

Pintar de negro, alcanzar lo absoluto. La procesión apofática de Kazimir Malevich y Ad Reinhardt¹

Ad Reinhardt / *Pinturas negras* / 1953-1967 / fuente:noshowmuseum.com

Recibido: 25-06-2023
Aceptado: 20-08-2023

Brandon Chacón²
Investigador Independiente, Venezuela
brandonrchp@gmail.com

Resumen: La cima conceptual del desarrollo artístico de Kazimir Malévich (1879-1935) y Ad Reinhardt (1913-1967) se plasmó en el *Cuadrado Negro* del primero y en la serie de *Pinturas Negras* del segundo. Llegarán allí mediante un conjunto de reflexiones teóricas que los llevarían a sucesivas negaciones de su ascendiente pictórico hasta arribar a la que consideraron su ultimidad visual: pintar de negro. Tal vía negativa amasa el influjo del pensamiento y escritos de autores místicos de corte apofático de diferentes tiempos y geografías. Así, el propósito de esta investigación es transitar y articular las influencias místico-religiosas apofáticas con sus reflexiones propias y consecuencias pictóricas finales, entendiendo que su trayecto reflexivo y pictórico consistiría en anular la representación en sí, camino único de alcanzar lo absoluto.

Palabras clave: Negro; Apofático; Místico; Negación.

1. Ponencia presentada en el **XIV Seminario Bordes: El andrógino, paraísos perdidos y anhelo de plenitud**. Celebrado los días 17 al 20 de agosto del 2023 en la ciudad de San Cristóbal, Táchira- Venezuela. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=2413FMshyBU>

2. Sociólogo (UNELLEZ). ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-7235-9396>

Painting in black, reaching the absolute

The Apophatic Procession of Kazimir Malevich and Ad Reinhardt

Abstract: The conceptual peak of the artistic development of Kazimir Malevich (1879-1935) and Ad Reinhardt (1913-1967) was embodied in the Black Square of the former and in the series of Black Paintings of the latter. They would arrive there through a series of theoretical reflections that would lead them to successive negations of their pictorial ascendant until they arrived at what they considered their visual ultimacy: painting in black. Such a negative way amasses the influence of the thought and writings of mystical authors of apophatic cut from different times and geographies. Thus, the purpose of this research is to transit and articulate the mystic-religious apophatic influences with their own reflections and final pictorial consequences, understanding that his reflective and pictorial journey would consist of annulling representation itself, the only way to reach the absolute.

Keywords: Black; Apophatic; Mystic; Negation.

Breve incursión por los antecedentes pictóricos de Malévich y Reinhardt

Previo a exponer la relación de los dos pintores con sus influencias místicas, es pertinente saber sus antecedentes estilísticos. De dónde vienen dará unos destellos de continuidad y mayor sentido a su proceso que si saltamos de una vez a su parcial abandono.

Empezando por Malévich, su primer impacto artístico lo recibió de los iconos de los pueblos en los que vivió en su niñez debido a la itinerancia laboral de su padre. Éstos...

[...] miraban desde las paredes. Cada casa tenía al menos un icono, a veces hasta seis o diez. Eran el arte y la religión de los campesinos. Todos estaban pintados sobre tablas o lienzos caseros. El "icono de la zarza ardiente" mantenía el fuego alejado de la casa y la salud de los animales domésticos estaba en manos del "icono de San Jorge" (Souter, 2008, p. 19).

Cada pueblo tenía su propio estilo pictórico, el cual pasaba de generación en generación. Los pintores de iconos eran conocidos como *boh mazy* (en ucraniano, *boh* es Dios y *mazy* refiere a pintar sobre una superficie). La vida campestre de todas estas villas guardaba un encanto para Malévich, a diferencia del entorno fabril de las labores paternas.

Sus primeros estudios formales serían en Kiev como alumno del pintor realista Mykola Pymonenko (1862-1912) de quien no recibiría tanta influencia como del impresionista Oleksander Murashko (1815-1919). Más tarde, se muda a Moscú a estudiar bajo la dirección del también impresionista Fedor Rerberg (1865-1938) de 1905 a 1910. En todo este tiempo, Kazimir no dejará de ahondar en el estudio de los iconos. De 1909 a 1913 empezará a elaborar sus propias síntesis componiendo obras de carácter figurativo "basado en la solidez de los mejores lienzos de Cézanne, el simbolismo de Gauguin y la fluidez del trazo de Matisse". (Ibíd., p. 77). De este último tomará sus intereses fovistas.

Será en un viaje en 1912 de Moscú a San Petersburgo donde conocerá a un grupo de artistas (Mikhail Matiushin, Alexei Kruchenykh, Velimir Khlebnikov) imbuidos de futurismo que lo introducirán, entre otros, a la teosofía de Blavatsky y a los escritos de Ouspensky. Aquí comenzaría su viaje hacia el cubo-futurismo y a ir tensando la abstracción hasta sus límites. Tal vez sea *El afilador de cuchillos* (1913) la obra más emblemática y pionera de este lapso.

Malévich dejaría atrás su ascendente cubista y futurista al fundar el suprematismo, pues si bien el cubismo y el futurismo son corrientes que ya no copian la naturaleza y los objetos tal como son percibidos, aún sigue tomándolos como punto de partida. Mientras el cubismo *quiebra* el objeto para exponer sus múltiples perspectivas en el plano, logrando una tensión estática disonante de las formas respecto a su original, el futurismo dinamiza el objeto urbano, formándolo de energía y movimiento. Aquí la “la deformidad es el resultado de la lucha interna de la intuición dentro de la forma real” (Malévich, citado en Andersen (ed.), 1968, p. 37). Así, la deformación/desvanecimiento de la forma real “no sobrepasa los límites de la nada” (Ibíd.).

Por su parte, Reinhardt comienza con unas pinturas que usa técnicas formales del cubismo, siendo sus *collages* y otras obras ya bastante abstractos. Pasa por una rápida etapa donde mezcla el expresionismo con un espíritu surrealista, para luego acercarse al expresionismo abstracto prevaleciente en su entorno experimentando con “campos de color” característicos de este movimiento (véase Mark Rothko, Barnett Newman, Clyfford Still, entre otros), que luego combina con un variado juego pictórico de figuras geométricas, especialmente rectángulos. Posteriormente simplifica sus composiciones geométricas, les da mayor definición y empieza a experimentar con las tonalidades de un mismo color (véase la “Serie Azul” y la “Serie Roja”). Más tarde se separa de los cánones del expresionismo estadounidense dado que:

[...] renunció a las asociaciones extraestéticas en favor de un enfoque purista. Reinhardt vacía sus pinturas de gestos deliberadamente, es decir, de los signos del proceso creativo del artista, de su presencia activa y su temperamento: también deshizo de diseños que evoquen relación, de formas dinámicas y orgánicas [...] y de los colores vivos y variados. Después de 1954, intentó sustraer todo color y línea usando escalas de grises, haciéndolos incoloros e indistinguibles. A medida que los tonos se acercaban, las líneas que los separaban se disolvían, volviendo tales divisiones casi imperceptibles. Tanto el dibujo como el color tendían a la invisibilidad, haciendo que el espectador se esfuerce para distinguirlas, pues lo que se mantiene perceptible a primera vista es un campo oscuro homogéneo. (Sandler, 1970, p. 230)



Kazimir Malévich
Ucrania, 1879- Rusia, 1935



Ad Reinhardt
New York, 1913-1967

A diferencia de Malévich, quien volvería a hacer pinturas no suprematistas luego de los emblemáticos *Cuadrado Negro* y el *Blanco sobre Blanco* (1918), Reinhardt morirá en medio de la indefinida elaboración de sus *Pinturas Negras*, a las cuales se dedicó de 1953 hasta su muerte en 1967, convencido de que la pintura moderna en general iba encaminada a una progresión negativa bajo una serie de sustracciones.

Vía de Malévich

Como se mencionó previamente, es en un viaje en 1912 a San Petersburgo donde Malévich se encuentra con un ambiente artístico alentado por corrientes místico-negativas:

La vanguardia rusa presenta el discurso apofático tanto en su sentido filosófico/teológico como en su poética de lo sagrado, cuando, al negar los cánones clásicos y llegar más allá del tiempo y el espacio, marcó el intento de "ver lo invisible" en las fórmulas del Vacío y la Nada de la geometría sagrada y el simbolismo de la teología mística (Sakhno, 2021, p. 4).

En Malévich, especialmente vía el pintor y compositor Mijaíl Matiushin, se produce un obcecamiento con la aproximación teosófica de Piotr Ouspensky (prosélito de la fundadora de la Sociedad Teosófica Helena Blavatsky) y su comprensión de la cuarta dimensión, originalmente teorizada por Charles Howard Hinton. Si bien había ciertas diferencias en la interpretación de la cuarta dimensión, había un núcleo unánime de que ésta era un espacio supra-sensorial infinito que invertía la concepción de lo que era real e irreal y lo que era lógico e ilógico (de allí derivaría también la teoría "transracionalista" de Kruchenykh y Khlebnikov, caracterizado por la noción de *zaum*) respecto a nuestra espacialidad tridimensional, la cual era considerada ilusoria, o al menos parcial.

Dice Ouspensky en su *Tertium Organum* que nuestra tridimensionalidad "no tiene y nunca ha tenido existencia real alguna, que fue una creación de nuestra fantasía, un fantasma, un espectro, un engaño, una ilusión óptica, lo que usted guste, pero no una realidad" (Ouspensky, citado en Sarriugarte, 2014, p. 411) al menos en sentido de realidad única, ya que en el mismo *Tertium* afirma que "la materia es una sección de *algo*; un imaginario y no existente algo. Pero eso, de lo que la materia es una sección, existe. Este es el *mundo cuatridimensional real*" (Ouspensky, citado en Henderson, 2018, pp. 66-67).

Con esta negación de la objetividad del mundo traspasada a una cuarta dimensión imperceptible e ilimitada, Malévich la deduce como una nada dotada

de impulsos creadores que es a su vez el ser verdadero (idea de resonancia budista), a la cual sólo el alma del artista preminente tendría el sentimiento (“bajo el Suprematismo entiendo la supremacía de la emoción pura en el arte creativo [...] porque el permanente y verdadero valor de la obra de arte [...] reside solamente en el sentimiento expresado”, dice Malévich), la intuición, la clarividencia y el don de alcanzar la conciencia de la cuarta dimensión para acceder a ella y revelarla, tal como creía su círculo vanguardista y como le fue transmitido por Ouspensky.³

En concordancia, Malévich viene a decirnos que “*como el humo, las cosas han desaparecido*; para ganar la nueva cultura artística, el arte se aproxima a la creación como un fin en sí mismo y como dominación sobre las formas de la naturaleza” (Malévich, citado en Andersen (ed.), 1968, p. 19). Para él, el artista es un verdadero creador al deshacerse de la naturaleza, y esto es posible cuando:

[...] liberamos todo nuestro arte de la materia vulgar y enseñamos nuestra consciencia a ver todo en la naturaleza no como formas y objetos reales, sino como masas materiales desde las que las formas han de ser hechas, las cuales no tienen nada en común con la naturaleza. (Ibíd., p. 25)

Crear desde la nada (la no-objetividad, le asignaría Malévich) mediante la intuición pura, emocional, es el propósito del suprematismo. Sólo la creación artística impulsada por el sentimiento puro puede invocar el *en sí misma* de ésta, sus “valores absolutos”. Malévich lo enfatiza al ratificar que “no puede ser recalcado tan a menudo que los absolutos y verdaderos valores emergen sólo de la creación artística subconsciente o superconsciente” (Malévich, 1957, p.100).

Si “todo lo que llamamos naturaleza, en el último análisis, es producto de la imaginación” (Ibíd., p. 20) y a la vez se le considera a la cuarta dimensión lo absoluto verdadero pero incognoscible⁴ a la que el humano no puede acceder tal vez con excepción de algunos artistas que tengan la capacidad



Kazimir Malévich
Cruz negra
1915, óleo sobre tela
79 x 79 cm

3. Para ampliar este punto de la excepcionalidad del artista y su concepción como una suerte de superhombre transvalorador de los cánones artísticos vía suprematismo, véase Gill, Ch. (2014). An urge to take off from the earth”: how Malévich embodies the role of ‘shamanic artist’ in his early career. North Street Review, 17, 53-62.

4. Escribe Ouspensky que espiritistas, ocultistas y teósofos usan varios sinónimos para referirse a la cuarta dimensión “como una especie de definición general de los fenómenos del mundo extra-físico [...] pero no explican lo que significa, y por lo que dicen solo puede entenderse que la principal propiedad que atribuyen a la cuarta dimensión es la de la ‘incognoscibilidad’” (Ouspensky, citado en Sarriugarte, 2014, p. 412).

perceptiva y espiritual para hacerlo... ¿cómo poder representar esta discordancia? ¿si niego la realidad de la naturaleza y la traspaso a algo que no puedo conocer —la no-objetividad—, cómo al menos *ilustrarla*?

“Sentí únicamente la noche dentro de mí y fue entonces que concebí al nuevo arte, la cual llamé Suprematismo” (Ibíd., p. 8).

En el año 1913, en mi desesperado intento de liberar el arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma cuadrada y exhibí una pintura que consistía en nada más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco [...] No fue un 'cuadrado vacío' el que exhibí, sino más bien la sensación de no-objetividad (Ibíd., p. 68).

Que Malévich haya optado por este modo de representación (que sintetizará en la fórmula “*El cuadrado=sentimiento, el campo blanco=la nada más allá de este sentimiento*”) no es espontáneo. Tanto Hinton como Ouspensky piensan la cuarta dimensión como formas geométricas planas, libres de gravedad y libres en su movimiento que atravesaban un espacio bidimensional. Esto era una analogía imaginaria que implicaba que, si un ente tridimensional llegara a aparecer en el mundo bidimensional, un ser de este mundo sólo podría percibirlo de manera plana y no en su totalidad, puesto que su capacidad no alcanzaría la aprehensión de una dimensión superior. Así mismo sería si un ser tridimensional llegara a captar un ente cuatridimensional, lo “veríamos” parcialmente,⁵ como un signo, ya que nuestro espacio no nos deja ver más allá de estas tres dimensiones “ilusorias”.

Ahora bien, quien provee a Malévich las maneras de ilustrar estos pensamientos es el arquitecto estadounidense Claude Bragdon, quien, cuando traduce el *Tertium* con Nicholas Bessaraboff, da cuenta de la impresionante similitud de sus ideas. No obstante, aquel es un libro puramente filosófico. Es Bragdon quien, a su vez influenciado por Blavatsky, le da esta resolución pictórica. En su obra *A Primer for Higher Space (The Fourth Dimension)*, Bragdon la cita: “El mundo fenoménico recibe su culminación y reflejo del todo en el hombre. Por lo tanto, él es el cuadrado místico —en este aspecto metafísico—, el Tetraktys;⁶ y se convierte en un cubo en el plano creativo” (Bragdon, 1913, p. 59).

En dicho texto, Bragdon emplea al cuadrado como representación del hombre y su mundo fenoménico que mora en el cubo como el todo divino



Kazimir Malévich
*Cuadrado negro sobre
cuadrado blanco*
1915, óleo sobre tela
79,5 x 79,5 cm

5. A su manera, Carl Sagan da una explicación didáctica de tales percepciones dimensionales en https://www.youtube.com/watch?v=866a_tf5zBo

6. Véase la concepción del Tetraktys en el pitagorismo.

arquetípico, haciendo la misma operación analógica con la tercera y cuarta dimensión. Tal misticismo cuadriculado ha sido patrimonio allende la teosofía:

El cuadrado como figura asociada a lo místico llevaba siglos utilizándose. Conocido en la antigua China, la India y el mundo islámico, el cuadrado mágico es a la vez un procedimiento matemático de la imaginación arquitectónica y una proyección geomántica de lo divino. En la Edad media y el Renacimiento se relacionó con la geomancia. Este cuadrado mágico representó históricamente la figura andrógina, y fue usado para relacionar el cuerpo con el cosmos y el ambiente cósmico con el construido (Briones, 2018, p. 6).

Así elabora Malévich el *Cuadrado Negro* en 1915, arquetipo del Suprematismo. Ahora, es preciso retomar que su círculo vanguardista estaba en una onda de discursos apofáticos. Además, él nunca dejó de interesarse por los iconos rusos que habitaban las casas rurales de sus edades tempranas.⁷ De allí corre paralelo un pensamiento acerca de la divinidad con notables afinidades con Plotino y Dionisio el Areopagita que en buen grado asimila a propiedades de la cuarta dimensión. Su concepción de Dios sigue la misma metodología negativa que pretende, infructuosamente, alcanzar Su sentido mediante negaciones.

Dios no puede tener sentido para el humano, ya que al alcanzarlo como sentido último el humano no alcanza a Dios, puesto que para él hay un límite en Dios, o, para ser más preciso, antes de Dios está el límite de todos los sentidos. Más allá del límite está Dios en quien no hay sentido. Así, en última instancia, todos los sentidos humanos dirigidos a significar Dios estarán coronados por la carencia de sentido. Por consiguiente, *Dios es el no-sentido más que alguno. Su no-sentido debe ser visto como no-objetivo en el absoluto límite final. Alcanzar la ultimidad es llegar a lo no-objetivo.* (Malévich, citado en Andersen (ed.), 1968, p. 204), (Énfasis añadido).

Es claro que, en tanto el Suprematismo es la operación artística de traer figuras primarias (geométricas) para representar la sensación de la no-objetividad que a su vez es la verdadera realidad que “no puede ser concebida

7. Para nada es un detalle menor que en “La última exhibición futurista 0–10” (diciembre de 1915 a enero de 1916, Petrogrado) donde Malévich expone por primera vez el Cuadrado Negro, lo haya puesto en la esquina superior del lugar, sitio tradicionalmente reservado para los iconos rusos en los hogares (la así llamada “esquina roja”). Para una ilustración de esta tradición véase “El hombre enfermo” del pintor Vassily Maximov.

ni comprendida [...] y al mismo tiempo esa nada eterna existe” (Ibíd., p. 195)”; éste termina siendo la simultaneidad análoga del pensamiento de Malévich acerca de lo divino:

Mi pensamiento ha llegado a Dios, como reposo o no-existencia, al lugar donde ya no hay ninguna forma de perfección. ¿Cuál es el objetivo de todas las formas de perfección? La perfección contiene el límite de la aproximación a la nada como reposo inactivo. Así es que Dios debe ser (Ibíd., p. 215).

En este sentido, empatizamos con Irina Sakhno cuando dice que “Dios aparece en la forma del Cuadrado Negro” (óp. cit., p. 5) y que “el mundo religioso, de acuerdo a Malévich, es el mundo del Absoluto incognoscible donde la unión con Dios es sólo posible mediante la negación de la materia y la objetividad” (Ibíd., p.9).

Vía de Reinhardt

El así llamado “dogma” de *arte-como-arte* de Reinhardt es un continuo de negaciones, una sucesión sustracciones fundamentales a la práctica artística que fue adquiriendo mediante apropiaciones intelectuales⁸ de raigambre apofático. Sencillamente, en diversos escritos, Reinhardt va despojando la realización pictórica de todas las cualidades posibles.

En *There is just one painting. Art-as-Art Dogma, Part XIII*, escribe:

Sólo hay una dirección, una medida, una ausencia de medida, una forma, una ausencia de forma, una fórmula, una ausencia de fórmula, una formulación. Sólo hay una imagen, una ausencia de imagen, un plano, una profundidad, una planitud, un color, una ausencia de color, una luz, un espacio, un tiempo, una ausencia de tiempo (Lippard, 1981, p. 186)

En *Art-as-Art*:

El único objetivo de los 50 años del arte abstracto es presentar al arte-como-arte y como nada más, para convertirlo en lo único que es, separándole y definiéndole más y más, haciéndolo más puro y vacío, más absoluto y exclusivo –no-objetivo, no-representacional, no-figurativo, sin-imagen, no-expresionista, no-subjetivo. La única manera de decir que es el arte abstracto o el arte-como-arte, es decir lo que no es (Harrison, Wood (eds.), 1992, p.806).

8. A diferencia de Malévich, cuyas principales inspiraciones fueron más locales y próximas a su entorno (iconos rusos, Blavatsky, Ouspensky y a través de ellos Pseudo-Dionisio, budismo, Eckhart...), Reinhardt fue un estudiante y profesor de arte neoyorquino que viajaba a los lugares que tenían para él un interés artístico. Su acercamiento a sus influencias es más intelectual y contemplativo que el de Malévich, más “a distancia”.

[...]

La historia de la pintura progresa desde el lienzo de una variedad de ideas con una variedad de temas y objetos, a una idea con una variedad de temas y objetos, a un tema con una variedad de objetos, a un objeto con una variedad de temas, luego de un objeto con un tema a un objeto sin ningún tema a un tema sin ningún objeto, luego a la idea de ningún objeto y ningún tema y ninguna variedad en absoluto (Ibíd., p. 808)

[...]

Sin líneas o imaginaciones, sin formas, composiciones o representaciones, sin visiones, sensaciones o impulsos, sin símbolos o signos o empastes, sin decoraciones o colorantes o imágenes, sin placeres ni dolores, sin accidentes o *ready-mades*, sin cosas, sin ideas, sin relaciones, sin atributos, sin cualidades (Ibíd., p. 809).

Así mismo, en sus *Doce reglas para una nueva academia* (Lippard, óp. cit., pp. 140-141), define la sustracción de algunas cualidades ya mencionadas arriba y agrega otras nombradas a continuación... nada de: texturas, pinceladas o caligrafía, esbozos o dibujos, diseños, espacios, movimiento.⁹

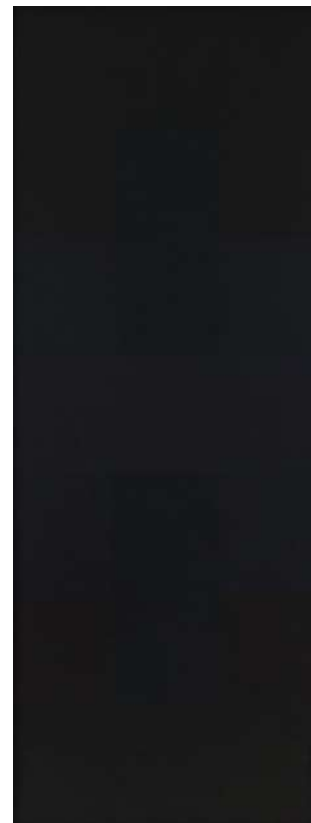
Al menos para alguien enterado de los fundamentos, ya se pueden percibir las afinidades con el Budismo Zen, el cual es una amalgama entre el taoísmo chino y el budismo *mahayana* indio. En el Tao Te Ching, Lao-Tsé nos dice que “El Tao que puede expresarse/no es el Tao permanente / El nombre que puede nombrarse/no es el nombre permanente” (Preciado Idoeta (ed.), 2006, p. 383), también “el gran cuadrado no tiene ángulos/la gran vasija tarda mucho en hacerse/el gran sonido raramente se oye / la gran imagen no tiene forma / el Tao, en su inmensidad, no se puede describir” (Ibíd., p. 423).

Cuando Reinhardt insiste en que *sólo hay una manera* de consumir el hecho pictórico nos remite al Dios/Uno que el hinduismo comparte a grandes rasgos con otras expresiones apofáticas y con el neoplatonismo, pues:

[...] lo Uno se convierte en Muchos, y el único Actor desempeña innumerables papeles. Al final vuelve a ser el mismo sólo para recomenzar el juego una vez más: el Uno muere convirtiéndose en Muchos, y los muchos mueren convirtiéndose en Uno (Watts, 1981, p. 53).

De nuevo vemos que *lo que es*, similar al *ens realissimum*, es lo uno no-caracterizable, indescriptible. Por eso Reinhardt nos pide una y otra vez hacernos de todo, en una de sus clases dice que “si quieres quedarte sin nada,

9. Importante acotar que tanto para Malévich como para Reinhardt toda esta nadería, negación y vacuidad no conserva un sentido nihilista. Para ellos, como para el budismo y el taoísmo, toda está *nada* tiene un impulso continuo creador infinito, una tabla rasa desde la cual empezar de cero, así como indica el *arjé* del hinduismo: El Brahmán (de la raíz *brih*, “crecer”) ese principio universal de espontaneidad creadora.



Ad Reinhardt
Pintura abstracta
1957, óleo sobre tela
274.3 x 101.5 cm

no puedes tener nada con qué empezar. Sólo puedes hacer algo retirando cosas” (Lippard, óp. cit., p. 168).

Para acabar con las afinidades conceptuales y seguir con la contribución específicamente pictórica de Asia (podríamos *cruzar negaciones* por muchas páginas más), bastaría ahora con exponer respectivamente, un fragmento del capítulo XIV del Tao Te Ching y otro del *Sutra del Corazón*:

<p>Lo miras y no lo ves, su nombre es lo Invisible. Lo escuchas y no lo oyes, su nombre es lo Inaudible. Lo tientas y no lo tocas, su nombre es lo Intangible. Los tres no se pueden concebir, y así se confunden y hacen uno.</p> <p>(Preciado Idoeta (ed.), óp. cit., p. 333)</p>	<p>Aquí en esta vaciedad no hay forma, ni percepción, ni nombre, ni concepto, ni conocimiento. Ningún ojo, oído, nariz, lengua, cuerpo o mente. Ninguna forma, sonido, olor, sabor, tacto u objetos.</p> <p>(citado en Smith, 1990, p.33)</p>
---	---

Ahora bien, las *Pinturas Negras*,¹⁰ cuyas medidas son de 5x5 pies (152.4 centímetros), están compuestas de tonos de negro mate apenas perceptibles que matizan el lienzo en un orden de celdas de 3x3, o bien, 9 cuadrículas, generando la sensación perceptiva de una cruz. Tales tonos Reinhardt los lograba agregándole trementina al negro y agitando el recipiente para diluirlo (pasado un tiempo, la parte densa quedaba abajo y la parte ligera y aceitosa quedaba arriba, que era con la que pintaba) y lograr las diferentes tonalidades. Así iba trabajando sobre cada cuadrícula a la luz natural hasta conseguir el matiz deseado. Aunque el método de preparación sea ligeramente distinto, éste es el mismo resultado del modo oriental al frotar barras de colores de tinta china en un recipiente con superficie plana para friccionar y cóncava para reposar la tinta, la cual se diluye en la cantidad de agua o trementina requerida para producir distintos tonos, brillos y densidades de negro u otro color.

Respecto a la forma cruciforme, Reinhardt tenía en sus notas personales una variedad de palabras inconexas que hacían referencia a ella (Smith, óp. cit., p. 35-36), en las que no se consigue asociación con algún sentido cristiano. Usualmente se toma como principal influencia conceptual de tal composición los *mándalas*,¹¹ los *yantras*, y los espejos TLV de la Dinastía

10. Pintó un total de 25 cuadros y se dedicaría exclusivamente a ellos a partir de 1957.

11. Para más señas, véase su cómic “A Portend of the Artist as a Yhung Mandala”.

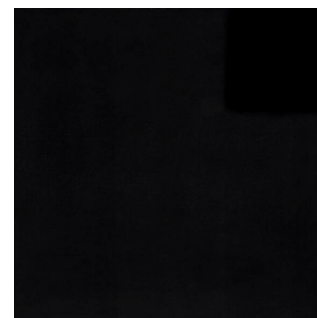
Han. No menos importante, otro elemento que impactó la praxis artística de Reinhardt fue la pintura paisajista china cuyo...

[...] secreto consiste en saber equilibrar la forma con el vacío y, sobre todo, en saber cuándo uno ha 'dicho' bastante. En efecto, el Zen no echa a perder la impresión estética ni el sacudón de *satori* mediante añadidos, explicaciones, reflexiones y comentarios adicionales. Además, la figura tan íntegramente relacionada a su espacio vacío da la sensación de un 'maravilloso Vacío desde el cual el suceso brota repentinamente' (Watts, óp. cit., 213)

Acostumbrado a la adjetivación precisa, de ellas escribiría que son “completas, autosuficientes, absolutas, racionales, perfectas, serenas, silenciosas, monumentales y universales... Algunas no tienen forma, luz, espacio ni tiempo, una 'nada equilibrada' sin explicaciones, ni significados, sin nada que señalar o precisar”. (Flam, s/f). Además, aprendería de la pintura zen la ligereza del trazo (al punto de que en las *Pinturas Negras* el trazo es imperceptible) y la parsimonia de la hechura (Reinhardt esperaría semanas para volver a pasar otra pincelada en un cuadro en la búsqueda de su pretendida articulación tonal). Por otra parte, reafirmaría la figura cuadrada, pues de inspiración china nace su declaración de que “el infinito es un cuadrado sin ángulos” (Ibíd.).

En síntesis, tanto para uno como para el otro (así como para Malévich), la idea es generar una sensación intuitiva directa, la cual sólo se alcanza con el minimalismo de formas totales y elementales como último límite representativo. De allí que en la noción de *hsiang* se entienda que “cuanto más abstractas y des-particularizadas son las formas pictóricas, más se aproximan a la forma verdadera”. El *satori*, la activación de sentimientos numinosos no se logra con una miríada recargada de recursos y técnicas pictóricas, sino con el minimalismo que la negación sugiere.

Volvemos así a la intuición apofática de que la ultimidad absoluta es una llegada imposible e inacabada a la que, para poder acercársele, hay que desprenderse de todo. De allí otro *continuum* simpático cuando en el *Chieh Tzu Yuan*¹² se lee que “donde la pintura ha alcanzado la divinidad hay un fin de la materia” y Reinhardt declara que “el fin siempre es el principio. El drama es intentar alcanzar instantáneamente el fin al que no se puede llegar” (Lippard, óp. cit., p. 180). Además, las pinturas, también llamadas las *Ultimate Paintings*,



Ad Reinhardt
Última pintura n° 19
1953-60, óleo sobre lienzo
109 x 109 cm

12. Manual de pintura publicado en China en 1679.

se pueden considerar una analogía representacional de la noción budista de *sunyata*.¹³

Para hablar de las *Pinturas Negras* en tanto experiencia numinosa acudiremos a la siguiente anécdota: Thomas Merton, el monje trapense, era íntimo amigo de Reinhardt.¹⁴ En julio de 1956, Merton le pide un cuadro para contemplar y meditar en su ermita de la Abadía de Nuestra Señora de Getsemaní en Lexington, Kentucky; en 1957 retoma la petición y Ad finalmente se la envía. Consiste en un lienzo pequeño hecho con su típica técnica de negros superpuestos donde se aprecia dos rectángulos en la parte superior e inferior central separados por una banda horizontal que atraviesa el cuadro por el centro, formando el aspecto cruciforme. Así expresaría el monje sus primeras impresiones:

Cruz casi invisible sobre fondo negro. Como si estuviera inmersa en la oscuridad e intentara salir de ella [...] tienes que esforzar la mirada para ver la cruz. Uno debe apartarse de todo lo demás y concentrarse en la imagen como si se mirara la noche a través de una ventana [...] Una "imagen" sin rasgos que acostumbre la mente de inmediato a la noche de la oración y que ayude a dejar de lado imágenes triviales e inútiles que se cuelan en la oración y la estropean (citado en Reed, 2015, p. 227).

Más, tarde, Merton le dirá a su amigo que su regalo es “de lo más religioso, devoto y latréutico” (Ibíd.). Pocos para describir las evocaciones místicas de las pinturas de Reinhardt como el monje trapense.

Consideraciones finales

En este texto nos hemos enfocando en las influencias apofáticos que incidieron en la *práctica pictórica* de los dos artistas, es decir, si bien recibieron influjo de otros autores místicos (por ejemplo, Jacob Boehme y Pseudo-Dionisio Areopagita respecto a Malévich y Meister Eckhart y San Juan de la Cruz para Reinhardt), de éstos se apropiarían de manera *conceptual*. Además, no es el propósito hacer una mera prolongación de citas afines.

Prácticamente todos los autores consultados afirman que Reinhardt siempre hizo silencio o negó la explícita influencia mística en sus pinturas e incluso negó su interés por tópicos religiosos. No obstante, en una entrevista tres años antes de su muerte, algo de esa actitud cede:

13. “Vacuidad que constituye la realidad última; sunyata no se ve como una negación de la existencia, sino más bien como la indiferenciación de la que surgen todas las entidades, distinciones y dualidades aparentes”. (Encyclopedia Britannica)

14. Se conjetura que Merton fue en gran parte o totalmente responsable del contacto de Reinhardt con el Budismo Zen y el misticismo cristiano.

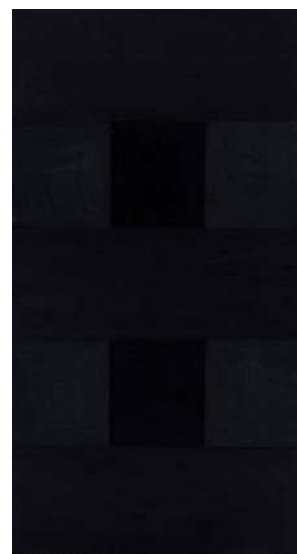
Sé que puedo sonar religioso, tener una especie de fe en el arte o lo que sea que eso sea [...] pero en el minuto en que empiezas a hacerlo de manera positiva suena terrible [...] siempre he hablado negativamente de todos modos. Eso también suena religioso, el tipo negativo de enfoque teológico, donde nunca, especialmente en el ámbito hebreo e islámico, se precisaría a Dios; o en el minuto en que Le haces una cosa, no es Él o no es, o es una vulgarización (Phillips, 1964, p.17)

Por su parte, Malévich más bien exacerbaría la dimensión mística de su pensamiento, por lo que no queda ninguna duda respecto a tal ascendiente. Ambos estaban convencidos de haber alcanzado el extremo fin lógico de la forma y el arte abstracto en general. John Golding, respecto a Malévich, afirma que “el Cuadrado Negro era el lienzo más reductivista y de menos recursos formales que había sido producido hasta entonces” (Golding, 2004, p.60). Reinhardt, respecto a una de las exposiciones de sus pinturas escribe que “estas exposiciones han sido consideradas las exposiciones de pintura más 'extremas' jamás mostradas [...] la pintura abstracta 'más abstracta' de nuestro tiempo” (citando en Smith, óp. cit., p. 40). Al menos curioso también es que, con un lenguaje de clara reminiscencia malévichtiana,¹⁵ concebía sus *Pinturas Negras* como “iconos sin iconografía, imagen, símbolo, signo del arte” (citado en Corris, 2008, p. 165).

Visto lo visto, ahora podemos comprender que esta suerte de procesión negativa es *el análogo visual del proceso apofático literario*. Veamos.

El discurso apofático, muy esquemáticamente, opera así: caracterizar o adjetivar con rasgos sumamente abstractos y elementales al ente absoluto e incognoscible que generalmente se asocia a Dios, a lo divino; para luego dar cuenta que todo rasgo, referencia o significante pertenece a este mundo y que nada puede nombrar a cabalidad al absoluto trascendente que sin embargo contiene, arropa y está en el todo inmanente.

Cuando Lao-Tsé dice que “El Tao que puede expresarse no es el Tao permanente”¹⁶ o Meister Eckhart escribe que “cuando alguien conoce algo en Dios y le pone un nombre, esto no es Dios. Dios se halla por encima de [los] nombres y de [la] naturaleza” (Eckhart, 2013, p. 661), *lo que hacen es afirmar para negar la afirmación y así sucesivamente* dada su total incognoscibilidad. Es como si yo, en una conversación conmigo mismo, digo “Dios es amor”, pero



Ad Reinhardt
Pintura abstracta
1966, gouache / papel
22,6 x 11,7 cm

15. Aunque se pueda intuir con cierta obviedad, creo pertinente explicitar que Malévich fue una de las influencias directamente pictóricas de Reinhardt.

16. Aquí da luz de otra de las tantas paradojas del discurso apofático el de inmutabilidad-mutabilidad

al darme cuenta de su absoluta trascendencia, incognoscibilidad y totalidad (Dios *no puede ser sólo amor*, no puede tener sólo un rasgo particular) doy cuenta que “Dios no es amor” y así sucesivamente. En tal plano lógico-discursivo esta dialéctica es insoluble, por lo que el lenguaje (medio ontológico del sentido) *colapsa*, se *rompe*, y por lo que al final de toda la progresión (que es en lo que toda esta mística culmina) lo que queda es el *silencio*, la “*oscuridad*”, el “*desierto*”.

Análogamente, llevándolo a la representación visual, se comprende que ninguna composición pictórica logra captar a lo divino último, por lo que el estiramiento máximo de esta lógica es recurrir a las formas más abstractas y puras posibles (generalmente asociado con lo geométrico) ya que *la forma en sí*, análogo al *lenguaje en sí*, vendría siendo el medio ontológico de la percepción, por lo que Malévich y Reinhardt no pueden deshacerse de ella por más que lo pretendan, ya que no es posible.

En esta *coincidentia oppositorum* de querer negar la forma prescindiendo de ella, pero a la vez acudirle necesariamente para representar lo absoluto trascendente e incognoscible, tal lógica dialéctica *colapsa*, y en su desfallecimiento, como especie de última puesta, se deja como un cuadro de color negro. Así se “alcanza” lo absoluto.

Referencias

- Andersen, T. (ed.). (1968). K.S. Malevich. Essays on Art 1915-1928 Vol. I. Ringkøbing: Borgen.
- Bragdon, C. (1913). *A primer of Higher Space*. Rochester: Manas Press.
- Briones Álvarez, T. (2018). *Claude Bragdon: el arquitecto de la cuarta dimensión*. Trabajo Fin de Grado, E.T.S. Arquitectura (UPM). Archivo Digital de la Universidad Politécnica de Madrid.
- Corris, M. (2008). *Ad Reinhardt*. London: Reaktion Books
- Eckhart, M. (2013). *Tratados y sermones*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Flam, J. (s/f). *Ad Reinhardt's Black Paintings, the Void, and Chinese Painting*. The Brooklyn Rail. https://brooklynrail.org/special/AD_REINHARDT/ad-and-spirituality/ad-reinhardts-black-paintings-the-void-and-chinese-painting.
- Golding, J. (2004). *Caminos a lo absoluto*. Madrid: Turner. Fondo de Cultura Económica.

- Harrison Ch., Wood, P. (1992). *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell.
- Henderson, L. (2018). "Malevich, the Fourth Dimension, and the Ether of Space One Hundred Years Later". In *Celebrating Suprematism. Leiden, The Netherlands: Brill*. doi: https://doi.org/10.1163/9789004384989_005.
- Lippard, L. (1981). *Ad Reinhardt*. New York: Abrams.
- Malévich, K. (1957). *The Non-Objective World. The Manifesto of Suprematism*. Chicago: Paul Theobald and Company.
- Phillips, H. (1964). Oral history interview with Ad Reinhardt. *Archives of American Art, Smithsonian Institution*. <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ad-reinhardt-12891>.
- Preciado Idoeta, I. (ed.). (2006). *Tao Te Ching*. Madrid: Trotta.
- Reed, A. (2015). Ad Reinhardt's "Black" Paintings, *Religion and the Arts*, 19(3), 214-229. doi: <https://doi.org/10.1163/15685292-01903002>.
- Sakhno, I. (2021). Kazimir Malevich's Negative Theology and Mystical Suprematism. *Religions*, 12(7), 542. <https://doi.org/10.3390/rel12070542>.
- Sandler, I. (1970). *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper & Row
- Sarriugarte Gómez, Í. (2014). P.D. Ouspenski y su influencia teórica en la obra suprematista de Kazimir Malévich. *Laboratorio de Arte*, (26), 395-417. <https://doi.org/10.12795/LA.2014.i26.20>.
- Smith, W. (1990). Ad Reinhardt's Oriental Aesthetic. *Smithsonian Studies in American Art*, 4(3-4), 23-45. https://doi.org/10.1086/smitstudamerart.4.3_4.3109014.
- Souter, G. (2008). *Malevich. Journey to Infinity*. New York: Parkstone Press.
- Watts, A. (1981). *El camino del Zen*. San José: Arneo.