



Publicado 30 noviembre
2015

Ascetismo pictórico. Reinhardt y el zen

Juan Carlos Fernández Fernández

Estudiante de Doctorado en Filosofía de la Universidad de Granada

Resumen

En este trabajo llevo a cabo un análisis de las propuestas estéticas y éticas de Reinhardt y de algunos artistas Zen. Dicho análisis intentará explicitar los presupuestos ontológicos de ambos, con el objetivo de mostrar si, de hecho, sus tesis son, o no, similares.

En este ensayo pretendo realizar un breve análisis de las ideas éticas y estéticas desarrolladas por el pintor estadounidense Ad Reinhardt en sus *Doce reglas para una nueva academia*. Paralelamente, explicitaré los supuestos teóricos que subyacen a la expresión pictórica desarrollada por algunos artistas zen. Ambos exponentes artísticos parecen compartir una y la misma ética, centrada en el ideal de "pureza", entendida generalmente como liberación de las pasiones. Sin embargo, divergen en el momento en que describen la auténtica creación pictórica: para el primero, el genuino arte debe expulsar la representación; para los segundos el carácter representativo de la obra de arte es algo ineludible. Mi análisis comenzará con este último punto e intentará mostrar que, pese a su aparente similitud, las ideas éticas exhiben sentidos también divergentes.

Temas

estética
meditación
mística
religión
zazen
zen

1. Introducción

En sus estudios sobre la poesía japonesa, el investigador R. H. Blyth desarrolla el concepto de "ascetismo artístico" (Izutsu 2009: 186). En principio, esta noción es eminentemente estética, pues con ella se quiere describir un tipo particular de expresión artística, aquella que reúne diversas modalidades del arte oriental, tales como los *haikus*, los monocromos en tinta y las "pinturas blancas" (1). Con todo, creo que es posible ampliar su significado hacia una dimensión ética. Y ello porque los artistas zen consideran que la condición de posibilidad de la genuina creación artística descansa, justamente, en una vida ascética. Así, por poner solo un ejemplo, en *Notas dispersas en una ventana bajo la lluvia*, uno de los más importantes tratados estéticos chinos, encontramos que: "Cuando el pintor tome el pincel debe estar completamente tranquilo, sereno, calmado y recogido, y excluir todas las emociones vulgares (...), controlando su energía vital" (Izutsu 2009: 208). Ética y estética enlazadas y reunidas bajo un mismo ideal: pureza. El artista zen, si quiere ser tal, ha de ser puro, esto es, ha de estar encaminado hacia (o haber atravesado ya) la "puerta sin puerta", la vivencia del *satori* (2): de tal experiencia y solo de ella brota la genuina expresión pictórica que, generalmente se despliega como una serie de sobrios trazos negros que representan entidades naturales (ríos, montañas, la luna, cañas de bambú).

Notas

1. No entraré en el análisis de estas curiosas obras. Las "pinturas blancas" no son más que un lienzo sin pintar, acompañadas de algunos versos dirigidos a la interpretación del vacío pictórico. Se cree que fueron desarrolladas por el maestro del té Yōken Fujimura. En japonés se conocen como *haku-shi-san*, literalmente "inscripción sobre papel en blanco".

2. *Satori* es la palabra japonesa para *nirvana*.

3. Para el texto de Reinhardt tomo la traducción de Leopoldo La Rubia, que aparece íntegra en su artículo de 2011 titulado *El nihilismo de las Doce reglas para una Nueva Academia*

Este concepto puede ser aplicado también a la serie de las pinturas negras del pintor estadounidense Ad Reinhardt (1913-1967). Las pinturas negras de Reinhardt no son más que un lienzo pintado de negro: lienzo sin marcas de pinceladas, sin trazo alguno y sin brillo. Pintura austera que, estéticamente, también merece la rúbrica de "ascética". Pero no solo eso: esta serie de pinturas está apoyada teóricamente en las *Doce reglas para una nueva academia* (3), un breve manifiesto en el que el mismo Reinhardt sienta las bases de la

(1957) de *Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo.*

4. Este fragmento es un caso tipo de *mondō*, una discusión entre maestro y discípulo. Los *mondō* generalmente se desarrollan quebrando las leyes lógicas: se articulan bien como conjunción de proposiciones contradictorias, bien como conjunto de respuestas absurdas. Esta técnica de enseñanza es correlativa al ejercicio *koan* (escuela Zen Rinzai), que consiste en plantear una interrogación irresoluble, un modo de meditación "intelectual" y activa.

5. Este es, efectivamente, el punto culmen de toda la narrativa zen. De hecho, la misma palabra *zen* no significa sino "a solas con el misterio".

6. Quizá sea este uno de los puntos más interesantes del fenómeno ascético, mirado transculturalmente. Los textos de la India dan preeminencia a la negación de lo cognitivo. Los *yoga-sutras* de Patanjali, por poner sólo un ejemplo, asumen que basta con negar el principio de individuación según el cual aprehendemos las entidades como cerradas sobre sí. La ascética sufí, por el contrario, no atiende a esto y se centra en las notas afectivas y pasionales de la existencia.

7. Literalmente, "sentarse a solas con el misterio". Es la escuela Zen Sōtō la que más aboga por este tipo de práctica. La escuela Rinzai, como ya se ha anotado, polemiza con ella, aunque tampoco elude esta práctica.

Bibliografía

Aitken, Robert

verdadera creación pictórica. En tal escrito encontramos asimismo una articulación entre ética y estética que parece ser similar a la desarrollada por el zen. "Los artistas plásticos deben tener una mente pura, libre de toda pasión, mala voluntad y error" (La Rubia 2011: 10). "Ningún hombre puede abrazar el arte verdadero hasta que ha explorado y expulsado el falso" (La Rubia 2011: 7).

Es justo esta proximidad la que sugiere una problemática que es preciso abordar. Y es que, como se ha dicho, tanto el zen como Reinhardt hacen del artista un asceta, esto es, un individuo que se ejercita espiritual y corporalmente con el objetivo de dejar atrás todo requerimiento, todo deseo, toda pasión. De un mismo suelo ético, brotan, sin embargo, dos estéticas dispares: de un lado, el zen considera que el aspecto representativo de la obra artística es inquebrantable; de otro, las *Doce reglas para una nueva academia* exhiben una dura crítica contra toda representación. Lo interesante es constatar que esta contraposición va más allá de la articulación entre ética y estética y se desliza hasta ocupar el seno de esta última: porque los artistas zen, a la vez que requieren la representación, abogan por su anulación: representar para no representar. Por ello es preciso, a mi juicio, indagar los presupuestos que subyacen a ambas estéticas: solo desde ahí podremos comprender que la antedicha proximidad en torno a la ética no es tal. En otras palabras: analizaré en primer lugar la teoría estética reinhardtiana, así como la zen y desde lo obtenido ahí, abordaré el polo ético.

2. Reinhardt o la imposible representación

Como hemos visto arriba, la nota más importante que se desprende de la estética reinhardtiana es la clausura de la representación. A principios del siglo XX, el expresionismo abstracto dejó de lado el carácter representativo ligado tradicionalmente a la expresión pictórica, un proceso que fue radicalizado por Reinhardt unos años más tarde: y es que, si los expresionistas quisieron liberar sus trabajos de la primacía de la objetualidad, el americano llevó a cabo un doble proceso de expulsión en el que se dejaba fuera no solo la pintura del objeto sino también la pintura del sujeto. Artistas como Kandinsky o Pollock centraron su producción en la expresión del "paisaje interno", de la propia subjetividad: arte era para ellos pura expresión de emociones y sentimientos y, por ende, los trazos dibujados en el lienzo nada tenían que ver con el mundo de las formas, de los entes. Reinhardt, en un paso ulterior, rechazó los postulados expresionistas: arte no es ni representación del mundo ni expresión de la vida del artista; arte es absoluta independencia y, como tal, si la actividad artística tiene algún objeto, este no debe ser sino el mismo arte.

Ni sujeto ni objeto. ¿Entonces? Nada. Negro mate. En el manifiesto de Reinhardt, acabar con la representación es sinónimo de eliminar de la pintura todo atisbo de realidad, esto es, ni presentar entidad alguna ni manifestar el espíritu: "ni figura, ni primer plano o fondo, ni volumen, ni masa, ni cilindro, esfera o cono, o cubo o boogie-woogie" (La Rubia 2011: 9). En síntesis: "lo mejor, lo más puro, no tiene forma" (La Rubia 2011: 9). En esta propuesta hay, a mi juicio, un par de tesis cuya conjunción me parece sumamente problemática: lo que afirma Reinhardt es que, eliminados los polos del sujeto y el objeto, esto es, dejado "lo real", lo que queda es, propiamente, nada. A esta propuesta ontológica, el artista une la siguiente, esta vez relativa al ámbito estético: la

1991 *The Wu-Men Kuan (Mumonkan)*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1991.

Husserl, Edmund
1931 *Meditaciones cartesianas. Una introducción a la fenomenología*. Madrid, FCE, 1985.

Izutsu, Toshihiko
2009 *Hacia una filosofía del budismo zen*. Madrid, Trotta, 2009.

La Rubia, Leopoldo
2011 *El nihilismo de las Doce reglas para una Nueva Academia (1957) de Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo*. Recurso electrónico:
<https://abstraccionygeometria.files.wordpress.com/2009/04/doce-reglas-para-una-nueva-academia-versic3b3n-corregida2.pdf>

Schlüter Rodés, Ana María
2009 *Atrévete con el dragón vivo. El arte del zazen*. Guadalajara, Zendo Betania, 2009.

representación pictórica consiste, propiamente, en "traer aquí" lo individuado, ya sea del ámbito del *intus* o del *foris*.

En principio, la reunión de ambas ideas parece coherente con la serie de las pinturas negras, que, recordemos, es la más perfecta expresión de las *Doce reglas para una nueva academia*. Pero, ¿son ciertamente coherentes? A mi juicio, hay una discrepancia entre las propuestas estéticas de Reinhardt y la misma creación del artista. Veamos por qué. Las dos sentencias anteriores nos dan diversas posibilidades de interpretación en función de cómo afrontemos la "nada" ontológica y la "no representación" estética. Así la "nada", lo no individuado, puede ser comprendido al modo parmenídeo, esto es, como oposición absoluta al ser: "nada" es aquí lo otro que el ser, su opuesto inconciliable con el que nunca se mezcla; por otro lado, la nada puede aprehenderse como ese campo trascendental condición de posibilidad del aparecer de los entes: nada como el claro o el abismo heideggeriano, como aquello que funda al ser del ente. Del mismo modo, la idea de "no representación" asociada a lo pictórico, puede querer decir que la genuina pintura es un ejercicio carente por completo de representación, esto es, un ejercicio que no tiene las miras puestas en el acto de representar; pero, por otro lado, también es posible interpretar la tesis en el sentido de que, efectivamente, la pintura representa algo: la nada misma.

Lógicamente, la combinación de estas alternativas da lugar a cuatro opciones. ¿Cuál de ellas es la que mantiene subrepticamente Reinhardt? En cuanto a la tesis estética, es claro que nuestro autor opta por la primera: "El mal y el error en el arte son los propios 'usos' y 'acciones' del arte. Los pecados y sufrimientos del arte son siempre sus propias inadecuadas implicaciones y mezclas, sus propios realismos y expresionismos sin sentido" (La Rubia 2011: 6). Justo por ello el arte ha de ser vaciado de toda referencia que no sea el mismo arte (La Rubia 2011: 7). Así, si a lo artístico le corresponde alguna significatividad, alguna trascendencia, esta queda anulada en una vuelta sobre sí: toda la significatividad que le queda al arte es él mismo: la trascendencia queda trocada en absoluta inmanencia. La opción ontológica de Reinhardt es más difícil de localizar. Pero podemos intuir la en una de sus reglas, justo aquella en la que el autor aboga por el uso del negro mate: la pintura debe excluir el blanco porque este color, que es todos los colores, no es sino "una pantalla para la proyección de la luz e imágenes en movimiento" (La Rubia 2011: 9). En otras palabras: el blanco es, pues, la condición de posibilidad de que aparezca "lo que es". Así vemos que la nada a la que apunta Reinhardt es la absoluta expulsión del ser, la imposibilidad de una dialéctica entre ambos.

Una vez explicitados los supuestos teóricos del artista, es fácil ver la contradicción en la que incurre. Una contradicción que, como dije, apunta a la articulación entre lo que dice Reinhardt (propuesta estética) y lo que hace (propuesta pictórica). Y es que, en la serie de las pinturas negras, no hay ni un ejercicio de inmanencia estética ni una muestra de la "nulidad" de la nada. Porque, en primer lugar, si como dice Reinhardt, la pintura es absolutamente inmanente, arte por el arte, entonces muy bien puede constituirse como un ejercicio en el que las mismas formas artísticas entren en un juego ajeno a toda significatividad: así ocurre, por ejemplo, en corrientes como la abstracción postpictórica en las que se generan obras cerradas sobre sí, sin referencia a nada, tales como los "objetos pictóricos" de Stella. A este primer argumento, Reinhardt contestaría, evidentemente, que lo que esos artistas hacen es, justamente, manifestar la vida: "los colores son bárbaros, inestables,

sugieren vida" (La Rubia 2011: 9). Pero esto mismo refuerza nuestra tesis pues, efectivamente, Reinhardt está tomando al no-color, el negro, como un criterio de significatividad, esto es, como aquello que remite directamente a la negación de la vida. Por otro lado, "lo que hace" Reinhardt en sus obras monocromas es, si no *representar*, sí *presentar*: en efecto, hay un ejercicio de presentación de la nada: ella se muestra, y, aparece, es más, enmarcada: pues, según el artista, el marco funciona como aislamiento y protección de la pintura de su entorno. En términos ontológicos: la presentación de la nada que es la pintura negra se hace, en todo caso, superponiéndola a todo lo que no es ella, esto es, al mismo ser; de modo que aquí, al igual que en las consideraciones heideggerianas, ser y nada se copertenece.

Este breve análisis no solo ayuda a comprender la dificultad en que incurre la creación reinhardtiana, sino que nos lleva a algo más importante: a poner al descubierto la tensión que se establece entre el ejercicio de "no representar" y el de "(re)presentar la nada". Como se ha visto, el proyecto estético tiene su fundamento en el primer ideal; sin embargo, en el momento en que el mismo pretende realizarse, queda anulado. A mi juicio, y como veremos más adelante, es en la pintura zen donde esta tensión es resuelta satisfactoriamente. Por ahora hemos de buscar las causas que hacen de la estética de Reinhardt un proyecto imposible.

Creo posible indagar en las posibles causas apelando a la noción fenomenológica de "trascendencia", justo lo que Reinhardt negaba al arte y que, por oposición, coloca en el seno de la vida. Esta categoría es, como sabemos, la noción clave de los estudios fenomenológicos, justo porque ella da cuenta de la correlación originaria entre el hombre y el mundo: lo real se construye como conjunto de sentidos imbricados, conjunción que tiene como condiciones de posibilidad la donación de los entes junto al carácter constituyente y abierto del ser del hombre. La filosofía de Husserl entiende tal concepto de la siguiente manera: "Así como el yo reducido no es un trozo del mundo, de igual manera [...] ni el mundo ni ningún objeto del mundo es un trozo de mi yo (...). Al sentido propio de todo lo que forma parte del mundo es inherente esta trascendencia" (Husserl 1985: 69). Es decir: el mundo y el yo están siempre frente a frente de modo tal que el mundo no forma parte integrante de mi yo y a la inversa; esta situación es denominada "trascendencia del mundo". Trascendencia refiere, pues, al horizonte según el cual uno puede captar las esencias. En términos sencillos: estoy ante lo dado (este escorzo) pero la trascendencia del mundo me permite alcanzar cognitivamente algo que ya no es solo este escorzo, sino "la cosa misma".

La hermenéutica, por otro lado, toma tal concepto como aquello que resuelve toda la significatividad en que despliega sus actos el existente. El sentido acontece en la retaguardia del yo diáfano promulgado por Husserl. En el seno de esta oscuridad, relativa a la generación del sentido, se han colocado al menos dos elementos. Heidegger da prioridad al carácter temporal, de modo que todo sentido es primeramente tiempo, orientaciones en las que lo por-venir prima sobre lo demás. Merleau-Ponty, de otro modo, entiende que la constitución de sentido es producto de un "nadie", esto es, de la misma corporalidad que no es sino intencionalidad. Ambas filosofías sirven para dar cuenta de lo que podemos denominar "trascendencia mundana".

No interesa aquí tomar una u otra versión de la fenomenología. Antes bien, creo que tanto la orientación eidética como la existencial son clave para comprender por qué Reinhardt fracasa a la hora de realizar su principal querencia estética. Todo arte exhibe trascendencia. O lo que es lo mismo: toda producción artística va, irremediabilmente, más allá de sí. Si nos atenemos a conceptos husserlianos, una serie de trazos más o menos elaborados, pueden ser meramente vistos: en ese caso estamos en el estrato del "verdadero empirismo" promulgado por el filósofo, aquél que, perfectamente enraizado en lo sensible, sabe que legítimamente y, al menos en principio, no puede ir más allá de lo dado si es que quiere alcanzar con verdad aquello que se muestra. Pero los trazos no son todavía "arte": sobre ellos o, mejor, entre ellos, emerge un *plus* que, aun siguiendo a Husserl, "termina" lo dado, confiriéndole un sentido. Es entonces cuando decimos que los trazos *son* un torso, una tempestad o acaso un paisaje. Este "más" no es sino la significatividad constituida por la correlación hombre/mundo, una significatividad que no ha de ser necesariamente la *representación*. Porque los trazos no son únicamente el torso de Apolo representado, sino que son bellos, o expresan fortaleza, o revelan conocimientos anatómicos... Todo eso lo intuye Reinhardt: por ello es comprensible que en su proyecto lleve a cabo una doble eliminación: no solo pretende anular la trascendencia cognitiva, esto es, aquello que hace del mundo un mundo de entes, sino que además inicia una lucha enconada contra toda trascendencia propiamente existencial: "Ni línea ni contorno. Los locos ven contornos y los dibujan. Una línea es una figura, un cuadrado es un rostro" (La Rubia 2011: 9); y, del mismo modo, también dice no "al realismo o existencialismo (...), no al impresionismo (...), no al expresionismo o surrealismo" (La Rubia 2011: 8).

Lo que quiere Reinhardt con su ideal estético es un arte ajeno a la generación de sentido. Pero ya desde el comienzo, colocados ahora en la perspectiva del artista, la obra misma está atravesada por un sentido: el creador Reinhardt tiene sus miras puestas en la anulación de la trascendencia del arte, de modo que es justo ese proyecto negativo el que hace de la obra del americano una obra *con sentido*. Aquí su trascendencia no es ni la representación del mundo ni la expresión del paisaje interior. Es, antes bien, una extraña actitud que puede expresarse paradójicamente como sigue: dirigir la trascendencia de la obra hacia su autoaniquilación. Si nos colocamos en el polo del espectador, algo similar ocurre. Baste un ejemplo: desde un punto de vista cognitivo, la serie de las pinturas negras nada dice (esto es, no representa nada), y si Reinhardt no hubiese escrito sus *Doce reglas para una nueva academia*, nada más diría (esto es, no se comprendería como "arte puro", "última obra" o cosas similares). Por ello, la tensión entre el "no representar" y el "(re)presentar nada" está abocada a su autoanulación: para poder hacer efectiva una "no representación", el artista está obligado a impregnar su obra de trascendencia, es decir, a hacer explícito un *plus* según el cual la obra misma rehúsa de representar. Pero, ¿por qué esta explicitación de la no representación coincide con un cuadrado negro, con la nada? A mi juicio hay un hondo prejuicio aquí, que recorre toda la metafísica occidental. Es este prejuicio ontológico el que no está en el zen y el que, como veremos, ayuda a solventar adecuadamente la tensión entre el representar y el no representar.

Los primeros metafísicos griegos piensan, como ha apuntado Nussbaum, inmersos en una dualidad, que originariamente no toma aún los nombres de lo Uno y lo Múltiple. El caso paradigmático es el de

Anaximandro: el mundo es ya *perás*, esto es, lo limitado, aquello sujeto a las formas; por el contrario, en un estadio primigenio "lo que es" es una amalgama *ápeiron*, esto es un caos informe, carente de todo límite. En Anaximandro, esta distinción no conlleva una diferenciación entre el ser y la nada; en otras palabras: no se identifica "lo que es" con lo determinado y "la nada" con lo carente de límite. Pero en Reinhardt, al igual que en la metafísica occidental, ese ulterior paso ya se ha dado: justo por eso la eliminación de la trascendencia cognitiva obliga a presentar una nada, porque se considera que, cuando no hay límite, lo que queda es nulidad. El zen, como veremos, elabora una ontología en la que la carencia de determinación no es correlativa a la nulidad, sino que, por el contrario, es una expresión de la sobreabundancia de determinaciones.

3. El zen o la representación que no representa

Podemos abordar el problema de la estética zen atendiendo al problema más general de la articulación semántica, esto es, de las relaciones que, según el zen, se dan entre las palabras y las cosas. Y ello porque, como veremos, las mismas dificultades que se dan en torno al lenguaje, entendido como medio patentizar "lo que es", aparecen en las ideas estéticas de los artistas. El maestro Wu Mên pregunta a sus discípulos: "Si lo llamáis un bastón de bambú, lo fijáis. Si no lo llamáis un bastón de bambú, vais contra los hechos. Luego no podéis ni decir algo, ni no decir nada. ¿Qué es entonces? ¡Decídmelo inmediatamente! ¡Decídmelo inmediatamente!" (Izutsu 2009: 99). El zen abunda en ejemplos de este tipo (4). ¿Cómo entenderlos? Pese a lo extraño del fragmento, de él podemos extraer la nota ontológica que asienta todo el pensamiento zen: "lo que es" no solo es, sino que también no es, y, del mismo nodo, "lo que no es" no es, pero también es. En otras palabras: toda determinación, a un tiempo, constituye ser, pero también lo dispersa. Por eso puede decir Wu Mên que el bastón es ciertamente un bastón y que a la vez rebasa toda determinación, esto es, que ciertamente ahí no se resuelve todo.

Esta ontología, lejos de ser contradictoria, puede ser articulada perfectamente (Izutsu 2009: 109-217 y Sekida 2008: 176-190). En torno a esto, creo preciso advertir que la literatura zen no abunda en consideraciones propiamente filosóficas ni, por supuesto, en argumentaciones (quizá el texto más "filosófico" sea el *Shōbōgenzō*, un tratado del siglo XIII redactado por el maestro Dōgen). Sin embargo, en las últimas décadas han proliferado estudios que pretenden elaborar una filosofía de fuerte carga metafísica que respete, y sea consonante con el ideario zen. A este respecto, son paradigmáticos los autores de la denominada Escuela de Kioto, con autores como Nishida o Nishitani.

Volviendo a nuestro asunto, la ontología zen presenta tres estratos, tres modos de considerar lo real que, pese a ser diversos, pueden ser articulados unitariamente. Estos tres niveles son susceptibles de ser analizados desde diversos puntos de vista: epistemológico, metafísico-ontológico, estético y ético. Atendiendo a lo ontológico, el zen asume que lo real es (1) lo articulado, (2), lo no articulado, (3), lo articulado. El primer estadio corresponde al ámbito del devenir, a la "normal" configuración de las entidades: un árbol es nada más que eso. Con todo es preciso destacar que aquí el zen no despliega los caracteres típicos de la metafísica occidental: el devenir no se opone al ser, en el sentido de que es indiferente considerar el árbol en su aspecto cambiante o su

aspecto esencial. El primer estrato no es sino la mirada ingenua, cotidiana. Del segundo de los niveles, nada puede ser dicho: el efecto, es correlativo a la experiencia *satori*, en la que los polos del sujeto/objeto o de lo determinado/no determinado, quedan superados. Por ello, aquí "no articulación" no significa lo opuesto a lo articulado, lo informe, sino que, por el contrario, la noción remite al "aspecto" que presenta lo real más allá de toda posible descripción (5), más allá de toda reunión o dispersión, más allá de todo ser o no ser. Hay que destacar que este estadio es considerado como la "genuina realidad" (*ji*, "mismidad") a la que generalmente se adscribe también un carácter axiológico absoluto. El último estadio es el más importante para nosotros: supone una suerte de regreso ("vuelta al mercado") en la que la dualidad es repuesta. De nuevo, el mundo es lo que es... pero algo más: el sujeto ahora percibe las entidades como formas articuladas de lo no articulado. En otras palabras: comprende no ya que bajo el aspecto formal del ser se esconde la dispersión, sino, antes bien, que el ser mismo es forma y no forma.

Una vez desarrollados los principios ontológicos del zen, es fácil comprender el problema de la articulación semántica. En el *Mumonkan*, del maestro Wumen Hui-k'ai, se formula explícitamente esta dificultad: "La palabra altera la trascendencia [de lo real], mientras que el silencio altera su manifestación. ¿Cómo se podría unir la palabra y el silencio sin alterar la realidad?" (Aitken 1991). En efecto: la palabra es ya la determinación, el silencio la indeterminación, pero ambos solo presentan un aspecto parcial de la realidad. Justo en este punto es donde entra la expresión artística: el arte, ya sea la poesía o la pintura aparecen como aquello que puede superar las deficiencias de la significación.

Y es que, según el zen, el arte permite captar el tercer momento de la dinámica ontológica. "Nuestro maestro solía aconsejarnos aprender sobre el pino del pino mismo, y sobre el bambú del bambú mismo (...). «Aprender» es nuestro penetrar en el objeto mismo (ya sea un pino o un bambú) hasta que su inescrutable esencia se revele a nuestros ojos. Entonces la emoción poética así suscitada cristaliza en verso" (Izutsu 2009: 209). Es este momento el que permite comprender que la representación zen sea, estrictamente, una no representación: lo que patentiza la expresión pictórica o poética no es únicamente el objeto limitado, puesto ante el sujeto, sino que lo trasciende, mediante una resignificación según la cual lo representado es eso y el "fondo" de lo real, lo no articulado, la máxima posibilidad del ser.

4. Las dos ascéticas y la eliminación del color

Los análisis precedentes han conllevado la explicitación de los supuestos ontológicos de las estéticas reinhardtianas y zen. Es momento de intentar comprender hasta qué punto estas dos orientaciones dan lugar a distintas consideraciones en torno al fenómeno ascético. Es este un tema demasiado complejo. Debido a la complejidad del tema, es preciso operar una simplificación, según la cual me gustaría considerar, sencillamente, que la ascética es un proceso de *efectiva negación*. Qué sea lo que se niega, esto es, si en tal acto prima lo afectivo o, antes bien, lo cognitivo es una temática en la que no podemos entrar (6). En síntesis: ascética como ejercicio negativo y nada más.

Podemos asumir que la eliminación del color en la creación pictórica es una muestra, más o menos metafórica, de lo que, de hecho, acontece en el ámbito ético. "El color ciega. Los colores son un aspecto de la apariencia y por tanto solo de la superficie (...), sugiere[n] vida (...). Los colores son un adorno de la distracción" (La Rubia 2011: 9). "El color representa la superficie de la naturaleza (...), la fascinación por el color es un serio obstáculo para la percepción de la naturaleza más íntima de las cosas" (Izutsu 2009: 213). De nuevo nos encontramos con dos tesis, la primera de Reinhardt, la segunda de Izutsu que parecen por completo sinónimas. Con todo lo dicho hasta ahora podemos ya intuir que nada más incierto.

Como he dicho, me gustaría emplear la eliminación de la gama pictórica como metáfora para acercarnos brevemente al problema de la ascética. Creo que mediante este procedimiento podremos alcanzar el punto central de la cuestión: en síntesis, el zen quiere eliminar los colores a través de una suerte de asunción negativa de los mismos; Reinhardt apelará, más que a una asunción, a una absoluta negación. Tenemos pues, dos ejercicios aparentemente similares, pero con sentidos divergentes: de un lado, negación como asimilación, de otro, negación como aniquilación.

Recordemos la ontología zen cuya dinámica interna desemboca en la tesis de que todo lo que es, es y a la vez es más de lo que es (es todo). Es justo esto lo que permite explicar la eliminación del color en las pinturas: el negro es la negación de todos los colores, el momento de absoluta no articulación cromática. Pero ello no significa en modo alguno la aniquilación de la gama: al contrario, es la afirmación de todos los demás, la infinita posibilidad expresiva (Izutsu 2009: 214). Quizá un ejemplo clarifique el asunto. Tomemos un cuadro azul: en los trazos azules acontece la negación de los demás, excepto de uno, el azul mismo, que aparece positivamente afirmado. Pero cuando se afirma el negro, absolutamente toda posibilidad cromática está afirmada. El negro es el color que mejor presenta "lo que es", puesto que lo que es, es infinita posibilidad emergida ya como entidad.

Este rasgo es típico de las prácticas ascéticas del zen, centradas todas en la práctica del *zazen* (7). El *zazen* es una práctica a la que últimamente se presta bastante atención, especialmente en ámbitos de la psicología y las neurociencias. Pero, a mi juicio en estos casos se tergiversa su genuino carácter al considerarla como un medio para un fin: el *zen well-being* que busca una suerte de limpieza interna, de serenidad (Schlüter Rodés 2009: 63). Tergiversación que no atiende ni a los textos clásicos ni a los presupuestos ontológicos de oriente. Así, recurriendo de nuevo a Dōgen, encontramos que "el cuerpo entero está más allá del polvo del mundo. ¿A quién se le ocurre pensar en medios para limpiarlo?" (Schlüter Rodés 2009: 75). O lo que es lo mismo: toda expresión corporal o mental, todo sufrimiento o jovialidad son ya la expresión de la no articulación originaria y, por ende, intentar cercenarla no es solo imposible, sino que obstaculiza la comprensión de lo que es. De nuevo encontramos aquí esa negación que asume la totalidad: negar el pensamiento ("dejarlo como una nube que pasa") no es más que asumir que él es todo lo demás.

De un modo muy diferente Reinhardt apela a la negación de los colores. La entiende como pura ausencia que no subsume dentro de sí a los demás: "Nada de blanco. El blanco es un color y todos los colores" (La Rubia 2011: 9). Por su ontología opositiva, el negro expulsa el color. Es

cierto que nada hay en las *Doce reglas para una nueva academia* relativo a las modalidades de la práctica ascética. A lo sumo encontramos una breve pincelada que, además es de dudosa autoría: "El taller debe estar separado de la parte habitable de la casa, lejos de las obligaciones del concubinato y el matrimonio" (La Rubia 2011: 14). Pero, con todo lo dicho no es arriesgado sugerir que la ascética reinhardtiana no es más que un ejercicio de violencia sobre sí, de mortificación, tal y como generalmente se han entendido estas prácticas.

Así, vemos que la similitud de las propuestas éticas de Reinhardt y los artistas zen, señalada al comienzo, no es más que aparente. En efecto, la negación de los colores en el pintor americano es entendida como aniquilación de todo aquello que es vida y, por ende, ello permite interpretar que la pretendida "austeridad" del pintor requiere, para ser tal, una destrucción del mismo. Siguiendo su ontología de oposiciones, no cabe sino considerar que dicha aniquilación es solo posible si el propio artista lucha contra sí, en un intento por arrancar de él todo lo que es vida o trascendencia significativa. En el zen, por el contrario, asistimos a un ejercicio ascético centrado en el despliegue de una realidad en principio inaccesible; no obstante, la aparición de la misma no está motivada por una praxis vital *negativa*, sino, antes bien, por una suerte de un atento dejarse ser que permite el descubrimiento de esa "mismidad".

Fernández Fernández, Juan Carlos

"Ascetismo pictórico. Reinhardt y el zen", *Ensayos de Filosofía*, nº 2, 2015, semestre 2, artículo 6



Ensayos de Filosofía - ISSN
2444-2879

Presentación Editores Normas de
publicación Redes Contacto