

El cero de las formas. El *Cuadrado negro* y la reducción de lo visible

MIGUEL Á. HERNÁNDEZ-NAVARRO

RESUMEN

Frente a la idea modernista de que el arte moderno representa la apoteosis de lo visual y la glorificación de la mirada, este artículo muestra una génesis iconoclasta e invisible del arte moderno en la abstracción. Los inicios de la abstracción estuvieron relacionados con un descrédito del mundo visible y la negación del placer de la mirada. Una tendencia que tiene que ver con una profunda reordenación de la visión a lo largo del siglo XIX que evolucionará conforme avance el siglo XX. Este texto se centra en una de las obras que mejor ejemplifica dicha desconfianza de la visión: el célebre Cuadrado negro, pintado por Malevich a principios de siglo. Una pintura que, aparte de representar la entrada radical de Malevich en la abstracción, pone en obra de modo extremo una suerte de pensamiento antivisual. El mismo que, como una flecha, recorre el arte moderno desde su nacimiento.

PALABRAS CLAVE: Malevich, Mondrian, Kandinsky, Lacan, Abstracción, Antivisión, Iconoclastia, Monocromo, Teosofía, Reducción, Invisibilidad, Espiritualidad.

ABSTRACT

Compared to the modernist idea that modern art represents the apotheosis of the visual and the glorification of the gaze, this article shows an iconoclastic and invisible genesis of modern art in abstraction. The beginnings of abstraction were related to a discredit of the visible world and the denial of the pleasure of the regard. This is a tendency that has to do with a deep reorganization of vision throughout the 19th century which evolved towards the 20th century. This text focuses on a work which constitutes one of the best examples of suspicion on vision: the famous *Black Square*, painted by Malevich at the beginning of the 20th century. It is a painting that, besides representing Malevich's radical entrance into abstraction, it shows, in an extreme way, some kind of antivisual thought. It is the same thought that, as an arrow, flies through modern art from its birth.

KEYWORDS: Malevich, Mondrian, Kandinsky, Lacan, Abstraction, Antivision, Iconoclasm, Monochrome, Theosophy, Reduction, Invisibility, Veil, Spiritualism.

«Me he transformado en el cero de las formas, he llegado más allá del cero en la creación».

Kazimir MALEVICH

«Diseñar un espacio blanco en el que no haya absolutamente nada –he aquí la cosa más difícil de realizar en pintura».

Ike-no-TAIGA

Uno de los tropos de la teoría y la crítica del arte de vanguardia es la afirmación de que el arte moderno nace de un impulso reductivo y simplificador¹. Según tal razonamiento, en el fondo de todos los experimentos artísticos realizados durante las tres primeras décadas del siglo pasado, se puede encontrar una tendencia hacia la depuración lingüística de la tradición heredada que, en algunos casos, conduce directamente a la tabula rasa. Recientemente Álvaro Delgado-Gal ha puesto de nuevo de actualidad esta argumentación, observando un proceso de «depuración expresiva» en el arte y la literatura modernos, especialmente en unas vanguardias que «interpretaron el acto de escribir como un ejercicio radicalmente depuratorio»². En esta búsqueda de la reducción esencial, los artistas modernos «quisieron remontarse, en el plano de la expresión, al mítico punto cero: el de la elocuencia desnuda, no asistida por la retórica o el artificio del estilo»³.

En cierto modo, esta reducción puede ser entendida como una tabula rasa respecto al arte anterior, dado que «el lenguaje perseguido por los vanguardistas es un lenguaje que se quiere que nazca de un suelo virgen, no devastado aún por la gramática»⁴. También este es un argumento defendido desde el principio por los teóricos de la vanguardia⁵, y ha sido de nuevo puesto de manifiesto por ciertos filósofos del arte como Arthur C. Danto al hablar de las diferentes definiciones de arte de las vanguardias durante el modernismo, que también ha llamado «la Era de los Manifiestos»: «cada uno de los movimientos fue conducido por una percepción de la verdad filosófica del arte: el arte es esencialmente X y todo lo que no sea X no es –o no es esencialmente– arte»⁶.

Bien visto, este impulso reductivo en tanto que tabula rasa respecto al lenguaje heredado fue el que observó la crítica formalista –pero también el propio Foucault⁷– en Manet como el

1 Vid. Werner HOFFMANN, *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona, Península, 1992.

2 Álvaro DELGADO-GAL, *Buscando el cero*, Madrid, Taurus, 2005, p. 249

3 Ibidem. El autor señala que un lenguaje sin gramática es imposible y que, por tanto, la búsqueda del punto cero es una búsqueda imposible, frustrada. Hay un lastre en el lenguaje: una gramática que precede al signo: «el lenguaje perseguido por los vanguardistas es un lenguaje que se quiere que nazca de un suelo virgen, no devastado aún por la gramática. Se trata, por consiguiente, de un lenguaje imposible» (p. 262).

4 Ibidem.

5 Vid. Peter BÜRGER, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987; Renato POGGIOLI, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968.

6 Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 50.

7 Vid. Michel FOUCAULT, *La pintura de Manet*, Barcelona, Alpha Decay, 2005

inicio de la pintura moderna. Para Greenberg⁸, y también para Fried⁹, en la obra de Manet comienza la toma de conciencia, según la célebre afirmación de Maurice Denis, de que «un cuadro –antes de llegar a ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera– es esencialmente una superficie plana cubierta con colores organizados de acuerdo con cierto orden»¹⁰. Esta «purificadora» toma de conciencia de la «planitud» y superficialidad del soporte –de la actividad artística en sí y sus límites, como hará Mallarmé en poesía– será la base de la reflexión, mediante un proceso reductivo, acerca de los fundamentos de la pintura efectuada por el cubismo y el expresionismo, reflexión que conducirá irremisiblemente hacia la abstracción¹¹.

Sea como fuere, la reducción, entendida en un sentido amplio, se constató como una de las piedras esenciales de la compleja arquitectura del arte del siglo XX. Y esta reducción, desde un principio estuvo también relacionada con un impulso antvisual, con una desconfianza de lo visible y, sobre todo, un descrédito casi iconoclasta de la imagen¹². En algunos casos, la mencionada búsqueda del cero y la tabula rasa se convirtió en literal y llegó a los extremos de la monocromía, llevando aparejada la reducción y virtual eliminación del componente visual de la obra. Una obra como el célebre *Cuadrado negro*, pintado por Kassimir Malevich en 1913 y expuesto por primera vez en 1915, muestra quizá mejor ninguna otra esta reducción y supresión de lo visible.

En este breve ensayo, intentaré observar cómo el cuadrado pone en obra una tendencia mayor en los comienzos del arte moderno: el descrédito de lo visual y la desconfianza de la mirada¹³. Una tendencia que tiene que ver con una profunda reordenación de la visión a lo largo del siglo XIX. Las obras de arte han de ser entendidas, en este caso, como emplazamientos de regímenes escópicos y archivos visuales que las trascienden, como «puestas en vista» de conceptos y sistemas culturales mayores que rigen los modos de visión y conocimiento

8 Vid. Clement GREENBERG, *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós, 2002.

9 Vid. Michael FRIED, *Manet's Modernism: Or the Face of Painting in the 1860's*, Chicago, Chicago University Press, 1995.

10 Maurice DENIS, «Definición de neotradicionalismo» [1890], en *Théories: 1890-1910*. París, Rouart y Wellin, 1920, pp. 1-13. Recogido en Herschel B. CHIPP, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes Artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995.

11 Este es a grandes rasgos el clásico argumento expresado en el famoso «Mapa del arte moderno» del Alfred H. BARR Jr., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989. Según este argumento, en esencia son dos las tendencias que conducen a la abstracción, ambas emanadas del postimpresionismo: la colorista, que lleva al expresionismo, es la que hace surgir primero la abstracción de color con Kandinsky; la otra, emanada del cubismo, acaba en Mondrian y lo geométrico. En ambos casos, los orígenes parten de un proceso de conceptualización de la naturaleza, como expresión interior (místico romántica; Kandinsky) o como reflexión sobre la forma racional. Por tanto, podría decirse que a la abstracción se llega por medio de un proceso emotivo y otro racional, y que en ambos casos se trata de un proceso antimimético que acabará al final, no obstante, en obras indiscernibles como son el monocromo: una de reducción geométrica, y otra de valoración del color como pura sensación.

12 Vid. Alain BESANÇON, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid, Siruela, 2003.

13 He tratado esto con más detenimiento en mi tesis doctoral: *Más allá del ocularcentrismo. Antivisión en el arte contemporáneo*, Murcia, Universidad de Murcia, 2006. Allí observé que la reducción, en la que se centra este artículo, no es sino una más de las estrategias por medio de las cuales el arte se acerca y bordea lo invisible.

desde principios del siglo XIX. Un impulso que responde a lo que en otro lugar he denominado el «régimen *escotómico*» de la alta modernidad, a saber, el emplazamiento de resistencia ante el ocularcentrismo hegemónico de la modernidad, que se hipertrofia y «expande» en la alta modernidad, a lo largo del siglo XIX, llegando sus últimos pero más virulentos estertores hasta nuestros días¹⁴.

1. APOFATISMO Y ABSTRACCIÓN: VER LO INVISIBLE

Una lectura a vista de pájaro sobre el arte moderno nos muestra que su historiografía ha tenido dos maneras esenciales de abordar la abstracción: una visible y otra invisible; ambas, curiosamente, surgidas de un intento de justificar uno de los movimientos más relevantes y contradictorios del arte del siglo XX, el Expresionismo Abstracto. Estas dos lecturas podrían ejemplificarse en dos figuras esenciales de la crítica de arte del siglo XX: Clement Greenberg¹⁵ y Robert Rosenblum¹⁶. La primera busca en Manet y en la pintura francesa los orígenes de la progresiva toma de conciencia de la planitud y autonomía del cuadro frente al mundo exterior. La lectura greenbergiana y la tradición crítica formalista puso el énfasis en hacer creer que la reducción, esencial en la abstracción y en el arte moderno, se produjo como un proceso de reflexión formal sobre las disciplinas, un proceso de atrincheramiento del arte en sus límites y de reflexión sobre las fronteras del arte¹⁷. Una reflexión que va unida a una apoteosis de lo visible, a un dispositivo de glorificación de la mirada, de la revelación y el «estar presente» (*presentness*)¹⁸, una suerte de reificación del ocularcentrismo cartesiano en el que la vista se erige como el sentido hegemónico de la modernidad. Para cierta crítica modernista, es cierto, el arte abstracto se constituyó en paradigma de la pura visualidad y, en consecuencia, como uno de los motores del modernismo¹⁹.

14 He estudiado esta cuestión en *El archivo escotómico de la modernidad: pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Alcobendas, Colección de Arte Público, 2007. Como han de puesto de relevancia los estudios de investigadores como Jonathan CRARY (*Techniques of the Observer*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996), a lo largo del siglo XIX se produjo en Occidente una revolución sin precedentes en el campo de la visión. Un cambio esencial que tiene lugar en lo que, siguiendo a Michel Foucault, se puede llamar el «archivo de visualidad» –la conjugación de saberes, poderes y subjetividades–. Un cambio que se caracterizará por el surgimiento de un nuevo estatus de la observación tras el abandono paulatino del modelo cognitivo de la cámara oscura. Los avances de la técnica, la óptica fisiológica y la propia historia de la ideas, contribuirán a que se produzca una drástica transformación en los modos de ver, y, en especial, en los modos de conocimiento visual.

15 Vid. Clement GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, 4 vols. (Ed. John O'BRIAN), Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993.

16 Vid. Robert ROSENBLUM, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko*, Madrid, Alianza, 1993.

17 Clement GREENBERG, «Towards a Newer Laocoon», en C. GREENBERG, *The Collected Essays and Criticism*, Vol. I (Ed. John O'BRIAN), Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993. pp.56-70

18 Vid. Michael FRIED, «Art and Objecthood», *Artforum*, junio, 1967 [trad. española: «Arte y objetualidad», en *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Antonio Machado, 2004, pp. 173-194.

19 Johanna DRUCKER, *Theorizing Modernism. Visual Art and the Critical Tradition*, Nueva York, Columbia University Press, 1994. Los críticos formalistas como Seuphor y sobre todo Greenberg y Fried, han visto en la abstracción el mejor ejemplo de esta visualidad pura.

Sin embargo, si acudimos al principio de la historia, encontraremos indicios de que, desde un primer momento, el impulso que movió a la abstracción no sólo fue el triunfo de la forma y del color, el triunfo de la opticalidad pura, sino también —y esta es la clave de la argumentación— una creencia en la insuficiencia de lo visible, un descrédito de lo visual en tanto que lo aparente ante los ojos²⁰. La lectura de Robert Rosenblum enfatiza esta idea, si bien su intento de evitar a cualquier precio una vinculación con el ámbito francés deja de lado el Simbolismo, que, como se ha advertido en más de una ocasión, es en realidad el que insufla todo el hálito vital del nuevo arte²¹. Para Rosenblum, la línea genealógica de la abstracción, más que por Francia, pasa por la tradición del romanticismo nórdico. Por poner un ejemplo conocido, la obra de Caspar David Friedrich y sus cuadros con grandes superficies de color [Fig. 1], donde la figura humana casi desaparece absorbida por el paisaje, inician la tradición que culminará en el Expresionismo abstracto, en especial en obras como la de Rothko [Fig. 2]. La visión de Rosenblum en el fondo pone el acento en la idea de lo sublime romántico, como aquella suerte de representación de lo irrepresentable, una belleza que desborda los límites de la razón y de la que el sujeto no puede dar cuenta totalmente, porque siempre hay algo que se le escapa, algo que, en consecuencia, se convierte en terrible, o por decirlo con la célebre cita de Rilke, «lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar»²². El problema del Romanticismo en la pintura fue esencialmente, según Rosenblum, el de poder expresar la experiencia espiritual y religiosa en una época racional como la que tenía lugar desde la Ilustración en la que lo religioso había caído en completo descrédito. Esta tendencia se encontró en el fondo de gran parte de los movimientos artísticos del siglo XIX. Y entre las varias soluciones que se dieron para paliar esa espiritualidad que la Ilustración dejaba al margen, una de ellas, la que según Rosenblum dio origen a la abstracción, fue la de la divinización de la tierra, de la propia naturaleza, y su vinculación son lo sagrado²³.

El argumento de Rosenblum es clave en la introducción de la importancia del componente espiritual, invisible, y no puramente formal o aparente, en la reflexión sobre el arte moderno. Y esto es algo que la lectura cerebral y «científica» del arte del siglo XX habitualmente ha dejado de lado. Sin embargo, su presencia se encuentra latente a lo largo de todo el arte moderno, incluso bajo las formas aparentemente más racionales, formalistas y puramente visibles como es, por ejemplo, la retícula, epítome y paradigma del arte moderno en su vertiente abstracta y

20 Si se entiende «visual» como «reconocimiento», en los cuadros abstractos no se reconocía nada, no había nada que pudiera ser identificado, por lo que para los ojos de los espectadores de la época, las obras no mostrarían nada, porque no «representarían» nada. Incluso esa fue una de las críticas para los impresionistas: la dificultad para poder ver lo allí representado. Muchos son los grabados irónicos respecto a las obras de Monet o Renoir en las que el difuminado hacía que allí no se «distinguera» algo en concreto, que no se «viera con claridad».

21 Vid. Juan José SEBRELI, *Las aventuras de la vanguardia. El arte moderno contra la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002.

22 Rainer Maria RILKE, *Elegías de Duino*, Madrid, Lumen, 1994 (3ª ed.), p. 34.

23 Robert Rosenblum (*La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*) comenta al menos tres soluciones posibles ante el *impasse* del arte religioso: 1) creación de una nueva iconografía que renueva la tradición pero que la traduce de alguna manera, como las de O. Runge, W. Blake o los prerrafaelistas; 2) la utilización de motivos visuales religiosos pero fuera de los contextos tradicionales de la historia sagrada, como los que aparecen en Friedrich; y 3) la divinización de la propia naturaleza, que en el fondo da inicio también al pensamiento nacionalista.



Imagen 1. Caspar David Friedrich, *Monje en la orilla del mar*, 1808.

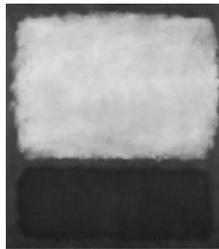


Imagen 2. Marc Rothko, *Azul y gris*, 1962.



Imagen 3. Piet Mondrian, *Composición en amarillo*, 1930.

no representacional. En su análisis de la dicha forma, Rosalind Krauss advirtió que «anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración y el lenguaje»²⁴. Una voluntad de silencio que, según Krauss, camina hacia lo visible, ya que «ha logrado con éxito casi totalmente atrincherar las artes visuales en la esfera de la *pura visualidad* y defenderlas de la intromisión de las palabras»²⁵. Sin embargo, en la configuración de la retícula, advierte Krauss, también es posible observar lo contrario, una tendencia a lo invisible, hacia lo que está fuera del lienzo y a lo que la retícula remite, ya que, aunque reclame la autonomía del arte frente a las demás esferas y la pura opticalidad, al mismo tiempo, fue buscada por artistas como Mondrian [Fig. 3] también como un camino hacia lo

24 Rosalind KRAUSS, «Retículas», en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996 [1985], pp. 23-37, p. 23.

25 Ibidem. [La cursiva es mía].

espiritual, una «escalera hacia lo Universal»²⁶. La estructura «esquizofrénica» de la retícula sirvió, así, para esconder bajo una forma aparentemente moderna una inclinación romántica y simbolista hacia lo espiritual, como si el artista moderno la usara para «sobrepone a esta vergüenza, enmascarándola y revelándola al mismo tiempo»²⁷. Entendida tanto de modo «centrífugo» (extensión hacia el infinito y lo no visible fuera del marco) como «centrípeto» (concentración en lo visible de la obra), la retícula pone en evidencia que incluso en uno de los elementos más abstractos y más reclamados como «visual» por los formalistas, también tuvo una inclinación hacia lo invisible. Una invisibilidad que se relaciona sobre todo con una propensión hacia lo espiritual como lugar de «retirada» del sujeto ante los cambios de la modernidad, pero que también, en alguna que otra ocasión, estuvo vinculada, como en el ejemplo del futurismo, con una glorificación y desarrollo hipertrófico de dichos cambios.

Los orígenes de la abstracción estuvieron relacionados, como se ha señalado en más de una ocasión, con la mística y con un alejamiento del mundo de las apariencias para pasar a una concentración en el mundo interior del espíritu²⁸. Y el hecho de que una crítica tan «cerebral» como Krauss reconozca la presencia de la espiritualidad y lo invisible dentro de la apoteosis de la forma nos indica hasta qué punto esta idea es acertada. Kandinsky, Malevich, Mondrian, Kupka, flirtearon de un modo u otro con la teosofía, la espiritualidad y, como ha observado Roger Lipsey, incluso con el ocultismo²⁹. Para Stephen James Newton, los inicios del arte moderno estuvieron esencialmente teñidos de espiritualidad, pero entendiendo el término no en un sentido religioso sino sobre todo «inmaterial», como una especie de mirada a un universo que no puede ser presentado en el lienzo ni dado a los ojos porque habita más allá de la visión³⁰. La abstracción estuvo relacionada, entonces, con la pureza, pero no tanto con la pureza en el sentido kantiano que después enarboló Greenberg —«la voluntad de aceptar los límites del medio de cada arte en particular»³¹—, sino con una pureza espiritual, aunque ambos estadios de pureza no lleguen a ser del todo contradictorios y, como sostiene Jean Pierre Cometti, uno conduzca irremisiblemente hacia el otro³².

La primera abstracción, pura y mística, se encontraba en una relación directa con lo invisible, y con la manera en la que en el mundo de las apariencias se puede presentar lo invisible. En este sentido, como ha sostenido Alain Besançon, la abstracción recuperaba de alguna manera el problema de la imagen y lo divino, en especial la cuestión de la iconoclastia, pues es posible «asociar el nacimiento del arte llamado abstracto a una oleada iconoclasta, en el sen-

26 Ibidem, p. 24.

27 Ibidem, p. 26.

28 Vid. Stephen James NEWTON, *Painting, Psychoanalysis, and Spirituality*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

29 Vid. Roger LIPSEY, *The Spiritual in Twentieth-Century Art*, Nueva York, Dover Publications, 1988. Según Lipsey ésta no es una cuestión que suceda sólo en la abstracción, sino que el rastro de lo espiritual se puede seguir con cierta nitidez hasta nuestros días. Una espiritualidad vinculada a la teosofía y el ocultismo en las primeras vanguardias, y al orientalismo y la influencia del budismo y la espiritualidad de Oriente en la neovanguardia.

30 Stephen James NEWTON, *Painting, Psychoanalysis, and Spirituality*, cit., pp. 121-153.

31 Clement GREENBERG, «Towards a Newer Laocoon», p. 57.

32 Jean Pierre COMETTI, *L'art sans qualités*, París, Farrago, 1999, p. 33.

tido estricto e histórico del término»³³. Y esta vinculación con la iconoclastia, se relaciona, también, con la creencia en un «más allá» de la imagen y en una especie de insuficiencia de lo visual para captar dicho más allá, algo que conduce, en consecuencia, a una «renuncia» a la simbolización, dado que la verdad se torna inaprensible por la imagen.

En su investigación sobre las formas de nihilismo religioso, Amador Vega ha establecido dos modos esenciales de acercarse a lo divino: uno por medio de la búsqueda de la imagen, y otro, por medio de la desfiguración de ésta³⁴. No se trataría del uso restrictivo de la iconoclastia, sino más bien de una suerte de «desfiguración» o, por decirlo en palabras del Maestro Eckhardt, de «des-imaginación» (*Entbildung*). Señala Vega que esos dos modos de acercarse a lo divino conducen hacia dos estéticas, una afirmativa y otra negativa: «así como la ‘teología afirmativa’ (*katafatiké*) se situaba en la base de una estética simbólica, fundamentada sobre la imagen antropomórfica de Cristo, la ‘teología negativa’ (*apofatiké*) se sitúa en la base de lo que queremos denominar una ‘estética apofática’ o ‘negativa’, fundamentada en la ‘imagen desnuda’ o abstracta a la que se llega por un proceso de desimaginación»³⁵. Amador Vega busca las raíces de la abstracción —en especial de la pintura de Rothko— en esta estética de la negación de lo visible que no es, sin embargo, una negación de la esencia, sino, más bien, un intento, como ya mostró Jean-François Lyotard en su análisis de lo sublime en la vanguardia, de «plasmear lo irrepresentable»³⁶.

En la obra de Malevich, Kandinsky y Mondrian —por citar a los tres maestros de la abstracción— lo espiritual ocupa un papel esencial, tanto que puede decirse que la presencia de lo invisible se debe casi por completo a este hecho. En este ensayo, me detendré especialmente en Malevich porque es en él donde parece culminar el proceso de reducción de lo visible. Pero en cualquier caso parece necesario dedicar siquiera unos pocos párrafos a observar el modo en que lo invisible aparece en Kandinsky y Mondrian, los otros dos héroes de la abstracción.

Wassily Kandinsky (1866-1944), a quien se atribuye el inicio «consciente de la abstracción» con su primera acuarela abstracta de 1910 [Fig. 4], es quizá el ejemplo paradigmático de la presencia de lo espiritual y lo invisible en el arte moderno, y sobre todo de una «retirada» hacia el interior. Según cuenta en su biografía, la contemplación de uno de sus cuadros al revés en una ocasión, y de una obra de Monet (*El almiar*) [Fig. 5] en otra, fueron fundamentales para que se diese cuenta de que el objeto no era primordial para el cuadro³⁷. En *De lo espiritual en el arte*, observa que el artista debe atender a lo que llama «la necesidad interior», una

33 Alain BESANÇON, *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid, Siruela, 2003, p. 391. Para el tratamiento de la abstracción, especialmente de Kandinsky y Malevich, como uno de los últimos capítulos de la iconoclastia, véanse especialmente las páginas 391-459.

34 Amador VEGA, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Madrid, Trota, 2002. Véase también del mismo autor, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2005.

35 Amador VEGA, *Zen, mística y abstracción*, cit., p. 107. Vid. Mark C. TAYLOR, *Disfiguring: Art, Architecture, Religion*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

36 Jean-François LYOTARD, *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Buenos Aires, Manantial, 1998. Vid. Murielle GAGNEBIN, *L'irreprésentable, ou les silences de l'oeuvre*, París, Presses Universitaires de France, 1984.

37 Wassily KANDINSKY, *Mirada retrospectiva*, Barcelona, Emecé, 2002.



Imagen 4. Kandinsky, *Primera acuarela abstracta*, 1910 (1912).



Imagen 5. Claude Monet, *Almiar al amanecer*, 1891.

visión que ya no depende de lo externo sino del espíritu³⁸. Y, en ese sentido, el espectador también debe evitar ver lo visible del cuadro y mirar con el ojo interior, con el ojo del sentimiento: «cegado por los medios externos, el ojo espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de esos medios»³⁹. La abstracción para Kandinsky, más que una apoteosis de lo visual, es una liberación de la tiranía de los objetos; ahora las formas nacerán del Espíritu. La esencia ya no se da a los ojos, sino al alma. El contenido del cuadro es, sostiene el pintor, «la composición oculta que se desprende insensiblemente de la imagen y que, por lo tanto, está destinada al alma más que a los ojos»⁴⁰.

Ese rechazo de la exterioridad y lo visible estuvo influido por la relación de Kandinsky con la teosofía, una especie de sincretismo religioso vinculado al ocultismo —derivado del romanticismo pero sobre todo nacido en el Simbolismo— que se centraba en la figura de Madame Helena Blavatsky y la *Sociedad Teosófica*, que, entre otras muchas cosas, creía en un principio universal y una sabiduría divina compartida por los hombres, impercedera y revelada, la presencia de una cuarta dimensión astral, y sobre todo en una vida interior que nada tenía que ver con el materialismo y la filosofía positivista. Una especie de nueva metafísica que sintetizaba gran parte de los principios de las grandes religiones, si bien ponía un énfasis especial en lo concerniente al budismo y las religiones orientales⁴¹. Esta pérdida de consistencia del mundo

38 Wassily KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 93.

39 Ibidem.

40 Ibidem, p. 99 [la cursiva es mía]. También «Es necesario que el pintor cultive no sólo sus ojos sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras» (p. 89).

41 Vid. Joscelyn GODWIN, *The Theosophical Enlightenment*, Nueva York, SUNY, 1994. Las obras de Blavatsky están casi al completo traducidas al castellano. Véase especialmente: H. P. BLAVATSKY, *La clave de la teosofía*, Buenos Aires, Kier, 1963; idem, *La doctrina secreta. 6 vols.*, Madrid, Luis Cárcamo, 1968.

exterior y desconfianza de lo visible influyó de modo determinante en la obra de Kandinsky, que comenzó a dejar de lado la «percepción exterior» deslumbrado por una espiritualidad desconcertante y, a partir de cierto momento, comenzó a expresarse en un vocabulario místico: «De repente los muros más gruesos se derrumbaban. Todo se volvía precario, inestable, desvaído. No me habría sorprendido ver un piedra desvanecerse en el aire y volverse invisible»⁴².

Sin tener en cuenta las vinculaciones con la teosofía, el filósofo Michel Henry propone una interpretación de Kandinsky cuya base, sin embargo, radica de nuevo en la invisibilidad: *ver lo invisible*⁴³. Para Henry, el arte de Kandinsky, «que trastocaría las concepciones tradicionales de la representación estética y definiría en este mismo terreno una nueva era», se encuentra en la tradición de Schopenhauer respecto a la interioridad, provocando movimientos del alma a través de estructuras invisibles, y manifestando una experiencia espiritual que «comienza en los límites del silencio». Henry habla de una pintura de lo invisible que sería la lógica evolución de las teorías románticas no esotéricas que caminaban ya desde Goethe hacia una pintura de lo invisible y de la vida interior: mediante una doble abstracción, Kandinsky representa lo «invisible interior como ‘interiores’ en su significado y como ‘invisibles’ en su realidad verdadera»⁴⁴. Y en esto también tiene que ver bastante la música, la más abstracta de las artes, que así mismo contribuye a la idea de la «visibilización de lo invisible» y el intento de tocar directamente el alma por medio de un sentimiento no mediado por la percepción.

La idea de la reducción de lo visible toma si cabe más cuerpo en el ejemplo del holandés Piet Mondrian (1872-1944) que, igual que Kandinsky también se vio influenciado por las doctrinas teosóficas y, al menos en una primera época, hasta los primeros años de la década de los veinte, estuvo bajo el influjo de la doctrina de Madame Blavatsky⁴⁵. El proceso de purga de lo accesorio y reducción a lo esencial es diferente al de Kandinsky, pues en el holandés no se produce tanto una negación del objeto, como un análisis de éste [Fig. 3]. De hecho, Mondrian llega a la abstracción, tras haber experimentado con el expresionismo, partiendo del cubismo analítico. Dicho análisis no es sólo formal sino que, bajo la aparente racionalidad del arte de Mondrian, se encuentra una gran preocupación por lo espiritual y una creencia en que en la esencia de cada objeto no sólo se encuentra el objeto en sí, sino el universo entero, un pensamiento que era esencial en la teosofía.

El hecho de que, partiendo del mismo cubismo que Picasso o Braque, Mondrian llegue a la abstracción y a la aparente supresión de lo figurativo, mientras que los otros dos pintores jamás dejan de lado el referente, se ha achacado a que Mondrian, por un lado, bebía de la tradición protestante —era hijo de un pastor protestante y estuvo a punto de hacerse predicador—, y, por otro, estuvo influido por la teosofía; y ambas cuestiones poseen una inclinación hacia lo no visible⁴⁶. Yve-Alain Bois ha sostenido que uno de los orígenes de su rechazo a la

42 Wassily KANDINSKY, *Mirada retrospectiva*, citado por BESANÇON, *La imagen prohibida*, cit., p. 412.

43 Michel HENRY, *Voir l'invisible*, París, François Bourin, 1988.

44 Ibidem, p. 23.

45 Vid. Robert P. WELSH, «Mondrian and Theosophy», en Kathleen J. REGIER (comp.), *The Spiritual Image in Modern Art*, Londres, A Quest Book, 1987, pp. 163-184.

46 Vid. Alain BESANÇON, *La imagen prohibida*, cit.

imagen fue, precisamente, el tabú calvinista frente a las imágenes⁴⁷. Pero también fue determinante la influencia de Blavatsky, en un primer momento, sobre todo en la «teoría del ángulo recto», y, después, la del *pseudomatemático* M. H. J. Schoenmakers, cuyo libro *La nueva imagen mundo* fue fundamental para el posterior uso de los colores y la reproducción del cosmos en la pintura⁴⁸.

La pintura de Mondrian se dirige a lo invisible de las cosas. Pero su «ver lo invisible» no es exactamente igual al de Kandinsky. No se trata tanto de una concentración en el interior, en hacer ver el sentimiento interior del artista y provocar movimientos del alma, como decía Michel Henry respecto de Kandinsky, sino que aquí se trataría de mostrar la individualidad universal de las cosas, buscando su esencia. Una esencia que es «invisible» a primera vista, pero a la que se puede llegar por medio, en primer lugar, del ángulo recto –todas las cosas, según Blavatsky, eran susceptibles de ser reducidas a dicho principio, que no era sino el cruce del eje del cielo y el de la tierra⁴⁹–, y en segundo, a través de los colores primarios, y del negro y el blanco como no-colores. A través la simplificación, la esencia universal presente en las cosas pero ajena a la visión, era puesta en obra. Por tanto «la visión de lo invisible» se refería al invisible de la naturaleza y no tanto al invisible interior. Como hemos visto más arriba, ya Rosalind Krauss anunció que el trabajo de Mondrian con la retícula, aunque en principio acontecía como formal, racional y visible, en el fondo, ocultaba una inclinación hacia lo espiritual y hacia el intento utópico de presentar a los ojos aquello que no pueden ver.

Sea como fuere, lo cierto es que la abstracción de Kandinsky y Mondrian, y esto se radicalizará en Malevich, presenta un descrédito de lo visible, una especie de desconfianza en los ojos y una insuficiencia de lo óptico. La forma significante que llevará a Roger Fry, Clive Bell y posteriormente a Clement Greenberg a situar a la mirada como el clímax de la modernidad, se ve aquí, en sus inicios, desprestigiada, y ya, desde un principio, es necesario afirmar, como ha hecho recientemente John Golding, que la pintura abstracta no es sólo forma visual, sino que «tal y como demuestran sus mejores obras, estaba colmada de significación y contenido, y que, para hacer ese contenido tangible, era necesario realizar innovaciones formales capaces de expresarlo»⁵⁰. Para Golding, la búsqueda del arte abstracto desde sus conocimientos fue la de la plenitud, la de lo absoluto, una búsqueda nunca finalizada, que siempre estuvo presente como utopía, como «camino», pero nunca como casa o llegada.

Según lo anterior, no sería descabellado afirmar que el arte moderno nace, más que de un impulso visual, de un impulso apofático e iconoclasta, es decir, de una toma de conciencia de que hay cosas no visibles, y que incluso en las cosas visibles hay universos de invisibilidad imperceptibles por medio de la mirada. Es esta insuficiencia de la imagen para dar todo lo real la que se encuentra en el origen de la antivisualidad extrema. Dicho proceso de reducción lin-

47 Yve-Alain BOIS, «The Iconoclast», en Y-A. BOIS, J. JOOSTEN, A.Z. RUDENSTINE y H. JANSSEN (eds.), *Piet Mondrian 1872-1944*, Milán, Leonardo Arte, 1994, pp. 312-340.

48 El título del libro de Schoenmakers fue la base de las teorías de Mondrian expuestas en *La nueva imagen de la pintura*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1983.

49 H.P. BLAVATSKY, *La doctrina secreta. Vol 5: Ciencia, Religión y Filosofía*.

50 John GOLDING, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Madrid/México, Turner / F.C.E., 2003, p. 17.

güística, que fue en consecuencia una reducción de lo visible, nació al mismo tiempo que el arte moderno. Y la reducción se convirtió en ocasiones en sinónimo de vaciamiento, de adelgazamiento. La obra se llevó al límite de las disciplinas, como en el caso del monocromo, tensando los límites de las artes en particular y del arte en general. Y la consecuencia última fue una pérdida de entidad de la obra en tanto que objeto visible, una purga de lo perceptible por la visión. Una tendencia literal hacia el cero, hacia la reducción de aquello que, en principio, es consustancial al arte, la visualidad. En ese momento, la pintura comienza a convertirse, en palabras de Cometti, en un «arte de cero contenido de materia visible»⁵¹. Se torna, entonces, textual la intuición de Giorgio Agamben de que el *arte moderno es una nada que se autoaniquila* y que «el artista es el hombre sin contenido, que no tiene otra identidad más que un perpetuo emerger sobre la nada de la expresión»⁵².

2. CUADRADO NEGRO: MALEVICH Y EL VELO DE LO REAL

Es sin duda en el suprematismo de Kassimir Malevich (1838-1935) donde el germen antivisual de la abstracción se pone literalmente en obra y es llevado a sus máximas consecuencias, especialmente en el *Cuadrado negro* [Fig. 6], expuesto por primera vez en la exposición *0.10 La última exposición de pintura futurista* [Fig. 7], celebrada en diciembre de 1915 en Petrogrado. El cuadrado, pintado a finales de 1913, representa, según las propias palabras del pintor, «un desesperado intento por liberar al arte de la rémora de la objetividad»⁵³, para llevarlo más allá de la apariencia, del mundo objetivo y conducirlo a otro mundo, el mundo interior, puesto que «para el suprematista, los fenómenos visuales del mundo objetivo carecen, en sí mismos de sentido»⁵⁴.

El cuadrado es ambiguo, pero como también lo es la propia figura de Malevich. Si uno mira de cerca la historiografía del arte moderno, podrá encontrar más de un Malevich: el purista, el formalista, el místico, el revolucionario, el político, el filósofo, o incluso el «artista estructural» utilizado en los sesenta como precedente del minimalismo, del antigestualismo y del conceptual⁵⁵. Casi cualquier discurso puede incorporar alguna faceta de Malevich. Y lo que es cierto para la figura del artista, lo es, multiplicado *ad infinitum*, para su cuadrado negro, que, quizá junto al *Gran Vidrio* y al *Guernica*, ha sido una de las obras que más paranoias hermenéuticas ha desatado a lo largo del siglo XX, la mayoría de ellas incompatibles entre sí. Como ha observado Stoichita, ante el cuadrado, «la única solución posible que le resta al intérprete de las formas culturales es un comentario indirecto y paradójico»⁵⁶, o lo que es lo mismo, utilizarlo de comodín para el discurso que se quiera enarbolar. Es así como se ha utilizado el cuadrado como símbolo de la revolución, como inicio de la forma pura, como fin de la pintura,

51 Jean-Pierre COMETTI, *L'art sans qualités*, París, Farrago, 1999, p. 12.

52 Giorgio AGAMBEN, *El hombre sin contenido*, Madrid, Átera, 2005 [1970], p. 92.

53 Kassimir MALEVICH, «Suprematismo», recogido en Herschel B. CHIPP, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes Artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, pp. 364-370, p. 367.

54 *Ibidem*, p. 366.

55 «Malevich es el verdadero padre de lo que hemos llegado a llamar arte 'minimalista' y 'conceptual'», John GOLDING, *Caminos a lo absoluto*, cit., p. 74.

56 Victor I. STOICHITA, *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 1999 [1997], p. 195.



Imagen 6. Kassimir Malevich, *Cuadrado negro*, 1915 (1913).



Imagen 7. Malevich, *Cuadrado negro*. En *0.10 La última exposición de pintura futurista*, 1915.

como icono místico... Sea cual sea el discurso, el cuadrado negro puede constituirse como un eslabón de un largo proceso.

El cuadrado representa la entrada directa y radical de Malevich en la abstracción. Después del periodo cubofuturista, con influencias de Fernand Léger y del cubofuturismo ruso, como Goncharova y Larionov, Malevich inicia un periodo de abstracción radical, una entrada mucho más tajante y drástica que la de Kandinsky o Mondrian, que llegan a la abstracción tras un periodo de evolución mucho más lento tanto desde el expresionismo colorista como desde el cubismo analítico⁵⁷. Malevich parece dar un gran salto radical que pasa, precisamente, por el cuadrado negro, que, hasta cierto punto, se podría afirmar que es «la carne» del suprematismo. Un suprematismo que es situado por Malevich dentro de la lógica vanguardista de una progresión de la pintura hacia su esencia. Para el pintor ruso, el suprematismo es un proceso de reducción que conducirá irremisiblemente hacia el monocromo. Así pues, el cuadrado es la evolución necesaria del proceso de reducción del arte moderno desde Manet y los simbolistas. Como sostiene Ryout, «el sistema malevichiano es explícitamente historicista, evolucionista y teleológico»⁵⁸. Y esta teleología, por otra parte, característica de las vanguardias, se debe a

57 «Sería justo decir que la abstracción de Malévich surgió, como Palas Atenea, ya formada de la cabeza de su creador; esto distingue muy tajantemente el método de Malévich de los de Mondrian y Kandinsky, quienes intuyeron cuál era su camino hacia la abstracción y lo siguieron lentamente durante un lapso de muchos años». John GOLDING, *Caminos a lo absoluto*, cit., p. 65.

58 Denys RIOUT, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*, Nimes, Jacqueline Chambon, 2003, p. 43.

una mala comprensión, o más bien, a una adecuación tanto del cubismo como del futurismo, movimientos que dieron inicio al cubofuturismo, donde se inició Malevich y el lugar previo a la aparición de la abstracción absoluta del cuadrado. Como ha puesto de relevancia John Golding, Malevich creyó que tanto cubistas como futuristas rechazaban radicalmente la imagen y lo visual, y que la descomposición del objeto era más una retirada que una avanzadilla⁵⁹. Por eso nunca pudo comprender –y eliminó de sus escritos– el cubismo sintético, ni por qué Braque o Picasso jamás se alejaron del mundo objetivo.

Para Malevich, más que para ningún otro, la historia del arte moderno se trataba de la historia de la reducción, de una reducción que pasaba por un progresivo alejamiento de la mimesis para llegar a la creación pura. Una creación pura que llamó el «cero de las formas», el grado cero de la pintura, el grado mínimo de la pintura para seguir siendo pintura. Y dicho «cero de las formas» era para el pintor ruso sinónimo de la creación pura, sin objeto, que contrastaba con la representación del mundo objetivo y la *mimesis*, que reducía el acto artístico al «cero de la creación», ya que, en ese caso, el artista era prisionero del mundo de las apariencias, mientras que, en el otro, era completamente libre y la tiranía de las cosas llegaba a la desaparición.

Pero esa pureza a la que tendía el arte, ese cero de las formas, nos recuerda enseguida la pureza de la que habla Greenberg y la crítica modernista y el intento de lograr la esencia de la pintura, que para Greenberg es la planitud, la pintura pura. Nada más lejos. De hecho, para Greenberg, Malevich, aun constituyendo un eslabón importante dentro de la evolución del arte abstracto, era estéticamente falto de interés y sus logros no fueron del todo decisivos⁶⁰. Esta visión fue sin duda debida a la presencia del componente «social» y revolucionario, que en la visión greenbergiana, como si se tratase de una intromisión en un terreno que no es el suyo, siempre hacía peligrar la autonomía del arte. Y es que la pureza y la reducción al cero que aparece en Malevich más que formal y puramente pictóricas, del mismo modo que hemos visto en Mondrian y Kandinsky, también estuvo teñida de unas profundas convicciones espirituales. Así que esa pureza estaría relacionada, más –o por lo menos de igual modo– que con un proceso de reflexión disciplinaria, con una especie purga de lo accesorio para poder llegar a revelar verdades místicas, como reza la irónica pieza de Bruce Naumann («el artista revela al mundo verdades místicas»).

El cuadrado hoy, en cualquier caso, sigue siendo un enigma como lo fue para sus contemporáneos, que no pudieron sino sorprenderse ante lo que veían –lo que dejaban de ver–, un carácter enigmático, de esfinge desafiante, que caracterizará a todo el arte moderno y contemporáneo. Tal ambigüedad de lo que se ve se relaciona con el hecho, fundamental a partir de este momento, de que el arte comienza a necesitar de algo que complementa lo visual: lo textual. La única manera de comprender realmente el significado del cuadrado, la única manera lícita de interpretarlo es acudir a los escritos de Malevich, que, ciertamente, son tanto o más importantes que la forma visual. Este será uno de los primeros signos de desconfianza en lo visible, y de necesidad de concretarlo, de hablarlo, de escribirlo... de explicarlo. Con la abstrac-

59 John GOLDING, *Caminos de lo absoluto*, p. 62.

60 Briony FER, «Imagining a Point of Origin: Malevich and Suprematism», en *On abstract Art*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1997, pp. 7-33, p. 10.

ción nace, podríamos decir, el arte con manual de instrucciones. Unas instrucciones que en ocasiones funcionan mucho más allá del aparato. Y éste es el caso del cuadrado. No hace falta ver el cuadrado para hacerse cargo de lo que es. Pero sí es completamente necesario leer a Malevich. Con Malevich, como con Kandinsky, se inaugura la era de los manifiestos, del artista escritor que en cada obra da un nuevo significado al arte en general, situando, como ha señalado Danto una nueva definición de arte y, en consecuencia, una nueva historia, siempre teleológica⁶¹.

La importancia de la teoría en la configuración de lo visual, la palabra pintada, por usar la expresión de Tom Wolfe⁶², aparece aquí como símbolo de la insuficiencia de lo visual derrumbando desde el principio la supuesta pureza de la visión y de la forma significativa que predicará el formalismo modernista. La indiscernibilidad visual hará necesaria más que nunca una teoría del arte, pues según reza la clásica afirmación de Danto, «para ver una cosa como de arte se exige algo que el ojo no puede percibir, una atmósfera de teoría artística, un conocimiento de la historia del arte: un mundo del arte»⁶³. El ojo por sí sólo es estéril para captar el significado de la obra. Y esto, que es un hecho a lo largo de la Historia del arte –la percepción siempre es interpretativa y requiere un conocimiento previo de los elementos a interpretar–, parece aún más evidente cuando lo visual pierde la plenitud aparente y la instantaneidad del reconocimiento y exige un proceso de reflexión «anestésico» ante lo visible.

El cuadrado, pues, inaugura la era del arte escrito. Porque el cuadrado se ve, pero sobre todo se lee. Se lee, podríamos decir, casi más que se ve. Denys Riout ha observado diligentemente la diferencia entre el cuadrado dicho y el cuadrado visto, una diferencia que se encuentra ya en el propio título⁶⁴. En el cuadrado negro la esencia de la obra reside menos en el objeto a ver que en el objeto descrito por el lenguaje como un objeto a ver. El título, de algún modo, configura la obra, y hace que casi no sea necesario verla⁶⁵. Es la abstracción más radical: propone un visible que no es necesario ver. Para Malevich, lo decible parece aún más importante que lo visible, tanto que llega a afirmar que la pluma es de mayor importancia que el pincel y que el pensamiento se aproxima a lugares negados a la visión: «mi obra capital la ejecuto con la pluma y no con el pincel. Porque no se puede alcanzar con el pincel lo que es posible tocar con la pluma»⁶⁶. Esta negación de lo pictórico ha hecho a Yve-Alain Bois preguntarse si Malevich «será un artista conceptual *avant la lettre*», para contestar que «la ‘prioridad del pensamiento (Judd)’ en sus lienzos, la falta de ‘cuidado’ que pone en su realización material, su desinterés, como diría Duchamp, por el ‘olor a trementina’, el abandono del pincel por la pluma, podría ser un indicio»⁶⁷.

61 Vid. Arthur C. DANTO, *Después del fin del arte*, cit.

62 Vid. Tom WOLFE, *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama, 1999 (4ª ed.).

63 Arthur C. DANTO, «The Artworld», *The Journal of Philosophy*, LXI, 1964, pp. 571-584.

64 Denys RIOUT, *La peinturee monocrome*, cit., p. 43.

65 Sobre el modo en que los títulos configuran las obras, véase: Geles MIT, *El título en las artes plásticas: la imagen desvelada por el nombre*, Valencia, Alfons el Magnànim, 2002.

66 Kassimir MALEVICH, *Ecrits*, París, Éditions Ivrea, 1996, p. 237.

67 Yve-Alain BOIS, «Malévitch, le carré, le degré zéro», *Macula*, nº1, 1976, pp. 27-49, p. 46.

Bois ha observado que en el *cuadrado negro* el pintor establece un juego entre los términos «cuadro», «cuadrado» y «marco» («*quadrum/cadre/carre*»⁶⁸). El cuadrado negro no es perfectamente cuadrado, sino irregular, y la única forma cuadrada es la del cuadro, de modo que Malevich hace referencia al cuadro como formato –y signo de la tradición pictórica– más que al cuadrado como forma. Además, el blanco del fondo, más que de fondo, hace las veces de marco. Y es que el cuadrado visto no es exactamente el cuadrado negro del título, sino un cuadrado sobre un fondo blanco. De hecho, tal y como observa Bois, son muchos los que, tomando la referencia del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, hablan de «cuadrado negro sobre fondo blanco», cuando la diferencia entre una cosa y la otra es considerable, puesto que en el cuadrado dicho se trata de una forma pura, autoafirmante, mientras que en el segundo estaríamos ante un cuadro reducido a su mínima expresión: una figura y un fondo⁶⁹. Esto último sí que parece ser lo correcto para el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* (1918-19) [Fig. 8], donde se produce una verdadera disolución del cuadro, y la dicotomía fondo / figura aparece como la reducción esencial de la pintura. Pero eso no es exactamente lo que ocurre aquí, al menos si se lee el título tal y como lo entendió Malevich: cuadrado negro. Y esto se puede observar de dos maneras: el exterior del marco como prefiguración de la forma o, al revés, la forma interior del *pseudocuadrado*, igual que sucede en las obras de Frank Stella –y en toda la pintura modernista como ha sido establecido por Fried⁷⁰–, como generadora de la forma exterior del *pseudomarco*. Por tanto: no hay que fiarse del cuadrado visto. Se trata de un enigma que sólo puede resolver el artista. La verdadera interpretación se encuentra en el punto en que confluyen lo dicho –lo pensado– con lo visto.

Si seguimos creyendo, como lo hace Baxandall⁷¹, que el artista es el más legítimo intérprete de su obra –aunque muchas veces sobreinterprete o vea cosas que no están– será entonces necesario acudir a lo que dice el propio Malevich sobre su cuadrado. Para el artista, el cuadrado negro suprime la dicotomía fondo/figura, y es, como afirma, «el cero de las formas». El cuadrado negro es el primer intento logrado de «liberar al arte de la objetividad». Es, por tanto, el fin de algo. Pero no el fin de la pintura, sino el fin de la representación, el fin de la apariencia... el fin de lo visible. Y es también el comienzo de una nueva era en la que el arte, la pintura, ya no está obligada a representar lo visible, sino todo lo contrario. Sea una cosa u otra, concluye Bois, la obra se presenta como el grado cero de la pintura, un grado cero entendido en el mismo sentido en que Roland Barthes atisbó el surgimiento de un grado cero de la escritura a partir de la aniquilación del lenguaje llevada a cabo por Mallarmé y la literatura moderna⁷². Ese intento de tabula rasa del lenguaje que ya hemos observado al inicio del artículo establece una destrucción para volver a crear, un cero a partir del cual poder evolucionar,

68 Ibidem, p. 31.

69 Ibidem. Según Bois, esta idea de provocar una tensión entre lo visto y lo leído era consciente en Malevich como un intento de *mise en abîme* de lo visible, algo que sucedía en la propia ilegibilidad del título de la exposición 0'10 (Cero-Diez).

70 Vid. Michael FRIED, *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*, Madrid, Antonio Machado, 2004.

71 Vid. Michael BAXANDALL, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Hermann Blume, Madrid, 1989.

72 Vid. Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*, Madrid, Siglo XXI, 2005 [1972].



Imagen 8. Malevich, *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, 1918-1919.

porque en el fondo, el cero no es una negación, sino un valor, y como apunta Brian Rotman, al menos en la tradición occidental, el cero es símbolo de un origen⁷³. Pero para llegar al origen, a ese cero, es necesario una cierta destrucción de lo visible en la pintura, o una supresión de lo decible en literatura. Tabula rasa, por tanto. Y en toda tabula rasa, como en cualquier intento de supresión, está presente un doble movimiento, o, según Barthes, una doble postulación: «está el movimiento de una ruptura y el de un advenimiento, está el dibujo de toda situación revolucionaria cuya ambigüedad fundamental es la necesidad para la Revolución de hurgar la imagen misma de lo que quiere poseer en lo que quiere destruir»⁷⁴.

En cierto modo, la liberación del mundo objetivo y su reducción al cero de las formas, se trataría de una reactualización de la desconfianza platónica del mundo de las apariencias. Cuando el artista las refleja, es el cero de la creación. Cuando el artista es el cero de las formas y niega la apariencia, entonces es acto puro. Y el ser cero de las formas implica, para Malevich, ser un «desierto». Llegar a lo real. La búsqueda de Malevich es la de un Real diferente a lo visible, algo que no es exactamente la realidad, algo más allá del mundo de las apariencias. La figura del desierto aparece como un tropo en el pensamiento de Malevich: el propio suprematismo es referido como un desierto, un proceso de reducción del arte, un intento de eliminar todo lo que en hay salvo el sentimiento. Esa es la representación no objetiva, no mimética, porque el grado cero de las formas no es el grado cero de la creación. El grado cero de la creación es precisamente la transposición mimética de la realidad. Por medio del sentimiento puro «el arte llega a la representación no objetiva, al suprematismo. Llega a un «desierto» en el cual nada puede percibirse excepto el sentimiento»⁷⁵. En ese «desierto», sostiene Malevich, «nada es *real* salvo el sentimiento»⁷⁶.

73 Vid. Brian ROTMAN, *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford, Stanford University Press, 1987, pp. 12-40.

74 Roland BARTHES, *El grado cero de la escritura*, cit., p. 88. En otro momento sostiene el autor: «Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra menos como el jirón de un criptograma que como luz, vacío, destrucción, libertad» (p. 78).

75 Kassimir MALEVICH, «Suprematismo», cit., p. 368.

76 Permítaseme un *excurso* cinematográfico. Malevich fue un gran entusiasta y teórico del cine, cuya pantalla blanca como mundo abierto será en más de una ocasión elemento de reflexión (Vid. Margarita TUPITSYN, *Malevich y el cine*, New Haven y Londres, Yale University Press– Fundación «la Caixa», 2002). Este concepto de lo real como desierto, precisamente será retomado a finales de los noventa por el cine

Ese real al que aspira Malevich ha sido interpretado por Gérard Wajcman como lo Real lacaniano, aquella oquedad invisible que está más allá de lo Simbólico. Para Wajcman, el arte de Malevich, como también el de Duchamp, realiza un trabajo de vaciamiento de lo Simbólico, del mundo del lenguaje, para llegar a lo Real, a la dimensión preedípica de la existencia. En Malevich se produce un vaciamiento de pintura de la pintura, una «reducción que abrirá el camino a todas las formas de minimalismo»⁷⁷. Si utilizamos, como Heinich, el argumento de Richard Wollheim, hablaríamos de un minimalismo, no tanto histórico como procedimental, en el que la obra se reduce *ad-minimum*. Una estrategia de reducción, pero también de vaciamiento. Frente a las técnicas de las que habla Freud al analizar el Moisés de Miguel Ángel (*per via de porre y per via de levare*)⁷⁸, Malevich, como también hace Duchamp, parece instaurar una nueva: *per via de vuotare*. Vaciar, por tanto; vaciar para crear. O crear para vaciar, para presentar y delimitar la nada misma. Porque lo que presenta Malevich en sus monocromos negros y blancos, según Wajcman, es un vaciamiento de mirada: nada para ver, o mejor, *la nada para ver*. Se podría decir que Malevich presenta la nada de la pintura, su vacío, llevando el señuelo a su adelgazamiento total. Viene a decir que «la pintura es una apariencia, que la pintura es ciega»⁷⁹.

El carácter de icono del cuadrado también es reseñable. Como se advierte en las fotografías de la instalación original [Fig. 7], el cuadro se situó en la parte superior de una de las esquinas de la sala de exposiciones, en el mismo lugar en el que en las casas tradicionales rusas se colocaban los iconos —el «rincón rojo»—. ¿Se trata entonces de una negación de lo divino? Alexandre Benois, escandalizado, ya advirtió que la obra representaba el derrumbamiento de las creencias y la ruptura de lo sagrado bajo el signo del «nuevo icono del cuadrado», afirmando: «de mi época sólo guardo un icono desnudo»⁸⁰. Pero no es la muerte de Dios: «Dios no ha caído», como reza el título de uno de los textos más enjundiosos de Malevich⁸¹. Influidos por las lecturas teosóficas, en especial de Piotr Oupenski, y sus teorías sobre la cuarta dimensión y la in-materialidad e invisibilidad de ésta, Malevich presentará aquí otra cara de Dios, un Dios como vacío perfecto, un Dios «Dios más allá de Dios». Según ha señalado Alain Besançon, Malevich parece unirse aquí «al motivo de la teología negativa: Dios es a la vez sentido y no sentido, ser y no ser, figura y no figura»⁸². Eso es lo que representa el icono desnudo, el camino a lo absoluto, la visión del todo por medio de la nada, «un Moisés que sólo puede ‘ver’ de espaldas»⁸³. Una estética apofática⁸⁴.

partiendo de la reflexión sobre el simulacro de Jean Baudrillard. Así el desierto será retomado por los hermanos Wachowsky ochenta años después con otra frase muy semejante, pronunciada también por otro visionario que quería un mundo mejor y que también desconfiaba de las apariencias, Morfeo, uno de los combatientes de la resistencia de *The Matrix*: «Bienvenido al desierto de lo real».

77 Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998, p. 24.

78 Vid. Sigmund FREUD, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 1970.

79 Gérard WAJCMAN, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001, p. 127.

80 Citado por Andrei NAKOV, «Introduction», en K. Malevich, *Écrits*, p. 135.

81 Kassimir MALEVICH, «Dieu n'est pas déchu. L'art, l'Église, la fabrique (1920)», en *Écrits*, Paris, Éditions Ixrea, 1996, pp. 373-421.

82 Alain BESANÇON, *La imagen prohibida*, cit., p. 451.

83 *Ibidem*, p. 453.

84 Vid. Amador VEGA, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, cit.

3. EL CUADRADO COMO TACHADURA

Todo estudio sobre el cuadrado de Malevich introduce una «paranoia hermenéutica». El cuadrado negro es abstención, disolución, reducción, fin, principio, autorretrato, icono, Dios, todo, nada... Por acabar de un modo digno aquí, no seré menos e introduciré mi paranoia hermenéutica, a saber, que el cuadrado es «una tachadura», que el cero no es una abstención, sino más bien, un sí tachado. Un tachón de la pintura: una **pintura**. Un intento de presentar una imposibilidad: un velo, un telón –por decirlo con palabras de Jacques Lacan– «que recubre lo real». Un telón tras que el que nada se encuentra. Y es entendiéndolo de esta manera, cuando el cuadrado negro se presenta como una alegoría de la negación, de la negación de lo visible.

El cuadrado podría ser visto entonces como un telón. Razones no faltan. En el verano de 1913, Malevich realizó la escenografía y el vestuario para la ópera *La victoria sobre el sol*, compuesta por Mihail Matiochine con libreto de Alexei Kroutchenykh. El trabajo que Malevich realiza para la obra, según Señala Andrei Nakov, es el germen de todas las formas que después configurarán el Suprematismo, en especial la figura del cuadrado, que aparece como un tropo a lo largo de la obra⁸⁵. La ópera era una metáfora del fin de los tiempos antiguos y la victoria del título aludía al triunfo sobre los conceptos, creencias y certezas del antiguo sol de la razón. Frente a la luminosidad del tiempo pasado, la libertad del nuevo mundo se caracterizaría, según el canto del protagonista de la obra, por «los dioses negros de la oscuridad»⁸⁶. Esta victoria de la oscuridad sobre la luz nos recuerda también la metáfora del sol cegador de Bataille y la idea de lo oscuro frente a la epifanía lumínica de la razón⁸⁷. La caída del telón negro, un gran cuadrado, un velo, adelantaría el carácter de telón del *Cuadrado negro*, que podríamos entenderlo, en efecto, como un *eclipse*, una *closure* de la representación, pero también como algo que oculta otra cosa detrás de él, la luz de los viejos tiempos.

La tesis de «telón bajado», pero sobre todo de «tachadura», que pretendo mantener aquí, se podría sustentar mejor si se atiende a las recientes radiografías que demuestran que bajo el cuadrado negro, craquelado, aparecen formas y colores. Con motivo de su restauración, en 1990, el *Cuadrado negro* fue sometido a un estudio radiográfico que desvelaba que debajo de la superficie pintada del cuadrado se encuentra una composición anterior⁸⁸ [Fig. 9]. Como si se tratase de los célebres *pentimenti* de Caravaggio, frutos de su pintura *alla prima*, el cuadrado acontece como una capa opaca de pintura que cancela y oculta las formas y colores presentes en sus obras de 1913. Aunque sea metafóricamente, podemos entender entonces el cuadrado como una ocultación más que como reducción, y, más que como un icono desnudo, como una iconostasis «opaca» que impide la visión: una barrera frena el paso de la mirada, tapiando la visión de la cosa, de lo propio de la representación.

Esta barrera iconostática que cierra la representación, más que a la reducción, nos conduce en cierto modo a otra estrategia maestra de la antvisualidad, a saber, aquella que consiste en quitar de la vista el asunto de la representación, ya sea por medio de un desplazamiento o

85 Andrei NAKOV, «Prologue», en K. Malevich, *Écrits*, cit., pp. 13-156, p. 50.

86 Citado por Andrei NAKOV, «Prologue», cit., p. 51.

87 Vid. Georges BATAILLE, *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2001.

88 Briony FER, «Imagining a Point of Origin: Malevich and Suprematism», p. 9.



Imagen 9. Malevich, *Cuadrado negro*, 1915. Radiografía realizada en 1992.

por medio de una barrera, en cualquier caso, dejando siempre una huella, un indicio, de lo que ya no está, de tal modo que lo que vemos es sólo una marca de lo que no está: se tiende una distancia entre lo que vemos y lo que deberíamos ver, que se encuentra en otra parte. Así la obra se configura como un resto, un excedente de lo visible, que se encuentra a salvo de la mirada⁸⁹.

En *Suprematismo*, Malevich observa que lo único importante de una pintura es el sentimiento; todo lo demás es accesorio: las pinturas están llenas de cosas y son «un conglomerado de cosas innúmeras»⁹⁰. Nos dice entonces: «Si fuera posible extraer de las obras de los grandes maestros el sentimiento que hay en ellas —esto es, su verdadero valor artístico— y ocultarlo en algún lugar, ni el público, ni los críticos ni los estudiosos del arte lo echarían de menos»⁹¹. Si pensamos con detenimiento en esta afirmación y, volviendo la vista a las radiografías en las que aparecen las figuras bajo el cuadrado, observamos la pintura como un velo, como un telón que algo esconde, probablemente podamos inferir que la obra es una tachadura: el cuadrado negro como aquello tras lo que se encuentra «oculto en algún lugar» la historia de la pintura. El cuadrado, entonces, parecería como la cancelación de ese «conglomerado de cosas innúmeras» que ha sido la pintura y *que nadie echa de menos*. Esta idea de clausura y cierre que oculta algo detrás se relacionaría también con la caída del telón tras la representación. Pero igualmente con la idea según la cual el cuadro es un velo en el sentido entendido por Lacan, y tal y como aparece en la historia de Zeuxis y Parrasios con la representación del propio velo como *trompe l'oeil*⁹².

89 Hans Belting ha advertido, si bien por otras cuestiones, la cualidad de «resto» que la pintura tiene para Malevich. Hans BELTING, *The Invisible Masterpiece*, Londres, Reaktion Books, 2001.

90 K. MALEVICH, «Suprematismo», cit., p. 318.

91 Ibidem, p. 318. [La cursiva es mía]

92 «Se cuenta que (el pintor) Parrasio compitió con Zeuxis: éste presentó unas uvas pintadas con tanto acierto que unos pájaros se habían acercado volando a la escena, y aquél presentó una tela pintada con tanto realismo que Zeuxis, henchido de orgullo por el juicio de los pájaros, se apresuró a quitar la tela para mostrar la pintura, y al darse cuenta de su error, con ingenua vergüenza, concedió la palma a su rival, porque él había engañado a los pájaros, pero Parrasio le había engañado a él, que era artista» (PLINIO, *Textos de Historia del arte*, Edición de Esperanza Torrego, Madrid, Visor, 1988, p. 45).

La anécdota del concurso entre Zeuxis y Parrasios, que ha servido habitualmente de referencia a la historia de la pintura como *mimesis*⁹³, fue utilizada por Jacques Lacan para ilustrar la idea de que la pintura es un señuelo, un *trompe l'oeil*, y que cuando se quiere engañar al hombre «se le presenta la pintura de un velo, esto es, de algo más allá de lo cual pide ver»⁹⁴. Lacan complementa la historia, haciendo pintar a Parrasio el velo sobre una muralla y, sobre todo, poniendo en boca de Zeuxis, al contemplar la pintura de Parrasio, las palabras «Vamos, enseñanos tú, ahora, lo que has hecho *detrás de eso*»⁹⁵. La clave del señuelo está en que se quiera «mirar más allá» de lo que hay. El velo interrumpe el flujo de la mirada y deja en suspenso la satisfacción del deseo que el hombre pide al intentar ver lo que hay «en el otro lado». Para Lacan, esto pone de relevancia que la pulsión escópica del sujeto es siempre un «ver más allá», precisamente porque el goce, la *jouissance*, no es accesible y siempre hay algo que nos lo impide ver del todo. El acto de descorder el velo tiene que ver con esta insatisfacción primordial, con la creencia en un más allá de lo que vemos. Precisamente George Didi-Huberman ha observado que esa «visión de la creencia» es la misma que la del ver en la nada que experimentan los apóstoles ante el sepulcro vacío de Cristo: ellos ven en la nada, comprenden que ese vacío es la plenitud, que hay algo más allá⁹⁶. Y esa actitud que hace siempre creer más allá de lo que se ve, contrasta con del hombre de la tautología, que sólo ve lo que ve, que no cree sin ver, que desconfía de la sentencia de Jesús en una de sus apariciones tras su muerte, «dichosos aquellos que creen sin haber visto». Creencia y tautología, «ver más de lo hay» o «lo que ves es lo que ves», son para Didi-Huberman las modalidades de lo visible.

La historia de Zeuxis y Parrasio también enfatiza la idea de que la pintura, más que ser una ventana abierta, es en sí un velo⁹⁷, un telón, algo que esconde algo, o más bien, un telón a que no puede ser descordero, pero que de ser «*descorrible*» mostraría la nada, o en su defecto otro telón, ya que el goce nunca puede ser satisfecho del todo; la verdad nunca puede ser mostrada a los ojos directamente, sino tras una iconostasis, tras una cortina como aquella que tapaba la visión del misterio a los catecúmenos en el primer cristianismo, que durante la consagración no podían ver lo que ocurría, enfatizándose así el carácter misterioso de la transustanciación del pan y el vino en cuerpo y sangre. Cuando se podía ver, ya todo había sucedido, igual que ocurre en los trucos de magia, que siempre «tienen lugar» en un momento invisible, bajo un velo, en el punto ciego de lo visible. Después de eso, la transformación ha ocurrido.

93 Vid. Moshe BARASH, *Teorías del arte: de Platón a Winckelmann*, Madrid, Alianza, 1994.

94 Jacques LACAN, *El Seminario. Libro XI. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis 1964*, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 118.

95 *Ibidem*, p. 110. [La cursiva es mía]

96 Vid. George DIDI-HUBERMAN, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

97 Vid. Gérard WAJCMAN, *Fênêtre. Chroniques du regard et l'intime*, París, Verdier, 2004.

Detrás del velo siempre está todo aquello que queremos ver, pero si lo descorremos nos arriesgamos a no encontrar nada o más bien, encontrar otro velo, como aquella puerta que en *El proceso* de Kafka no era más que la primera de un número infinito de puertas, de modo que se enfatizaba la condición de «umbral», de perpetua espera. En el velo hay un aplazamiento y desplazamiento del goce a otro lugar. Un goce que queda siempre insatisfecho.

De alguna manera, el *Cuadrado negro* muestra la pintura como velo y tachadura de lo real, como inconstancia de aquello que queremos ver. El cuadrado presenta una opacidad y esconde una realidad. Realmente cuando, en su análisis de la obra de Malevich, John Golding se preguntaba, sin hallar respuesta, por la rápida y tajante entrada de Malevich en la abstracción pura, frente a la más lenta y progresiva de Mondrian o Kandinsky, no pensaba en la posibilidad de que Malevich hubiese llegado a la abstracción por cancelación y tachadura. Tachadura de lo visible y tachadura de la pintura, que a partir de este momento aparecerá como **pintura**. El grado cero de la representación será, entonces, la apoteosis de la antivisión.