

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

TESIS

SOBRE LO ESPIRITUAL
EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Para obtener el grado de
Maestro en Historia del Arte

José Luis García Mondragón

Tutor: Dr. Daniel Garza Usabiaga

México, D.F., noviembre 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Sinodales:

Dra. Marie Areti Hers

Dra. Laura González Flores

Índice

Introducción.....	4
I. Lo espiritual en el arte moderno.	
Antecedentes. Rupturas entre arte espiritual y religión desde el siglo XVIII al arte abstracto.....	12
El Expresionismo abstracto y la pintura de Mark Rothko. Introspección psicológica, arcaísmo y universalidad.....	14
La nada hecha visible en la pintura de Mark Rothko.....	26
II. The Menil Collection y <i>The Rothko Chapel</i>	29
III. Lo espiritual en el Minimalismo y el Postminimalismo. El Sentido de lo supremo y la ausencia.....	37
Conclusión. Lo espiritual en el arte contemporáneo.	
Nuevas formas de entender lo sagrado. La estética de la abyección en <i>Piss Christ</i>	43
Un arte contemporáneo espiritual	47
Bibliografía.....	49

Introducción.

El arte de nuestros días se caracteriza por confrontar a la religión desde un lugar que puede contener crítica, reflexión e incluso devoción, pero nunca desde una producción que ilustre los relatos religiosos y mucho menos que siga de forma ortodoxa los dogmas establecidos. Podríamos pensar que ya no se produce un arte religioso o que, si éste existe, no entra en el mundo del arte contemporáneo. Sin embargo esta situación no se encuentra tan determinada en la realidad. De tal modo nos encontramos, por un lado, que una parte significativa de la producción artística está influida por la expresión religiosa y, por otro, que junto a ella existe una práctica espiritual vinculada de cierta forma a la religión institucional, pero que toma prestado los últimos desarrollos artísticos para actualizar su expresión devocional. En el contexto de la historia del arte posiblemente lo más importante es la posibilidad de hablar de un arte espiritual legítimamente contemporáneo que existe de modo autónomo y a la vez relacionado con la religión de una forma más compleja de la que nos podríamos imaginar en un principio.

Al hablar de lo espiritual nos enfrentamos con el problema de la indefinición de este término. El *espíritu* es un concepto que tiene muchas acepciones en la filosofía moderna, siendo una categoría bastante flexible, pero con algunas constantes que lo describen como el *entendimiento*, la fuerza que da vida¹, o aquello cuya cualidad esencial se encuentra en contraposición con ideas como “el mundo material”. La religión se avoca más a la tarea de definirlo claramente a través de dogmas y doctrinas. Sin embargo, cada religión a través del tiempo y las culturas tiene diferentes conclusiones acerca del espíritu, lo cual, lo convierte en un concepto inasible. En esta investigación vamos a descubrir que en el arte contemporáneo el *espíritu* se encuentra vislumbrado a partir de la definición personal que los artistas tienen acerca de este concepto y que las influencias religiosas en sus vidas, así como las de la filosofía moderna, lo conforman también, resultando en una variedad de interpretaciones que

¹ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición revisada y aumentada, 1974, pp. 441-443.

tienen que ver con lo inmaterial, lo sutil y un sentimiento existencial, relacionado específicamente con la sensación de vacío, misterio y trascendencia.

El objetivo de este ensayo es generar una nueva visión acerca de lo que podríamos denominar como *arte espiritual contemporáneo*, salvando los malentendidos entre arte y religión, que están motivados principalmente por una disputa entre los círculos intelectuales contemporáneos y la religión tradicional. La investigación aquí presente parte de la creencia en que el desarrollo del pensamiento en la actualidad tendría que estar desprovisto de todo compromiso con las instituciones religiosas, a fin de perfilarlo como un pensamiento realmente libre. Esta idea está relacionada con otro punto muy difundido en la cultura moderna, según el cual la religión es una institución engañosa y corrupta y su conocimiento una serie de cuentos y fantasías que no tienen veracidad alguna, sirviendo como un placebo social para domesticar el libre pensamiento de las personas. Este razonamiento, aunado al de un arte libre, hace posible la idea de que un *arte espiritual* es ilegítimo con respecto a los estatutos del arte contemporáneo. Sin embargo, como veremos a lo largo de esta investigación, esta creencia, que pretende defender la autonomía del arte frente a la religión, no corresponde con una parte muy significativa del desarrollo del arte de nuestros días.

Mi hipótesis es que existe un *arte espiritual contemporáneo* que, a pesar de relacionarse de cierta forma con la expresión religiosa, no sirve a sus necesidades, como lo haría, por ejemplo, el Barroco con la Iglesia Católica en los tiempos de la Contrarreforma. El arte espiritual al que me refiero está conformado por varios elementos en los que profundizaremos cuidadosamente. Estos son:

- La búsqueda, por parte de los movimientos artísticos, de un nuevo lenguaje para expresar lo sagrado.
- El encuentro, por parte de los artistas, con una poética personal desprovista de dogmas religiosos.
- El concepto de universalidad.
- El espíritu como el *ser* y la sensación de *nada*.
- La estética de la negación y el vacío.
- Las influencias religiosas en la historia de cada artista.
- Los patrocinadores.

Cada uno de estos puntos se encuentra inscrito en contextos históricos distintos, pero entrelazados por la preocupación que tenía el mundo del arte de expresar la espiritualidad humana de una forma coherente y sensata de acuerdo a los tiempos modernos con todas sus carencias e innovaciones, como la desolación en tiempos de guerra, la muerte de Dios, las industria y las nuevas tecnologías, la psicología, el existencialismo y la necesidad de trascender lo ordinario.

A lo largo de este ensayo pretendo demostrar, con la exposición de estos puntos, que el mundo del arte, en su búsqueda por una expresión renovada de la dimensión espiritual humana, se relaciona con los contenidos religiosos de una forma autónoma, en la que no compromete la libertad de su expresión y, al mismo tiempo, se da la oportunidad de interpretar de modo particular, crítico y, a veces, radical, estos contenidos². Para aclarar este punto despliego una investigación sobre la evolución de la obra de Rothko, que va de la apropiación de símbolos de diferentes tradiciones místicas hacia la expresión de un estado místico abstracto, demostrando la pertinencia de la expresión personal acerca de lo espiritual. Por otro lado menciono las implicaciones conceptuales de la obra *Piss Christ* de Andrés Serrano, que termina siendo una especie de icono religioso, aunque invirtiendo las formas tradicionales de representación, al grado de provocar escándalo y perturbación. La crítica en estos dos artistas se expresa al poder apropiarse del significado de lo sagrado y sacarlo del cerco de la religión para poseerlo y actualizarlo en una elaboración personal. En este acto es como si el artista nos recordara que lo espiritual pertenece a la experiencia humana y no a la administración institucional, por lo que tenemos derecho a tomarlo y expresarlo individualmente, incluso si esto contraviene los principios e intereses de la religión. De esta forma, como hipótesis también propongo lo espiritual como una expresión personal que, a pesar de ser independiente de la religión, se encuentra influida por ésta e incluso motivada, como lo veremos en el capítulo sobre *The Rothko Chapel* y en el carácter religioso de sus patrocinadores. Aquí es cuando encontramos un último punto a destacar: la compleja

² La expresión de carácter devocional y la crítica al aparato religioso son posibles en el arte contemporáneo en el que opera el principio de *doble codificación*, explicado por Arthur Efland. Dicho recurso postmoderno se caracteriza por hacer uso de la ironía, la ambigüedad y la contradicción. Esto serviría en nuestro estudio para decir que en el arte espiritual contemporáneo podemos ver un uso ambivalente de la experiencia espiritual y de la crítica a la religión, actuando también en los dos sentidos simultáneamente. Ver: Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Sthur, *La educación en el arte postmoderno*, España, Paidós, 2003, p. 64.

relación con *lo religioso* en el arte contemporáneo. Aunque este adjetivo es utilizado sin cuidado para describir *lo espiritual* yo propongo que existe una diferencia y una coincidencia entre estos dos términos. Este concepto está claramente expuesto en la figura híbrida de *Rothko Chapel*, a la vez museo y capilla religiosa interdenominacional.

Como mencionamos antes, lo que se podría considerar como arte espiritual contemporáneo, está lleno de malentendidos respecto a la relación entre el mundo del arte y la expresión religiosa³. Para abrir el debate nos introducimos a continuación al problema con los conceptos expuestos en un ensayo de James Elkins acerca de religión y arte contemporáneo. Elkins menciona que el arte religioso o “sinceramente piadoso” no tiene cabida en el arte postmoderno que tiende a la reflexión, la crítica y la ironía. Dice que si un artista quiere tener éxito en el arte actual y hablar sobre religión tiene que hacerlo desde el carácter postmoderno, de otra forma no podrá ser tomado en serio por los críticos y demás miembros del mundo del arte⁴. Sin embargo, como veremos más adelante, el propio carácter contemporáneo facilita que coexistan la crítica y la devoción, como lo constatan numerosas obras de artistas legitimados por la historia del arte.

León Ferrari es un artista argentino con una larga trayectoria en la producción de un arte que puede ejemplificar el tipo de obra postmoderna válida de la que habla Elkins. Ferrari aborda a la iglesia cristiana desde un punto de vista crítico tocando temas bastantes sensibles que hacen repensar si es coherente creer en el discurso “piadoso” de una institución implicada con la política en actos de masacre y corrupción. Su visión crítica las políticas de represión y terrorismo oficial que promueve la cultura occidental a través de las guerras del estado, como las campañas bélicas estadounidenses y la dictadura en Argentina⁵. Este es el caso de su obra titulada *La Civilización Occidental y*

³ Debido al carácter crítico del arte espiritual contemporáneo que se expresa desde una visión netamente personal y autónoma, es decir, sin representar los dogmas religiosos ni servir a los intereses de sus instituciones, el mundo del arte se erige como un espacio social en el cual es posible reflexionar acerca de lo religioso, pero también realizar una práctica espiritual a partir de la creación y la contemplación del objeto artístico. En este mundo el artista toma el lugar del profeta o el sacerdote, el iluminado que trae a los ojos del resto la experiencia invisible de lo espiritual, pero también es su más incisivo crítico. Sin embargo, este papel del artista no es totalmente autónomo, sino que depende de muchas formas de la legitimidad que le da el mundo del arte. Este tema es rico pero complejo, por lo cual no será abordado en el breve espacio de este ensayo, pues nuestro objetivo es reflexionar acerca de la expresión espiritual en el arte y no tanto en las implicaciones de las estructuras que operan en este mundo para que aquello suceda.

⁴ James Elkins, “Reflexiones sobre religión y arte contemporáneo”, *Exit Express. En el nombre del arte. Religión y arte contemporáneo*, Sumario/39, noviembre 2008, pp. 18-29.

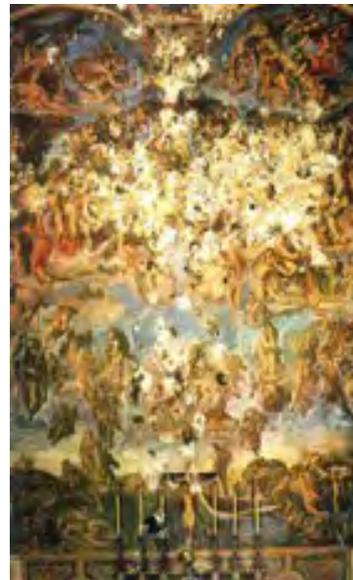
⁵ Andrea Giunta, “León Ferrari. Tributo a la desobediencia”, *Exit Express. En el nombre del arte. Religión y arte contemporáneo*, Sumario/39, noviembre 2008, pp. 6-13.

Cristiana que está conformada por la reproducción en escala de un avión bombardero de las fuerzas armadas de Estados Unidos y que se encuentra en posición de picada. Las alas son utilizadas como travesaño en las que están sujetas las manos de un crucifijo, de forma que el avión hace las veces de una cruz. Sus medidas son aproximadamente 2 metros de alto por 1.5 de ancho. Esta pieza fue realizada en los sesenta como una protesta en contra de la guerra de Vietnam, pero en los últimos años se actualizó con respecto a las intervenciones bélicas más recientes de Estados Unidos en Medio Oriente. En el 2005 la obra se exhibió en una exposición retrospectiva de León Ferrari en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, que fue cerrada por la presión de algunos grupos católicos y conservadores que se encontraron ofendidos por una serie de *collages* que exploran los vínculos entre la iglesia y las autoridades de la dictadura en Argentina. En el 2007 *La Civilización Occidental y Cristiana* fue expuesta en la 52ª emisión de la bienal de Venecia, en donde el artista fue galardonado con el León de Oro, por un jurado presidido por el director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Este reconocimiento a la carrera de Ferrari confirma la teoría de James Elkins, que establece que el mundo del arte actual celebra las manifestaciones que provocan el conflicto y la reflexión inconformista al abordar la religión.

Otra pieza en la que Ferrari trabaja la ironía se titula *Juicio Final*. Esta obra es una especie de ensamblaje con un elemento vivo. Debajo de una jaula, en la que se encuentran unas palomas blancas, hay una reproducción del *Juicio Final* de Miguel Ángel, más o menos del tamaño de un póster mediano. La pieza genera su significado a partir de la acción en vivo y de la inversión de valores simbólicos. El excremento de la paloma cae sobre la imagen ensuciándola repetidamente con manchas que, además de resultar afortunadamente plásticas, contienen una gran complejidad de significado. Si observamos más allá de la provocación superficial nos daremos cuenta de que el carácter abyecto y escatológico de la pieza podría no ser blasfemo cuando se le aprecia desde la perspectiva simbólica de la escatología. Este término proviene de la raíz griega *skatos* que se refiere a las excrecencias y a los procesos de eliminación. En la teología esto tiene que ver tanto con la crucifixión de Jesús como con el Apocalipsis y el Juicio Final, que son momentos de finalización. En el primer caso se termina con los



León Ferrari, *La Civilización Occidental y Cristiana*, 1965.



León Ferrari, *Juicio Final*, 1985. Jaula con palomas (izquierda) y póster del *Juicio Final* de Miguel Ángel manchado con los excrementos de las paloma (derecha).

sacrificios dados a Israel y con un sinnúmero de leyes sociales y litúrgicas hebreas para dar entrada al nuevo pacto de la era mesiánica. En el libro bíblico *El Apocalipsis* el profeta describe cómo ve pasar los cielos y abrirse hacia un nuevo tiempo de paz después del gran juicio de purificación. Aquí hace su aparición la complejidad entre arte y religión. Entre las interpretaciones más inmediatas a la imagen de la paloma excretando podemos tener a la personificación del Espíritu Santo manchando la obra humana religiosa. Así, la aparente blasfemia de la obra de Ferrari comienza a tener un significado profundamente espiritual, pero crítico en contra de la religión, en la que el excremento es la sustancia divina que finaliza y humilla la pretensión de la institución religiosa, representada por el fresco de Miguel Ángel que, a su vez, es símbolo del Vaticano mismo. Deberíamos preguntarnos entonces si la presencia de la crítica en una obra impide que existan sentimientos espirituales en ésta misma.

Para finalizar esta introducción me gustaría confrontar el discurso de James Elkins con una de las obras más paradigmáticas y problemáticas respecto a la relación arte-religión. *The Rothko Chapel* comprueba que existe un arte contemporáneo legítimo que se vincula de una forma compleja con la “expresión religiosa”. Con este término me refiero a los sentimientos devocionales y a las ideas personales acerca de lo espiritual que no están necesariamente vinculadas a una religión específica, sino que pertenecen a la naturaleza humana. De hecho prefiero el término “expresión espiritual” para evitar malentendidos, sin embargo lo utilizo porque aparece frecuentemente en los textos que he consultado y que acompañan la construcción de esta disertación.

En mi estudio acerca de las actitudes de los de Ménil –patrocinadores de *Rothko Chapel*— se puede observar que lo dicho por Elkins no resulta totalmente cierto para todo el arte contemporáneo, e incluso se muestra que la devoción es completamente pertinente. El hecho está en que *The Rothko Chapel* funciona como una capilla religiosa. En ella se pueden realizar acciones sencillas y silenciosas como meditar a solas o en grupo, pero también se permite celebrar bodas o rituales de iniciación. Desde que la capilla fue fundada en 1971 por los de Ménil se alienta a los visitantes para sentirse libres de expresar su devoción, sin importar la religión que profesen. En el caso de una visión agnóstica, los cuadros de Rothko que se encuentran allí reflejan ese sentimiento humano de forma abstracta, como experiencia y concepto, sin estar necesariamente relacionados con el principio de alguna religión.



The Rothko Chapel (al fondo) con la escultura *Broken Obelisk*, de Barnett Newman.

Si bien, *The Rothko Chapel* es francamente devocional, tampoco entra totalmente en conflicto con los principios de crítica y reflexión que Elkins describe como parte intrínseca del arte postmoderno. La Capilla establece una polémica con la religión occidental, ya que niega el uso de la imagen en la práctica religiosa. En la inauguración, Dominique de Ménil mencionó que en un mundo repleto de imágenes la imagen religiosa se había vuelto intolerable⁶. Este tipo de postura frente a una religión que tradicionalmente ha utilizado la imagen para transmitir el sentimiento devocional dio lugar a la creación de una capilla interdenominacional en la que el profeta es un artista y la doctrina descansa en los vínculos con una filosofía y una estética moderna del vacío. *The Rothko Chapel* nos muestra una tendencia del mundo del arte en que la devoción y la crítica proponen nuevos caminos para la expresión religiosa pudiendo coexistir de forma acertada sin que por esto se vea afectada la espiritualidad o la reflexión intelectual que precisa un mundo que, después del vacío dejado por la guerra y la corrupción de las autoridades religiosas, ya no puede ser ingenuo.

⁶ David E. Brauer, "Space as Spirit", en K.C. Eynatten y Kate Hutchins (eds.), *Image of the Not-Seen: Search for Understanding. The Rothko Chapel Art Series*, Houston, Tx., The Rothko Chapel, 2007, p. 43.

I. Lo espiritual en el arte moderno

Antecedentes.

Rupturas entre arte espiritual y religión desde el siglo XVIII al arte abstracto.

El arte no siempre fue como ahora lo describe James Elkins. Debemos recordar que por un largo periodo de la historia occidental el arte se encargó de dar forma a los conceptos y a los relatos religiosos, pero también que en varias ocasiones han existido rupturas importantes en las que no sólo abordó temas que no pertenecían a la religión, sino que incluso la criticaron; en parte, como una forma de trascenderla y situarse sobre ella, buscando nuevas perspectivas y discursos, atendiendo también a otras necesidades. En el siglo XVIII encontramos una de las series de fracturas más significativas entre estos dos mundos a lo largo de la historia del arte. Es cuando la Academia francesa prepondera los temas humanistas y el Romanticismo los sentimientos personales, alejándose cada vez más de las representaciones religiosas. Sin embargo esto no impidió que diferentes sentimientos de veneración fueran incorporados a temas no devocionales. Vemos destacarse así la grandeza del paisaje romántico, que va desde la nostalgia por el esplendor de las civilizaciones pasadas perdidas en la decadencia de las ruinas, hasta la naturaleza expuesta en su fuerza y en la contemplación de lo sublime.

En el ensayo titulado *Space as Spirit* David E. Brauer hace notar que, mientras los pintores del siglo XVII, y de épocas anteriores, se enfocaron en la realización de variaciones acerca de temas religiosos, ninguno de los grandes maestros del siglo XVIII —desde Watteau hasta Jaques-Louis David— hacen del tema religioso su principal materia de trabajo. Sin embargo, la ausencia de un imaginario específicamente religioso no detuvo la producción de un arte con contenido espiritual. Continúa Brauer diciendo que el peso del escepticismo del pensamiento racionalista del siglo XVIII fue dirigido en contra de las ineficiencias de las instituciones religiosas, más que en contra de la religión en sí. Por ello el Romanticismo de finales de este siglo, particularmente en Inglaterra y Alemania, se retiró de la iglesia hacia lo interno y a los mundos visionarios personales, dando lugar a la formación del paisaje natural como un nuevo vehículo

visual para la articulación de lo divino. El hecho de que el paisaje cumpliera un amplio espectro de necesidades simbólicas para los artistas no es una casualidad, sino que tiene sus antecedentes en el paisajismo flamenco del siglo XVII en el que los pintores expresaron de forma velada sus sentimientos religiosos en la época de la República⁷. J. M. W. Turner y Caspar David Friederich expresaron claramente en sus pinturas la capacidad de asombrar que posee la naturaleza elevada a su sentido más divino. Este significado es el que un siglo después veremos en las pinturas de Mark Rothko, sin olvidar a las grandes personalidades que precedieron al arte del siglo XX, Vincent Van Gogh y Paul Gauguin, quienes rodeados de la semilla que daría lugar al paisajismo profano de los impresionistas lograron dotar de misticismo las formas de la naturaleza, tal y como lo constatan las series de visiones religiosas de Gauguin, como *Visión después del sermón: la lucha de Jacob contra el ángel* o *La noche estrellada*, de Van Gogh, realizada a partir de la idea de representar la aparición del ángel a Cristo en el huerto de Getsemaní⁸.



Caspar David Friedrich, *Wanderer above the Sea of Fog*, 94.8 x 74.8cm, 1818.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*, p. 49.

Brauer continúa explicando que en los últimos años del siglo XIX el paisaje se agota como escenario de representación de lo espiritual, dando lugar al desarrollo de un nuevo lenguaje, dirigido hacia la abstracción, construido como una extensión de simbolismo y espiritualismo por artistas como Piet Mondrian, Kasimir Malevich y Wassily Kandinsky, dejando evidencias de este arte desde Moscú hasta Nueva York. La publicación en 1911 de *Sobre lo espiritual en el arte* y las pinturas de Kandinsky de ese periodo constatan hasta qué grado el arte no-figurativo sirvió como vehículo para la expresión espiritual. Acerca de esto Brauer cita a Clement Greenberg:

“Fue en busca de lo absoluto que la vanguardia llegó a lo abstracto o arte no-figurativo. El artista de vanguardia intenta, en efecto, imitar a Dios, creando algo válido a la manera de un paisaje —no su imagen—, un paisaje estéticamente válido —algo dado, increado, independiente de significado, similar u original. El contenido ha de ser disuelto completamente de manera que la obra de arte no pueda ser reducida, ni completamente, ni en parte, a algo que no sea ella misma”.⁹

En los años posteriores el arte toma una posición de confrontación ante todas las instituciones sociales; sobre todo en seguida de las guerras mundiales cuando los artistas de las primeras vanguardias del siglo XX contestan violentos en contra de ellas. Con este carácter vemos cómo es encarado el positivismo por el absurdo de los artistas *dada*, al mismo tiempo que el futurismo se lanza a favor de las máquinas como una utopía de transformación estética y social. Algunas décadas más tarde, en Estados Unidos, el Expresionismo abstracto se desarrolla en un entorno de descontento social producido por la segunda guerra mundial y la guerra fría que le prosigue, tomando como una inspiración temprana la pintura europea postimpresionista y el arte abstracto de principios de siglo. Sin embargo la estética romántica y sublime del paisajismo europeo y estadounidense dejó sentir su influencia en la búsqueda espiritual de artistas como Rothko, quien fue un gran admirador de Turner y de los músicos del siglo XIX.

El Expresionismo abstracto y la pintura de Mark Rothko.

Introspección psicológica, arcaísmo y universalidad.

Stephen Polcari ve surgir el Expresionismo abstracto como la respuesta a una crisis histórica, social y cultural o, en palabras de Steven Johnson, “una red de dificultades

⁹ *Ibidem*, p. 50.

que buscan ser superadas a través de una transformación y un renacimiento internos”¹⁰. La segunda guerra mundial deja a los artistas en una introspección psicológica que los empuja a investigar la historia desde una visión interna, más que social¹¹. En la observación de Polcari se destacan dos aspectos importantes del Expresionismo abstracto. El primero de ellos es la presencia de una intensa emotividad en el trabajo de los artistas que, en parte, está influida por los sentimientos de enfermedad, miedo y muerte, difundidos por el Existencialismo. Esta corriente, que reúne a varios filósofos, surge en los años treinta y tiene como fin común el análisis de la existencia como una experiencia que interioriza la realidad. La existencia se entiende aquí como un modo de ser propio del hombre, un modo de ser en el mundo en una situación determinada analizable en términos de la posibilidad. De forma general, en el Existencialismo la posibilidad deviene imposibilidad de progreso y creatividad de algo realmente nuevo, ya que se considera que se tiende hacia una producción que cae en lo ya hecho en el pasado y no hacia un futuro verdaderamente innovador. Una parte fundamental en que esta filosofía entiende la existencia es como un sistema de relaciones entre el hombre y las cosas. Como precursor del Existencialismo, Sören Kierkegaard define que la relación del hombre con el mundo, consigo mismo y con Dios, se expresa con sentimientos de angustia, desesperación y paradoja, respectivamente, lo que resulta en una libertad de elección demarcada por la fatalidad o, al menos, por la incertidumbre de los resultados¹².

Jonathan Harris cita en su investigación sobre el Modernismo en Estados Unidos al crítico del arte abstracto Clement Greenberg para hablar de un sentimiento de desolación en el arte: “aislamiento o alienación, desnudo y revelado para sí mismo, es la condición bajo la cual la verdadera realidad de nuestro tiempo es experimentada... El aislamiento es, por decirlo así, la condición natural del arte elevado en América”¹³. En el mismo texto se expone la idea del estudioso de la cultura de postguerra en Estados Unidos y Francia, Serge Guilbaut, acerca de que los trabajos de Rothko y de Jackson Pollock presentan un estado de ansiedad debido a la tensión de la guerra fría en la era

¹⁰ Steven Johnson, “Rothko Chapel and Rothko's Chapel”, *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1994), *op. cit.*, p. 8.

¹¹ Stephen Polcari, “Mark Rothko: Heritage, Environment, and Tradition”, *Smithsonian Studies in American Art*, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, Vol. 2, No. 2 (Spring, 1988), p. 34.

¹² Abbagnano, pp. 488-492.

¹³ Jonathan Harris, “Mark Rothko and the Development of American Modernism 1938-1948”, *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, Vol. 11, No. 1 (1988), p. 43.

nuclear. Según él, la abstracción de las imágenes de estos dos pintores responde a la función de expresar dicho estado subjetivo¹⁴. Además de esto Jonathan Harris destaca la ambigüedad y la negación como actitudes esenciales dentro del Modernismo.

Específicamente dice que la libertad se expresa en forma negativa, como emancipación de la política, de la necesidad de representar el mundo y de un ethos o estilo colectivo¹⁵.

La introspección psicológica apuntada por Polcari muestra al Expresionismo abstracto como una corriente en la que la emotividad es fundamental. Esta característica lleva a entenderlo como un arte en el que el *espíritu* está relacionado con la expresión de una emotividad interna y no con los fundamentos de una religión; incluso cuando Rothko —uno de los artistas a los que comúnmente se les adjudica un carácter espiritual¹⁶— llega a decir que su obra produce una experiencia religiosa en los espectadores¹⁷. Él mismo consideraba que sus pinturas, si no estrictamente religiosas, sí estaban relacionadas con el reino de lo espiritual, siendo concebidas como experiencias contemplativas¹⁸. Esta experiencia es la que debía desatar en los espectadores una intensa emoción surgida desde el interior.

En el Expresionismo abstracto la conmoción profunda está ligada a la espiritualidad, en parte debido a sus lazos con la psicología entendida desde el surrealismo y, en parte, por el arcaísmo que predomina en el Modernismo¹⁹. Uno de los métodos utilizados por los pintores expresionistas, descritos por Stephen Polcari y Steven Johnson, es la escritura automática, la cual debía liberar la energía del inconsciente y transferirla directamente a las manos en la forma de movimientos no controlados por la conciencia, dando como resultado palabras, trazos y gestos que se registraban en una superficie pictórica. En un artículo publicado en 1952 Harold Rosenberg destaca que en el proceso de producción del *action painting* el acto mismo de plasmar la pintura involucra las dimensiones espaciales y temporales relacionadas

¹⁴ *Ibidem*, p. 44.

¹⁵ *Ibidem*, p. 41.

¹⁶ Johnson, p. 6.

¹⁷ *Ibidem*, p. 44.

¹⁸ Brauer, p. 52.

¹⁹ El surrealismo influyó a la pintura abstracta en su inclinación por tomar el estudio del psicoanálisis freudiano y jungiano aplicado a procesos creativos como la escritura automática y la expresividad intuitiva, que pretendía trabajar desde el inconsciente, en lugar de utilizar los recursos lógicos de la razón.

con las condiciones existenciales básicas del ser humano²⁰. Con respecto a los estados inconscientes y existenciales es bien común el relato de la “danza” que Jackson Pollock realizaba encima del lienzo. En la interpretación surrealista acerca del inconsciente se considera a éste como el depositario de la fuerza vital autoconsciente²¹ que se mantiene oculta detrás de varios sistemas de represión cultural que son superados en el acto creativo. Pero además de esta concepción hay otra que fue de gran influencia en el Expresionismo abstracto.

El arcaísmo, que aparece también en el movimiento surrealista, se caracteriza por una fantasía de universalidad primigenia supuestamente cultivada en las civilizaciones ancestrales o aborígenes y en sus métodos expresivos. Sin embargo, al hablar de la obra de Rothko, Polcari explica que el arcaísmo no repudia a la civilización moderna, como lo haría el primitivismo de Gauguin en su exilio al Pacífico, sino que intenta una actualización del legado de las primeras civilizaciones para mostrarlas de una nueva manera²². Y aunque otros pintores, como Jackson Pollock, Clyfford Still y Adolph Gottlieb están más cercanos a una forma de primitivismo en el arte moderno, Rothko no buscaba una experiencia similar a las expresiones artísticas tribales, sino presentar el espíritu del mito como experiencia, lo cual lo condujo a la abstracción. Rothko encuentra en el mito “el reflejo del curso del espíritu humano en toda su aspiración, vicisitud, poder y sabiduría”²³. Especialmente se interesa en el mito dionisiaco de forma cercana a como lo entiende Nietzsche: como una concentración de la naturaleza de la vida en una forma simbólica²⁴. Según éste filósofo, a través de la tragedia, el mito alcanza su más profunda realización y su forma más expresiva. Este pensamiento lleva a Rothko a un alejamiento de la descripción formal para presentar finalmente el sentido fundamental del mito en colores y formas básicas que producen un acercamiento a éste a través de la experiencia emotiva, que él califica como religiosa.

La búsqueda de Rothko por comunicar emociones humanas fundamentales lo acerca, por un lado, al paradigma de universalidad que expresa la parte del Modernismo

²⁰ Harris, p. 41.

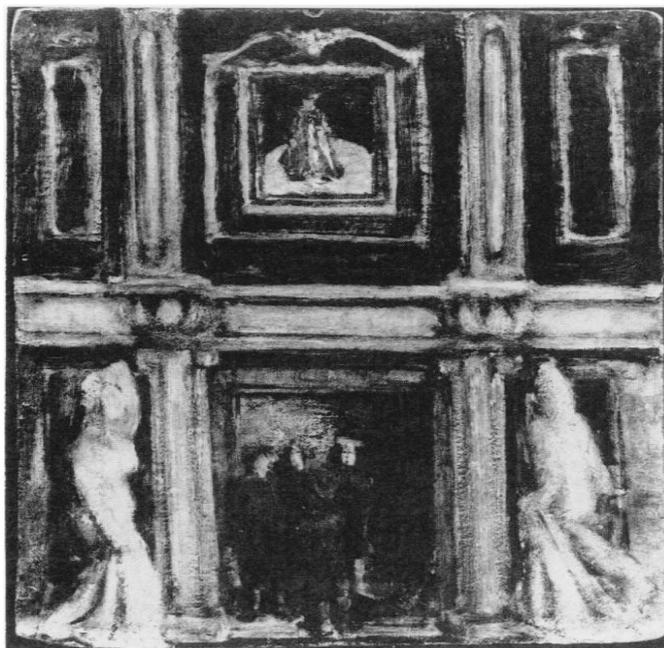
²¹ El concepto de *fuerza vital* y *consciencia* es una de las acepciones que Nicola Abbagnano adjudica al *espíritu* como categoría filosófica. Ver Abbagnano, *Diccionario...*, p. 441-443.

²² Polcari, p.47.

²³ *Ibidem*, *op. cit.*, p. 41.

²⁴ Es posible hacer un vínculo conceptual entre la *naturaleza de vida* nitzscheana y la *fuerza vital* que los surrealistas encontraban en el inconsciente.

que en los años treinta y cuarenta enunciaba la vinculación con una naturaleza mitológica-dionisiaca desarrollada por las civilizaciones ancestrales e indígenas. En otro sentido el Existencialismo de finales de los cuarenta lo influye para abordar la experiencia espiritual desde un punto de vista específico y personal, o dicho de otra forma, desde la intimidad de la vida individual que se aleja de las inquietudes generales por las culturas y las civilizaciones como depositarias del espíritu humano²⁵. Stephen Polcari nos dice que para los expresionistas abstractos la pintura fue una investigación de la intimidad de la vida social²⁶. Es muy evidente que Rothko no ilustra mitos, sino que más bien se preocupa por presentar su parte más esencial, abstrayéndola en figuras desfasadas, como en sus pinturas de los años treinta, que principalmente están basadas en los diseños de vasijas y frisos griegos y romanos, pero sobre todo en la sensación de antigüedad mitológica que representan para nosotros esos modelos en la actualidad. De igual forma no se puede abordar su pintura como un compendio historicista de las antiguas civilizaciones. Esto nos lleva a la segunda parte del enunciado de Stephen



Mark Rothko, *Interior*, 23 x 18 pulgadas, 1932.

²⁵ Polcari, p. 59.

²⁶ *Ibidem*, p. 34.

Polcari, que establece que los artistas, inmersos en una introspección psicológica, investigan la historia desde una visión interna. Es así como el expresionismo abstracto tiende hacia una poética del mundo antiguo como símbolo del espíritu universal humano y, aparentemente, desatiende cualquier funcionalidad social que pudiera tener algún acercamiento a la historia oficial de los pueblos. De acuerdo con Dore Ashton la poética mítica del artista moderno estaba relacionada con la incapacidad de abandonar “su creencia en el misterio esencial del mundo creado, pero al mismo tiempo no podía inclinarse hacia ninguna ortodoxia”²⁷. Debido a esto destacó la poética de un simbolismo impregnado con una impresión ancestral sobre cualquier ilustración heroica de algún relato histórico.

El conocimiento y estudio de las tradiciones mitológicas y artísticas de las civilizaciones antiguas y tribales fueron de gran importancia para los artistas modernos, lo que permitió el desarrollo de los conceptos de primitivismo, arcaísmo y universalidad. Para estudiar estas culturas los artistas occidentales no siempre requirieron de estar en contacto directo con los pueblos aborígenes de territorios lejanos, y en el caso del mundo antiguo se hacía imposible este contacto. Debido a esto las colecciones de arte “primitivo” resguardadas por los museos de las metrópolis fueron de gran importancia para los artistas que vivían en las grandes ciudades, ya que pudieron acercarse a éstas para poder estudiar los objetos estéticos de forma constante. A continuación describiré la importancia de las colecciones de algunos museos de Nueva York que visité como parte de una práctica de investigación para la realización de este trabajo y que representan el discurso de universalidad a la que tiende la sociedad norteamericana y su arte moderno.

En las colecciones de las Salas de las Culturas del American Museum of Natural History (AMNH) se puede observar el acervo de piezas de diversas culturas antiguas y aborígenes de la costa del noroeste de América, de los bosques y planicies del este de Norteamérica, de África, Asia, México, Centroamérica y las islas del Pacífico. Estas colecciones nos hablan del interés de la sociedad norteamericana por coleccionar artefactos pertenecientes a culturas muy diversas. El AMNH se fundó en 1869, concentrando su actividad en la recolección de fósiles de animales prehistóricos y de

²⁷ Dore Ashton, “Concerning the Spiritual in Art”, en K.C. Eynatten y Kate Hutchins (eds.), *Image of the Not-Seen: Search for Understanding. The Rothko Chapel Art Series*, Houston, Tx., The Rothko Chapel, 2007, *op. cit.*, p. 55.

objetos de culturas americanas aborígenes, así como de arte precolombino y de otras partes del mundo. Este museo es testimonio de la creación de la historia a partir de vestigios naturales y de la actividad cultural humana en un espectro muy amplio de época y diversidad. Para los norteamericanos los fósiles forman parte de su acervo cultural, ya que pese a ser formados por la naturaleza y no por el hombre, el hecho de ser estudiados científicamente por las instituciones del país los sitúa dentro de la historia de su territorio, tanto natural, como culturalmente hablando. En este sentido el concepto de “primitivo” adquiere una connotación más amplia que en Europa, pues mientras que en el viejo continente se refiere a la expresión ligada a las culturas aborígenes y ancestrales, en Estados Unidos comprende también la historia de la tierra reflejada en los fósiles de formas de vida pasadas, junto con el carácter de los pueblos antiguos e indígenas de todo el mundo. Estos aspectos están relacionados también con la identificación nacional con el paisaje y sus recursos —que se proyectan en la creación de dioramas y en la tradición del paisajismo norteamericano del siglo XIX— y al mismo tiempo con un carácter de universalización, a través del cual los norteamericanos identifican su legado cultural con el de cualquier civilización extendiendo, a la vez, sus valores, categorías y formas de estudio a éstas mismas.

Tanto el conocimiento de la naturaleza arcaica como principio de identidad última, como aquél vinculado a la idea universalista de la especie humana, constituyen conceptos importantes en la obra de Rothko²⁸. Este último aspecto se refleja en los cuadros de los años cuarentas en los que podemos observar un estudio de la estética de las civilizaciones antiguas y la apropiación de símbolos de los aborígenes norteamericanos. Para Rothko, como para muchos otros pintores abstractos influidos por el surrealismo, la expresión de la parte más arcaica e instintiva de la mente o, lo que ellos denominaban como el inconciente, fue fundamental para la realización de la obra de arte. Las colecciones del Museo Americano de Historia Natural que, en la época de Rothko ya expresaban el valor de universalidad, son una muestra del espíritu de la época que se disemina en la sociedad norteamericana y que participó en la producción artística al conformarla bajo esos mismos valores.

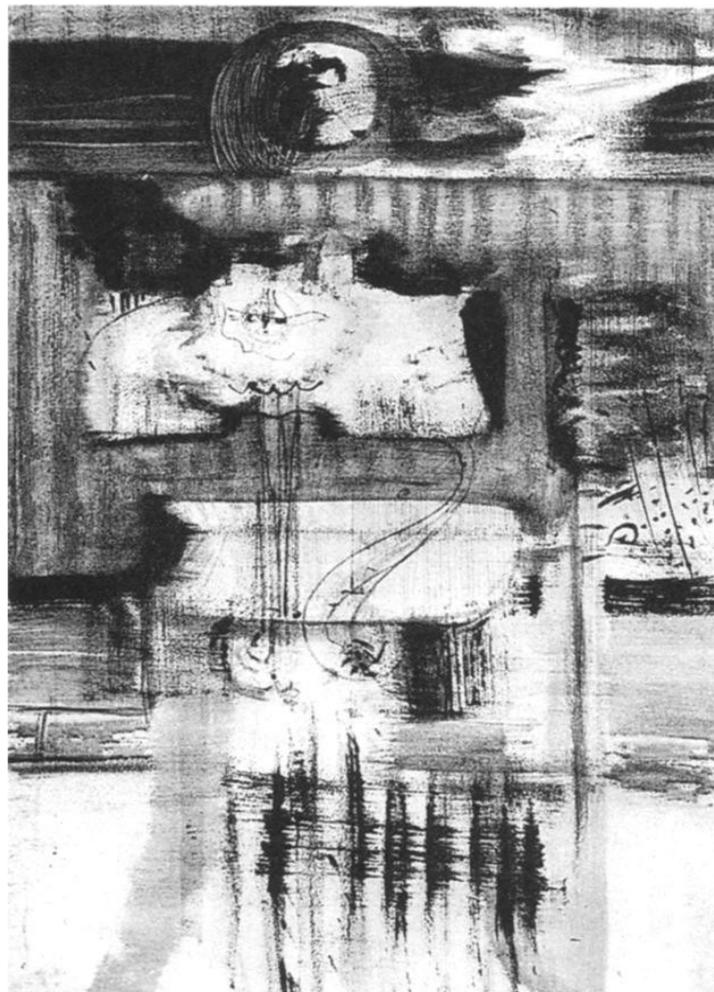
²⁸ Polcari, p.49.



Mark Rothko, *Hierarchical Birds*, 39 X 31 pulgadas, 1944.

El Metropolitan Museum of Art (MET) es uno de los más importantes de Nueva York, de Estados Unidos y del mundo, debido a sus amplias colecciones que incluyen arte de Oceanía, de los nativos de las Américas y Asia, el mundo antiguo en Grecia, Roma y Egipto, Edad Media, escultura y pintura europea del Siglo XIV hasta principios del XX, paisajismo norteamericano y arte moderno. Además de esto el MET también destina grandes espacios para exposiciones temporales con objetos y obras de arte de culturas aborígenes y del mundo antiguo. En sus exposiciones se observa la tendencia que surgió en las metrópolis occidentales del siglo XIX por estudiar el sentido de lo humano a partir del otro cultural, ya fuera éste un pueblo ancestral o indígena. En los estudios acerca del proceso pictórico de Rothko se menciona su tarea constante de estudiar en este museo las composiciones griegas y romanas. Seguramente en este lugar es donde también se encontró con las máscaras y la cerámica de las civilizaciones nativas de Norteamérica de donde tomó algunos símbolos que se logran ver en sus pinturas de los cuarentas. Así mismo debió conocer el arte precolombino mesoamericano, el cual

menciona como una entre varias culturas que se expresan en el terreno de lo mitológico²⁹. Esta expresión es lo que se desarrolla en la pintura de Rothko en una evolución que va desde la apropiación de las composiciones de los frescos y frisos greco-romanos hasta la manifestación final de un estado mítico presente en sus cuadros más abstractos. En la primera etapa de este proceso se observa ya la división del espacio pictórico en rectángulos, tal y como se puede observar en los diseños de interiores arquitectónicos greco-romanos. A esto le sigue la apropiación de símbolos aborígenes, especialmente de los pueblos norteamericanos, que devienen cada vez más abstractos con un trazo vinculado a la escritura automática. Estos mismos rasgos se encuentran reflejados en la obra de otros pintores contemporáneos a Rothko, como Jackson Pollock y Cy Twombly.



Mark Rothko, *Untitled*, 40 x 27 pulgadas, 1945-46.

²⁹ *Ibidem*, p. 34.

En la etapa de finales de los cuarentas y principios de los cincuentas Rothko abandona el automatismo surrealista y la abstracción de símbolos para centrarse en la búsqueda de un estado emotivo a través de la construcción de superficies rectangulares de varios colores, que por lo general agrupa en un número de 3 a 5, en cuadros de gran tamaño que abarcan toda la visión del espectador si éste se sitúa a menos de un metro de distancia del cuadro. Estas pinturas lucen colores muy brillantes, como rojos y amarillos primarios que contrastan contra violetas o pardos. Se pueden percibir muchas capas traslúcidas que dan una ilusión de atmósfera y profundidad. La última etapa de la obra



Mark Rothko, *Violet, Black, Orange, Yellow on White and Red*, 81 x 60 pulgadas, 1949.

de Rothko se caracteriza por una abstracción radical que elimina el color para centrarse en la experiencia espiritual transmitida por el registro pictórico, tal y como se puede apreciar en los paneles de *Rothko Chapel*. Las tres primeras etapas de la obra de Rothko se encuentran expuestas en el MET junto con trabajos de otros expresionistas abstractos que nos sitúan en un contexto histórico. Por otro lado, tanto las colecciones de arte antiguo y aborígen, como del siglo XX, nos ayudan a contextualizar los objetos que

formaban parte del espíritu universalista de la época y su influencia en el arte Moderno, mientras que las colecciones de arte europeo del siglo XIX evocan la presencia de los movimientos posteriores al impresionismo, de los cuales se nutrieron todos los pintores abstractos como formación y punto de partida común antes de desarrollar su estilo personal y, en conjunto, un arte completamente norteamericano, con un sentimiento tan nacionalista como el paisajismo norteamericano del siglo XIX y principios del XX, del cual hay numerosos ejemplares en este museo.

La colección permanente de pintura y escultura del Museum of Modern Art (MoMA) confronta de forma similar que el MET los cuadros de Rothko con un contexto abundante de expresionistas abstractos, entre los que se encuentran Barnett Newman, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, Franz Kline, Morris Louis, Frank Stella, Robert Rauschenberg y Jasper Johns.



Barnett Newman, *White fire I*, 1954.



Cy Twombly, *Untitled*, 1966.

La exposición nos permite recordar algunos rasgos característicos de este movimiento presentes de forma muy clara en las obras de algunos pintores, como por ejemplo, los cuadros de Cy Twombly, en donde se puede percibir una inclinación hacia la expresión inconsciente del lenguaje y la escritura expresada en el grafismo, que desarrolló hasta convertir en imagen de acción reiterativa y composición pictórica. A diferencia de Twombly, el grafismo funcionó en Rothko como una especie de ideograma que comunicaba una sensación mítica: un grafismo que habla del misterio a través de una

imagen sin utilizar un nombre o una palabra³⁰. Con Pollock vemos que el grafismo abandona su tarea simbólica, deviene trazo expresivo desligado de la función lingüística y llega a convertirse en escritura indéxica corporal que se activa frente, o sobre, el lienzo. La pintura de acción es el registro dinámico de un desempeño corporal poético. Ésta también se observa en la pintura de Rothko, pero el movimiento se detiene ante la estática de la contemplación de campos de color en los que el grafismo desaparece en las obras más tardías, transportándonos de la interpretación a la admiración del estado simbólico.

Los apoyos estatales al arte y la difusión cultural en el modernismo norteamericano formaron parte de un plan federal de proyección como potencia mundial. Esto se encuentra claramente representado en la naturaleza de las colecciones que hemos analizado en los grandes museos que se encuentran en Nueva York. Aunque se dice del modernismo que fue una forma de arte totalmente desligada de un propósito social, el hecho de que en la época de Rothko muchos de los artistas abstractos mostraran una actividad anticapitalista y anticomunista advierte las implicaciones políticas y, no sólo poéticas, del movimiento. Como hace notar Jonathan Harris en su ensayo acerca de Rothko y el desarrollo del modernismo en Norteamérica, la falta de imposición de un estilo entre los expresionistas abstractos y la diversidad de expresiones personales fue tomada como una imagen de libertad aprovechada por el gobierno estadounidense como un símbolo del capitalismo frente al comunismo³¹. Harris continúa diciendo que los ideales de universalidad de los artistas modernos también fueron tomados para extender el modelo occidental como la cultura internacional que debía representar la esencia del ser humano en su forma ideal de vida. Gracias a su hegemonía económica y a su poder bélico Estados Unidos se situó como una nascente potencia que utilizó de emblema al Expresionismo abstracto con una base material y simbólica en la ciudad de Nueva York. En todo el país el gobierno se encargó de investigar a los miembros de la organización nacional que fomentaba las artes plásticas, musicales y escénicas, ya que consideraba a muchos de los artistas como anarquistas. Entre ellos se encontraba Rothko, quien ejerció su participación política en el Congreso de Artistas Americanos. Estos hechos muestran que el Expresionismo abstracto también se involucró de forma activa en las dinámicas políticas de su momento, sin embargo, a pesar de mostrar reticencia ante las políticas de

³⁰ *Ibidem*, p.52.

³¹ Harris, p. 41, 42, 43 y 46.

su país, no pudo evitar formar parte de su imagen internacional de poder y dominio cultural. Pese a este denso ambiente político descrito por Harris no hay que perder de vista que éste contexto fue el campo que dio nacimiento a la introspección en la existencia humana dentro de lo que Rothko llamó una atmósfera dramático-religiosa provocada por los efectos emocionales de la segunda guerra mundial y la guerra fría. Esta fue la base que sustentó una espiritualidad inquietante conformada también por el despojo que habitaba la tensión entre la existencia y la nada.

La nada hecha visible en la pintura de Mark Rothko.

El siguiente apartado está basado en la relación que encuentra la historiadora Natalie Kosoi entre la pintura de Mark Rothko y la interpretación que realiza acerca de la *nada* en la filosofía de Sartre y Heidegger, que describe como una negación de los entes y, a la vez, como el límite que los define. Sobre todo se enfoca en la obra tardía de Rothko en la que encuentra estados anímicos de interiorización y composiciones que en general abordan el espacio con una sensación que remite a la *nada*.

En el ensayo titulado *Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings*³², Kosoi nos dice que para Sartre la nada es el *no ser*, la negación de todas los entes del mundo que se hacen existentes por medio de la conciencia humana. De Heidegger destaca el argumento acerca de que la *nada* conforma a los seres, delimitándolos, y que se hace presente a través del sentimiento de ansiedad. En Sartre la nada se activa en el proceso de *nihilación*³³ en dos niveles que formulan negación y ausencia. Para explicar esto Kosoi recurre a un ejemplo que aparece en el libro *El ser y la nada*. Sartre se encuentra en un café esperando a Pierre, pero éste no está allí. El café está lleno de gente y actividad, “pleno de ser”. Mientras Sartre busca a Pierre entre los objetos y las personas que hay en el café, fijando temporalmente su atención en ellos, éstos sobresalen del fondo, tomando temporalmente el lugar de un primer plano, para volver a hundirse en el fondo tan pronto como se verifica que no son Pierre. A esta sucesiva desaparición de objetos en el fondo es lo que Sartre llama *nihilación original*.

³² Natalie Kosoi, “Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings”, *Art Journal*, College Art Association, Vol. 64, No. 2 (Summer, 2005), pp. 20-31.

³³ En este texto recurrimos al término *nihilación* tomándolo de la palabra *nihilation* que Kosoi utiliza en su ensayo.

En la superficie de esta nihilación otra ocurre al mismo tiempo. Ya que Pierre no ha sido encontrado, su ausencia ronda el café. De esta forma Pierre se presenta como la nada en el primer plano de la nihilación original del café. A esta perpetua ausencia de Pierre se le llama *doble nihilación*.



Mark Rothko, *No. 27 (Light Band)*, 205.7 x 220 cm, 1954.

Kosoi sostiene que la falta de determinación en las figuras que pinta Rothko es lo que genera un vínculo con la nada. Por un lado, la pérdida de claridad del plano en el que se encuentran las figuras parecería recordar el proceso de nihilación sartriano en el que los objetos sobresalen y regresan alternativamente al fondo, mientras que el sentimiento de ansiedad que –de acuerdo a ella— generan las atmósferas de las pinturas de Rothko y la falta de elementos en el plano continuo de la imagen se relacionan con la nada denotada a partir de la ansiedad y la desvinculación con los entes del mundo dentro de esta experiencia, conceptos que toma de Heidegger. Kosoi se vale de los testimonios de algunos críticos que declaran estos sentimientos de vacío y ansiedad ante la obra de Rothko. A veces los testimonios no son muy explícitos, pero ayudan a legitimar las propias apreciaciones de la autora. En realidad lo que se dice en muchos textos que hablan de las pinturas de Rothko es que generan una gran variedad de sentimientos, entre los cuales están los que menciona Kosoi. Pero también hay sentimientos religiosos, como los que puede inspirar su obra *Rothko Chapel* y, en esta ocasión, no sólo por sus pinturas que se encuentran allí, sino también por la arquitectura que las contiene dentro de un carácter de sacralidad y religiosidad.

Los límites indeterminados de las figuras que pinta Rothko evocan el lugar sin límites, la libertad y lo inmaterial. Si bien, lo espiritual tiene variadas acepciones en la religión y la filosofía, un lugar común para ellas es su condición opuesta con respecto a la materia. Por esto la semejanza de las figuras de Rothko con sustancias como el aire, el vapor y la niebla es idónea para representar el imaginario de lo espiritual.

II. The Menil Collection y *The Rothko Chapel*.

En un clima muy diferente al de Nueva York, tocado por el aire cálido y húmedo de la cercana costa texana, se encuentra *The Rothko Chapel*, una obra arquitectónica minimalista que nos puede ayudar a comprender mejor las divergencias entre el mundo de la religión y el arte. En un principio, el edificio fue realizado con la intención de funcionar como una capilla católica. Encargada a Rothko en 1964 por la familia de Ménil éste sería un lugar dedicado totalmente a 14 de sus pinturas, que fueron terminadas en 1967 siguiendo los estados emotivos de la pasión de Cristo. La capilla se inauguró en 1971 con un homenaje al pintor, quien se suicidó un año antes. Desde su apertura ha funcionado como un centro interdenominacional³⁴, abierto a cualquier expresión espiritual.



Interior de *Rothko Chapel*

³⁴ Johnson, p. 2, 7 y 44.

John y Dominique de M n l fueron conocidos como filántropos, defensores de los derechos humanos y propietarios de una diversa colección de arte, la cual iniciaron en los años cuarentas, con objetos decorativos, grabados, fotografías y libros. Entre las obras de artistas reconocidos destacan Giorgio de Chirico, Max Ernst, René Magritte, Man Ray, Yves Tanguy, Henri Matisse y Pablo Picasso. Después de los sesentas comenzaron a coleccionar arte de los movimientos de postguerra adquiriendo obras de Jasper Johns, Yves Klein, Robert Rauschenberg y Andy Warhol, con quienes compartieron también una gran amistad. Junto a estas obras vanguardistas los de M n l se hicieron de piezas de diversos tamaños provenientes de la época del neolítico en el Mediterráneo y arte de las culturas clásicas antiguas, como la sumeria, egipcia, griega y romana, objetos del imperio bizantino, esculturas y máscaras originarias de África, Oceanía y el Pacífico Noroccidental³⁵. Con esta colección los de M n l se adscriben a la tendencia de las colecciones norteamericanas que pretenden abarcar toda la expresión humana en sus variadas formas, desde la antigüedad hasta la modernidad.

En 1987 la vasta colección se abrió al público en un museo construido por Renzo Piano. Las numerosas galerías del edificio aprovechan de forma diversa la luz natural a través de tragaluces, tejas gigantes, celosías y ventanas expandibles. Arte de diversos estilos y tiempos se exponen en diferentes salas organizadas por su contexto histórico, de una forma que permite apreciar tranquilamente las obras de arte sin el peso y la saturación visual de las colecciones masivas de otros museos. Uno de los complejos de salas alberga algunas obras de Rothko en un contexto de pinturas de Cy Twombly y Barnett Newman que contienen un carácter expresivo y existencial, en el que est n presentes la caligrafía automática y la condición de *estar*, sobre todo en las pinturas de Newman, de finales de los cuarentas y principios de los cincuentas, en las que una sola línea confronta al espectador con un campo sólido del mismo color a cada lado de ésta. No por nada una de sus series se titula *Onement*. Los cuadros de Rothko corresponden también a los años cuarentas y cincuentas y muestran la evolución que tuvo su pintura del grafismo expresivo –aún apegado a la idea de escritura automática, hacia los grandes rectángulos de color con límites inciertos.

³⁵ Dominique de M n l, “The Rothko Chapel”, *Art Journal*, College Art Association, Vol. 30, No. 3 (Spring, 1971), pp. 249-251.

El museo de la Menil Collection se encuentra en un tranquilo vecindario residencial que alberga otros proyectos de los de M n l y la universidad de Saint Thomas, en donde fundaron también el Departamento de Historia del Arte en los cincuentas. Dentro de este complejo se encuentran The Cy Twombly Gallery, The Dan Flavin Installation at Richmond Hall, The Bizantine Fresco Chapel Museum y *The Rothko Chapel*³⁶.

The Cy Twombly Gallery fue abierta en asociación con la Dia Art Foundation en 1995 para albergar trabajos de gran formato de este artista que sobresalen por su expresividad y austeridad. En sus cuadros de 1953 vemos grafismos –parecidos a los del trabajo del Rothko de los cuarentas— que van desarrollándose hasta hacer evidente el espacio con algunos esbozos en lienzos de gran formato casi vacíos. En 1969 y 1970 se ve nuevamente la influencia de la escritura automática, que Twombly expresa en forma de trazos circulares reiterativos, como una especie de señal cardiaca en un aparato de hospital. En sus trabajos pictóricos posteriores aplica el  leo con una gran materialidad y textura, de igual forma que lo hace con el yeso en sus esculturas, dejando ver siempre la presencia reiterativa del artista, como se percibe también en las obras de Rothko.



The Dan Flavin Installation at Richmond Hall (detalle del interior).

³⁶ Mientras todos los espacios de los de M n l son museos y galerías, *The Rothko Chapel* es el único espacio que es una pieza de arte desde el edificio mismo, por eso escribo su nombre en cursivas.

The Dan Flavin Installation at Richmond Hall alberga algunas de las piezas dedicadas a Tatlin, tituladas *Monuments*. Éstas se componen de luces blancas fluorescentes en forma piramidal y se encuentran en una sala del fondo de un gran almacén vacío que tiene empotrada en los muros una instalación realizada con una serie de luces fluorescentes de color rosa, amarillo, verde, azul y ultravioleta, que se repiten seriadamente. Esta instalación nos recuerda el interés de los de Ménil por obras de arte que tienen un significado espiritual, en este caso simbolizado por la luz.

Finalmente tenemos dos recintos que funcionan como un híbrido entre museo, capilla y auditorio de conferencias. El primero es el Byzantine Fresco Chapel Museum, que resguarda dos frescos del arte ortodoxo del siglo XIII provenientes de Chipre. Estas piezas históricas fueron rescatadas del mercado negro y puestas en exhibición en 1997 sobre unas monturas de hierro y vidrio diseñadas por el arquitecto François de Ménil para evocar la arquitectura de una capilla ortodoxa, pero no sólo en un sentido formal, sino de forma práctica, restituyéndoles a las pinturas su capacidad de icono religiosos para invocar a Dios en un recinto de oración. El segundo espacio es *The Rothko Chapel*, que también tiene las mismas funciones que la capilla de los frescos bizantinos, pero con un carácter religioso ecléctico que, incluso, alberga la posibilidad del agnosticismo. Estos dos espacios muestran de forma franca el interés de los de Ménil por la expresión artística vinculada a la espiritualidad.

Los de Ménil escogieron a Rothko para realizar el proyecto de la capilla debido a su fama como un artista espiritual. Su hijo, Christopher Rothko, nos comparte que esta elección estuvo basada en la percepción de su padre como “un pintor cuyo trabajo trasciende los asuntos mundanos en busca de respuestas y causas últimas, en busca de algo que está más allá (...) pero también (debido a) su rostro específicamente humano”³⁷. La obra de Mark Rothko nace de la manifestación de emociones humanas básicas³⁸ –inclinación común en el Expresionismo abstracto³⁹, que podría tomarse como una expresión espiritual desligada de la religión. Por ello, seguramente lo que Rothko

³⁷ Christopher Rothko, “Introduction: Search for Understanding”, en K.C. Eynatten y Kate Hutchins (eds.), *Image of the Not-Seen: Search for Understanding. The Rothko Chapel Art Series*, Houston, Tx., The Rothko Chapel, 2007, *op. cit.*, p. 13.

³⁸ Johnson, p. 44

³⁹ *Ibidem*, p. 8.

tenía en mente al mencionar que su arte provocaba una experiencia religiosa en las personas que lloran frente a sus cuadros⁴⁰ está más relacionado con un estado emotivo abstracto que con el carácter religioso que para Dominique de Ménéil tenía su trabajo⁴¹, el cual también, para ella, “evoca la búsqueda de los místicos entrando en obscuridad silente (...) más allá del apoyo de palabras e imágenes con las que Dios puede ser alcanzado”⁴².

Las 14 pinturas de tamaño mural que se encuentran en *Rothko Chapel* representan la culminación de la búsqueda de Rothko que se dirigió a representar el estado mítico a través de una experiencia estética completamente emotiva y no a partir de imágenes simbólicas narrativas. Pero, como menciona Christopher Rothko, ésta es también una “búsqueda de sentido, por un entendimiento más amplio de nuestro mundo, nuestras vidas, nuestro propósito, nuestra humanidad, es la cosa de estar vivo, y esta es la misma cosa por lo que la Capilla fue construida”⁴³. A pesar de que estos lienzos murales de los sesentas se asemejan en sus rasgos de abstracción a los de la década anterior, no se siente la diversidad de profundidades ni existe una ilusión óptica causada por la yuxtaposición de capas de colores, ya que estos cuadros tienden hacia el negro. Sin embargo, solo algunos de ellos se sienten completamente oscuros, mientras, en otros, sobresalen tonalidades marrones, especialmente en los tres que se encuentran en el ápside de la capilla, en los que se perciben tonalidades púrpuras y violetas, muy oscuras, pero brillantes. En general se puede observar en todas las pinturas el trazo insistente del artista, con brochazos verticales y varias capas de lavados y direcciones horizontales que fueron aplicadas con gran fuerza, como lo constatan los pliegues casi imperceptibles en la tela tensada. Estas marcas denotan la presencia constante y esforzada del pintor ante su cuadro.

La ubicación de los lienzos en el espacio octagonal de la capilla los dota de una gran notoriedad y fuerza. El propio espacio, controlado por el artista para ofrecer una experiencia que lo involucrara intensamente con el espectador, es un precedente del arte de instalación de los noventas, según una apreciación de Mayo Marti, director del

⁴⁰ Johnson, p. 44.

⁴¹ De Ménéil, p. 249.

⁴² *Ibidem*, p. 251.

⁴³ Rothko, *op. cit.*, p. 14.

Contemporary Arts Museum of Houston, en el 2007⁴⁴. La forma octagonal de la capilla, en la que los cuadros se encaran unos a otros, dirigiéndose a la vez a un punto central del edificio, también produce que todo el espacio esté concentrado en sí mismo. Esta estructura espacial, así como la obscuridad de las pinturas motivan necesariamente al espectador a una introspección. Esto es tanto como decir que la obra tiene el poder del icono religioso, pero la belleza del mensaje de *Rothko Chapel* es que en lugar de evocar a Dios afuera de uno mismo, cualquier cosa trascendental que se encuentre estará situada en el interior. Los grandes lienzos funcionan como espejos de caras oscuras que concentran su energía de reflexión hacia el centro, donde está el espectador, rodeado, cubierto por ellos.



Tríptico en el ábside de *Rothko Chapel*.

⁴⁴ Marti Mayo, "Three Perspectives on the Rothko Chapel", en K.C. Eynatten y Kate Hutchins (eds.), *Image of the Not-Seen: Search for Understanding. The Rothko Chapel Art Series*, Houston, Tx., The Rothko Chapel, 2007, p. 19.

La Capilla es un espacio híbrido que, además de funcionar como un lugar específico de exhibición para las piezas de Rothko, es un foro dedicado a eventos culturales, conmemoraciones, y conferencias sobre derechos humanos, pero que también sirve como recinto espiritual en el que cualquier persona puede realizar una acción personal de fe. El lugar no es muy grande, cuando se realizan eventos apenas puede albergar una decena de filas, aunque por lo general mantiene su espacio vacío, con tan sólo algunas bancas austeras de madera para que el visitante se sienta a observar. ¿Pero qué observa el espectador si no hay imágenes ni efectos ópticos causados por algún color? Lo que se puede percibir es una especie de nada, que sin embargo contiene *algo* desconocido. Para Dominique de Ménéil el mundo contemporáneo tenía como intolerables las imágenes que nunca habían sido aceptables para judíos y musulmanes. Encontraba que tan sólo la representación *naïve* de Jesús podría ser soportable, en un mundo abarrotado por las imágenes en el que ya nadie es ingenuo⁴⁵, posiblemente debido a la historia del desempeño decepcionante de las religiones en tanto que instituciones de bien social. La iconoclastia contemporánea se convierte, en el contexto moderno de desaliento religioso, en una oportunidad que toma el arte abstracto y minimalista para expresar una nueva espiritualidad.

Los cuadros de *Rothko Chapel* están simplemente allí. Al no contener imágenes parecen llevar al espectador a un estado de no visión. Invitan, al igual que Caspar Friederich, a la visión interior. En una cita del pintor alemán se puede leer: “Cierra tu ojo físico, así podrás ver tu imagen primero con el ojo espiritual. Entonces trae a la luz del día lo que has visto en la obscuridad para que pueda reaccionar en los otros desde fuera hacia adentro”⁴⁶. Los colores opacos de las pinturas son similares a los que encontramos cuando cerramos los ojos: algunas manchas marrones y violetas pueden aparecer y, a través de los párpados cerrados, el sol provoca nuevos matices. Esto sucede también en *Rothko Chapel* cuando, desde el tragaluz octagonal que se encuentra en el techo, pasa una luz intermitente y trémula en los días de nubes, provocando un espectáculo sutil en el que los matices oscuros de los cuadros se transforman en juegos de sombras parecidos al de los ojos cerrados atacados por el sol. La Capilla, como

⁴⁵ Brauer, p. 43.

⁴⁶ *Ibidem*, *op cit.*, p. 45.

cualquier otra, es un espacio íntimo para estar con las propias reflexiones, que pueden llegar a un nivel existencial como una forma de espiritualidad secular contemporánea, que sin embargo es sensible a las expresiones personales de fe.

III. Lo espiritual en el Minimalismo y el Postminimalismo.

El Sentido de lo supremo y la ausencia.

Los de Ménil son conocidos en los círculos culturales como fundadores de grandes aparatos institucionales que apoyan especialmente el arte minimalista, sin embargo, en su imagen pública se ocultan los vínculos directos con religiones específicas. Esto es sobretodo cierto para los fundadores de la Dia Art Foundation, quienes son practicantes del sufismo y mantienen proyectos de esta corriente religiosa del Islam⁴⁷. Por su parte, en su imagen pública, los fundadores de la Menil Collection manejaron una actividad espiritual secular, de un corte más humanista que religioso, aunque abierta también a las expresiones de este tipo. La importancia y la noción de lo espiritual para la familia de Ménil puede entenderse en las obras que comisionaron y que coleccionan. Incluso, Anna Chave llega a hablar sobre el espacio de exhibición para piezas monumentales de Dia, ubicado en Beacon, Nueva York, como una especie de catedral, y de sus diversos sitios de exhibición, tanto fuera y dentro de Manhattan, como puntos de peregrinaje, sugiriendo un vínculo estrecho entre arte y religiosidad⁴⁸.

En el ensayo *Revaluing Minimalism: Patronage, Aura and Place*⁴⁹ Chave, habla sobre el fervor religioso de los de Ménil y sobre las influencias espirituales de los artistas a los que apoyan. Por ejemplo, acerca de Dan Flavin nos informa de trabajos realizados para una mezquita de los Friedrich y para una iglesia cerca de Milán, así como del valor monástico —ésto tanto por el carácter ascético, como por la simbología espiritual— que guardan las lámparas de luz fluorescentes que utiliza en sus instalaciones, como la que conserva la Menil Collection en la avenida Richmond Hall, Houston. De Walter de Maria nos dice que sus impresiones espirituales están fuertemente marcadas por el catolicismo de su juventud. Como muestra de esto menciona sus obras de los años sesenta *Candle Piece*, *Cross* y *Star (of David)*. En *Candle Piece* la religiosidad es muy evidente, pues una placa con la frase “Dear God” está iluminada con una luz directa, a modo de artefacto votivo. En *Cross* coloca una

⁴⁷ Esta fundación fue creada por los Friedrich, quienes también forman parte de la familia de Ménil. Philippa, hija de John y Dominique de Ménil, adquiere el apellido de su esposo Heiner Friedrich.

⁴⁸ Anna C. Chave, “Revaluing Minimalism: Patronage, Aura and Place”, *The Art Bulletin*. CAA, volumen XC, Número 3, septiembre 2008, p. 479.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 472.

esfera en medio de una cruz de metal, para “perturbar –de acuerdo a palabras del artista — la pureza del símbolo”⁵⁰. Esta tensión, a la vez que transgrede formalmente la cruz, hace más evidente su poder simbólico de pureza, al contrastarlo con la imperfección de lo ajeno (la esfera). En una de sus piezas más conocidas, *The Lightning Field*⁵¹, de María hace uso de elementos místicos, que en este caso no son figurativos, sino conceptuales. Los 400 postes de acero inoxidable, que hacen las veces de polos, atraen a los rayos del cielo en un área que mide una milla de largo por un kilómetro de ancho. Los polos se organizan en el terreno desértico conforme a múltiplos de cuatro, cinco y veinte, a la manera de una numerología mística propia de los círculos de la antigua Grecia o de la edad media. El desierto en sí mismo guarda un valor simbólico de encuentro con lo sublime (el rayo) a través de la austeridad material⁵².



Walter de Maria, *The Lightning Field*, 1977, Quemado, Nuevo México.

James Turrel, artista que ha trabajado ampliamente con piezas en que la luz es la materia principal, también presenta un pasado religioso, aunque esta vez en un culto

⁵⁰ Chave, *op. cit.*, p. 473.

⁵¹ Esta es una instalación de *land-art* localizada en el desierto de Nuevo México. Está compuesta por varios postes cuya función es atraer rayos en las noches de tormenta eléctrica. El espectáculo puede observarse desde una cabaña acondicionada por la Dia Art Foundation para tal fin.

⁵² *Ibidem*.

más reciente: la Iglesia de los Amigos (de Cristo)⁵³. Esta religión es un intento por seguir la doctrina de Jesús desde una práctica interna, sin intervención de un pastor o sacerdote. Dentro de estas creencias existe la figura de la luz interior como una forma de revelación personal acerca de Dios. La luz es tan importante que incluso se hacen llamar a sí mismos “los hijos de la luz”. Para Turrel ésta no es un símbolo, sino la revelación misma. Por su parte, Donald Judd, a pesar de su desconfianza por el fervor religioso de los Friedrich, fundadores de la Dia Foundation, declara tener una visión de lo espiritual como “una especie de conciencia que emana de la realidad –una especie de ser”⁵⁴.

La crítica Barbara Rose encuentra una correspondencia entre Minimalismo y ascetismo debido a una negación del ego o de la personalidad individual que busca evocar un estado de mente en blanco, de tranquilidad sin sentido y anonimato, que tanto los monjes y los yoguies orientales como los místicos occidentales buscaron⁵⁵. Para Chave, los artistas minimalistas podrían ciertamente no ser maestros místicos, sin embargo dice que buscan alterar la conciencia pública a través de una experiencia auténtica, corpórea, contraria a la virtualidad de la era tecnológica. Esta alteración comunica el sentido de lo supremo, por lo que también se adhiere a la historia de lo sublime en el arte como “experiencia asombrosa y fundamental de valor espiritual, moral e intelectual, asociado con la pintura espectacular del paisaje”⁵⁶. Este carácter lo veremos reflejado en el *land-art*, en las piezas que se extienden a lo largo de grandes espacios y en la pintura abstracta de campos de color.

La pintura de paisaje del siglo XVIII y XIX contiene las bases de la estética de lo sublime como encuentro del individuo con una naturaleza asombrosa e intelectualmente inabordable, aspectos que retomarán los artistas minimalistas al trabajar el espacio con piezas escultóricas, instalaciones e intervenciones en el paisaje con magnitudes impactantes. Entre los paisajistas del siglo XIX se encuentra J. M. W. Turner (1775-1851), el gran pintor de las tormentas y las tempestades marinas, que presenta a la naturaleza con una potencia capaz de llevar al individuo a un estado de insignificancia y vulnerabilidad. De ese tiempo provienen las consideraciones teóricas que nutren la idea de lo sublime en el Minimalismo destacando las investigaciones de

⁵³ También conocidos como *cuáqueros*.

⁵⁴ Chave, *op. cit.*, p. 477.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Chave, *op. cit.*, p. 474.

dos filósofos estudiados por David E. Brauer en su ensayo acerca del paisaje romántico. Primero menciona el libro de Edmund Burke titulado *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756), en el que se plantea la confrontación violenta entre placer y dolor, siendo el terror un sentimiento más grande que el placer. En este sentido lo sublime en la naturaleza está para asombrar y asustar, provocando un impacto en la irrelevancia del sujeto⁵⁷. En segundo lugar nombra a Rudolf Otto, quien dos siglos más tarde describe en *La idea de lo sagrado* (1917) la sensación de lo numinoso como una “extrañeza y turbación que elude nuestra comprensión y entume nuestra imaginación”⁵⁸. Para Otto lo *numinoso* es un misterio que es a la vez terrorífico y fascinante; una idea apegada a lo sublime. Lo misterioso es una experiencia no racional y no sensorial, un presentimiento que rebasa los conceptos con los que identificamos nuestro ser cotidiano.

Con estos antecedentes estéticos acerca de las sensaciones relativas a lo supremo el arte norteamericano de posguerra del siglo XX aporta su sentido de lo sublime junto con una producción más transgresora acompañada por la provocación de estados emotivos cuyo objetivo fue perturbar la seguridad de la idea de lo cotidiano y lo conocido a través de recursos como la presentación de piezas en grandes formatos y amplias extensiones espaciales en las que se buscaba hacer sentir al individuo adentro de la obra y sobrepasado por ella. Esta capacidad de conmoción emocional fue aprovechada por las generaciones más recientes de artistas que, debido a sus influencias, son conocidos como Postminimalistas. En sus obras encontramos sentimientos sutiles y existencialistas que podemos considerar como herederos de la estética de lo sublime, pero que se desenvuelven hacia la nostalgia, la ausencia y la desolación. Lisa Jaye Young escribe un artículo sobre la Carnegie International Exhibition de 1995, que tuvo lugar en la ciudad industrial de Pittsburgh, Pennsylvania⁵⁹ y agrupó varias piezas importantes de artistas Postminimalistas. En este texto declara que la era postindustrial está inspirada por una evocación a lo espiritual y lo romántico en la que se mezcla un sentido de pérdida de la máquina y vulnerabilidad nostálgica que se inclina a lo orgánico. El “colapso de la masa”⁶⁰ que presentan algunos trabajos de estos artistas

⁵⁷ Brauer, p. 46.

⁵⁸ *Ibidem.*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁹ Lisa Jaye Young, “Spiritual Minimalism”, *Performing Arts Journal*, Vol. 18, No. 2 (May, 1996), pp. 44-52.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 52.

contemporáneos, como los de Rachel Whiteread, conduce hacia una sensación de desolación y vacío que, para Young, provoca un momento espiritual. Posiblemente la autora piensa esto debido a las influencias del pensamiento existencialista que se encuentra desde el Minimalismo y que heredó al arte actual la visión de la desolación como una profunda reflexión acerca de la vida y la condición humana provocada por el impacto de la experiencia sublime en la noción de sujeto.

Como encabezado del artículo de Young aparece una cita del artista David Smith, conocido por sus esculturas en metal, que muestra cómo el arte postminimalista tiende hacia la reflexión existencial a partir de la naturaleza de los materiales que utiliza.

"Posiblemente el acero sea tan hermoso debido a todo el movimiento asociado con él, su fuerza y sus funciones. . . . Me causa cierto placer ver óxido en un material de acero inoxidable. La suave mancha de ácido que denota, ya sea la contaminación del hierro debido a la rueda del molino, o la falta de balance en la aleación. O posiblemente establece filosóficamente que el acero inoxidable no es completamente puro y tiene una susceptibilidad, como los humanos, hacia la mancha del propósito declarado, hacia lo real.⁶¹"



Rachel Whiteread, *House*, 1994 (izquierda) y *Fire Scape*, 2002 (derecha).

⁶¹ *Ibidem*, p. 44.

Whiteread trabaja con el espacio negativo de las cosas, como si quisiera hacer – en palabras de Young— un enunciado acerca del anti-objeto, definiendo lo positivo en términos de lo negativo, el cuerpo íntimo del anti-cuerpo. Entre sus obras se encuentra *Twenty-five Spaces*, que son vaciados translúcidos de resina de la parte de abajo de 25 sillas. Una obra similar es *Table and Chair (Green)*, de 1994, que es un vaciado de caucho y poliestireno del espacio de abajo de una escritorio y un asiento. Tal vez sus obras más difundidas en publicaciones de arte contemporáneo sean *Ghost* o *House*, del 90 y 94, respectivamente, que son vaciados de casas armados tridimensionalmente, lo que nos da el aspecto visible del espacio que normalmente no concebimos como imagen. De este estilo es *Fire Scape*, del 2002, que es el vaciado de la parte de abajo de una escalera, y *Embankment*, del 2005, pieza comisionada para la monumental Turbine Hall de la Tate Gallery, en la que miles de vaciados en polietileno translúcido de cajas de madera se hacían llenando el espacio de la galería como en un supermercado. En todos estos trabajos lo invisible y el espacio ignorado de los objetos se hace notar, capturando el vacío en lugar de lo sólido.

Con relación a la exhibición de Carnegie, Young aborda el concepto de la “presencia del objeto perdido”, el cual nos hace recordar inmediatamente el proceso de *dobles nihilación* de Sartre, en el que la ausencia es una presencia perpetua. Young sugiere que los objetos de esta exposición proclaman su existencia con el peso de sus materiales o en los procesos industriales en los que fueron producidos; sin embargo, hace notar que algunos poseen también una tendencia hacia lo orgánico, como cuando David Smith deja las imperfecciones en sus piezas de acero, como si se trataran de cicatrices o verrugas. Por otro lado, la “desintegración del objeto” lleva a la ingravidez e inmaterialidad, como en las piezas de Whiteread, que hacen perceptible el vacío en torno de las cosas, a veces en materiales translúcidos y ligeros. Éste carácter se acentúa cada vez más en la era de la computación en que la realidad virtual sugiere una irrealidad cargada de nostalgia por la experiencia tangible. En el Postminimalismo encontramos, por un lado, una consciencia existencial a partir de la materia, mientras que en otro sentido, se nos muestra a la existencia como presencia sutil. Junto a esto, la nostalgia aparece como una sensación frente a esta presencia que merodea las cosas que, aunque ausente a los sentidos y al ser percibida más allá de éstos, se convierte en una realidad trascendental: una noción semejante a la de *espíritu*, ligada a lo sublime y a lo supremo.

Conclusión.

Nuevas formas de entender lo sagrado.

La estética de la abyección en *Piss Christ*.



Andrés Serrano, *Piss Christ* , 165 X 114 cm, 1987.

El Minimalismo y sus herederos postminimalistas retomaron lo sublime como una base a partir de la cual desarrollar una estética de lo supremo y lo sutil nutrida con una nueva visión de la experiencia y lo tangible influida por el pensamiento existencialista. La espiritualidad en los artistas minimalistas se presenta como una interpretación personal acerca de la experiencia religiosa o trascendental, mientras que en el Postminimalismo

la visión es más bien filosófica. En ambos casos hay una especie de carácter sacro, ascético o que se entrega a una realidad sutil. No hay demasiada ironía o crítica a la experiencia religiosa como podríamos esperar en un arte postmoderno, según lo define James Elkins. En la introducción de este ensayo decíamos que para este autor un arte que se preciara de ser postmoderno debía presentar un pensamiento crítico al tratar el asunto religioso y no un mero abandono a su experiencia. El arte mencionado parece no encajar mucho en esta definición, sin por esto dejar de ser validado por el mundo del arte. Pero la producción artística es compleja y entre estos movimientos que tienden hacia la abstracción formal y conceptual encontramos en los años ochentas un arte que utiliza ampliamente la figuración con un discurso más cercano al pensamiento de Elkins. En particular abordaremos a continuación una obra que se destaca por utilizar la provocación moral de un objeto de culto religioso estableciendo una relación compleja entre su exaltación y el insulto. Se trata de la obra del fotógrafo de origen puertorriqueño que reside en Nueva York, Andrés Serrano.

La fotografía titulada *Piss Christ*, de Serrano, nos muestra cómo se activa el concepto de lo espiritual en la contemporaneidad con posibilidades inesperadas, cultivadas en las rupturas entre arte y religión desde el siglo XVIII. Gracias a esto vemos convivir la expresión religiosa y la crítica a la religión en la complejidad de una obra. *Piss Christ* es una pieza sumamente polémica que incitó gran escándalo entre la comunidad conservadora de Estados Unidos y en el catolicismo oficial. La razón es muy comprensible. Si se sumerge un crucifijo en un recipiente lleno de orina es de esperar que se cause un alboroto entre los moralistas. Sin embargo la obra de Serrano vas más allá de un acto meramente subversivo en contra de la religión, e incluso parece ir al fondo de sus contenidos. *Piss Christ* pertenece a una serie de fotografías en las que Serrano trabaja con los fluidos corporales dentro de un contexto simbólico religioso. La elección del tema de la crucifixión en relación con la orina no es gratuita, de hecho tiene que ver con el establecimiento de un profundo diálogo con la mística cristiana a partir del principio de la escatología que los vincula simbólicamente, debido a su doble significado de procesos de eliminación (corporales) y de finalización (cósmica)⁶².

⁶² Ver más acerca de la relación entre escatología y crucifixión en la introducción de este ensayo, donde hablamos acerca de la obra *Juicio Final* de León Ferrari.

En el propio relato del proceso que tiene su desenlace en la crucifixión de Jesús los fluidos corporales están muy presentes estableciendo, una vez más, un puente simbólico con la teología escatológica. El sudor y la sangre bañan el cuerpo lacerado de Cristo, el agua sale de su costado cuando un soldado lo atraviesa con una lanza en la cruz y las lágrimas fluyen en abundancia de los seguidores que lloran la tortura de su maestro. Este desbordamiento del cuerpo a través de sus fluidos se relaciona con la estética de la abyección que, acorde a Julia Kristeva, se presenta cuando un objeto traspasa sus límites de ser inerte y confronta al sujeto de forma activa, situándolo en un nuevo lugar como objeto. Cuando el cuerpo se convierte en un cadáver la muerte deviene un sujeto que nos toma. “Ya no soy yo el que expele, ‘yo’ es expelido”⁶³. Es por eso que cuando lo abyecto se presenta provoca un estado de alienación y pánico. Habría que preguntarse si este estado estético se enlaza con el terror y la belleza activa de lo sublime. Podría ser que ambos comparten en sus linderos el incomprensible sentimiento de la transgresión de los límites de seguridad en que el sujeto se puede identificar como un ente diferente a los objetos con los que se confronta: una especie de trascendencia perturbadora.

En el contexto de la religión y la moral, la abyección se ha connotado como un estado impuro. Socialmente el cuerpo es sometido desde su nacimiento al dominio de los esfínteres y fluidos para que estos permanezcan dentro y se pueda controlar su eliminación. Cualquier fluido que escape a estas limitantes provoca una circunstancia de reprobación. Es por esto que la defecación, la menstruación y la eyaculación son procesos que se regulan a través de los tabúes sociales y la religión. Dentro del orden de las reglas sociales los fluidos que se chorrean libremente representan el caos.

En *Piss Christ* ¿cuál es el significado de la abyección? La orina se relaciona con el crucifijo no sólo por medio de la simbología escatológica sino que su propio color evoca el dorado utilizado en la pintura tradicional religiosa como símbolo de divinidad. Recordemos que la abyección, que lleva consigo el caos y el pavor, también transporta la trascendencia de los límites. En la teología cristiana los fluidos de Cristo son sagrados, ya que su cuerpo es considerado como trascendente a la corrupción natural humana, pues incluso está sobre la muerte sin retorno. En Cristo, la abyección lleva

⁶³ Julia Kristeva citada por Damien Casey, “Sacrifice, Piss Christ and liberal excess”, *Law, Text, Culture*, *op. cit.*

consigo la trascendencia divina, aunque plagada de sufrimiento. A través de la emanación de los fluidos corporales su divinidad se desborda y se entrega a los creyentes. Una frase común que describe la fe de los evangélicos es que la sangre de Cristo “lava” los pecados. Es por esto que el baño dorado del crucifijo de Serrano podría ir más en un sentido religioso que de blasfemia.

De acuerdo con Damien Casey el sacrificio es un sistema que hace un cerco en torno a lo sagrado separándolo de lo profano. Ambos son contrarios uno del otro y atentan contra sí. Sus ritmos y lógica son diferentes. El sacrificio, en su empeño por proteger el poder de lo sagrado de la descomposición y la corrupción constante de lo profano, inevitablemente lo domestica⁶⁴ y, agregaría yo, lo administra bajo un formato religioso. Si lo abyecto transgrede los límites, entonces su verdadero peligro está en desatar el poder de lo sagrado y verterlo en el mundo profano. Por otra parte, si no existe el cerco del sacrificio tampoco es visible la diferencia entre los dos poderes y todo se mezcla en la ilusión de la mismidad. Los bordes del sacrificio nos ayudan a comprender las dos fuerzas, pero en este afán las constriñe y las separa definitivamente; desterrando a lo sagrado al mundo de lo religioso y privando a lo profano de la conciencia de ello, destinándolo así a la corrupción. Simbólicamente *Piss Christ* podría estar liberando el poder del objeto sagrado a través de su estética abyecta dotando al mismo tiempo a la corrupción de un significado divino, pues si la orina es una excrescencia, que fuera del cuerpo no es más que un agente de contaminación, al entrar en contacto con el crucifijo se eleva a símbolo divino mientras su cualidad de abyección se transmuta en la llave que libera el poder encerrado en el objeto sagrado. En el sentido de icono religioso este acto hace asequible lo divino a todo aquel que se acerca a la obra, aunque de una forma perturbadora. Pero ¿qué no acaso la figura de un hombre torturado en una cruz no es ya bastante perturbadora? Viéndolo de este modo sería difícil decir que la pieza de Serrano es una blasfemia ante lo sagrado, aunque indudablemente es una afrenta a los estamentos de la institución que lo administra y pretende “domesticarlo”. Sería un error pensar que *Piss Christ* se abre en una sola posibilidad. En el arte contemporáneo no hay una sola conclusión. El punto final no lo tiene el artista, ni el público o el crítico. El punto es más bien que no hay un argumento unitario al que se dirijan todas las fuerzas, sino que la verdad se construye con las diversas voces. De si *Piss Christ* es una blasfemia o un símbolo religioso tendría que

⁶⁴ *Ibidem*.

pensarse en la complejidad de la simultaneidad de sus posibilidades. Por el momento, lo importante que podemos destacar es que nos da una nueva comprensión acerca de la relación entre lo sagrado y lo abyecto.

La forma personal, crítica y francamente heterodoxa en que esta obra aborda el tema religioso, de acuerdo con James Elkins, es lo que le permite ser una pieza de arte contemporáneo, a diferencia de una obra que abordara el mismo tema desde una línea tradicional. Por su parte, *The Rothko Chapel* se aleja de la tradición de la imagen luminosa cristiana para ofrecernos la posibilidad de experimentar el sentimiento religioso desde la iconoclastia y la obscuridad. Los nuevos caminos buscados por los artistas para presentar el estado devocional, influidos por la cultura religiosa, pero desvinculado de los dogmas, es la tendencia que observamos en la contemporaneidad, pero que, como vimos en el primer capítulo, tiene su legado en el paisaje romántico, en los precursores del impresionismo y en el arte abstracto de las primeras vanguardias del siglo XX.

Un arte contemporáneo espiritual

Después de haber desplegado los conceptos acerca de lo espiritual que están presentes en las obras de algunos artistas modernos y contemporáneos podemos decir que existe un *arte contemporáneo espiritual* legítimo, que se caracteriza por buscar y compartir una experiencia distinta a lo que ofrece tradicionalmente la religión. En este tipo de arte se trabaja con un imaginario religioso personal desde un punto de vista crítico y heterodoxo que no podría formar parte del mundo de la religión debido a sus políticas conservadoras. Para un artista contemporáneo la *experiencia religiosa* esta dada fuera de la religión como tal, encontrándose más bien en la expresión de emociones que transmiten sensaciones como el misterio y lo supremo.

El filósofo estadounidense Albert Hofstadter (1910-1989) realiza una investigación acerca del *espíritu* desde un punto de vista contemporáneo, tomando como referencia algunas categorías del trabajo de Nietzsche acerca de la tragedia. Los conceptos de Hofstadter recuerdan en gran parte el carácter del arte espiritual realizado desde la modernidad. Por ejemplo, define al espíritu como algo automanifiesto,

inmanente e interno. Esto nos remite a la forma en que el Expresionismo abstracto percibía la conciencia interior: como algo oculto y propio del ser que sin embargo podía manifestarse con técnicas como la escritura automática y con la persistencia del acto pictórico. Para surrealistas y expresionistas el inconciente contenía lo que Hofstadter nombra como *fuerza emotiva o psíquica* al describir el concepto de espíritu.

Hofstadter comprende en el término *validez espiritual* el proceso artístico en el que expresión y forma encuentran un equilibrio. Según él, el espíritu es la vida que anima la forma, una fuerza inabordable que toma causa en el mundo a través de ella. La armonía resultante entre estas dos categorías es un balance entre el ímpetu expresivo sin continencia de lo dionisiaco y la estructura ordenadora del conocimiento apolíneo⁶⁵. *Validez espiritual* es idéntica a *validez estética*. Hofstadter indica que cuando el artista encuentra en el proceso creativo la armonía entre estos dos principios opuestos también la transmite al espectador a través de su obra. Tal armonía sería para este filósofo la esencia de la tarea de la existencia humana, lo cual podríamos extender al fin de la vocación en el artista. Posiblemente por una razón similar Rothko integró en su búsqueda existencial los sentimientos de la tragedia, ya que concilian la expresividad dionisiaca con la estructura de lo apolíneo, generando una visión que bien puede explicar la complejidad de la naturaleza humana traída a la consciencia del equilibrio de sus fuerzas en el estado mítico.

En la apropiación que Hofstadter hace de los conceptos trágicos se percibe la tarea por actualizar la idea del equilibrio entre fuerzas opuestas y complementarias; un balance que dota de *validez estética*. Esta idea se suma a las demás manifestaciones de lo espiritual que hemos estudiado aquí: el mundo interior y lo sublime en el paisaje del siglo XVIII; la naturaleza mística, con Van Gogh y Gauguin; negación de la forma y simbolismo en el arte abstracto de principios del siglo XX; introspección, expresión del inconsciente, desolación y el principio fundamental humano en el Expresionismo abstracto; el estado mítico, sentimientos trágicos, la nada, iconoclastia y obscuridad en la obra de Rothko; lo supremo, experiencia simbólica, austeridad, devoción, la ausencia presente, nostalgia y reflexión existencial en el Minimalismo y el Postminimalismo y, finalmente, la trascendencia perturbadora con Andrés Serrano. La multiplicidad es la

⁶⁵ Términos nitzscheanos tomados por Hofstadter; ver Albert Hofstadter, "Art and Spiritual Validity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetic, Vol. 22, No. 1, (Autumn, 1963), pp. 9-19.

forma en la que el arte contemporáneo expresa la idea del *espíritu*, se desliga de los tradicionales dogmas religiosos, tomando su lugar la poética personal —no carente de crítica y reflexión— en la que toda experiencia declarada como espiritual es válida, incluso si no apela a la armonía.

Bibliografía

Dore Ashton, "Concerning the Spiritual in Art", en K.C. Eynatten y Kate Hutchins (eds.), *Image of the Not-Seen: Search for Understanding. The Rothko Chapel Art Series*, Houston, Tx., The Rothko Chapel, 2007, pp. 55-63.

Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, segunda edición revisada y aumentada, 1974.

David E. Brauer, "Space as Spirit", en K.C. Eynatten y Kate Hutchins (eds.), *Image of the Not-Seen: Search for Understanding. The Rothko Chapel Art Series*, Houston, Tx., The Rothko Chapel, 2007, pp. 43-53.

Damien Casey, "Sacrifice, Piss Christ and liberal excess", *Law, Text, Culture*.

Anna C. Chave, "Revaluating Minimalism: Patronage, Aura and Place", *The Art Bulletin. CAA*, volumen XC, Número 3, septiembre 2008.

Dominique de Ménéil, "The Rothko Chapel", *Art Journal*, College Art Association, Vol. 30, No. 3 (Spring, 1971), pp. 249-251.

Arthur D. Efland, Kerry Freedman, Patricia Sthur, *La educación en el arte postmoderno*, España, Paidós, 2003.

James Elkins, "Reflexiones sobre religión y arte contemporáneo", *Exit Express. En el nombre del arte. Religión y arte contemporáneo*, Sumario/39, noviembre 2008, pp. 18-29.

Andrea Giunta, "León Ferrari. Tributo a la desobediencia", *Exit Express. En el nombre del arte. Religión y arte contemporáneo*, Sumario/39, noviembre 2008, pp. 6-13.

Jonathan Harris, "Mark Rothko and the Development of American Modernism 1938-1948", *Oxford Art Journal*, Oxford University Press, Vol. 11, No. 1 (1988), pp. 40-50.

Albert Hofstadter, "Art and Spiritual Validity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Blackwell Publishing on behalf of The American Society for Aesthetic, Vol. 22, No. 1, (Autumn, 1963), pp. 9-19.

Lisa Jaye Young, "Spiritual Minimalism", *Performing Arts Journal*, Vol. 18, No. 2 (May, 1996), pp. 44-52.

Steven Johnson, "Rothko Chapel and Rothko's Chapel", *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 2 (Summer, 1994), pp. 6-53

Natalie Kosoi, "Nothingness Made Visible: The Case of Rothko's Paintings", *Art Journal*, College Art Association, Vol. 64, No. 2 (Summer, 2005), pp. 20-31.

Stephen Polcari, "Mark Rothko: Heritage, Environment, and Tradition", *Smithsonian Studies in American Art*, The University of Chicago Press on behalf of the Smithsonian American Art Museum, Vol. 2, No. 2 (Spring, 1988), pp. 33-63.

Christopher Rothko, "Introduction: Search for Understanding", en K.C. Eynatten y Kate Hutchins (eds.), *Image of the Not-Seen: Search for Understanding. The Rothko Chapel Art Series*, Houston, Tx., The Rothko Chapel, 2007, *op. cit.*, pp. 13-15.