 y el secreto y misterio de las antropometrías angelicales, como *Personas echándose a volar* de 1961, ilustran hasta nuestros días la posibilidad de imaginarse una autosublimación armónica, esto es, el saber y el sentido profundo en torno al antiguo sueño alquimista de la ingravidez universal que Yves Klein había vaticinado como artista: “Nos convertiremos en seres aéreos, conoceremos la fuerza de atracción hacia lo alto, hacia el espacio, hacia la nada y el todo a la vez... Entonces nosotros, los humanos, habremos adquirido el derecho a evolucionar en plena libertad, sin ningún tipo de trabas físicas o espirituales”.

La expresividad del color fue el tema de Klein durante esos años. Sobre todo fue el oro que utilizó entonces con la máxima perfección técnica. Ya había aprendido la técnica del dorado en 1949 en Londres, descubriendo su respeto por esta materia pictórica valiosa y complicada. Ante todo le fascinaba la frágil materialidad del oro “oro, precioso y delicado, cuyas hojas salen volando con el más leve soplo de viento”. En la tradicional práctica alquimista la investigación de un método para fabricar oro es equivalente a la búsqueda de la “piedra filosofal”.

En su conferencia en la Sorbona habló sobre el principio transformador y unificador: “El fuego y el calor son un instrumento de explicación en los ámbitos más diversos, ya que entra-

ñan para nosotros recuerdos imperecederos de experiencias personales decisivas. El fuego es íntimo y universal. Vive en nuestro corazón, vive en la vela. Ascende de lo profundo de la materia y se esconde latente, reservado como el odio o la paciencia. Entre todos los fenómenos es el único capaz de implicar con tanta claridad dos valores tan antagónicos: lo bueno y lo malo. Brilla en el paraíso y arde en el infierno. Se puede contradecir a sí mismo; es, por tanto, uno de los principios universales”.

La cumbre pictórica la constituye el tríptico clásico en tres grandes tablas monocromas que hoy se encuentra en el Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, en Dinamarca. Inspirándose en los retablos, en los que la distribución de las tablas suele presentar una tripartición y cuyo contenido tiene un carácter esencialmente simbólico, Yves Kline persigue aquí el arte meditativo dirigido hacia la contemplación. A él le gustaba el orden ceremonial, en especial los rituales religiosos que tomaba muy en serio. La fuerza de la oración acompañó su vida y su obra como si hubiera presentado su temprana muerte.

En uno de sus textos más conmovedores de 1961 Yves Klein habla de la posible transformación de la fatal desgracia de aquel que intentaba dominar el fuego, tal como se ha transmitido en el mito de Prometeo. En relación a su propia época y persona comentó: “En resumen, yo tengo una meta doble: primero la impronta del sentimentalismo humano en la civilización actual y después retener la huella de aquello que ha creado esta civilización: el fuego. Y todo ello sólo porque el vacío fue desde siempre mi deseo particular. Estoy seguro de que tanto en el corazón del vacío como en el corazón de los hombres hay fuegos ardiendo”.

Ese mismo año declaró en la ciudad de Nueva York: “Uno debería ser como el fuego puro en la naturaleza, delicado y cruel, uno debe ser capaz de contradecirse a sí mismo. Entonces, y sólo entonces, se es verdaderamente un príncipe personificado y universal”.

Con un espíritu en apariencia irresponsable, infantil e ingenuo, parecía un Eros en calidad de mensajero divino. Era como si viviera en esferas superiores más místicas que los humanos normales, por lo que podía afirmar como artista: “Mis cuadros son el eje de mi arte”. Mientras que sus obras perseguían especialmente la armonía y la belleza de una cultura futura anhelada, Klein se sentía expuesto a la soledad y el fracaso. Consideraba la muerte y la disolución como algo siempre presente, cosa que transmitía en su arte a través de la “presencia de la ausencia”, tal como formuló el crítico Ulf Linde.

“El pintor del espacio no tiene que alcanzar el espacio en el Sputnik o en el cohete, sino a través de sí mismo”.

La idea de Klein en los retratos vaciados a tamaño original de sus amigos, era resucitar una antigua tradición de valor simbólico a través del fuerte contraste electrificante que provocan el azul y el oro; en una tradición que conocemos de Bizancio, Egipto o los templos budistas.

La lisa superficie dorada lo refleja todo, no absorbe nada, mientras que el azul parece alejarse y el individuo retratado parece escaparse a su corporeidad concreta y presente. La obra adquiere una distancia intemporal y resulta mágicamente atractiva en la envoltura vacía.

Poco antes de su muerte escribió en su diario: “Ahora quiero ir más allá del arte –más allá de la sensibilidad- más allá de la vida. Quiero ir al vacío. Mi vida será como mi sinfonía de 1949, un tono constante, libre de principio y fin, limitada y eterna al mismo tiempo, porque no tiene ni principio ni fin... Quiero morir y entonces dirán de mí: ha vivido y, por tanto, sigue vivo”.

HANNAH WEITEMEIER *Yves Klein 1928-1962*. (fragmentos)

BIBLIOGRAFÍA:

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX* (vol. I). Taschen. Madrid, 2005.

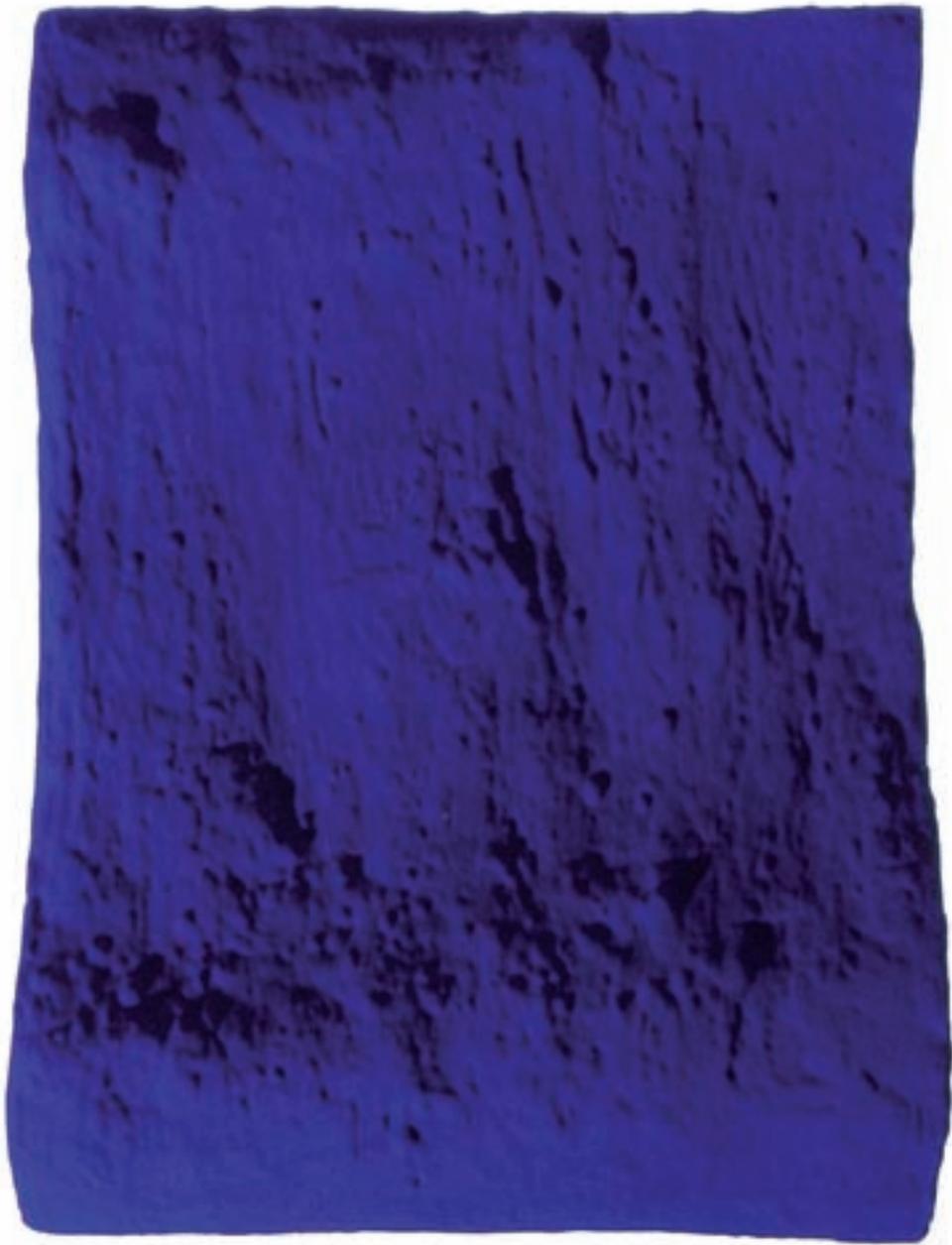
SEYMOUR, Anne *Profecía y transformación*. Texto catálogo exp. *Beuys. Klein. Rothko*. Galería Anthony d'Offay, Londres y Fundación La Caixa, Madrid. 1987.

WEITEMEIER, Hannah *Yves Klein 1928 – 1962*. Taschen. Madrid, 2005.

VARIOS AUTORES *Yves Klein*. Catálogo exposición antológica Centre Georges Pompidou. París, 1983.



IKB 54, 1957
Plato de porcelana
Diámetro 24 cm



IKB 160, Ola azul, 1957
Relieve (Yeso sobre madera)
78 x 56 cm



RE 19, 1958
Esponjas, pigmento y resina sintética sobre tablero aglomerado
200 x 165 cm



ANT 102, *Arquitectura del aire*, 1961
 Impronta corporal y cosmogonía con manuscrito.
 Pigmentos y aglutinante sobre papel sobre lienzo
 263 x 214 cm



MG 18, 1961
Pan de oro, pigmento y aglutinante sobre tela y lienzo
78,5 x 55,5 cm

VIII. RICHARD LONG Bristol, 1945

Hay que insistir en que esta penetración de límites y esta expansión de de las obras hacia el paisaje están teñidas de pictoricidad, con lo que ello implica en términos de formalización y de composición, aunque se refieran a una pintura que no tiene marco y cuyo creador está en su interior.

GLORIA MOURE

Estar solo forma parte de la contemplación. Como el poeta errante, el artista viaja de una incógnita a otra y la soledad engendrada viajando, con la naturaleza por única compañera, le conduce a una reflexión sobre el significado de la vida. La soledad es tan importante en la obra de Long como lo es en el haiku japonés o en la ceremonia del té en Japón. Efectivamente, hay similitudes muy destacables entre la obra de Long y la idea japonesa del “espíritu del té”, que también implica una apreciación del arte y de la creatividad, la soledad, la pobreza y la ausencia del yo. El maestro Zen del siglo XI, Secho, describió al bebedor de té en su sala de té:

De pie, a solas entre el cielo y la tierra,
frente a una infinidad de seres.

ANNE SEYMOUR

La de Richard Long es una vida que regresa a la naturaleza para ir adelante y por eso discrepo de quienes interpretan la obra de Long como una prolongación de la tradición artística británica amante de la naturaleza, el paisaje y los viajes. Su regreso a la naturaleza y la importancia crónica que de al viajar se apartan por necesidad de toda tradición, pues consiste en una exploración artística de lo desconocido en pos de un redescubrimiento del arte. Cruza temporalmente el espacio y logra la plenitud del viajar como una experiencia del más allá.

FRANCISCO CALVO SERRALLER

“A mediados de los años sesenta el lenguaje y la intencionalidad del arte necesitaban ser renovados. Yo sentía que el arte apenas había reconocido los paisajes naturales que cubren este planeta, ni había practicado las experiencias que esos lugares ofrecían. Partiendo de mi propio umbral y expandiéndome después, parte de mi obra posterior ha sido un intento de abordar ese potencial”.

RICHARD LONG

El arte como una formal y holística descripción del espacio real y la experiencia del paisaje y sus más elementales materiales

La naturaleza ha sido siempre registrada por los artistas, desde las pinturas de las cuevas prehistóricas hasta la fotografía paisajística del siglo XX. Yo también he querido hacer de la naturaleza el objeto de mi trabajo, pero en nuevas direcciones. Comencé trabajando en el exterior utilizando materiales naturales como hierba y agua, y esto evolucionó en la idea de hacer escultura caminando.

El caminar mismo tiene una historia cultural, desde los peregrinos a los poetas vagabundos japoneses, los románticos ingleses y los caminantes de largas distancias contemporáneos.

Mi primer trabajo realizado caminando, en 1967, fue una línea recta en un campo de hierba, que fue también mi propio sendero, yendo “a ninguna parte”. En los subsecuentes primitivos mapas de trabajo registrando muy sencillos pero precisos paseos en Exmoor y Dartmoor, mi intención fue hacer un nuevo arte que fue también un nuevo modo de caminar: caminar como arte. Cada paseo siguió mi propia y única ruta formal por una razón primordial que fue diferente de otras categorías de caminar, como viajar. Cada paseo, aunque no por definición conceptual, llevó a cabo una idea particular. Así caminar –como arte– suministró un significado ideal para mí para explorar las relaciones entre tiempo, distancia, geografía y medición. Estos paseos son registrados o descritos en mi trabajo de tres maneras: en mapas, fotografías o textos, usando cualquier forma apropiada para cada idea diferente. Todas estas formas alimentan la imaginación, son el destilado de la experiencia.

Caminar también me permitió extender los límites de la escultura, que ahora tienen el potencial de ser deconstruidos en el espacio y el tiempo de caminar largas distancias. La escultura puede ahora ser lugar tanto como material y forma.

Considero que mis esculturas paisajísticas habitan el rico territorio entre dos posiciones ideológicas, a saber, haciendo “monumentos” o, por el contrario, “dejando sólo huellas”.

A través de los años esas esculturas han explorado algo de las variables de transitoriedad, permanencia, visibilidad o reconocimiento. Una escultura puede ser trasladada, descompuesta, transportada. Las piedras pueden ser usadas como marcadores de tiempo o distancia, o existir como partes de una inmensa, aún anónima, escultura. En un paseo por la montaña una escultura puede ser hecha encima de las nubes, quizá es una remota región, trayendo una imaginativa libertad sobre cómo, o dónde, el arte puede ser hecho en el mundo.

RICHARD LONG. Bristol, 2000 (Versión del inglés: MANUEL LUCA DE TENA)

“Me gusta la simplicidad de caminar, la simplicidad de las piedras. Me gustan los materiales comunes, cualquier cosa que esté disponible, pero especialmente las piedras [...] Me gusta pensar que el mundo está hecho de piedras”.

“Mi obra es real, no conceptual ni ilusoria. Habla de piedras reales, de tiempo real, de acciones reales. Mi obra no es ni urbana ni romántica. Es la ubicación de ideas modernas en el único lugar practicable capaz de acogerlas. El mundo natural sustenta el mundo industrial. Me valgo del mundo tal y como aparece ante mí”.

“Utilizo... la naturaleza con libertad y respeto, espero trabajar para la tierra y no contra ella”.

Según el zen no se debería tratar a la naturaleza como algo que hay que conquistar, sino como aun amigo cuyo ser interior es semejante al nuestro. Long demuestra humildad y delicadeza en su actitud frente a la naturaleza, según escribe Anne Seymour. Tanto el artista como la naturaleza tienen libertad de movimiento y libertad de expresión, y así es como, según el zen, se ha de encontrar la belleza.

Libertad y creatividad son conceptos sinónimos en el zen. La libertad se alcanza mediante la disciplina de la iluminación y la iluminación significa emancipación, v.g. libertad. Es el intelecto el que impide que permitamos el “hágase tu voluntad”. El ser interior, donde se encuentra el único saber verdadero, revela sus profundos secretos sólo cuando se ha agotado toda deliberación intelectual o consciente.

Tradicionalmente, el acto de caminar ha tenido connotaciones religiosas, poéticas e incluso curativas. Los grandes poetas haiku japoneses de antaño como Bashô, eran artistas ambulantes. El haiku, como el zen, detesta el egoísmo, el artificio y los motivos ocultos. Estos son los instrumentos pasivos de la expresión de su inspiración.

Armonía, reverencia, pureza y tranquilidad son principios que han de estar presentes en la ceremonia del té japonesa. El budismo zen penetra a través de la tranquilidad, poniendo todo en relación con la esfera más amplia de la realidad. La sala de té, algo así como la galería, es el medio por el que se expresa el bebedor de té. El hombre y la sala se convierten en uno y todo vibra con su subjetividad, como lo percibe quienquiera que entre. El “Vacío” que el bebedor de té busca es la realidad concreta en sí. Según Seymour, el antimaterialismo de movimientos como el “arte povera”, que también forma parte de la dirección del arte conceptual, está relacionado con la noción de *wabi* o *sabi*, incrustada en la vida cultural del pueblo japonés, promueve una apreciación estética activa de la idea de pobreza, la necesidad de sentirse satisfecho con la contemplación mística de la naturaleza más que con cosas materiales, la necesidad de sentirse como en casa en el mundo. La pobreza radica en el corazón de la ceremonia japonesa del té. El zen, igual que el cristianismo, se inclina hacia la pobreza, dejando claro

que mientras dominados por la idea de la posesión, nunca podremos ser verdaderamente libres. Propugna la sencillez, la frugalidad, la sinceridad y está contra el materialismo y la explotación de la naturaleza con fines egoístas.

“Me gusta la idea de hacer uso de la tierra sin poseerla”.

“Mi obra es sencilla y práctica”, afirma Long.

El zen demuestra que los impulsos del arte son más primitivos y más innatos que los de la moralidad. [...] El único camino para entablar conocimiento con la esencia real de las cosas es a través de un conocimiento intuitivo. Las estructuras conceptuales pueden mostrar la verdad de las cosas, pero por sí solas no contienen creatividad alguna.

Concluía Gloria Moure su texto *Richard Long, el paisaje recuperado*: “Hay poemas visuales que son concepción pura, donde las saetas que indican la dirección del viento o las frases que describen los encuentros accidentales con los detalles del paisaje configuran las formas recurrentes de siempre. Senderos y marcas; vida, conocimiento y experiencia; con todo y contra nada; sin querer y, sin embargo, haciendo... en silencio.”

BIBLIOGRAFÍA

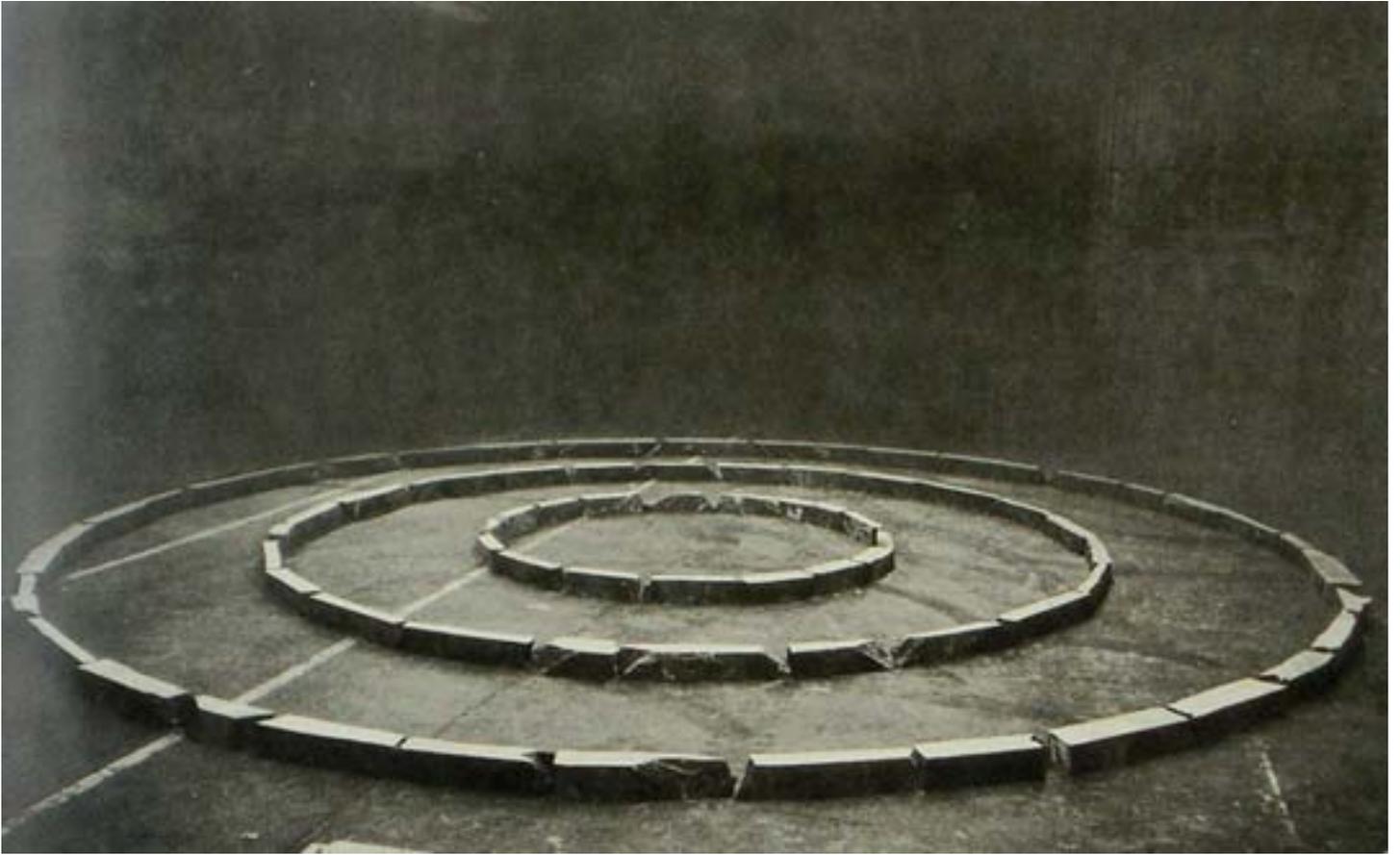
CALVO SERRALLER, Fco. *La senda extraviada del arte*. Mondadori. Madrid, 1992.

LAILACH, Michael *Land Art*. Taschen. Madrid, 2007.

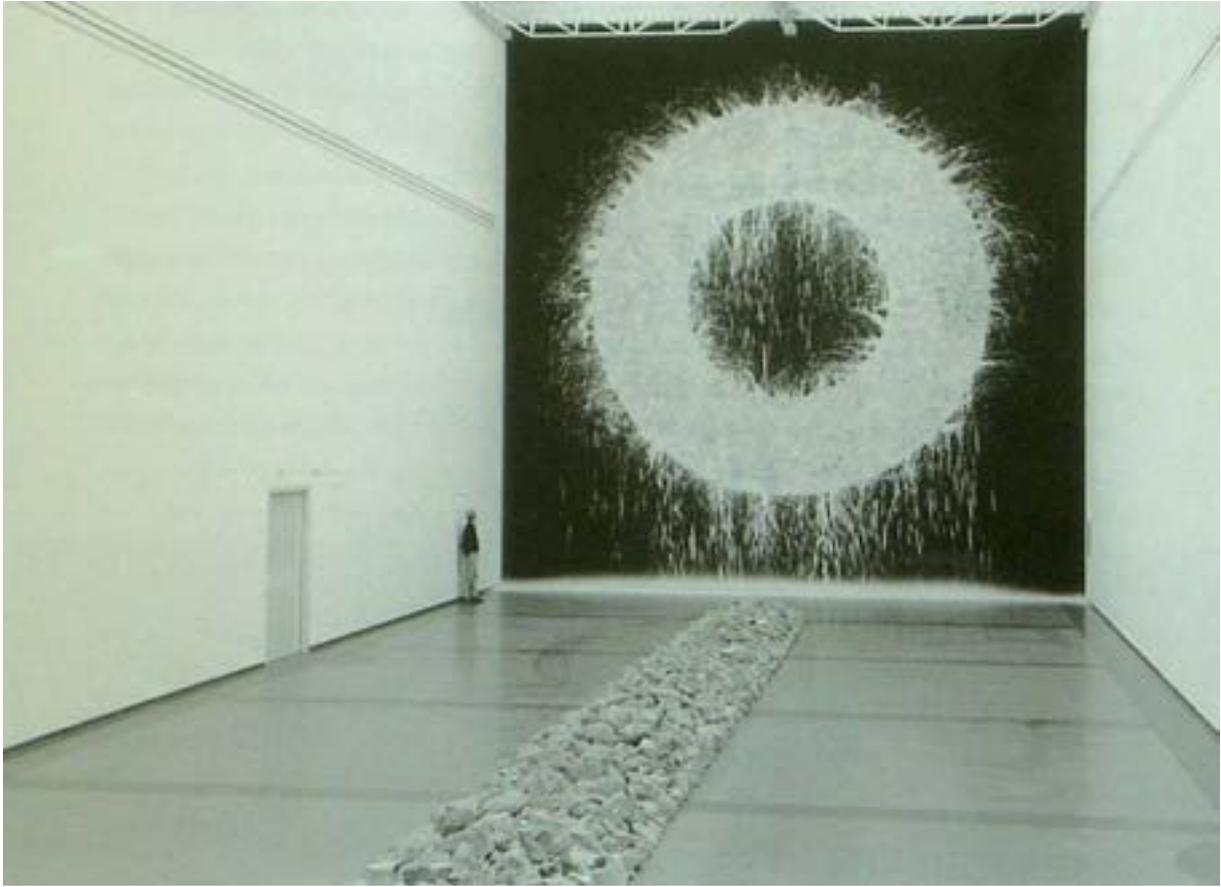
LONG, Richard *Art as a formal and holistic description of the real space...* Oficial web site

MOURE, Gloria *Richard Long, el paisaje recuperado*, en *Spanish Stones*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1999.

SEYMOUR, Anne *El estanque de Bashô. Una nueva perspectiva*. Catálogo *Richard Long*. Piedras Catálogo exp. Palacio de Cristal. Madrid, 1986.



England Japan Circles, 1981
Diametro 6 m



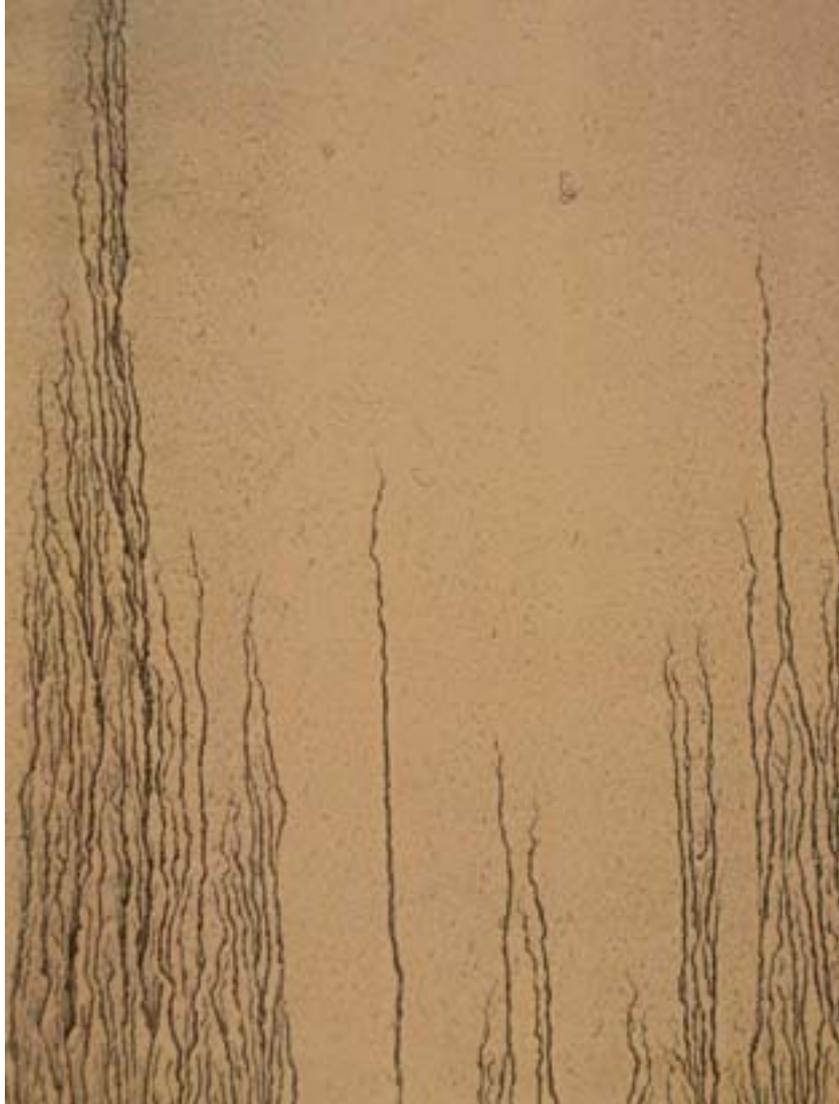
Neanderthan line (detalle) y White Water Circle, Düsseldorf, 1994



White Hand Circle, 1995
Diputación Provincial de Huesca



River Avon Mud Circles, 1995



River Avon Mud Circles, 1995

IX. KASIMIR MALÉVICH

Kiev, 1878 – Leningrado, 1935

“El arte no debería avanzar hacia la reducción, o hacia la simplificación, sino hacia la complejidad”.

“El color celeste del firmamento ha sido derrotado por el sistema suprematista, ha sido quebrado, y el blanco lo ha penetrado como concepto real del infinito.”

“¿Qué es el lienzo? ¿Qué es lo que vemos en él representado? [...] una ventana a través de la cual descubrimos la vida [...] el celeste no da una impresión verdadera de infinito. Los rayos de la visión son atrapados en una cúpula y no pueden penetrar el infinito. El infinito suprematista blanco permite al haz de luz pasar sin que encuentre límite alguno”.

“Para mí se hizo evidente que había que crear nuevos marcos para la pintura en colores puros, contruidos por exigencia de los colores; y, en segundo lugar, que el color debería abandonar la mezcla pictórica y convertirse en un factor independiente, que se incorpora a la construcción como un individuo de un sistema colectivo y de la independencia individual.”

El mundo de la no figuración

Por suprematismo entiendo la supremacía de la sensibilidad pura en el arte. Desde el punto de vista de los suprematistas, las apariencias exteriores de la naturaleza no ofrecen ningún interés: esencial es la sensibilidad en sí misma, independientemente del contorno en que ha tomado vida.

La pretendida “concreción” de la sensibilidad en la conciencia significa en el fondo la concreción *del reflejo* de una sensibilidad por medio de una representación real... Tal representación carece de valor para el arte suprematista. Y no sólo para el arte suprematista, sino para el arte, sencillamente, pues el valor perpetuo y auténtico de una obra de arte (cualquiera que fuera la “escuela” a que pertenezca) reside únicamente en la sensibilidad llevada a la expresión.

El naturalismo académico, el naturalismo de los impresionistas, el cézanismo, el cubismo, etc., todo ello no es más –en cierta medida– que métodos dialécticos, que por sí mismos no determinan, en modo alguno, el valor real de la obra de arte.

La representación de un objeto (es decir, el objeto como razón de ser de la representación) es algo que de por sí nada tiene que ver con el arte. Sin embargo, el hecho de utilizar el objeto en una obra de arte no excluye el alto valor artístico de esa obra.

Para el suprematista, pues, está indicado siempre aquel medio de representación que permita a la sensibilidad manifestarse como tal y plenamente, dando al olvido la habitual representación de objetos. El objeto en sí nada le significa y la presentación de la conciencia no tiene valor para él.

La sensibilidad es lo decisivo... y por esa senda, el arte, en el suprematismo, llega a la expresión pura sin representación de los objetos.

El arte arriba a un “desierto” donde no hay nada que pueda reconocerse, salvo y únicamente la sensibilidad.

Todo lo que ha determinado la estructura representativa de la vida y del arte: ideas, nociones, imágenes, todo ello lo rechaza el artista para no prestar oídos sino a la pura sensibilidad.

El arte del pasado que (a lo menos por su aspecto exterior) estaba al servicio de la religión y del estado, debe despertar en el arte puro (no aplicado) del suprematismo a una nueva vida y construir un mundo nuevo, el mundo de la sensibilidad...

Cuando, en 1913, en mi tentativa desesperada por liberar al arte del peso muerto del objeto, yo busqué refugio en la forma del cuadrado y presenté una tela que no contenía más que un cuadrado negro sobre fondo blanco, la crítica se lamentaba, y con ella la sociedad: “¡Todo cuanto hemos amado se ha perdido: estamos en un desierto... Ante nosotros se encuentra un cuadrado negro con fondo blanco!”.

Buscábanse palabras “demoledoras” para borrar el símbolo del “desierto” y ver por sobre el “cuadrado muerto” la viva imagen querida de la “realidad” (“los objetos reales” y el “sentimiento” anímico).

El cuadrado les parecía incomprensible y peligroso a la crítica y a la sociedad. No era de esperar otra cosa.

El ascenso a la cima del arte no figurativo es penoso y lleno de tormentos... pero a pesar de todo, proporciona felicidad. Las cosas habituales retroceden cada vez más. A cada paso que damos los objetos se hunden un poco más en la lejanía, hasta que, finalmente, el mundo de las nociones figurativas –“todo lo que habíamos amado y de lo que vivíamos”- se esfuma por completo.

¡No más “vivas imágenes de la realidad”, no más representaciones ideales!: ¡Nada más que un desierto!

Pero ese desierto está lleno de espíritu de la sensibilidad sin objetos, que todo lo penetra.

Yo también me sentí dominado por una especie de timidez y vacilé hasta la angustia cuando se trató de abandonar el “mundo de la voluntad y de la representación” en que había vivido y creado y en cuya autenticidad creía. Pero el sentimiento de felicidad que experimenté al

liberarme del objeto me arrastró al “desierto”, donde no hay otra cosa auténtica que la sensibilidad, y así fue como la sensibilidad se convirtió en la sustancia misma de mi vida.

Lo que había expuesto no era un “cuadrado vacío”, sino la sensibilidad de la ausencia del objeto.

Advertí que el “objeto” y la “representación” se tenían por la viva imagen de la sensibilidad, y comprendí la falacia del mundo de la voluntad y de la representación.

¿La botella de leche sería, acaso, el símbolo de la leche?

El suprematismo es la reconquista del arte puro que, en el curso del tiempo, se había vuelto invisible a causa del amontonamiento de los “objetos”.

Me parece que la pintura de Rafael, Rubens, Rembrandt, etc., no es ya, para la crítica y la sociedad, sino una *concreción* de “objetos” innumerables que oculta el valor verdadero, es decir, a la sensibilidad originaria. Se admira en esas obras solamente el virtuosismo de la representación figurativa. Si fuera posible extraer de las obras de los grandes maestros la sensibilidad que en ellas queda expresada –o sea, su verdadero valor artístico- y guardarla oculta, la sociedad, incluso los críticos y eruditos de arte, no lo notarían siquiera.

No es, pues, de extrañar que mi cuadrado le pareciera vacío a la sociedad. Mientras se pretenda juzgar una obra de arte según el virtuosismo de la representación figurativa –según la agudeza de la ilusión- y se crea reconocer en la representación figurativa como tal el símbolo de la sensibilidad originaria, no se podrá jamás participar en la felicidad que proporciona el contenido de una obra de arte.

El público (la sociedad) está convencido, hasta hoy, que el arte ha de desaparecer si se aparta de la reproducción de la “realidad adorada”, y con sentimiento de espanto presencia la extensión progresiva del execrado elemento de la sensibilidad pura, o sea, de la abstracción...

El arte no quiere ya vivir al servicio del estado y de la religión, no quiere ya ser ilustración de la historia de las costumbres, no quiere ya saber nada del objeto (como tal) y cree que puede existir en sí y para sí, sin el objeto (es decir, sin “la fuente vital, durante tanto tiempo probada”).

KASIMIR MALÉVICH *Die gegenstandslose Welt*. Albert Langen Verlag, Munich, 1927.

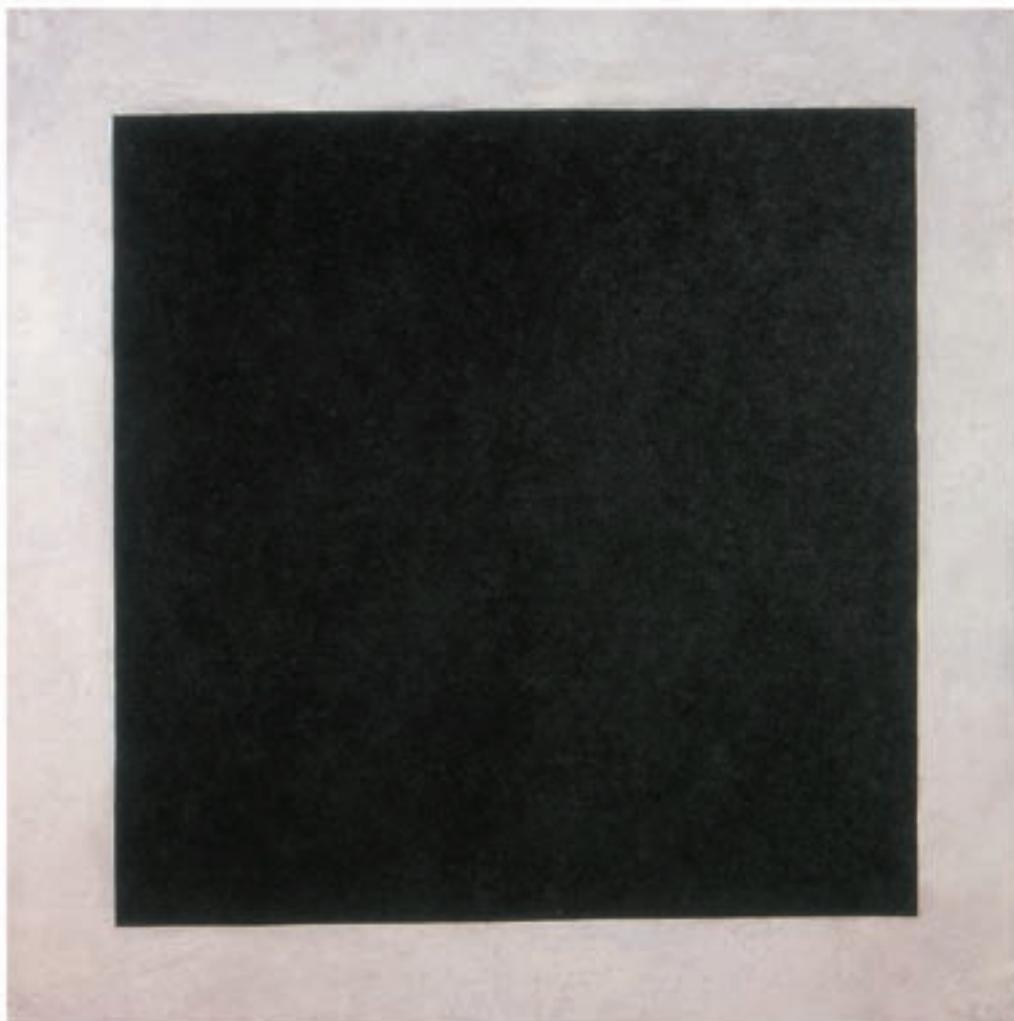
BIBLIOGRAFÍA:

GOLDING, John, *Caminos a lo absoluto*. Turner FCE. Madrid, 2003.

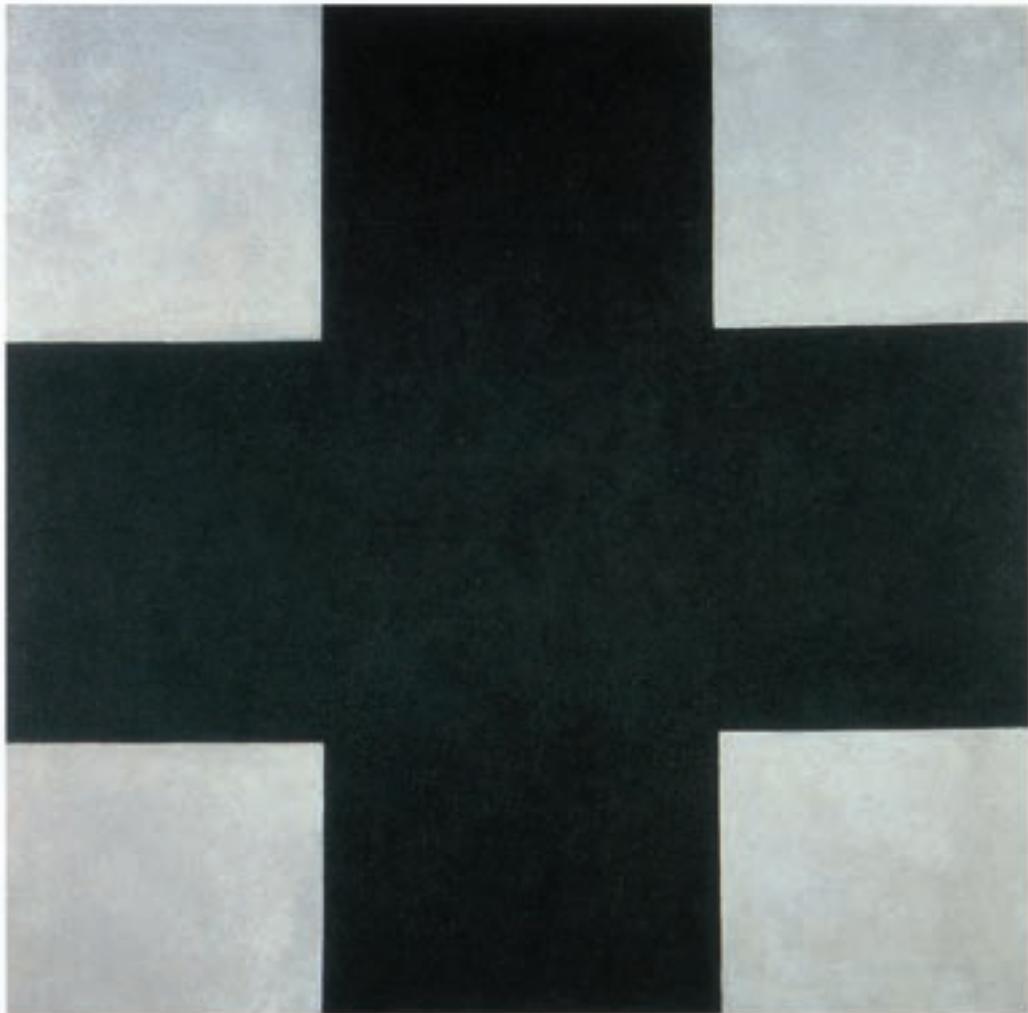
PETROVA, Evgenia y otros, *Kasimir Malévich*. Catálogo. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 2006.

RUHRBERG, Kart, *Arte del siglo XX*. Taschen. Madrid, 2005.

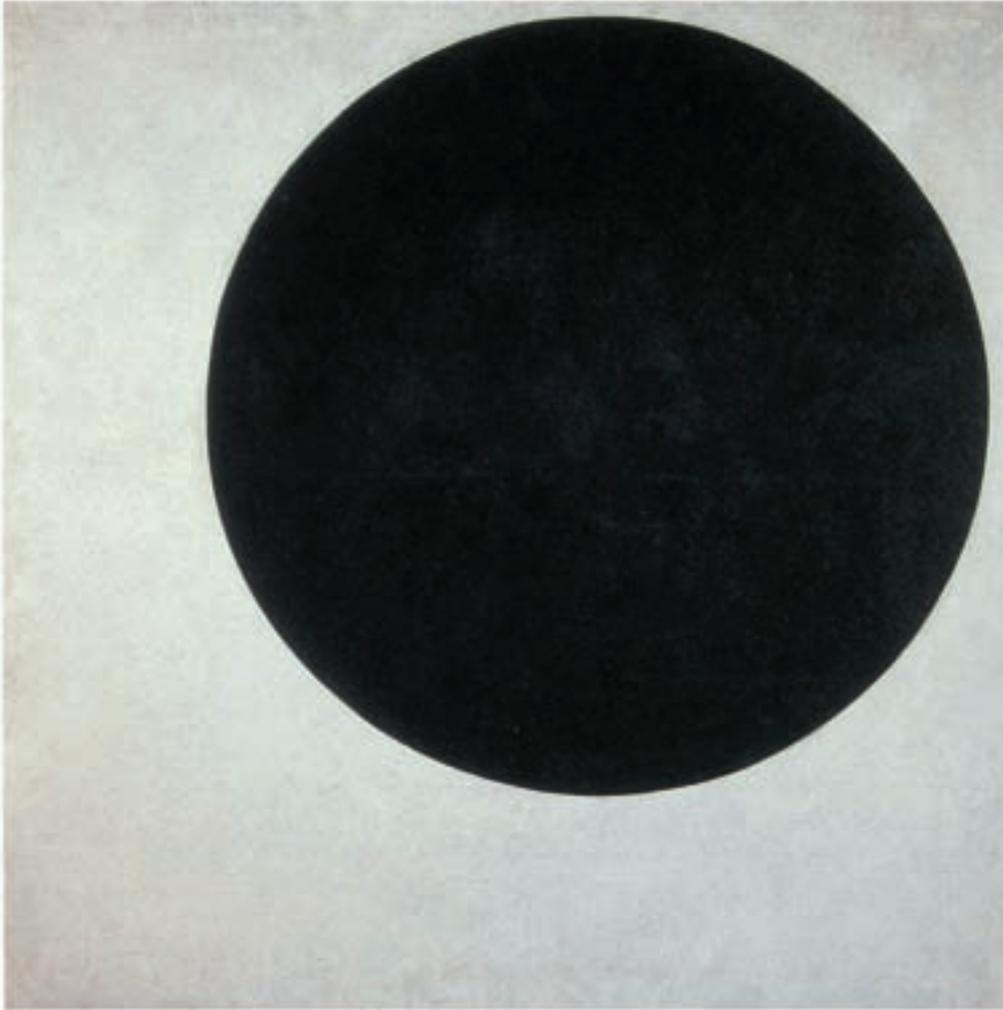
SEUPHOR, Michel, *Pintura abstracta*. Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1964.



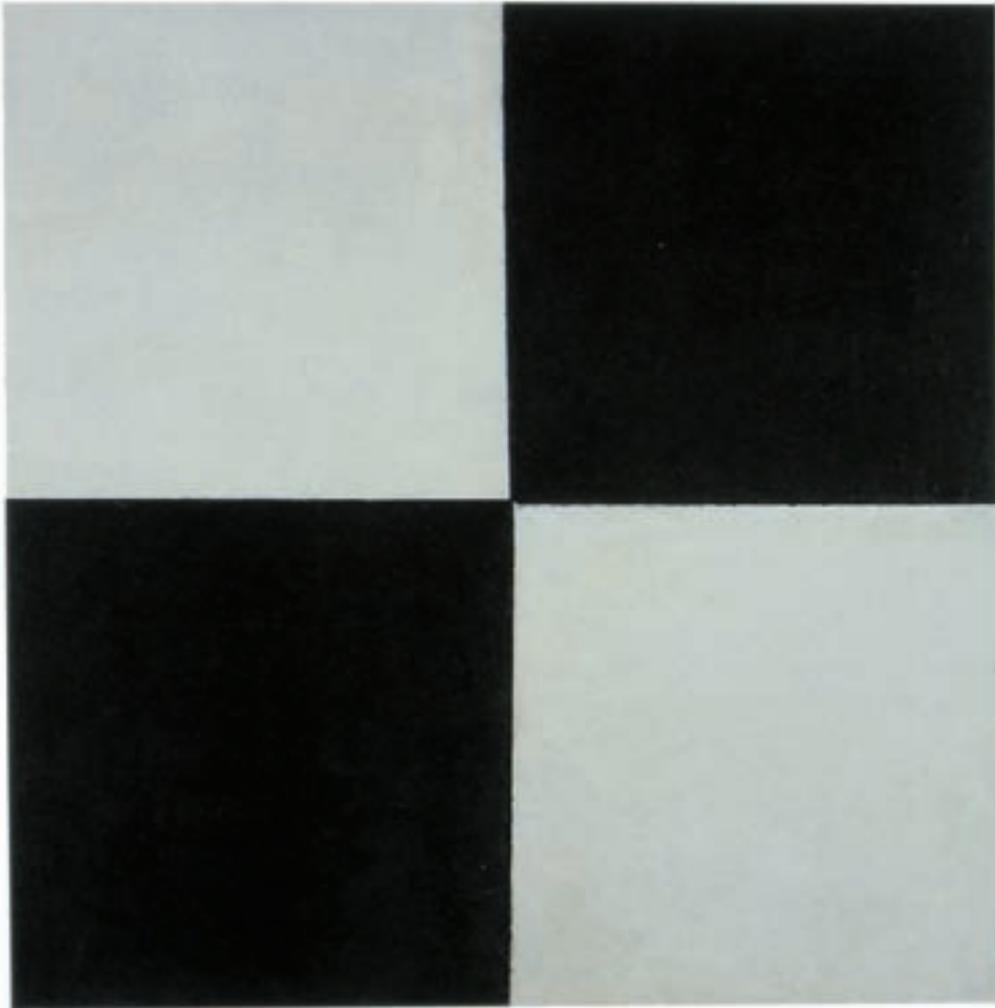
Cuadrado negro, 1923
Óleo sobre lienzo
106 x 106 cm



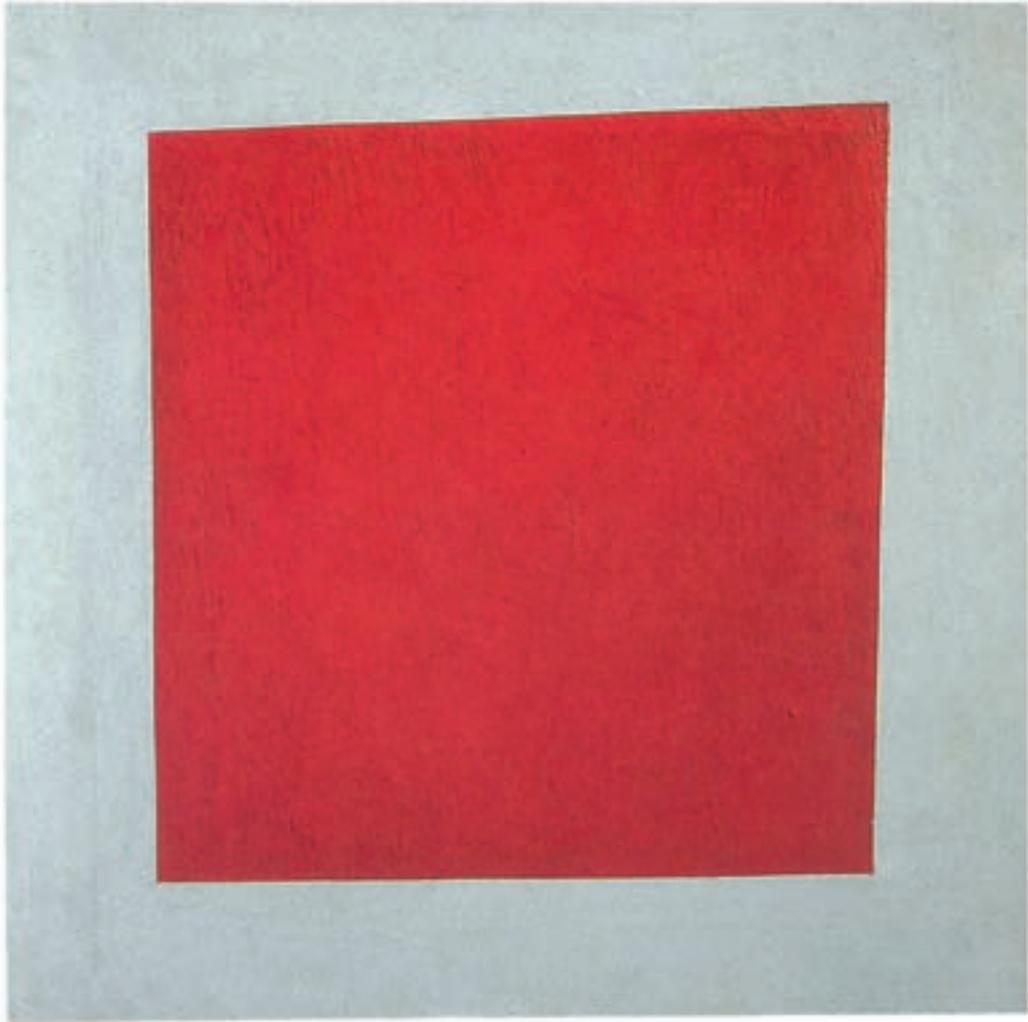
Cruz negra, 1923
Óleo sobre lienzo
106 x 106,5 cm



Círculo negro, 1923
Óleo sobre lienzo
105,5 x 106 cm



Cuatro cuadrados, 1915
Óleo sobre lienzo
49 x 49 cm



Cuadrado rojo, 1915
Óleo sobre lienzo
53 x 53 cm

X. BRICE MARDEN New York, 1938

Los cuadros están realizados en un estado sumamente subjetivo con limitaciones espartanas. En estos confines estrictos, confines en los que me he pintado dentro y he intentado explorar sin sentimientos, intento dar al espectador algo que le hará reaccionar subjetivamente. Creo que son cuadros muy emocionales, no para ser admirados por ninguna razón técnica o intelectual, sino para ser sentidos.

Notas 1963

La pintura crea un espacio en la pared. Ese espacio es la expresión de la visión del pintor. El pintor se esfuerza en hacer su expresión explícita porque quiere conmover a la persona. Haciéndolo de ese modo mantiene el espíritu de esa persona vivo.

Declaración 1975

El rectángulo, el plano, la estructura, el cuadro no es sino un panel de sondeo para el espíritu.

Notas 1971-72

Escribir sobre el borde como el lugar donde vamos de uno a otro, o permanecemos inmóviles.

El cómo vamos de uno a otro puede trasladarse en ritmos.
Tomando alguna cosa por en medio, de uno a otro.
El borde: el punto de equilibrio
Situándose en el borde, mirando directamente en el espacio, observando los espacios en la periferia, tratando de abarcar el todo.
Cuál es el nombre de ese lugar, la infinitesimal bisagra entremedias.
Deseando mostrar el todo en ello.

Declaración 1981 Versión del inglés: MANUEL LUCA DE TENA

La sencilla intimidad, “el rito de participación”, con que Brice Marden compromete físicamente sus cuadros es abierta y espontánea. Para el artista este “rito de participación” comienza con una lucha e infinitas decisiones y acaba con “perderse él mismo” en la alegría meditativa del gesto automático. Otra vez descubre que la manera más clara de describir lo que ocurre cuando pinta es compararlo con lo que ocurre cuando dibuja:

“Una de las cosas que quería hacer con estas pinturas de *Fría Montaña* era perderme de la misma manera que me pierdo cuando dibujo. Un dibujo no es terriblemente amenazador. Existe una facilidad en la escala y en los materiales. En un dibujo no me preocupa donde va a parar todo, y con esto no me refiero solamente a donde voy a parar yo con el dibujo sino de forma más literal donde va a parar cada trazo sobre el papel. Debido a esa carencia de toda preocupación, las decisiones pueden ser más automáticas, más gestuales, menos pensadas, porque así el dibujo se convierte para mí en un estado meditativo. No he sido capaz de alcanzar este estado cuando pinto porque reflexiono ante cada decisión. Cuando pinto hago un trazo y luego me alejo físicamente para contemplarlo e intentar averiguar qué hace luego. Hice muchos dibujos preparatorios para las obras de *Fría Montaña* averiguando cómo poder sentir la forma, cómo hacer que quepa todo en la página, lo que sea. Pero cuando empecé los cuadros, había tantas cosas que me sobresaltaron. Me asombró descubrir que, a pesar de toda la preparación, aún tenía que empezar el lienzo. Era automático; era gestual y automático. Tenía que intentar perderme de nuevo.”

¿Dónde acaba Brice Marden y dónde empieza un cuadro de Brice Marden? Se preguntó.
¿Cómo puede él ser el cuadro y estar fuera del cuadro al mismo tiempo?

“Cuando me siento aquí observándolos ahora, soy incapaz de identificarlos conmigo mismo. No los veo como a mí mismo. Uno de los aspectos de ser pintor es que estás intentando crear cosas que deseas ver. Así que yo definiría un cuadro diciendo que es algo que no conocemos, y como artistas nos movemos hacia ese algo siguiendo un camino visual. Es lo contrario de conocerte a través de un análisis. Es más como conocerte a ti mismo olvidándote de ti mismo, aprendiendo a no estar involucrado contigo mismo.

Estos cuadros no hablan de nada y esto es lo que me interesa. En cierto sentido, cada cuadro es justamente un intento de no pintar nada. Hace un par de semanas, cuando estaban casi acabadas, las contemplé y sencillamente no podía comprender nada. Consideré todos los elementos de los temas que había introducido en los cuadros – Han Shan, *Fría Montaña*, la estructura de los poemas derivados de la caligrafía, Zen, la pintura china, esto y aquello- y aun dependiendo de todas estas informaciones muy reales y específicas, todavía no sabía lo que había allí.

David Novros y yo queríamos formar una escuela llamada La Academia del Plano para concentrarnos sobre lo que significa pintar, el estar allí en el plano, el estar en un estado metafísico donde tú eres pintura, recalcado, entre comillas, en negrita, con admiraciones. Cuando veo los cuadros de Bob Ryman, me siento como si hablase con Bob a través de su arte. Sabes que Bob está allí fuera en el plano ¡está muy fuera! Me molestó muchísimo leer en alguna parte hace poco que un cuadro tiene una vida de treinta años. Uno de los propósitos que tienes al pintar es saber que estará congelado en el tiempo: no vivirá durante treinta años sino durante treinta mil. Todos estos pensamientos están en mi mente mientras me abandonan mis cuadros. Siempre hay un momento muy especial cuando los cuadros están acabados y todavía se encuentran en el estudio. Porque siempre piensas, en cuanto se vaya del estudio, todo es cuesta abajo. Alguien allí fuera da la vuelta al reloj de arena y la arena empieza a caer. En ese momento es cuando no veo los cuadros como si fueran yo mismo...”

A Marden la caligrafía le condujo a la poesía china. La poesía china le llevó a *Fría Montaña*, *Fría Montaña* le condujo al Budismo Ch’an (Zen), el Zen le llevó a la posibilidad de iluminación, no de manera tan sencilla, tan lineal, y desde luego no tan exclusiva, pero cada uno era un camino. Al artista, que no es ningún fanático, no le atraen ciertas formas de disciplinas religiosas Zen ni su carácter altamente ritualizado, sin embargo le encanta la imagen del loco ermitaño en libertad, seguidor del Zen, como Han Shan, riéndose de todos y escapándose al bosque para escribir poemas.

A través de la crisis Marden llegó al convencimiento de que el arte tenía que ver menos con el intento de pintar una forma perfecta y más con el intento de llevar una vida perfecta (de la cual, uno podía imaginar, emanaría una pintura de forma perfecta).

Brenda Richardson relata acerca del pintor: Marden posee un talento encantador para cristalizar cuestiones. Cuando le preguntan lo que estaba buscando cuando se interesó por Waley y *Fría Montaña* y Mathiessen (*El río del Dragón de Nueve Cabezas. Diarios Zen*) y otros numerosos estudios Zen, responde sin complicaciones, “Bueno, está el Buda.” Sigue un silencio cómodo. Después se ríe suavemente, un poco cohibido, y prosigue: “El Buda es la perfección humana. No es que yo quiera alcanzar la perfección humana, pero es un camino. Contemplo un Rembrandt y eso es un camino. Pollock es un camino. Se reduce a una simple cuestión: ¿qué es lo que quieres conseguir? No es que vayas a llegar allí. Si me importase llegar allí, escogería un método –sea el estudio Zen u otra cosa- y lo llevaría a cabo. Supongo que en cierto modo he escogido mi método, y mi método es la pintura. Para mí, uno de los aspectos más apremiantes del modernismo es su continuo compromiso en mejorar lo anterior. El camino Zen es un esfuerzo hacia la iluminación budista. Quiero decir que el Buda es perfecto. Y tú...”- con lo cual Marden se refiere a sí mismo- “puedes ser perfecto.”

El autor japonés Kiyohiko Munakata escribe sobre el sentido espiritual del arte en su libro *Sacred Mountains in Chinese Art*: “Esta es la experiencia de la comunión mística y de la interacción espiritual (kármica) [entre el hombre y las grandes montañas] con la cual el espíritu del espectador logra trascenderse y su mente alcanza la verdad. Aunque busquemos [verdaderos] acantilados solitarios aquí y allá, ¿qué podemos adquirir que mejore [la experiencia de pintar]? La pintura de paisaje china no trata de la realidad objetiva sino de la relación entre hombre y naturaleza, y de los poderes de la naturaleza para transformar espiritualmente al hombre.”

La cumbre de la montaña, cubierta de nubes, se eleva hacia el reino de los inmortales; el valle, envuelto en la niebla, recoge el agua que baja de las alturas para nutrir la tierra. De esta manera “montaña y agua” (el paisaje) representa el puente espiritual entre el hombre y el Cielo.

Pero, aunque existe un puente de piedra que cruza el profundo barranco, éste está bloqueado por una enorme piedra que impide el paso a todo viajero. Además el musgo que lo cubre lo ha dejado verdoso y resbaladizo y desde tiempos inmemoriales nadie ha podido atravesar el puente para llegar a la cima. Han Shan (Montaña Fría) soñaba con cruzar ese puente:

Bajo altos acantilados me encuentro solo
nubes vaporosas no desaparecen en todo el día
mi choza podrá estar oscura
pero mi mente está libre de ruido
mientras sueño que visité puertas doradas
mi espíritu regresó cuando crucé el Puente de Piedra

dejé atrás lo que me agobiaba
mi cuenco en los árboles hace clic-clac

He oído que en T'ien-t'ai
en alguna parte existen árboles de jade
siempre dije que los escalaría
pero no pude cruzar el Puente de Piedra
por eso me lamento
mi feliz estancia ha llegado casi a su fin
hoy me miré al espejo
blanco cabello susurraba en la brisa

Fría Montaña no es sólo el nombre que el poeta se dio a sí mismo, nos aclara Arthur Waley, sino que “Fría Montaña” es a menudo el nombre de un estado mental más bien que el de un lugar. Este concepto, al igual que el del “tesoro escondido” que narra como el Buda debe ser buscado “en casa”, es decir en nuestro corazón, y no en nuestro exterior, es la base del misticismo de los poemas.

La caligrafía es la forma más directa de expresión artística; es la comunicación intuitiva la que compone el “lenguaje” del arte abstracto, en una participación mutua entre calígrafo y espectador... “El movimiento... es lo esencial de la caligrafía china... “Vitalidad rítmica” ... es el aspecto más significativo a la hora de enjuiciar la belleza de este arte... La caligrafía, mientras circunscribe una figura, evoca el espíritu de su creación en la acción del “devenir”. La comunicación se logra no sólo a través del significado de la palabra misma, sino gracias a su impacto visual... La caligrafía en su naturaleza abstracta representa la “percepción”. Su rápida ejecución depende de la conciencia (intuitiva). Su naturaleza abstracta encarna las experiencias trascendentales evocativas y puede asociarse con la iluminación.”

Como afirma el reconocido sinólogo James Cahill: “La línea dibujada por un pincel es el elemento central de la pintura china a lo largo de su historia.” La caligrafía es dibujo. La caligrafía para los chinos, como el dibujo para Marden, es la “forma más directa de toda la expresión artística.” Marden dice que cuando dibuja, se “pierde” a sí mismo: trabaja con lo que él denomina un “estado de meditación.” Cuando está dibujando, el artista dice: “no existen temas concretos, sólo estás dibujando, sin pensar en ello.” Esto recuerda “la pincelada de un solo trazo,” ideal del arte de la caligrafía, lo que significa “tener de principio a fin un orden ininterrumpido y una relación sin quiebra alguna. Es lo que se llama poseer la idea antes de la pincelada y tener el pincel en la idea.”

“Al principio [dice Marden] hice dibujos utilizando las formas que los poemas de Fría Montaña adoptan en chino, después empecé a unir forma y caligrafía utilizando su forma poética como armadura. ... Los poemas de Fría Montaña tratan de [las ideas del Tao y el Zen]. ... Estos no son dibujos de sitios concretos ni de cosas específicas. ... No es una forma de escritura, no estoy intentando crear un lenguaje. Pienso en la caligrafía china como en algo visual, sin conocer su significado. ... Pero si alguien traduce un poema y oigo la relación entre contenido y forma me emociono. Utilizo la técnica de la caligrafía que luego desaparece, pero siempre está presente de alguna manera. ... Los dibujos ahora se parecen más a paisajes chinos que a caligrafías. ... tratan de sitios concretos e inspiraciones de la Montaña Mágica. Para mí el dibujo refleja el posible estado anímico de la persona que se encuentra dentro del dibujo y que está mirando la montaña; se trata de poder sentirlo. Esto me parece interesante de los chinos... [sus] pinturas y dibujos evolucionaron en un estado de inspiración... a menudo hay una persona dentro del cuadro experimentando algún tipo de vivencia o peregrinando hacia una revelación.”

En cualquier caso *Fría Montaña* no trata de Fría Montaña. Un cuadro no es solamente un cuadro. Han Shan, fuese historia o mito, llegó al artista cuando éste más lo necesitaba. *Fría Montaña* trata de Brice Marden y de una vida vivida. El coleccionista Duncan Philips escribió sobre Cézanne: “Lo que une Cézanne a los chinos es su amor por el espacio y la apasionada serenidad con la que buscó un símbolo visual que expresara su conciencia de la continuidad de la vida . [La Montaña de Sante-Victoire] de Cézanne es una construcción tan ordenada y ponderada como un templo griego...Cada trazo se aplicó con una idea y el lienzo se dejó sin pintura aquí y allá con intención. La función constructiva del color y su organización del diseño se revelaron mejor en este proceso de despojamiento.” Cézanne encontró su símbolo visual en *La Montaña de Sante-Victoire*. Cien años más tarde, Marden encontró su símbolo metafísico en *Fría Montaña*.

“Cuando estoy en Grecia”, nos dice Marden, “absorbo lo que hay allí, los lugares, el paisaje, los colores, el respeto a la tierra. Pollock era un vagabundo, y eso está en su obra. Cézanne tenía raíces y eso está en su obra. Simplemente no puedes escoger un tema y hacerlo tuyo.”

Marden *es* luz. Es un tema que ha hecho suyo. Lo ve todo en términos de luz. Habla como si la luz fuese la más constante, la más universal de las condiciones físicas, tanto en la vida como en el arte: “Me identifico bastante con la luz de Nueva York, que creo está presente en mi pintura. También me siento muy identificado con la misma Nueva York y con todo sobre Nueva York y sobre la tradición, aunque sea muy reciente, de la pintura de Nueva York. Sé que todo esto está en mí y en mi obra.” Afirmaba Marden en una entrevista realizada en 1980: “El color es un medio de llegar a la luz. La ilusión de la luz es uno de los elementos con los

que trabaja el pintor. Quiero decir, así es como obtienes una imagen. Sin luz no hay imagen visible...” Lo que importa son los “criterios y tendencias”, la luz, la vida. El color, en definitiva, no es el fin; es el medio.

“Ser artista es hacer tu trabajo, y dejar que tu obra exprese la evolución de una visión. Es un proceso continuo...” afirmaba Marden en referencia a lo grandioso de Pollock y su convicción de que cada obra forma parte de una búsqueda continua.

Brice Marden siguió muchos caminos hacia el trayecto a *Fría Montaña*: el genio y el valor de Pollock y el heroísmo y la resolución de Cézanne; el Buda perfecto y las meditaciones Zen, Han-Shan, el poeta ermitaño de T’ien-t’ai, y la montaña sagrada “donde pinos y enredaderas conspiraban”; la armonía, la estructura, y el espiritualismo de la pintura, caligrafía y cerámicas chinas, el musgo cerca de Eaglesmere, el cielo sobre Hydra, las palmeras en St. Barts, y la luz de Manhattan. “Lo que significa pintar un cuadro”, le dice su mente cotidiana a Marden, “es que se supone que el próximo cuadro será un cuadro mejor.”

BIBLIOGRAFÍA:

ARTFORUM *Painters’ Paintings. Brice Marden and Chris Ofili in Conversation*. Octubre, 2006

BANN, Stephen *Brice Marden: From the Material to be Immaterial*

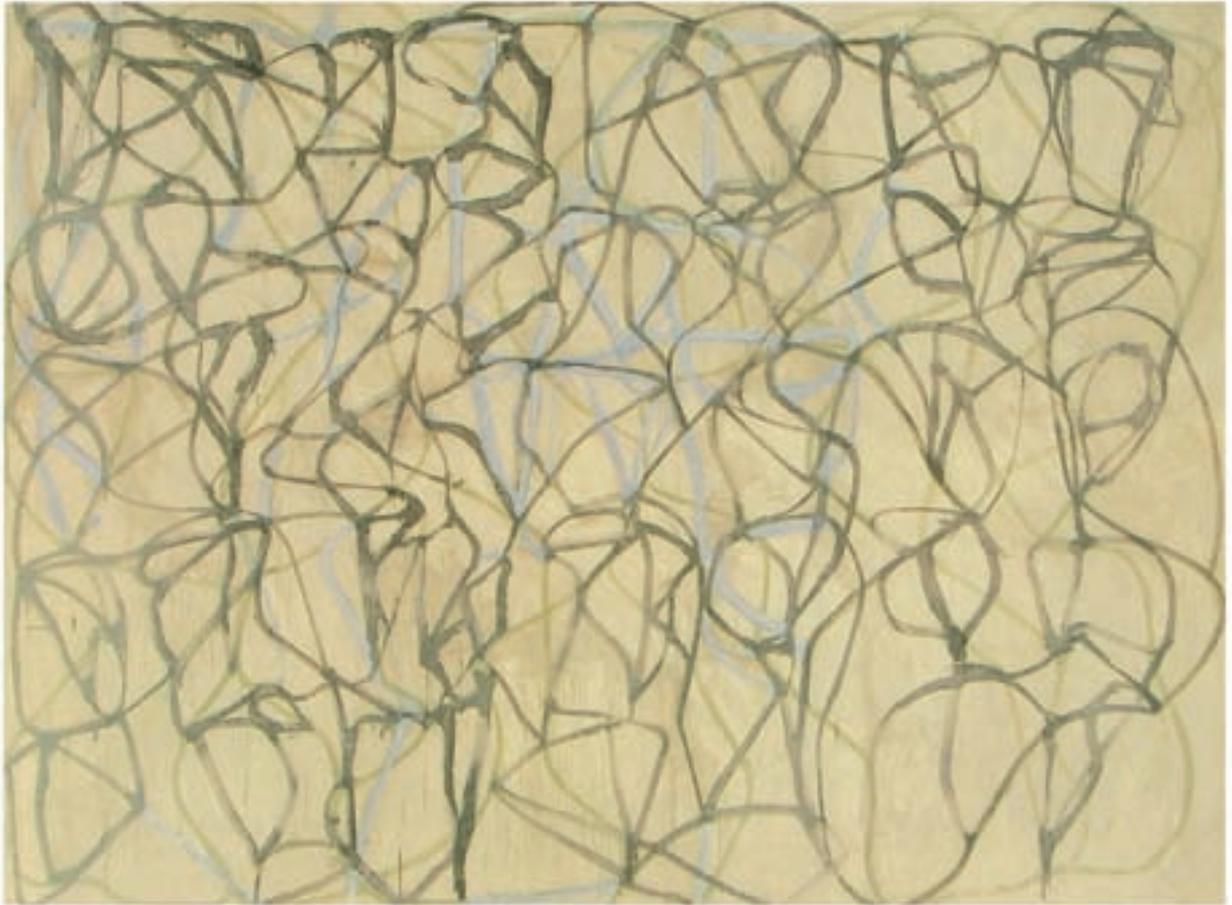
MARDEN, Brice *Notes and Statements*

SEROTA, Nicholas *The Edge: The Balancing Point*

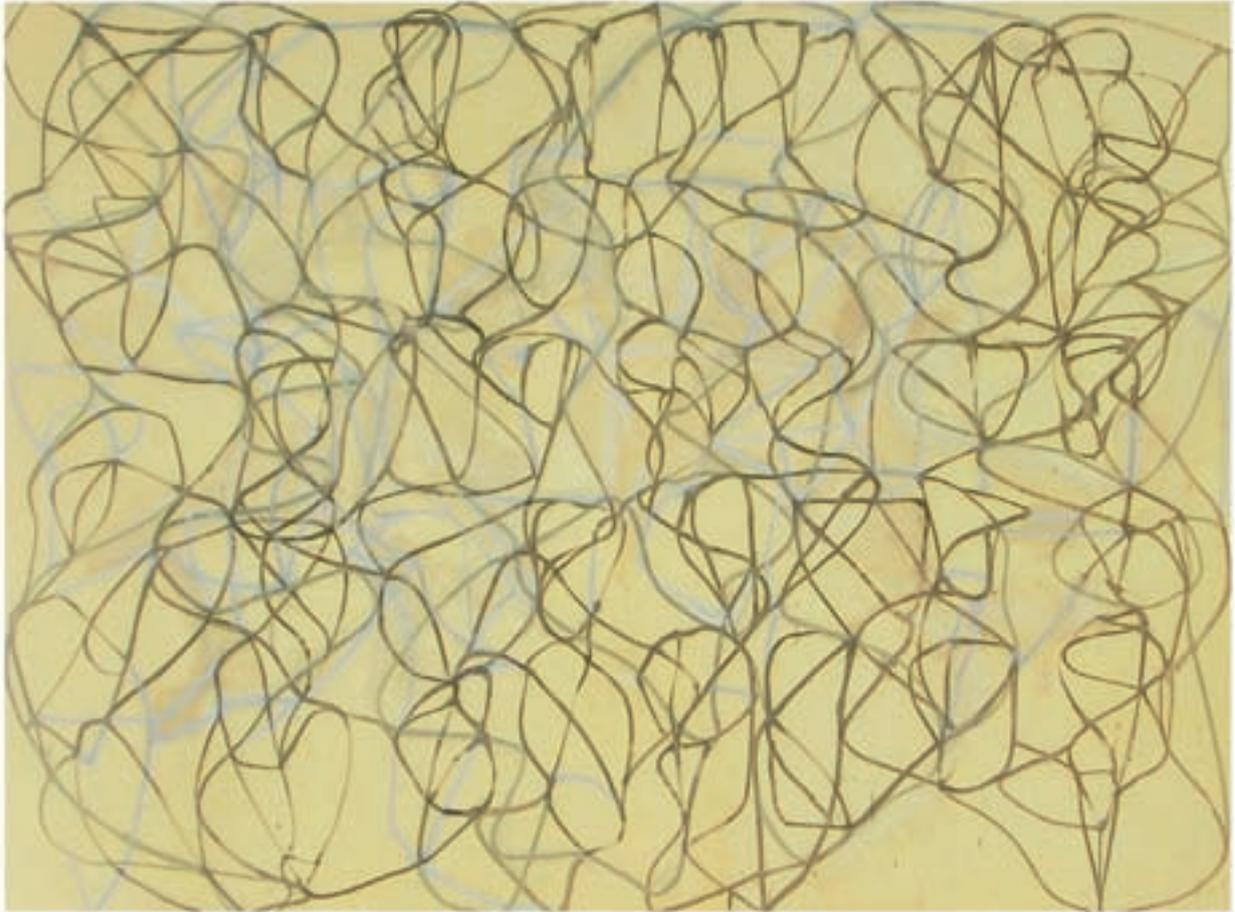
SMITH, Roberta *Brice Marden. PAINTINGS, DRAWINGS AND PRINTS 1975-80*. Whitechapel Art Gallery, London, 1981. Catálogo

RICHARDSON, Brenda *Brice Marden Cold Mountain*. Houston Fine Art Press. Catálogo exposición MNCARS. Madrid, 1993

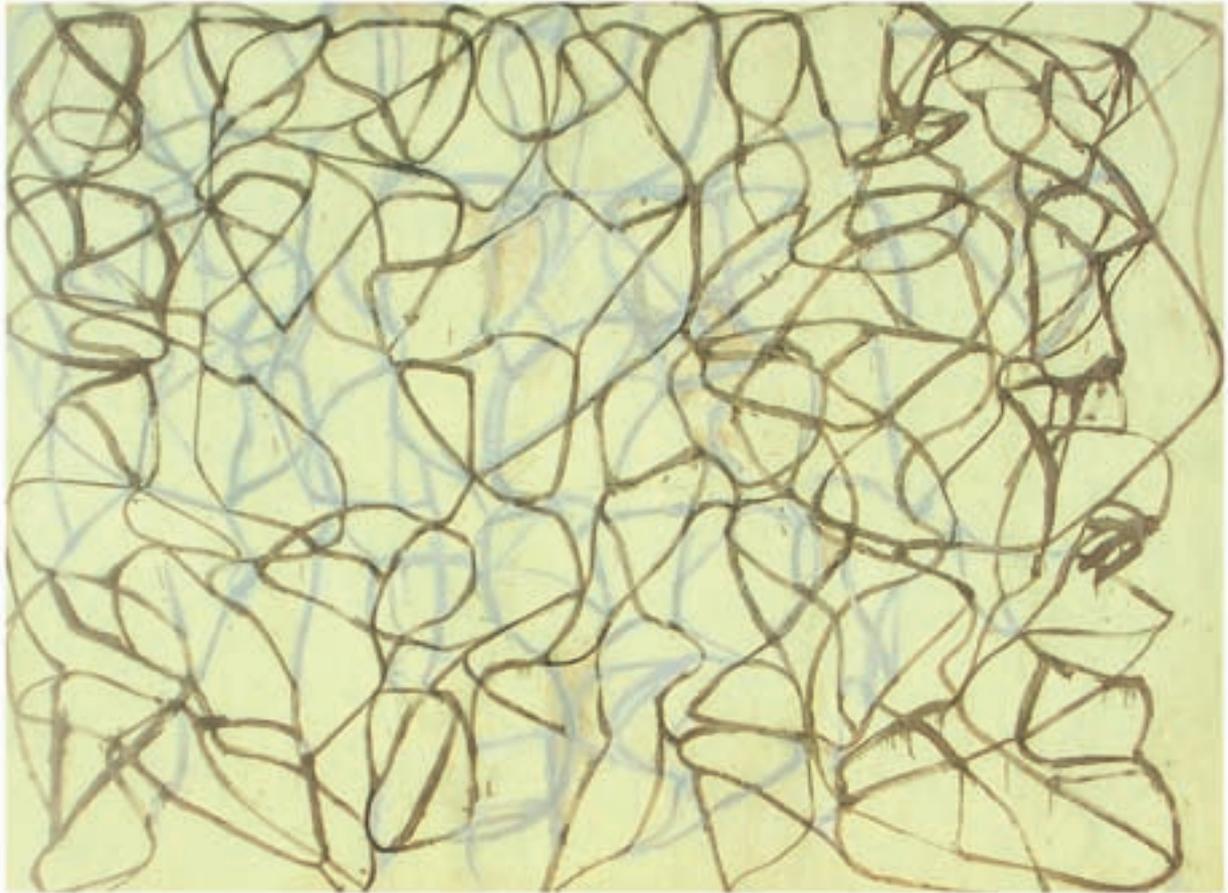
STEIR, Pat *An Interview with Brice Marden*. Art Minimal & Conceptual only. Internet



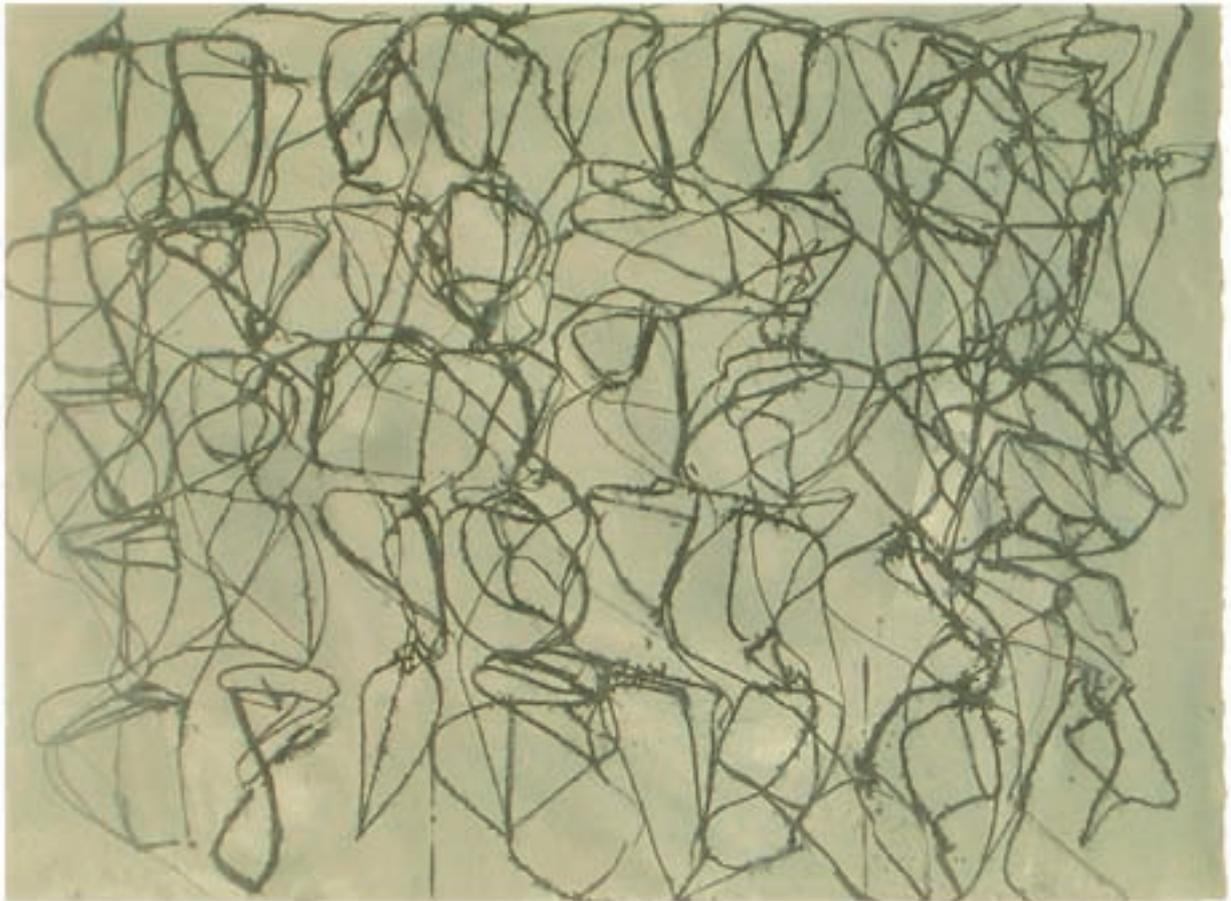
Cold Mountain 2, 1989-91
Óleo sobre lino
108 x 144 inches



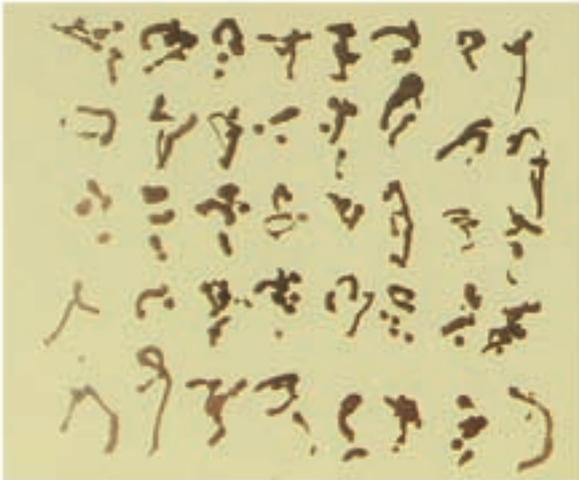
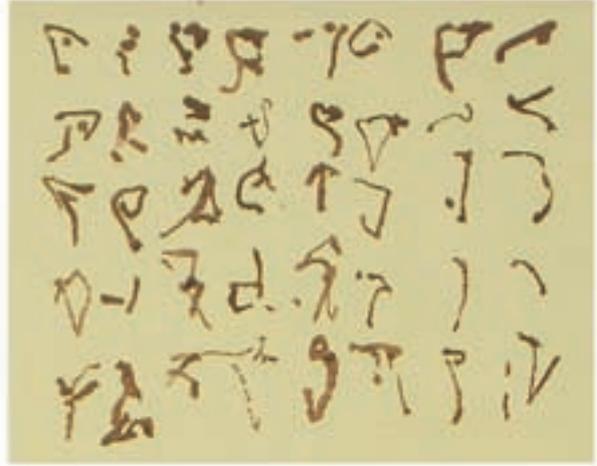
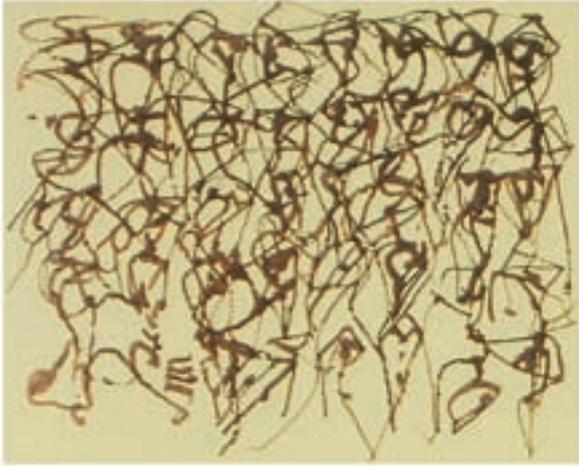
Cold Mountain 3, 1989-91
Óleo sobre lino
108 x 144 inches



Cold Mountain 5 (Open), 1989-91
Óleo sobre lino
108 x 144 inches



Rain, 1991
Tinta sobre papel
25,7 x 24,3 inches



Cold Mountain Studies, 1988-90
Tinta sobre papel
8 x 10 inches c/u

XI. AGNES MARTIN Saskatchewan (Canadá), 1912 - Nuevo Méjico, 2004

La vida tenía dos aspectos fundamentales para la artista canadiense: lo que se ve y lo que no se ve, lo concreto y lo trascendente. Como ser humano y artista ella valoraba la realidad trascendente. Lo transitorio y perecedero del entorno material lo convierte en un mundo ilusorio de sombras y sueños al que alude Martin en referencia a la caverna de sombras de Platón; sin embargo, la realidad trascendental, por el contrario, es perfecta y eterna; su inmaterialidad lo impregna todo, es infinita, sin forma ni dimensiones. Por estas razones ella cree que la tarea consiste en acrecentar nuestra capacidad de ver la perfección que hay dentro de la vida: “Cuando tienes los ojos abiertos, ves belleza en todo”.

Belleza y felicidad –expresiones de la sublimidad y perfección de la realidad- constituyen el tema del arte, según Martin. La inmaterialidad de lo perfecto no es representable en arte, pero este puede ser el vehículo de las emociones abstractas de belleza y felicidad y la gama de respuestas emocionales que damos como posibles y que no son traducibles a palabras es amplia. Y en el ámbito de lo emocional existen significados inefables, silencios que tienen la virtud de estimular y hacer despertar la conciencia de emociones que no se revelarían por otras vías.

Agnes Martin se sentía, en dicho sentido, filosóficamente próxima al taoísmo de los clásicos Chuang Tzu y Lao Tzu. Desasimiento, quietud mental, humildad y aceptación eran ideales asiáticos a los que un nutrido grupo de artistas e intelectuales estadounidenses se adherían por aquellos años cincuenta como una alternativa válida al imperante existencialismo. Además en todo ello tuvieron mucho que ver toda la serie de conferencias que Daisetsu T. Suzuki impartió en la Universidad de Columbia sobre el budismo zen que atrajeron a toda aquella generación de artistas entre los que se encontraban John Cage, en el ámbito de la música, y Ad Reinhardt en la pintura, ambos seguidores y portavoces de las formulaciones del zen promulgadas por el maestro japonés.

El hecho de que la artista desarrollara un sutil vocabulario gráfico de líneas y puntos se relaciona directamente con su inclinación por la abstracción pura, por revelar las posibilidades de comunicación de la sublimidad inmaterial de la realidad en la que el ego se mantuviera ausente, actitud compartida con Cage en lo referente a la “positividad de la realidad”. La gran economía de elementos nunca es utilizada por la pintora de un modo sistemático en el sentido minimalista, sino que su desarrollo habla más de lo orgánico, de sus ritmos cambiantes con un sentido poético que acerca más su trabajo a las posiciones del expresionismo abstracto aunque

si bien tendía un puente hacia un minimalismo sin su ortodoxia, dado que la pintura de Martin posee una patente inclinación meditativa que rezuma pureza, trascendencia y un delicado resplandor. En definitiva, un sentido de la simplicidad que en las filosofías orientales es de gran valor precisamente la dificultad de llevarla a cabo.

La experiencia de lo trascendente era compartida con Mark Rothko, Barnett Newman y Ad Reinhardt, figuras esenciales del expresionismo abstracto, que representaban ese espacio infinito e informe revelador de profundos sentimientos de inmaterialidad que en Agnes Martin se alimentaban de prolongados contactos con la naturaleza pero “de una manera que la mayoría de la gente desconoce”, según decía, pero que no es difícil intuir que su serena y abierta actitud hacia la naturaleza circundante se emparentara de un modo u otro con el taoísmo y el budismo zen. Su retiro a Taos, en Nuevo México, es elocuente en este sentido. Sin embargo, ella afirmaba: “Mi obra es antinaturalidad”. El mundo natural es imperfecto, ni la igualdad ni la repetición existen en él. No existen espacios iguales, ni líneas rectas, ni círculos perfectos, ni ningún elemento, sea árbol u hoja, coincidentes. Dar la espalda al tumulto, a la rueda de la vida, al ciclo interminable de conquista y derrota fue el objeto de su arte, porque: “No es lo que se ve. Es lo que se conoce por siempre en la mente”. Expresaba también su fascinación por la cultura clásica griega, porque “descubrieron que lo que a ellos les interesaba y aquello a lo que tendían era la perfección de los círculos y las líneas, y que en la mente los veían y después eran capaces de hacerlos. Se dieron cuenta de que la mente sabe lo que el ojo no ha visto, pero que lo que la mente sabe es la perfección”.

La limitación de medios y la abstracción eran para ella lo apropiado para la expresión de verdades abstractas, acercándose con ello a lo musical en su sentido más elevado. Sus retículas representaban la totalidad, lo ilimitado, lo sereno y despojado de ego, una expresión sin palabras. El color sutil – si lo comparamos con la saturada luminosidad de Rothko-, y casi al borde del desvanecimiento, es, en su aparente limitación, de sorprendente riqueza. Todo ello alberga en su interior el anhelo de un arte humilde y vacío de egotismo, ligero y delicado.

“Sus rectángulos “vacíos” suministran un equivalente visual de la vacuidad de la mente que es el requisito previo para la percepción de lo absoluto. Esta idea de silenciar o vaciar la mente para percibir iluminaciones de la realidad absoluta está presente en muchas tradiciones espirituales, pero sobre todo en el taoísmo y el budismo que Martin admiraba. De esa mente vacía, que espera atenta a la inspiración, escribiría que es como una página en blanco o sin escribir. Sus pálidos lienzos, abiertos más que cerrados por el velo de color tendido sobre ellos, irradiaban esa receptividad “vacía”, en palabras de Barbara Haskell, que añade: “Como la “mente callada” de Cage, que espera dispuesta a despertar a la belleza que nos rodea, esas pinturas celebraban el recuerdo de experiencias silenciosas, sin palabras”.

La inquebrantable fe que la artista profesaba al “gran proceso de la vida” se fue forjando con seguridad a costa de desesperación y grandes dosis de desamparo y sensación de derrota, que, sin embargo, para ella eran condiciones previas de apertura a lo desconocido, un medio de liberación de ese mismo sufrimiento y de despojamiento del yo que nos puede, en suma, acercar a la libertad.

La línea horizontal le afectaba y se rendía a ella: la llanura, el mar. “Cuando la gente va al mar les gusta estar viéndolo todo el día. ...No hay nadie que no pueda pasarse toda la tarde frente a una cascada. Es una experiencia sencilla, te vas haciendo cada vez más ligero, no querías otra cosa. Todo el que sea capaz de estar un rato en el campo sentado en una piedra es capaz de ver mi pintura. La naturaleza es como abrir unas cortinas, te metes en ella. Yo quiero suscitar una respuesta que sea algo así. ...No una respuesta concreta, sino ese modo de responder de la persona cuando se olvida de sí misma, que a menudo se experimenta en la naturaleza: una experiencia de alegría simple... la entrada sencilla y directa en un campo de visión, como se atraviesa una playa vacía para mirar el mar”.

La mente serena

La gente cree que la pintura es cuestión de color
Es más que nada composición
En la composición está todo
La imagen clásica:
Dos platos del Tang tardío, uno con la imagen de una flor,
otro vacío: la forma vacía llega hasta el cielo
Es la forma clásica: peso más leve
Mi obra es antinaturalaza
La montaña de los cuatro pisos
No pensarás forma, espacio, línea, contorno
Sólo una sugerencia de naturaleza da peso
leve y pesado
leve como una pluma
te haces tan leve que levitas
Cuando digo que está viva, está inspirada
Viva
Inspiración y vida son equivalentes y vienen de fuera
La belleza lo impregna todo

la inspiración lo impregna todo
Decimos que la rosa es bella
y cuando esta rosa se destruye hemos perdido algo
se ha perdido esa belleza
Cuando la rosa se destruye lo lamentamos
pero en realidad la belleza es independiente
y una mente clara lo ve
La rosa representa la naturaleza
pero no es la rosa
la belleza es independiente, es inspiración: es inspiración
El desarrollo de la sensibilidad, la respuesta a la belleza
En la niñez, cuando la mente está serena, es cuando
Es más posible la inspiración
El niño pequeño simplemente sentado en la nieve
La educación de los niños: el desarrollo social es contrario
al desarrollo estético
La naturaleza es conquista, posesión, comer, dormir, procreación
No es estética, no es la clase de inspiración que a mí me interesa
La naturaleza es la rueda
cuando te apeas de la rueda miras
Das la espalda al tumulto
Con la naturaleza no descansas nunca, es una cosa hambrienta
Todo animal que te encuentras está hambriento
No es que yo no crea en comer
Pero sí quiero hacer la distinción entre el arte y el comer
Esta pintura me gusta porque ahí te puedes meter a descansar
La satisfacción del apetito resulta imposible
La satisfacción del apetito es frustrante
Así que siempre es mejor tener un poquito de hambre
De esa manera se contraría la necesidad
No es que yo esté por el ascetismo
pero el quid absoluto de la vida está en hallar descanso
Si en la composición hay vida, estimula tus momentos de vida,
tus momentos felices, estimula tu cerebro
San Agustín dice que la leche no procede de la madre

Yo pinté un cuadro titulado *Río Lácteo*
Las vacas no dan leche si no tienen hierba y agua
El tremendo significado de eso es que los pintores no pueden dar nada al observador
La gente saca de la pintura aquello que necesita
El pintor no tiene por qué morir de responsabilidad
Cuando tienes inspiración y representas la inspiración el observador hace la pintura
El pintor no tiene la responsabilidad de estimular sus necesidades
Todo es un proceso enorme
Ningún sufrimiento es innecesario
Todo él es iluminador, esto es la vida
El ascetismo es un error
el sufrimiento buscado es un error
pero lo que te viene gratuitamente es iluminador
Yo pintaba montañas aquí en Nuevo México y pensaba que mis montañas parecían hormigueros
Vi los llanos al salir de Nuevo México y pensé que en el llano lo había sólo el plano
Si dibujas una diagonal, queda resuelta por los dos extremos
No me gustan los círculos: demasiado expansivos
Dibujando horizontales
ves ese plano grande y tienes ciertas sensaciones como si te estuvieras expandiendo sobre el plano
Todo se puede pintar sin representación
Yo no creo en la influencia
a menos que seas tú, tú mismo siguiendo tu vía propia
De otro modo no llegarías a ninguna parte
Yo no creo en lo ecléctico
Creo en la recurrencia
Que esto es una vuelta al clasicismo
El clasicismo no trata de las personas
y esta obra no trata del mundo
Al clasicismo griego le dimos el nombre de idealismo

Idealismo suena a cosa por la que te puedes esforzar
Ellos no se esforzaban nada por el idealismo
Basta seguir lo que dice Platón
Los clasicistas son personas que miran con la espalda vuelta al mundo
Representa algo que no es posible en el mundo
Más perfección de la que es posible en el mundo
Es lo menos subjetivo que se puede ser
El ideal en América es el hombre natural
El conquistador, el que es capaz de acumular
El que vence inconvenientes, fuerza, coraje
Mientras que la inspiración, el arte clásico depende de la inspiración
Las Sílfides: yo dependo de las musas
Musas venid en mi ayuda
Existe en la mente
Antes de ser representado sobre el papel existe en la mente
El punto: no existe en el mundo
Lo clásico es fresco
Un período clásico
es fresco porque es impersonal
lo desasido e impersonal
Estar desasido e impersonal guarda relación con la libertad
Es la respuesta a la inspiración
Es la mente serena
Platón dice que todo lo que existen son sombras
Para una persona desasida la complicación de la vida implicada
es como un caos
Si no te gusta el caos eres clasicista
Si te gusta eres romántico
Alguien dijo que toda emoción humana es una idea
La pintura no trata de ideas ni de emoción personal
Cuando yo pintaba en Nueva York no lo veía tan claro
Ahora veo muy claro que el objeto es la libertad
no libertad política, que es el eco
no libertad de los usos sociales
libertad del dominio y de la esclavitud

libertad de lo que te aplasta
libertad del bien y del mal
En el Génesis Eva comió la manzana del conocimiento
del bien y del mal
Cuando renuncias a la idea del bien y del mal
no consigues nada
Lo que consigues es desembarazarte de todo
liberarte de ideas y de responsabilidad
Si vives de la inspiración haces lo que te viene
no puedes vivir la vida moral, tienes que obedecer al destino
no puedes vivir la vida inspirada y vivir los convencionalismos
no puedes hacer promesas
El futuro es una página en blanco
Yo hacía como que miraba la página en blanco
Buscaba en mi mente la página sin escribir
si mi mente estaba lo bastante vacía lo veía
No pinté el plano
No hice más que dibujar esta línea horizontal
Luego descubrí todas las otras líneas
Pero me di cuenta de que lo que me gustaba era la línea horizontal
Después pinté dos rectángulos
composición correcta
si están como es debido
No se puede escapar de lo que hay que hacer
Llegan a un equilibrio interior
como si no hubiera necesidad de añadir nada
La gente ve un color que no está ahí
Se estimulan nuestras respuestas
Y los pinto para luz directa
Con esto rectángulos no sabía entonces exactamente por qué
pintaba aquellos rectángulos
De Isaías, sobre la inspiración
“En verdad el hombre es hierba”
Bajas al río
eres igual que yo

Entonces dibujé todos esos rectángulos
Todos lo hombres eran como esos rectángulos
igual que hierba
Ese camino a la libertad
Si eres capaz de imaginar que eres un grano de arena
conoces los siglos de las rocas
Si te imaginas que eres una roca
roca de siglos arrancada de mí
déjame que me oculte en ti
No tienes que preocuparte
si puedes imaginar que eres una roca
todas tus tribulaciones se desvanecen
Es consuelo
La arena es mejor
Eres tanto más pequeño siendo un grano de arena
Somos tanto menos
Estas pinturas tratan de la libertad de los cuidados de este mundo
de lo mundano
No religión
No hay que ser religioso para tener inspiraciones
La senilidad es mirar atrás con nostalgia
la senilidad es falta de inspiración en la vida
El arte reestimula las inspiraciones y despierta las sensibilidades
Esa es la función del arte
Un muchacho cada vez que tenía un problema
llamaba del lodo a esa roca
se convertía en roca
evocaba una visión de calma
La idea es independencia y soledad
nada de religioso en mi retiro
la religión desde mi punto de vista
trata de esta hierba
La hierba gozaba cuando soplabla el viento
Gozaba realmente del viento inclinándose de un lado a otro
Por eso la hierba pensó que el viento es una gran ayuda

además de que trae acá las nubes que hacen la lluvia
De hecho todos debemos la existencia de nuestro ser al viento
Deberíamos manifestar al viento nuestra gratitud
quizá si nos postramos y nos humillamos
podemos sacar más: podemos evitar el sufrimiento
Eso es religión
soledad e independencia para una mente libre
Nada de lo que pasa en tu vida hace inspiración
Cuando tienes los ojos abiertos
ves belleza en todo
Tiene razón Blake al decir que no hay diferencia
entre la cosa entera
y una sola cosa
Liberarse del sufrimiento
el sufrimiento es necesario para liberarse del sufrimiento
Primero tienes que averiguar qué es lo que te hace sufrir
Mi pintura trata de la impotencia
Somos ineficaces
En un cuadro grande una hoja de hierba no da para mucho
Las preocupaciones se desvanecen cuando puedes creer eso
la soberbia se abaja cuando piensas eso
Una cosa que tengo bien asida es el remordimiento
La ola entera
se aplica a la vida, la ola
Como era en el principio, no había ninguna división
y ninguna separación
No mires a las estrellas
Entonces tu mente se va libre: allá, allá lejos
Mira entre la lluvia
las gotas son insulares
Trata de recordar antes de que nacieras
El conquistador luchará contigo
si no hay a mano nadie más
Yo tengo constantemente la tentación de pensar que puedo
contribuir a salvarme

mirando en mi mente veo lo que ahí hay
sacando pensamientos a la superficie de mi mente los veo
disolverse
veo mi yo y veo sus intenciones
veo que es lo mismo que toda la naturaleza
veo que es yo misma e impotente como toda la naturaleza
impotente en el proceso de disolución del yo, de sí
Veo que su principal intención es la conquista y destrucción
del yo
y lo único que puede hacer es avanzar y retroceder en constante
batalla consigo
repitiéndose
Sería una batalla interminable si todo cargase sobre el yo
porque ni destruye ni es destruido por sí mismo
Es como una ola
se alza, se abalanza sin llegar a ninguna parte en realidad
se estrella, se retira y vuelve a alzarse
se recompone con soberbia
se abalanza a una conquista imaginaria
se estrella con frustración
se retira con remordimiento y arrepentimiento
se recompone con nuevos bríos
Individual y colectivamente lo mismo
niños formados en la soberbia y el patriotismo
crecidos de espíritu nacional
arremetiendo a la conquista
Victoria y derrota y frustración
repliegue y arrepentimiento
luego otra vez la soberbia
la rueda de la vida
soberbia
conquista
Victoria derrota frustración
remordimiento arrepentimiento
resolución soberbia

Más personas en una edad anterior ven al conquistador que
llevan dentro
y luego ven la salida en otro proceso
la verdadera derrota del yo en la que no tenemos parte
La disolución del yo en la realidad como era en el principio
como era antes de que fuéramos separados e insulares
el proceso que llamamos destino
en el que somos el material que se ha de disolver
Comemos
Procreamos
Morimos
Vemos el proceso y reconocemos el sufrimiento como la derrota del yo
por el proceso de destino
Podemos abandonar la soberbia, la conquista, el remordimiento
y la resolución
inevitablemente a medida que el destino se desenvuelve
Acunada en la montaña puedo descansar
Soledad y libertad son lo mismo
bajo cada hoja caída
Otros no existen realmente en la soledad, yo no existo
No hay pensar en los otros aunque estén ahí, no hay interrupción
un místico y un solitario son lo mismo
Noche, sin abrigo, vagando
Yo, como un ciervo, miraba
Hallando cada vez menos
vivir es pastar
la memoria es rumiar
vagando lejos de todo
renunciando a todo
ya no yo, nada
yo retirado, vagando
por la montaña
no más conquistas, ya no enemigo de nadie
yo retirado, vagando
ya no amigo, amo, esclavo

todos los opuestos muertos para el mundo y él mismo
irresponsable
quizá ahora pueda realmente gozar de navegar
aventura en tinieblas
muy emocionante
El animal parece estar tendido muerto
Es muy manso
No voy a ir en pos de la aventura pero podría ocurrir supongo
La acción inspirada es destino
nuestros pies están en los senderos de la justicia
los senderos que toman nuestros pies están marcados
Como el río corre al mar
y la planta crece hacia el sol
así fluimos y crecemos y existimos
Éxtasis jugar con Sílfides ángeles
Mientras mire en mi mente y no vea nada de nada
Las Sílfides tienen preso al animal y le están aseando
un sol muy agradable, así es el destino
es como un aseo
La idea
la visión súbita de la destrucción de la inocencia por el yo
En la soledad hay consuelo
pensando en otros y en mí, incluso plantas
inmediatamente me asalta el temor
porque mi soledad ha sido interrumpida
soledad, inspiración
Hacia el oeste montaña abajo
ya no soy nada en absoluto
Hay esa otra cosa en marcha
la purificación de la realidad
eso es todo lo que está pasando
todo lo que pasa es ese proceso
no la naturaleza, la disolución de la naturaleza
El error está en pensar que tenemos
un papel que desempeñar en el proceso

Mientras lo pensemos, estaremos en resistencia
Yo veo que no tengo nada que ver con el proceso
Es muy grato
El todo de todo, en realidad, la mente
el proceso del destino
como el océano lleno hasta el borde
como un viaje digno sin angustia y sin meta siempre adelante
Soledad
distinta de la naturaleza
sonriente
Todos son elegidos y todos lo saben
Incluidos los animales y las plantas
No hay más que el todo del todo
toda cosa es eso
cada pensamiento y acción infinitesimal es parte integrante
de una victoria maravillosa
“libertad en la montaña, un atisbo de victoria”
Parece como si ganáramos o perdiéramos,
pero en realidad no hay perder
El movimiento de un gusano tan importante como el asesinato
de un presidente

AGNES MARTIN

The Untroubled Mind. Transcrito y editado por Ann Wilson tras conversaciones con la artista, 1972.

Versión del inglés: MARÍA LUISA BALSEIRO.

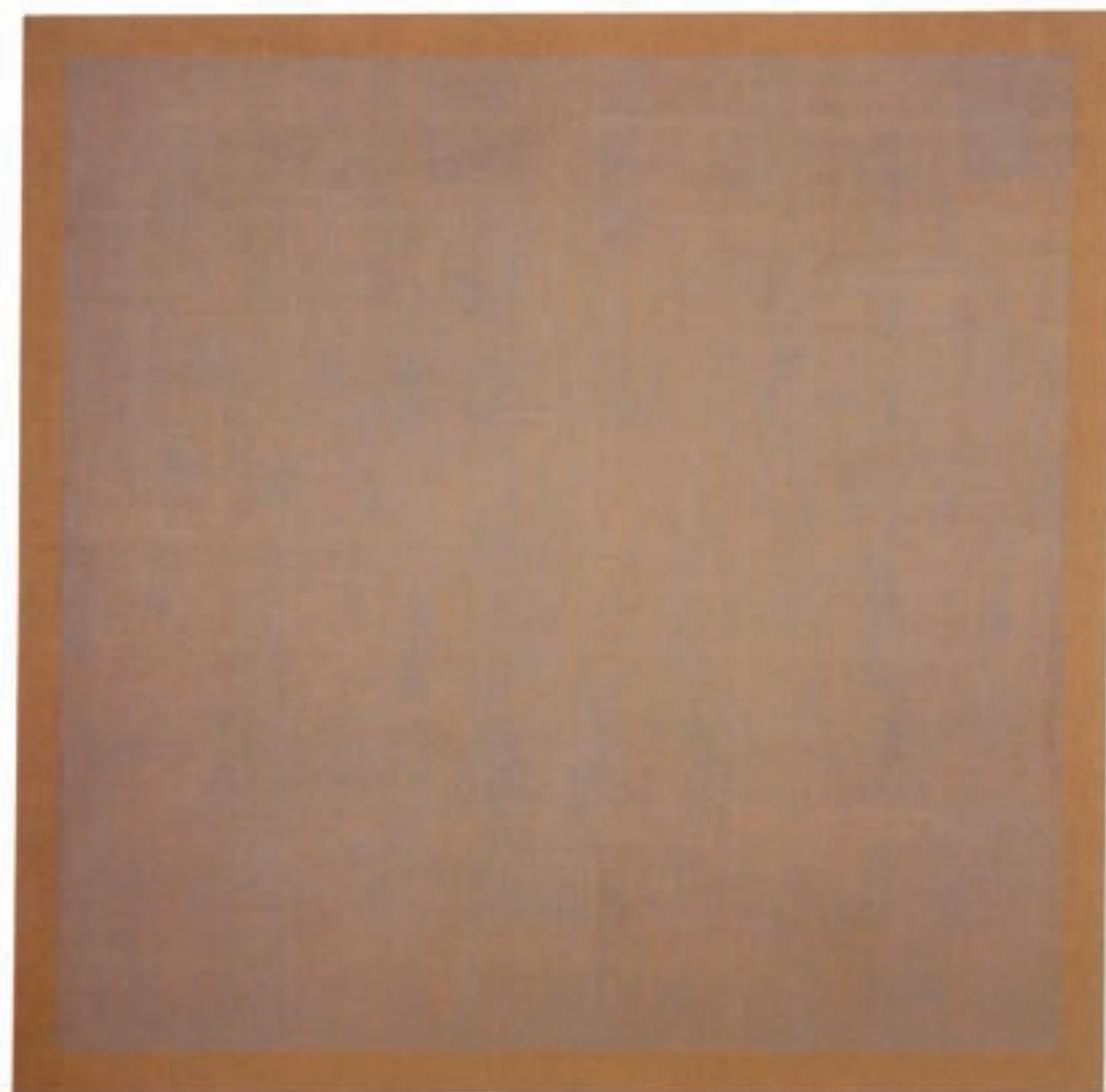
BIBLIOGRAFÍA:

DOYLE, Nancy, *Artist Profile: Agnes Martin*. Página Web

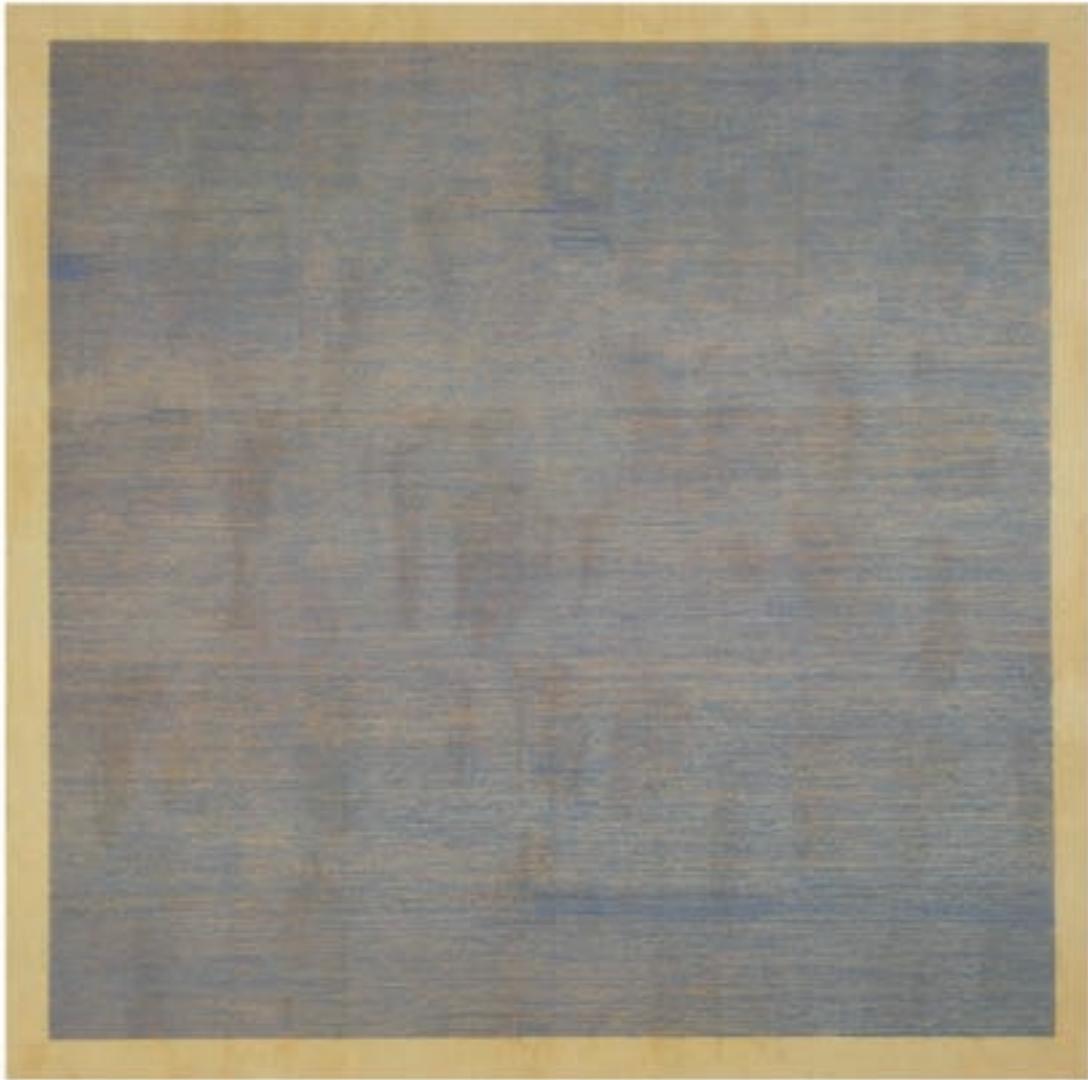
GOVAN, Michael, *Essay on Agnes Martin*. Página Web.

HASKELL, Barbara, *Agnes Martin. La conciencia de la perfección*. Catálogo exposición MNCARS. Madrid
1994

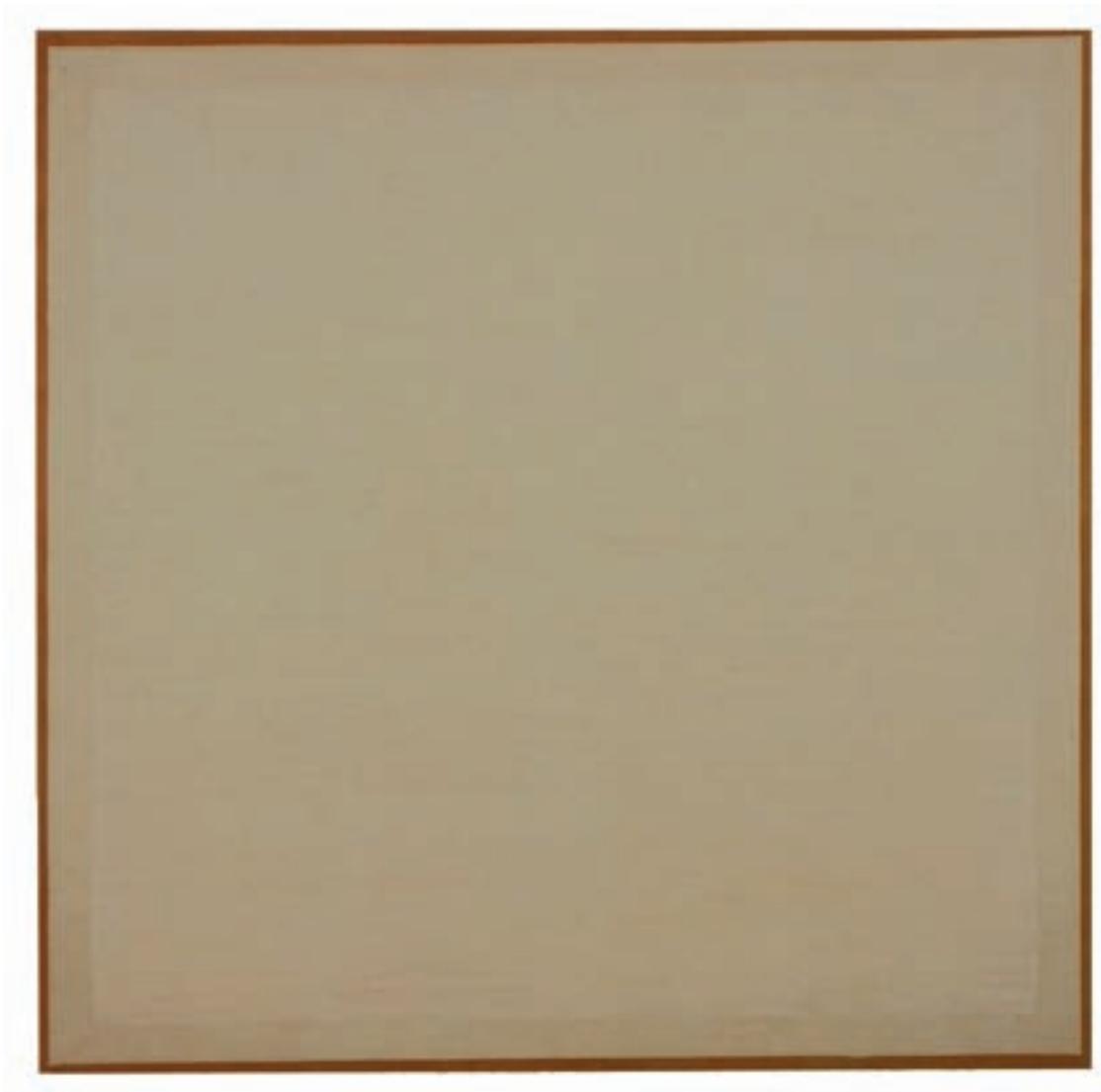
MARTIN, Agnes, *Writings. Schriften*. Hatje Cantz. New Mexico, Zürich, New York, Laufen, 1992



Piedra gris, 1961
Óleo y pan de oro sobre lienzo
189,9 x 187,3 cm



Azul cadente, 1963
Óleo y grafito sobre lienzo
180,7 x 182,9 cm



Río lácteo, 1963
Óleo sobre lienzo
182,9 x 182,9 cm



Sin título, 1977
Tinta china, grafito y gesso sobre lienzo
182,9 x 183,2cm



Sin título n.º 2, 1992
Acrílico y grafito sobre lienzo
182,9 x 182,9 cm

XII. ROBERT MOTHERWELL Washington, 1915- Massachusets, 1991

“El mundo de la pintura es el color y el espacio: el dibujo es esencialmente una división del espacio. Por lo tanto, la pintura es la mente realizándose a sí misma en el color y espacio.”

“Soy un pintor, antes que nada, un pintor; y al nivel más profundo, un pintor, un viejo obseso del pincel. La pintura es el centro emocional de mi ser y en el mejor de los casos, mi más profunda expresión.”

Tras algunas declaraciones de Barnett Newmann, la oposición entre Europa y América reaparece en Robert Motherwell, de hecho el único americano del movimiento que había visitado Europa y que, de entre los maestros de la Escuela de Nueva York, era quien en términos de sensibilidad estaba más en deuda con cierta cultura europea. Fue Motherwell quien inventó el término “Escuela de Nueva York” para distinguir lo que él y sus colegas estaban haciendo de la “Escuela de París”. En una importante entrevista de 1968, Motherwell dijo: “Considero que una de una de las grandes aportaciones americanas al arte moderno son los grandes formatos. Se ha discutido mucho sobre si se lo debemos a Pollock, Still, Rothko y hasta a Newman... El tono surrealista y las cualidades literarias quedaron atrás, y se fue transformando en algo plástico, misterioso y sublime. Ningún parisino es un pintor sublime, ni tampoco monumental”.

Lo que el arte abstracto significa para mí

La aparición del arte abstracto demuestra que todavía existen hombres capaces de hacer prevalecer sus ideas en el mundo. Hombres que saben cómo respetar y seguir sus sentimientos más profundos, sin importarles lo irracional o absurdos que estos puedan parecer en un primer momento. Desde su propia perspectiva, la sociedad es la que tiende a mostrarse irracional y absurda, olvidándose, a veces, de cuánto ingenio hay en algunas obras abstractas. Existe una cierta coincidencia en sentir angustia donde uno encuentra comicidad – pienso en Miró, en el Paul Klee tardío, en Charles Chaplin y en los valores humanos que muestran.

Me hace gracia que los artistas parisinos hayan asumido la palabra “poesía” para hablar sobre todo de aquello que valoran en pintura. Sin embargo, en el mundo anglosajón ello implica un “contenido literario” si se refiere a la pintura como verdadera poesía. No obstante, “estética”, la palabra alternativa, no me satisface.

Me recuerda a esas sombrías aulas y libros de cuando estudiaba filosofía y la naturaleza de la estética era un curso impartido por el departamento de filosofía en todas las universidades.

Ahora pienso que no existe la “estética”, al igual que el “arte”, como tales, que cada época y lugar tienen su propio arte y estética, los cuales son aplicaciones específicas de un conjunto más amplio de valores humanos que responden con énfasis y rechazos a las primeras necesidades y deseos de un lugar y tiempo concretos. Yo pienso que el arte abstracto es únicamente moderno, pero no cuando el sentido de esta palabra se utiliza, como en algunas ocasiones, para decir que nuestro arte ha “progresado” con respecto al arte del pasado.

El arte abstracto podría verdaderamente representar un emergente nivel de evolución, si bien en el sentido de que el mismo representa las particularidades, aceptaciones y rechazos de los hombres que viven los condicionantes de los tiempos modernos. Si me pidieran que generalizara sobre estos condicionantes, como así lo hicieron los poetas, pintores y compositores durante los últimos ciento cincuenta años, yo diría que se trata de una respuesta fundamentalmente romántica a la vida moderna: rebelde, individualista, poco convencional, sensible, irritable. Diría que esa actitud surge de nuestra incomodidad ante el universo, el colapso de la religión y el viejo y cerrado tejido de la comunidad y de la familia. Probablemente tiene que ver con los orígenes de todo ello. Tal vez.

Pero cualquiera que sea el origen de estos sentimientos desvinculantes del Universo, yo creo que el arte consiste simplemente en nuestro propio esfuerzo por integrarnos en el cosmos, unificarnos a través de dicha unión. A veces tengo en mente la fotografía imaginaria del poeta Mallarmé en su estudio, por la noche, cambiando, borrando, transfiriendo, transformando cada palabra y sus correlaciones con sumo cuidado, y pienso que la energía sostenida en ese trabajo debió proceder de su secreto conocimiento de que cada palabra era un eslabón de la cadena que él mismo iba forjando para unirse al universo y, asimismo, con otros poetas, pintores y compositores.

Si esta sugerencia es cierta, entonces el arte moderno ofrece un aspecto distinto frente al arte del pasado, porque de alguna manera su función es diferente para el artista de nuestro tiempo. Supongo que el arte de los artistas más antiguos y sencillos expresaba, sobre todo, el sentimiento de sentirse ya vinculados al mundo.

Uno de los aspectos más sorprendentes de la apariencia del arte abstracto es su desnudez, el tratarse de un arte descubierto. ¡Cuántos rechazos hacia sus artistas! Mundos enteros: el mundo de los objetos, el mundo del poder y la propaganda, el mundo de las anécdotas, el mundo de los fetiches y los cultos ancestrales. Uno podría casi legítimamente recibir la impresión de que a los artistas abstractos no les interesa más que el acto de pintar.

¿Qué nueva clase de mística es ésta? Podría uno preguntarse. Para no cometer error, yo diría que el arte abstracto es *una forma de misticismo*. Aún así, esa no es una forma muy sutil de describir la situación, quiero decir sin tener en cuenta aquello que se ha puesto en la pintura.

Realmente uno podría decir que el arte abstracto se desprende de algunas cosas para intensificarse dentro de sí mismo, en sus ritmos, en sus intervalos espaciales y en sus estructuras de color. La abstracción es un proceso enfático y el énfasis vivifica la vida, como decía A.N. Whitehead.

De no haber sido por la consecuencia de una más profunda, despiadada e insaciable necesidad, nunca hubiera llegado a existir nada tan drástico como la innovación del arte abstracto.

Dicha necesidad fue, por propia experiencia, intensa, inmediata, directa, sutil, unificadora, caliente, viva, rítmica. Cualquier cosa que pudiera diluir esa experiencia era suprimida.

El origen de la abstracción en el arte es como el de cualquier forma de pensamiento: un auténtico misticismo -no me gusta la palabra- o, mejor aún, una serie de misticismos surgidos de unas determinadas circunstancias históricas, al igual que todos los misticismos, del sentimiento primario del abismo, del vacío entre la soledad de uno mismo y el mundo. El arte abstracto es un esfuerzo por cerrar el vacío que los hombres modernos sienten. Su abstracción es un énfasis.

Quizás he intentado esclarecer algunas cosas que de por sí no son muy claras, y no he sido muy claro acerca de lo que sí es claro. Por ejemplo, que amo la pintura de la misma manera que amo el cuerpo de una mujer, que si la pintura debe tener un fondo intelectual y social simplemente es para intensificar y enriquecer un acto esencialmente cálido, simple, radiante, que todo el mundo necesita.

ROBERT MOTHERWELL. *What abstract art means to me*. The Museum of Modern Art Bulletin, Vol XVIII, N° 3, New York, 1951.

Intramuros en el mundo del arte Nueva York: Una entrevista con Robert Motherwell (Fragmentos)

Barbaralee Diamonstein: ¿Qué inspiró sus series "Open"?

Robert Motherwell: "Inspirar" no es exactamente el término. Al pintar, he tenido un problema constante que me ha preocupado mucho. Todos ustedes conocen la técnica del collage. Saben ustedes que el artista utiliza una gran cantidad de elementos dispares y los combina. El problema está en ver, dados estos elementos dispares o conflictivos, hasta donde se logra su *unificación*. Es una manera dolorosa y precaria de lograr el orden. Los elementos separados tienden a hacer su guerra de guerrillas entre sí; es una fuente de tensión, pero también de posibilidad de caos. Parte de la dificultad con la que tropieza el público para comprender el Ex-

presionismo Abstracto está en la incapacidad de discriminar el orden que está al borde del caos, pero sigue siendo un orden, por ejemplo, Pollock...

Me solía pasar por la cabeza, de cuando en cuando, que sería mucho más inteligente seguir el camino contrario-comenzar con la unidad y, después, dentro de esa unidad, crear (mediante la división) elementos dispares. Esa idea me ha estado rondando durante quizás una década. Ahora bien, un buen día me encontré ante un lienzo vertical de unos siete por cuatro pies; había decidido no emplearlo con fondo blanco y lo había pintado totalmente de amarillo ocre. Por casualidad, en el estudio, apoyado contra ese lienzo, había uno más pequeño que mostraba la parte posterior, es decir el bastidor de madera, y mirando este rectángulo más pequeño contra el gran lienzo, me llamó la atención la perfecta proporción del conjunto. Siempre me han encantado las casas españolas con esas grandes fachadas sencillas, con el portalón oscuro y las dos ventanas maravillosamente recortados en el magnífico muro encalado. Cogí un carboncillo y tracé las líneas del bastidor más pequeño sobre la tela grande. En aquel momento tenía la idea de poner la imagen o bien fuera o bien dentro del espacio menor. Un día se me ocurrió que en realidad no necesitaba imagen alguna, que aquello era en sí mismo un cuadro, un atractivo plano de superficie, pintado, dividido maravillosamente, aunque mínimamente, y que es eso realmente lo que constituye un dibujo. La asociación de imágenes constituía una “apertura” y según fui haciendo más, las series comenzaron a llamarse “Open”, por ochenta y dos razones; véase el diccionario Random House.

¿Cómo describiría usted el arte abstracto? ¿Tiene para usted hoy el mismo sentido que tenía al principio?

El término “abstracto” procede de dos palabras latinas: significa literalmente “tomar forma” o “elegir forma”. La única forma de representación completa sin selección sería pintar el mundo –lo que supongo intentan hacer a veces algunos pintores realistas-. Supongamos que tenemos como tema la batalla de Gettysburg: si queremos hacerlo de manera realista tenemos que representar cada soldado, cada nube, cada árbol, cada bala, cada gota de sangre, el olor, *todo*. Incluso los artistas que quieren representar algo *tienen* que ser muy selectivos en lo que hacen. De manera que, como la naturaleza esencial de la abstracción es “seleccionar entre”, evidentemente el objeto de la selección- y eso lo aprendí de Alfred North Whitehead- es el énfasis. En este sentido, no hay comunicación, no hay obra de arte que no sea esencialmente “abstracta” por definición, abstraída con el fin de lograr el énfasis. Pero hay, hoy en día, arte que se abstrae hasta un punto tal que resulta difícil saber *qué* es lo que se trata de destacar, en qué se quiere poner el énfasis. Para mí, es una especie de locura. No obstante, Mondrian es un

apasionado de Van Gogh. No teóricamente, pero sí concreta y discretamente. (En esto tenemos que depender de los ojos, cuya discriminación es bastante más precisa, sutil e inmediata de lo que se pueda medir y describir con la palabra). “La intensidad pudo con la decoración”.

Es usted el espíritu de varios pintores cuyos fantasmas flotan en sus lienzos, y pienso ahora en Picasso, en Matisse, en Rothko y posiblemente incluso en Miró. Si esto es así, ¿a la obra de qué artistas responde usted más intensamente?

Rothko como influencia, no. De otro modo sí, en cierta medida, pero más que a la obra de nadie a la de Piero de la Francesca. En segundo lugar, Goya. Y muchos más. Me encanta pintar, pero hay algo más que es necesario explicar. Por ejemplo, considero a Van Eyck un pintor milagroso. Pero lo único que puedo hacer es quedarme parado admirando.

Para un pintor de mi mentalidad es imposible otra cosa con esa clase de pintura; lo mismo me ocurre con la de Vermeer, y con la de Velázquez. Siempre he pensado (sin fundamento de hecho, aunque he enseñado mucho y he conocido a algunos de los grandes artistas de este siglo) que posiblemente haya, digamos genéricamente, seis familias de mentalidad pictórica, y que en cualquier momento histórico determinado, la cultura artística necesita de una familia más que de la otra, y por tanto resulta entonces más preeminente históricamente. En este sentido, aunque hay muchos artistas que venero, he de decir que en este caso pertenezco -y supongo que en la medida en que puedo decirlo- a la familia de los pintores “negros” y pintores del color de la tierra en masas, que podría incluir a Manet y a Goya y a Matisse. Porque Matisse es un gran colorista, no olvide que su color más fuerte es el negro. Y hay otros artistas que tienen esta misma mentalidad. Hay algunas obras de Picasso que pertenecen también a esa familia; Miró, por supuesto. Es una familia de pintura terrena, liberal, no sentimental que como todas las familias, tienen mediocridades, pero menos frecuentemente que, digamos, la familia mayor de los pintores representativos. Aunque todo el mundo hable de Ad Reinhardt como pintor “negro”, yo no creo que lo sea en absoluto. Es un pintor que emplea tonos oscuros, lo cual es muy distinto que emplear el negro como color –en el sentido en que pensamos de un coche de bomberos como rojo, no como un tono, no sé si me expreso con claridad...

También tiene relación con un sentido de la superficie de la pintura. Mirando muy de cerca, a unos quince centímetros, un Rembrandt es sensual de una manera que no lo es, por ejemplo, una representación acentuada pintada por Vermeer.

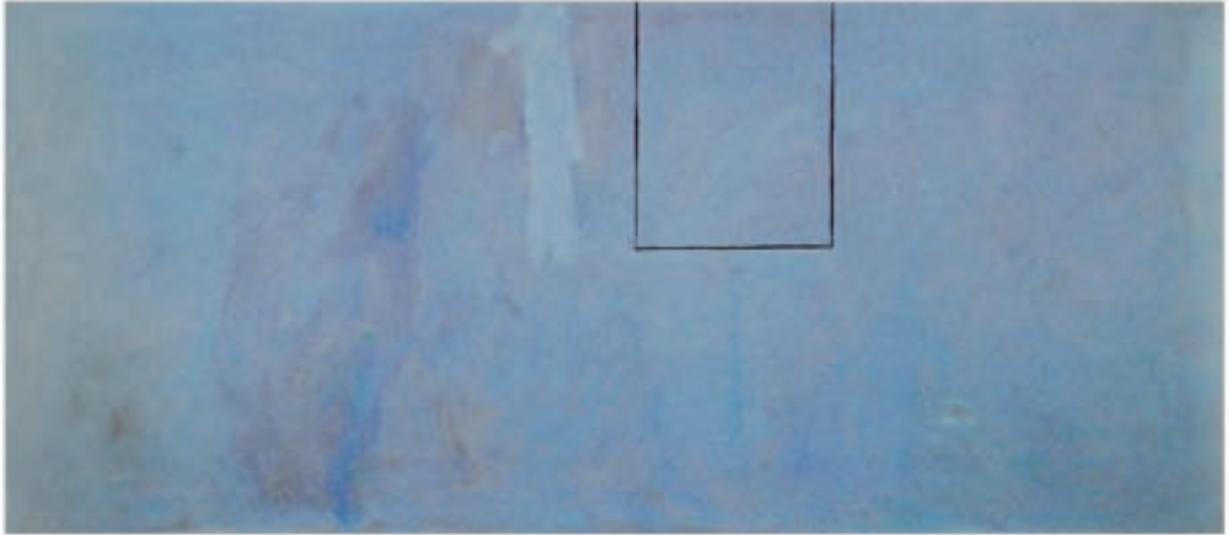
Considera usted cada obra individual como un elemento como la obra de una vida. Hay casi doscientos cuadros en la serie “Open”, más de ciento cuarenta -a pesar de que confiesa us-

ted que se confunde de cuando en cuando con sus números- en la serie de la Elegía. ¿Qué pasa si hay más en la serie de las Grutas y están ahí?

Pues sí. Seguro que los habrá. El dilema principal es lo que Kierkegaard llama la desesperación de la estética. Si hay miles de ideas bellas, ¿cómo elegir una entre tantas? Todo lo que espero (si por fin dejo de fumar) es vivir lo suficiente para poder desarrollar algunas de estas imágenes mucho más aún. La razón por la que he hecho tantas obras que se pueden clasificar como series –detesto la llamada “serial painting”- es simplemente porque creo que jamás he llegado a resolverlas plenamente. Siguen siendo un reto permanente. El día que consiga producir una Elegía que de verdad me satisfaga, es posible que abandone mi insistencia. Pero –si se me permite citar un nombre sagrado –Cézanne no estaba interesado en la montaña, sino en bajar Mont Ste. Victoire exactamente como quería. Lo atacó una y otra vez, no para producir material por varas. Los misterios del negro son inescrutables, y más son los del espíritu humano, del cual la pintura no es más que un indicio visual.

BIBLIOGRAFÍA:

- CALVO SERRALLER, Fco. *El último triunfo de la pintura. Catálogo Exposición El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*. MAC Esteban Vicente. Segovia, 2003- 2004.
- DANTO, Arthur *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós Estética. Barcelona, 2005
- DIAMONSTEIN, Barbaralee *Intramuros en el mundo del arte de Nueva York: Una entrevista con Robert Motherwell*. New School for Social Research, New York. Catálogo exposición Fundación Juan March. Madrid, 1980
- HESS, Barbara *El expresionismo abstracto*. Taschen, 2005
- MOTHERWELL, Robert *Lo que el arte abstracto significa para mí*. Catálogo Exposición Obra gráfica (1975-1991) Colección Kenneth Tyler. Fundación Juan March. Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca. 1995-1991.
- RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX (vol. I)* Taschen. Madrid, 2005.



N.º 11. Abierto estival con azul mediterráneo, 1974
Acrílico sobre lienzo
122 x 274 cm



La puerta azul, 1977
Acrílico sobre lienzo
213 x 107 cm



En beige con carboncillo n.º 9, 1973
Acrílico y carboncillo sobre tabla
91 x 122 cm



En la gruta de Platón, 1972
Acrílico sobre lienzo
183 x 244 cm



A la pintura, 1968-72
24 grabados (total)
65 x 96 cm c/u

XIII. BARNETT NEWMAN Nueva York (1905- 1970)

“Yo soy el sujeto. También soy el verbo cuando pinto, pero también soy el objeto. Yo soy la oración completa.”

“¿Cuál es la explicación del impulso aparentemente insensato del hombre a ser pintor o poeta si no es un acto de desafío contra la caída del hombre y una declaración de que vuelve al jardín del Edén de Adán y Eva? Porque los artistas son los primeros hombres.”

“La base de un acto estético es la idea pura. Pero la idea pura es, por necesidad, un acto estético. Aquí se encuentra, por lo tanto, la paradoja epistemológica que constituye el problema del artista.”

“Los artistas estadounidenses de los que hablamos crean un mundo verdaderamente abstracto que puede discutirse sólo en términos metafóricos. Esos artistas se sienten cómodos en el mundo de las ideas puras, en los significados de los conceptos abstractos, así como el pintor europeo se siente cómodo en el mundo de los objetos y de la materia cognoscitiva. Y así como el pintor europeo puede trascender los objetos para construir un mundo espiritual, los estadounidenses trascienden su mundo abstracto para hacer que ese mundo sea real. Para decirlo en términos filosóficos, al europeo le preocupa la trascendencia de los objetos; al estadounidense, la experiencia trascendental”. O, en otras palabras, los artistas abstractos europeos habían estado mirando hacia fuera, más allá del horizonte. Los estadounidenses, y sobre todo Newman, estaban viviendo el momento, añade John Golding.

En el último capítulo *-La abstracción trascendental-* de su obra *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Robert Rosenblum sostiene, refiriéndose a *Onement I*, pintura emblemática de Newman: “El *Onement I*, de 1948, primero de una serie de ese título, transmite ya, en dimensiones sorprendentemente pequeñas, el efecto de sublimidad que Newman investigaría y engrandecería hasta el final de su vida. La tajante bisección de un campo de color por un vibrante haz vertical de luz incandescente vuelve a sugerir una atmósfera de creación primigenia, y se ha apuntado que el título tiene relación con textos cabalísticos que describen la creación del hombre. Cuando menos, el cuadro de Newman es una imagen tan escueta como la visión de Friedrich del origen del universo, un dibujo en el que el espacio está seccionado horizontalmente y el resplandor del sol naciente expresa la llegada del orden sobre el caos. Esas visiones cósmicas de un vacío súbitamente infuso de energía por una fuerza o voluntad primordial tuvieron su experiencia más poderosa en la radical simplici-

dad de la estructura simétrica de Friedrich, igual que, en Newman, el “zip”, como él lo llamaba, vertical y central, creaba una imagen de fuerza indivisible, una línea única de energía que hiende el vacío como una recreación abstracta del génesis. “De repente –comentaba Newman– me di cuenta de que había estado vaciando el espacio en lugar de llenarlo y de que ahora mi línea cobraba vida repentinamente”, cita John Golding.

Hay que subrayar que la simetría de la serie *Onement* es distinta de la geometría euclidiana que Newman – y, si a ello vamos, Blake– detestaba; pues su claridad es de carácter sublime. Ninguna de las formas o espacios tiene límite. Por implicación, la ráfaga vertical se extiende infinitamente por arriba y abajo del lienzo, igual que el campo monocromo se expande en todas direcciones por fuera de los bordes del lienzo. El eje lineal y el vacío informe son infinitos, ilimitados por sistemas predecibles de geometría. Materia y objetos están absolutamente excluidos de esta esfera visionaria como lo están la obra de Mondrian, que comparte con Newman no sólo el sentido de la irradiación infinita sino también de la triunfante aniquilación de la materia, por la cual tanto los planos abiertos de los fondos como las líneas que los cruzan parecen enteramente impalpables, campos de espíritu y senderos de energía más que sustancias terrenales.

Que el propio Newman fuera judío puede en parte explicar su deseo y capacidad para presentar esos temas religiosos (*Cátedra, Las estaciones de la Cruz, etc.*) en términos abstractos; pues la tradición iconoclasta judía, a diferencia de las tradiciones católicas de arte religioso, pudo sugerir a Newman la posibilidad de crear imágenes totalmente incorpóreas de Dios, de Adán y Eva, de Abraham o de Cristo. El sentido de la divinidad en los vacíos ilimitados, donde figuras, objetos y por último toda materia quedan excluidos, pertenece a una tradición romántica nutrida principalmente por artistas no católicos –protestantes, judíos o miembros de esas religiones eran favorables a la presentación de experiencias trascendentales mediante imágenes inmateriales, ya fueran los infinitos intangibles del horizonte, el mar o el cielo, o sus equivalentes abstractos en los inconmensurables vacíos de Mondrian o Newman.

Hay un interesante pasaje de Kant que tiene mucho que ver con la estética del expresionismo abstracto citado por Arthur Danto en *El abuso de la belleza*: Puede que no haya pasaje más sublime en el libro de los judíos que este mandamiento: “No harás para ti imagen tallada, ni ninguna figura de lo que hay en el cielo, o de lo que hay sobre la tierra”, etc. Este solo precepto puede bastar para explicar el entusiasmo que el pueblo judío sentía en sus días de prosperidad por su religión, cuando se comparaba con otros pueblos, o el orgullo que inspira el islam. Esto prohibía en, en efecto, a los judíos o a los musulmanes ser artistas, aunque por supuesto, como todos los Mandamientos, fue y sigue siendo quebrantado en ambas religiones. Pero hasta la llegada de la modernidad no fue posible ser pintor sin crear imágenes. En el me-

jor de los casos, uno podía dedicarse a la decoración, única alternativa a la representación que Kant reconoce. Cuadros que no fueran imágenes hubieran sido una contradicción en los términos. A la hora de la verdad, esto imposibilita la realización de cuadros que fueran *sublimes*. Pero la modernidad inauguró la posibilidad de una pintura anicónica y, de algún modo, esto posibilitó la sublimidad como estética factible. Como dijo Newman: “lo sublime es ahora”.

Newman consideraba su obra decisiva *Onement I*, como una pintura y no como una imagen, cita Danto. El cuadro trata de algo que puede decirse pero no mostrarse, al menos no por medio de imágenes. En opinión de Danto, *Onement* significa la condición de ser uno, como en el ensalmo “Dios es uno”. Podría decirse que alude a la unicidad (*oneness*) de Dios.

¿Cómo *representar* que Dios es uno? Al no ser una imagen, *Onement I* no hereda las limitaciones inherentes a la representación en imágenes. La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido sin los límites de la representación en imágenes. Por ello, desde el principio los inventores de la abstracción creyeron que ésta estaba dotada de una realidad espiritual.

Según cita John Golding en su texto *Caminos a lo absoluto*, Isaac Luria, rabino del siglo XVI, sostenía que el momento genético se corresponde con la aparición del rayo de luz divino. Y uno de los más distinguidos comentaristas de Luria afirma: “[...] el primer ser que emanó de [...] la plenitud de la luz divina fue [...] Adán Kadman, el hombre primordial. Adán Kadman no es otra cosa que una primera configuración de la luz divina que fluye de la esencia del Dios Oculto en el espacio primigenio del Tsim-Tsum (el vacío esencial al verdadero acto de creatividad): no de todos lados, sino como un haz de luz fluyendo sólo en una dirección”.

El propio Newman tituló uno de sus cuadros *Vir Heroicus Sublimis*, cuyo significado, como le explicó a David Silvester, es “que el hombre puede ser o es sublime en relación con su sensación de estar consciente”. “Con mi pintura busco que el cuadro dé al hombre una *impresión* de lugar; que sepa que está ahí y que, por lo tanto, sea consciente de sí mismo. En este sentido, ya se relacionaba conmigo mientras yo realizaba el cuadro, porque en ese sentido yo estaba allí [...] Cuando estás frente a mis cuadros te das cuenta de tu propia escala. Ante mis cuadros, el espectador sabe que está allí. Para mí, esa impresión de lugar no sólo encierra un misterio sino que tiene algo de hecho metafísico”.

Este “misterio”, este “hecho metafísico”, son los que evocan la escala y el asombro cuando hablamos de lo sublime [...] Lo que Newman quería infundir mediante cuadros como *Vir Heroicus Sublimis* es el asombro y la veneración por nosotros mismos tal y como somos ahora. No puedo dejar de pensar, afirma Danto, que el concepto que Newman andaba buscando era la noción central de Heidegger, el *Dasein*: ser-ahí y tener conciencia de ello.

Para Jean-François Lyotard, un cuadro de Newman es un ángel. No anuncia nada, es el anuncio mismo. Y, en este sentido, Newman no representa una anunciación impresentable, la deja presentarse. Es la sensación de que: aquí está. Lo sublime. Sentir el instante es instantáneo.

El espacio newmaniano ya no es triádico, en el sentido de objetivarse en un destinatario, un destinatario y un referente. El mensaje no “habla” de nada, no emana de nadie. No es Newman quien “habla”, quien hace ver, por medio de la pintura. El mensaje (el cuadro) es el mensajero, “dice”: *Heme aquí*, es decir: *Soy tuyo* o *sé mío*. Dos instancias: yo, tú, insustituibles y que sólo tienen lugar en la urgencia del aquí-ahora.

El cuadro presenta la presencia, el ser se ofrece aquí ahora. Nadie, y menos que nadie Newman *me* lo hace ver, en el sentido de: contarlo, interpretarlo. *Yo* (el observador) no soy más que un oído abierto al sonido que le llega del silencio; el cuadro es ese sonido, un acorde. Alzarse, tema constante en Newman, debe entenderse como: aguzar el oído, escuchar.

Ese sentimiento contradictorio, placer y pena, alegría y angustia, exaltación y depresión, fue bautizado o rebautizado, entre los siglos XVII y XVIII europeos, con el nombre de *sublime*. En ese nombre se jugó y se perdió la suerte de la poética clásica, en ese nombre la estética hizo valer sus derechos críticos sobre el arte, y triunfó el romanticismo, es decir, la modernidad. Así pues, cuando busca la sublimidad en el aquí y el ahora, Newman rompe con la elocuencia del arte romántico, pero no rechaza su misión fundamental, que es que la expresión pictórica u otra sea testigo de lo inexpresable. Lo inexpresable no reside en un allá lejos, otro mundo, otro tiempo, sino en esto: que suceda (algo). En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el “sucede”, es el color, el cuadro. El color, el cuadro, en tanto que ocurrencia, acontecimiento, no son expresables, y es esto lo que él tiene que testimoniar.

Aquí, ahora, sucede que..., y es el cuadro. Que ahora y aquí haya este cuadro y no más bien nada, eso es lo sublime.

Lo sublime es ahora (En *Tiger's Eye*, diciembre de 1948)

La invención de la belleza por parte de los griegos, esto es, su postulado de la belleza como un ideal, ha sido la bestia negra del arte europeo y las filosofías estéticas europeas. El deseo natural del hombre de expresar en las artes su relación con lo Absoluto se identificó y confundió con los absolutismos de las creaciones perfectas – con el fetiche de la calidad- de modo que el artista europeo ha estado continuamente implicado en la lucha moral entre los conceptos de belleza y el deseo de sublimidad.

La confusión puede verse claramente en Longinos, que a pesar de su conocimiento del arte no griego, no podía liberarse de sus actitudes platónicas respecto a la belleza, del problema

del valor, de modo que para él el sentimiento de la exaltación se volvió sinónimo de la declaración perfecta: una retórica objetiva. Pero la confusión continuó con Kant, con su teoría de la percepción trascendente, que el fenómeno es *más* que el fenómeno; y con Hegel, que elaboró una teoría de la belleza, en la que lo sublime está en lo más alto de una estructura de *clases de belleza*, creando así una gama de jerarquías en un conjunto de relaciones con la realidad que es totalmente formal. (Sólo Edmund Burke insistía en una separación. Aunque es ingenua y primitiva, es clara y sería interesante saber hasta qué punto los surrealistas fueron influenciados por ella. Para mí Burke se lee como un manual surrealista.)

La confusión en filosofía no es más que el reflejo de la lucha que constituye la historia de las artes plásticas. Para nosotros no hay duda de que el arte griego insiste en que el sentido de exaltación se encuentra en la forma perfecta, que la exaltación es lo mismo que la sensibilidad ideal; en contraste, por ejemplo, con el gótico o el barroco, en los que lo sublime consiste en un deseo de destruir la forma, donde la forma puede ser amorfa.

El punto culminante de esta lucha entre lo bello y lo sublime puede examinarse mejor dentro del Renacimiento y la posterior reacción al Renacimiento que se conoce como arte moderno. En el Renacimiento la resurrección de los ideales de belleza griega impuso a los artistas la tarea de contar de otra manera la leyenda de Cristo en términos de belleza absoluta frente al original éxtasis gótico sobre la evocación que la leyenda hace de lo Absoluto. Y los artistas del Renacimiento invistieron el éxtasis tradicional en una tradición incluso más antigua: la de la elocuente desnudez o el rico terciopelo. No fue una ocurrencia ociosa lo que movió a Miguel Ángel a denominarse escultor antes que pintor, pues sabía que sólo en su escultura podría realizarse el deseo de la grandiosa declaración de la sublimidad cristiana. Podía despreciar con razón los cultos de belleza que situaban el drama de Cristo en un escenario de ricos terciopelos y brocados y tonos carnosos bellamente estructurados. Miguel Ángel sabía que el significado que tenían las humanidades griegas para su tiempo implicaba convertir al Cristo hombre en el Cristo Dios; que su problema plástico no era el medieval, hacer una catedral, ni el griego, hacer un hombre como un Dios, sino hacer una catedral de un hombre. Al hacerlo estableció un modelo de sublimidad que la pintura de su tiempo no podía alcanzar. En consecuencia, la pintura continuó su alegre búsqueda de un arte voluptuoso hasta que en tiempos modernos los impresionistas, asqueados de su insuficiencia, pusieron en marcha el movimiento para destruir la retórica establecida de la belleza por medio de la insistencia impresionista en una superficie de pinceladas feas.

El impulso del arte moderno fue ese deseo de destruir la belleza, Sin embargo, al deshacerse de los conceptos renacentistas de la belleza, y sin un sustituto adecuado para un mensaje sublime, los impresionistas se vieron obligados a preocuparse, en su lucha, de los valores cul-

turales de su historia plástica, de modo que en lugar de invocar una nueva manera de experimentar la vida sólo pudieron hacer una transferencia de valores. Al glorificar su propia forma de vida, quedaron atrapados en el problema de lo que es realmente bello y sólo pudieron hacer un replanteamiento de su postura sobre la cuestión general de la belleza; de igual modo que los cubistas después, con sus gestos dadaístas de reemplazar con hojas de periódico y papel de lija las superficies de terciopelo del Renacimiento y de los impresionistas, hicieron una transferencia de valores similar en vez de crear una nueva visión, y sólo lograron dignificar la hoja de papel de periódico. Tan fuerte es el poder de la *retórica* de la exaltación como actitud en el amplio contexto del modelo cultural europeo, que los elementos de sublimidad en la revolución que conocemos como arte moderno existen en su esfuerzo y su energía por escapar del modelo más que en la realización de una nueva experiencia. El esfuerzo de Picasso tal vez sea sublime pero no hay duda de que su obra es una preocupación en torno a la naturaleza de la belleza. Incluso Mondrian, en su intento por destruir el cuadro del Renacimiento con su insistencia en el tema pictórico puro, sólo logró elevar el plano blanco y el ángulo recto a una esfera de sublimidad, donde lo sublime paradójicamente se convierte en un absoluto de sensaciones perfectas. La geometría (perfección) se tragó su metafísica (su exaltación).

El fracaso del arte europeo en alcanzar lo sublime se debe a este ciego deseo de existir dentro de la realidad de la sensación (el mundo objetivo, ya sea deformado o puro) y construir un arte dentro de una estructura de pura plasticidad (el ideal griego de belleza, ya sea esa plasticidad una superficie activa romántica o una clásica estable). En otras palabras, el arte moderno, captado sin un contenido sublime, era incapaz de crear una nueva imagen sublime e incapaz de apartarse de las imágenes de figuras y objetos del Renacimiento salvo a través de la deformación o rechazándolas completamente por un mundo vacío de formalismos geométricos –una retórica *pura* de relaciones matemáticas abstractas- se vio enredado en una lucha sobre la naturaleza de la belleza o podía hallarse al margen de ella.

Creo que aquí en América, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta, al negar completamente que el arte tenga nada que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla. La cuestión que ahora se plantea es cómo, si estamos viviendo en una época sin una leyenda o mito que pueda llamarse sublime, si nos negamos a admitir cualquier exaltación de relaciones puras, si nos negamos a vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos estar creando un arte sublime?

Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación por nuestra relación con las emociones absolutas. No necesitamos los apoyos obsoletos de una leyenda desfasada y anticuada. Estamos creando imágenes cuya realidad es patente y que están desprovistas de los soportes que evocan las asociaciones con imágenes anticuadas, subli-

mes y bellas. Nos estamos liberando de las trabas de la memoria, la asociación, la nostalgia, la leyenda, el mito, que han sido los recursos de la pintura europea occidental. En lugar de hacer *catedrales* de Cristo, el hombre, o la “vida”, las estamos haciendo a partir de nosotros mismos, de nuestros propios sentimientos. La imagen que producimos es la de la revelación, evidente, real y concreta, que puede comprender cualquiera que la mire sin las gafas nostálgicas de la historia.

La imagen plásmica. Parte 1 (1945). Fragmentos.

El tema de la creación es el caos. La impresión actual parece ser la de que el artista se preocupa de la forma, el color y la disposición espacial. Este enfoque objetivo del arte lo reduce a una especie de ornamento. La actitud de la pintura abstracta ha sido tal que ha reducido la pintura a un arte ornamental por el que la superficie del cuadro se rompe de manera geométrica en una nueva clase de imagen-diseño. Es un arte decorativo construido sobre un eslogan de purismo con el que se intenta hacer una declaración espiritual.

Todos los artistas, ya sean primitivos o sofisticados, se han ocupado del caos. El pintor del nuevo movimiento entiende claramente la separación entre abstracción y el arte de lo abstracto. Por lo tanto no se preocupa de formas geométricas per se sino de crear formas que por su naturaleza abstracta tengan un cierto contenido abstracto intelectual.

El pintor actual no se ocupa de sus propios sentimientos o del misterio de su personalidad sino de penetrar en el mundo del misterio. En consecuencia su imaginación intenta desentrañar secretos metafísicos. En esa medida su arte se ocupa de lo sublime. Es un arte religioso que a través de símbolos captará la verdad fundamental de la vida, que es su sentido trágico.

Se puede decir que el pintor actual trabaja con el caos no sólo en el sentido de que está tratando el caos de un cuadro en blanco sino también el caos de la forma. Al tratar de ir más allá del mundo visible conocido trabaja con formas que son desconocidas incluso para él. Por tanto está ocupado en un verdadero acto de descubrimiento en la creación de formas y símbolos nuevos que tengan la cualidad viva de la creación. No importa lo que digan los psicólogos respecto al origen de estas formas, que son la expresión inevitable del inconsciente, el pintor actual no se preocupa del proceso. Aquí radica la diferencia entre él y los surrealistas. Al mismo tiempo, en su deseo, en su voluntad de establecer la verdad ordenada que es la expresión de su actitud hacia el misterio de la vida y la muerte, puede decirse que el artista como un verdadero creador ahonda en el caos. Es precisamente esto lo que le convierte en artista, pues el Creador comenzó a crear el mundo con el mismo material: pues el artista trataba de extraer la verdad del vacío.

Fronteras del espacio. Entrevista con Dorothy Gees Seckler. (*Art in America*. 1962).

SECKLER: La imagen pública que se tiene de su obra la considera excesivamente lógica, hierática, interesada en la estructura y dialéctica intelectual.

NEWMAN: Eso no es crítica de arte. Es política de arte. Algo que proponen pintores, y sus amigos institucionales, para investirse el velo de la espontaneidad romántica. Rechazo todas esas acusaciones. Me gusta la frase en la que dice que estoy comprometido con lo inmediato y con lo particular sin usar una fórmula general para el proceso pictórico con su multitud de detalles. Mi preocupación es la plenitud que comporta la emoción, no su explosión inicial, o sus secuelas emocionales, o el resplandor de su liberación de energía. El hecho es que soy un pintor intuitivo, un pintor directo. Nunca he trabajado a partir de esbozos, nunca he proyectado una pintura, nunca he “ideado” una pintura. Comienzo cada obra como si fuese la primera vez que pinto. No presento ningún dogma, ningún sistema, ninguna demostración. No tengo soluciones formales. No me interesa la pintura “acabada”. Sólo trabajo a partir de una gran pasión.

—¿Se considera un pintor romántico?

—No me considero a mí mismo en función de etiquetas, pero si soy algo soy romántico. No existe eso que llamamos clásico. Los artistas griegos eran un montón de románticos. El concepto de estilo clásico es la invención de ciertos corredores de apuestas y juegan con los corredores de apuestas. Como los proverbiales apostadores de caballos, deben perder. La cuestión no es si soy un romántico o un clásico. Estos epítetos siempre los emplean quienes piensan que pueden establecer la cualidad dirigiendo una guerra de terminología. La verdadera cuestión es la naturaleza del romance. Después de todo, se necesita algo más que la forma en que el cuchillo da un tajo o la forma en que el pincel cosquillea un lienzo para hacer un romance. Existe una cosa, como usted sabe, que es la espontaneidad artificial. Están esos que trabajan con gran reflexión y cálculo a partir de esbozos que luego agrandan a partir de un variedad de esbozos que cuelgan juntos, o crean brillantes campos de color que corrigen una y otra vez. Es perfectamente respetable trabajar de esa manera. No estoy discutiendo eso. Pero lamento el uso de esa falta de espontaneidad como arma contra mi obra, que únicamente se puede hacer de forma directa y espontánea. Para mí la pintura implica un ejercicio inmediato de compromiso total. Lo que intento decir es lo importante. Y confío en decirlo de una sola

vez. En 1951, durante mi segunda exposición individual, un espectador me preguntó cuánto tiempo tardé en pintar *Vir Heroicus Sublimis*. Le respondí que tardé un segundo pero que ese segundo me llevó toda una vida.

El concepto y la ejecución tienen que actuar exactamente en el mismo momento. El impulso y el control tienen que unirse. Esto obviamente es anticientífico e ilógico, pues en teoría uno va después del otro. Pero físicamente esto es lo que tiene que ocurrir. Ésta es la paradoja del acontecimiento milagroso. De algún modo las cosas se unen.

—*¿Está interesado en el vacío como, por ejemplo, el pintor Yves Klein parece estarlo?*

—Siempre he odiado el vacío, y en algunas de mis obras de los años cuarenta lo dejaba claro. En mi obra de entonces, ahora me doy cuenta, dejaba una parte de la pintura como una especie de vacío desde el cual y alrededor del cual emanaba la vida —como en *le Creación original*— por ejemplo, *Gea*, hecha en 1945, y *Pagan Void* [Vacío pagano], 1946.

Cuando empecé a desarrollar mi actitud o preocupación actual a mediados de los cuarenta, descubrí que uno no elimina el vacío trazando formas o manipulando espacio o creando nuevos organismos. Un lienzo lleno de pinceladas retóricas quizá esté lleno, pero la abundancia puede ser sólo energía hueca, igual que una pared relumbrante de colores quizá esté llena de colores pero ni tiene color. Mis lienzos están llenos no porque estén llenos de colores sino porque el color produce la plenitud. Estoy comprometido con la plenitud misma. Me resulta curioso ver lo difícil que es para la gente captar el intenso calor y el fuego de mi color. Si mis pinturas estuvieran vacías podrían captarlas con facilidad. Siempre he trabajado con color sin preocuparme de las reglas existentes relativas a la intensidad, el valor o el no valor. Y jamás he manipulado colores: he intentado crear color.

—*¿Cómo definiría su sentido del espacio?*

No manipulo ni juego con el espacio. Lo declaro. Mi declaración hace que mis pinturas se llenen. Todas mis pinturas tienen una parte alta y una parte baja. Nunca están divididas; ni están confinadas o constreñidas; ni se salen de su tamaño. Desde la infancia siempre he tenido consciencia del espacio como una bóveda. Recuerdo cómo hace años escandalizaba a mis amigos al decir que preferiría ir a Churchill, Canadá, para caminar por la tundra que ir a París. Para mí el espacio es donde puedo sentir los cuatro horizontes, no sólo el horizonte que hay enfrente de mí y detrás de mí porque entonces la experiencia espacial existe sólo como volumen. En arquitectura la preocupación por el volumen es válida. Por desgracia, la pintura to-

davía está enredada en el concepto del espacio como volúmenes arquitectónicos: pequeños volúmenes intrincados, volúmenes medios, o volúmenes totales vibrantes. Me alegro de haber dejado eso en 1945.

¿El espacio está donde se hallan los orificios en las caras de las personas que hablan unas con otras, o no están más bien entre la mirada de sus ojos cuando se responden unas a otras? Cualquiera que se ponga delante de mis pinturas debe sentirse abarcado por las bóvedas verticales para despertar su conciencia de ser vivo en la sensación de espacio total. Esto es lo opuesto a crear un entorno. El entorno está separado de la pintura. Un amigo pintor, [Gerome] Kamrowski, lo expresó muy bien: dijo que mis pinturas son hostiles al entorno. El espacio de la sala es vacío y caótico, pero la sensación de espacio que crea mi pintura debería hacer que uno se sintiera, espero, pleno y vivo en una cúpula espacial de 180 grados que va en todas direcciones. Ésta es la única sensación real de espacio. Al mismo tiempo quiero dejar claro que nunca me he propuesto pintar cúpulas espaciales por sí mismas. Estoy, espero, implicado en mucho más.

—¿Y el tema o motivo pictórico?

—La cuestión principal de la pintura es ésa. La mayoría de la gente piensa en el tema de un cuadro como lo que Meyer Schapiro llamó “objeto pictórico”. Lo que la mayoría de la gente quiere ver en una pintura es el “objeto pictórico”. Eso es lo que, para ellos, hace que la pintura parezca llena. Para mí tanto el uso de objetos como la manipulación de superficies por las superficies mismas debe acabar siendo anecdótico. Mi tema es antianecdótico. Una anécdota puede ser interna y subjetiva o del mundo exterior, de modo que la expresión de la biografía del yo o el momento embriagador de brillante éxtasis al final también deben volverse anecdóticos. Toda esa pintura es esencialmente episódica, lo que significa que pide una continuación. Esto ocurre si una pintura no da la sensación de plenitud o logro. Por eso no tengo interés en lo episódico o lo extático, aunque sea abstracto. La excitación siempre acaba en el borde y deja al sujeto, por así decirlo, colgando como la chica de Los peligros de Paulina. La siguiente pintura repite la excitación, en una especie de ritual. Uno espera que al final que al final la chica se salve, pero de nuevo es abandonada colgando del borde, y así sucesivamente. Ésta es la debilidad de lo extático y lo episódico. Es una búsqueda interminable de una declaración de la personalidad que nunca tiene lugar.

—Usted tiene fama de ser lento trabajando.

—Es fácil trabajar rápido. Siento una gran admiración por la energía en bruto, ilimitada, pero no puedo trabajar por aburrimiento, para mantenerme ocupado o sólo para expresarme —o contar la historia de mi vida— o para encontrar mi personalidad pictórica representando algún personaje. Yo pinto partiendo de una gran pasión, y aunque mi forma de trabajar pueda parecer sencilla, para mí es difícil y compleja.

Ahora me sería fácil hablar de lo trascendental, el yo, la revelación, etc. Toda pintura con algo de valor tiene eso. Prefiero hablar a un nivel práctico o técnico. Por ejemplo, el dibujo es fundamental en mi concepción. No quiero hacer dibujos, aunque siempre he hecho muchos. Me refiero al dibujo que existe en mi pintura. Sin embargo ningún escritor del arte ha abordado jamás esa cuestión. Siempre se habla de mí en relación al color. Aunque sé que si he hecho alguna aportación, es principalmente en mi dibujo. Los impresionistas cambiaron la forma de ver el mundo a través de su tipo de dibujo; los cubistas vieron el mundo de nuevo en sus dibujos; y yo espero haber aportado una nueva forma de ver a través del dibujo. En vez de usar perfiles, en vez de crear formas o delimitar espacios, mi dibujo declara el espacio.

—¿Puede aclarar el sentido de su obra en relación a la sociedad?

—Está llena de sentido, pero el sentido debe ser consecuencia del acto de ver, no de las palabras. Pienso, sin embargo, que una de sus implicaciones es su afirmación de la libertad, su negación de principios dogmáticos, su rechazo de toda vida dogmática. Hace casi quince años Harold Rosenberg me retó a que explicase qué podía significar para el mundo una de mis pinturas. Mi respuesta fue que si él y otros pudieran interpretarla adecuadamente significaría el fin de todo capitalismo estatal y de todo totalitarismo. Esa respuesta sigue siendo válida.

BIBLIOGRAFÍA:

ASHTON, Dore, *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1988.

BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto*. Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1982.

BOCOLA, Sandro, *El arte de la modernidad. Estructura de su evolución de Goya a Beuys*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999.

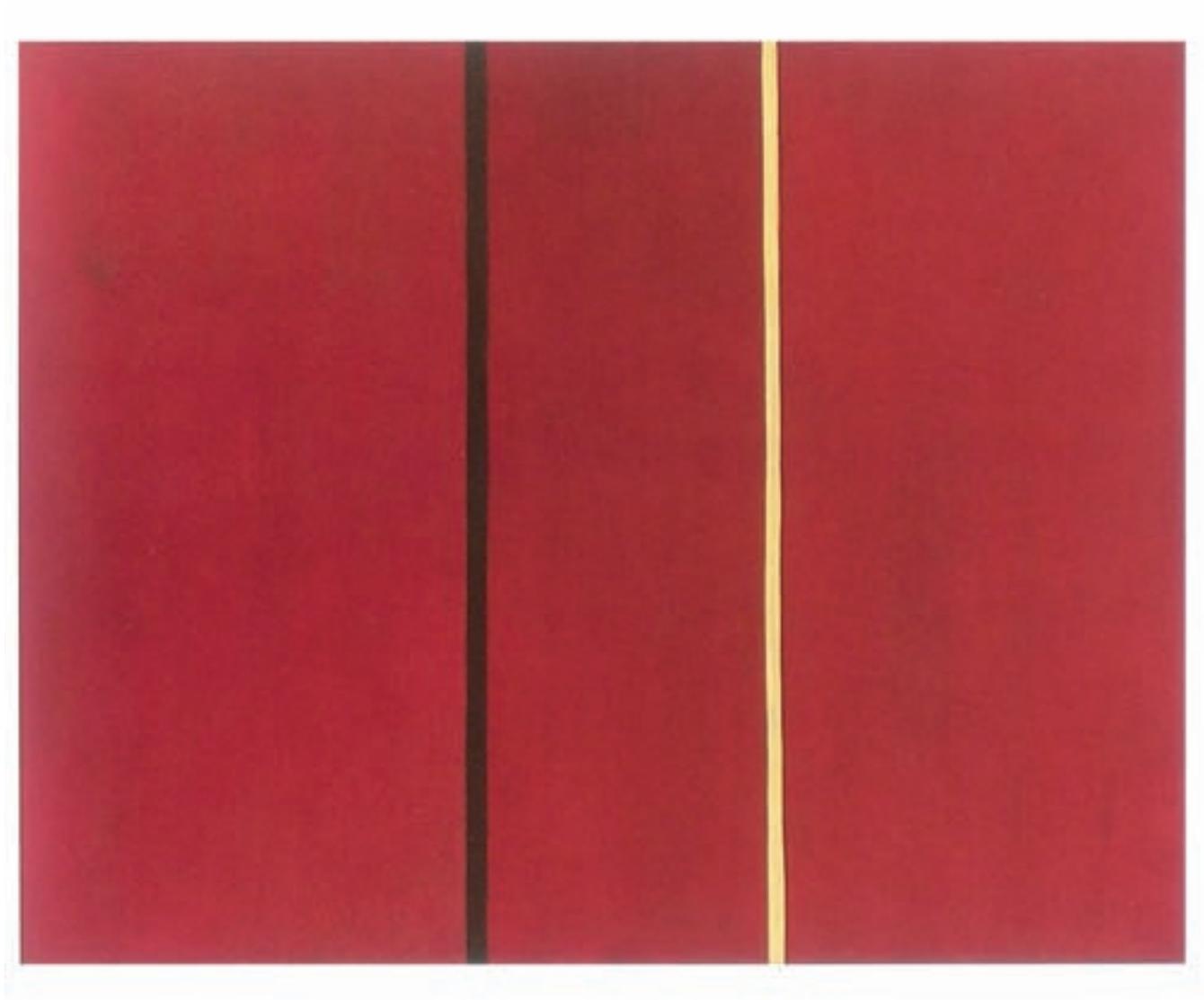
DANTO, Arthur *El abuso de la belleza (Belleza y sublimidad)*. Paidós Estética. Barcelona, 2005.

DE WILDE, Edy *La grande parade (Highlights in Painting after 1940)* Catálogo exposición Stedelijk Museum. Amsterdam, 1985.

- GOLDING, John *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still.* Turner. FCE. Madrid, 2003.
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul (Eds.), *Art in Theory 1900-1990.* Blackwell. Oxford UK & Cambridge USA, 1992-1993.
- HESS, Barbara, *El expresionismo abstracto.* Taschen. Madrid, 2005.
- LYOTARD, Jean-François, *El instante, Newman.*
- NEWMAN, Barnett, *Escritos escogidos y entrevistas.* Síntesis. Madrid, 2006.
- REVUE D'ESTHETIQUE, *La práctica de la pintura.* Gustavo Gili. Barcelona, 1978. (Diversos autores)
- ROSE, Barbara (Ed.), *Readings in American Art. 1900-1975.* HRW. Holt, Rinehart and Winston. USA. Praeger Publishers. Inc. 1975.
- ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico.* Alianza Forma. Madrid, 1993.
- RUHRBERG, Karl, *Arte del siglo XX (Volumen I).* Taschen. Madrid, 2005.
- TEMKIN, Ana, *Barnett Newman.* Tate Modern. Tate Publishing. London, 2003.



Onement I, 1948
Óleo, tela y cinta
69,2 x 41,2 cm



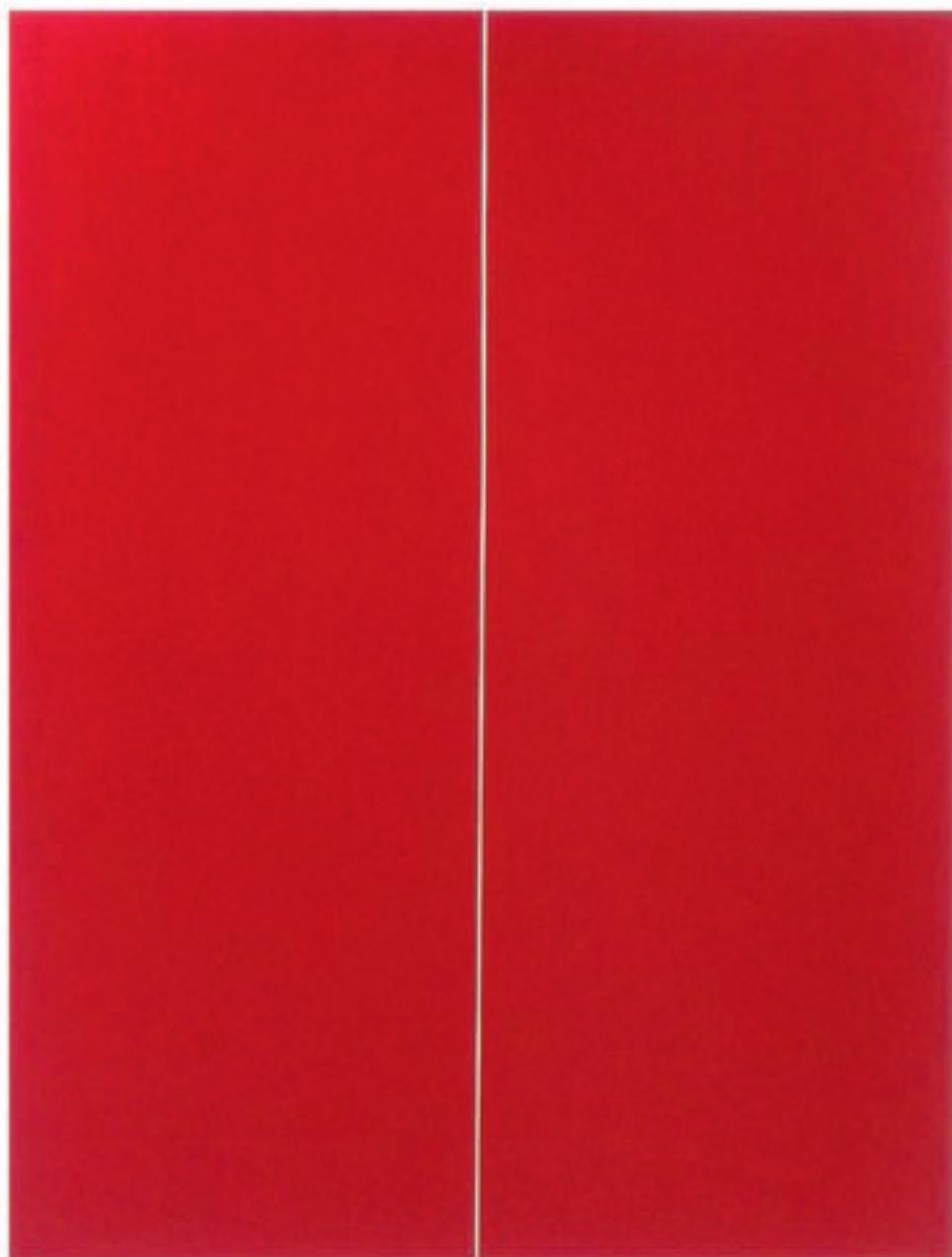
Covenant, 1949
Óleo sobre lienzo
121,3 x 151,5 cm



Day before one, 1951
Óleo sobre lienzo
335,2 x 127 cm



Be II, 1961-64
Acrílico y óleo sobre lienzo
204,5 x 183,5 cm



Be I (Segunda versión), 1970
Acrílico sobre lienzo sobre lienzo
283,2 x 213,4 cm

XIV. GEORGIA O'KEEFFE

Wisconsin 1887- Nuevo Méjico 1986

“Alcanzar el vacío es la norma suprema,
conservar la quietud es el máximo principio;
del devenir abigarrado de los seres,
contempla su retorno.
Innumerable es la variedad de los seres,
mas todos retornan a su origen.
Es la quietud.”

LAO ZI, c. LX [XVI]

Buda habla de lo transitorio, el creador de la conciencia, como la verdad fundamental de la religión. Y la labor entera de consumir la vida y la naturaleza humana en nuestro Taoísmo descansa en la expresión: originar la vacuidad (*El secreto de la Flor de Oro*).

La vacuidad fue algo que anheló Georgia O'Keeffe. La fuerza de su mejor arte se encuentra en la medida en que ella la compuso para conseguirla. En *Pelvis con azul (Pelvis I)* el juego lírico del blanco y el azul, hueso y cielo, forma y vacío expresa la intuitiva y emocional integración que fue la meta de su vida como artista. *El secreto de la flor de oro* concluye:

Y el más profundo secreto del secreto:

La tierra que no es de ninguna parte, ese es el verdadero hogar.

JACQUELYN BAAS

Continúa teniendo algo misterioso. Esta impresión aparece necesariamente. Es sencillamente O'Keeffe. Lleva determinada ropa, se comporta de una forma determinada. Es una gran artista. Nadie puede contemplar uno de sus cuadros sin sentirse profundamente emocionado. Así empieza el efecto misterioso y se mantiene.

ANSEL ADAMS

Georgia O'Keeffe, pintó a menudo los mismos lugares sublimes del Oeste americano, describiendo aquellos impresionantes infinitos de naturaleza no hollada donde la ausencia de seres humanos nos impide determinar si lo que contemplamos son montañas o toperas. A ve-

ces, como en *Colinas rojas y huesos*, de 1941, incluye en este paisaje desierto y deshabitado, ignorante del hombre, de su historia y sus obras, los restos calcinados y secos de un esqueleto animal, un fragmento fósil que afirma la metáfora de un paisaje prehistórico y que perpetúa, en su ambiguo tamaño (¿es mucho más pequeño o mucho más grande que un hombre?), ese sentido de la escala característicamente romántico que salta del microcosmos al macrocosmos, de lo infinitamente pequeño a lo infinitamente grande.

Aunque las vistas de O'Keeffe de una naturaleza primitiva se inspiraron, como muchas de las de Tack, en lugares concretos del Oeste americano, en su sentido de unos inmensos espacios inexplorados lo que se refleja en las enormes extensiones de pintura de Still, que traducen la experiencia de un paisaje sublime y desolado al lenguaje de la pura abstracción. [...] Incluso sus cuadros abstractos están comprensiblemente marcados por ese sentimiento peculiar de inmensidad e ilimitación casi primigenias tan característico de muchos paisajes del Oeste americano. Es un paisaje que no sólo proporcionó inspiración directa a Tack, O'Keeffe y otros de su generación, sino también a una fecunda corriente de pintura americana de finales del siglo XIX que continuó sin interrupción el género del paisaje sublime.

ROBERT ROSENBLUM

El posterior desarrollo de la pintura de Georgia O'Keeffe hacia la abstracción se efectúa de forma consecuente y en consonancia con las posiciones de su tiempo. Junto con artistas como Barnett Newman, Mark Rothko, Adolph Gottlieb y Clifford Still consiguió reunir las dos líneas que marcaban a grandes rasgos el arte norteamericano del siglo XX: por un lado la propia dinámica de la pintura que tendía hacia los puros planos de color y por otro lado la tradición romántica con el sentimiento enfático hacia la naturaleza exterior y la intuición en sí misma.

[...] La vida de Georgia O'Keeffe estuvo centrada en la pintura y durante toda su vida quiso ser vista como pintora. Su arte se mantuvo fiel a su creencia en la fuerza y lo imperecedero de la naturaleza, cosa que se deja bien patente en sus paisajes y naturalezas muertas. Siempre se mantuvo receptiva hacia otras formas artísticas de su tiempo, y especialmente la fotografía le ayudó a mirar las cosas desde otro punto de vista. Su ideal de belleza –armonía, proporcionalidad, sencillez y elegancia- encuentra su encarnación en el arte y forma de vida del Lejano Oriente, que es capaz de proveer a los más insignificantes objetos cotidianos de significación profunda. Georgia O'Keeffe amaba la pintura china, que a través de los espacios libres, del no recubrimiento de toda la superficie del cuadro, invita a la meditación. Su objetivo no era la pintura por la pintura. Aunque sus cuadros puedan parecer muy accesibles en un primer momento, sólo después de una atenta observación se revela su verdadero significado. Su especial

preferencia por repetir determinadas estructuras, formas e imágenes y transformarlas por medio de nuevas combinaciones y composiciones, puede interpretarse como un intento de poner de manifiesto la armonía divina universal que une a todas las criaturas entre sí.

El trabajo artístico de Georgia O'Keeffe está inseparablemente ligado a su personalidad. Su pintura, sencilla, clara y poética, se refleja igualmente en su lenguaje. Y es esta unidad, esta autenticidad consigo misma, la que constituye una parte del mito en torno a ella.

BRITTA BENKE

Georgia O'Keeffe. Declaraciones

Me sorprende que tanta gente separe lo figurativo de lo abstracto. La pintura figurativa no es buena pintura si no es buena en el sentido abstracto. Un monte o un árbol no pueden constituir una buena pintura simplemente por ser un monte o un árbol. Son las líneas y los colores conjuntados de manera que digan algo. Para mí esa es la base de la pintura. Muchas veces la abstracción es la forma más neta para eso intangible que hay dentro de mí y que sólo puedo aclarar con pigmentos. (1976).

El significado de una palabra –para mí- no es tan exacto como el significado de un color. Los colores y las formas declaran con más precisión que las palabras. (1976).

Una flor es relativamente pequeña. Todo el mundo asocia muchas cosas con una flor –la idea de las flores. Extiende la mano para tocar la flor –te inclinas para olerla –quizá la tocas con los labios casi sin pensar- o se la das a alguien para agradecerle. Aún así –en cierto modo- nadie ve una flor –realmente- es tan pequeña –no tenemos tiempo, como tener un amigo lleva tiempo... Así que me dije –voy a pintar grande y se sorprenderán de tomarse tiempo para mirarla... (1976).

No hay nada menos real que el realismo. Sólo seleccionando, eliminando, acentuando, llegamos al significado real de las cosas. (1978).

Creo que una forma verdaderamente viva resulta necesariamente del esfuerzo de un solo individuo por representar lo vivo en un arriesgado viaje del espíritu a lo desconocido en el que ha vivido y sentido algo que no ha entendido; y de esta experiencia surge el deseo de dar a conocer lo desconocido, [...] de explicar algo, lo que se siente pero no se puede comprender

totalmente. [...] Creo que esto, en cierto modo, está claro para cualquiera en el momento de nacer, pero que es destruido en la mayoría de las personas.

Los huesos parecen conducir al centro de lo que está más vivo en el desierto, aunque éste sea grande y vacío e intocable y aunque a pesar de toda su belleza no conozca la amabilidad.

[...] Al empezar a pintar los huesos de la pelvis me interesaban sobre todo los huecos de los huesos; es decir, lo que veía cuando miraba a través de ellos. Especialmente me interesaba el azul que se hacía visible cuando mantenía los huesos al sol, dirigidos al cielo, cosa a la que uno tiende cuando parece tener en su mundo más cielo que tierra: ante el azul parecían más hermosos, el azul que siempre estará allí, como ahora, incluso después de que se consuma la destrucción emprendida por el hombre.

BIBLIOGRAFÍA:

BAAS, Jacquelynn *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today* University of California Press. California & London (England), 2005.

BENKE, Britta *Georgia O'Keeffe. 1887-1986. Flores del desierto*. Taschen. Madrid, 2005.

O'KEEFFE, Georgia *Naturalezas íntimas*. Catálogo exp. Fundación Juan March. Madrid, 2002.

ROSENBLUM, Robert *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Alianza Forma. Madrid, 1993.



Abstracción negra, 1927
Óleo sobre lienzo
76,2 x 102,2 cm



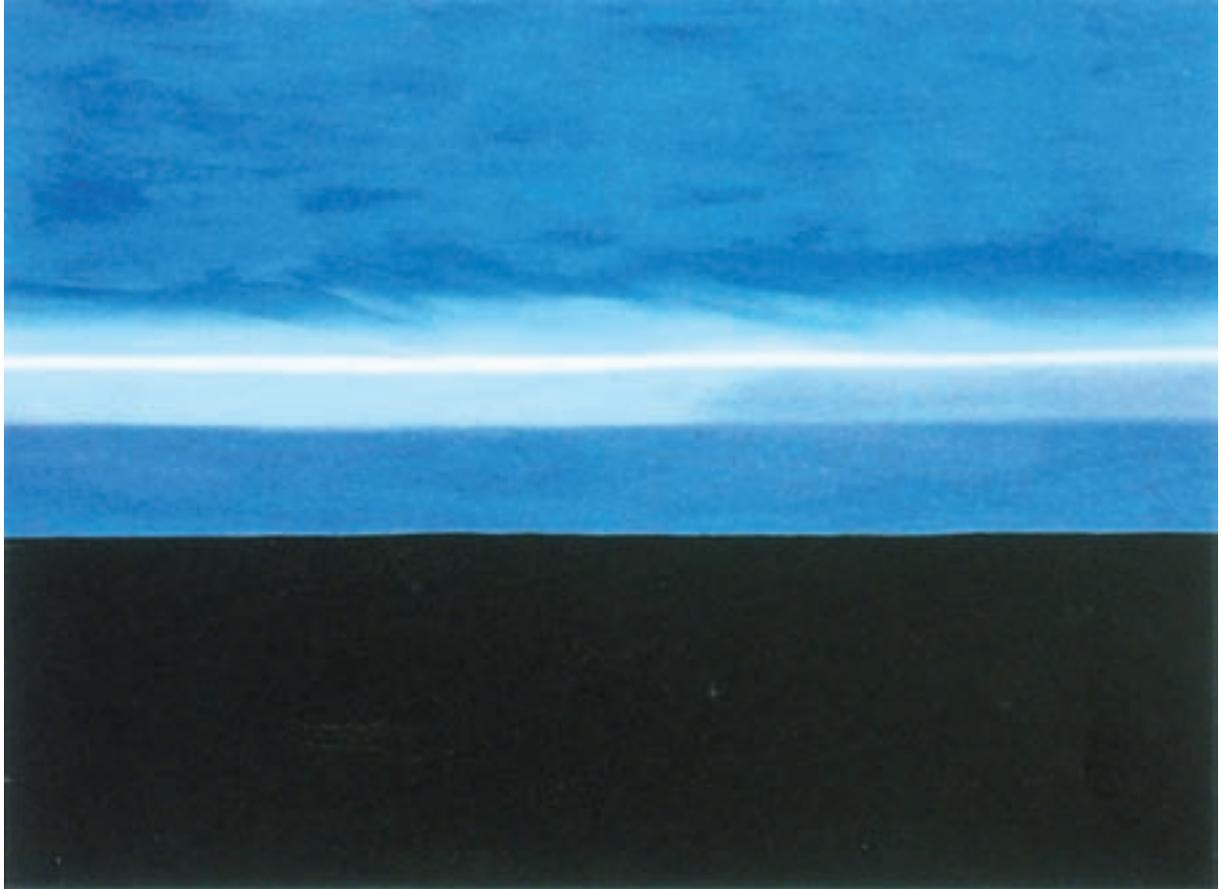
Abstracción verde gris, 1931
Óleo sobre lienzo
91,4 x 61 cm



Black Place I, 1944
Óleo sobre lienzo
66 x 76,5 cm



Pelvis con azul (Pelvis I), 1944
Óleo sobre lienzo
91,4 x 76,2 cm



El más allá, 1972
Óleo sobre lienzo
72,2 x 101,6 cm

XV. PABLO PALAZUELO Madrid, 1916 - 2007

“La nada es la plenitud de la energía.”

DAVID BOHM

“El universo *no comenzó* su existencia a partir de la nada, ni como resultado de un proceso cuántico. La nada absoluta no existe. Nada procede de, ni desaparece en la nada absoluta. El universo se crea a sí mismo perpetuamente, y no tuvo un principio ni tendrá un final. En el universo nacen y mueren los mundos infinitos trans-formándose con los movimientos de la efusión perpetua de la energía.

Mi trabajo consiste en un *recital visionario*, que descubre y después provoca la actividad de las pautas de organización del universo, para que, actuando conjuntamente con ellas, y apoyado en ellas, llegar a desplegar su inagotable potencial latente.

El artista *resuena* con esas pautas de la naturaleza, *en concierto*, como una voz más que canta con coro de voces concertadas. Es como librarse de algo que nos retiene, como dejar atrás, como llegar a algún lugar de donde no se vuelve porque una vez allí no tiene término.”

El universo y las formas.(fragmentos). La Peraleda, 1996.

“Todo lenguaje se basa en la forma; todas las artes, ciencias y filosofías son *conformaciones*, estructuras y sucesiones de estructuras que poseen la capacidad latente para transformarse (moverse), debido a la acción en ellas o sobre ellas de fuerzas tanto internas como externas que pueden aportar *nuevos contenidos* proyectados desde el trasfondo multidimensional del espacio. Las ideas son formas; el pensamiento y las emociones son formas de la mente y de la materia *entrelazadas*.

El espacio que creemos vacío es un “inmenso mar de energías” (David Bohm). En aquel abismo multidimensional la interacción es constante entre los dinamismos de lo mental inconsciente y los dinamismos de la materia. Las formas aparecen y desaparecen en el seno de aquel mar sin límites lo mismo que lo hacen las partículas *subatómicas* descubiertas no hace mucho por los físicos *pasando de unas en otras* a través de *metamorfosis* como lo hacen las sucesivas formas de las mariposas.

El número es el elemento que unifica el dominio de lo que se manifiesta físicamente en el dominio de lo mental imaginario.

“En las dimensiones más lejanas de un fondo desconocido para nosotros la mente y la materia son últimamente una” (David Bohm).

Lo nuevo-La forma (fragmentos). 1994

Endrit

El espacio es la principal fuente de inspiración para el artista. El espacio es el territorio por donde el artista se adentra como un viajero en su aventura. El espacio vacío es la plenitud de las energías y por lo tanto, *es intensidad*. La energía es vibración y movimiento, creadores que proceden de un origen desconocido situado más allá del nivel en el que la energía y la materia son una misma cosa.

El que observa es muy afectado por la cosa observada.

Extremas tierras solitarias en donde al borde de los remansos de los ríos, en los profundos encinares absortos, todo dormita en apariencia pero todo está escuchando. Allí la percepción se modifica y se agudiza, y lo que está más próximo, presente y aún sin nombre, ya se anuncia. Y no es del agua el centelleo del fondo, y no es del viento el rumor que nace y se bifurca múltiple por el silencio. La mirada se desenfoca al recibir la imagen invisible. La carga emocional se intensifica, y la atención se exalta y multiplica.

Para la imaginación del artista la apariencia se vuelve transparente y cuando mira alrededor *con los ojos abiertos*, su *misión poética* activa la penetración intuitiva de las cosas que perciben los sentidos y nos describe un mundo configurado por las *presencias* que lo impregnan. El artista revela *la relación* que él ha establecido con una topografía animada por una *realidad psíquica*. Allí todas las cosas son signos, son caligrafías significantes de *lenguaje inherente* y ya legible para los estratos profundos e instintivos de la mente.

Las cosas nos pasan a nosotros, nos ocurren a nosotros.

La capacidad de imaginar se agota cuando ya no es posible reintegrar las imágenes *vivientes*, las *siempre nuevas imágenes* que constituyan *las raíces*, que son parte de la estructura de nuestra vida psíquica. La capacidad de imaginar se descubre a sí misma como *una necesidad interior*, pero lo necesario es una fuerza poderosa que no controlamos porque es posible que en su origen, que no conocemos, lo contingente y lo condicionado estén actuando sin saberlo nosotros.

La parda extensión de la llanura llega hasta las sombras distantes donde la penumbra encubre las huidas. Un pájaro vuela rápido, vertical derecho y desaparece arriba.

La libertad es algo más profundo de lo que creemos nosotros y por eso es bueno dejar siempre en nuestro pensamiento un sitio reservado para lo posible.

La Peraleda, 1996

Geometría y visión. Conversaciones con KEVIN POWER (Fragmentos). 1995.

KEVIN POWER: *Lo que consigue el abstracto es no sujetar. Permite funcionar al “otro”, a lo que no puede decirse, y respeta su no - identificable presencia. ¿Estaría de acuerdo con eso? Usted ha descubierto este lenguaje de la abstracción, un mundo de signos que recuerda a Lao-Tsé, que compuso un libro de cinco mil caracteres para hablar del “tao” del cual no se puede hablar, o a Wittgenstein que escribe acerca de lo inexpresable en las proposiciones epigramáticas que él mismo reconoce como carentes de sentido finalmente. ¿Valora usted la percepción intuitiva en tanto que nos permite conocer las abstracciones en el momento en que se materializan en lo concreto?*

PABLO PALAZUELO: La percepción intuitiva es imaginación preconsciente, pero no subconsciente.

¿Podríamos decir que usted ha definido un eidos, o perspectiva, para contemplar la identidad hermenéutica? Es taoísta en el sentido de que busca una manera de traer al acto el pensar y el hablar de lo innombrable. A usted la interesan los procesos de ocultación / desocultación y de verdad /error. La verdad contiene al mismo tiempo el reino de la claridad, o “claros” que se hallan a menudo literalmente presentes en su obra y también el reino de la ocultación de lo que es. El arte es poético en tanto deja que la verdad suceda, deja que se ubique en el medio que es una obra permitiéndole que brille por medio de los dones de la tierra: la calidad del brillo del metal, las tonalidades e intensidades del color, el timbre del sonido, y las estructuras de tensión y de correlación. Construye, edifica, articula, permite emerger. Como dice Heidegger, “el hombre habita en esta tierra poéticamente”. Y el hombre saca continuamente estas cosas a la luz. ¿Podría ser este el propósito fundamental de su obra?

No puedo contestar a esa pregunta más que con un sí o con un no. Ahora es un sí que me ahorra el tener que repetir casi exactamente lo que se define en la pregunta, que a fin de cuentas es una demanda de confirmación a la cual no veo nada que yo pueda añadir.

.....

¿Cuál sería, por ejemplo, la relación entre la libre imaginación y el orden?

La libre imaginación es lo que Corbin define como alma imaginativa que sustituye al alma sensitiva para llegar al conocimiento por medio de la visión. “El oficio del pintor es la visión”, como dice Kounellis. El pintor vive con las imágenes, sabe que las imágenes tienen un poder metafórico. El pintor está más seguro con las imágenes que le guían que con las sensaciones y con las ideas. Son por lo tanto, las imágenes las que le han hecho primero sentir después pensar, y también las que han descubierto –entre otros secretos- las interacciones (yo casi no me atrevo a decir intenciones) u órdenes que tienen lugar en el seno de la materia.

Robert Duncan, el poeta americano a quien ya he mencionado en varias ocasiones, cita, en su largo ensayo sobre la poetisa Hilda Doolittle, los siguientes versos de ésta que considero muy emotivos:

*mis ojos vieron-
no fue sueño
sino visión*

Son versos que me hicieron pensar inmediatamente en la idea de usted de la receptividad como un estado que oscila entre el sueño y la vigilia y que es el prelude de su visión de las formas que le conmueven, un estado previo a la emoción que causa el acto de ver. Hilda Doolittle confía en su visión, y ni la explica en términos de algún credo doméstico ni la rechaza como una aberración meramente psicológica. Acepta lo numinoso tal y como se presenta. Esto me parece muy próximo a su propio proceso.

Acepto lo numinoso como cosa natural. Durante la visión creo lo que veo sin la menor duda. La visión puede desorientarse y como consecuencia desaparecer. La visión, repito, es cosa natural, y las creencias y aberraciones son cosas añadidas.

Es también Duncan, en su introducción al libro “Bending the Bow”, quien escribe: “El poema no es el fluir libre de la conciencia sino un área de composición en la cual trabajo con cualquier cosa que surge. Solamente surgen palabras”. Por supuesto, la analogía en lo que se refiere a su obra consiste en que el espacio no sólo llena las formas de energía sino que las mismas formas hacen de él energía. Tengo la impresión de que nuestra conciencia nos llega en forma de organización que baila entre la identidad personal y la identidad cósmica. ¿Qué le parece a usted?

El espacio, como le he dicho antes, es energía. La energía siempre tiene forma, no se conoce la existencia de energías amorfas. Las infinitas formas están latentes en la energía diversa. Las formas son lo que podemos llamar encarnaciones de la energía, la energía que deviene materia y, por tanto, forma. Así, nuestra energía personal, la conciencia, puede entrar en relación armónica con esas otras energías del mundo, en una relación coherente entre la identidad personal y la identidad cósmica.

.....

¿La forma de la obra es para usted extensión del contenido?

Sí, aunque más que la extensión, es la manifestación o la generación del contenido. Lo informe es algo que tiene una forma indeterminada. Los informalistas pintan formas informales. También se puede decir que una encarnación es la extensión de una entidad para poder hacerse patente, ser vista o estudiada. Es lo invisible hecho visible. La energía no puede ser amorfa. La energía tiene que ser una vibración, si no, no es energía. La energía siempre tiene forma, por lo que no necesitaría de otras formas sustitutorias. La prueba es que los músicos dibujan sus sonidos dándoles formas de ondas enormemente variadas que son siempre plásticas y estéticamente muy bellas.

Nyst me ha enseñado hojas enteras de lo que ellos llaman “envolturas de sonido” inscritas en un polígono. Existen ondas que pueden ser complejísimas en sus combinaciones, formando algo parecido a una irisación. Estéticamente una onda de ese tipo es muy placentera. Esas energías revisten formas geométricas que son equivalentes a ondas. El polígono sugiere la onda –lo que yo he llamado la expresión gráfica de la energía- puede tener, en efecto, un aspecto estético similar a esta onda producida en el estanque al caer la piedra. Así que debo corregir lo anteriormente dicho. No es necesario que intervenga el hecho de que la onda tenga su propia forma, sino que las formas u ondas, realmente geométricas a un nivel primario, puedan tener formas poligonales. Por lo tanto, todas las formas que yo hago proceden originalmente de polígonos. Se trata, pues, de una metamorfosis, aunque este no sea el término apropiado desde el punto de vista matemático: y esta metamorfosis tiene una naturaleza geométrica, radical, extrema, compleja y a tiempo lento. Es decir, una metamorfosis a través de muchas operaciones geográficas. Por ejemplo, hoy en día los ordenadores son capaces de transformar un polígono regular en una botella de vino, mediante miles de operaciones, en un tiempo mínimo.

.....

Alguien ha definido el silencio como una experiencia negativamente pura. ¿Cómo entiende usted la función del silencio en estas piezas (esculturas)?

Tuve un momento en que me sorprendió mucho ese silencio, un silencio tan fuerte que era como una presencia. Además lo llamamos así al comentarlo con mi ayudante después de acabar una de las piezas.

Según John Cage el silencio es protagonista del sonido. ¿Es generador de energía en la obra?

Es energía. Es una transformación de la energía que pasa por el estado de esa evolución entrópica a una energía menor, de ese equilibrio pasa a otro que retoma el rumbo hacia una evolución diferente de formas de la materia de otro orden.

¿Y hay relación entre silencio y muerte?

En cierta forma sí, pero a mí nunca se me ha impuesto como tal la presencia o no presencia de la muerte. En aquella escultura, esa presencia fue una emoción nueva. Fue un silencio que me infundía cierto respeto.

El empuje vertical, la descarga de energía explícita en las pinturas bidimensionales le llevó a las tres dimensiones. En la escultura el espacio es literalmente, claro está, aquello que rodea. Su papel parece ser tan activo como pasivo. ¿Es que este vacío activo puede ocupar el lugar del color? Sin embargo, el color en las pinturas es tensión y materia. Es un misterio con el que uno se comprende y explora. La forma empuja contra él o tira desde su interior. El color era una presencia igualada, un terreno. ¿Puede el espacio literal de las tres dimensiones sustituir al color eficazmente?

El espacio que rodea a una escultura y el espacio considerado como vacío interior activo en esa escultura, *es* siempre materia, energía, y matriz de infinitas formas en potencia. Si en la obra de dos dimensiones el espacio interno *es* tensión y materia. Es también, como el color, un terreno. El espacio literal de las tres dimensiones no afecta al color ni debe pretenderlo pues se están manifestando emociones o sensaciones diferentes. El color surge de la interacción del espacio que es materia y de la luz que es también materia, y ambos energía.

M. C. Escher, cuyo trabajo ha mencionado, habla del disco o del círculo en términos que parecen relacionados con su propio pensamiento. Él dice que fuera del círculo está la nada absoluta. “El mundo esférico –dice- no puede existir sin este vacío alrededor de él, no solamente porque adentro presupone afuera sino también porque en la nada se hallan los estricta y geoméricamente determinados puntos medios inmateriales de los arcos con los cuales se

construye el esqueleto.” Escher continúa diciendo, en una frase que asume totalmente el contenido espiritual, que “hay algo en tales leyes que corta la respiración”. En términos muy parecidos reclama nuestra atención hacia la misteriosa potencia de las tres dimensiones: “Tener conocimiento de las tres dimensiones, la noción de plasticidad, no es tan general como se pudiera pensar en criaturas espaciales como nosotros. Una comprensión de las relaciones entre plano y espacio es una fuente de emoción para mí: y la emoción es un fuerte incentivo o por lo menos, un estímulo para hacer una pintura”. Es ciertamente verdad que “no conocemos más que una parte, conocemos sólo una mínima parte”. ¿En qué términos hablaría del espacio de tres dimensiones?

El señor Escher nos dice que el mundo esférico no puede existir sin el vacío alrededor de él, y que este vacío es la nada absoluta, etc. Como he dicho antes el espacio es para mí material y el vacío está lleno de energía. El adentro presupone fuera, pero a su vez ese afuera presupone otro adentro y así sucesivamente. La emoción pues, como se puede suponer, es así más intensa y prolongada. Recuerdo mis palabras en *El cuerpo del geómetra* (1984): “El espacio, océano sin límites, es la matriz de todos los signos y de todos los ritmos. El espacio vive. La vida del espacio es la materia del pensamiento, la *transparencia* de las aguas”.

.....

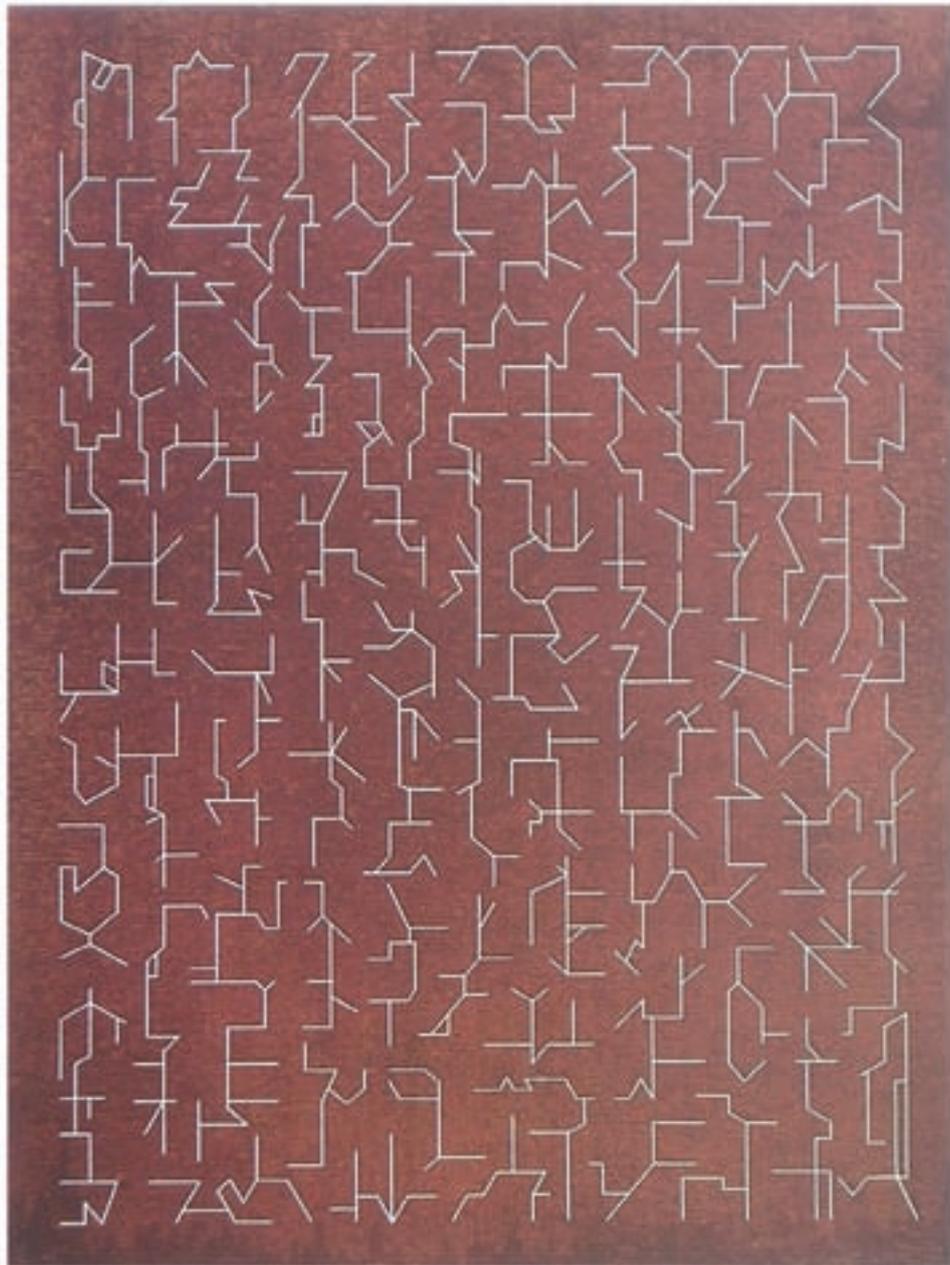
El vacío contiene energía y movimiento y es básicamente creativo en el sentido en que hemos dicho que la *visión interior creativa* procede de aquella fuente total que se halla más allá del nivel material.

Necesitamos la *visión compartida* que se produce o puede producirse en el diálogo, y este diálogo es hoy completamente necesario.

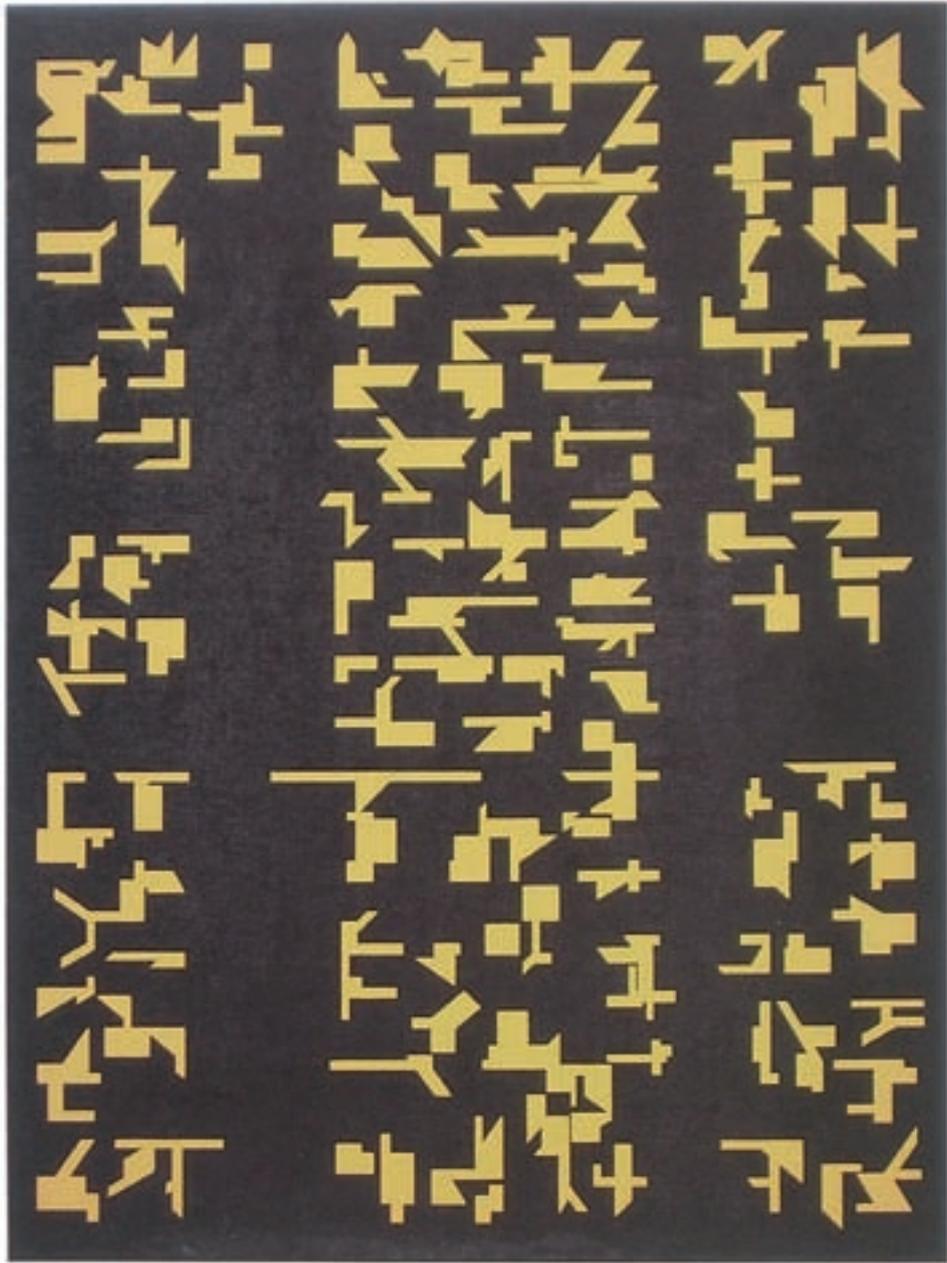
La individualidad (Fragmento). Madrid, 1997.

BIBLIOGRAFÍA:

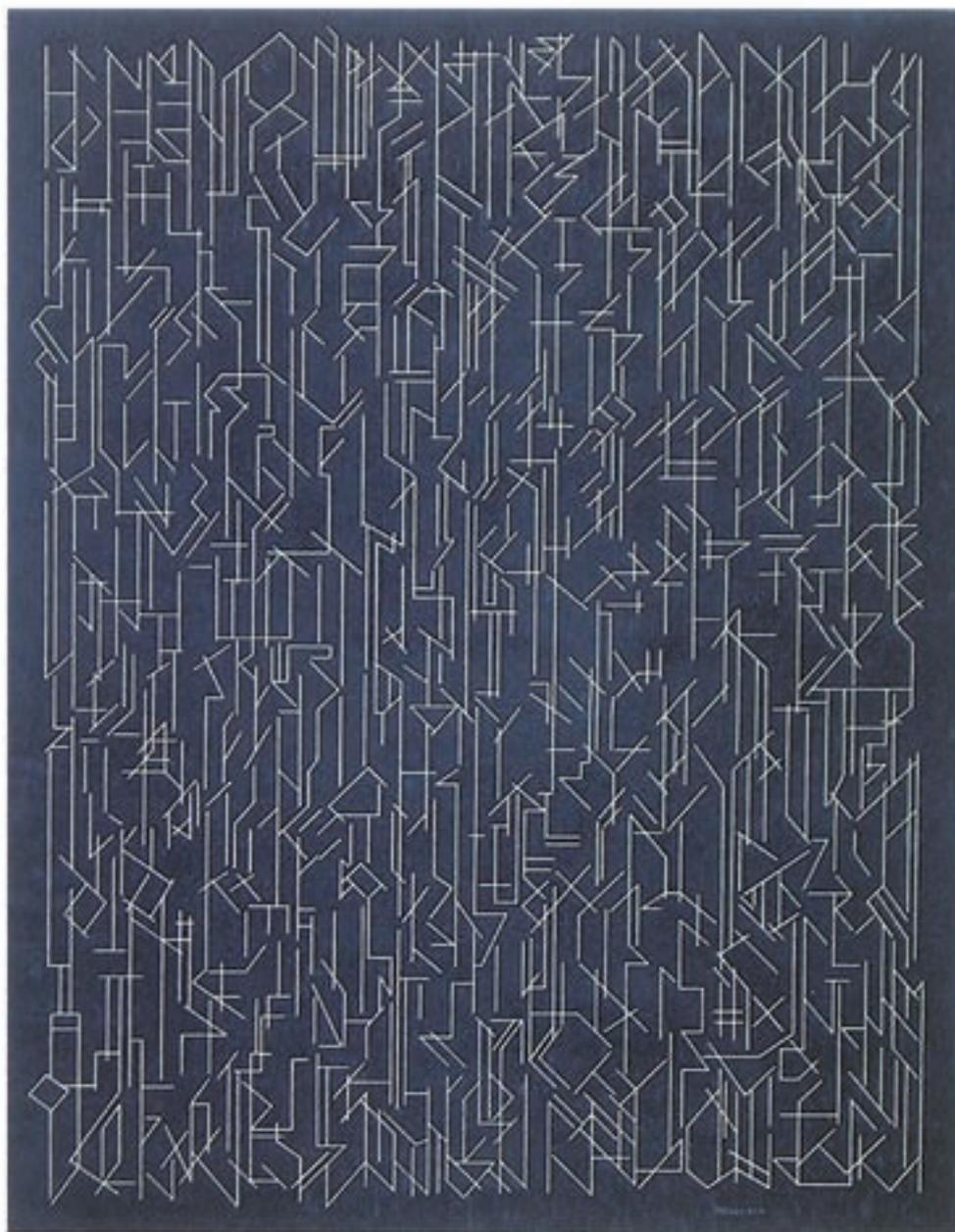
PALAZUELO, Pablo, *Escritos. Conversaciones*. Colegio de Aparejadores y Arquitectos técnicos. Librería Yerba. CajaMurcia. Murcia, 1998.



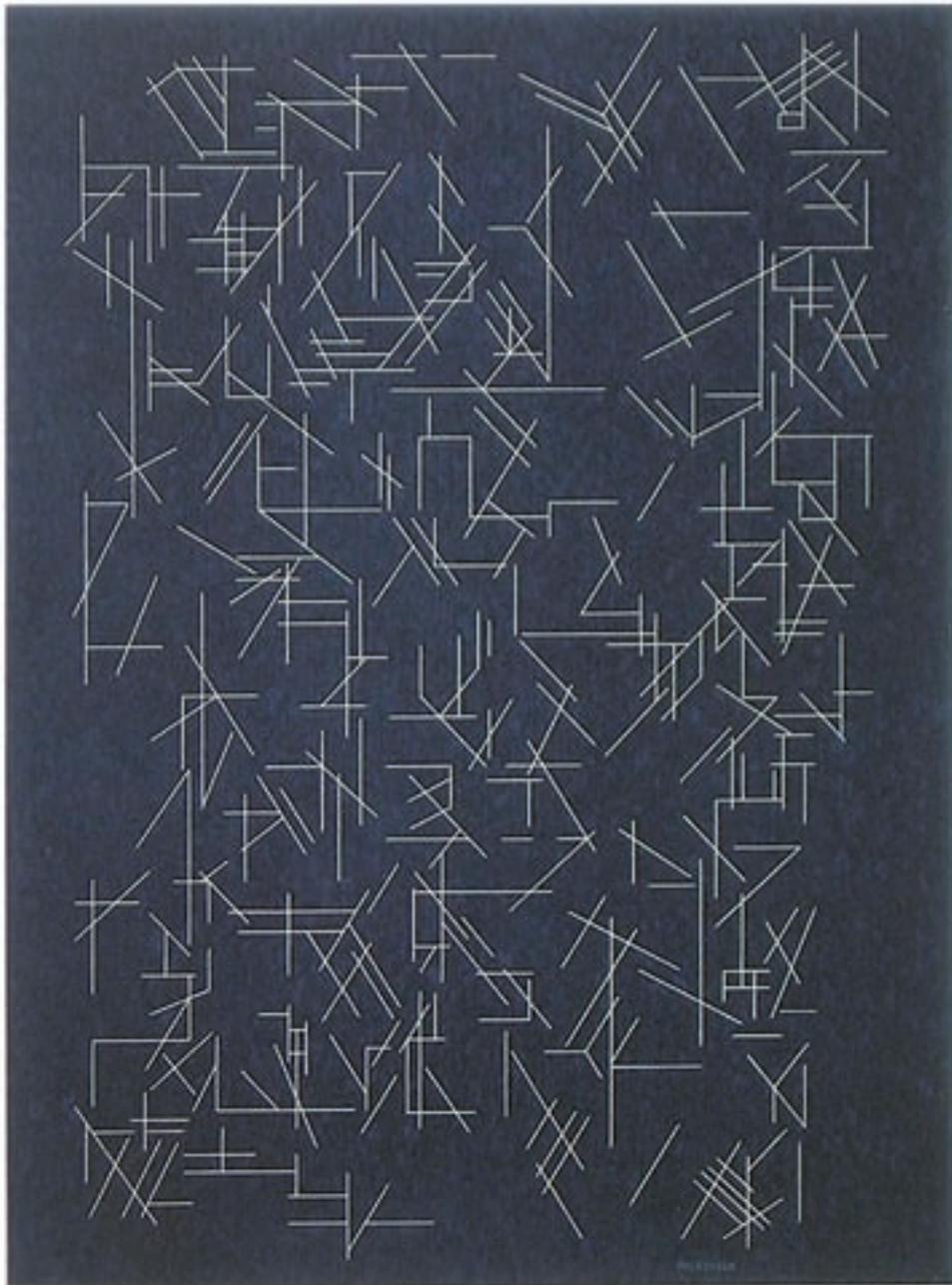
Vinculum amoris III, 1990
Óleo sobre lienzo
235 x 176 cm



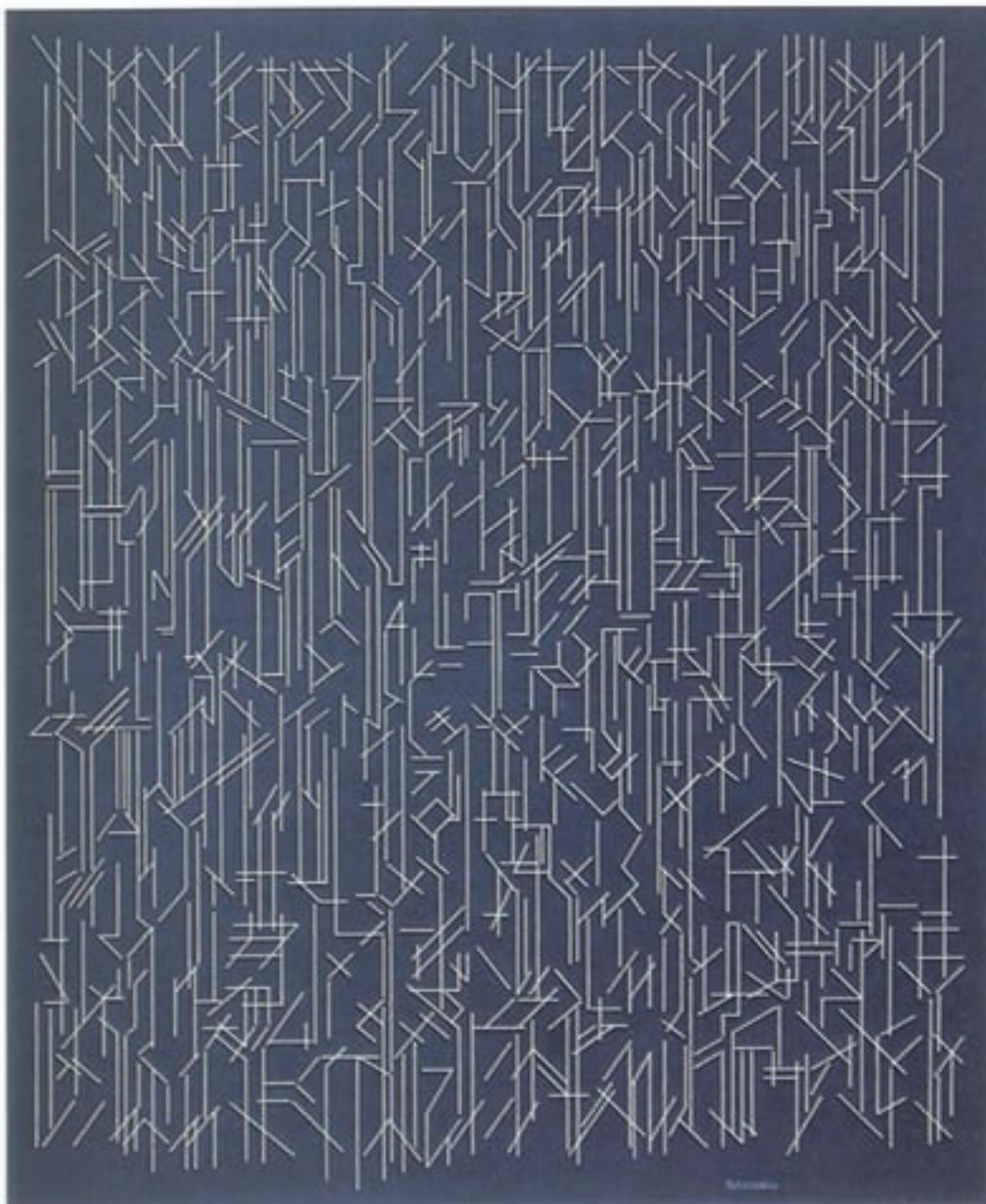
Anamne II, 1990
Óleo sobre lienzo
239 x 197 cm



Nigredo I, 1991
Óleo sobre lienzo
170 x 133 cm



Nigredo II, 1991
Óleo sobre lienzo
170 x 126 cm



Nigredo VI, 1991
Óleo sobre lienzo
170 x 138 cm

XVI. AD REINHARDT (Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt). New York, 1913 – 1967.

“En los textos sobre el arte universal se señala con frecuencia que para reconocer determinadas significaciones de la pintura no sólo debe tenerse en cuenta lo que los pintores hacen, sino también lo que se niegan a hacer”.

AD REINHARDT

Cuando el Museum of Modern Art de Nueva York adquirió en 1963 una de sus *Black Paintings*, presentó a Reinhardt un cuestionario con el ruego de que se pronunciase sobre la significación de la serie. En un texto extenso, el pintor la definió como “la más extrema, definitiva y culminante reacción y negación de algo”, una tradición del arte abstracto que incluía el cubismo y la obra de Piet Mondrian, Casimir Malévich, Josef Albers y Burgoyne Diller. Con su insistencia en definir lo que su pintura no era, Reinhardt trataba de rechazar las interpretaciones, algunas de ellas contradictorias, que calificaban sus cuadros de “clasicistas”, “románticos”, “puristas”, “vanguardistas” o “religiosos”.

Mientras aseguraba llevar una tradición artística a su punto culminante a través de la negación, Reinhardt ejercía con sus *Black Paintings* una influencia orientadora sobre una generación de pintores más jóvenes. En ese contexto desempeñó la controvertida función de “predecesor” del arte minimalista y del arte conceptual. En su ensayo *Minimal Art* (1965), el filósofo Richard Wollheim sostenía que en las obras de Reinhardt el “contenido artístico era mínimo”, pues eran en sí mismas indiferenciadas en grado sumo. En 1969 en su estudio *Art After Philosophy* (El arte después de la filosofía), que pasa por ser el manifiesto de una tendencia analítica dentro del arte conceptual, Joseph Kosuth citaba las primeras líneas del texto *Art as Art* (El arte como arte) escrito en 1962 por Reinhardt: “Lo único que cabe decir sobre el arte es que es una cosa. El arte es arte-como-arte y todo lo demás es todo lo demás. No es arte lo que no es arte”. La utilización de Kosuth de esta breve cita fuera de contexto, seguida de afirmaciones de otros artistas y teóricos, es simplemente una productiva “interpretación errónea” de las palabras de Reinhardt, quien, a diferencia de Kosuth, sólo pretendía una definición negativa de la pintura abstracta. “El arte se puede corregir, el público, por desgracia, no”, decía la sentencia de un texto escrito para *ArtNews* en 1957 que la pintora y crítica Elaine de Kooning ponía en labios de un pintor ficticio llamado Adolf M. Pure; éste podría ser perfectamente un álter ego de Ad Reinhardt.

BARBARA HESS *Expresionismo abstracto.*

25 Líneas de palabras sobre arte. Declaración

1. ARTE ES ARTE. TODO LO DEMÁS ES TODO LO DEMÁS.
2. ARTE-COMO-ARTE. ARTE DESDE EL ARTE. ARTE SOBRE ARTE. ARTE DEL ARTE. ARTE PARA EL ARTE. ARTE MÁS ALLÁ DEL ARTE. ARTIFICIO SIN ARTE.
3. PINTURA DE PINTORES. PINTORES DE PINTURA. PINTORES DE PINTORES.
4. PINTURA QUE “NO SE PUEDE COGER”, QUE “NO SE PUEDE UTILIZAR”, QUE “NO SE PUEDE VENDER”.
5. PINTURA “SOBRE AQUELLAS PREGUNTAS QUE NO PUEDEN SER RESPONDIDAS”.
6. PINTURA COMO “NO COMO PARECIDA A ALGO EN LA TIERRA”.
7. ICONO COMO IMAGEN COMO IDEA COMO SÍMBOLO COMO IDEAL COMO FORMA COMO ICONO.
8. ICONO COMO RECURSO, DIAGRAMA, EMBLEMA, ESTRUCTURA, JUEGO, SIGNO, ESPECTÁCULO, ETC.
9. RECURSO COMO VACÍO. DIAGRAMA COMO MUERTO. EMBLEMA COMO ARQUETIPO. ESTRUCTURA COMO MENTE. SIGNO COMO PRONÓSTICO. ESPECTÁCULO COMO INVISIBLE.
10. PINTURA COMO ABSOLUTA SIMETRÍA, PURA RAZÓN, COMO JUSTEZA.
11. PINTURA COMO CENTRAL, FRONTAL, REGULAR, REPETITIVA.
12. PREFORMULACIÓN, PREFORMALIZACIÓN, FORMALISMO, REPINTADO.
13. FORMAS EN LO UNIFORME EN LO SIN FORMA. ESTILO COMO RECURRENCIA.
14. LUZ COMO REAPARICIÓN, INSENSIBILIDAD. COLOR COMO NEGRO, VACÍO.
15. ESPACIO COMO PARTIDO, EN TRES, CUATRO, CINCO SECCIONES, ETC., COMO UNO.
16. VERTICALIDAD Y HORIZONTALIDAD, RECTILINEARIDAD, PARALELISMO, ESTASIS.

17. CONTORNOS, MONOTONÍAS, VACÍO, QUIETUD, PREMEDITACIÓN.
18. PINCELADA QUE ELIMINA LA PINCELADA.
19. CUESTIÓN SÓLO PARA EL ESPÍRITU.
20. LA FÓRMULA MÁS RIGUROSA PARA LA MAYOR DE LAS LIBERTADES ARTÍSTICAS.
21. LA RUTINA MÁS FÁCIL PARA LA DIFICULTAD.
22. EL MEDIO MÁS COMÚN PARA EL FINAL MÁS EXTRAORDINARIO.
23. EL MODO EXTREMADAMENTE IMPERSONAL PARA LO VERDADERAMENTE PERSONAL.
24. EL MÁS COMPLETO CONTROL PARA LA MÁS PURA ESPONTANEIDAD.
25. LA SENDA MÁS UNIVERSAL PARA LA MÁS ÚNICA. Y VICEVERSA.

AD REINHARDT *Art as Art*. 1958. (Versión del inglés: Manuel Luca de Tena)

Sobre las pinturas negras

Quizá parezca que mis ideas se
“escogieran”, se seleccionaran
o como si todo se tratara de una
racionalización de lo que he
hecho y hago, y lo es

Pero, desde otro punto de vista
No hay otra manera de pensar
Ideas, etiquetas, nombres, todos se me
han impuesto,
Los he aceptado

Sin sentido, sin contenido,
aburrido, académico, monótono,
estéril, intelectual, sin sentimiento,
no-humano

Inútil, sin interés,
Repetitividad,
Extremista,
Extremo, clímax, cumbre,
Supremo, la culminación, ultra,
Superior,
Abstractivismo, abstraccionismo,
Mandarinismo, Bizantinismo,
Autoritarianismo,
Academicismo, Orientalismo,
Hierático, absolutismo,
Puritanismo, iconoclasia,
Sacerdoficio, aristócrata,
Exclusivista, determinado

Empujar la pintura más allá de sus
límites concebibles, visibles, sensibles,
comprensibles

Ninguna broma, chanza, gesto
Invisible, silencioso, vacío

Trasciende “sistema”

No existen el vacío
o la invisibilidad, el silencio
El propio sistema nervioso,
Los propios ojos, el propio aprendizaje

Un acto exclusivo, separado
de la vida, el caos, lo cotidiano,
Enrarecido, hecho por el hombre
el ruido, hallado, confeccionado (ready-made)
operación de azar I Ching

indeterminado
renuncia a la voluntad

La mente se impone a la naturaleza
naturaleza-bruta

(“Cuanto más, mejor”) Cage
La necesidad de hacer nada
“ “ “ no hacer nada
“Luchando” para nada

Unidad

La sombra de lo espiritual, la unidad, lo bueno,
(Signo, imagen, el universo de sólo el sentido), lo más puro, lo más equívoco,
El movimiento más allá de si mismo hacia su idea
Intensificado, purificado, unitario, el funcionamiento más secreto,
La esencia más recóndita, la perfección, la concentración interior

Un principio propio que, aunque capaz de evolucionar históricamente,
se mantiene sin embargo esencialmente inmóvil
Ningún “mínimo común denominador” sino lo máximo

Sin segundos, sin segundaridad, no-dualidad, el ser no mezclado
Ascensión mística - separación del error, de la maldad
- “ del mundo de las apariencias, sentido
atracciones
- “las tinieblas divinas” - “la oscuridad luminiscente”

Primero, luz, después nube, finalmente oscuridad
Anhelo de más visión → la visión más allá de la visión

Ni elección de azar, azar no elección
No parte del flujo, restos y desechos
“Vamos - flujo - de aquí”

“Innombrable”

“Sentido de una terminación”, paradigma de apocalipsis

La estructura una mera sucesividad hacia unos modelos

haz que la vida sea soportable contra las aburridas perspectivas del tiempo que avanza?

Descifrar su envergadura

concordias imaginadas con orígenes y terminaciones ←

Se aleja del plano de la teoría

Rompe sus propios paradigmas,

Reinventa el mundo entrañable dentro de la prisión de la temporalidad

A la larga, la única distinción que se puede sostener es aquella entre el bien y el mal

De pintura en pintura de tiempo en tiempo

La burla de largo alcance

La riqueza de la posibilidad, cuyas potencialidades individuales tienden a cancelarse mutuamente

No-libertad experimentada como libertad y viceversa

Una desconfianza radical del lenguaje, la escritura, la ficción, la imaginación

Resiste, al mismo tiempo quedándose conectado

Para no volver a engañarse

Nuevamente formado sobre el terreno muerto

Uno “retira” lo hecho no ignorándolo o haciéndolo nuevo,

Sino desacreditándolo como la respuesta

Desacreditando sus pretensiones, de ser lo que el arte debe ser

↳ representacionalismo

“Flipando”, “enloqueciendo”

La moción de los no-acontecimientos

Estatus en la imaginación

Privados de su tiranía como hechos que están de moda↑

Una puntuación fácil

Rescátalo de los usos agotados, y la servidumbre a otros poderes

No hagas nada sino repetir sus formas muertas ←

Iconos sin imagen

Wu-wei – wu significa “no”, “sin”

- wei significa “acción”, “fabricando”, “haciendo”, “luchando”
“forzando”, “atareamiento”

Sin hacer nada - “¿somos todos pecadores?”

3 reglas para la salvación - bautizado

debe - evitar todos los errores

- antes de morir, arrepentirse de todos tus pecados y recibir la
absolución

Deshacerse de los “impedimentos”

5 obstáculos 1 - la ignorancia, no saber mejor

2 - la inconsciencia

3 - el apego

4 - el interés

5 - todo tipo de afecto

Más puro el arte, menos su interés

La escuela de la Tierra Pura (4c amida) vs. la Escuela Zen de Nueva York

La repetición como la primera idea de la forma

Lo que falta es más importante que lo que está presente

“El arte es la luz de los cielos y de la tierra”

Sólo una manera de mirarlo

Sin imágenes, pos-sin imágenes

El Tao es, hasta el alma, misterioso y oscuro

Pintura de 10,000 puntos feos

“Pintura tenue”

“Primero uno tiene que eliminar las cuestiones irrelevantes, y disipar las ilusiones”

La imagería islámica-religiosa como infame, idólatra,

Nunca en pugna, nunca atacando, “tendido, escondido”

El amor a la fama - vanidad de vanidades

Sin nombre y sin fama y “sin dejar rastro”

La acción como último recurso

→ Unas 3,000 reglas de la etiqueta confuciana

Un proceso de “disminución diaria, y disminuyendo otra vez”

El camino invariable

La misma no-forma

“La gran identidad”, misterio de misterios, el principio único, forma

Silencio, “calma”

“Lujurias del oído y del ojo”

Ninguna visión normal, sino la visión absoluta, donde no había ni vidente ni visto

La práctica de la Tierra Pura

Auto-naturaleza, auto-existente, auto-evidente, “oportunidad misteriosa”

→ “Hay que buscar la pintura más allá de las formas”

- Chang yen-yüan

“La sencillez noble y la grandeza tranquila”

→ La oscuridad de la libertad absoluta”

5 “impedimentos”, “estorbos”

ignorancia, no saber mejor, inconsciencia, apego, interés,

todo tipo de afecto

“ningún embellecimiento o arte evidente”

→ Una punzada de conciencia es una visión de Dios

“El no reprender el mal no es alabar la virtud”

“En sus manifestaciones individuales el arte no reconoce en absoluto su verdadera naturaleza, sino se ve más o menos como una burla, nuevamente inventada, privada y excéntrica. el creador de tal burla no considera su ocupación especialmente merecedora de respeto”.

- Mann

Una pintura que es apenas posible, que casi no existe, que no se conoce del todo, que apenas se ve.

Despegarse de todas las formas, no agarrarse a nada, no dejarse determinar por ninguna condición, no tener ningún afecto o anhelo

“Una energía inefable, vista invisiblemente, inconcebiblemente conocida”

Doce reglas para una nueva academia (fragmentos)

Las Seis Tradiciones para el estudio son (1) el icono puro; (2) la perspectiva pura, la línea pura y la pincelada pura; (3) el paisaje puro; (4) el retrato puro; (5) el bodegón puro; (6) la forma pura, el color puro y el monocromo puro. “Estudia diez mil pinturas y marcha diez mil millas”. “Aléjate externamente de toda relación, e internamente no guardes ningún anhelo en tu corazón”. “En la antigüedad, los ancianos puros dormían sin sueños y se despertaban sin ansiedad”.

Hay que memorizar Los Seis Cánones Generales o Los Seis Nos: (1) Nada de realismo ni de existencialismo. “Cuando lo vulgar y lo banal dominan, el espíritu amaina”. Nada de impresionismo. “El artista debe, de una vez por todas, emanciparse de la atadura de las apariencias”. “El ojo constituye una amenaza para la vista clara”. (3) Nada de expresionismo ni de surrealismo. “Explayarse” autobiográfica o socialmente “es obsceno”. (4) Nada de fauvismo, primitivismo o arte bruto. “El arte empieza con el destierro de la naturaleza”. (5) Nada de constructivismo, de escultura, de plasticismo, o de artes gráficos. Nada de collage, pasta, papel, arena o cuerda. “La escultura es un ejercicio muy mecánico, el origen de mucha transpiración que se mezcla con la arenilla y se convierte en lodo”. (6) Nada de trampantojo, de interiorismo o de arquitectura. Las cualidades y las sensibilidades corrientes de estas actividades quedan más allá del arte libre e intelectual.

Hay que seguir las Doce Reglas Técnicas (o Cómo Conseguir las Doce Cosas que hay que Evitar):

1. Nada de textura. La textura es naturalista o mecánica, una calidad vulgar, sobre todo la del pigmento o del empaste. Acuchillar la paleta, apuñalar el lienzo, esfumar la pintura y otras técnicas con acción no son inteligentes y hay que evitarlas. Nada de accidentes ni de automatismo.

2. Nada de pincelada, ni de caligrafía. El manuscrito, el trabajo de mano y las sacudidas manuales son personales, y de mal gusto. Nada de rúbrica ni de impronta. “La pincelada debe ser invisible”. “La influencia de los demonios malvados nunca debe conseguir controlar el pincel”.

3. Ningún esbozo ni dibujo. Todo, desde el principio hasta el final, debe estar definido mentalmente antes. “En la pintura, antes de coger el pincel, la idea debe existir en la mente”. Nada de línea ni de bosquejo. “Los locos ven los contornos y luego los dibujan”. Una línea es una figura, un “cuadro es una cara”. Nada de sombreado ni de rayado”.

4. Nada de formas. “Lo más refinado no tiene forma” Nada de figura, ni de primer plano ni de fondo. Ningún volumen ni masa, ningún cilindro, esfera o cono o cubo o *boogie-woogie*. Nada de empujar ni de tirar. “Ninguna forma, ninguna sustancia”.

5. Nada de diseño. “Hay diseño por todas partes”.

6. Ningún color. “El color ciega”. “Los colores son una faceta de la apariencia y por lo tanto pertenecen sólo a la superficie.” Los colores son bárbaros, inestables, sugieren que “la vida no se puede controlar completamente” y “debería ocultarse”. Los colores son un “embelecimiento que distrae”. Nada de blanco. “El blanco es un color, y todos los colores”. El blanco “es aséptico y no es artístico”, apropiado y agradable para los utensilios de cocina, no precisamente el medio para expresar la verdad y la belleza”. El blanco sobre blanco constituye “una transición desde el pigmento a la luz” y una pantalla para proyectar la luz” y los cuadros “en movimiento”.

7. Nada de luz. Ninguna luz brillante ni directa en o sobre la pintura. El crepúsculo tenue, absorbente, del final de la tarde queda mejor fuera. Nada de claroscuro “la realidad apestante de los artesanos, de los mendigos, de los beodos con sus trapos y sus arrugas”.

8. De espacio, nada. El espacio debería estar vacío, y no debería proyectar ni estar llano. “El cuadro debería quedarse detrás del marco”. El marco debería aislar y proteger la pintura de su entorno. Las divisiones del espacio no se deberían ver dentro del cuadro.

9. Nada de tiempo. “La hora de reloj, la del hombre, es intrascendente”. En el arte no hay ni antiguo ni moderno, ni pasado ni futuro. “Una obra de arte está siempre presente”. El presente es el futuro del pasado, y no el pasado del futuro. “Ahora y hace mucho tiempo son una misma cosa”.

10. Ni tamaño ni escala. La amplitud y la profundidad del pensamiento y del sentimiento artístico no guardan ninguna relación con el tamaño. Los tamaños grandes son agresivos, positivistas, inmoderados, venales y carecen gracia.

11. Ningún movimiento. “Todo lo demás se mueve. El arte debería estar inmóvil.”

12. Sin objeto, sin tema, sin materia. Nada de símbolos, de imágenes, ni de signos. Ni ajedrez.

Unos reglamentos supletorios son: Ni caballete ni paleta. Funcionan bien los bancos bajos, planos y robustos. Los pinceles deben ser nuevos, limpio, planos, equilibrados, de anchura una pulgada, y fuertes. “Si el corazón está recto, el pincel está firme”. Nada de ruido. “El pincel debe pasar ligera y suavemente sobre la superficie” y en silencio. Nada de frotar ni de

raspar. La pintura debería ser permanente, libre de impurezas, y se mezcla y se almacena en botes. El aroma debería ser el de “alcohol puro de aguarrás, sin adulterar y recién destilado”. “La cola debería ser lo más clara y limpia posible”. El lienzo es mejor que la seda o el papel, y el lino es mejor que el algodón. El acabado no debería tener ningún brillo. El brillo refleja y se relaciona con el entorno cambiante. “Un cuadro se ha terminado cuando todo rastro de los medios utilizados para alcanzar el fin ha desaparecido”.

El tejado del estudio de bellas artes debería ser “a prueba de lluvias”, veinticinco pies de ancho y treinta pies de largo, con espacio adicional para el almacén y la pila. Las pinturas deberían estar almacenadas, y no contempladas continuamente. El techo debería tener una altura de doce pies. El estudio debería estar separado del resto de la escuela.

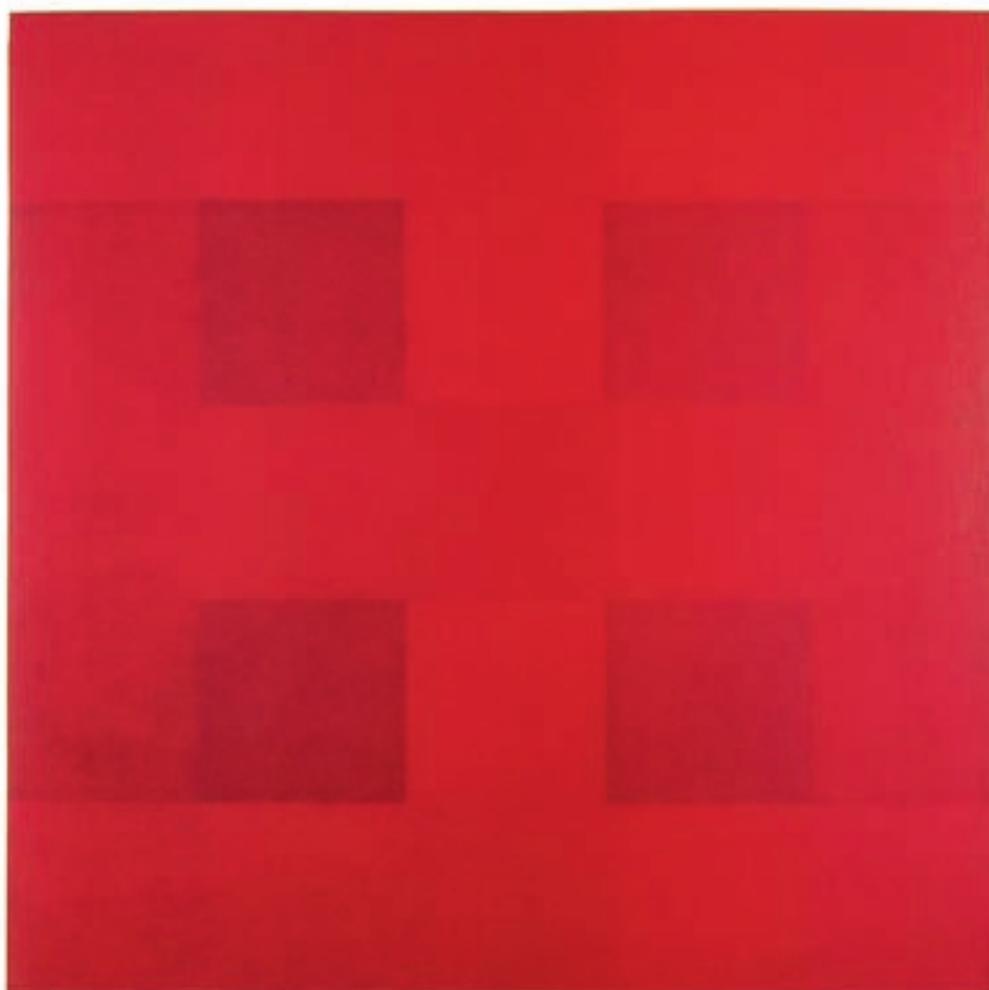
El artista plástico debería tener una mente refinada, “libre de toda pasión, animadversión y engaño”.

El artista plástico no necesita sentarse con las piernas cruzadas.

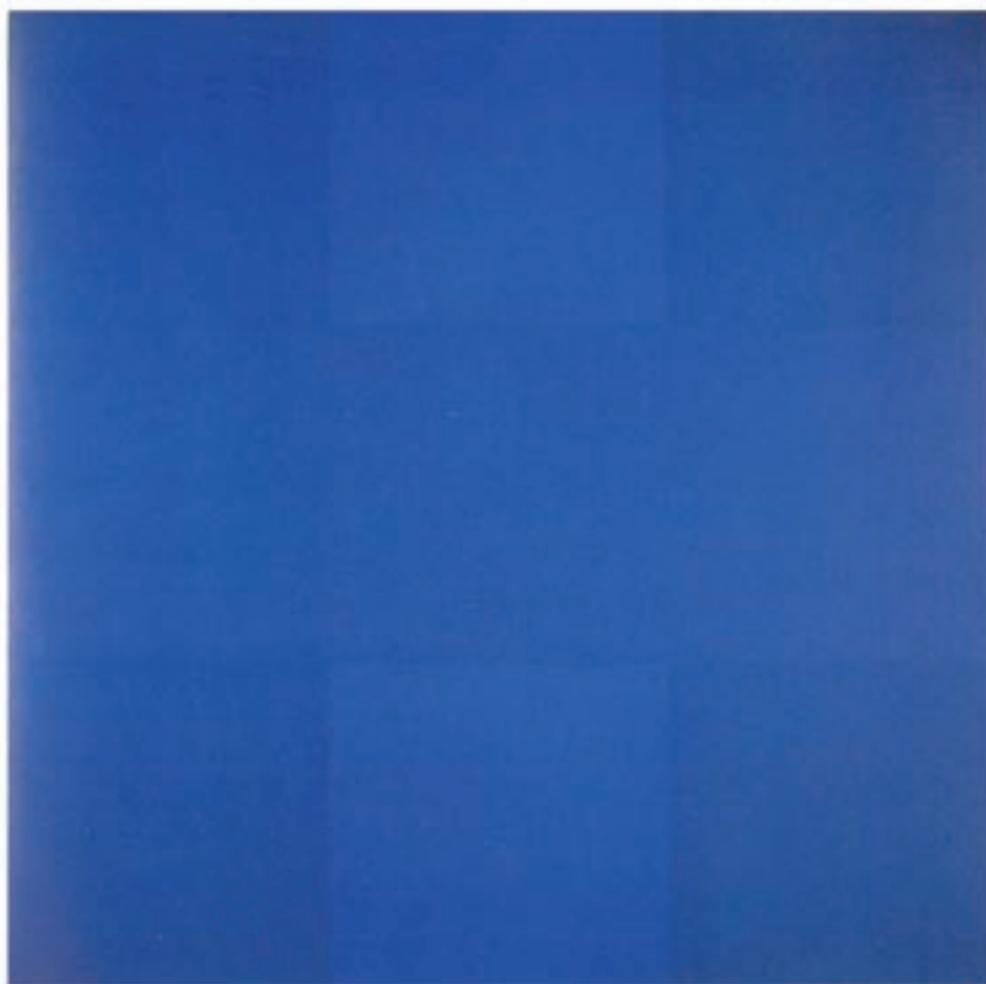
AD REINHARDT *Art as Art* (Versión del inglés: GORDON BURT y MANUEL LUCA DE TENA)

BIBLIOGRAFÍA:

- ASHTON, Dore, *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1988.
- BAAS, Jacquelynn, *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today* University of California Press. Berkeley. Los Angeles, 2005.
- BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1982.
- BOCOLA, Sandro, *El arte de la modernidad. Estructura de su evolución de Goya a Beuys*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999.
- CALVO SERRALLER, Fco. *El último triunfo de la pintura*. Catálogo exp. *El expresionismo abstracto americano*. MAC Esteban Vicente. Segovia, 2003- 2004.
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul (Eds.) *Art in Theory 1900 -1990*. Blackwell. Oxford UK & Cambridge USA, 1992- 93.
- HESS, Barbara, *Expresionismo abstracto*. Taschen. Madrid, 2005.
- LUCY- SMITH, Edgard, *Movimientos en el Arte desde 1945*. Emecé Editores. Buenos Aires, 1979.
- REINHARDT, Ad, *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt. Edited and with an introduction by Barbara Rose*. University of California Press. Berkeley. Los Angeles, 1991.
- ROSE, Barbara (Ed.), *Readings in American Art. 1900 – 1975*. HRW.Holt, Rinehart and Winston. USA Praeger Publishers. Inc. 1975.
- RUHRBERG, Kart, *Arte del siglo XX. (Volumen I)*. Taschen. Madrid, 2005.



Pintura abstracta, Rojo, 1953
Óleo sobre lienzo
40 x 40 inches



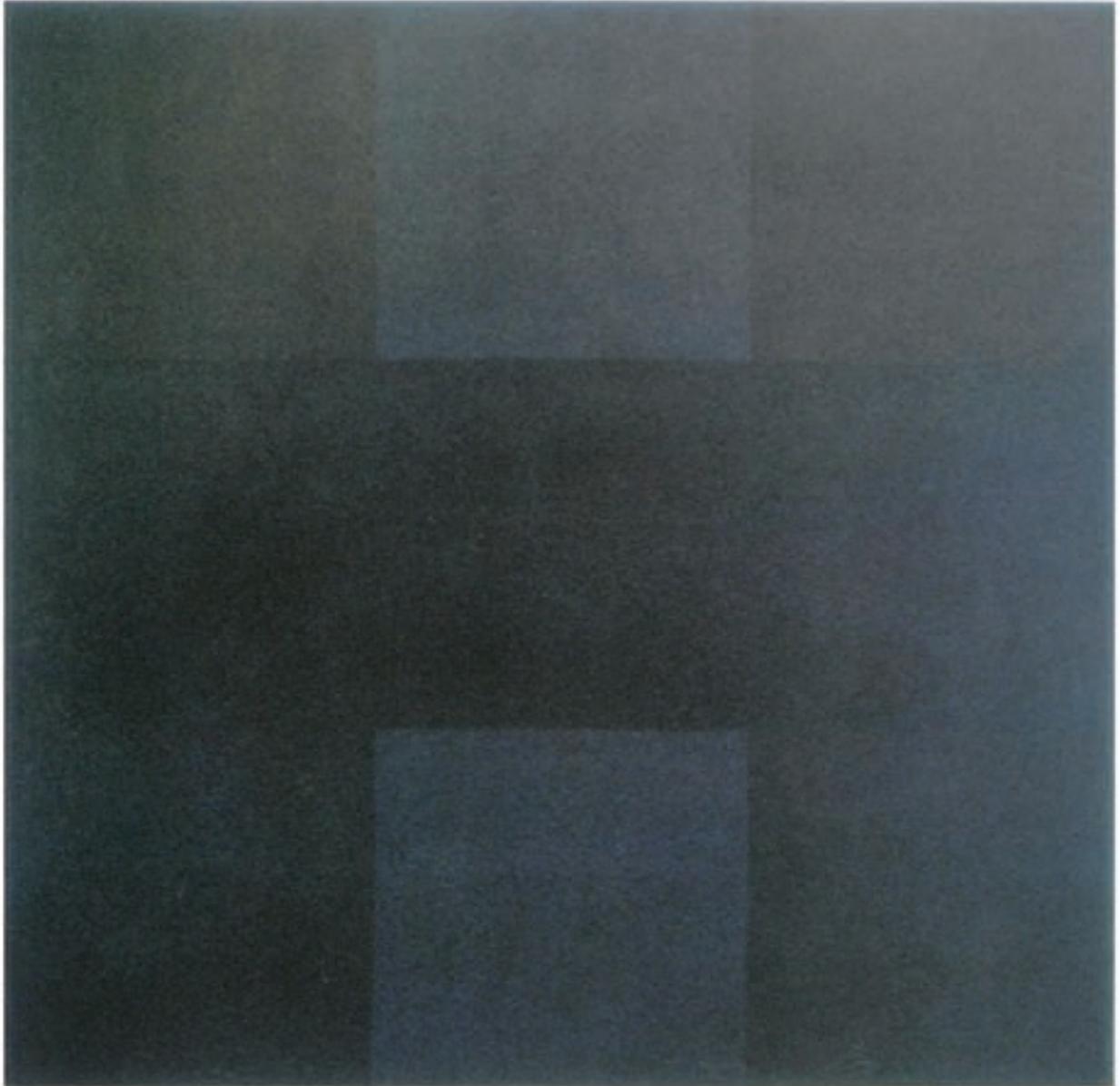
Pintura abstracta, Azul, 1953
Óleo sobre lienzo
30 x 30 inches



Pintura abstracta (N.º 17), 1953
Óleo y témpera sobre lienzo
77,7 x 77,7 inches



Pintura abstracta, 1958
Óleo sobre lienzo
274,5 x 101,6 cm



Pintura abstracta (N.º 34), 1964
Óleo sobre lienzo
153 x 152,6 cm

XVII. GERHARD RICHTER Dresde (RDA), 1932

“Esencialmente, el arte siempre está relacionado con la necesidad, la duda y la impotencia; frecuentemente desconsideramos esta relación cuando aislamos estéticamente la parte formal.”

“¿No lo entiende? Lo que frívolamente llamamos realidad no está ahí hasta que se ha convertido en realidad a través del arte. En otras palabras, el arte nunca hace una afirmación sobre la realidad, sino que es en sí mismo la única realidad que está ahí”.

“Los cuadros abstractos son modelos ficticios, porque visualizan una realidad que no podemos ver ni describir, pero que, no obstante, podemos llegar a la conclusión de que existe. Asignamos nombres negativos a esa realidad- lo desconocido, lo incomprendible, lo infinito- y durante miles de años lo hemos representado por medio de imágenes sustitutivas como cielo e infierno, dioses y demonios. Con la pintura abstracta hemos creado un medio mejor para dirigirnos a lo que no se puede ver ni comprender, porque la pintura abstracta ilustra con la máxima claridad, es decir, con todos los medios a disposición del arte, la “nada”.

(...) No es un juego ingenioso; es una necesidad, y como todo lo desconocido nos asusta y nos llena de esperanza al mismo tiempo, tomamos estas imágenes como una explicación posible de lo inexplicable o, por lo menos, como una forma de manejarlo”.

“En un cuadro no intento otra cosa que reunir, con la mayor libertad posible, y de manera viva y viable las cosas más diversas y más contradictorias. Y no paraísos...”

Gerhard Richter fue un relevante miembro de la revuelta que comenzó en los años sesenta e hizo posible la desintegración de las jerarquías artísticas dominantes en aquel entonces. Un aspecto esencial de la caída al grado cero del significado atañe directamente al espectador y a su posición de “mira” como elemento constitutivo del sentido de la obra. Artista o no, la audiencia empezó a entender definitivamente la cultura como un archivo, la biblioteca en la que los valores acumulados en las más dispares estanterías ganan o pierden relevancia en función del lugar donde se miren y lean. Desde el punto de vista histórico ello ayudó a que el espectador se liberara de las restricciones cognoscitivas causadas por la poderosa proposición modernista norteamericana de los años cincuenta. El británico John Thompson lo ha subrayado recientemente cuando atribuye a la obra de arte la capacidad de producir una idoneidad entre emoción y forma que puede reconocer el espectador sensible y entrenado.

Desde la perspectiva del espectador, no como juez, sino como lector, el interés de la propo-

sición artística se centra en la potencial capacidad de la obra de revelar algo por sí misma, de un modo lento e incompleto, relevando a un segundo plano la problemática personal del autor. El arte conserva entonces su radical autonomía como tal, abriendo al espectador un espacio propio de interpretación abierta.

La autorreferencialidad del gesto mecanizado, desublimado, hueco de emoción, hace que la riqueza de la pintura, su mórbida belleza potencie la ineptitud intelectual del motivo aparente que aquella recoge, ya sea un paisaje, una abstracción o un bodegón. El poder alegórico de su pintura radica en la fuerza que demuestra el ofrecer la experiencia de lo tangible, de lo físico que hay en el acto del pintor, como demostración insistente de sus limitaciones discursivas.

La obra de Richter resiste a la idea de estilo como marca visual del idioma, diferenciadora impronta matérica, tradicional valor definitorio de la personalidad artística individual y de su valía subjetiva en tanto que ser original. En su opinión, conceptos como pintura realista, conceptual o abstracta no son exclusivos. En su obra se consideran como procedimientos alternativos.

La vida “expresiva” del cuadro, abortada por Richter con su habitual maestría para atrofiar la capacidad simbólica de la obra eludiendo pronunciarse o enjuiciar lo tratado con el recuerdo a la experiencia personal, o sea, concienciando en el presente, y gracias a la memoria, la vida de un tiempo anterior que pudiera permanecer intacta en la vivencia del hoy. Hay vacío también en los *48 Retratos*, por el carácter mayestático e impasible que confiere a la representación ecuanímente democrática de los principales pensadores eternizados por la enciclopedia de donde proceden los originales.

Pero la arbitrariedad y el azar como método esencial entran en la pintura de Richter en 1976, momento en el que comienza a experimentar pintando cuadros abstractos que le permiten intervenir en la tela sin dirección o propósito previos para ir encontrando después, durante el proceso, la solución pictórica definitiva. El accidente y la destrucción parcial de lo que se va construyendo juegan en este tipo de cuadros un papel importante: “el cuadro en cuestión debe irse desarrollando en función de una lógica pictórica o visual, debe resultar de manera forzada. Y puesto que no planeo este resultado visual, espero poder materializar cierta adecuación y objetividad similares a la que dispone cualquier fragmento natural (o que posee un ready-made)”. De un modo controlado, respetando la lógica idiomática y sintáctica elegida, acepta, altera o destruye lo que va apareciendo hasta llegar al punto de inflexión en que decide que la obra está acabada, completa, como sistema autónomo abstracto estructuralmente próximo al musical. Es decir, Richter obtiene las composiciones abstractas con una metodología similar al proceso musical: define una composición y conforma un ritmo combinando los colores como si fueran notas de un pentagrama.

“Cualquier expresión ha sido sometida a la estructura y no se vocifera sin más. Esta es la razón por la que me lleva tanto tiempo acabar mis cuadros. Interrumpo el avance en una pintura y vuelvo a ella tras una larga pausa para asegurarme de que el cuadro no tenga un solo cariz, ejerciendo sobre él cuidadosamente el mayor control posible”, afirma el pintor.

Según José Lebrero Stals: “La obra de Gerhard Richter manifiesta la verdad de la no-Verdad categórica: proponiendo en forma de imagen pintada una situación que se desvela como mentira, o sea, como negación de lo que aparentemente muestra, logra formular una opinión afirmativa referente a la imposibilidad personal de hablar de otra cosa que no sea impotencia de hacer una afirmación. El resultado carece de significado inmanente. Su sentido e interés conceptual radican precisamente en la contradicción que el decir del –no poder- decir revela, desarrollando una táctica formuladora de supresión que le conduce a eliminar “idea, composición, objeto, forma, imagen” y sin embargo a mantenerlo todo. En el núcleo de su decálogo hay un principio: seguir pintando a pesar de haber perdido cualquier esperanza en la capacidad de decir del medio.”

Conversaciones con Gerhard Richter (fragmentos). Benjamin H. D. Buchloh

B.B.: *¿Cuándo descubriste realmente a los grandes pintores abstractos? ¿A Mondrian y a Malévich, por ejemplo?*

G.R.: En Alemania Occidental, en algún momento, tarde, no lo sé muy bien.

Pero, ¿era tan difícil acceder a ellos como a Schwitters? ¿Se trataba del pasado, de un pasado mucho más antiguo que la Escuela de Nueva York y Rauschenberg?

Sí, salvo Mondrian, que me gustó enseguida, mucho más que Malévich y todo ese grupo.

En 1966, cuando empezaste a pintar cuadros no figurativos, muestrarios de colores, ¿tu actividad estaba directamente relacionada con el desarrollo del arte minimal? ¿Se trataba de una situación conflictual frente a la hegemonía americana, o bien tu propia evolución estaba más estrechamente ligada a una situación local, la de Dusseldorf? ¿Se debió quizás a tu encuentro con Palermo?

Palermo y lo que le interesaba a Palermo seguramente tenían algo que ver, y también, más tarde, el arte minimal; pero las muestras de colores de 1966 tenían más que ver con el Pop

Art. Yo reproducía muestrarios de colores y la belleza de estos muestrarios de colores procedía del hecho de que estaban dirigidos contra los esfuerzos de los neo-constructivistas, Albers, etc....

En aquellos momentos ¿conocías a Barnett Newman?

No. Pero después llegó a gustarme mucho.

Así pues, ¿se podría decir que tu abstracción era más bien un ataque contra contra la historia de la abstracción europea?

Un ataque contra la falsedad y el fervor de la celebración de la abstracción con una deferencia hipócrita: un arte de devoción, con esos cuadrados..., un artesanado de capillita...

¿Te interesó la abstracción del arte minimal?

Sí, y gracias a ella se volvieron grises dos o tres de mis muestrarios de colores.

A Robert Ryman ¿lo descubriste más tarde?

Debió de ser seguramente hacia 1970, cuando vi su primera exposición en la galería Konrad Fischer. Me pareció muy bien.

¿Por qué era mejor, o diferente?

Porque por primera vez no se intentaba mostrar nada. Y eso se correspondía mejor con mi situación.

.....

Si lo que realmente te importaba era el contenido, ¿cómo explicas la introducción simultánea, en tu obra, de cuadros no figurativos? Por ejemplo, los muestrarios de colores, y otros cuadros abstractos que realizaste de manera paralela a las obras figurativas. Esa simultaneidad confundió a la mayoría de los críticos: por eso te veían como el pintor que conoce todos los trucos y todas las técnicas y que, a la vez, concibe y domina a la perfección todas las convenciones iconográficas. También es eso lo que actualmente interesa a muchos en tu

trabajo: tu pintura da la impresión de presentar el conjunto de la pintura del siglo XX en una especie de gran retrospectiva cínica.

Pues se trata de un malentendido. Yo no veo ni truco, ni cinismo ni engaño. Por el contrario, el modo directo de abordar lo que sea, la evidente legibilidad de todos mis pensamientos me parecen rozar los límites del “amateurismo”. Por eso tampoco sé exactamente qué es lo que quieres decir cuando hablas de contradicción entre pintura figurativa y pintura abstracta.

Me veo como el heredero de una prodigiosa cultura pictórica, de una enorme y rica cultura del arte en general, cultura que hemos perdido, pero de la que siempre seremos deudores. Y en esas condiciones es difícil negarse a hacer una obra de restauración, y también es difícil no resignarse, no decepcionar, cosas que serían igualmente graves.

Sin duda, la fotografía es un factor objetivo que ha reforzado aún más el hecho de que hayamos olvidado cierta manera de pintar y de que ya no sepamos producir una determinada calidad artística.

[...] Pero tú, sin embargo, concedes al arte un papel más importante que el de acabar con la falsa herencia cultural burguesa, aunque ésta sea una de sus funciones, ¿no es así?

¿Acabar con ella? Sí, también.

Y al mismo tiempo tiene otra función. Ahí está la contradicción. ¿Qué otra cosa puede ser esta función, sino una función política?

En primer lugar, no se limita a destruir; también construye algo, otra imagen.

¿La autonomía?

Sí

¿Y cómo es posible que el cuadro todavía pueda ser, hoy en día un ejemplo de esa autonomía?

El cuadro es una posibilidad importante entre otras. En el peor de los casos sólo lo es para aquellos que se interesan por él.

¿Y no crees que el hecho de limitarse a la práctica de la pintura, como tú te has impuesto a ti mismo, es limitativo en relación a la doble exigencia de acabar con la herencia burguesa y a la vez construir una nueva autonomía? ¿No se impone la necesidad de admitir que existen otros medios, más radicales, para acelerar ese proceso de liquidación y, en consecuencia, de producir con más éxito un proceso de anticipación?

No, en eso soy extremadamente conservador. Es como si me dijeran que no hay que utilizar el lenguaje porque es una herencia burguesa, o que ya no hay que imprimir los textos en libros, sino en tazas o patas de silla. En este sentido soy tan burgués que sigo comiendo con cuchillo y tenedor y pintando al óleo sobre lienzo.

Así que todos los intentos por hacer progresar más aprisa uno de los términos de esta dialéctica con medios estéticos te parecen inaceptables. Entonces podrías criticar a Duchamp a posteriori, ya que esa fue la razón por la que abandonó la pintura.

No estoy seguro de que sean esas las razones que tuvo. Pero, en todo caso, nunca se podrá deducir de ello que sea obligatorio abandonar la pintura. Entender así a Duchamp y a continuación hacer política o crítica es algo completamente penoso.

¿Por qué has negado tan explícitamente la existencia de una intención política en tu pintura?

Porque la política no me interesa mucho, porque el arte tiene otra función, y porque yo no puedo hacer más que arte. Dirás que eso es conservador.

.....

Los cuadros grises los he realizado en un momento en que había monocromos por todas partes. A pesar de eso los he pintado.

¿A quién te refieres cuando dices que había monocromos por todas partes? ¿A Klein y Kelly?

A Kelly no. Me refiero a Bob Ryman. Y también a Brice Marden, Alan Charlton, Yves Klein y muchos más.

¿Eras consciente de utilizar la paráfrasis como estrategia?

No del todo. Pensaba que tenía derecho a hacerlo porque lo hacía por otra razón, porque cada cuadro dice una cosa distinta y no se parecen entre sí. Ni siquiera me inquietaba el hecho de que eso pudiera ser eclecticismo.

Y, sin embargo, en nuestra historia tú no tienes más posibilidad que la de ser ecléctico.

No lo sé; de hecho, no lo creo.

¿Por qué hablan de ser diferentes tus monocromos? ¿Porque eres tú quien los pinta?

Sí, porque yo quería otra cosa, porque la semejanza es sólo superficial.

¿Porque los consideras más tradicionales que personales?

Siempre hay una intención personal, la de vehicular de esa manera el contenido, otro contenido.

La intención siempre es la misma. ¿Así que también tus cuadros abstractos vehiculan un contenido?

Sí

O sea que no son negación del contenido, facticidad de la pintura. ¿Tampoco son una paráfrasis irónica del expresionismo actual?

No

¿Tampoco son una perversión de la abstracción gestual? ¿Ni una forma de ironía?

¡Nunca! ¿Qué es lo que pretendes? ¿Por qué quieres que mis cuadros no tengan contenido? ¿Qué contenido tienen entonces los expresionistas abstractos, si yo no lo tengo?

No era esa su intención. Por ejemplo, Rothko. Diluyendo y degradando el color produce una ilusión de espacio, que no está negada, como en tu caso, sino que, por el contrario, represen-

ta una profundidad, una bruma, un resplandor, una trascendencia. Y en la obra de Rothko es muy importante la combinación de colores. Dos, o mejor, tres tonos o tres valores de un color aparecen opuestos, de una manera muy calculada, muy diferenciada, para que esa combinación produzca una resonancia cromática muy precisa, que, a su vez, debe producir una emoción psíquica.

Mi caso no es muy diferente, simplemente se trata de otro impacto con otros medios.

No, porque si esa capacidad que tiene el color de producir una cualidad emocional, espiritual, está a la vez demostrada y negada, acaba finalmente por anularse. Si se instauran tal cantidad de combinaciones, de relaciones intercambiables, ya no se puede hablar de resonancia de la gama cromática, porque ya no hay relaciones ordenadas, ni en el sistema de los colores, ni en el sistema espacial.

No puedo admitir eso que dices: que ya no hay composición. Cuando sitúo una forma de color junto a otra, aquella entra automáticamente en relación con ésta.

Sí, pero esas relaciones están regidas por formas diferentemente estructuradas y por leyes que llegan hasta la consciencia del hecho de que la negación absoluta también es una composición. Pero en tus cuadros todo remite a la ordenación tradicional de las relaciones, desde el momento en que permiten ver como algo posible la infinita diversidad de elementos estructuralmente heterogéneos.

Sí, pero, a pesar de todo, hay que recolocar todo eso en su contexto. Un contexto que es cada vez más difícil, a medida que el cuadro avanza. Al principio todo es fácil y no definido, pero después algo se coloca en su sitio con una coherencia que es lo contrario de la arbitrariedad.

Sí, seguramente, pero es otra clase de percepción y por lo tanto lo que busca es otra forma, incluso una forma en contraposición.

Sí, es posible. Y desde luego lo que sí está en contraposición es mi método frente a mis expectativas, frente a todo aquello que, de alguna manera, me obliga a pintar.

¿Y cuáles son tus expectativas?

Que nazca algo que no conozco, que no podía haber previsto, algo mejor, más inteligente que yo, algo más universal. De hecho, eso es lo que he intentado: usar mil o cuatro mil colores en la esperanza de que una imagen se coloque en su sitio.

¿Qué imagen?

Una imagen que represente nuestra situación de manera más justa y verdadera, una anticipación, algo que podría comprenderse como un proyecto y como algo más que eso..., así que nada de didáctica ni de lógica, sino, por el contrario, algo más libre que, a pesar de toda su complejidad, dé una impresión de facilidad.

.....

Yo creo que tu pintura remite al proceso pero que tú, al contrario que Ryman, no sostienes que ese sea su único aspecto, sino uno entre varios.

Entonces, ¿por qué habría de tomarme tanto trabajo en producir esa diversidad?

Porque pretendes declamar el inventario de todos los aspectos, porque se trata, en tu caso, de una retórica de la pintura y, simultáneamente, del análisis de esa retórica.

Se trata solamente de mostrar cómo la superficie amarilla se separa en tal punto del fondo azul verdoso, ¿cómo se explica que esta demostración pueda ser narrativa o crear un clima?

¿Un clima? ¿Quieres decir que eso hace nacer una experiencia que realmente tiene que ver con la emoción?

Sí, y también un placer estético.

Eso es otra cosa. El placer estético también lo veo, pero lo que es el clima, no lo veo.

¿Qué es un clima, entonces?

Algo que tiene un carácter explícitamente emocional, espiritual, psicológico.

Eso es exactamente lo que hay en esos cuadros.

Gracias a Dios, sólo en las partes más flojas.

¿Así que tú no crees que una demostración que se limita a tratar de la materia pictórica, de la retórica y de sus elementos, puede tener la capacidad de decir algo, de expresar una nostalgia, un deseo cualquiera?

¿Qué clase de nostalgia?

La nostalgia de una calidad perdida, de un mundo mejor, de lo que sería lo contrario de la miseria y la falta de perspectivas.

¿El deseo de poder exponer la cultura como un espectáculo contemplativo, y al mismo tiempo de ser creíble?

Podría hablar también de redención. O de esperanza, de la esperanza en que la pintura pueda, a pesar de todo, producir un impacto.

.....

En circunstancias históricas precisas la pintura ha tenido otras funciones, como por ejemplo la posibilidad de influir en su época.

Si pienso en la pintura política de nuestra época, entonces prefiero a Barnett Newmann, que tiene algunos cuadros grandiosos.

Eso dicen. Grandiosos ¿en qué sentido?

No puedo describir lo que me produce emoción. Creo que sus cuadros se pueden contar entre los más importantes.

Es un mito que quizás habría que volver a estudiar. Precisamente porque es tan difícil de describir y porque, tratándose de cuadros, no bastan los actos de fe.

Los actos de fe son inevitables, forman parte de nosotros mismos.

Y tus cuadros ¿a qué incitan, a actos de fe o a análisis? ¿Qué es lo que a ti te gustaría?

Las dos cosas. A ti te incitan al análisis y a otros a un acto de fe.

Así que te sentirías muy satisfecho si alguien cayera de rodillas ante un cuadro tuyo y se echara a llorar, como hubiera deseado Rothko que le pasara a él, ¿no es así?

Desgraciadamente la pintura no puede producir ese efecto. Es más fácil conseguirlo con la música.

¿Qué papel juega el azar en tu pintura?

Un papel esencial, desde siempre. Es algo que a veces me ha preocupado; me parecía una verdadera carencia verme tan dependiente del azar.

¿Es un azar distinto al de Pollock? ¿Distinto al de los surrealistas?

Ya lo creo. Y, sobre todo, no es nunca un azar ciego. Es un azar siempre previsto pero siempre sorprendente. Y lo necesito para continuar, para eliminar mis fallos, para destruir lo que he hecho mal, para aportar algo distinto, un elemento de interferencia. Y, sobre todo, me quedo atónito cuando veo hasta que punto el azar es mejor que yo.

¿Quieres decir que es en el plano del azar donde la apertura aún es posible verdaderamente, dónde aún puede ser creíble?

Quizás al ser el azar el que introduce la objetividad, ya no es sólo un azar. Pero con esa manera que tiene de ser a la vez destructivo y totalmente constructivo, está creando cosas que ciertamente me habría gustado pensar y hacer por mí mismo.

Algunas notas de Gerhard Richter

3 de enero de 1988. El arte es la pura realización del sentimiento religioso, de la capacidad para la fe, del deseo de Dios.

Todas las demás realizaciones, las cualidades humanas más notables, abusan de las mismas explotándolas: es decir: sirviendo a una ideología. Incluso el arte se convierte en “arte aplicado” cuando renuncia a su libertad y se prepara para adecuarse a un mensaje. El arte es humano sólo en el rechazo absoluto a realizar una declaración.

La capacidad de creer es nuestra cualidad más destacada y sólo el arte la traduce en una realidad de forma apropiada. Sin embargo, cuando saciamos nuestra necesidad de fe con una ideología, estamos flirteando con el desastre

13 de enero de 1988. El arte es lastimoso, cínico, estúpido, desesperado, confuso, el reflejo en el espejo de nuestro propio empobrecimiento espiritual, de nuestro estado de abandono y pérdida. Hemos perdido todas las grandes ideas, las Utopías; hemos perdido toda la fe, todo lo que crea significados.

Incapaces de sentir fe, desesperados hasta los niveles elevados, vagamos por un pantano de desechos tóxicos; los restos y despojos de chatarra y detritos nos amenazan, nos hieren y mutilan constantemente y, antes o después, acaban con nosotros inevitablemente. Es peor que la locura.

Se venden consuelos: todo tipo de supersticiones, pequeñas ideologías ampulosas, las mentiras más estúpidas.

23 de julio de 1989. Por muy inepta -desesperadamente inepta- que sea mi forma de enfocarlo, mi voluntad, mi empeño, mi esfuerzo -lo que me motiva- es la búsqueda de iluminación (percepción de la verdad y de sus interconexiones; acercarme al significado; así que todas mis acciones y afirmaciones pesimistas, nihilistas, tienen por único objetivo crear o descubrir la esperanza).

25 de julio de 1989. Mi renuncia a la ideología: carezco de los significados para investigarlo. Sin duda las ideologías son nocivas y, por tanto, debemos tomárnoslas muy en serio: como comportamiento y no por su contenido (en su contenido son igualmente falsas). La ideología como racionalización de la fe; como el “material” que la traduce en palabras de forma crédula y la hace comunicarse. La fe, y me repito a mí mismo, es la conciencia de las cosas que van a ocurrir; por lo tanto, se equipara con la esperanza, con la ilusión y es humana en su esencia (no me explico cómo se las arreglan los animales sin esa conciencia); porque no podemos vivir sin la imagen mental del “mañana”.

20 de noviembre de 1989. La ilusión –o más bien la apariencia- es el tema de mi vida (podría ser el tema del discurso de bienvenida a los nuevos en la Academia). Todo lo que es, parece y vemos porque lo percibimos gracias a la luz reflejada de la apariencia. Nada más es visible.

La pintura tiene que ver con la apariencia más que ningún otro arte (incluida la fotografía, por supuesto).

El pintor ve la apariencia de las cosas y la repite. Es decir, fabrica su apariencia sin fabricar la cosa en sí misma; y si ya no recuerda a ningún objeto, esta apariencia producida artificial-

mente funciona solamente porque se ha examinado por su semejanza a una apariencia familiar, es decir, relacionada con un objeto.

Incluso cuando la experiencia o el consenso más o menos prohíben este examen comparativo, comparamos una pintura blanca de Robert Ryman no con una pared encalada, sino con la experiencia intelectual de la historia de la monocromía y con otro problema de la teoría del arte; e incluso cuando funciona del mismo modo básicamente. Todavía la comparamos con la nieve, la harina, la pasta de dientes y quién sabe qué más.

16 de diciembre de 1989. El lenguaje sólo puede expresar lo que el lenguaje le permite expresar.

El lenguaje es únicamente el lenguaje de la conciencia. “No se sabe lo que no se puede decir”.

Por eso, todas las teorías están totalmente circunscritas, son prácticamente imposibles de usar, pero son siempre peligrosas.

25 de septiembre de 1992. Para los depresivos, todos los cuadros son rectángulos pintados vacuos, carentes de significado, con independencia de lo que representen. Los ven con ojos de vaca y, lo que es peor, les producen descontento y dolor.

El mundo del arte parece sufrir esta enfermedad cada vez con mayor frecuencia, así que podemos esperar décadas de miseria (el precio a pagar por la manía previa).

11 de diciembre de 1992. Visto desde un punto de vista racional, lo que vivimos y, por lo tanto, lo que llamamos la Vida, no tiene sentido, ni utilidad, es vana, innecesaria, un absurdo. Nuestra razón la persigue, proporcionándonos constantemente interpretaciones y justificaciones que, por supuesto, no son más que intentos de manipular y mantener a raya la verdad.

BIBLIOGRAFÍA:

H.D. BUCHLOH, Benjamin *Conversaciones con Gerhard Richter*. Catálogo exposición MNCARS. Madrid, 1994.

LEBRERO STALS, José *Contrapintura*. Catálogo exposición MNCARS. Madrid, 1994.

RICHTER, Gerhard *Notas, 1986-1992*. Arte y Parte. Nº 49. Santander, 2004.

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX (Vol. I)*. Taschen. Madrid, 2005.



Vela, 1983
Óleo sobre lienzo
95 x 90 cm



Paisaje de Coblenza, 1987
Óleo sobre lienzo
140 x 200 cm



Captura I, 1988
Óleo sobre lienzo
92 x 126 cm



Pintura abstracta, 1991
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm



Bach (4), 1992
Óleo sobre lienzo
300 x 300 cm

XVIII. MARK ROTHKO (Markus Rothkovich) Dvinsk (Rusia), 1903 – Nueva York, 1970.

“Pienso mis cuadros como dramas; las formas de los cuadros son los intérpretes. Han sido creados por la necesidad de un grupo de actores que sean capaces de moverse dramáticamente sin embarazo alguno y de ejecutar gestos sin vergüenza. Ni la acción ni los actores se pueden anticipar o describir por adelantado”.

“No me interesan las relaciones de color o de forma o de cualquier otra cosa [...]. Me interesa solamente expresar las emociones humanas fundamentales – tragedia, éxtasis, melancolía, y demás -, y el hecho de que muchas personas se emocionen y lloren ante mis cuadros prueba que puedo *comunicar* con esas emociones humanas básicas. Las personas que lloran ante mis pinturas están teniendo la misma experiencia religiosa que tuve yo cuando las pinté. Y si tú, como dices, te sientes movido únicamente por sus relaciones de color, entonces es que no las entiendes”.

MARK ROTHKO

“Las pinturas de Rothko supusieron toda una conmoción. Eran muy formales, no tan impetuosas como las de Warhol. En lo que a mí respecta, considero especialmente impresionante la actitud de Rothko hacia la pintura y el oficio del pintor [...] Sus obras despertaban en mí una mezcla de sentimientos. Eran sacras y al mismo tiempo demasiado decorativas, aunque, ostensiblemente, la pintura exhalaba un hálito trascendental. Sin embargo, era utilizada con fines decorativos y en los hogares de los coleccionistas resultaba demasiado bello”.

GERHARD RICHTER

Mark Rothko no fue un profeta en el sentido público, pero su obra, sin embargo, trataba de un lenguaje del futuro y del mundo que normalmente resulta invisible y se anticipó a su época explorando zonas de la conciencia que acaban de descubrirse, según nos dice Anne Seymour en su texto *Profecía y transformación*. Ahora, a los casi veinte años (el texto es de 1987) de su muerte, sus cuadros se comprenden mejor, pero seguramente aún no del todo. Según Dore Ashton, al final de su vida, Rothko sintió una gran tristeza por la incompreensión general que padecía su iniciativa. Se sentía alienado por el arte de su tiempo y muchos artistas le parecían meros diseñadores cuyas obras carecían de contenido espiritual.

Rothko era uno de los artistas más intelectuales y con mayor facilidad de expresión de su generación. Alimentado por la Biblia, Shakespeare, Platón, las tragedias griegas, Nietzsche, Kierkegaard, la *Rama Dorada* de Frazer y por un deseo de libertad individual y social (lo cual nos recuerda sus orígenes en la Rusia prerrevolucionaria), y aprendiendo de los expresionistas alemanes, de Miró, de Matisse, de Mondrian y del surrealismo, pasó largos años construyendo cimientos –no sólo para sí mismo antes de tropezar con el más notable de sus descubrimientos. Durante todo ese tiempo, Rothko ayudó a construir las bases necesarias y las normas morales del primer arte norteamericano de nivel verdaderamente internacional, de manera que este arte, como su propia obra, al proceder según los principios goethianos de la fidelidad al yo interior en lugar de a los puntales externos de la cultura, pudiendo enfrentarse sin miedo con las grandes cuestiones y las grandes emociones: la tragedia, el éxtasis, el miedo, el nacimiento y la muerte (como diría Rothko, con todo el “drama trágico-religioso” que es la vida).

Hasta las obras más tempranas aluden a un mundo oculto detrás de lo cotidiano; tienen la desmaterialización de las formas y los planos flotantes que sugieren un profundo espacio interior, la capacidad peculiar de indicar espacio y forma como algo complejo, sin definirlos, además de la emotividad y una sensación subyacente de tragedia inminente que muchas veces se encuentran en los cuadros posteriores.

[...] Aunque lo que más le importaba eran los seres humanos, las emociones y la supervivencia de la humanidad, Rothko dejó la pintura figurativa, porque pensaba que lo que hacía con ella era mutilar lo que más amaba. Trascender la imagen humana literal no significaba que le diera menos importancia. Insistió “en la misma existencia del mundo engendrado por Dios fuera de ella”, diciendo: “Amo demasiado tanto el objeto como el sueño para verlos desaparecer en la insustancialidad de la memoria y la alucinación”.

Para Rothko, sus cuadros abstractos eran presencias parecidas a las humanas, cargadas de energía y emoción, que debían ser tratadas con amor y reciprocidad y protegidas de malos entornos y reacciones negativas. Ya en 1947, dijo: “un cuadro vive de la solidaridad, viviéndose ante los ojos del espectador sensible. Por la misma razón muere. Por lo tanto, es un acto arriesgado e insensible lanzarlo al mundo”.

Robert Rosenblum, en su célebre texto *La abstracción trascendental*, afirma: “Mark Rothko, que, como Newman, era judío, lleva la aniquilación de la materia y la evocación de un contenido místico pero impreciso a un extremo comparable al de Newman. Como Newman y, de hecho, como Pollock, Gottlieb y Still, Rothko desarrolló una formulación arquetípica de su pintura abstracta –esas zonas flotantes de color u oscuridad densos y atmosféricos- a partir de unas imágenes de paisajes de carácter mítico, cosmológico; pero también le atraía lo que más

tarde iba a describir como “cuadros de una única figura humana, sola en un momento de absoluta inmovilidad”, descripción que, reveladoramente, podría aplicarse a muchos cuadros del propio Friedrich. Hacia 1950 Rothko había alcanzado el sobrio formato que iba a explorar, con variaciones, durante las restantes dos décadas de su vida, una imagen que, como la de Newman, sitúa al espectador al borde de un resonante vacío del que ha sido expulsada toda forma sólida.” [...] “Su persecución de la imagen más irreductible pertenece no sólo a su rechazo de la materia a favor de un vacío impalpable que oscila, imaginativamente, entre los extremos de una presencia misteriosa, sobrecogedora, o su completa negación, sino también a su estructura igualmente elemental, que, como le ocurre a menudo a Newman, es de una simetría hierática que sujeta esas extensiones luminosas a un emblema de fijeza icónica.”

[...] “La configuración básica de las pinturas abstractas de Rothko tiene su fuente en los grandes románticos: en Turner, que parecidamente alcanzó la disolución de toda materia en una luminosidad silenciosa y mística; en Friedrich, que también colocó al espectador ante un abismo que provocaba las últimas preguntas, cuyas respuestas, sin la fe y las imágenes religiosas tradicionales, quedaban tan inciertas como las propias preguntas.

La riqueza visual de los cuadros de Rothko ha fomentado a menudo la idea de que son exclusivamente objetos de delectación estética, en que puede saborearse una sensibilidad epicúrea hacia el color y las paradojas formales de lo fijo *versus* lo amorfo. Pero su presencia taciturna y enigmática debería bastar para convencer al espectador de que pertenecen a un ámbito de experiencia profundamente diferente del esteticismo del ambiente francés en que se mueve el arte de Matisse, cuyos expansivos campos de color, sin embargo, pudieran acaso proporcionar a Rothko la base pictórica necesaria para su propia obra (parecidamente a como el cubismo parisiense aportó los medios para los fines anticubistas, místicos de Mondrian)”.

[...] “La capilla de Rothko perpetúa esas dificultades románticas de aportar una experiencia religiosa auténtica en un moderno mundo de duda. Tanto en términos arquitectónicos como pictóricos, lo hace aludiendo a tradiciones religiosas moribundas. La planta octogonal del edificio –proyectado en principio por Philip Johnson pero luego alterado por Eugene Aubry– evoca la forma de un baptisterio cristiano, como el de Torcello, del siglo XI, en el que de hecho se inspiró. Y los cuadros también evocan un formato religioso tradicional, el tríptico, un formato que Tack había vaciado de su tema cristiano en su tríptico de *Todos los Santos*, cuyos profundos azules prefiguran los oscuros y reverberantes espacios de Rothko. En tres de las ocho paredes de la capilla –la central, a manera de ábside, y las dos laterales enfrentadas– Rothko colocó variaciones sobre la forma del tríptico, con el panel central alternativamente más alto o al mismo nivel que los laterales. Pero esos trípticos, a su vez, alternan con paneles individuales, que en principio parecen ocupar un puesto de menos importancia en los cuatro

ángulos pero luego se elevan al panel principal en el quinto panel, donde el conjunto culmina y se resuelve, un panel de diferente color, tono y proporciones, que ocupa la pared de entrada haciendo frente y como respondiendo al tríptico del ábside. Es como si el contenido entero del arte religioso occidental fuera vaciado de sus complejidades narrativas e iconográficas figurativas, dejándonos con esas presencias oscuras, fascinantes, que plantean una última alternativa entre el todo y la nada. Pero el hecho de que los cuadros crean su propia jerarquía de clima anímico, forma y secuencia, de unicidad y duplicación, de variaciones cada vez más oscuras y sombrías de color cárdeno, tostado y negro, sugiere aquí la presencia de algún nuevo ritual religioso de dimensiones indefinibles pero universales. Y en nuestro mundo secularizado, heredado de los románticos, un mundo donde los ritos de las religiones tradicionales resultan tan insatisfactorios para muchos, su falta misma de un contenido abiertamente religioso hace de estos iconos y retablos vicarios de Rothko, contemplados en una capilla no confesional, más potentes aún en su evocación de lo trascendente”.

Concluye Robert Rosenblum: “Con esto ante la vista, podemos volver a hacer la pregunta con que este libro empezaba: ¿son las analogías de forma y sentimiento entre el *Monje junto al mar* de Friedrich y un cuadro de Rothko meramente accidentales, o implican una continuidad histórica que los enlaza? A lo cual, quizá, podría añadirse otra pregunta: ¿no podría decirse que la obra de Rothko y su culminación en la capilla de Houston no son sino las respuestas más recientes al dilema al que se enfrentaron Friedrich y los románticos nórdicos hace dos siglos? Como las obras inquietas e inquietantes de los artistas que hemos seguido a través de los siglos XIX y XX, los cuadros de Rothko buscan lo sagrado en un mundo profano”.

John Golding en *Caminos a lo absoluto* se refiere al pintor y a lo abstracto sublime en estos términos: “La obra de Rothko es una de las mejores de la época moderna. Sin embargo, su suicidio en 1970, que estuvo rodeado de un ritual y una parafernalia propios de la tragedia griega, fue el resultado, en parte al menos, de que comprendiera que se estaba repitiendo con menor convicción, que, en efecto, había llegado a un punto muerto. Éste es un destino que se insinúa tempranamente en la carrera de Malévich, a pesar de que entonces la abstracción estaba en pañales y sus posibilidades todavía parecían infinitas. Posteriormente, numerosos pintores abstractos se han enfrentado al problema de Rothko. Y Rothko pagó las consecuencias de ser un místico en una época caracterizada por su falta de fe”.

Mark Rothko y Adolph Gottlieb se consideraban los nuevos e independientes sucesores de los vanguardistas europeos. Buscaban la unión del surrealismo y la abstracción. El programa de cinco puntos publicado en el *Times* refleja esa búsqueda de un nuevo comienzo:

“Creemos que los cuadros reflejan nuestras convicciones estéticas, algunas de las cuales citamos a continuación:

1. Para nosotros el arte es una aventura a un mundo desconocido, que sólo puede ser explorado por aquellos dispuestos a arriesgarse.
2. Ese mundo de la imaginación es libre como el viento y se opone violentamente a la razón.
3. Es nuestra función como artistas hacer que el espectador vea a nuestro modo, y no al suyo.
4. Favorecemos la expresión sencilla del pensamiento complejo. Estamos a favor de las grandes dimensiones porque tienen el impacto de lo inequívoco. Estamos a favor de las formas planas porque destruyen la ilusión y revelan la verdad.
5. Entre los pintores, la noción de que no importa lo que uno pinte con tal de que esté bien pintado está ampliamente aceptada. Ésa es la esencia del academicismo. No existe el concepto de buena pintura sobre nada (en otra versión del texto se afirma que no hay nada mejor que un cuadro sobre nada). Afirmamos que el tema es crucial y que sólo son válidos los temas trágicos e intemporales. Por eso profesamos nuestro parentesco espiritual con el arte primitivo y arcaico.

Según Golding “lo que se desprende de la carta es, en primer lugar, una aceptación de las propiedades liberadoras del *ethos* surrealista, en combinación con un rechazo de absolutamente todo lo que defendían los surrealistas en términos visuales. A esto se añade el reconocimiento de algunas de las conclusiones formalistas alcanzadas por la abstracción internacional en la década de los treinta, aunque se admite la necesidad de dotar a esa abstracción de un sentido cósmico nuevo y renovado”.

[...] En su ensayo *The Romantics Were Prompted (Los románticos se apresuraron)*, impreso en el número de *Possibilities I* del invierno de 1947-48, Rothko escribía sobre sus propias formas: “[...] son elementos únicos en una situación única. Son organismos con voluntad propia y una pasión por la autoafirmación. Se desplazan con libertad interna y sin necesidad de conformarse con violar lo que es probable en el mundo familiar. No están directamente asociados con ninguna experiencia visual en particular, pero en ellos uno reconoce los princi-

pios y la pasión de los organismos”. Las innovaciones formales, el tono de reafirmación personal e incluso la insinuación ocasional de una amenaza en su producción de este momento nos comunican el advenimiento de una nueva y perturbadora presencia en la obra y en la vida de Rothko.

El filósofo catalán Amador Vega, en su ensayo *La imagen desnuda de Dios: apuntes de estética apofática*, nos dice a propósito del pintor: “Parece como si durante los últimos años de su vida, Rothko hubiera estado obsesionado por conseguir un único espacio y una unidad de color. El trágico fin del artista podría expresar la inútil voluntad y el anhelo humanos por unir dos mundos separados. Toda la obra de esos años repite, ritualmente, la inevitable condición fragmentada de la existencia”. [...] “Las pinturas de Rothko son unos grandes espejos, opacos y mudos, imágenes oscuras, sin luz propia ni rostro, vueltas hacia sí mismas y que sugieren al sujeto frente a ellas la superación del conocimiento especulativo, como se describe en algunas visiones místicas, como la de San Pablo (1 Cor 13, 12).”

“El artista abstracto”, prosigue Vega, “es un chamán que busca la forma primordial y esencial del mundo. Concebida como una reforma, la abstracción tendrá una clara tendencia desfigurativa en el arte, cuya actitud está lejos de ser negativa, pues su cometido es despojar a las imágenes de su aspecto profano aparente y recuperar su valor sagrado y real.”

[...] “El fenómeno de la abstracción, que afecta directamente a una reflexión estética sobre el arte figurativo, puede ser entendido desde una concepción mística del conocimiento. De esa manera es posible abrir una vía de comprensión de la experiencia estética a partir del análisis de unos modelos de vida ascéticos, para colocarnos en situación de comprender “estética” y “ascética” como dos dimensiones de la existencia humana que confluyen en una única experiencia radical.”

[...] “La imagen abstracta, como representación de la voluntad ascética del hombre que se separa del mundo, marca el final de un camino de conocimiento; la imagen abstracta es el modelo de la transformación, pero sobre todo, desde la perspectiva aquí adoptada, es el espacio de la contemplación. Permite el reconocimiento de la esencia primordial del yo exiliado del mundo. Lo que se contempla es la visión del propio rostro transformado en el rostro de Dios. En el sermón *Quasi stella matutina* Eckhart se pregunta en donde se halla, en sentido propio, la esencia de la imagen, en el espejo o en aquel de quien proviene. Y concluye que la imagen se encuentra en mí.”

“La imagen desnuda en el espejo en el que se puede contemplar el ser que ha vuelto a nacer en el rostro sin figura, y silencioso, de la naturaleza primordial, abandonada con la creación. Contemplar la opacidad de los grandes muros de Rothko es atravesar el infinito de representaciones especulares y llegar a ser en un Otro en virtud de la imagen.”

En el ensayo *Pasión, meditación y contemplación: sobre la desfiguración ritual en el arte de Mark Rothko*, dice Amador Vega: “La renuncia a la voluntad es el primer paso para Rothko, el desprendimiento, el desierto y la ascesis previa a otras formas suprasensibles de representación que llegarán en las próximas décadas con las “pinturas negras”, pero entendidas éstas como representación de la idea pura separada y no como huida nostálgica al arquetipo primordial. El proceso desfigurativo, visto como la representación del mundo separado, pretendía restaurar en Rothko la forma oculta en la multiplicidad de representaciones de una naturaleza fragmentada y caída. [...] La nueva mirada de Rothko a los vasos griegos ha perdido de vista la figura y ahora pasa a contemplar simplemente las secciones, los diferentes niveles que indican estados del espíritu, entre lo sensible y lo inteligible. Abandonadas las figuras, Rothko ha penetrado en la región oscura y abisal; cuando entre finalmente en la cámara del templo en donde habita la “tiniebla mística”, entonces se apropiará de un orden geométrico que le evitará el caos, mientras lo protegerá de la aparición fantasmagórica de los héroes.

[...] Mark Rothko nunca se entendió a sí mismo exclusivamente como un pintor; la obsesión por captar el último fundamento de la realidad lo condujo a explorar la idea de fragmentación del ser individual: “Lo que nosotros queremos es una unidad viva”. El artista y el creador, como el filósofo, ha de poder superar la aparente división entre vida y muerte, entre lo natural y lo sobrenatural, yendo más allá de la división sujeto-objeto.

El camino de destrucción del *principium individuationis*, aparentemente una vía de comprensión nihilista de la vida, busca la máxima expresión en la negación de la figura humana. [...] Los modelos hasta entonces imitados son ahora comprendidos e interiorizados en un espacio abierto a la nada; es como si Rothko, que en ocasiones sentía la necesidad de negar su espíritu religioso, hubiera intuido, como los primitivos o los modernos teólogos de la “muerte de Dios”, que para crear un espacio de revelación y creación se hacía imprescindible sacrificar al dios.”

Concluye Amador Vega su ensayo en los siguientes términos: “Rothko había conseguido realizar en la tierra y en el mundo la profecía de los héroes que retornan del gran viaje. Sus últimos cuadros están claramente divididos en dos mitades y confirman la imposibilidad de unir las naturalezas inferior y superior del hombre. Son espacios casi lunares en los que la tierra confunde su horizonte con un cielo siempre oscuro. El abismo necesario entre hombres y dioses permanece en el centro de la tela. Rothko había cerrado el círculo de las revelaciones con la Houston Chapel al facilitar la cosmogonía por la cual el Dios retirado del mundo había vuelto a descender.

Mark Rothko. Pensamientos

“El objetivo de las artes plásticas, la poesía y la música no ha consistido nunca en representar cosas. Siempre ha consistido en hacer algo bello, conmovedor o dramático... lo cual en modo alguno es lo mismo”.

“Aquellos que crean que el mundo de hoy es menos atroz e ingrato que estos mitos con sus primitivas y posesivas pasiones, no tienen conciencia de la realidad o no quieren verla en el arte”.

“Si nuestros títulos recuerdan a los mitos conocidos de la Antigüedad, lo hemos hecho porque son símbolos eternos en los cuales nos hemos de apoyar para expresar ideas psicológicas fundamentales. Son los símbolos de los temores primitivos y de las motivaciones del hombre, sea cual sea el espacio y el tiempo en el que vivió, que cambian sólo en el detalle pero nunca en la esencia, ya se trate de griegos, aztecas, islandeses o egipcios”.

“Sin monstruos ni dioses, el arte no puede escenificar nuestro drama: los momentos más profundos del arte expresan esta frustración. Cuando fueron abandonados como supersticiones insostenibles, el arte se hundió en la melancolía”.

“La pintura trata no tanto de la anécdota particular, sino más bien del espíritu del mito, que es genérico a todos los mitos de todos los tiempos. Lleva una carga de panteísmo en la que el hombre, el pájaro, la bestia y el árbol –los conocidos, además de los cognoscibles- se funden en una sola idea trágica”.

“Con auténtico disgusto pude comprobar que la figura no servía a mis propósitos [...] Pero llegó un tiempo en el que ninguno de nosotros pudo hacer uso de la figura sin mutilarla”.

“Exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del yo y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aun, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística”.

“No creo que se trate de pintar en estilo abstracto o figurativo. Se trata de acabar con este silencio y con esta soledad, y de volver a poder respirar y a extender los brazos”.

“Deseo afirmar sin reservas que a mi modo de ver no puede existir ningún tipo de abstracción. Cualquier forma o zona del lienzo que no tenga la palpitante concreción de la carne y los huesos, que no posea su vulnerabilidad o sensibilidad a la alegría o al dolor, no es absolutamente nada. Un cuadro que no proporcione un entorno en el que pueda respirarse el aliento de la vida no me interesa”.

“Mi arte no es abstracto; vive y respira”.

“Pinto cuadros muy grandes. Tengo claro que, históricamente, la pintura de cuadros de gran formato se ha correspondido siempre con una pintura suntuosa y pomposa. Pero la razón por la cual los pinto... y ello es aplicable también a otros pintores que conozco... reside en el hecho de que deseo ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño significa situarse fuera de su radio de experiencias, implica captar sus experiencias desde todas las perspectivas, como a través de una lupa. Al pintar un cuadro grande, uno se encuentra justo dentro de él”.

“Me gustaría decir alguna cosa sobre las pinturas de gran formato, y quizás tocar algunos puntos acerca de los que buscan una base espiritual para la comunión”.

“La progresión de la obra de un pintor, tal como viaja en el tiempo de un punto al otro, ha de dirigirse hacia la claridad, hacia la eliminación de todos los obstáculos entre el pintor y la idea, y entre la idea y el observador. Como ejemplo de estos obstáculos, doy (entre otros) la memoria, la historia, la geometría, que son pozos de generalizaciones de los cuales se pueden extraer parodias de ideas (que son fantasmas), pero nunca la idea en sí misma. Para conseguir esta claridad es necesario ser entendido”.

“Callar es tan acertado. Las palabras sólo consiguen paralizar el espíritu del espectador”.

“Y si tuviera que depositar mi confianza en algo, lo haría en la psique del espectador sensible, libre de los patrones de pensamiento convencionales. No sabría nada del uso que éste haría de los cuadros para satisfacer las necesidades de su propio espíritu. Cuando se dan ambos –necesidad y espíritu-, entonces existe la garantía de un verdadero intercambio”.

“Como sucede con la antigua idea de Dios, la abstracción misma, en su desnudez, no se puede percibir de manera directa. Como en el caso de Dios, sólo podemos conocer sus manifestaciones a través de unas palabras que, aunque nunca revelan completamente la abstracción en su conjunto, la simbolizan a través de la manifestación de sus diferentes caras en las obras de arte. Por eso, sentir belleza significa participar de su abstracción a través de un medio en particular. En cierto sentido, estamos reflexionando sobre lo infinito de la realidad. Ya que si llegáramos a conocer la apariencia de la abstracción misma, reproduciríamos de manera invariable únicamente su imagen. En los hechos, lo que tenemos ante nosotros es la infinita variedad de sus inagotables facetas, de lo cual debemos estar agradecidos.”

“Pensar que cualquier tipo de arte puede existir sin contenido sería justificar un espiritua- lismo farsante inadmisibles para nuestra experiencia. Si así fuera, nunca conoceríamos el arte ni hablaríamos de él. Por lo tanto, decir que la pintura abstracta no posee un contenido – que,

como ya hemos dicho, hace referencia a nuestra propia experiencia- sería afirmar una imposibilidad. Es tan imposible para el arte existir sin contenido como lo sería para el contenido no reflejar algunos aspectos de nuestro entorno. Puede que el arte abstracto no utilice contenidos tan obvios como la anécdota o los objetos familiares, pero de un modo u otro debe apelar a nuestra experiencia. En lugar de apelar a nuestro sentido de lo familiar, simplemente funciona en otra categoría. Apela a nuestra experiencia abstracta que pertenece a las relaciones que nos son familiares entre el espacio y las formas. Y tiene su propia anécdota, ya que cada relación supone una anécdota, no en el sentido de un cuento, que es simplemente una anécdota de la acción humana, sino en sentido de la narración filosófica, que lleva todos los elementos relacionados hacia un fin unificado.”

BIBLIOGRAFÍA:

- ASHTON, Dore, *La Escuela de Nueva York*. Cátedra. Madrid, 1988.
- BAAL-TEHUVVA, Jacob, *Mark Rothko 1903-1970*. Taschen. Madrid, 2003.
- BLOK, Cor, *Historia del arte abstracto. 1900-1960*. Cátedra. Madrid, 1982.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *El último triunfo de la pintura. Catálogo Expo. El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*. MAC Esteban Vicente. Segovia, 2004.
- DE WILDE, Edy, *La grande parade. Highlights in painting after 1940*. Stedelijk Museum, Amsterdam. 1984-1985.
- GOLDING, John, *Caminos a lo absoluto*. Turner FCE. Madrid, 2003.
- HARRISON, Charles, *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. & WOOD, Paul (Eds.), Blackwell. Oxford UK & Cambridge USA. 1992-1993.
- ROSE, Barbara (Ed.), *Readings in American Art. 1900-1975*. HRW. Holt, Rinehart and Winston. USA. Praeger Publishers, Inc. 1975
- ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Alianza Forma. Madrid, 1993.
- ROTHKO, Mark, *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Síntesis. Madrid, 2004.
- RUHRBERG, Kart, *El arte del siglo XX*. Taschen, Madrid, 2005.
- SEYMOUR, Anne *Profecía y transformación*. Texto catálogo exp. Beuys. Klein. Rothko. Fundación la Caixa. Madrid, 1987.
- VEGA, Amador, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*. Trotta. Madrid, 2002.



Negro sobre rojo intenso, 1957
Óleo sobre lienzo
176,2 x 136,5 cm



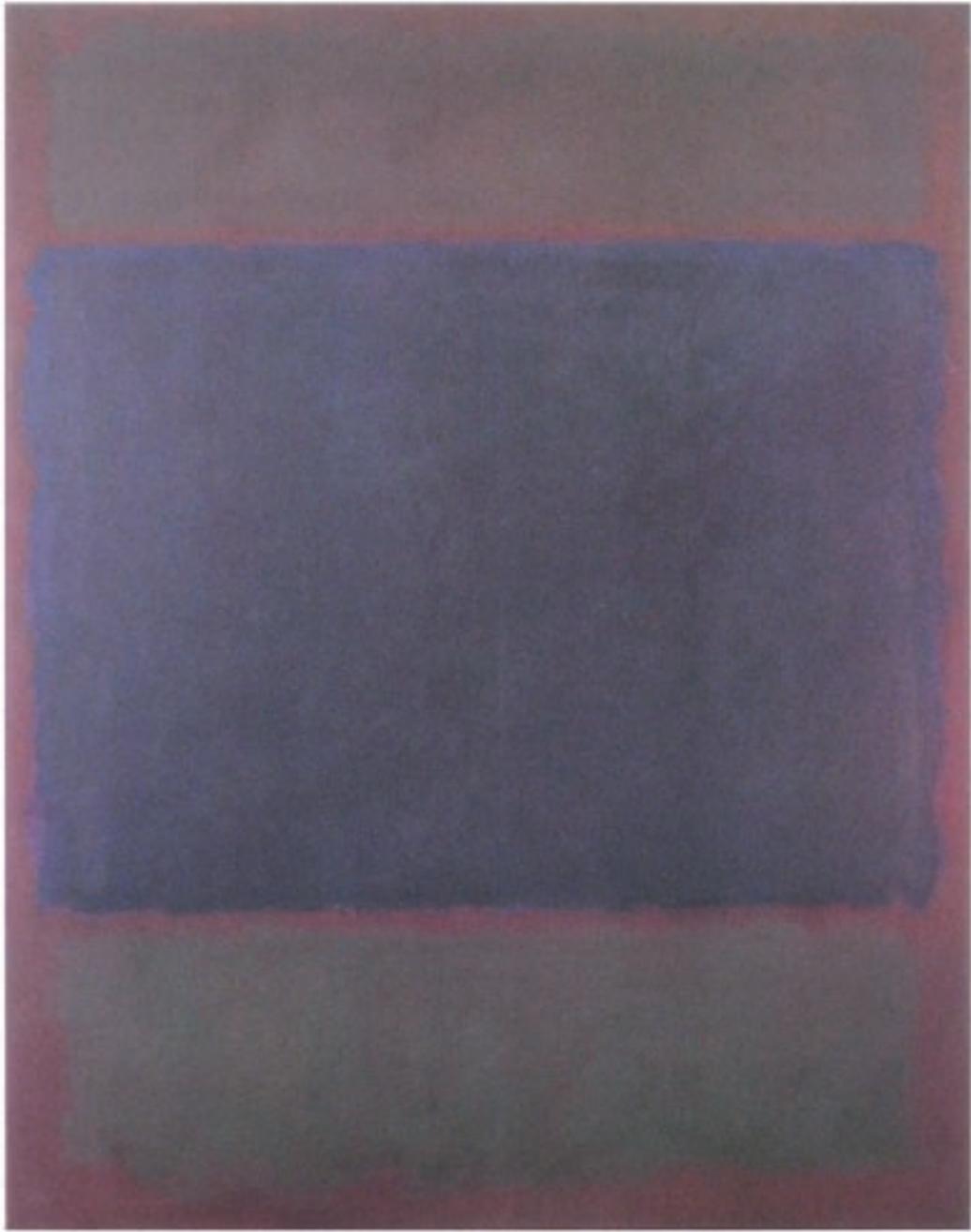
Azafrán, 1957
Óleo sobre lienzo
177 x 137 cm



Naranja, vino, gris en ciruela, 1961
Óleo sobre lienzo
264 x 234 cm



Sin título (Rojo, negro, negro en marrón), 1963
Óleo sobre lienzo
230 x 175 cm



Sin título (Sombra, azul, sombra, marrón), 1962
Óleo sobre lienzo
177 x 137 cm

XIX. ROBERT RYMAN Nashville (Tennessee), 1930.

La obra de Ryman, intuitiva en su origen, respeta una sola norma estricta: lo presente es lo que importa, y lo de antes o después sólo importa en tanto ostente también un derecho singular a nuestra atención.

Dentro del sencillo paradigma matemático de un desarrollo lineal paso a paso está contenido otro infinito, el representado por la subdivisión sin fin de cualquiera de los puntos de esa línea. Ésa es, en efecto, la oportunidad hipotética que ha aprovechado Ryman.

Ryman se ha preguntado, reiterada y pragmáticamente, de cuántas maneras se puede tomar la clase de pintura más reductiva –la obra aparentemente monocolor y de formato uniforme– y a partir de ella generar un mundo completo, proteico en realidad.

El gesto, para Ryman, servía a la pintura, no al pintor; pintar era cuestión de aplicación más que de “acción”. En contra, pues, de la idea de Harold Rosenberg sobre la abstracción como un ejercicio de retórica autoafirmativa, Ryman la extendía, ya en aquella etapa formativa, como un problema de sintaxis material. Lo que la pintura tenía que declarar era su propio ser, y lo declaraba mejor en tonos medidos.

“Nunca fue un rechazo”, sostiene, “Era sencillamente un enfoque distinto de la pintura. Un artista no se propone rechazar nada. El expresionismo abstracto estaba muy bien, quiero decir era pintura muy buena. No se trata de tirar eso. Pero yo no veía un gran reto por ese lado. Lo que uno quiere es descubrir otra cosa... una manera de ver distinta”.

La crítica Lucy Lippard, que estuvo casada con Ryman en los primeros años sesenta, afirmaba: “Lo máximo en pintura monotonal es el lienzo negro o blanco. Al ser los dos extremos, los llamados no colores, el blanco y el negro con lo puro y lo impuro, lo abierto y lo cerrado. El cuadro blanco es un lienzo *en blanco*, donde todo es potencial; el cuadro negro obviamente ha sido pintado, pero pintado para anularlo, ocultarlo, destruirlo”.

El recurso de Ryman al blanco es paradójico en cuanto le ha servido para esconder, lo mismo que para revelar, una estructura acumulativa; es decir, ha escondido su proceso pictórico empírico bajo un manto de blanco para revelar la pintura en su integridad. El blanco, pues, en lugar de aludir a una vaciedad virgen o resolverse en ella, sacaba a la luz la intensa actividad superficial de la obra y su preparación subyacente. “Según trabajaba y desarrollaba la obra”, ha recordado, “observé que estaba eliminando mucho. Ponía el color, y luego pinta-

ba sobre ese color, intentando simplificar hasta unos pocos elementos cruciales. Era como borrar una cosa para ponerle blanco por encima”.

“El empleo del blanco en mis obras empezó cuando me di cuenta de que no interfiere. Es un color neutro que permite clarificar los matices en la pintura. Hace visibles otros aspectos de la pintura que no estarían tan claros empleando otros colores”.

El negro, parte de su paleta desde el principio, quedaba descalificado como sustituto general o alternativa al blanco por dos factores. El primero es lo que al artista le parecía ser su ineluctable simbolismo: “El negro es difícil”, razonaba Ryman; “no entraba ningún misticismo, nada de eso con el blanco”. “Si empleas el negro o el color que sea, la estructura resulta menos visible. Ves el color y hace que parezca una figura”.

“Una pintura empieza en los materiales [y] ahora el pintor dispone de muchos más materiales que antes. Tiene que tomar decisiones sobre cómo emplearlos y qué combinación de materiales utilizar según el resultado que quiera conseguir. Se enseña a la gente a ver la pintura de determinada manera, de una manera que parece correcta. Aunque a lo largo de la historia de la pintura esa corrección tiene un fundamento, la manera de ver de cada pintor arranca de una perspectiva diferente, y parte del cometido del pintor es ensanchar nuestra “manera” de ver hasta los últimos límites de la visión del pintor”.

El espacio interior de la pintura depende de su “espacio exterior”. Sin eso la obra de arte revierte a mera coincidencia de los materiales usados, en lugar de plena síntesis con ellos. El contexto más que enfocar el contenido, lo completa.

“Mis pinturas realmente no existen si no están en la pared como parte de la pared, como parte de la habitación. Descolgada de la pared, la pintura no está viva”. “No hago pinturas para un lugar determinado. Una pintura puede ir a distintos sitios, y de hecho a mí eso me gusta”. Más que alterar el carácter de una obra, los cambios de ubicación la revelan con todos sus detalles esenciales y atributos contingentes.

Lejos de forjar imágenes de una alternativa ideal a la realidad, el empeño de Ryman es hacer pinturas que insisten en su propia realidad y en la de todo lo que las circunda. Insatisfecho con las diversas etiquetas que se han aplicado al género pictórico que practica – absoluto, no objetivo, concreto, anicónico-, Ryman prefiere autocalificarse de realista. El realismo, según él lo entiende, es tan distinto del arte representacional como de la abstracción.

“La representación es ilusión”, sostiene. “La estética es una estética hacia adentro, es como si el cuadro tuviera su propio pequeño mundo y nos asomáramos a él”.

“En el realismo la estética no es una estética hacia adentro sino hacia fuera, al no haber cuadro no hay historia. Y no hay mito. Y no hay ilusión, sobre todo. De modo que las líneas

son reales, el espacio es real, la superficie es real, y hay una interacción de la pintura con el plano de la pared como no la hay en la abstracción ni en la representación”.

Mel Bochner, en un escrito de 1970, explicita: “*La percepción se aplica a cancelar todo lo disperso o injustificable.*” *El fondo* se caracteriza negativamente como incierto, indistinto y no articulado. Pero el fondo no es ni margen ni periferia ni lo implícito. Es únicamente a través de la función de su “abrirse” como se nos ofrece un pasaje a la densidad de las cosas”.

Resume así Robert Storr las características internas de la pintura de Ryman: inteligencia que va a lo esencial, apreciación de la tradición útil, y un espíritu autorrefrescante de “que pasaría si”. Esas cualidades esenciales, unidas a una rara y desconfiada integridad, informan uno de los conjuntos más sostenidos de la pintura moderna; y, para el espectador, también uno de los que ofrecen más sólido sustento.

.....

El primer paso para apreciar a Ryman es reconocer los límites del lenguaje de que disponemos y afirmar así la esencial independencia de la pintura respecto de lo que se puede decir sobre ella. El segundo es escuchar atentamente al artista.

La *Composición suprematista: blanco sobre blanco* se cita como influencia sobre Ryman en prácticamente toda la bibliografía. Pero la realidad de los hechos es que Ryman prestó escasa atención a esa obra en concreto que tuvo colgada en el MoMA bajo su vigilancia, y aún menos a la doctrina estética de la cual era talismán. El problema, desde su punto de vista, era precisamente el simbolismo intrínseco de la pieza. “Yo había visto los cuadros de Malevich en el Museum of Modern Art”, recordaba en una ocasión, “pero realmente él no tuvo que ver con lo que yo hacía, ni en los cincuenta ni en los sesenta. La verdad es que para mí era más bien como una curiosidad. Le calificaba más bien en términos de surrealismo”.

En un extremo, las pinturas las pinturas suprematistas de Malevich marcan el nacimiento del cosmos de la abstracción geométrica pura. En otro extremo, las pinturas tardías de Reinhardt parecen agujeros negros pertenecientes a la fase involutiva de ese proceso, cuando la energía hace implosión totalmente. Evacuando de sus formatos cuadrículados la forma y reduciendo a la vez las luces hasta un nivel desesperadamente bajo, Reinhardt trabajaba en un lienzo astutamente matizado tras otro, sin parar de declarar con orgullo: “Me limito a hacer las últimas pinturas que se pueden hacer”. Para Reinhardt, pintura era lo que quedaba una vez quitado todo lo demás. A la hora de decir qué significaba eso en la práctica, su letanía de repudios era larga y absoluta:

“Ni líneas ni imaginaciones. Ni formas ni composición ni representaciones, ni visiones ni

sensaciones ni impulsos, ni símbolos ni signos ni empastes, ni decoraciones coloraciones ni figuraciones, ni placeres ni dolores, ni accidentes ni readymades, ni cosas, ni ideas, ni atributos, ni cualidades: nada que no esté en la esencia”.

Ryman estaría de acuerdo con algunas de las componentes de esa lista, pero no con el sentir que hay detrás. Reinhardt, erudito iconoclasta y dialéctico, denunciaba a quienes se negaban a sacrificarlo todo a su fe modernista, y en consecuencia a eliminar todo vestigio de las antiguas componendas de la abstracción con la representación. Ryman, en cambio, abordaba la cuestión desde un punto de vista igualmente estricto pero afirmativo. En lugar de plantearse una posible imperfección platónica, volvía sus miras hacia una simplicidad alcanzable (y elegante). ¿En qué punto, se preguntaba prácticamente, tenía un pintor material suficiente para trabajar, y nada superfluo?

Hasta el empleo de adjetivos como “reductivo” en este contexto es problemático, porque presupone que la pintura posea unas cualidades intrínsecas que los pintores de nuestro tiempo le han quitado, y que la historia del arte moderno sea una crónica de tales sustracciones.

“Ninguna ausencia es simplemente ausencia; la ausencia es ya una clase de narración”, sostiene Thomas McEvelly.

Al margen de cómo se escriba esa narrativa, o cómo se hayan justificado esas sustracciones en nombre de la purificación del espíritu o la forma del arte, mientras la pintura abstracta se siga explicando primordialmente según su evolución desde sus orígenes históricos, su contenido latente seguirá siendo una u otra versión de pérdida, negación o abstinencia heroica.

Invirtiendo esa perspectiva, Ryman ha aislado elementos suficientes para el medio, a fin de revelar la belleza de esa suficiencia. Lo que él llama “realismo” entraña, sin embargo, más que la realidad del objeto; implica tirar por la borda mucho del lastre filosófico e histórico que el arte moderno acumuló en los estadios formativos, y que ahora arrastra en la madurez con un coste aún mayor para su vitalidad.

“La abstracción es un planteamiento de la pintura relativamente reciente. Yo creo que la pintura abstracta no ha hecho más que empezar. Tiene abiertas todas las posibilidades en direcciones que no nos imaginamos. Yo creo que la pintura se mueve demasiado despacio, pero lógicamente es propio de ella evolucionar despacio. A mí me parece que las posibilidades de la pintura son muy grandes, y que hasta ahora no hemos hecho más que arañar la superficie”.

Aunque Ryman ha seguido los protocolos de la pintura esencialista, su negativa cortés a suscribir sus dogmas arranca de su confianza en el instinto estético. Esa confianza completa su vínculo con Rothko. “La obra [de Rothko] podría tener semejanza con la mía en el sentido de que las dos pueden ser así como románticas, si se quiere. Quiero decir en el sentido de que

Rothko no es un matemático, su obra tiene mucho que ver con el sentimiento, con la sensibilidad. La palabra romántico se puede entender de varias maneras, creo. Yo quiero decir en el buen sentido, en oposición al matemático, o sea al teórico, la persona que lo tiene todo calculado de antemano”.

La obra de Ryman disuelve oposiciones atosigantes y ofrece salida desde donde pocas veces la esperamos: desde un romanticismo no angustiado ni caviloso, sino absolutamente sereno.

En un artículo de Dan Cameron se lee:

“De pronto las pinturas [de Ryman] ya no eran realmente pinturas; eran como cuadros en el sentido aumentado de representar un ideal de la pintura que sencillamente no se puede realizar de ninguna otra manera. Puede parecer simplista, pero yo siempre he imaginado que Ryman escogió el formato de la pintura blanca en parte porque sabía que pondría en marcha la inclinación del espectador a proyectar su deseo sobre esa superficie; como si el artista nos ofreciera una vasija dentro de la cual se puede transmitir una significación, pidiéndonos al mismo tiempo que vayamos a llenarla nosotros”.

En su ensayo, McEvelly venía a decir lo mismo, añadiendo una crítica de las teorías formalistas de Clement Greenberg:

“La doctrina de lo puramente óptico de Greenberg había dado de algún modo cabida a conceptos como el “rojo tensado” de Newman en el que “lo que se ve” sería nada menos que lo sublime. Lo “puramente óptico” pasa a ser entonces un vehículo para toda clase de contenidos metafísicos aportados por el espectador, quien seguramente, sin embargo, sabría por suplementos verbales qué fue lo que el artista se propuso mediante un campo abstracto en particular. En ese contexto, decir “la pintura es exactamente lo que se ve” es meramente apuntar a un vacío que es preciso llenar. Pero lo que esa declaración comunica con fuerza es la renuencia del artista a llenarlo él mismo. De hecho, en y por sí misma la obra puede sugerir muchas cosas, poniendo en marcha una cadena de asociaciones que van mucho más allá de la mera percepción. No creo que Ryman pueda eliminar este aspecto de su arte simplemente con negarlo”.

Ambos textos convencen en la medida en que invocan la extendida opinión de que en última instancia el arte se valida por remitir a cosas importantes que existen fuera de él; es decir, por su contenido mimético o simbólico. Ambos reconvierten el “realismo” autosuficiente de Ryman en una “abstracción” evocadora, dejando envuelta en enigmas todavía mayores la cuestión de por qué Ryman se muestra tan remiso a identificar el tema “oculto” de sus obras.

“Yo no tengo ningún control sobre lo que una persona ve. Se puede fantasear sobre las cosas. Se puede mirar a las nubes y ver caras en las nubes, etcétera. Cosas que no están realmen-

te ahí; que son sólo la imaginación del que mira”. En el caso de Ryman, las auras místicas que algunos perciben en sus pinturas tienen la misma condición que las caras vistas en las nubes. Y son un impedimento a la comprensión, porque dan mayor valor a buscar lo que no está que a ver lo que sí está.

“La poesía de la pintura es cosa de sentimiento”, ha declarado Ryman. “Debería ser como una revelación, incluso una experiencia reverente. Si sintonizas con la frecuencia de lo que estás experimentando, vuelves sintiéndote muy bien, te sientes sustentado”.

El arte representativo o ilusionista requiere una suspensión del escepticismo; el “realismo” de Ryman requiere una suspensión de la voluntad, esto es, soltar las amarras de la necesidad condicionada y las respuestas condicionadas.

“Sea abstracta o representacional, eso es lo que [la pintura] es, eso es lo que hace. Todo lo demás, el por qué, el qué y el cuándo, el aspecto técnico, es interesante y necesario para una comprensión más honda. Pero no es el propósito, el objetivo de la pintura. La experiencia primaria es esa experiencia que se recibe de iluminación”.

La iluminación en el sentido de Ryman, consiste en el placer de gozar sin prisas del aquí y el ahora. Y, por su propia naturaleza, el placer no será nunca intelectualmente respetable. Por eso es tan desconcertante cuando se presenta en su forma “pura”. Pura en el sentido de sin mezcla, más que en el de puritánicamente purgada, porque Ryman no está entre los ascetas de lo moderno.

Ryman ha perseguido los placeres de la proporción, la luz, la factura, el color y el espacio de una manera totalmente intuitiva; porque la intuición, no la razón, es la única facultad capaz de medir su colmo. Y Ryman ha sido generoso en su empresa. Pintura tras pintura, nos brinda una tranquilidad extática que es constante en su intensidad por ser sutil pero constantemente sorprendente en su envoltura. Lo único que tenemos que hacer es aceptar esa ofrenda.

ROBERT STORR *Dones sencillos* (extractos).

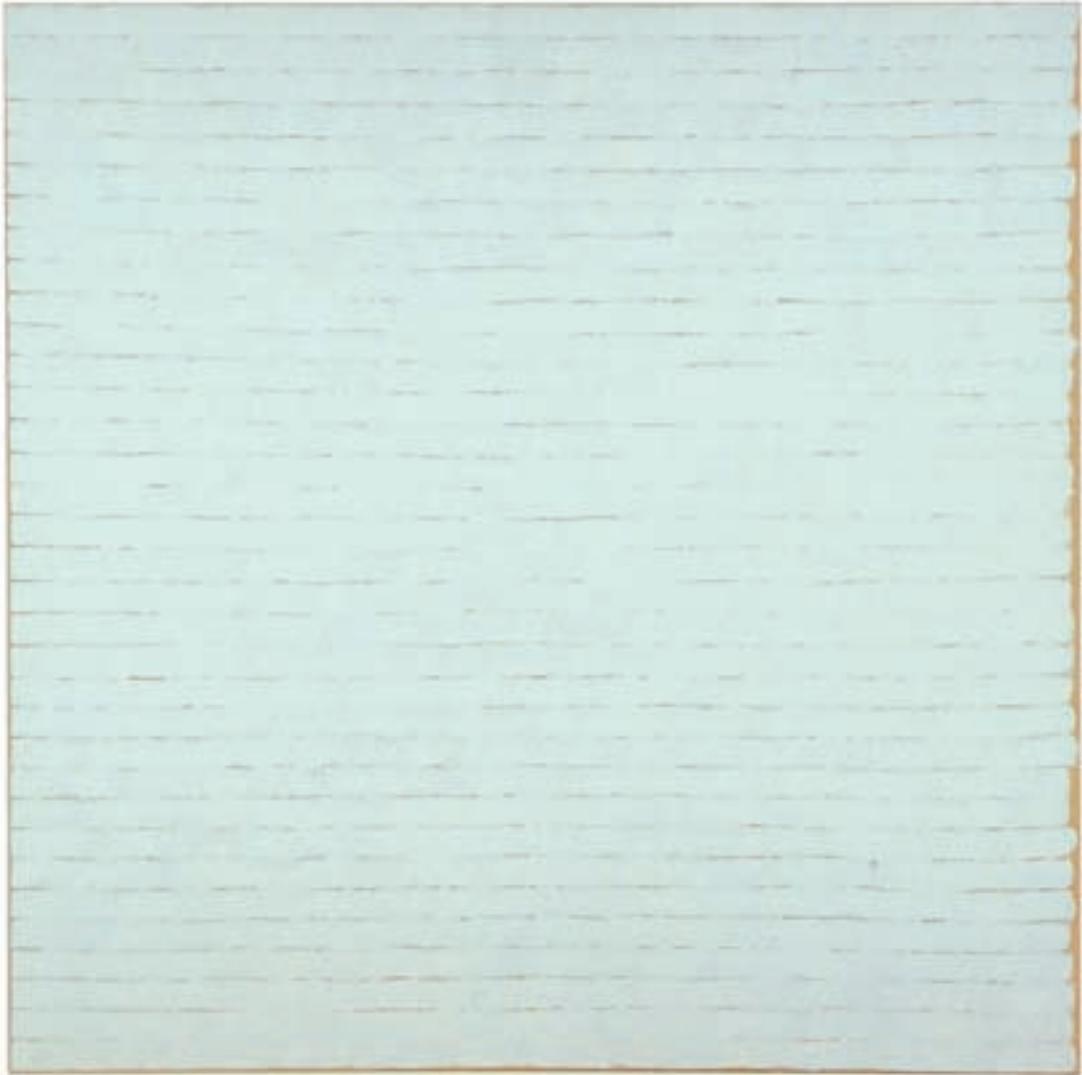
BIBLIOGRAFÍA:

MARZONA, Daniel *Arte minimalista*. Taschen. 2004.

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX (Vol. I)*. Taschen. 2005.

STORR, Robert *Dones sencillos*. Texto catálogo Exposición ROBERT RYMAN. MNCARS. Mº de Cultura. Madrid, 1993.

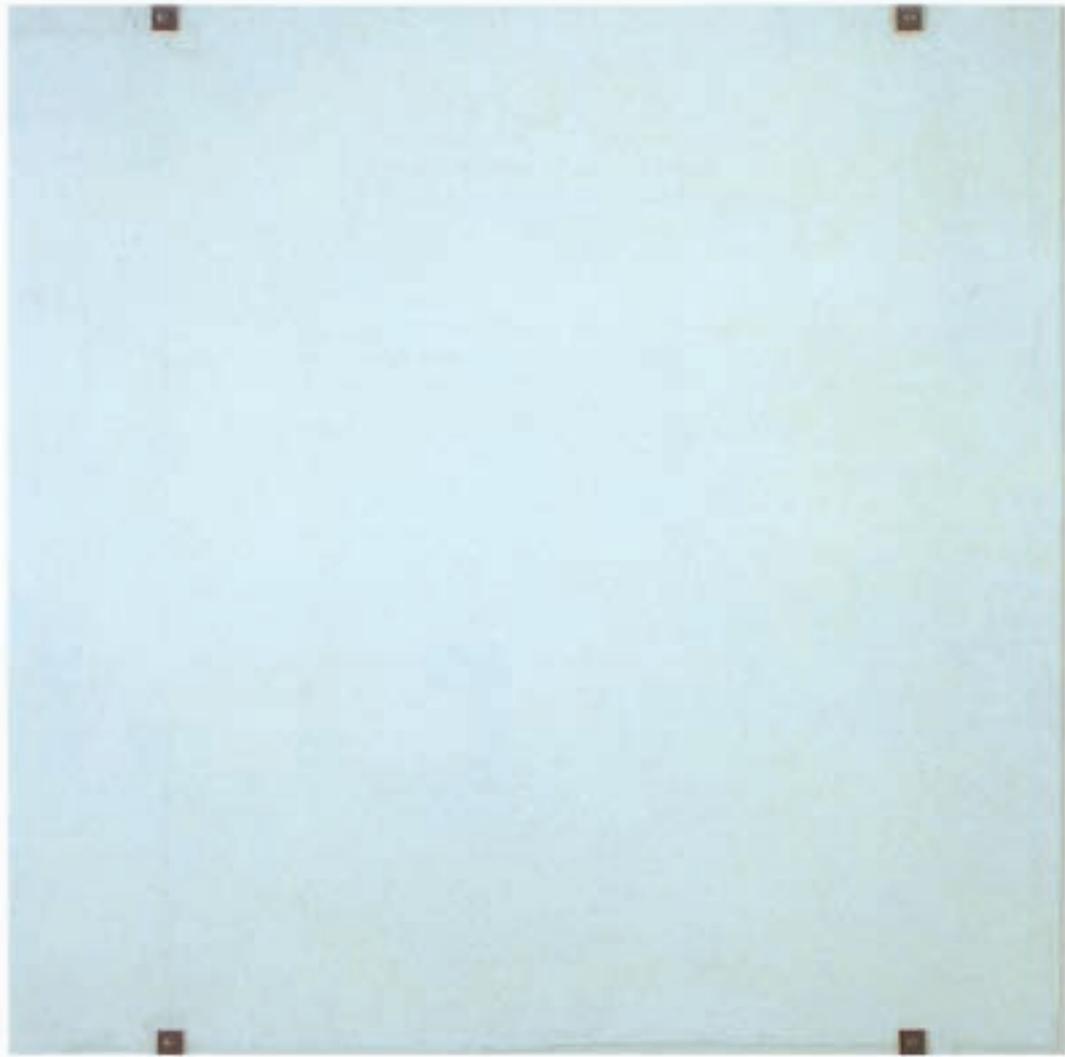
TUCHMAN, Phyllis *Reflexiones sobre Minimal Art*. Texto catálogo Exposición MINIMAL ART. Fundación Juan March. Madrid, 1981.



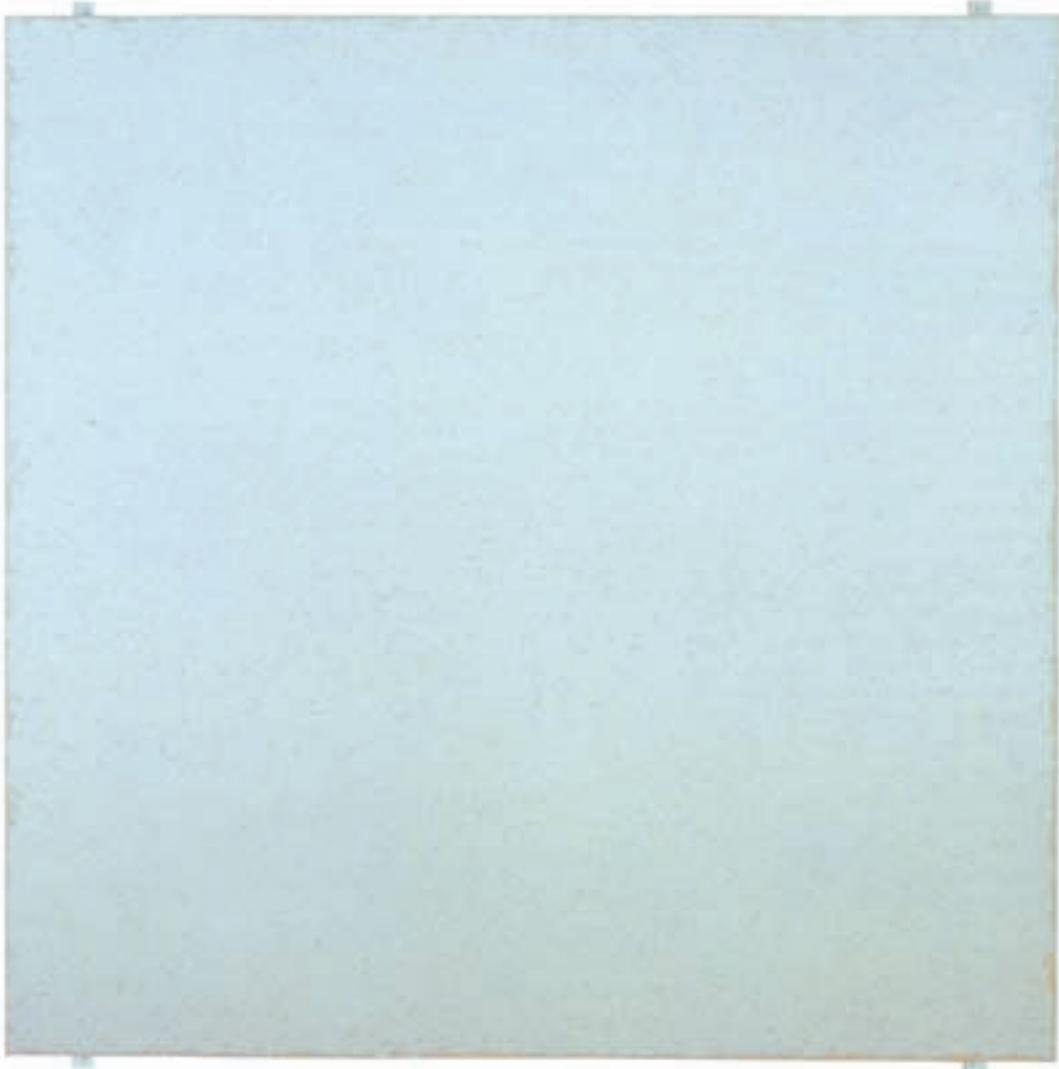
Windsor 34, 1966
Óleo sobre lienzo
159,1 x 159,1 cm



Surface Veil II, 1971
Óleo y tiza azul sobre lienzo
365.9 x 365.9 cm



Dibujo sin título, 1976
Pastel y lápiz sobre plexiglas con placas de acero pavonado y pernos hexagonales
126 x 126 cm



Monitor, 1978
Óleo sobre lienzo de algodón con piezas de sujeción de metal
175 x 175 cm



Paramount, 1981
Óleo sobre lienzo de lino con piezas de metal
223,5 x 213,4 cm

XX. SEAN SCULLY Dublín (Irlanda), 1945

“Mis cuadros no tratan de la claridad: son acerca de la revelación... Estoy muy interesado en el tema de la espiritualidad. Y el alma en el arte. Y el Rhythm & Blues es la música del alma.”

¿A qué aspira el pintor con su obra? No hace mucho, Scully dio a esta pregunta una respuesta muy convincente en un revelador ensayo sobre Mark Rothko. Lo que dijo al final de sus reflexiones sobre este pintor tan querido por él puede aplicarse sin más a él mismo: “A mi modo de ver, un gran cuadro abstracto ofrece la posibilidad de viajar sin tener que aguantar el tedio del trayecto. Rothko creó muchos grandes cuadros. La pregunta es: ¿cambia su arte el mundo tal como a él le habría gustado? O dicho de otro modo: ¿sería el mundo más pobre sin él? La respuesta a ambas preguntas es sencillamente: sí”.

Para Scully, el oficio de pintor está enraizado en la tradición y no es algo que haya que modernizar. A su modo de ver, pintar es como correr. Se puede hacer más deprisa o más despacio, pero, en última instancia, las posibilidades de variación se limitan a avanzar sobre dos piernas. Por supuesto que se pueden poner obstáculos, vallas y demás, pero esto son sólo especialismos que no afectan a lo esencial. Pintar es algo extremadamente sencillo: el pincel se sumerge en los colores y lleva al lienzo su textura acuosa para distribuirla sobre él: siempre el mismo procedimiento. Es lícito, eso sí, liberar al primitivo medio -la pintura- de su aislamiento y autorreferencialidad para acercarlo a la concreción de la vida y, por así decir, abrirla, sin que por ello se someta a formas y motivos concretos. Éste es el tema omnipresente en Scully desde comienzo de los setenta.

Cuando otros artistas recalcan su independencia y ponderan su originalidad y su unicidad, Scully se ve, sin embargo, a sí mismo y a su obra, dentro de una tradición específica y con ello se impone unas exigencias más ambiciosas. En una entrevista con Ned Rifkin, realizada en 1994, el pintor se muestra sincero: “Si se habla de Matisse, de Mondrian y de Rothko, también se está hablando de mi obra. Es cierto que hay otros pintores, pero si de este siglo se tiene en cuenta sólo a esos tres, eso ya dice mucho sobre mi propia obra.”

En su texto *Sean Scully: To Rethink the Abstraction*, de 1997, Francisco Jarauta sintetiza el fruto de sus reflexiones: “Scully sabe que ya no hay sitio alguno para los sueños de Mondrian, pero se nota que sus textos quedan definidos por los restos del vocabulario constructivista. Rothko también está presente, aunque la claridad que él exigía para su propia obra y por

la que renunciaba a todo lo que obstaculizara su propósito -el recuerdo, la historia, la geometría-, queda aquí subordinado a la necesidad de representación de los fenómenos de la vida. Y por último Matisse, con su pincelada nunca rutinaria, sus ventanas abiertas, la transparencia natural, la dicha de ser y la música. Pero por encima de todos ellos, sintetizando la pintura de todo un siglo, vemos a Scully, dejando, una y otra vez, que la vida penetre en sus cuadros, aun cuando sea filtrada a través de los colores del sentimiento.”

Resulta asombroso volver a constatar, de hecho, cómo la pintura, considerada muerta tantas veces desde la invención de la fotografía, revela una resistencia extraordinaria, y eso que hoy, con el incipiente predominio de los medios electrónicos en una civilización –la occidental- marcada de principio a fin por la impronta de lo visual, la técnica pictórica, tal y como la practica Scully, podría parecer completamente obsoleta. De todo esto era Scully más que consciente cuando en una conferencia pronunciada en Harvard el 10 de agosto de 1992, dijo: “La pintura es absolutamente primitiva. Esta cualidad fundamental es magnífica pero hace de la pintura algo difícil. La pintura se sustrae al progreso del mundo, pero mantiene su compromiso con el espíritu humano”.

Volviendo al punto de partida, y a la vista de la compleja situación del arte, Scully quiso ofrecer con los nombres de Matisse, Mondrian y Rothko, una especie de genealogía de sus intenciones, pero no señalar semejanzas estilísticas o formales y mucho menos definir el sincretismo como ideal. Se podría decir, aun a riesgo de simplificar en exceso, que Matisse representa la devoción por la vida, o sea, la sensualidad; Mondrian la ortogonalidad, o sea, el rigor y el universalismo, y Rothko la trascendencia, o sea, el romanticismo. La simplificación aquí efectuada por razones heurísticas tiene siempre la ventaja de mostrar algo que es inherente a la labor creativa de Scully, a saber, una gran tensión y una contradicción interna que quedan sublimadas por la apariencia formal de estas sus. Descubrimos, además, que para Scully las posiciones históricas de estos tres pintores tienen idéntica actualidad. Por otra parte, el carácter intuitivo de sus obras, cuyo poder de seducción radica sobre todo en el consumado manejo de estructuras, formas y colores, va más allá de la profundidad del impulso creativo e incluso del hecho de que sus armoniosas disoluciones/composiciones sean a menudo fruto de un largo proceso.

Un entorno de cierto carácter industrial serviría de pretexto al pintor para la realización de sus ejercicios plásticos. Sin embargo, Scully nunca se ha servido de ello para legitimar su praxis pictórica. Ya en esta época era muy consciente de lo que Ad Reinhardt había formulado en 1962 sobre un proceder artístico en cuya perspectiva cabía englobar su propia obra. “Igual que los artistas vienen de los artistas y las formas artísticas de las formas artísticas, también la pintura viene de la pintura. La única dirección pictórica posible, ya sea en el arte

abstracto o en el figurativo, radica, una y otra vez, en la misma forma. La intensidad y la perfección sólo se alcanzan mediante un largo, rutinario y solitario proceso de preparación, atención y repetición. La originalidad sólo se da cuando todos los artistas trabajan dentro de la misma tradición y dominan la misma convención.”

El vocabulario formal de Scully, reducido a franjas rectangulares de idéntica anchura y a una gama de colores relativamente parca, ofrecía, sin embargo, múltiples posibilidades de desarrollar coyunturas de lo más diverso. El espectro resulta de una variedad asombrosa. Hay soluciones sencillas y las hay también complejas, polícromas y monocromas, equilibradas y enfáticas, diminutas y extensas. Todas estas obras resultan de la meticulosa aplicación de un esbozo desarrollado previamente. Por distintos que sean los resultados en cada caso, siempre es posible intuir, rastrear el procedimiento subyacente. Es un procedimiento lúcido y racional y puede prolongarse indefinidamente mediante una ligera modificación de los parámetros. Ello explica la abundante producción de Scully. “Tenía ideas para dar y tomar. Cada día se me ocurrían tres distintas. No me daba tiempo a armar los bastidores y tender los lienzos tan deprisa como para pintar todas las malditas cosas que se me iban ocurriendo. Tenía la mollera en ebullición. Recuerdo que llegué a creer que había enloquecido de tantas ideas como tenía.”

Scully se mueve en un espectro que permite muchas variaciones pero ningún impulso de originalidad. La modernidad se basa en los conceptos de originalidad e innovación, mientras que la estructura reticular sólo repite un pensamiento. Muchos artistas del siglo XX lo han hecho suyo convirtiéndolo en el fundamento de su labor. Baste señalar aquí los casos de Agnes Martin, Ad Reinhardt y Piet Mondrian. La repetición y la invención deben entenderse como contrarios. La estructura de verticales y horizontales puede dar una impresión de esterilidad, pero también de pureza y de sosiego. Es una estructura sin jerarquías, inflexible, sin centro. No transmite nada y sólo remite a sí misma. Todo lo narrativo y enfático queda descartado. Y lo paradójico es que, aunque la retícula sea un estereotipo, los artistas siempre vuelven a “descubrirla”.

Para Scully, supuso mucho conocer a Robert Ryman, algo reconocido por él reiteradamente por él mismo. La obra de Ryman estimuló, sin duda, la tendencia a simplificar aún más su repertorio formal; dice Scully al respecto: “Su obra me pareció muy interesante porque en ella se había llevado al extremo la reducción y también por el grado de renuncia que había en ella. No parecía que quisiera, como otros artistas, hacer cuadros. Estaba dispuesto a renunciar a mucho y a mí todo eso me pareció muy interesante, pues me forzaba a ver su obra como algo completamente experimental, algo fuera del amparo de la historia del arte. Lo más sólido de su creación radica para mí en su profundo sentido ético. Eso me fascinaba. Era un ideal para mí.”

Lo que más debió seducir a Scully de Ryman – ese “guardián funerario de la pintura moderna”, como le llamó Yves-Alain Bois- fue su descomposición analítica del gesto pictórico, la explicitación de funciones y naturaleza de los soportes y sujeciones del cuadro, de los materiales y herramientas, la separación entre carácter e impulso. En Ryman no se trata tanto de confirmar la unicidad del acto pictórico frente a la moda consumista como de deconstruir la actividad artística. En el ámbito de la pintura, y con sus propios medios, Ryman reflexionó sobre la condición de la pintura y al hacerlo logró delimitar con más claridad el discurso crítico sobre su obra y su propio proceder artístico. En otras palabras, pone cerco al punto cero de la pintura, repiensa literalmente su fin y logra, pese a ello, una obra asombrosamente variada e inequívocamente suya.

Decía Scully: “El poder de la pintura abstracta radica en el cambio constante y en la incesante transformación de un estado físico en un estado visual, emocional y espiritual y viceversa. Y esto sólo es referible directamente a situaciones humanas.” Scully menciona así algo que en sus cuadros apenas puede apreciarse: lo físico, lo emocional, lo humano. Son conceptos abstractos, que sin embargo parecen señalar una carencia de la que el pintor no pudo ser consciente mientras su quehacer gravitaba en torno a nombres como los de Ad Reinhardt y Brice Marden, Agnes Martin y Robert Ryman o Barnett Newman y Kasimir Malévich. Lo que aquí se anuncia verbalmente no es otra cosa, en última instancia, que la refutación de una estética demasiado rígida que renuncia a la composición, a la relación, a los valores humanos y al sentimiento; una estética basada exclusivamente en la experiencia de fenómenos ópticos y plásticos y limitada con ello a la repetición de estructuras.

La arrogancia del minimalismo neoyorquino, su refinamiento y falta de fuerza empezaron a irritar a Scully y terminaron por hastiarle. Su orientación le parecía del todo elitista y su obra dirigida a una minoría privilegiada. “Yo, en cambio, quería devolver a la pintura su capacidad de comunicación”. El pintor seguirá cultivando la abstracción pero rechazará el estiramiento y la falta de definición de una actitud que, en su opinión, había llevado, bajo el influjo del minimalismo, a la producción en serie y a la simple permutación.

Judd y André, Lewitt y Morris tampoco escapaban a sus críticas. Sus reflexiones teóricas y sus obras suscitaban opiniones adversas y un decidido rechazo. Pero una condena como la que hizo Barbara Rose no la habría suscrito Scully ni en los años setenta ni más tarde. Ya en 1965 había escrito sobre el “ABC Art”, que es como ella llamaba despectivamente al minimalismo, que los artistas pertenecientes a él, como los místicos, negaban el yo y la personalidad individual para instaurar en su lugar el estado semi-hipnótico del vacío de conciencia, de la quietud no significativa y del pleno anonimato que ya habían buscado los monjes y yoguis orientales y místicos occidentales como el Maestro Eckhart y Miguel de Molinos. Vale la pena recordar a

este respecto que aquello que Rose valora negativamente le había parecido a Reinhardt un rasgo positivo de las culturas asiáticas, y no olvidemos que, a finales de los setenta, los cuadros de Scully tuvieron una acogida muy favorable en Japón, es decir, justo allí donde la renuncia a uno mismo, la disciplina y la meditación tenían y tienen un gran valor.

Hay oposición, turbulencia y lucha dentro de la forma, pues así se ofrece al Yo la oportunidad de afirmarse mejor. Dentro de cada cuadrado existe una relación anárquica entre la pincelada y el motivo y esto se aplica igualmente a la totalidad del damero. Cada uno de ellos puede verse como una pintura All-over y cada uno de los cuadrados como un cuadro. En cambio, cuando se pinta una franja, la pintura sigue a la forma, al menos en mi obra. Cuando pinto dameros, sin embargo, el color puede ir en cualquier sitio [...] La franja exige dirección y forma. Por eso el modo en que está pintada te da algo así como sexualidad, identidad y consistencia [...] Pintar es algo que tiene mucho que ver con la sexualidad y la identidad; al menos así lo veo yo. Cuando la forma no manifiesta, en cambio, orientación alguna, la sensualidad tiene que encontrar su propia dirección. Aislada de la forma, la propia sensualidad se torna acto creativo y formal; es decir, que también en este caso la posibilidad de expresión e interpretación está ligada al modo de pintar la forma. El equilibrio de fuerzas dentro de la obra se transforma. Los cuadros de damero son muy sugerentes a este respecto.”

Podría decirse que para Scully la pintura de franjas es un acto sexual –no sólo metafóricamente hablando-, mientras que en los cuadros de damero se pone en juego una dimensión menos explícita de la sensualidad. Si nos remitimos una vez más a Mondrian, apreciamos con claridad la diferencia sustancial entre las actitudes de los dos pintores. Si Mondrian imagina un mundo sublime de lo universal en el que no hay error posible, la atención de Scully se centra en todo lo material, en la sexualidad y la sensualidad, en aquí y ahora. En un artista trascendencia, en el otro inmanencia; en uno absoluto, en el otro renuncia a todo lo inapelable; en uno ser, en el otro devenir; allí espiritualidad, aquí vitalidad.

“Lo que intento hacer es diferente a lo que están haciendo otros pintores abstractos de mi generación. Creo que mis cuadros se alejan ellos mismos aunque otros pintores que han surgido en los 80 y 90 están trabajando después del minimalismo e intentan hacer una nueva abstracción... Estoy intentando volver a conectar la abstracción para que retenga su austeridad y gran ambición mientras se hace mucho más específica en su contenido. Estoy buscando una nueva clase de realismo trascendental, lleno de luz y gravedad. Mi posición no es puritana, es completa. Profundamente sexual, consecuentemente idealista. Quiero expresar las contradicciones en el espíritu humano.”

El deseo de Scully es conferir una dimensión humana a la geometría de sus obras. Y en ello está su “lucha entre la simplicidad de la proporción y la complejidad de la estructura es-

pacial subyacente”. En una conferencia pronunciada en Harvard en 1992 decía: “La pintura es absolutamente primitiva. Esta cualidad fundamental es magnífica pero también problemática. La pintura se sustrae al progreso del mundo, pero mantiene su compromiso con el espíritu humano”. También en conversación con Hans-Michael Herzog habló de la fuerza expresiva y humana de sus cuadros y añadió: “... pertenecen al mundo moderno, pero se oponen a su tendencia a la despersonalización y a la automatización.” Más adelante vuelve sobre el mismo pensamiento: “Parece como si se pudiera decir un montón de cosas contra la pintura acusándola de ser una forma artística superflua. Y la verdad es que lo entiendo muy bien, pues si se considera y analiza la historia, vemos que en la sociedad hemos evolucionado de la producción individual a la producción en masa y a la fabricación tecnológica y que, visto así, la pintura supone una resistencia absurda, demencial. Pero también creo que cuanto más tecnológico se vuelva el mundo, más desesperado se tornará el impulso humano hacia el misterio y hacia la autenticidad de la experiencia individual. Y también hacia la pintura, porque la pintura está más allá, por encima de los vaivenes de la evolución.”

“La luz no es una luz a la que se acceda fácilmente, la luz hedonista del Mediterráneo, sino una luz de gran nobleza, que tiene permanencia y que representa realmente una de las claves características de mi trabajo.”

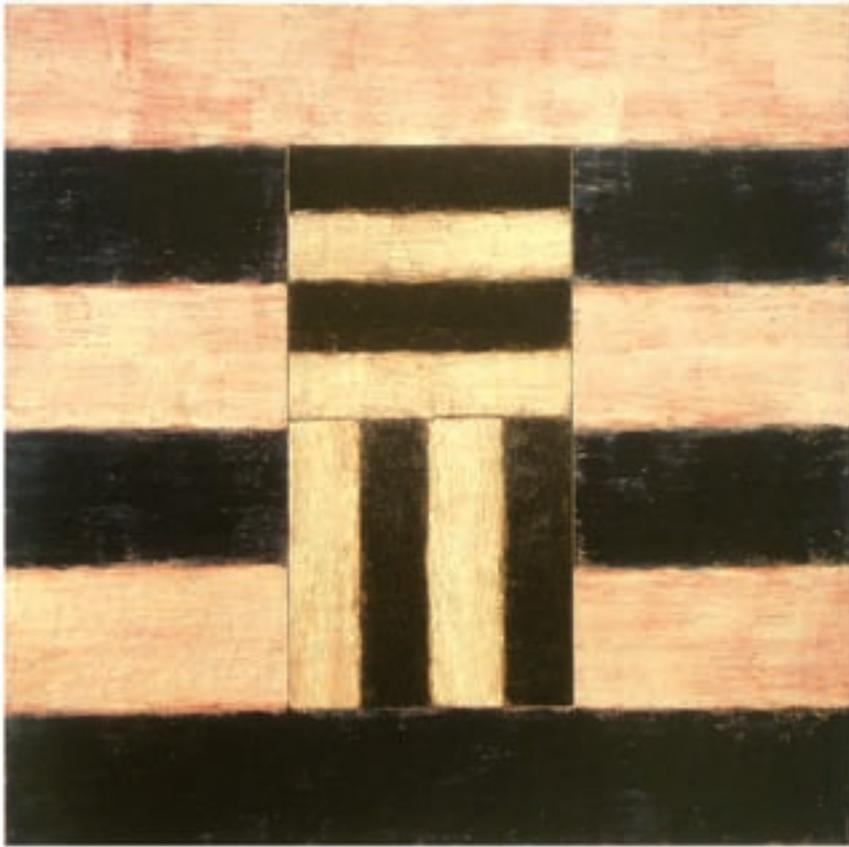
BIBLIOGRAFÍA:

GALERÍA ESTIARTE, *Sean Scully. Fotografías y obra gráfica*. Texto exposición. Madrid, 2001.

HERZOG, Hans-Michael, *Conversación con Sean Scully*

RIFKIN, Ned, *Interview with Sean Scully*. Texto catálogo *Sean Scully. Twenty Years, 1976-1995* HIGH MUSEUM OF ART, Atlanta, Georgia, 1995.

ZWEITE, Armin, *Abstracción y experiencia genuina. Dobles estrategias en la obra de Sean Scully* Catálogo exposición: *Sean Scully. Óleos. Pasteles. Acuarelas. Fotografías*. IVAM. Valencia, 2002.



Empty heart, 1987
Óleo sobre lienzo
183 x 183 cm



Angelo, 1994
Óleo sobre lienzo
274 x 457 cm



Gabriel, 1993
Óleo sobre lienzo
259 x 366 cm



Muro de luz piedra, 2000
Óleo sobre lienzo
247,3 x 335,3 cm



Tres, cuatro, 2000
Acuarela sobre papel
45,1 x 38,1 cm c/u.

XXI. ANTONI TÀPIES

Barcelona, 1923.

“Lo que es curioso es que los medios tradicionales más directos para representar esa energía *numinosa*, en occidente, son paradójicamente dos formas negativas: la *oscuridad* y el *silencio*. Y en Oriente, siempre siguiendo a Rudolf Otto, hay un tercer medio, que parecerá al pragmático el summum del absurdo: el *vacío*.”

ANTONI TÀPIES *El arte contra la estética.*

“Quizá el supremo, el solo ejercicio radical del arte sea un ejercicio de retracción. Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación:

Dijo Dios: - Brote la Nada.
Y alzó la mano derecha
hasta ocultar la mirada.
Y quedó la Nada hecha.

El estado de creación es igual al *wu-wei* en la práctica del Tao: estado de no acción de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta.

Y la materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción, por no interferencia, donde 2-1 suele ser mayor que 2+1, según la ley de la adición negativa que Kandinsky, tan próximo formuló.

Estado de creación y espacio de la creación. “Un día traté de llegar directamente al silencio”, escribe Antoni Tàpies. El silencio o la nada. El lugar de la materia interiorizada. ¿Lugar de la iluminación?”

“Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye antes que su palabra, su silencio”.

JOSE ÁNGEL VALENTE *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies.*

“Porque en Tàpies lo que es fundamental, lo que le ha inclinado tanto hacia el ámbito de lo oriental, porque es en donde a él le parece que lo que él cree y siente es más explícito, es la vía del *Tao*, la intuición o vivencia -que no conocimiento intelectual- de lo radical, que por no tener nombre se llama vacío, de donde todo puede surgir y en realidad todo surge, como la obra de arte nace de lo insondable del espacio vacío o surge con un sentido otro que el de su soporte, de algo de lo que lo ya surgido no habla ni a ello se refiere, pero si que transporta, arrastra la vivencia temporal del que genera la acción. Expresión lo de temporal que más alude que al cronómetro a la necesaria interacción entre una cosa y otra, entre el artista y el soporte en el que va a plasmar su acción creadora, la intención que une el propósito del sujeto y el objetivo alcanzado o, si se quiere, la dualidad que hay en la cruz de dos tensores o, también, la estrecha relación entre el *yang* y el *yin*.”

ARNAU PUIG *Los amuletos de Antoni Tàpies.*

Barbara Catoir. *Conversaciones con Antoni Tàpies* (Extractos)

BARBARA CATOIR: *¿Qué tendencia (de las filosofías orientales) te ha influido más?*

TÀPIES: El Zen ha sido el que más me ha influido. Junta lo mejor del taoísmo y el budismo. Cuando empecé a trabajar, esto fue lo que más me ayudó a orientarme en el arte y la poesía contemporánea. Más adelante pude conocer mejor el Oriente gracias a las numerosas traducciones de los textos clásicos, a los cuales me era imposible acceder cuando era joven. La aportación de Oriente fue decisiva no sólo para mi arte sino también para la evolución global de la cultura occidental. Las prestaciones culturales de nuestro siglo abrieron nuevas perspectivas y sirvieron a aquellos que consideraban imprescindible reinterpretar y reencontrar nuestra propia cultura. Aprendieron a conjurar la catástrofe cultural de Occidente: éste se encierra sí mismo y se vuelve insensible al gran potencial de sabiduría de otras culturas, como Alan Watts manifestó. Aún existe una gran conspiración que nos aleja de la profunda fórmula no dualista del sánscrito, *tat tvam asi* (Tú eres eso), la identidad entre Atmán y Brahmán. En Occidente continuamos considerando que esto es un pecado muy grave, una arrogancia de los

orientales, y con ese pretexto tranquilizamos nuestra consciencia y justificamos todas las desigualdades e injusticias de nuestro mundo occidental.

¿Es compatible tu intención de hacer que el espectador se despierte, con el deseo de calma alejada del mundo, del budista? ¿Cómo compaginas la provocación y la contemplación?

En el Zen existe una vertiente meditativa, pero existe también el choque que sirve para sacudir la mente, para hacer que algo sea más bien indigerible que digerible. Hay momentos en los que me vuelvo realmente muy contemplativo y me disuelvo en el vacío. Pero existen también momentos en los que intento, por el contrario, sugerir el vacío con una sacudida y despertar al espectador.

Dado que en tus obras los signos están abiertos a una interpretación individual, cabe preguntarse si verdaderamente dejas al espectador toda la libertad de interpretación, o crees que gracias al margen asociativo ya le das la visión adecuada. Estaba pensando, a modo de ejemplo, en una expresión de Nathalie Sarraute; su deseo como autora es el de atraer al lector al terreno del escritor, a fin de desorientarlo y hacerle perder todo punto de referencia que le sea familiar.

En realidad, mis obras mis obras permiten diferentes lecturas. Sin embargo, al sugerir las cosas gano un margen mucho más amplio de asociaciones que me gustaría provocar en el espectador. En un principio era algo que no analizaba, pero desde un tiempo a esta parte he estado estudiando el arte del Extremo Oriente, en el cual la polivalencia tiene una gran importancia. Así, pues, he observado que cuando las cosas se dibujan solamente de forma alusiva, el espectador se ve obligado a completarlas con su propia imaginación, lo cual implica su participación, una participación en el acto creativo, lo que considero muy importante. De esta manera el espectador participa de los problemas del artista. En la pintura china, en la que ya una ramita en un ángulo o en un lado del cuadro supone una obra terminada, en tanto que el resto del cuadro permanece vacío, el espectador tiene que reconstruir todo el árbol y con el mismo la fuerza germinadora que se halla en relación con todo el cosmos.

La pintura y el vacío (Extractos)

[...] El interés por el vacío, como por la “nada”, en realidad ha sido abundante en muchas disciplinas y concretamente en una importante rama de la filosofía moderna. Sabemos, por

ejemplo, que ha habido autores como Heidegger o Sastre que, en cierto momento, han centrado su pensamiento en el tema de la nada, y que el primero llegó a decir que “el ser es el vacío extremo que al mismo tiempo es la riqueza”.

Ahora bien, no debe ser porque sí que la “nada” también se haya considerado como una especie de motor *invisible* de la especulación filosófica”. Porque, efectivamente, parece un concepto que se torna huidizo cuando se le quiere atrapar en el mundo de la lógica. Por ello muchos creen que la idea de vacuidad ha de buscarse, con más propiedad, en la tradición mística, de Eckhart a San Juan de la Cruz, de la Teología negativa de Nicolás de la Cusa hasta toda una serie de experiencias del cristianismo oriental. Ciertamente la aproximación a la vacuidad última, o no-dual como dicen los vedantistas, es más factible mediante las analogías o los símbolos propios de estas otras vías de conocimiento. Pero, a pesar de tener muestras ilustres en la tradición europea, hemos de reconocer que esta vía es una excepción, generalmente poco agradable a la religiosidad oficial, y que sin duda es en las grandes filosofías y religiones ateas –recalcamos el calificativo- sobre todo del oriente, donde verdaderamente tiene sentido.

Hace siglos que se inculca en nosotros la idea de un “Creador” separado de la “criatura”, como también la de un yo separado del Universo y en consecuencia la de *un cuerpo separado del espacio*... Esto ha tenido una repercusión enorme en nuestra psique y ha fomentado un sentimiento de antagonismo, hostilidad y conquista respecto de la Naturaleza, totalmente inverso al de identidad y “colaboración” con ella que tan desarrollado tienen los orientales.

[...] (Los orientales) nos presentan alternativas para fundamentar los valores no solamente dignas del máximo respeto sino que, seguramente, muchas mentalidades modernas las encontrarían más en consonancia con un estado actual de los conocimientos. Y la creencia, digámoslo con Suzuki, de que “todos los valores morales y toda la práctica social emanan de la vida del no-condicionado que es la Vacuidad”, aunque difícil de entender por nosotros, es una de las más útiles que puede aportar el Oriente a nuestras seculares crisis de hostilidad a todos los niveles. El tema es de una gran complejidad y además, como hemos dicho, está más allá de las cosas que se explican intelectualmente. Pero son muchos los pensadores que hoy lo tienen por fundamental y el lector que no lo conozca obrará muy santamente dirigiéndose a los clásicos y a los comentaristas que han desarrollado *shunyata*, los *Upanishads*, el *Gita* o los escritos de *Shankara* y el *Lankavatara Sutra* o el *Sutra del Diamante* muy especialmente.

[...] Es suficientemente conocido que está en la base de su mejor estética: desde toda una técnica de enfrentarse al “vacío del pensamiento” hasta el método del “blanco que vuela”..., desde la regla del “único trazo de pincel” hasta el “shamadi de la tinta” o “los lagos de tinta”..., hay toda una tradición que sabe muy bien cómo a través de “la espontaneidad pura y

vacía” el artista podrá abrazar con acierto todos los fenómenos y llegar verdaderamente a la raíz de las cosas.

Lo cierto es que ni el vacío es representable ni la finalidad de la experiencia es buscar el vacío por sí mismo e instalarse ahí. Una cosa es la pretendida “representación del vacío” y otra, muy diferente, encontrar un mecanismo -quién sabe si en lugar de ser algo vacío será algo muy lleno- capaz de sugerirlo en nuestra mente. Se trata de saber vivir con él, de tenerlo como un telón de fondo, como “una lluvia que cae sobre los justos y los injustos” y que gracias al Conocimiento- Inocencia que comporta podremos discernir.

[...] Pero qué duda cabe que el arte y la poesía, no ya los modernos sino los de todos los tiempos, alcanzan los momentos culminantes cuando logran involucrarnos mágicamente, por los caminos a veces más impensados, en esta trama del vacío y el lleno de la que se compone todo y que nos muestra el sentido de la Naturaleza. Cuando saben impregnar todas las cosas de la vida cotidiana y toda nuestra conducta con aquella “sustancia de los sueños” hecha de blanco y negro que constituye lo que llamamos “Realidad” pero que vista como vacuidad no-dual lo hermana todo.

Se habían equivocado los que creían que la experiencia o “contemplación” de esta realidad última sólo eran caprichos de filósofos y vaguedades de estetas sin eficacia en la vida social. Confundían el vacío muerto y estéril de los falsos místicos nihilistas y de la pasividad alienada que lleva a la “nada”, con el que transforma algo que es fundamental y decisivo para nuestro comportamiento: las bases de todo nuestro proceso de conocimiento, lo que nos muestra los verdaderos valores de la vida sin necesidad de las viejas supersticiones origen de tantas separaciones y violencias.

Comunicación sobre el muro (Extractos)

[...] Mis muros, ventanas o puertas –o cuando menos su sugerencia-, al contrario siguen en pie sin eludir responsabilidades y con toda su carga arquetípica o simbólica.

¿Se trata quizá de un retorno al “asunto”? La respuesta ha de ser nuevamente ambigua. Hoy sabemos que en la estructura de la comunicación artística las cosas, mágicamente, a veces están y a veces no están, aparecen y desaparecen, van de unas a otras, se entrelazan, desencadenan asociaciones.

[...] Todos los muros de una ciudad, que por tradición familiar me parecía tan mía, fueron testigos de todos los martirios y de todos los retrasos inhumanos que eran inflingidos a nuestro pueblo.

Sin embargo, no cabe duda de que los recuerdos culturales aumentaron naturalmente el acento de esa experiencia. Y desde todas las divulgaciones arqueológicas que fui absorbiendo hasta los consejos de Da Vinci, desde todas las destrucciones de Dada hasta las fotos de Brassai, todo esto contribuyó –y no es de extrañar- a que ya las primeras obras de 1945 tuviesen algo que ver con los graffiti de la calle y con todo un mundo de protesta reprimida, clandestina, pero llena de vida, que también circulaba por los muros de mi país.

Más tarde llegó “la hora de la soledad”. Y en mi reducida habitación-estudio comenzaron los cuarenta días de un desierto que no sé si terminó. Con un ensañamiento desesperado y febril llevé la experimentación formal a unos grados de maníaco. Cada tela era un campo de batalla en la que las heridas se iban multiplicando cada vez más hasta el infinito. Y entonces acaeció la sorpresa. Todo aquel movimiento frenético, toda aquella gesticulación, todo aquel dinamismo inacabable, a fuerza de arañazos, de golpes, de cicatrices, de divisiones y subdivisiones que inflingía a cada milímetro, a cada centésima de milímetro de la materia, provocaron súbitamente el salto cualitativo. El ojo ya no percibía las diferencias. Todo se unía en una masa uniforme. Lo que fue ebullición ardiente se transformaba en silencio estático. Fue una gran lección de humildad recibida por la soberbia del desenfreno.

Y un día traté de llegar directamente al silencio con más resignación, rindiéndome a la fatalidad que gobierna toda lucha profunda. Los millones de furiosos zarpazos se convirtieron en millones de granos de polvo, de arena... Ante mí se abrió de repente un nuevo paisaje, igual que en la historia del que atraviesa el espejo, como para comunicarme la interioridad más secreta de las cosas. Toda una nueva geografía me iluminó de sorpresa en sorpresa. Sugestión de raras combinaciones y estructuras moleculares, de fenómenos atómicos, del mundo de las galaxias, de imágenes del microscopio. Simbolismo del polvo –“confundirse con el polvo, he aquí la profunda identidad, es decir, la profundidad interna entre el hombre y la naturaleza” (Tao Te King)- , de la ceniza, de la tierra de donde surgimos y a donde volveremos, de la solidaridad que brota al ver que la diferencia que hay entre nosotros es la misma que hay entre dos granos de arena... Y la sorpresa más sensacional fue descubrir un día de repente que mis cuadros, por primera vez en la historia, se habían convertido en muros.

[...] Qué gran sorpresa tuve, por ejemplo, al saber posteriormente que la obra de Bodhidharma, fundador del Zen, se llamó: Contemplación del muro en el Mahayana. Que los templos del Zen tenían jardines de arena formando estrías o franjas parecidas a los surcos de algunos de mis cuadros. Que los orientales ya habían definido determinados elementos o sentimientos en la obra de arte que inconscientemente afloraban entonces en mi espíritu: los ingredientes Sabi, Wabi, Aware, Yugen... Que en la meditación búdica buscan igualmente

un apoyo en unas Kasinas consistentes a veces en tierra colocada en un marco, en un agujero, en una pared, en materia carbonizada...

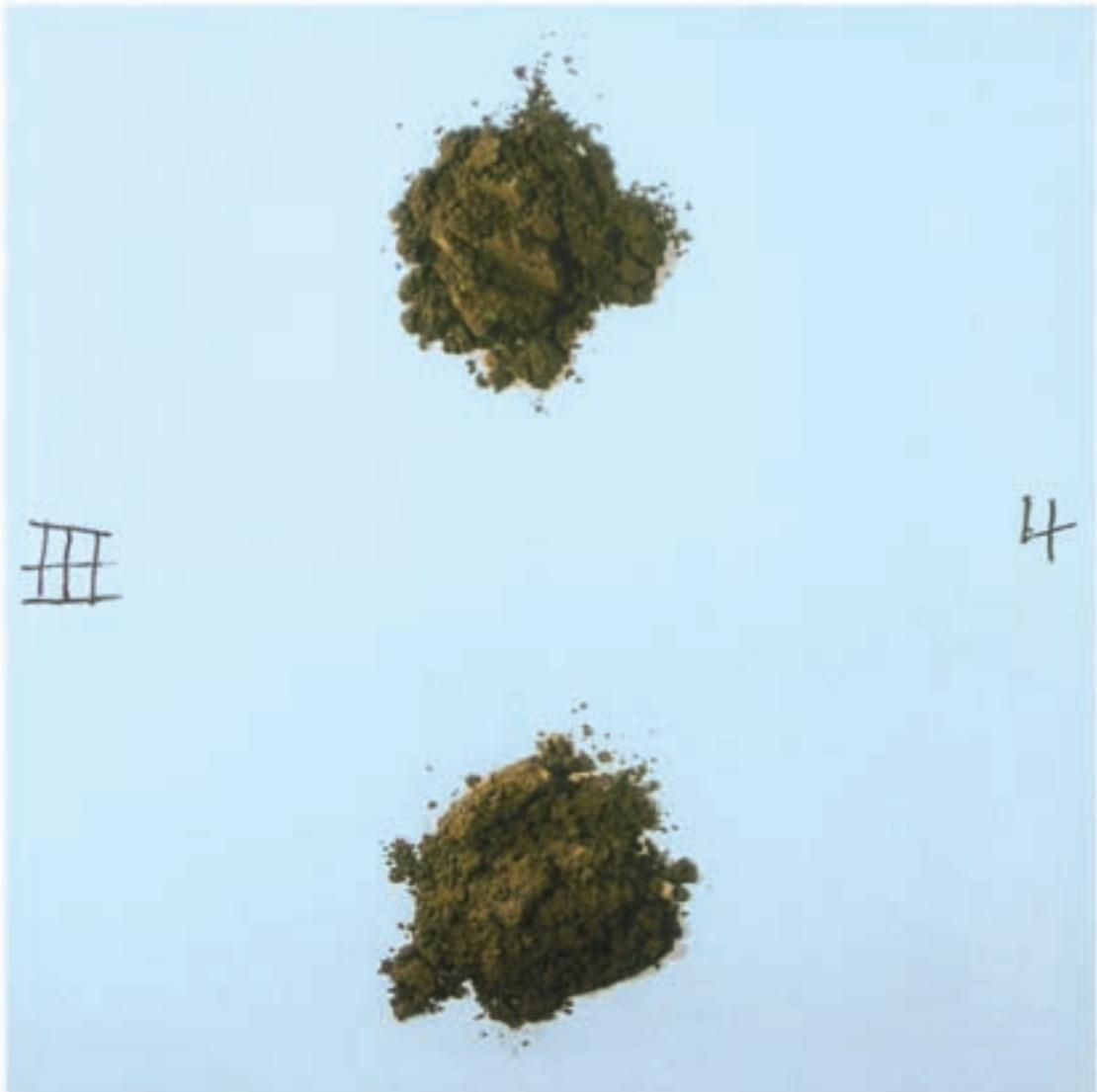
ANTONI TÀPIES, 1969.

Cuerpo volcado
sobre sombra.
Toma forma de sí.
Se abre
hacia su vértice.
Tendido.
Escribo sobre cuerpo.
Número,
fracción.
Graffito el siete.
Escribo,
Escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde
viene la luz a requerirte oscura.

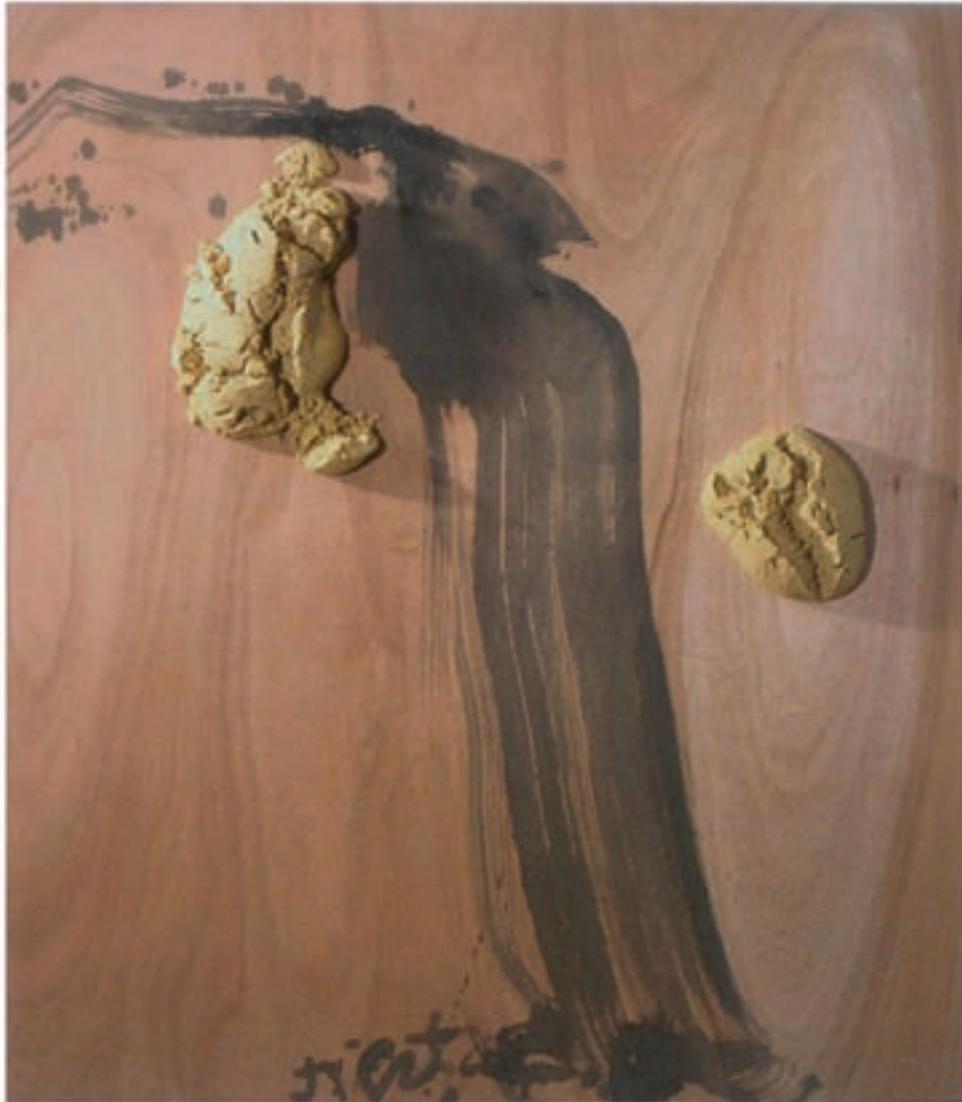
JOSÉ ÁNGEL VALENTE *Escritura sobre cos*

BIBLIOGRAFÍA:

- CATOIR, Barbara *Conversaciones con Antoni Tàpies*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1989.
ISHAGHPOUR, Youssef *Antoni Tàpies. Obras/escritos/entrevistas*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 2006.
MIRANDA, Sandra *Tàpies*. Ciro Ediciones. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 2006.
MIRANDA, Sandra *Tàpies*. Susaeta. Fundació Antoni Tàpies. VEGAP. Barcelona, 2001.
PUIG, Arnau *Los amuletos de Antoni Tàpies*. Arte y Parte N° 25. Santander, 2000.
TÀPIES, Antoni *Comunicación sobre el muro*. Ediciones de la Rosa Cúbica. Barcelona, 2004.
TÀPIES, Antoni *El arte contra la estética*. Ariel. Barcelona, 1978.
TÀPIES, Antoni *La pintura y el vacío*. Trama (rev. de pintura) Alcrudo Editor. Barcelona, 1977.
TÀPIES, Antoni *La práctica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971.
VALENTE, José Ángel *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*. Eds. de la Rosa Cúbica. Barcelona, 2004.



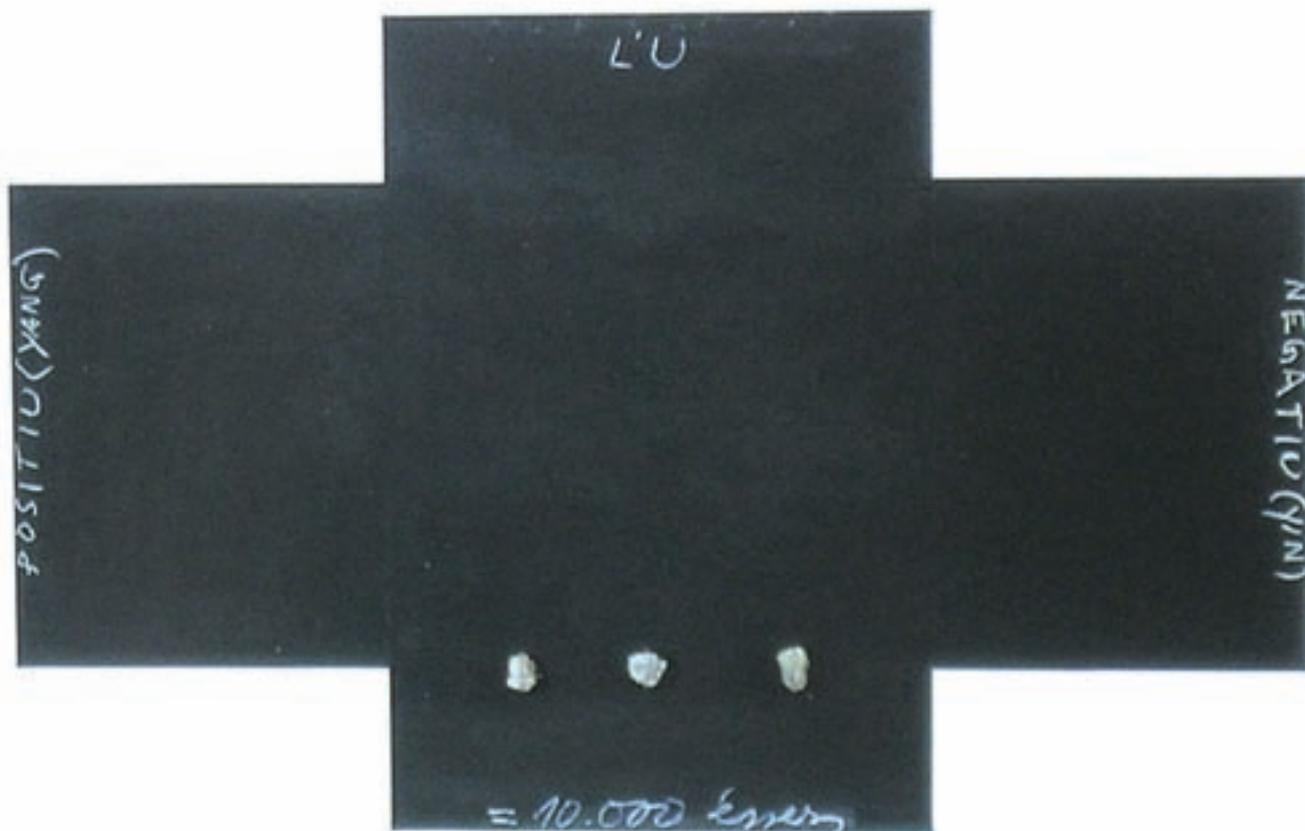
Dos pilas de tierra, 2001
Mixta sobre madera
200 x 200 cm



Cascada, 2004
Mixta sobre madera
200 x 175 cm



Infinito, 1988
Mixta sobre madera
250 x 300 cm



El uno, 1997
Pintura y collage sobre madera
195 x 308 cm



*Sala de reflexión de la Universidad Pompeu i Fabra
(Díptico de la campana), 1991*

“He buscado un mundo unificado en mi obra y utilizo un vórtice móvil para conseguirlo”.

Mark Tobey o el enigma del límite (extractos)

“Reconocer el milagro del universo –escribe con muy buena precisión Dore Ashton- exige tomar cierta distancia contemplativa. La vida de Tobey está marcada por tomas de distancia. Como auténtico solitario, no participó en ningún movimiento artístico y raramente aprovechó las ventajas ofrecidas a los artistas que se vinculan a uno u otro grupo”. Extraordinaria lección creadora para los que intentan vivir –no sobrevivir, no sería posible- mediante la triste agrupación en la grey de los ecos.

Aportó así a la pintura un gesto descondicionado, no voluntario, no intencional, generado desde una absoluta libertad interior. Su arte surge, en efecto, de un *estado* de meditación, más que de la *voluntad* consciente de hacer arte. Es expresión libre, *no dirigida*, de aquel estado. Trató de hacer Tobey –como ha señalado Karen Wilkin en 1990 y ya, por supuesto, con perspectiva suficiente- que “el acto de pintar fuese un acto de descubrimiento, más que una imposición del intelecto”. Los procedimientos técnicos encuentran su razón de ser en ese libre discurso del acto creador. En tal perspectiva sitúa Karen Wilkin la utilización del monotipo por Tobey.

Lo mismo que el pincel o tinta japoneses –recuérdense sus formidables tintas *sumi* de 1957, año en que lee a Suzuki y recibe en Seattle las enseñanzas conversacionales del maestro zen Takizaki – y lo mismo que la aguada o el pastel, Tobey utiliza el monotipo como otro medio de “meditación visual”.

¿Qué es lo que Tobey había encontrado en su experiencia extremoriental? Son muchas cosas las que descubrió, entre otras que era un artista irremediabilmente o radicalmente occidental. Pero también cosas que la cultura de Occidente en su implacable progresión lineal había sepultado, incluso –o muy particularmente- en su propia tradición.

Algo que, sin duda, aprendió en el monasterio zen de Kyoto fue la inmediatez y la simplicidad con que las más pequeñas formas de la naturaleza encuentran expresión en el arte ja-

ponés. Porque, en efecto, la atención al detalle mínimo –hoja, insecto- remite al universo, es en su esencia última visión de la totalidad.

“Pinta bambúes durante diez años. Transfórmate tú mismo en bambú. Después, olvida todos los bambúes cuando pintes”, escribe Suzuki hacia 1957.

Esa capacidad de contemplación y de autoanulación son eje del mundo o de la visión del mundo o de la posibilidad de escrutar y dar expresión al fondo de lo real en la obra de Mark Tobey.

Muy en relación con lo antedicho, el propio Tobey escribió: “*Que la naturaleza domine tu obra*. Estas palabras de mi viejo amigo Takizaki, vagas al principio, se aclaran con la idea: *Bórrate*. Ciertos artistas hablan hoy del *acto de pintar*. Eso, en su mejor sentido, podría incluir lo que quería decir mi viejo amigo. Es el espíritu necesario en el antecomenzo y de él depende el acto”.

Sin ese autoborrarse, que crea en primer término el vacío o la nada, ninguna creación es posible. Determinante autocomienzo. El pintor suele saberlo muy bien; el escritor, más condicionado, tiene una larvada propensión a olvidarlo.

Ciertamente, el viejo Japón, según escribe Tobey mismo, descubrió muy pronto, desde la experiencia zen y el pensamiento taoísta, que el contenido de la copa vacía era más gustoso que el de la copa llena.

Por la misma razón, la función del vacío es esencial en el arte chino. Como recuerda Rudolf Otto en su libro capital sobre *Lo sagrado*, en ciertos cuadros chinos no hay “casi nada”; el estilo consiste en producir el máximo efecto con los trazos más exiguos y los medios más reducidos. Ese ha sido también uno de los rasgos característicos de la pintura occidental en el siglo XX, expresar un contenido máximo con una forma mínima, según escribía en 1962 William C. Seitz a propósito de Mark Tobey.

Sin embargo, esa idea de vacío como elemento de la composición pictórica es ajena a Tobey. La plétora de elementos compositivos –la anulación del vacío por lo pleno, *horror vacui* –es característica no sólo de las muchas versiones que dio, sino en las composiciones absolutamente abstractas que dedica al tema de la gran ciudad.

El tema de la luz lo acerca a Turner, otro de sus más indiscutibles maestros, en cuyos cuadros hay un manifiesto proceso de disolución de todo en la luz. “Turner, dice Tobey, es más grande que los impresionistas, porque disolvió todas las cosas en la luz”.

Este proceso remite a Tobey, una vez más, a un principio de la pintura china y japonesa, según él mismo señala, el principio de mirar y no ver, sino de experimentar. ¿Otra versión del vacío-lleño?

El contacto con la tradición pictórica oriental no anuló su occidentalidad, pero la modificó, la inflexionó, y le permitió desarrollar, según explica, “el impulso caligráfico que ha abierto horizontes nuevos en mi obra”.

José Ángel Valente. Ginebra, 1994

1955. El Japón antiguo con su enseñanza Zen y su filosofía del Taoísmo descubrió que lo que había en la taza vacía era más apetitoso que lo que había en la llena. Es decir, el círculo del vacío liberado por la imaginación permitía que cada uno alcanzara un estado mental que lo liberaba de tener que considerar las ideas de otro.

1958. Nunca trato de mantener un estilo particular en mi trabajo. Para mí el camino ha sido un zigzag hacia y desde las antiguas civilizaciones buscando nuevos horizontes a través de la meditación y la contemplación.

Mis fuentes de inspiración van desde las de mi Medio Oriente natal hasta las de mundos microscópicos. He descubierto más de un universo en el empedrado de las calles y en la corteza de los árboles. Sé muy poco acerca de lo que generalmente se llama la pintura “abstracta”. La abstracción pura significaría un tipo de pintura sin relación alguna con la vida, algo inaceptable para mí. He tratado de que mi pintura fuera “una totalidad” pero para lograrlo he utilizado una masa turbulenta.

1958. Desde que intento que mis pinturas sean orgánicas, siento que hay una relación con la naturaleza. [...] Quería experimentar a través de la pintura la sensación del movimiento de la hierba y las semillas flotantes. Para conseguir tal impacto rítmico, tuve que construir el cuerpo de la pintura con innumerables líneas.

1958. La noche respira en silencio – respira a la luna, al espacio misterioso y provocativo.
Los artistas también debemos aprender a respirar más.

1959. El culto al espacio puede llegar a ser tan aburrido como el del objeto. La dimensión que cuenta para la persona creativa es el espacio que ella crea dentro de sí misma. Este espacio interior está más cerca del infinito que el otro, y es privilegio de una mente equilibrada [...] ser tan consciente del espacio interior como del espacio exterior.

1960. Algunos críticos me criticaron por ser lo que ellos llaman un orientalista y por usar modelos orientales para mi trabajo. Pero están equivocados. Porque cuando luchaba en Japón y China con tinta Sumi y el pincel, tratando de entender la caligrafía del Lejano Oriente, me doy cuenta de que nunca sería otra cosa que el occidental que soy. Pero lo que *sí* desarrollé allí es lo que llamaría el impulso caligráfico que abrió nuevos horizontes a mi obra. Entonces, podía pintar el torbellino y el tumulto de las grandes ciudades, el entrelazamiento de las luces y los torrentes de personas atrapados en la trama de su red.

1961-1962. No adopto una posición definida. Tal vez esto explique la observación de alguien que miraba una de mis obras: “¿Dónde está el centro?”

1964. Siempre en movimiento –así veían los filósofos griegos al ser esencial del alma -, por eso, he tratado de arrancar algunos fragmentos de esa belleza que compone los milagros del cosmos y que se halla en el multifacetismo de la vida.

1966. Creo que, cuando pinto, mi principal problema es el ritmo y la plasticidad, muchas veces la sensibilidad de la pincelada que conocemos como “el sentido de la textura”. Al no tener ideas fijas –diría- ni afinidad filosófica con métodos preconcebidos, mi obra se halla obviamente en un estado de flujo constante, o por lo menos así me parece.

1970. Prefiero ver en la naturaleza lo que quiero en mi pintura. Cuando encontramos lo abstracto en la naturaleza, encontramos el arte más profundo.

Mark Tobey. Poemas

¿Dónde vive la luna redonda?
¿Arden los árboles en el crepúsculo carmesí?
El ojo es visto y recordado a través de otros ojos.
Los horizontes son incontables como gotas de lluvia.
El ojo se abre,
El primer movimiento silencioso del día.
Los ojos no se relacionan al unísono.

Los ojos no se relacionan al unísono.
El círculo es demasiado pequeño.

Oprime y lastima.
Hasta la agonía es restringida.
Los pensamientos pueden ser redondos.

Los pensamientos pueden ser redondos como redonda es la luna.
Como el hombre busca al hombre.
Como el hermano es conocido al hermano.
El hombre en totalidad, el hombre en redondez, Un mundo redondo.

1957

El Bazar

Blanco y negro
zigzag
y
sacuden los
colores brillantes
pegados
a sus lados,

se levantan y
barren
el extendido
negro
el contrastante
blanco
el blanco
que se
estira
el negro
que se
agolpa.

forman un
cubo combatiente

penetrado
por sólidos
pequeños
que se precipitan
en el amasijo
manoteando
de los colores que cantan
de un
caótico
espectro.

Hojas

Tu hoja,
Mi hoja.
Todas las hojas
Bajo el sol
Susurrando
Dando sombra.
Todas distintas,
Una boca arriba
Una boca abajo.
El Señor viento llegó
Y las balanceó
De abajo hacia arriba.

1965

Otoño

Verde, verde
flujo de cristal
profundidades iluminadas verde cristal
sombrias
oscuridades fantasmales

respirando, respirando
reflejos, recordando
nubes, nubes de lo años,
apiladas,
pesadas,
vacilantes,
pasando lentamente.

Miríadas de luces

...

...

capturadas por los árboles
verdes iridiscentes,
hundiéndose,
soñando con los años
de las negras
-luminosas
rojos-amarillos-verdes
las hojas del año que transcurre
hundiéndose.

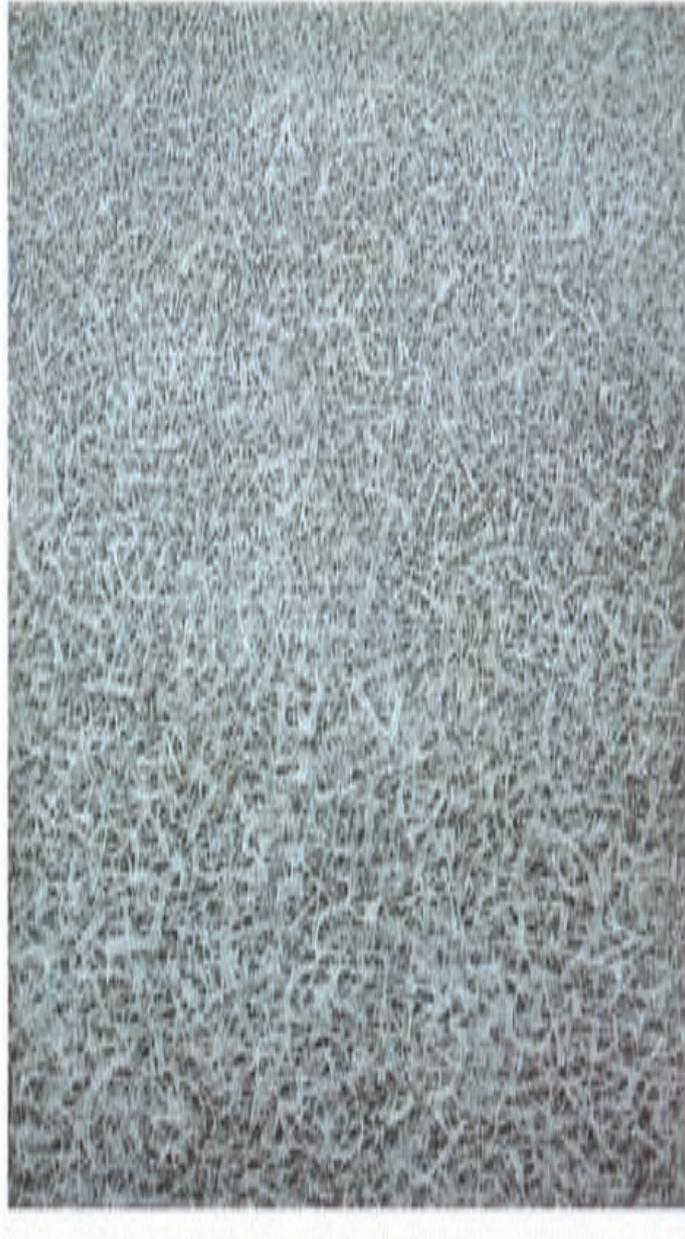
1968

BIBLIOGRAFÍA:

- CALVO SERRALLER, Francisco. *El último triunfo de la pintura*. Catálogo exposición *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*. MAC Esteban Vicente Segovia, 2004
- HESSE, Barbara. *El expresionismo abstracto*. Taschen, 2005.
- VALENTE, José Ángel. *Mark Tobey o el enigma del límite*. Catálogo exposición Galería Jorge Mara. Madrid, 1994.
- VARIOS AUTORES. *Mark Tobey. Morrison Graves. John Cage. Klänge des Inneren Anges*. Schirmer/ Moses. Catálogo Kunsthalle. Bremen, 2002



Prophetic Light Dawn, 1958
Têmpera sobre papel
152,1 x 86,8 cm



Multiple Moment in Space, 1959
Témpera sobre papel y cartón
50 x 28 cm



Unobstructed View, 1964
Têmpera sobre papel
117 x 65 cm



Unknown Journey, 1966
Óleo sobre lienzo
207 x 128 cm



Silver Space, 1967
Óleo sobre lienzo
175 x 104 cm

XXIII. JAMES TURRELL Los Angeles, 1943

“En primer lugar, no me ocupo de ningún objeto. El objeto es la percepción misma. En segundo lugar, no me ocupo de ninguna imagen, porque quiero evitar el pensamiento simbólico asociativo. En tercer lugar, tampoco me ocupo de ningún objetivo ni de ningún punto en esencial donde mirar. Sin objeto, sin imagen y sin objetivo, ¿qué es lo que miras? Te miras a ti mirando.”

“Mucha gente piensa que el arte debe ofrecer contenidos narrativos; yo encuentro que eso es un razonamiento de bajo nivel”.

“Mis obras no utilizan principios científicos, pero yo quiero que expresen una cierta conciencia, un cierto conocimiento”.

“La luz me interesa de hecho como la misma revelación. No soy un artista de la luz. Soy más que nada alguien que utiliza la luz como material con la finalidad de trabajar el medio de la percepción”.

“Me gusta crear espacios que se refieran a lo que son realmente, es decir, una luz habitando un espacio susceptible de ser sondeado por la conciencia. Este conocimiento, este estado no difiere del de la contemplación del fuego. Estos espacios que se penetran, como si fuera un sueño, no son desconocidos por nuestra conciencia despierta. Lo que me interesa en la luz es la cualidad de pensamiento que se libera... Se trata de un pensamiento sin palabras, un pensamiento diferente de nuestros modos habituales de pensar”.

“El color y la forma son cosas que nosotros damos a las cosas... Debemos desembarazarnos de ideas preconcebidas como la teoría del círculo cromático. No podemos entrar en el siglo XXI reflexionando a partir de la teoría cromática. Debemos pensar en una luz aditiva, con un espectro comparable al del sonido”.

“[...] Es importante ralentizar el tiempo. Sea un atardecer o un amanecer, es algo real que está pasando, así que usas el tiempo. Eso lo convierte en un lugar remoto. Y todavía lo sientes más. Ese es el verdadero aspecto de la obra que se originó aquí. Donde se nota ese cambio en la cualidad del tiempo, y se siente más a fondo.”

“[...] Si realmente miras a la luz, como al fuego, se establece una relación primigenia con la luz. Este poder de la luz me interesa mucho. Hay contenido en ella. Reconocemos las estrellas, que no podemos tocar, al mirar su destello de luz. Podemos conocer la composición entera de una estrella sólo con mirar su luz. Hay verdad en la luz.”

“No sé lo que es la luz... Se sondea un espacio. Se estudia al máximo para poder dar algo a los demás. Se da algo a cambio, lo cual es la verdadera función del arte. A veces es algo autobiográfico. Son lugares que he visitado con la mente y por eso repercuten en lo que veo y lo retomo. Sólo soy capaz de expresar algunas cosas... Uno de los problemas que plantea la luz es que no tenemos el vocabulario adecuado para definirla.”

“[...] Mientras haya luz, la experiencia interactiva con los ritmos naturales del cosmos será infinita en el *Roden Crater*. [...] Con esta idea de tocar la música de las esferas iluminadas, me veo haciendo espacios que protegen la luz. Le dan cobijo y la recogen para que la percibamos.”

Es probable que la fascinación de Turrell por los movimientos del cielo provenga del hecho de descender de familia de cuáqueros inmigrantes en América a principios del pasado siglo; su padre era normando y su madre irlandesa. De esta secta protestante, que rechaza toda idea de representación, ha guardado el artista esa búsqueda de la “luz interior”. Los cuáqueros mantienen un ideal de tolerancia muy firme y excluyen el uso de la fuerza. Practican además un tipo de meditación en grupo que definen como “entrar en sí para saludar la luz”... Una tradición basada en una espiritualidad tangible que se experimenta con el propio cuerpo: “La experiencia mística es una realidad física para cada uno de nosotros”.

La nueva percepción de la luz que ofrece Turrell se inscribe en la estela de Yves Klein, de sus monocromos que no son pinturas, sino superficies de pura sensibilidad, como una nueva aproximación perceptiva de lo real a la que Klein dio una dimensión espiritual. A su vez ello parte de una tradición “luminosa” occidental en la que se movieron Friedrich, Rembrandt, Turner, Monet, Seurat, todos ellos relacionados espiritualmente con la luz, el espacio y el tiempo para hacernos perceptibles.

Para Turrell “el medio es la percepción”. Lo que se da para percibir en sus obras es el fenómeno de nuestra propia percepción: el sujeto es la percepción misma. Identificándose con el zen y probablemente con las tradiciones amerindias, invita a un materialismo espiritual; de ese modo proporciona al cuerpo la posibilidad de experimentar sensualmente la dimensión inmaterial de la luz y del espacio viviendo la percepción de la no separación del cuerpo (el ser) y el espacio. “Anhelo producir el encuentro entre la visión interior y la visión exterior. Los ojos cerrados, poseemos una visión completamente formada, como en un sueño o ensueño”.

“La luz afecta al cuerpo, pero también al cerebro y al alma. Utilizo esta luz con el fin de crear un estímulo de la visión. Me interesa la sublime existencia de la luz”.

Turrell utiliza técnicas muy recientes y la relación con obras que conducen a una aproximación holística de la luz. No es entonces sólo la retina la que está implicada con estas obras,

sino el cuerpo entero que es transportado, absorbido por la luz. Turrell nos pone en un estado de ingravidez: flotamos en la luz; nuestro espíritu vibra a la frecuencia de la luz. Somos absorbidos y absorbemos la luz. Experimentamos un estado de fusión donde vivimos esta no-separación entre sujeto y objeto. Y esta experiencia es la de la meditación. Turrell nos pone en un estado de meditación luminosa: “Empleamos el término iluminado para designar al que alcanza el *satori*, o esa bendición que se describe en términos de luz. Se puede lograr este estado mental desembarazándose del pensamiento temporal”. Este estado meditativo es el punto de encuentro entre la conciencia despierta y el sueño; el punto de encuentro entre el cuerpo y el espíritu.

Turrell ha dicho a menudo que una de sus mayores influencias es la música de John Cage. La emblemática pieza del compositor, *4'33''*, son esencialmente cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio: el músico sale al escenario, levanta la tapa del teclado del piano, se sienta durante cuatro minutos y treinta y tres segundos, y cierra la tapa del piano. Todo lo que se oye es el ruido ambiente: del roce del papel de los programas de mano, el viento entre las hojas, o la lluvia en el tejado. Este es el modo en que Cage nos fuerza a atender, a tomar de otro modo lo marginal, a escuchar cosas que no se escuchan habitualmente, del mismo modo que una instalación de Robert Irwin nos hace ver cosas no vistas anteriormente. Cage es mucho más que un puente entre Duchamp y el arte reduccionista de principios de los sesenta, sostiene el crítico Kirk Varnedoe. La diferencia entre ambos es que el anti-arte de Duchamp utilizó lo arbitrario como un recurso desmoralizante, mientras que Cage se sirvió del azar como recurso de revelación y de lo maravilloso. *4'33''* de Cage transforma la negación en aceptación.

Las aberturas en las paredes del estudio de Turrell proporcionan una nueva clase de música de luces urbanas coches que pasan. El particular carácter de esta música depende de la hora del día en que se realiza, pero también de mayores fenómenos: los movimientos del cielo, las fases de la luna, o los momentos de los solsticios de verano e invierno. El estudio es parte John Cage y parte templo de Karnak: relaciona ambos, lo cotidiano y lo cosmológico, un lugar en lo mundano y otro en la contemplación del más alto orden. Para Turrell, como para Irwin, el vacío de la caja, la mudez de la tabla, no es una simple negación o privación sino una invitación a contemplar, una invitación a mirar con mayor firmeza, a pensar con más audacia. Están atraídos hacia la misma fuerza contemplativa del vacío que atrajo a Cage y a muchos artistas de su generación.

Saludando a la luz. Entrevista con James Turrell

RICHARD WHITTAKER

works: Supe mientras hablaba con Michael (Michael Bond) en Los Angeles hace un par de semanas que es cuáquero.

James Turrell: Fui cuáquero, luego durante un tiempo no lo fui. Y ahora lo soy otra vez.

works: y en la guerra de Vietnam, tengo entendido que hizo el servicio como objetor de conciencia.

JT: eso lo hice antes de la guerra en Vietnam.

works: tengo entendido también que aprendió a volar hace mucho tiempo.

JT: aprendí cuando tenía dieciséis años. Mis hijas sacaron sus permisos con catorce años. Porque te puedes sacar un permiso para vuelo sin motor cuando tienes esa edad y ahora, para vuelo con motor, a los quince. En aquellos tiempos, tenías que haber cumplido los dieciséis.

works: he oído que anteriormente también sacó unos monjes tibetanos de su país. Tiene que haber sido una experiencia memorable.

JT: Si. No es difícil creer en la reencarnación. Me parece que he vivido varias vidas durante ésta. Se quedan en algún lugar de la memoria.

works: Creo que detrás de mi interés en sus años tempranos está mi pregunta de ¿qué fue lo que atrajo su atención hacía la luz, y su interés en ella?

JT: La luz me fascinó desde el principio. Cuando era joven, hice varias cosas en mi habitación. En Pasadera teníamos cortinas para oscurecer la luz de la ciudad ante el temor a un ataque durante la segunda guerra mundial. Yo bajaba la cortina y colocaba a las constelaciones en el plano de la eclíptica para que durante el día me fuera posible ver las estrellas. Tenía interés en los fenómenos de la luz. Creo que no es muy diferente en el caso de un ciervo que mira los faros de un coche - esa cualidad de cautivación.

Me decía mi abuelo que mientras te quedabas sentado durante el silencio en las congregaciones cuáqueras, tenías que ir hacia dentro para saludar a la luz. Me he quedado con aquella expresión.

Un aspecto de los cuáqueros es, y creo que muchos se van a reír de esto, que mucha gente se pregunta ¿qué es lo que tienes que hacer una vez allí dentro? Y es difícil decir. La indicación a un niño de que se vaya hacia dentro “para saludar a la luz” es más o menos el total de lo que se me dijo a mí.

Sin embargo sí, hay una idea, de una visión totalmente formada con los ojos cerrados. Por supuesto nuestra visión durante un sueño es muchas veces más lúcida y clara que la visión con los ojos abiertos. Es muy interesante que experimentemos esta visión con los ojos cerrados. Y la idea de que es de hecho posible trabajar de una manera desde fuera para recordarnos como es que vemos desde dentro, se iba haciendo más interesante para mi como artista.

works: ¿Cuántos años tenía cuando empezó este interés?

JT: Ah! Era muy joven cuando eso ocurrió. Mis hermanos son bastante mayores que yo y me quedé a menudo a solas con mi abuela. Tenía unas creencias conservadoras. Sin embargo, los cuáqueros estaban muy comprometidos con las cuestiones de los derechos de las mujeres y los de las minorías. Acuérdense de que Susan B. Anthony era cuáquera. Y los cuáqueros estaban muy implicados en el ferrocarril subterráneo y también estudiaban los acontecimientos sociales durante la revolución industrial. Y muchos de ellos también se comprometieron con la Unión de Mujeres Cristianas para la Abstinencia.

Recuerdo a mi abuela con terror (se ríe). Conocía a Carrie Nation. Es la otra cara. Los cuáqueros son muy liberales y tolerantes, pero también son muy conservadores y desde luego mi abuela formaba parte del todo.

Influyó mucho en mis años de formación. Su hijo había cultivado aguacates en la zona de Escondido y utilizaba mano de obra mejicana. Mi abuela preparaba una salsa muy picante para ellos, y los leía la Biblia, aunque no hablasen nada de inglés. Se santiguaban, verdad? (se ríe). Me había comprometido con algunos de sus conceptos que asustaban un poco a mi madre, que era una persona moderna. Mi abuela no lo era. Todavía se ponía el vestido sin dibujo, con la toca, e hizo que me pusiera el gorro.

works: Quiero preguntar, “¿cuál fue su primer recuerdo?” Creo que se me ocurre porque la primera cosa que yo recuerdo era ver la luz del sol sobre una pared. Y le juro que hubo una sensación casi de saber de donde venía. No puedo evitar pensar en Platón en este caso.

JT: Hago espacios que detienen la luz para nuestro entendimiento y que, de alguna manera, la recogen o parecen que la retienen. Es por lo tanto un poco como la caverna de Platón. Nos sentamos dentro de la caverna, de espaldas a la realidad, y miramos el reflejo de la realidad en la pared de la caverna. Esto me parece muy interesante como analogía de cómo percibimos, y las imperfecciones de la percepción.

Y la caverna de Platón se realiza, literalmente hablando, en New Grange en Irlanda, o en Abu Sembal, donde no hay una escultura que apunta, como en Stonehenge. En su lugar, hay un espacio arquitectónico que se distribuye para admitir un acontecimiento forjado de la luz, en el horizonte. Cuando ocurra tal acontecimiento en el horizonte, ocurre algo dentro de dicho espacio que está creado por la luz.

Entonces esto se convierte en la cámara oscura que apareció en muchos pueblos europeos y, con ellas, al final pudieron incluso crear panoramas y dioramas. Los artistas utilizaban la “cámara lúcida” y la “cámara oscura” para crear de verdad este espacio occidental de pintura.

Creamos este ojo que ve para nosotros, como la cámara, y esto forma una parte muy importante de nuestra manera de organizar nuestra cultura. Claro, se convirtió en un recipiente de la verdad. Por ejemplo, en un juicio, uno puede hacer una foto y utilizarla como prueba.

Sin embargo, si uno reflexiona acerca de ello, surgen muchos factores: en primer lugar hacia donde la máquina se orienta, y si la lente es un telefoto, que aplanar el espacio y ve a través de la distancia, o una lente de ángulo amplio que capta una imagen mucho más grande que la que nosotros somos capaces de ver. Luego, la cuestión de la apertura. Puede que todo esté enfocado, o sólo una parte mientras el resto se queda sin enfocar. ¿Uno elige una película que hace que la luz del sol, o la luz del tungsteno, o la fluorescente salga blanca? ¿O utiliza el color, o el infrarrojo? Entonces, claro, esta foto se puede cambiar mientras se revela, y se puede recortar. Luego esta foto se puede ofrecer como “prueba de la realidad” cuando Vd. ha ido creando la realidad con cada paso.

Es muy importante la idea de cómo creamos nuestra realidad de esta manera, e incluso sin darnos cuenta. Contribuye a nuestra percepción prejudicial. Y aunque el aprendizaje en la representación de las tres dimensiones en dos haya ayudado mucho en la planificación y la modelación, etcétera de nuestra cultura, unas pérdidas interesantes han ocurrido.

Hay un experimento en donde se demuestra una ventana en perspectiva para que parezca un trapecioide; luego se coloca sobre un palo contra un fondo muy plano con una iluminación muy uniforme y a una distancia de unos pies, y luego se gira. No se puede saber si va en un sentido y luego en el otro, o si hace una revolución completa. Se adivina correctamente en menos de la mitad de los casos. Este experimento se repitió con unos pueblos supuestamente primitivos, en Nueva Guinea y en África, que no eran capaces de ver la ilusión. Veían sólo lo

que ocurría de verdad. Cuando giraba, veían que giraba, y cuando se iba un sentido y luego en el otro, lo veían así.

Por lo tanto, ciertas maneras de organizar la información pueden causar algo de pérdida. El aprendizaje es un camino, una manera, y nosotros hemos aprendido una manera, pero crea una percepción prejudicial de la cual no somos totalmente conscientes.

works: Evidentemente, le interesa este fenómeno de la superposición cultural, y luego las posibilidades fisiológicas.

JT: Si. Existen los límites fisiológicos de la percepción, y luego esta superposición cultural que es una percepción aprendida. No son de ninguna manera idénticas. Platón también hace algunas referencias a lo mismo.

works: Decía que hay muchas decisiones, por ejemplo en una foto, que realmente delimitan lo que se ve. Lo que pregunto es, en el encuentro con la luz - que puede ser un encuentro con un color de luz distinto, o una cualidad distinta, o un ángulo - ¿no es cierto de que queda todavía algo fundamental en la percepción de la luz?

JT: Si. Hay una verdad en la luz. Es decir, la luz se crea sólo por la quema de materia. La luz que consigues representa lo que se quema. Así, con hidrógeno o helio, igual que el sol, o cuando uno decide quemar xenón en una bombilla, o neón o alambre de tungsteno, es necesario quemar algo para extraer esta luz. La luz que emerge de esta sustancia quemada es una característica de dicha sustancia quemada, y de la temperatura a la cual se quema. Se puede colocar un filtro en medio, o lo puedes hacer rebotar de la pintura, pero hay una verdad en la luz.

Se hicieron unos experimentos muy interesantes hace unos años, que demostraban que la luz se da cuenta de que la estamos mirando.

works: ¿Se refiere a los principios de Heisenberg?

JT: Desde luego. Y me lleva a un mundo epistemológico y científico en donde no queremos creer algo que no se puede demostrar. Llega casi a un punto que se refiere mucho a la cuestión de qué es lo que queremos demostrar. Quiero decir que nosotros formamos parte del experimento y entramos dentro de él de unas maneras que no se pueden negar.

Puede que cause preocupación, y por supuesto preocupa a muchos científicos, pero también creo que afirma el hecho de que no estamos separados de la naturaleza. De hecho, es una de nuestras percepciones más grandes, pensar que quedamos de alguna manera ajenos a la naturaleza.

works: Sí. Y creo que esto se refiere a algo con lo cual Vd ha trabajado y ha estudiado durante unos 30 años, es decir, la luz. ¿Qué es lo que le impele en esto?

JT: Es difícil explicar. Me interesa participar en esta cultura, pero de una manera que me resulte significativo. Me interesa de que atesoraremos la luz tanto como atesoramos todos los objetos a nuestro alrededor.

Y cuando alguien compra una obra mía, surge la cuestión, ¿qué es lo que poseen? Y puedo de alguna manera decir honestamente que Vd. “posee la luz que la atraviesa” (se ríe). Es una manera de decirlo.

Además, como artistas, hacemos declaraciones. La declaración es algo así como un pase terminado. El arte no es meramente algo que “se hace”. Es algo que se hace en relación a la cultura. Tiene un contexto. Así que los artistas evidentemente tienen que prestar atención también a ello.

works: He leído un artículo escrito por Hartmut Bohme, en la revista europea *Parkett*. Una de las cosas que dice es que “en la época que vivimos, estamos totalmente separados de dios”. Y aunque en nuestros tiempos de racionalismo científico, no quisiéramos decir que la luz “es dios”, al mismo tiempo la experiencia de la luz es un fenómeno que, de alguna manera, tiende a impulsarnos más allá de aquello. La luz tiene algo que la ciencia no puede del todo abarcar o reducir.

JT: Es cierto que sí, hace eso. De hecho hay dos astrónomos en la congregación de cuáqueros aquí en Flagstaff. Uno de ellos está trabajando conmigo aquí en el proyecto (el cráter de Roden). Hablaba esta mañana con él acerca de los altos lunares. De alguna manera tienen unas dificultades con la religión organizada pero están, de otra manera, cada noche miran directamente a esta “cara de dios” donde su verdadera naturaleza impresionante les resulta absolutamente evidente. Pero es difícil, muy difícil, que encuentren alguna manera de expresar esto en el mundo laico. Por otra parte, son de las personas más devotas que he conocido.

Es una cosa interesante. Hemos llegado ahora a ese lugar. Y ciertamente, si estudias la historia de la religión, y con una concordancia miras la “luz”, verá muchísimas referencias a la

luz en términos de la experiencia religiosa. Es una cosa que considero, en ese sentido, muy potente.

Y es también una experiencia primaria, precisamente como comentaba antes en relación con el ciervo que mira los faros de un coche. Es materialmente posible, si miras el fuego fijamente, llegar a un estado distinto.

Pero esta cualidad de la luz física es especialmente importante, y sí tiene una historia de connotación religiosa. Pero Vd. sabe que comemos la luz. Bebemos la luz como vitamina D.

works: Claro, literalmente hablando, la luz es la fuente de la vida.

JT: Es cierto. Pero también quiero decir que - sólo como cuestión de la estabilidad mental - tiene que ver con la vitamina D que es decisiva para contrarrestar la depresión. Así, digo a toda esta gente que toma Prozac que les podría ayudar mucho simplemente salir un rato a la calle.

.....

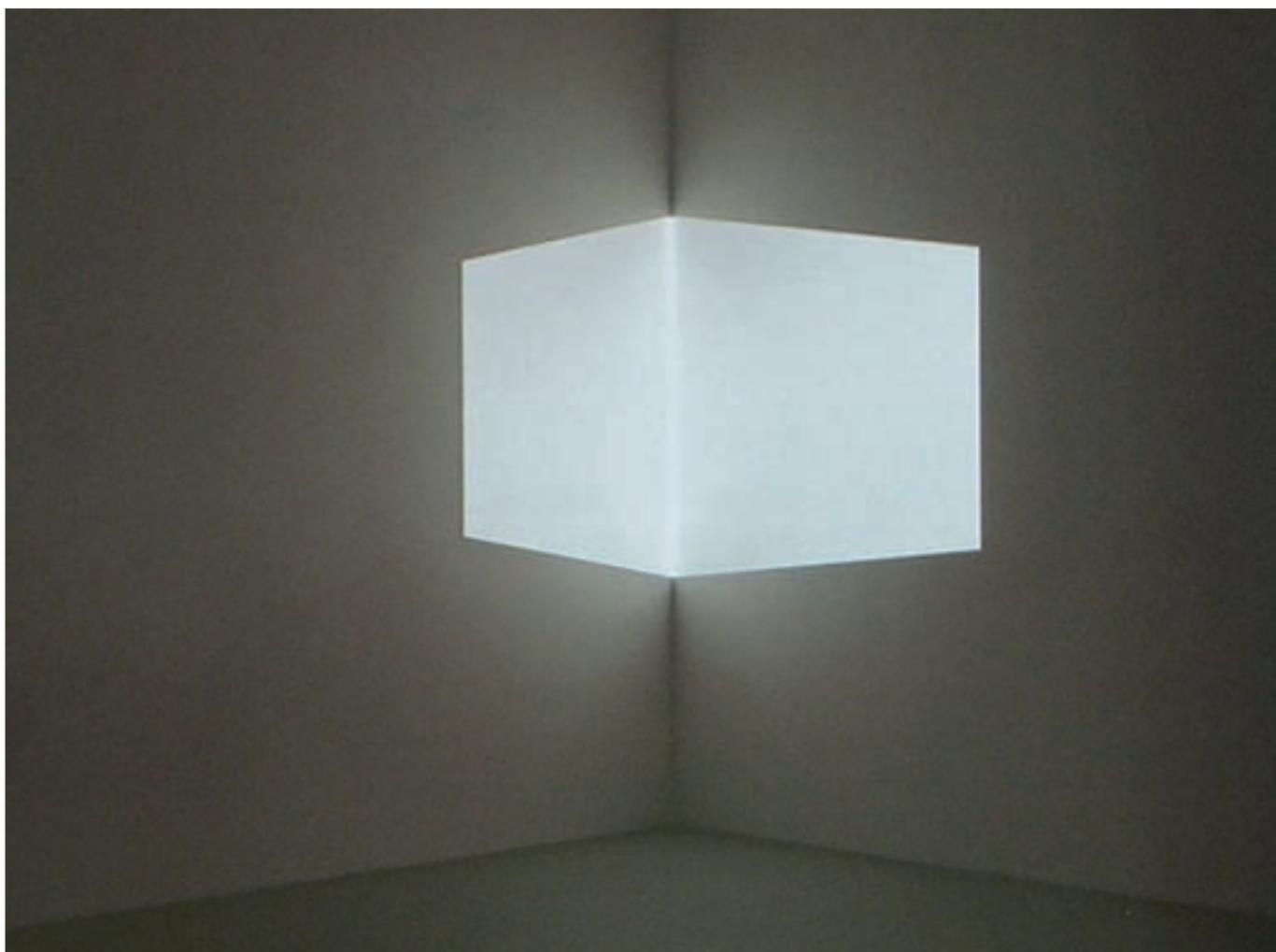
Versión del inglés: GORDON BURT

BIBLIOGRAFÍA

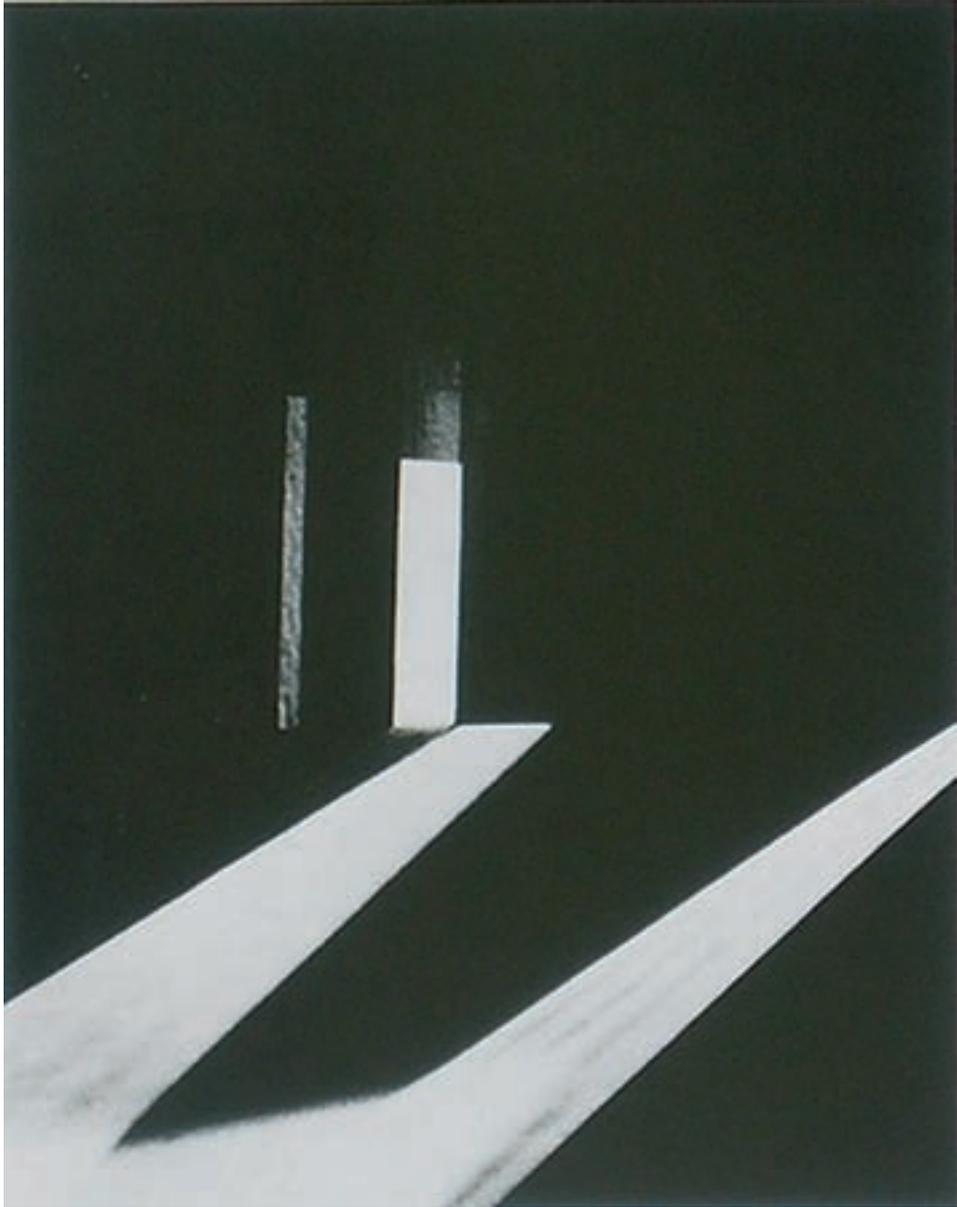
TORRES, Ana María y otros autores, *James Turrell*. Catálogo exp. IVAM. Valencia, 2005.

VARNEDOE, Kirk *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*. Princeton University Press. Washington, 2003.

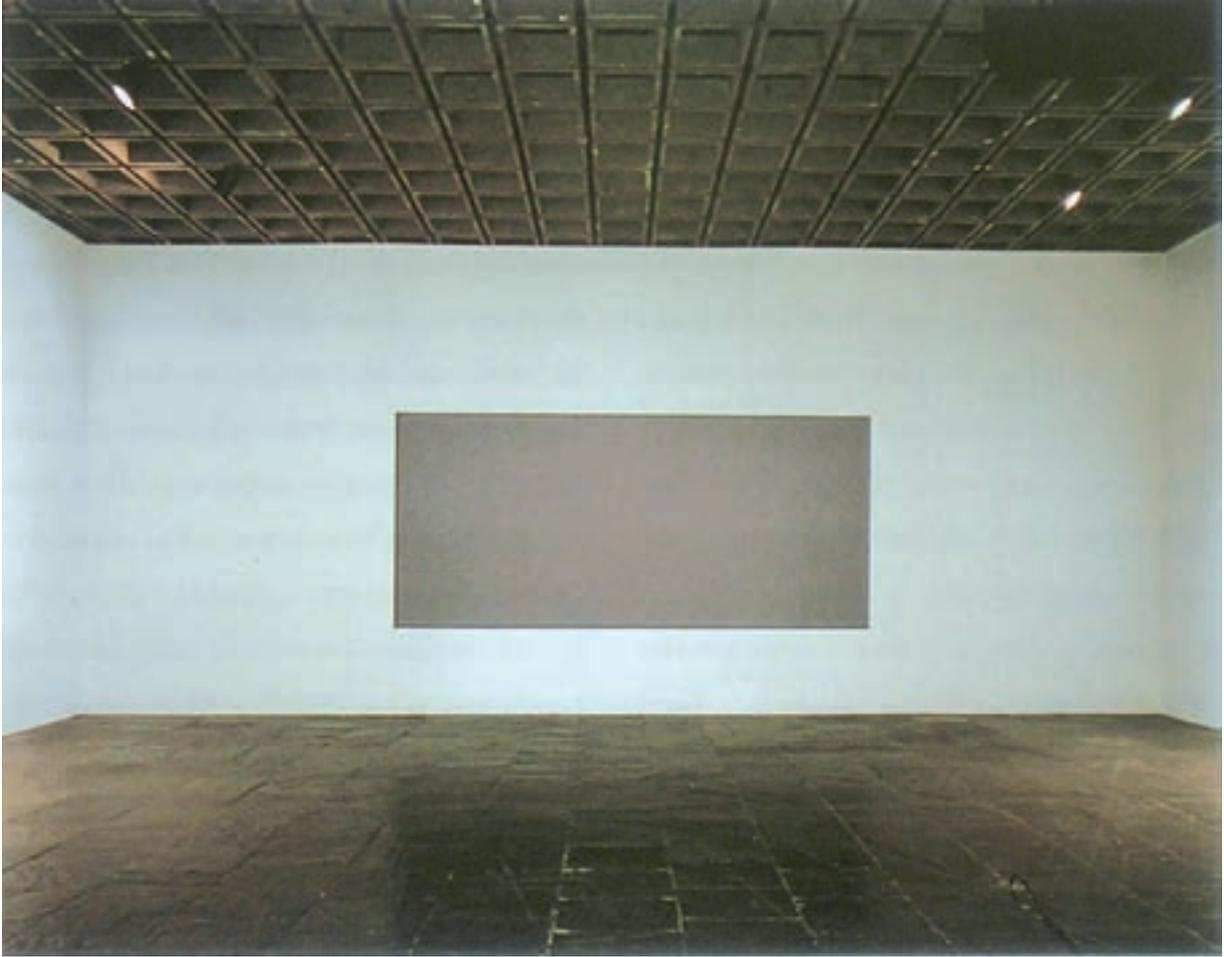
WHITTAKER, Richard *Greeting the Light. An Interview James Turrell*. Pág. Web Internet.



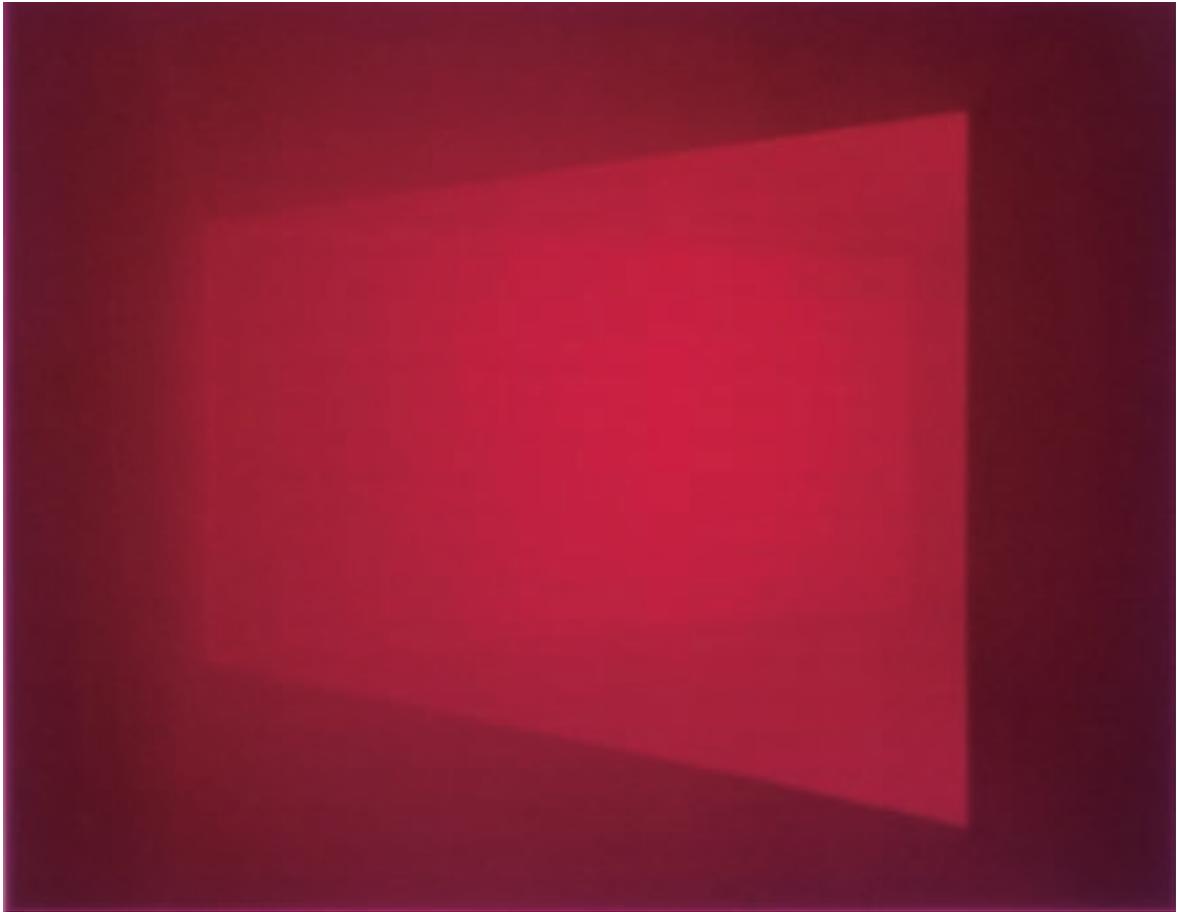
Afrum-Proto, 1966
Proyección de tungsteno



Mendota Stoppeges, 1969-74
Foto en blanco y negro
20,32 x 25,4 cm



Laar, 1976
Luz y espacio (Instalación en el Whitney Museum of Modern Art de NY)



Wedgework IV, 1974
Luz fluorescente



Roden Crater Project, 1972-presente
Fotografía

La pintura determina la imagen

Cuando hay una inocencia real, como, por ejemplo, el dilema de las sensaciones (como multiformes inquietudes motivadas por el deseo y el temor).

La inocencia es blanca. Puede consistir en el estado clásico del intelectual o en un mundo neorromántico de recuerdos o bien en la blanca inocencia simbólica de un Mallarmé.

No es posible examinar con exactitud el significado y el contenido actual de la inocencia. No obstante, ella constituye el paisaje de mis acciones y tiene que significar algo más que una mera elección.

Cada uno refleja sus propias intenciones. En este sentido la acción debe contribuir a la realización de algo. Por eso el actuar constituye la primera sensación del pintor.

Al pintar, tal actuación consiste en dar forma a una imagen, en el apremiante impulso de crear, la presión directa o indirecta que conduce al climax del acto creador agudo (y cuando digo “dar forma” no me refiero a formalizar nada ni tampoco a la organización general de la “belle peinture”. Esos problemas son fáciles de comprender y solucionar y han producido con frecuencia suficientes obras de arte bellas e incluso importantes.)

Pintar determina la imagen y por eso es lo que más explica la idea o el sentimiento que contiene un cuadro.

Yo rompo aquí ahora con los procedimientos pictóricos generales.

Pintar lleva siempre consigo una determinada crisis. O al menos el momento decisivo de la percepción y la relajación (y cuando hablo de crisis no me refiero al centro de un estado mórbido, igualmente podría proceder de un impulso extático o tejer durante el proceso de realización del cuadro toda una red de estados).

Debe exigirse la última esencialidad, aunque esté “contaminada”.

Hoy, cada línea es experiencia actual de su propia historia implícita. No explica nada, es el acontecer de su propia materialización. La creación de imágenes constituye más bien una indulgencia privada, aislada y clemente, como la totalidad abstracta de las percepciones ópticas.

Es difícil explicar una cosa así. Pero se enmaraña uno con la esencia (igual que ocurre personalmente), en una síntesis de sentimiento, intelecto y otras que, sin estar separadas unas de otras, aparecen cuando se entra en acción. Es absurdo pensar que puede caer uno en la oscuri-

dad o en un nihilismo subjetivo. Tales ideas sólo las puede sostener gente que carece de experiencia o de poder adquisitivo.

CY TWOMBLY, en *blätter und bilder* 12, Würzburg, enero-febrero de 1961, pp. 62 y ss.

A diferencia de los pioneros del expresionismo abstracto, vuelven a estructurarse las profundidades de la imagen, a matizarse los estratos de color. Pero aquí Twombly no está solo. Los cuadros “blancos” de Rauschchenberg y la depurada estructura pictórica de temas “triviales y sublimes” ofrecen un paralelismo en la segunda mitad de los años cincuenta. Y todos ellos tienen en común el énfasis en el blanco, la falta de color y la supresión del colorido, símbolo de lo virgen e ignoto, de lo trágico y de la muerte, aunque también del “silencio, que no es una cosa muerta sino llena de posibilidades. Lo blanco suena a un silencio que puede comprenderse en el acto. Se trata de una nada joven o, para ser más exactos, de una nada previa al comienzo, al nacimiento. Así pues la tierra sonaba quizás a las épocas blancas de la glaciación” (Kandinski). O, en palabras de Malévich: “el movimiento del suprematismo se encamina hacia una naturaleza blanca carente de objeto, hacia estímulos blancos, hacia una emoción blanca y una pureza aún más blanca como escalón supremo de todo estado, tanto de reposo como de movimiento... esta naturaleza blanca será una ampliación de las fronteras de nuestra emoción...”. O, según Mallarmé, “poema ideal, callado poema compuesto de un blanco más ruidoso”.

Twombly, y en eso reside el secreto de su arte, no ocupa las capas pictóricas sino que las incluye en el lugar a partir del cual trabaja de modo tranquilo y vehemente, meditativo e hiperactivo, formando un magma de hallazgos que se niegan a quedar fijados en el espacio y el tiempo y que él vuelve a liberar como equivalentes pictóricos de algo efímero, detenido en su parte externa. Figuración y no-figuración, forma y carencia de forma, ingenuidad y refinamiento, huella e intromisión, tales diferenciaciones quedan obsoletas en su obra de sublimado pragmatismo experimental y disciplinado carácter orgiástico, carente de fronteras.

Ningún otro artista posee ese gran sentido del “open end” que tiene Cy Twombly. Los números se convierten en datos, las palabras en líneas de sensaciones, las líneas en tonos, los tonos en tensiones, el blanco en resolución, pero todo ello con el fluir natural de lo escrito a mano, de lo caprichoso, y tan personal que medios intelectuales como la caligrafía china parecen aún más alejados, puesto que en la escritura y en los signos confluye una experiencia del tiempo y sobre todo de la luz que, aunque bidimensionales en el espacio, se entrelazan con ese tiempo natural elitista y específico que se apodera de la tranquilidad para dejar en suspenso la expresión. Esta profusión de imágenes se alimentan del museo imaginario de todos los cuadros y sensaciones, en cuyas salas actúa alguien que no quiere limitarse a eso sino que, re-

montándose por encima de la información, exige el escenario mucho más activo que él se concede a sí mismo: sobre el papel, sobre el lienzo, en la figura escultórica que tienen siempre la frescura de lo especulativo y encierran en sí el germen de lo eterno.

HARALD SZEEMANN *Sobre la exposición (fragmentos)*. Madrid, 1987

La revolución del signo (fragmentos)

El lugar que ocupa Twombly en el seno de la joven generación americana es único. Es un aislado que se ha ido de Nueva York para instalarse en Roma, un ser aparte, un “carácter”. Su grafía es poesía, reportaje, gesto furtivo, liberación sexual, escritura automática, afirmación de sí y también rechazo. Llana de ambigüedad, como la vida misma, captada en las esquinas de las paredes, los patios de las escuelas, los frontispicios de los monumentos. Cuando Twombly escribe- he ahí el milagro- no hay sintaxis ni lógica, sino un estremecimiento del ser, un murmullo que va al fondo de las cosas. El rastro es alusivo, porque corre instintivamente hacia lo esencial. Esta figuración, que agujerea el vacío blanco de todas las virtualidades significantes, enriquecida por una intencionalidad densa y contenida. Estas notaciones sintéticas crean un clima de conjunto, muy cercano a lo que se llama un “universo poético”. Pero aquí no se trata de literatura, en el sentido estricto de la palabra. Está el color, la intensidad, los gestos de la mano... La grafía de Twombly es, desde cualquier punto de vista, inimitable. Utiliza todos los lugares comunes del simbolismo corriente, pero en el preciso nivel de su propio agotamiento, es decir, en el momento en que esa cruz ya no es una cruz, cuando esa cifra es la suya, más que una etapa de la numeración aritmética, cuando ese falo erguido expresa todo el deseo del mundo, a través de una esquematización despersonalizada.

El milagro de Twombly consiste precisamente en *escribir* de esa manera, en des-figurar los símbolos, los alfabetos y los números. Y en no expresar otra cosa más que a sí mismo, dentro de la más rigurosa exigencia de la totalidad, una vez realizada esta *revolución del signo*.

Todas las intervenciones de la escritura en el ámbito del lienzo deben considerarse provocadas de manera consciente: cada vez que Twombly produce un trazo escrito, la naturaleza de la pintura se ve sacudida y golpeada.

Esta “torpeza” de la escritura (inimitable, sin embargo, aunque se la intente emular) tiene, desde luego, en Twombly una función plástica. Pero aquí, donde no se habla de Twombly en el idioma de los críticos de arte, hemos de insistir en su función crítica. Si damos un repaso a sus rasgos de escritura, Twombly introduce casi siempre en el cuadro una oposición: lo “pobre”, lo “torpe”, lo “izquierdo” y, en relación con ellos, lo “raro” actúan como fuerzas que

rompen la tendencia de la cultura clásica a crear, a partir de la antigüedad, una reserva de formas decorativas. La pureza apolínea de los rasgos griegos que hay que percibir en la iluminación del lienzo, la paz de la aurora de su espacio se ven “perturbados” (esa es la palabra del satori) por la mezquindad de lo escrito. El cuadro parece llevar a cabo una acción contra la cultura, dejando a un lado su enfático discurso para atender únicamente a su belleza. Se ha dicho que, a diferencia de Paul Klee, el arte de Twombly no lleva en sí agresividad alguna. Esto es cierto si se toma la palabra agresividad en el sentido occidental, como manifestación excitada de un cuerpo forzado que explota. El de Twombly es un arte más chocante que violento y es frecuente que un shock sea más subversivo que un acto de violencia. Eso precisamente nos enseñan determinadas maneras de pensar y actuar...

Existen maneras de pintar implantadas, posesivas y dogmáticas que generan productos a los que otorgan el carácter tiránico de un fetiche. El arte de Twombly – en ello estriban tanto su moralidad como su gran singularidad histórica- *no pretende aferrarse a nada*, se sostiene, flota, se mueve entre el deseo –que inspira con sutileza la mano- y esa galanura que constituye una discreta renuncia a todo afán de conquista. Si se quisiera localizar esta moralidad habría que buscarla muy lejos, fuera de la pintura, fuera del mundo occidental, fuera de la época histórica, en el límite de los sentidos. Y habría que decir con el Tao Te King:

Produce sin apropiarse de ello,
hace sin esperar nada.
Cuando su obra está acabada nada le atañe
y por no añadirle nada
su obra permanece

ROLAND BARTHES, *La sabiduría del arte*, prólogo al catálogo de la exposición del Whitney Museum of American Art, Nueva York, 1979. En Roland Barthes, *Cy Twombly*. Berlín, Merve Verlag, pp. 84 y ss. Y 94.

BIBLIOGRAFÍA:

BARTHES, Roland *La revolución del signo*

SZEEMAN, Harald *Sobre la exposición*

TWOMBLY, Cy *La pintura determina la imagen*. Catálogo exposición *Cuadros.Trabajos sobre papel. Esculturas*. Palacio de Velázquez / Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura. Madrid,

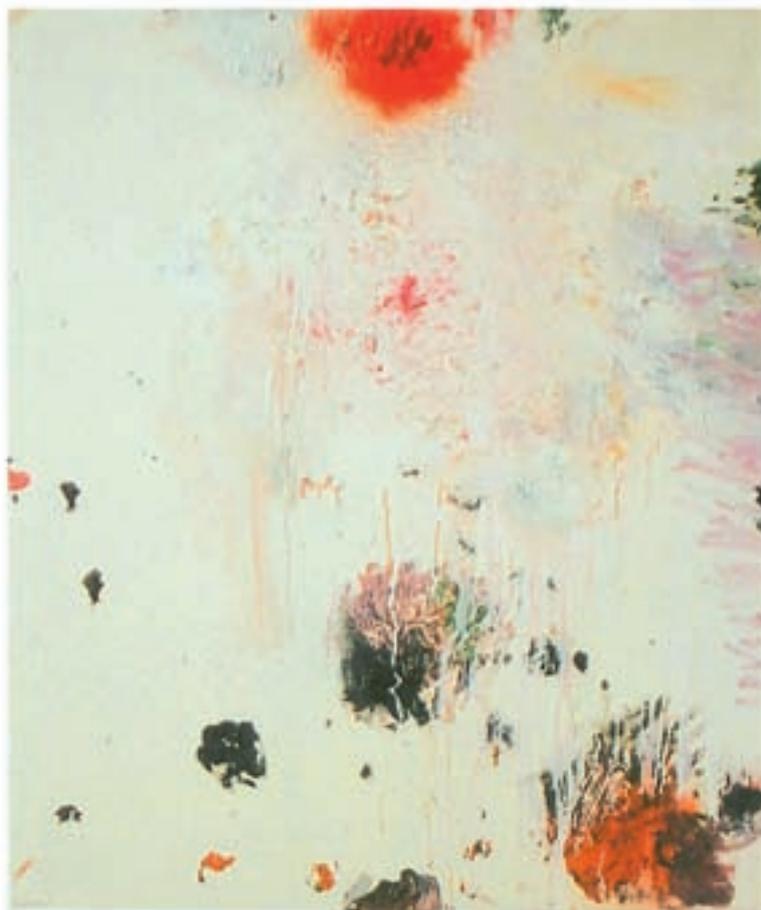


Leda y el cisne, 1976
Collage: óleo, tiza y lápiz sobre papel
Dos partes: a) 149 x 132 cm, b) 62,3 x 67,3 cm



Idilios, 1976

Collage: óleo, acuarela, tiza y lápiz sobre papel
Dos partes: a) 134,3 x 150,3 cm, b) 69 x 53 cm



Sin título, 1986
Óleo sobre lienzo
Dos partes: a) 120 x 100 cm, b) 40 x 50 cm



A Montaigne, 1974
Collage: óleo, tiza y lápiz sobre papel
76 x 56 cm



A Tatlin, 1974
Collage: óleo y tiza sobre papel
76,4 x 55,7 cm

XXV. BILL VIOLA Nueva York, 1951

Una imagen verdaderamente artística ofrece al observador una experiencia simultánea de las sensaciones más complejas, contradictorias, a veces incluso mutuamente excluyentes. No es posible atrapar el momento en que lo positivo se transforma en su opuesto, o en el que lo negativo comienza a moverse en dirección a lo positivo. La infinitud está vinculada a la estructura misma de la imagen, es inherente a ella.

ANDREI TARKOVSKI

Tarkovsky y Bill Viola muestran una clara resistencia frente a una concepción del tiempo utilitaria e instrumental que calcula el número de segundos de exposición en la imagen publicitaria o edita la película de Hollywood según el grado máximo posible de manipulación afectiva del espectador. Esos modelos son resistidos desde el arte por un *tempo* que se enfrenta absolutamente a esa manipulación del tiempo y que abre una posibilidad mucho más compleja en la que una especie de experiencia polirrítmica –no tan lineal, organizada o comprimida, pero abierta, no obstante, en muchas dimensiones- resulta posible.

Asumiendo que eso es bastante obvio, me gustaría señalar también que no es sólo en la obra de arte vanguardista (como en la de Tarkovsky o Bill Viola) donde una temporalidad más fluida y compleja –y en la que la concepción puramente lineal, con un pasado, un presente y un futuro ya no es suficiente- puede ser experimentada. No es sólo en el arte culto donde podemos experimentar las complejidades del tiempo, donde pasado, presente y futuro se organizan de manera diferente y donde la presión de lo temporal puede verse relajada o aumentada. Pienso que es más bien una vivencia cotidiana, considero que es bastante normal para nosotros el sentir todo tipo de complejidades en el seno de la memoria subjetiva y de nuestra propia experiencia personal. Yo diría, incluso, que el interés del arte de Tarkovsky o de Viola es que nos recuerda y presenta una experiencia sumamente ordinaria de la complejidad del tiempo en las que la linealidad es sólo una de las muchas topografías posibles.

En otras palabras, no me gusta hacer una religión de la obra de arte de vanguardia, como si sólo ella pudiese mostrarnos lo verdaderamente complejo. Creo que es más bien al revés, la obra de arte elevada tiene interés cuando, de vez en cuando, dramatiza lo que es habitualmente verdadero, y pienso que con Bill Viola y con Andrei Tarkovsky ése es el caso, están recordándonos la complejidad de nuestra organización subjetiva del tiempo.

NORMAN BRYSON

[...] Cuando Vermeer pasa horas, días y semanas pintando una pequeña esquina de una pequeña habitación, encarna un acto de meditación ritual que abre nuevas posibilidades de consciencia y amor. Este proceso concentrado nos permite contemplar nuestras ataduras con distancia, al convertir en ilusión la ilusión de la realidad. El mundo exterior se interioriza al hacerse visible, al quedar suspendido en el tiempo y silencioso. La historia del arte es silenciosa.

Esta entrada en un mundo silencioso nos permite estar a solas con nuestros pensamientos, y nos aporta el espacio para empezar a reconocer la naturaleza y la orientación de tales pensamientos. En palabras del Lama Dargyab Rinpoche: “Naturalmente, nosotros sí que usamos símbolos para expresar porciones de nuestra realidad interna y externa en forma concentrada, y para recordarnos a nosotros mismos determinados vínculos de significado. Pero no sólo para expresar y recordar; de que estamos es de un acto consciente en ejercer influencia en la realidad futura, ni más ni menos”. Otra forma de ejercer “influencia en la realidad futura” es la oración.

[...] En la obra en cine y vídeo de Bill Viola, un fragmento de tiempo es llevado a un contexto que a partir de entonces estará para siempre fuera de contexto dentro de nuevos contextos, será repetido y proyectado en bucle al modo de las vidas múltiples neoplatónicas o budistas, o las vidas dentro de otras vidas, los momentos dentro de otros momentos. Nos pasamos la vida reviviendo, recreando, imaginando de nuevo y regresando. Un momento finito en el tiempo alcanza una duración infinita, un único gesto es inagotable y no tiene final, y una sola emoción reverbera a través de vidas y árboles genealógicos.

La cámara lenta es inherente a la historia, al igual que lo es la historia de la pintura. La cámara lenta es el proceso mismo de la filosofía, la consideración cuidadosa de los detalles más diminutos. De forma incluso más esencial, la cámara lenta conduce hacia la vía de la ilustración misma. En las culturas esotéricas de todo el mundo, es la ralentización gradual de la respiración lo que permite que la mente y el corazón funcionen de un modo más expansivo dentro de una nueva consciencia, sosegando y aquietando pasiones y deseos, permitiéndoles ser experimentados como fenómenos transitorios en un paisaje de mayor alcance.

PETER SELLARS *Corpus de luz*

La naturaleza de la mente es pura luz, y nuestra experiencia del mundo, sólo ondas que pasan sobre su superficie.

GYALSAY RYNPOCHE

La herida es el lugar por donde la luz entra en ti

RUMI

La luz entra en tí. SHAMBHALA SUN MAGAZINE (Entrevista con BILL VIOLA. Extractos)

S.S. *¿En qué lugar y de qué modo entró en contacto con el budismo?*

B.V. [...] La sensación palpable de calma y silencio, que reflejaba la imagen serena de la cara de Buda, era muy diferente de lo que recordaba experimentar en la iglesia. [...] Los japoneses tienen una hermosa forma de hacer que tú mismo te des cuenta de tu estupidez antes de que ellos te corrijan. [...] En Japón me estaba empezando a dar cuenta de que tal vez el arte radicaría en la vida misma, que como práctica se deriva fundamentalmente de la calidad de la experiencia, la profundidad del pensamiento y la devoción del ejecutor. Todo lo demás —el virtuosismo en el uso de los materiales, la novedad en la idea o el enfoque, la innovación en la ejecución o la técnica, la destreza en la presentación, la trascendencia histórica, la importancia del lugar donde se presenta la obra; en resumen: casi todo lo que había aprendido a valorar en la escuela de arte— era secundaria.

— *Cómo define su práctica artística? ¿Se considera un videoartista?*

— Más bien no. Por supuesto, el arte es mi trabajo, en el sentido de que es una profesión reconocida con una estructura organizada, institucional, y también con una base económica, y de momento me sirve para pagar las facturas. Pero el arte también es mi práctica, y lo es en el sentido de que se trata de una disciplina diaria basada en la acción que tiene por objetivo alcanzar una mayor conciencia de uno mismo, tanto en mi caso como en el del espectador. En este último sentido, es una parte esencial de mi vida, más que una mera etiqueta u ocupación.

Diría que todo lo que he aprendido en Japón gira en torno a la idea de práctica. Así es como describían lo que hacían en su vida cotidiana todos los budistas que entonces estábamos conociendo. Lo esencial era el refinamiento de las propias acciones, no el hecho de exponer una teoría. Naturalmente, eso fue también lo que hice como artista, lo que expresan las palabras “práctica artística”. Después de haber vivido en Japón, me di cuenta de que los dos usos de la palabra parecían estar más cerca que nunca. Al principio me costó verlo, porque en esta época de arte académico, en el que la formación artística ha pasado del contexto del trabajo al

mundo aislado de la universidad, haciéndose más teórica a lo largo de ese proceso, el término práctica ha dejado de tener el mismo significado de “una vida entera”.

[...] El tiempo presente era clave, el eje vertical que corta de un solo golpe todas las cronologías, atravesándolas como si fueran las capas de la pared de una garganta entre montañas, unificando pasado, presente y futuro. Todos los seres sensibles que ha habido sobre la faz de la tierra han vivido ese momento. Ese es el vínculo que tenemos en común, la compasión que sentimos hacia los muertos.

— *¿Cuál ha sido el aspecto más útil de su trabajo en el mundo del vídeo en cuanto a práctica espiritual?*

— Bueno, la mayoría de la gente no piensa en la tecnología electrónica como algo que pueda tener un aspecto espiritual intrínseco, pero yo creo que lo tiene. La espiritualidad es una condición de la vida, no un caso especial que se limita a una situación única, una religión determinada o un objeto concreto. Cada momento encierra una enseñanza, una oportunidad. Thomas Merton decía: “Ser espiritual es algo por lo que la mayoría de las personas se preocupan cuando están tan ocupadas con otra cosa que creen que deberían ser espirituales”. Por ese motivo, la vivencia de los fundamentos espirituales de la realidad se describe como “una toma de conciencia” o una “revelación”, es decir, la conciencia de algo que ya existe. La mayoría de las disciplinas espirituales se centran en el deseo de enseñar al individuo a reconocer esa situación, que se alcanza principalmente volviendo a ejercitar las facultades de la percepción sensorial y la consciencia mental.

[...] Reordenar y manipular las imágenes grabadas en la oscuridad de la sala de edición reforzó mi idea de que esas imágenes no eran más que representaciones simbólicas y nunca podrían estar dotadas de una autenticidad total. Desde un punto de vista artístico, fue algo increíblemente liberador, ya que las imágenes de vídeo, en aquel momento, ya habían alcanzado en nuestra cultura un estatus de realismo generalmente reconocido gracias a los medios de comunicación de masas. La libertad de manipular e incluso deteriorar imágenes que tanto se acercaban a las percepciones habituales de las personas me permitió investigar aquellos rincones y resquicios de nuestra experiencia común en los que nadie había reparado.

Sin embargo, no tardé en darme cuenta de que la llamada “visión directa”, que había perdido al tener que mirar fijamente al visor electrónico, era también una proyección diminuta de luz sobre la superficie fotosensible de mi retina, y también era fácilmente objeto de malas interpretaciones y manipulaciones por parte de la memoria. Eso me hizo plantearme dos pre-

guntas: “¿quién es el que mira?” y “¿en qué sala de proyección está?”. Aún estoy buscando las respuestas.

— *Al grabar un vídeo ¿intenta usted controlar su mente de algún modo?*

— [...] En mi caso, los escritos de Takuan Soho, el maestro Zen e instructor en el arte de la espada del siglo XVI, fueron de gran ayuda en ese aspecto. Muchos artistas de la cámara que no han conocido la instrucción budista formal hablan de cierto estado de ánimo que, de repente, se apodera de ellos cuando están realizando sus mejores trabajos: se trata de una sensación de distanciamiento, de pérdida de la intención deliberada, que trae consigo una especie de calma que envuelve todas las acciones y hace que parezca como si las tomas se estuvieran haciendo solas. Cuando termina, parece como si uno despertase, y entonces se recupera la conciencia de todos los pequeños detalles y decisiones. Se trata de un estado de ánimo fundamental del ser humano que ha existido desde tiempos inmemoriales, probablemente desde mucho antes de que se formalizara en prácticas y ritos concretos. Tanaka Sensei solía exclamar: “¡Nada de técnica!” ¡Nada de pensamiento!”.

En la escuela primaria, yo ya tenía esa capacidad de “perderme” —como decía mi padre— cuando dibujaba. Pero no fue hasta mucho más tarde que me di cuenta de que ese “perderse” tenía un vocabulario técnico preciso y bien desarrollado, que se formalizaba en diversas tradiciones espirituales de todo el mundo.

— *¿Cree que la excepcional calidad de sus imágenes es el reflejo de su propia experiencia perceptiva?*

— Por supuesto. Yo tuve mi primera crisis artística hacia el final de mis estudios en la universidad. Había estado haciendo enormes esfuerzos para llegar a dominar la tecnología. Hacía lo correcto, ya que primero hay que entregarse por completo al instrumento que se va a utilizar para luego poder ser intuitivo. Sin embargo, a pesar de que disponía de todas aquellas máquinas, tenía la sensación de que faltaba algo, hasta que al final me di cuenta de que estaba estudiando sólo la mitad de la ecuación, y que la parte que faltaba era el espectador, ausente e invisible cuando cogía mi cámara, pero esencial. [...] pero sólo cuando llegué a Japón logré profundizar en esa consciencia, fundamentalmente a través del budismo.

Antes de sentarme en zazen, nunca había llegado a ser plenamente consciente de que podía ubicar mi mente en un lugar, y mucho menos de que podía desubicarla. Al sentarme durante periodos prolongados con un maestro experimentado, la sensibilidad se hizo palpable. Como

un pez que lentamente descubre el agua, a veces alcanzaba a entrever la consciencia mental en sí misma, que era lo opuesto al contenido de mi mente. Usando mi propio lenguaje, estaba aprendiendo a ver la pantalla y no la imagen.

[...] En el zendo, sentado en silencio durante cincuenta minutos en una habitación llena de personas aisladas, el tiempo se expande de una forma extraordinaria. El espacio se vuelve activo; la respiración es su medida, y el sonido, su forma dinámica.

[...] Lo más difícil, tanto en la vida como en el arte, es salvar la distancia que existe entre la profundidad de los propios sentimientos y las limitaciones de las propias capacidades.

— *Hable de lo que tiene de especial el vídeo como medio artístico.*

— Como artista visual, tardé en reconocer que el vídeo siempre me estaba mostrando cosas invisibles.

[...] Justo cuando empecé a ver las limitaciones del dibujo y la pintura, llegó a mi vida la nueva tecnología del vídeo, y con ella vino una repentina explosión de posibilidades creativas. Había encontrado un medio con el que podía representar el espacio antes de que llegara el pensamiento, verlo manifestarse como un vuelco en la superficie de la mente, y después ser testigo de sus consecuencias: el cambio y la transformación de una escena y dentro de un individuo. Ese sigue siendo uno de los aspectos fundamentales de la práctica del cine, y también la esencia de la mayoría de las disciplinas espirituales. Cuando el proceso se da en ese contexto, con la mayor magnitud posible, se llama “iluminación”.

Yo veo las múltiples imágenes de la forma estática y serena de Buda como representación de un instante en el tiempo, el momento exacto en el que había llegado finalmente la liberación. Los cristianos tienden a situar su imagen central en el instante en que el sufrimiento es más profundo: el momento de la muerte material del cuerpo. Las dos secuencias llevan, en última instancia, al mismo lugar: la liberación del sufrimiento. Ambos estados, los tormentos y la liberación, tienen su representación en cada religión. Lo que las distingue es dónde se decide colocar el marco sobre la línea del tiempo. El objetivo de todas las imágenes trascendentes sigue siendo el mismo: la liberación.

Conversación. HANS BELTING y BILL VIOLA (Extractos)

[...] Si no hubiera estado estudiando las tradiciones de los poetas y los místicos en la época en la que empecé a hacer vídeos, no creo que hubiese progresado tanto. Estos individuos me

dieron el lenguaje para comprender lo que estaba viendo en realidad. Uno de los hilos conductores habituales en todas estas tradiciones, que atraviesa diversas culturas, es la idea de que todo lo que tenemos ante nuestros ojos ahora es tan solo un mundo de apariencias. Es sólo una superficie, no la verdadera realidad. Si te quedas atrapado en la superficie, permaneces ahí. Tu visión no es precisa; los sentidos transmiten información errónea, traducciones unidimensionales. Más que rechazar estas traducciones, la tarea consiste en comprender y dominar la experiencia sensorial, porque necesitas el lenguaje de los sentidos para ayudar a descifrar estas distorsiones de la superficie y penetrar a través de las conexiones sumergidas que se encuentran más abajo.

[...] Allí estaba la *Virgen llorosa* de Dieric Bouts, sus ojos hinchados y rojos con todos los dolorosos detalles del realismo duro de los pintores nórdicos, con lágrimas que resbalaban por sus mejillas. Comencé a sollozar de forma incontrolable. Y no pude parar.

Más tarde me di cuenta de lo que había ocurrido. Se había formado una especie de bucle de retroalimentación, un circuito visceral—emocional se había completado, y al igual que un espejo, el cuadro y yo estábamos llorando. Había sentido aquel cuadro de una forma en la que antes nunca hubiera pensado, y en aquel momento la función de una obra de arte cambió para mí de un modo dramático. Mi formación en la escuela de arte siempre trató de enseñarme a reaccionar ante las obras de arte de un modo intelectual, perceptivo o cultural; en otras palabras, como observador, no como participante... Desde luego, ¡no implicaba que un fluido corporal pudiese brotar de mis ojos de un modo incontrolable!

[...] Me quedé fascinado ante el hecho de que alguien, ante tus ojos, está llorando de verdad, sintiendo auténtico dolor, pero en ese mismo momento está fingiendo que es otra persona en una historia artificial y paralela, en la que está representando a un personaje que en ese momento llora. Así que sentí el deseo imperioso de liberarme de la historia, de prescindir del argumento, la narración, y de ocuparme solamente de las emociones. Me imagino que es parecido, en cierto modo, a la situación de un pintor que quiere llegar al rojo como experiencia de un color puro, no como parte de una ilusión pictórica de un rosa.

[...] Pienso que un elemento de la historia de Narciso que es importante reconocer es que su problema no radicaba en que se viese a sí mismo en su reflejo, sino en que ni vio *el agua*. Ese es un punto esencial. ¡El agua es la clave! Tal como ha dicho Rumi, “Aquel que ve tan solo su propio reflejo en el agua no es un amante.”

[...] Aprender a ver la forma del mundo como reflejo enorme y distorsionado es uno de los puntos principales de las enseñanzas budistas. El origen de esta idea puede rastrearse incluso con anterioridad a los Upanishads, los textos fundacionales del hinduismo que se encuentran entre las fuentes principales de la tradición del autoconocimiento. Una de las enseñanzas cen-

trales que enfatizan es que el Conocedor debe “conocer al Conocedor”. Ello consiste en aprender a reconocer el espejo, la superficie del agua, que está dentro de nosotros mismos. Vivimos dentro de estas realidades, pero son invisibles porque no sabemos cómo salir de nosotros mismos para verlas tal como son en realidad.

[...] También me permitió establecer una nueva relación con la pintura, porque eso es precisamente lo que hacen los pintores: manipular la superficie de la pintura y darle forma para que se convierta en la emoción. Ese es el vínculo invisible entre la pintura de los maestros antiguos y las formas que se denominan no figurativas propias del expresionismo del siglo XX.

— [...] Desde mi punto de vista no existe un dualismo rígido. La interrelación, o la interacción, entre estos dos tipos de imágenes (en la obra *Surrender*) es posiblemente uno de los impulsos primarios en la historia de la creación humana de imágenes. Uno de los temas más complicados para la reflexión es el modo en que la transformación de nuestras imágenes internas, que siempre ocurre cuando vemos imágenes externas, es provocada por las obras de arte.

— Para mí lo bonito de crear este tipo de obra, y de trabajar en este medio, radica en que te encuentras de continuo atraído hacia la filosofía, porque la cámara de vídeo es en sí misma un sistema filosófico. Cada vez que uno tiene una representación que sustituye a la realidad exterior a uno mismo, y en especial si se trata de una representación que la cultura comienza a aceptar como verdadera, uno está en el mundo de la filosofía. Las imágenes, como las ideas, empiezan a adquirir vida propia.

[...] Muchos de los temas con los que trabajé para configurar imágenes múltiples en el espacio y para mostrar secuencias temporales están directamente relacionados con lo que estaban haciendo estos pintores del siglo XV.

[...] La única posibilidad que tenemos los seres humanos de vida eterna es la repetición y el ritual. Todos aspiramos a tocar la eternidad. Intentamos hacerlo mediante la repetición continua de acciones, tanto si se trata de de seres divinos como la Sagrada Familia, como si son acciones de nuestros antepasados, o a través de rituales especiales que reconocen los ciclos naturales y el lugar que ocupamos en ellos. El acto biológico de la reproducción también entra en esta categoría. Así es como nos vinculamos al ámbito temporal de mayor alcance. Esta es la razón por la que el Buda otorgaba tanto énfasis a la acción: sus resultados sobreviven más allá de nuestras propias vidas. “Eres lo que has hecho, y serás lo que haces ahora”, dijo. El punto primordial en este sentido es que ninguno de nosotros, con algunas excepciones muy

raras, alcanzaremos nunca la eternidad –la existencia fuera del tiempo— de forma individual. Desde luego, nadie puede conseguirlo únicamente dentro de los confines del cuerpo humano. [...] Es el conocimiento de que la existencia continúa más allá del horizonte, en un lugar que probablemente nosotros no podemos ni ver ni conocer.

Titus Burckhardt, el gran especialista en el Islam y otras tradiciones espirituales, dijo: “Una de las condiciones fundamentales de la felicidad es saber que todo aquello que uno hace tiene un significado en la eternidad.

[...] Víctor Stoichita, en su excelente libro *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*, define una experiencia visionaria como “la experiencia de una imagen que embarga al cuerpo del observador”. La palabra operativa, en este caso, es “cuerpo”. Stoichita explica que los pintores barrocos de la España de siglo XVII, como Zurbarán y El Greco, estaban tratando de pintar lo invisible; y Alberti, en lo albores del Renacimiento, había afirmado con gran claridad que la pintura no era adecuada para retratar cosas que el ojo no puede ver.

— [...] *En la obra Five Angels tenía la paradójica impresión de que los “Ángeles” eran intrusos, invasores de un espacio que me gustaba más cuando ellos no estaban allí. Este espacio parecía un paisaje gigantesco en el que las burbujas del agua atrapadas por la luz me recordaban la última época de Monet. La imagen de la pantalla me parecía un paisaje ilimitado y también sin ninguna proporción: un paisaje metafísico.*

En el momento en que llegó el “Ángel” ocurrieron dos cosas. En primer lugar, tuve que mirarlo. En segundo lugar el “Ángel”, que tenía la forma del cuerpo de una persona, introducía la proporción en este paisaje. Así que recibí dos impresiones muy distintas de las cinco escenas, una cuando estaban vacías, y otra cuando eran visitadas por los “Ángeles”.

— Hans, eso es muy hermoso, porque cambiamos el mundo cuando entramos en él. Tal como dijo Henry Thoreau: “Hace falta un hombre para que exista una habitación silenciosa.”

— *Muy bonito. Y a través de esto he advertido que el conjunto de las cinco pantallas ofrecía dos clases de visibilidad. Una vez que uno ha visto aparecer el “Ángel”, sabe que va a volver. Y cuando vuelve su presencia en la pantalla crea un tipo de visibilidad diferente a la visibilidad que provocó en la primera ocasión. La imagen, sin el “Ángel”, también era visible, pero estaba imbuida de la presencia invisible del “Ángel”: la anticipación y el conocimiento de su regreso. Así que estás jugando con el umbral entre la visibilidad y la invisibilidad...*

— ... Y uno de los elementos primarios que viaja entre estos dos dominios es el sonido. El sonido tiene un pie en el mundo invisible y otro en el mundo visible, tangible. Nos vincula a cosas que existen al otro lado de la pared, tras nuestra espalda, en la oscuridad más negra; en lugares que no se pueden ver. La traducción original del título del libro al que solemos llamar *Libro tibetano de los muertos*, un antiguo texto de oraciones e instrucciones que deben cantarse sobre los cuerpos de los muertos, es “La gran liberación mediante la escucha”. En muchos casos, el sonido es el último hilo conector entre nosotros mismos y alguien que atraviesa las últimas fases de la conciencia.

— [...] Con *Five Angels*, la mayoría de las personas escuchan el sonido de los “Ángeles” antes de verlos. Los sonidos del espacio subacuático llenan la sala con un zumbido continuo, sumergiendo al observador en un paisaje sonoro, una imagen eterna sin historia, sin principio, sin final. El sonido se convierte literalmente en la presencia invisible de la sala. Una vez que la gente se relaja y deja de intentar cazar las imágenes, el paisaje submarino vacío que has descrito se abre ante ellos. Algunas personas ven ciudades de noche, otras ven las estrellas, otras ven el borde de un océano vasto en la niebla, o el sol poniente desde la costa. Algunos ven tan sólo las olas ondulantes. Puede que tú hayas visto otras cosas. En este punto la imagen se convierte en una experiencia creativa, subjetiva, y la verdad es que no sé donde terminan mis imágenes y empiezan las del observador...

BIBLIOGRAFÍA

- SHAMBHALA SUN y VIOLA, Hill, *La luz entra en ti*. Arte y Parte nº 68, abril-mayo 2007. Santander.
SELLARS, Peter *Corpus de luz*. Cat. *Bill Viola. Las Pasiones*.
VIOLA, Bill, y BELTING, Hans, *Conversación*. Cat. *Bill Viola. Las Pasiones*. The Paul Getty Museum, Los Angeles. Fundación La Caixa. Madrid, 2004.



Observance, 2002
Cuatro apóstoles, Alberto Durero (1526)



Emergence, 2002
Pietà, 1424, Tommaso di Cristofano (Masolino)



El jardín encerrado, 2000
Imágenes de vídeo



El cruce, 1996
Imágenes de vídeo



La habitación de Catalina, 2001
Imágenes de vídeo

BIBLIOGRAFÍA Capítulo 1

- ANDO, Tadao *Conversaciones con Michael Auping*. Gustavo Gili. Barcelona, 2003.
- ARNAU, Juan *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nâgârjuna*. F.C.E., 2005.
- ASHTON, Dore *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1988.
- BAAS, Jacquelynn *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today*. University of California Press. Berkeley & L.A., 2005.
- BARTHES, Roland *El imperio de los signos*. Óscar Mondadori. Madrid, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2006.
- BLOK, Cor *Historia del arte abstracto*. Cuadernos arte Cátedra. Madrid, 1982.
- BOCOLA, Sandro *El arte de la modernidad. Estructura dinámica de su evolución de Goya a Beuys*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999.
- CAGE, John *Silencio*. Árdora Ediciones. Madrid, 2002.
- CALVO SERRALLER, Fco. *La senda extraviada del arte*. Mondadori. Madrid, 1992.
- CIRLOT, Victoria y VEGA, Amador (Eds.), *Mística y creación en el siglo XX*. Herder. Barcelona, 2006.
- CHENG, François *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Siruela. Madrid, 2007.
- CHENG, François *Vacío y plenitud*. Siruela. Madrid, 1993.
- CLEARY, Thomas *La esencia del Zen*. Kairós, RBA. Barcelona, 2006.
- DANTO, Arthur *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós Estética. Madrid, 2005.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Rizoma*. Pre-Textos. Valencia, 2005
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial. Buenos Aires, 1997.
- DIV. AUTORES *66 Haiku*. Plaza& Janés. Barcelona, 1998.
- ELDERFIELD, John *Modern Painting and Sculpture: 1880 to the Present at the Museum of Modern Art*. MoMA. New York, 2004.
- GOLDING, John *Caminos a lo absoluto*. Turner FCE. Madrid, 2003.
- HARRISON, Charles y WOOD, Paul (Eds.) *Art in Theory. 1900-1990*. Blackwell. Oxford UK & Cambridge. USA. 1992-1993.
- HEISIG, James W. *Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la Escuela de Kioto*. Herder. Barcelona, 2002.
- HESS, Barbara *Expresionismo abstracto*. Taschen. Madrid, 2005.
- JABÉS, Edmond: *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002.

- LE BRETON, David *El silencio. Aproximaciones*. Sequitur. Madrid, 2006.
- LISSMANN, Konrad P. *Filosofía del arte moderno*. Herder. Barcelona, 2006.
- LUCIE-SMITH, Edward *Movimientos en el arte desde 1945*. Emecé. Buenos Aires, 1979.
- MAILLARD, Chantal *La razón estética*. Laertes. Barcelona, 1998.
- MAILLARD, Chantal *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*. Akal Ediciones. Madrid, 2000.
- Mc EVILLEY, Thomas *Absence made visible*. Artforum. Pág. 92. Verano 1992.
- Mc EVILLEY, Thomas *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*. Editions Jacqueline Chambon. McPherson & Co. New York, 1991
- MERLEAU-PONTY, Maurice *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. F.C.E. Buenos Aires, 2002.
- MERLEAU-PONTY, Maurice *Elogio de la Filosofía. El lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostini. RBA. Barcelona, 1985.
- MOLINOS, Miguel de *Guía espiritual*. Alianza Editorial. Madrid, 1989.
- MUJICA, Hugo *Poéticas del vacío*. Trotta. Madrid, 2002.
- NAKAGAWA, Hisayasu *Introducción a la cultura japonesa*. Melusina. Barcelona, 2006.
- NISHIDA, Kitarô *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2006.
- NISHITANI, Keiji *La religión y la nada*. Ediciones Siruela. Madrid, 1999.
- ONFRAY, Michel *Tratado de ateología*. Anagrama. Barcelona, 2006.
- PARDO SALGADO, Carmen *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2001.
- PUJOL, Óscar y VEGA, Amador (Eds.), *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las tradiciones místicas*. Trotta. Paradigmas. Madrid, 2006.
- ROD.-IZQUIERDO, Fernando *El haiku japonés*. Guadarrama. (Fundación Juan March). Madrid, 1972.
- ROSE, Barbara (Ed.) *Readings in American Art. 1900-1975*. HRW. Holt, Rinehart & Winston. USA. Praeger Publishers, Inc. 1975.
- ROSENBLUM, Robert *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Alianza Forma. Madrid, 1993.
- R. DE VENTÓS, Xavier *Crítica de la modernidad*. Anagrama. Barcelona, 1998.
- RUHRBERG, Karl y OTROS AUT. *Arte del siglo XX*. Taschen. Madrid, 2005.
- SAFRANSKI, Rüdiger *Heidegger y el comenzar*. Consorcio del Círculo de Lectores. Madrid, 2006.

- SANTAMARÍA, Alberto *El idilio americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Ed. Universidad de Salamanca. Salamanca, 2005.
- SAVIANI, Carlo *El Oriente de Heidegger*. Herder. Barcelona, 2004.
- SONTAG, Susan *Estilos radicales (La estética del silencio)*. Santillana. Madrid, 2002.
- STEINER, George *Gramáticas de la creación*. Círculo de Lectores. Barcelona, 2002.
- SUZUKI, Daisetz. T. *El Zen y la cultura japonesa*. Piados Orientalia. Barcelona, 1996.
- SUZUKI, Daisetz. T. *Ensayos sobre Budismo Zen*. Kier. Buenos Aires, 1976.
- SZILASI, Wilhelm *Introducción a la fenomenología de Husserl*. Amorrortu editores. Buenos Aires, 2003.
- TÁPIES, Antoni y VALENTE, J. Ángel *Comunicación sobre el muro*. Ediciones de la Rosa Cúbica. Barcelona, 2004.
- TRAMONTE, Alfredo. *Aproximación al Budismo Zen*. Adiax. Buenos Aires. 1980.
- TRÍAS, Eugenio *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Gal. Gutenberg. Barcelona, 2007.
- TRÍAS, Eugenio *La edad del espíritu*. Círculo de Lectores. Barcelona, 2001.
- TRÍAS, Eugenio *La razón fronteriza*. Círculo de Lectores. Barcelona, 2004.
- UEDA, Shizuteru. *Zen y filosofía*. Herder. Barcelona, 2004.
- VALENTE, José Ángel *La experiencia abisal*. Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores. Barcelona, 2004.
- VARNEDOE, Kirk *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*. Princeton University Press. Washington, 2003.
- VEGA, Amador *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Cátedra. Jorge Oteiza. Universidad Pública de Navarra. Pamplona, 2005.
- VEGA, Amador *Tratado de los cuatro modos de espíritu*. Alpha Decay. Barcelona, 2005
- VEGA, Amador *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*. Trotta. Madrid, 2002.
- WATSUJI, Tetsurô *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 2006.
- WEIL, Simone *La gravedad y la gracia*. Trotta. Madrid, 2001.
- ZAMBRANO, María *Los sueños y el tiempo*. Siruela. Biblioteca de Ensayo. Madrid, 1998

BIBLIOGRAFÍA Capítulo 2

- ARNOLD, Paul: “*El zen y la tradición japonesa*”. Ediciones Mensajero. Bilbao, 1979
- BABA, Ichiro: “*Cha. Art of Ceremonial Tea-Making*”. Taiyo. Tokyo, 1973.
- BAHK, Juan W.: “*Poesía zen. Antología crítica de la poesía zen de China, Corea y Japón*”. Editorial Verbum. Madrid, 2001.
- BANCROFT, Anne: “*Zen*”. Debate. Madrid, 1979.
- BARBER, Llorens: “*John Cage*”. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985
- BARDAVIO, José M^a: “*La versatilidad del signo*”. Comunicación. Serie B. Madrid.
- BARTHES, Roland: “*El imperio de los signos*”. Mondadori. Madrid, 1991.
- BASHÔ, Matsuo: “*Haiku de las Cuatro Estaciones*”. Miraguano Ediciones. Madrid, 1983.
- BASHÔ, Matsuo: “*Sendas de Oku*”. Seix Barral. Barcelona, 1981.
- BENEDICT, Ruth: “*El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*”. Alianza Editorial. Madrid, 1974.
- BODEI, Remo: “*La forma de lo bello*”. Visor. La balsa de la Medusa. Madrid, 1998.
- BOUCHART D’ORVAL, Jean: “*La plenitud del vacío*”. Edicomunicación. Barcelona, 1991.
- CAGE, John: “*Escritos al oído*”. (Pres. Ed. y trad. de Carmen Pardo). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la región de Murcia. Murcia, 1999.
- CAGE, John: “*Silencio*”. Ardora Ediciones. Madrid, 2002.
- CATOIR, Bárbara: “*Conversaciones con Antoni Tapies*”. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1989.
- CAUDET, Francisco (Traducción): “*Los poemas de Han-Shan*” Edymion. Editorial Ayuso. Madrid, 1985.
- CHENG, François: “*Vacio y plenitud*”. Ediciones Siruela. Madrid, 1993.
- CHRISTOPHER, Robert C. “*The Japanese mind*”. Charles Tuttle Company, Inc. Tokyo, 1983.
- CLEARY, Thomas (versión). “*El secreto de la flor de oro*”. Edaf. Arca de Sabiduría. Madrid, 1995.
- COOMARASWAMY, Ananda K. : “*La transformación de la naturaleza en arte*”. Kairós. Barcelona, 1997.
- DESHIMARU, Taisen: “*La práctica del zen*”. Editorial América Ibérica, S.A. Año Cero. Madrid, 1994.
- DOI, Takeo, M.D.: “*The anatomy of self*”. Kodansha International. Tokyo & New York, 1986.
- DORFLES, Gillo: “*Elogio de la inarmonía*”. Editorial Lumen. Barcelona, 1989.
- DORFLES, Gillo: “*Sentido e insensatez en el arte de hoy*”. Fernando Torres Editor. Valencia, 1973.
- DORFLES, Gillo: “*Símbolo, comunicación y consumo*”. Editorial Lumen. Barcelona, 1975.
- EARLE, Joe (editoro): “*Infinite Spaces. The Art and Wisdom of the Japanese Garden*”. Galileo Multimedia Ltd. Cambridge, 2000.

- ECO, Umberto: “*Obra abierta*”. Ariel. Barcelona, 1979.
- ECO, Umberto: “*Signo*”. Editorial Labor. Barcelona.
- ERACLE, Jean: “*La doctrina búdica de la Tierra Pura*”. Taurus. Madrid, 1981.
- FAHR-BECKER, Gabriele (Edición): “*Arte asiático*”. Könemann. Barcelona, 2000.
- FERRATER MORA, José: “*Diccionario de grandes filósofos*”. Alianza. Ed. Del Prado. Madrid, 1994.
- FUJIOKA, Ryoichi: “*Tea Ceremony utensils*”. Weatherhill-Shibundo. New York & Tokyo, 1973.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando: “*El zen y el arte japonés*” Guadalquivir Ediciones. Sevilla, 1998.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Fernando: “*Japón y Occidente. Influencias recíprocas en el arte*”. Guadalquivir Ediciones. Sevilla, 1990.
- HAMMITZSCH, Horst: “*En la nieve, la rama florecida. El zen y el arte de la ceremonia de té*”. Ediciones Teorema. Barcelona, 1983.
- HEIDEGGER, Martin: “*Camino de campo*”. Herder. Barcelona, 2003.
- HEIDEGGER, Martin: “*Observaciones relativas al arte. La plástica – el espacio. El arte y el espacio*”. Universidad Pública de Navarra. Cátedra Jorge Oteiza. Pamplona, 2003.
- HEISIG, James W.: “*Filósofos de la nada. Un ensayo sobre la Escuela de Kioto*”. Herder. Barcelona, 2002.
- HERRIGEL, Eugen. “*El camino del zen*”. Paidós Orientalia. Barcelona, 1991.
- HIROSE, Nobuko: “*La sabiduría inmóvil. Las enseñanzas de Sôhō Takuan*”. Ed. Thassália. Barcelona, 1996.
- HOFMANN, Yoel: “*Poemas japoneses a la muerte*”. DVD poesía. Barcelona, 2000.
- ISHIKAWA, Takashi: “*Traditions. A Thousand Years of Japanese Beauty*”. The East Publications. Tokyo, 1992.
- JULLIEN, François: “*Elogio de lo insípido. A partir de la estética y del pensamiento chinos*”. Ediciones Siruela. Madrid, 1998.
- JUNIPER, Andrew: “*Wabi-Sabi. El arte de la impermanencia japonés*”. Oniro. Barcelona 2004.
- KAMO NO CHOOMEI: “*Un relato desde mi choza*”. Hiperión. Madrid, 1998.
- KENKO, Yoshida: “*Tsurezuregusa. Ocurrencias de un ocioso*”. Hiperión. Madrid, 1986.
- KITaura, Yasunari: “*La plenitud del vacío*”. Compañía Literaria, Madrid, 1999.
- KOREN, Leonard: “*Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*”. Stone Bridge Press – Berkeley, California, 1994.
- LANZACO SALAFRANCA, Federico: “*Los valores estéticos en la cultura clásica japonesa*”. Ed. Verbum. Madrid, 2003.
- LAVELLE, Pierre: “*El pensamiento japonés*”. Acento Editorial. Madrid, 1998.
- LIE ZI: “*El libro de la perfecta vacuidad*”. Ediciones Kairós. Barcelona, 1994.
- LITTLETON, C. Scott (Edición): “*Sabiduría oriental*”. Editorial Debate. Madrid, Barcelona, 1996.

- LUCA DE TENA, Manuel: “*El vacío como símbolo: La estética en Katsura Rikyû*”. Facultad de Bellas Artes. Madrid, 1984.
- LUCA DE TENA, Manuel y BOOTH, Alan: “*Destino Japón*”. Anaya. Touring, Madrid, 1992.
- MASUDA, Tomoya y FUTAGAWA, Yukio: “*Japón*”. *Arquitectura Universal*. Ediciones Garriga. Barcelona, 1971.
- MORENO LARA, Xavier: “*Zen: la conquista de la realidad*”. Barral Editores. Barcelona, 1978.
- MUJICA, Hugo: “*Poéticas del vacío: Orfeo, Juan de la Cruz, Paul Celan, la utopía, el sueño y la poesía*”. Editorial Trotta. Madrid, 2002.
- NAITO, AKIRA Y NISHIKAWA, Naito: “*Katsura: un ermitage princier*”. Office du Livre. Suiza, 1978.
- NAKANO, Kôji: “*Felicidad de la pobreza noble*”. Maeva Ediciones. Madrid, 1996.
- NITSCHKE, Günter: “*El jardín japonés. El ángulo recto y la forma natural*”. Taschen, 2003.
- OKAKURA, Kakuzo: “*El libro de té*”. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1999.
- OKAKURA, Kakuzo: “*The Ideals of the East*”. Charles E. Tuttle Co. Inc. Tokyo, 1985.
- OKAWA, Naomi: “*Edo Architecture - Katsura and Nikkô*”. Weatherhill – Heibonsha. New York & Tokyo, 1975.
- PANIKKAR, Raimon: “*Invitación a la sabiduría*”. Círculo de Lectores. Barcelona, 1999.
- POVO, Marta: “*El valor de lo invisible*”. MTM editores. Barcelona, 1997.
- RODRIGUEZ-IZQUIERDO, Fernando: “*El haiku japonés: historia y traducción*”. Fundación Juan March. Guadarrama. Madrid, 1972.
- RUIZ DE LA PUERTA, Félix: “*Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*”. Album Letras Artes. Madrid, 1995.
- SAIGYÔ: “*Espejo de luna*”. Miraguano Ediciones. Madrid, 1989.
- SAVIANI, Carlo: “*El Oriente de Heidegger*”. Herder. Barcelona, 2004.
- SCHAARSCHMIDT – RICHTER, Irmtraud: “*Le jardin japonais*”. Office du Livre. Suiza, 1979.
- SMITH, Robert: “*La sociedad Japonesa. Tradición identidad personal y orden social*”. Ediciones Península. Barcelona, 1986.
- SONTAG, Susan: “*Estilos radicales (La estética del silencio)*”. Santillana. Punto de lectura. Madrid, 2002.
- STEVENS, John (traductor). “*Mountain Tasting. Zen Haiku by Santoka Taneda*”. Weatherhill. New York & Tokyo, 1991.
- SETEVENS. John (traductor).. “*One Robe, One Bowl. The zen poetry of Ryokan*”. Weatherhill. New York & Tokyo, 1981.
- SUGAWARA, Makoto: “*Journey into the heart of Japan. On the road with Bashô*”. The East Publications. Tokyo, 1991.
- SUZUKI, Daisetz T.: “*Introducción al budismo zen*”. Ediciones Mensajero. Bilbao, 1972
- SUZUKI, Daisetz T.: “*El terreno del zen*”. Editorial Diana. México, 1976.

- SUZUKI, Daisetz T.: *“Ensayos sobre el budismo zen” Vol III*. Kier. Buenos Aires, 1976.
- SUZUKI, Daisetz T.: *“El zen y la cultura japonesa”*. Paidós Orientalia. Barcelona, 1996.
- TANIZAKI, Junichiro: *“El elogio de la sombra”*. Ediciones Siruela. Madrid, 1994.
- TAPIES, Antoni y VALENTE, José Angel: *“Comunicación sobre el muro”*. Ediciones de la Rosa Cúbica. Barcelona, 2004.
- THOMAS, Raymond: *“Wabi-Sabi-Zen. El zen en las artes japonesas”*. Visión Libros. Edicomunicación. Barcelona, 1986.
- TSUDA, Noritake: *“Handbook of Japanese Art”*. Charles E. Tuttle Company. Tokyo, 1976.
- UEDA, Sizuteru: *“Zen y filosofía”*. Herder. Barcelona, 2004.
- VALENTE, José Angel: *“La experiencia abisal”*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2004.
- VALENTE, José Angel: *“El elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte”*. Galaxia Gutenberg. Barcelona, 2002.
- VEGA, Amador: *“Zen, mística y abstracción”*. Editorial Trotta. Madrid, 2002.
- WATTS, Alan W.: *“El camino del zen”*. Edhasa. Barcelona, 1975.
- WHITNEY HALL, John: *“El imperio japonés”*. Siglo XXI Editores, Madrid, 1978.
- YOSHIOKA, Toichi: *“Zen”*. Hoikusha Publishing Co., Ltd. Osaka, 1980.
- YOUNG, Oh Sae: *“Sueños del barranco”* (Antología). Editorial Verbum. Madrid, 2003.
- YOURCENAR, Margerite: *“Mishima o la visión del vacío”*. Seix Barral. Barcelona, 1985.
- YOURCENAR, Margerite: *“Una vuelta por mi cárcel”*. Alfaguara. Madrid, 1999.
- ZEAMI: *“Fushikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nô”*. Trotta. Pliegos de Oriente. Madrid, 1999.

BIBLIOGRAFÍA Capítulo 3

I. JOHN CAGE

- BAAS, Jacquelynn *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today*. University of California Press. Berkeley. Los Angeles, 2005.
- BARBER, Llorenç *John Cage*. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 1985.
- CAGE, John *Escritos al oído*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Murcia, 1999.
- CAGE, John *Silencio*. Árdora. Madrid, 2002.
- KASPER, Ulrike *Écrire sur l'eau. L'esthétique de John Cage*. Hermann. Editeurs des sciences et des arts. Paris, 2005.
- LE BRETON, David *El silencio. Aproximaciones*. Sequitur. Madrid, 2006.
- PARDO. S., Carmen *La escucha oblicua: una invitación a John Cage*. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia, 2001.
- SONTAG, Susan *Estilos radicales (La estética del silencio)*. Santillana. Madrid, 2002.

II. VIJA CELMINS

- BAAS, Jacquelynn *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art*. University of California Press. Berkeley and Los Angeles. California and London (England), 2005.
- LINGWOOD, James *Imágenes de la realidad. La obra de Vija Celmins desde los años 60*.
- WAKEFIELD, Neville *Temps morts*. Vija Celmins. Obras 1964-96. Catálogo exp. MNCARS. Madrid, 1997.

III. MARCEL DUCHAMP

- BAILLY, Jean-Christophe *Marcel Duchamp*. Fernand Hazan. París, 1984.
- CABANNE, Pierre *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama. Barcelona, 1972.
- DIVERSOS AUTORES *The Exhibition of Marcel Duchamp*. Catálogo The Seibu Museum of Art. Tokyo, 1981.
- MINK, Janis *Marcel Duchamp. 1887-1968. El arte contra el arte*. Taschen. Madrid, 2004.

IV. SAM FRANCIS

- FRANCIS, Sam *Poemas*. (Centre Georges Pompidou)
- HULTEN, Pontus *Introducción al catálogo* (Centre Georges Pompidou)
- PACQUEMENT, Alfred *Sam Francis: le blanc comme la couleur*. Catálogo *Sam Francis. Peintures récentes 1976 – 1978*. Centre Georges Pompidou. Musée National d'Art Moderne. Paris, 1978.

SELZ, Meter *Sam Francis (revised edition)*. Harry N. Abrams, Inc., Publishers. New York, 1982.

V. ROBERT IRWIN

COOKE, Lynne *Robert Irwin. Excursus: Homage to the Square*.

GOVAN, Michael *Robert Irwin. Essay*. Whitney Museum of American Art. New York, 1977.

IRWIN, Robert *Una historia del arte radical*. MNCARS. Madrid, 1995.

WESCHLER, Lawrence *En un desierto de sentimiento puro*. Catálogo exposición *Robert Irwin*. MNCARS. Madrid, 1995.

VI. ANISH KAPOOR

ALLTHORPE-GUYTON, *Casi escondido. Una entrevista (a Anish Kapoor)*. Catálogo Marjorie exp. The British Council. MNCARS, Madrid, 1991.

LEWISON, Jeremy *Sur le fil de la signification: Les dessins d'Anish Kapoor*. Drawings 1997 – 2003. Verlag de Buchhandlung Walter König. Köln, 2005.

Mc EVELLY, Thomas *La oscuridad en el interior de una piedra. Anish Kapoor*. The British Council. MNCARS. Madrid, 1991.

MOLINA, Ángela *Anish Kapoor: la vuelta a casa*. Arte y Parte, Nº 62. Santander, 2006.

VIDLER, Anthony *Reflections on Whiteout: Anish Kapoor at Barbara Gladston* Anish Kapoor. Whiteout. Charta. 2004.

VII. YVES KLEIN

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX. (volumen I)*. Taschen. Madrid, 2005.

SEYMOUR, Anne *Profecía y transformación*. Catálogo exp. *Beuys. Klein. Rothko*. Galería Anthony d'Offay, Londres. F. La Caixa. Madrid, 1987.

VARIOS AUTORES *Yves Klein*. Catálogo exposición antológica Centre Georges Pompidou. París, 1983.

WEITEMEIER, Hannah *Yves Klein 1928-1962*. Taschen. Madrid, 2005.

VIII. KASIMIR MALÉVICH

GOLDING, John *Caminos a lo absoluto*. Turner FCE. Madrid, 2003.

PETROVA, Evgenia y otros. *Kasimir Malévich*. Catálogo exp. Museo de Bellas Artes. Bilbao, 2006.

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX (volumen I)*. Taschen. Madrid, 2005.

SEUPHOR, Michel *Pintura abstracta*. Editorial Kapelusz. Buenos Aires, 1964.

IX. RICHARD LONG

CALVO SERRALLER, Fco. *La senda extraviada del arte*. Mondadori. Madrid, 1992.

LAILACH, Michael *Land Art*. Taschen. Madrid, 2007.

- LONG, Richard *Art as a formal and holistic description of the real space...* Oficial web site.
- MOURE, Gloria *Spanish Stones (Richard Long, el paisaje recuperado)*. Ediciones Polígrafa. Barcelona, 1999.
- SEYMOUR, Anne *El estanque de Bashô. Una nueva perspectiva*. Catálogo Richard Long. Piedras. Palacio de Cristal. Madrid, 1986.

X. BRICE MARDEN

- ARTFORUM *Painters' Painting. Brice Marden and Chris Ofili in Conversation*. Octubre, 2006.
- BAAN, Stephen *Brice Marden: From the Material to be Immaterial*. London, 1981.
- MARDEN, Brice *Notes and Statements*. London, 1981.
- SEROTA, Nicholas *The Edge: The Balancing Point*. London, 1981.
- SMITH, Roberta *Brice Marden. Paintings, Drawings and Prints 1975-1980*. Catálogo exp. White-chapel Art Gallery. London, 1981.
- RICHARDSON, Brenda *Brice Marden Cold Mountain*. Houston Fine Art Press. Catálogo exp. MNCARS. Madrid, 1993.
- STEIER, Pat *An Interview with Brice Marden*. Art Minimal & Conceptual Only.

XI. AGNES MARTIN

- DOYLE, Nancy *Artist Profile: Agnes Martin*.
- GOVAN, Michael *Essay on Agnes Martin*.
- HASKELL, Barbara *Agnes Martin. La conciencia de la perfección*. Texto catálogo exp. MNCARS. Madrid, 1994.
- MARTIN, Agnes *Writings. Schriften*. Hatje Cantz. New Mexico, Zürich, New York, Laufen, 1992.

XII. ROBERT MOTHERWELL

- ASHTON, Dore *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1988.
- BLOK, Cor *Historia del arte abstracto*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1982.
- CALVO SERRALLER, *El último triunfo de la pintura*. Catálogo exp. *El expresionismo Francisco abstracto americano en las colecciones españolas*. MAC Esteban Vicente. Segovia, 2003-2004.
- DANTO, Arthur *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Paidós Estética. Barcelona, 2005.
- DIAMONSTEIN, *Intramuros en el mundo del arte de Nueva York: una entrevista Barbaralee con Robert Motherwell*. New School for Social Research, N.Y. Catálogo exp. Fundación Juan March. Madrid, 1980.
- HESS, Barbara *Expresionismo abstracto*. Taschen. Madrid, 2005.

MOTHERWELL, *Lo que el arte abstracto significa para mí*. Catálogo exp. obra Robert gráfica (1975-1991) Colección Kenneth Tyler. Fundación Juan March. Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 1991.

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX (volumen I)*. Taschen, Madrid, 2005.

XIII. BARNETT NEWMAN

ASHTON, Dore *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1988.

BLOK, Cor *Historia del arte abstracto*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1988.

BOCOLA, Sandro *El arte de la modernidad. Estructura de su evolución de Goya a Beuys*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999.

DANTO, Arthur *El abuso de la belleza (Belleza y sublimidad)*. Paidós Estética. Barcelona, 2005.

DE WILDE, Edy *La grande parade (Highlights in Painting after 1940)*. Catálogo exp. Stedelijk Museum. Amsterdam, 1985.

DIVERSOS AUTORES *La práctica de la pintura*. Revue d'Esthetique. Gustavo Gili. Barcelona, 1978.

GOLDING, John *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Turner FCE. Madrid, 2003.

HARRISON, Charles WOOD, Paul (Eds.) *Art in Theory 1900-1990*. Blackwell. Oxford UK & Cambridge USA, 1992-1993.

HESS, Barbara *Expresionismo abstracto*. Taschen. Madrid, 2005.

LYOTARD, Jean-François *El instante, Newman*.

NEWMAN, Barnett *Escritos escogidos y entrevistas*. Síntesis. Madrid, 2006.

ROSE, Barbara (Ed.) *Readings in American Art. 1900-1975*. HRW.Holt. Rinehart and Winston.USA. Praeger Publishers. Inc. 1975.

ROSENBLUM, Robert *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza Forma. Madrid, 1993.

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX (Volumen I)*. Taschen. Madrid, 2005.

TEMKIN, Ana *Barnett Newman*. Tate Modern. Tate Publishing. London, 2003.

XIV. GEORGIA O'KEEFFE

BAAS, Jacquelynn *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today*. U. of California Press. California & London, 2005.

BENKE, Britta *Georgia O'Keeffe. 1887-1986. Flores del desierto*. Taschen. Madrid, 2005.

O'KEEFFE, Georgia *Naturalezas íntimas*. Cat. Expo. Fund. Juan March. Madrid, 2002.

ROSEMBLUM, Robert *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Alianza Forma. Madrid, 1993.

XV. PABLO PALAZUELO

CALVO SERRALLER *Entrevista con Pablo Palazuelo*. Catálogo exp. Galería Francisco Soledad Lorenzo. Madrid, 1991.

PALAZUELO, Pablo *Escritos. Conversaciones*. Colegio de Aparejadores Arquitectos Técnicos. Librería Yerba. CajaMurcia. Murcia, 1998.

XVI. AD REINHARDT

ASHTON, Dore *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1988.

BAAS, Jacquelynn *Smile of the Buddha. Eastern Philosophy and Western Art. From Monet to Today*. University California Press. Berkeley. Los Angeles, 2005.

BLOK, Cor *Historia del arte abstracto*. Cuadernos arte Cátedra. Madrid, 1982.

BOCOLA, Sandro *El arte de la modernidad. Estructura de su evolución de Goya a Beuys*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999.

CALVO SERRALLER *El último triunfo de la pintura*. Catálogo exp. *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*. MAC Esteban Vicente. Segovia, 2003-2004.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul (Eds.) *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell. Oxford UK & Cambridge USA, 1992-1993.

HESS, Barbara *Expresionismo abstracto*. Taschen. Madrid, 2005.

LUCY-SMITH, Edward *Movimientos en el Arte desde 1945*. Emecé Eds. Buenos Aires, 1979

REINHARDT, Ad *Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt. Edited and with an introduction by Barbara Rose*. University of California Press. Berkeley. Los Angeles, 1991.

ROSE, Barbara (Ed.) *Readings in American Art. 1900-1975*. HRW. Holt, Rinehart and Winston. USA. Praeger Publishers. Inc. 1975.

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX. (Volumen I)*. Taschen. Madrid, 2005.

XVII. GERHARD RICHTER

H.D. BUCHLOH, *Conversaciones con Gerhard Richter*. Catálogo exp. Benjamin MNCARS. Madrid, 1994.

LEBRERO STALS, José *Contrapintura*. Catálogo exp. MNCARS. Madrid, 1994.

RICHTER, Gerhard *Notas, 1986-1992*. Arte y Parte Nº 49. Santander, 2004.

RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX (Volumen I)*. Taschen. Madrid, 2005.

XVIII. MARK ROTHKO

ASHTON, Dore *La Escuela de Nueva York*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1988.

BAAL-TESUHVA, *Mark Rothko 1903-1970*. Taschen. Madrid, 2003.

BLOK, Cor *Historia del arte abstracto*. Cuadernos Arte Cátedra. Madrid, 1982.

CALVO SERRALLER *El último triunfo de la pintura*. Catálogo exp. *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas*. MAC Esteban Vicente. Segovia, 2004.

- DE WILDE, Edy *La grande parade. Highlights in Painting after 1940*. Catálogo exp. Stedelijk Museum. Amsterdam, 1984-1985.
- GOLDING, John *Caminos a lo absoluto*. Turner FCE. Madrid, 2003.
- HARRISON, Charles & WOOD, Paul (Eds.) *Art in Theory. 1900-1975. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell. Oxford UK & Cambridge USA. 1992-1993.
- ROSE, Barbara *Readings in American Art. 1900-1975*. HRW. Holt, Rinehart and Winston USA. Praeger Publishers, Inc. 1975.
- ROSENBLUM, Robert *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*. Alianza Forma. Madrid, 1993.
- ROTHKO, Mark *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Síntesis. Madrid, 2004.
- RUHRBERG, Karl *El arte del siglo XX (Volumen I)*. Taschen. Madrid, 2005.
- SEYMOUR, Anne *Profecía y transformación*. Catálogo exp. *Beuys. Klein. Rothko*. Fundación La Caixa. Madrid, 1987.
- VEGA, Amador *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*. Trotta. Madrid, 2002.

XIX. ROBERT RYMAN

- MARZONA, Daniel *Arte minimalista*. Taschen. Madrid, 2004.
- Mc EVELLEY, Thomas *Absence made visible*. ArtForum. 1992.
- RUHRBERG, Karl *Arte del siglo XX (Volumen I)*. Taschen. Madrid, 2005.
- STORR, Robert *Dones sencillos*. Catálogo exp. *Robert Ryman*. MNCARS. Ministerio de Cultura. Madrid, 1993.
- TUCHMAN, Phyllis *Reflexiones sobre Minimal Art*. Catálogo exp. *Minimal Art*. Fundación Juan March. Madrid, 1981.

XX. SEAN SCULLY

- ESTIARTE, Galería *Sean Scully. Fotografías y obra gráfica*. Texto presentación exp. Madrid, 2001.
- HERZOG, Hans-Michael *Conversación con Sean Scully*. Catálogo IVAM.
- ZWEITE, Armin *Abstracción y experiencia genuina. Dobles estrategias en la obra de Sean Scully*. Catálogo exp. *Sean Scully. Óleos. Pasteles. Acuarelas. Fotografías*. IVAM. Valencia, 2002.
- RIFKIN, Ned *Interview with Sean Scully*. Catálogo exp. *Sean Scully. Twenty Years, 1976-1995*. High Museum of Art, Atlanta. Georgia, 1995.

XXI. ANTONI TÀPIES

- CATOIR, Barbara *Conversaciones con Antoni Tàpies*. Ed. Polígrafa. Barcelona, 1989.
- ISHAGHPOUR, *Antoni Tàpies. Obras/Escritos/Entrevistas*. Ed. Polígrafa. Youssef Barcelona, 2006.
- MIRANDA, Sandra *Tàpies*. Ciro Ediciones. Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 2006.

- MIRANDA, Sandra *Tàpies*. Susaeta. Fundació Antoni Tàpies. VEGAP. Barcelona. 2001.
- PUIG, Arnau *Los amuletos de Antoni Tàpies*. Arte y Parte nº 25. Santander, 2000.
- TÀPIES, Antoni *Comunicación sobre el muro*. Ediciones de la Rosa Cúbica. Barcelona, 2004.
- TÀPIES, Antoni *El arte contra la estética*. Ariel. Barcelona, 1978.
- TÀPIES, Antoni *La pintura y el vacío*. Trama. Alcrudo Editor. Barcelona, 1977.
- TÀPIES, Antoni *La práctica del arte*. Ariel. Barcelona, 1971.
- VALENTE, José Ángel *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*. Ediciones de la Rosa Cúbica. Barcelona, 2004.

XXII. MARK TOBEY

- CALVO SERRALLER *El último triunfo de la pintura*. Catálogo exp. *El expresionismo Abstracto americano en las colecciones españolas*. MAC Esteban Vicente. Segovia, 2004.
- HESSE, Barbara *Expresionismo abstracto*. Taschen. Madrid, 2005.
- VALENTE, José Ángel *Mark Tobey o el enigma del límite*. Catálogo exp. Galería Jorge Mara. Madrid, 1994.
- VARIOS AUTORES *Mark Tobey. Morrison Graves. John Cage. Klänge des Inneren Anges*. Schirmer/Moses. Catálogo Kunsthalle. Bremen, 2002.

XXIII. JAMES TURRELL

- TORRES, Ana María y otros. *James Turrell*. Catálogo exp. IVAM. Valencia, 2005.
- VARNEDOE, Kirk *Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock*. Princeton University Press. Washington, 2003.
- WHITTAKER, Richard *Greeting the Light. An Interview with James Turrell*. Pág.web.

XXIV. CY TWOMBLY

- BARTHES, Roland *La revolución del signo*. Madrid, 1987.
- SZEEMAN, Harald *Sobre la exposición*. Madrid, 1987.
- TWOMBLY, Cy *La pintura determina la imagen*. Catálogo exp. *Cuadros, Trabajos sobre papel. Esculturas*. Palacio de Velázquez / Palacio de Cristal. Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

XXV. BILL VIOLA

- SHAMBALA SUN y BILL VIOLA *La luz entra en ti*. Arte y Parte nº 68. Santander, 2007.
- SELLARS, Peter *Corpus de Luz*. Cat. *Bill Viola. Las Pasiones*.
- VIOLA, Hill BELTING, Hans *Conversación*. Cat. *Bill Viola. Las Pasiones*. The Paul Getty y Museum, Los Angeles. Fundación La Caixa. Madrid, 2004.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

I. John Cage

1. <i>Changes and Disappearances N° 20</i>	97
2. <i>Weathered II</i>	98
3. <i>Variations</i>	99
4. <i>Variations N° 10</i>	100
5. <i>River rocks and Smoke</i>	101

II. Vija Celmins

1. <i>Sin Título (Océano con cruz n°1)</i>	106
2. <i>Cielo nocturno n° 1</i>	107
3. <i>Superficie de desierto n°1</i>	108
4. <i>Telaraña n°2</i>	109
5. <i>Cielo nocturno n°1</i>	110

III. Marcel Duchamp

1. <i>La Mariée mis a nu par ses célibataires (El Gran Vidrio)</i>	124
2. <i>Rueda de bicicleta</i>	125
3. <i>Fuente</i>	126
4. <i>Viuda alegre</i>	127
5. <i>Dándose (El salto de agua. Gas de alumbrado)</i>	128

IV. Sam Francis

1. <i>Untitled (1968)</i>	135
2. <i>Looking Through (1970)</i>	136
3. <i>Untitled (1977)</i>	137
4. <i>Untitled (1977)</i>	138
5. <i>Untitled (1977)</i>	139

V. Robert Irwin

1. <i>Ocean Park</i>	147
2. <i>Jake Leg</i>	148
3. <i>Sin título (Disco)</i>	149
4. <i>Slant Light Volume (Volumen de luz sesgado)</i>	150
5. <i>Vestibulo flotante</i>	151

VI. Anish Kapoor

1. <i>Madonna</i>	162
2. <i>Vortex</i>	163
3. <i>Series C Untitled</i>	164
4. <i>MV Series</i>	165
5. <i>Yellow X</i>	166

VII. Yves Klein

1. <i>IKB 54</i>	174
2. <i>IKB 160 (Ola azul)</i>	175
3. <i>RE 19</i>	176
4. <i>ANT 102</i>	177
5. <i>MG 18</i>	178

VIII. Richard Long

1. <i>England Japan Circles</i>	183
2. <i>Neanderthal line (detalle) y White water circle</i>	184
3. <i>White Hand Circle</i>	185
4. <i>River Avon Mud Circles</i>	186
5. <i>River Avon Mud Circles</i>	187

IX. Kasimir Malévich

1. <i>Cuadrado negro</i>	191
2. <i>Cruz negra</i>	192

3. <i>Círculo negro</i>	193
4. <i>Cuatro cuadrados</i>	194
5. <i>Cuadrado rojo</i>	195

X. Brice Marden

1. <i>Cold Mountain 2</i>	203
2. <i>Cold Mountain 3</i>	204
3. <i>Cold Mountain 5 (Open)</i>	205
4. <i>Rain</i>	206
5. <i>Cold Mountain Studies</i>	207

XI. Agnes Martin

1. <i>Piedra gris</i>	221
2. <i>Azul cadente (Falling Blue)</i>	222
3. <i>Río Lácteo</i>	223
4. <i>Sin título</i>	224
5. <i>Sin título N° 2</i>	225

XII. Robert Motherwell

1. <i>N° 11. Abierto estival con azul mediterráneo</i>	232
2. <i>La puerta azul</i>	233
3. <i>En beige con carboncillo</i>	234
4. <i>En la gruta de Platón</i>	235
5. <i>“A la pintura”</i>	236

XIII. Barnett Newman

1. <i>Onement I</i>	249
2. <i>Covenant</i>	250
3. <i>Day before one</i>	251
4. <i>Be II</i>	252
5. <i>Be I (segunda versión)</i>	253

XIV. Georgia O'Keeffe

1. <i>Abstracción negra</i>	258
2. <i>Abstracción verde gris</i>	259
3. <i>Black Place I</i>	260
4. <i>Pelvis con azul (Pelvis I)</i>	261
5. <i>El más allá</i>	262

XV. Pablo Palazuelo

1. <i>Vinculum amoris III</i>	270
2. <i>Anamne II</i>	271
3. <i>Nigredo I</i>	272
4. <i>Nigredo II</i>	273
5. <i>Nigredo II</i>	274

XVI. Ad Reinhardt

1. <i>Abstract Painting. Red</i>	287
2. <i>Abstract Painting. Blue</i>	288
3. <i>Abstract Painting (Number 17)</i>	289
4. <i>Abstract Painting</i>	290
5. <i>Abstract Painting (Number 34)</i>	291

XVII. Gerhard Richter

1. <i>Vela</i>	305
2. <i>Paisaje de Coblenza</i>	306
3. <i>Captura I</i>	307
4. <i>Noviembre</i>	308
5. <i>Bach (4)</i>	309

XVIII. Mark Rothko

1. <i>Negro sobre rojo intenso</i>	320
2. <i>Azafrán</i>	321
3. <i>Naranja, vino, gris en ciruela</i>	322

4. <i>Sin título (Rojo, negro, negro en marrón)</i>	323
5. <i>Sin título (Sombra, azul, sombra, marrón)</i>	324

XIX. Robert Ryman

1. <i>Winsor 34</i>	331
2. <i>Surface Veil II</i>	332
3. <i>Dibujo sin título</i>	333
4. <i>Monitor</i>	334
5. <i>Paramount</i>	335

XX. Sean Scully

1. <i>Empty Heart</i>	342
2. <i>Angelo</i>	343
3. <i>Gabriel</i>	344
4. <i>Muro de luz piedra</i>	345
5. <i>Tres, cuatro</i>	346

XXI. Antoni Tàpies

1. <i>Dos pilas de tierra</i>	354
2. <i>Cascada</i>	355
3. <i>Infinito</i>	356
4. <i>El uno</i>	357
5. <i>Sala de reflexión (Universidad Pompeu i Fabra)</i>	358
<i>Díptico de la campana</i>	

XXII. Mark Tobey

1. <i>Prophetic Light Dawn</i>	366
2. <i>Multiple Moments in Space</i>	367
3. <i>Unobstructed View</i>	368
4. <i>Unknown Journey</i>	369
5. <i>Silver Space</i>	370

XXIII. James Turrell

1. <i>Afrum-Proto</i>	380
2. <i>Mendota Stoppages</i>	381
3. <i>Laar</i>	382
4. <i>Wedgework IV</i>	383
5. <i>Roden Crater Project</i>	384

XXIV. Cy Twombly

1. <i>Leda y el cisne</i>	389
2. <i>Idilios</i>	390
3. <i>Sin título</i>	391
4. <i>A Montaigne</i>	392
5. <i>A Tatlin</i>	393

XXV. Bill Viola

1. <i>Observance - Cuatro Apóstoles</i> (Alberto Durero)	404
2. <i>Emergente – Pietá</i> (Tomasso di Cristofano. Masolino)	405
3. <i>El jardín encerrado</i>	406
4. <i>El cruce</i>	407
5. <i>La habitación de Catalina</i>	408

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	5
1. ENTRE EL VACÍO Y LA NADA	15
2. LA MIRADA JAPONESA. EL ARTE DE LO IMPERMANENTE	55
3. LOS ARTISTAS PLÁSTICOS Y SU LITERATURA.....	87
I. JOHN CAGE	89
II. VIJA CELMINS.....	102
III. MARCEL DUCHAMP	11
IV. SAM FRANCIS.....	129
V. ROBERT IRWIN.....	140
VI. ANISH KAPOOR.....	152
VII. IVES KLEIN	167
VIII. RICHARD LONG	179
IX. KASIMIR MALÉVICH.....	188
X. BRICE MARDEN	196
XI. AGNES MARTIN.....	208
XII. ROBERT MOTHERWELL.....	226
XIII. BARNETT NEWMAN.....	237
XIV. GEORGIA O'KEEFEE	254
XV. PABLO PALAZUELO	263
XVI. AD REINHARDT	275

XVII. GERHARD RICHTER.....	292
XVIII. MARK ROTHKO.....	310
XIX. ROBERT RYMAN	325
XX. SEAN SCULLY	336
XXI. ANTONI TÀPIES.....	347
XXII. MARK TOBEY	359
XXIII. JAMES TURRELL	371
XXIV. CY TWOMBLY	385
XXV. BILL VIOLA	394



UNIVERSIDAD
DE SALAMANCA