

Robert B. Genter

**BARNETT NEWMAN
Y LO ANARQUISTA SUBLIME**

A menudo se pasa por alto en las historias del expresionismo abstracto el papel que jugó el anarquismo como filosofía en el arte de los pintores estadounidenses de posguerra como Barnett Newman. Para Newman, el anarquismo no era simplemente un programa para la acción revolucionaria, sino una forma de vida experimental que, al igual que la pintura misma, buscaba imaginar una vida libre de la autoridad coercitiva.

A través de su estilo de pintura característico, que presentaba rayas verticales pintadas en lienzos de colores, Newman presentó una teología política radical basada en los escritos del filósofo holandés Baruch Spinoza y el anarquista ruso Peter Kropotkin.

En su arte, Newman representó lo que podría llamarse un anarquismo sublime, una experiencia estética que abrió a los espectadores a la capacidad expresiva del ser mismo.

Robert B. Genter

Barnett Newman

El anarquismo sublime

Título original: *Barnett Newman and the Anarchist*

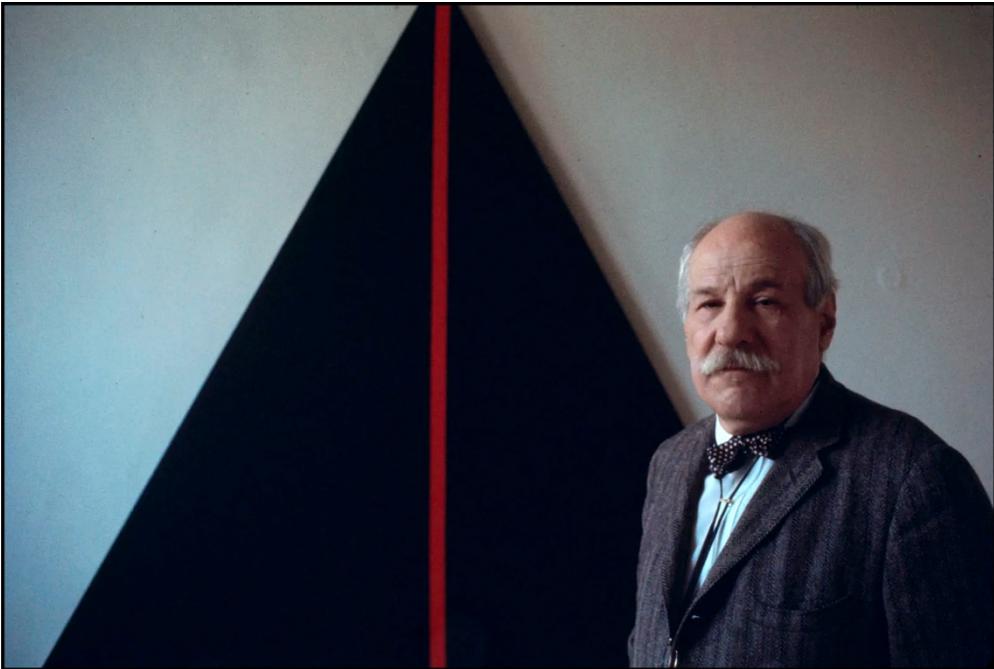
Sublime (Barnett Newman y lo anarquista sublime)

Palabras clave: Barnett Newman, sublime, expresionismo abstracto, Baruch Spinoza

Traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html



Barnett Newmann

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

DE LA TRASCENDENCIA A LA INMANENCIA

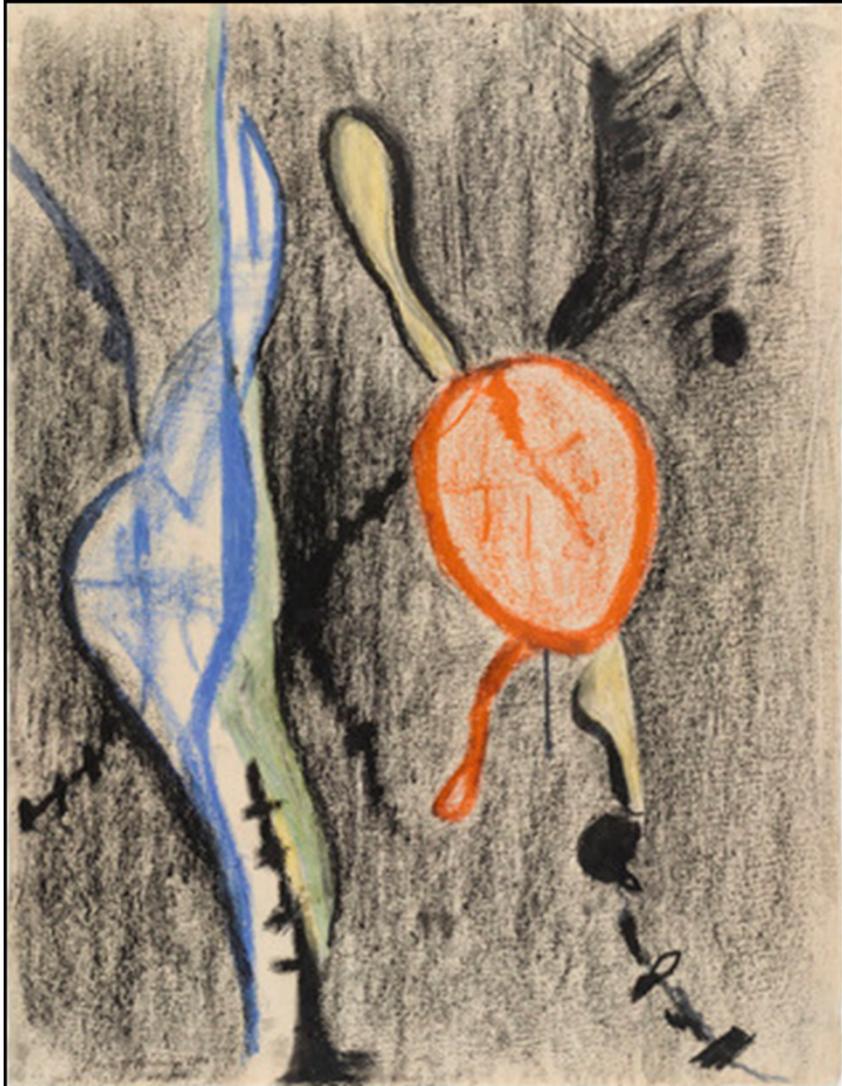
LA LECCIÓN DE DARWIN

EL ANARQUISTA SUBLIME

INTRODUCCIÓN

En 1968, en el punto álgido de la agitación en Estados Unidos en torno a la Guerra de Vietnam, *Horizon Press* publicó una reimpresión de las *Memorias de un revolucionario* del anarquista ruso Peter Kropotkin, su relato autobiográfico de 1899 sobre su giro hacia el anarquismo como filosofía revolucionaria y sus esfuerzos por derrocar a la Gobierno zarista en Rusia. La edición de *Horizon* de *Memorias de un revolucionario* también contenía una introducción al pensamiento de Kropotkin por parte del activista Paul Goodman, quien había pasado la década de 1960 promoviendo el anarquismo como una alternativa al liberalismo de la Guerra Fría y al comunismo soviético, y un prólogo del pintor estadounidense Barnett Newman, quien profesaba la importancia de la obra de Kropotkin para su propio desarrollo intelectual. Ambos contrastaron la posición de principios de Kropotkin a fines del siglo XIX contra "todos los sistemas dogmáticos" con la

política de la "nueva izquierda" en la década de 1960, que, a pesar del lenguaje del movimiento, "ya había comenzado a construir una nueva prisión con su estilo marcusiano, maoísta", y los muros de Guevara'¹.



La bendición, 1944

1 Barnett Newman, '¡La verdadera revolución es anarquista!', en Barnett Newman: Selected Writings and Interviews, John P. O'Neill (ed.), (Berkeley: University of California Press, 1990), p50, p45, en adelante, BN:SWI.

Si bien la introducción de Goodman reflejó su largo tiempo de defensa del anarquismo, el prólogo de Newman, especialmente para aquellos con una familiaridad pasajera con su obra de arte, fue una sorprendente confesión de fe política. De hecho, la mayoría de los historiadores del arte, incluso hoy, no han logrado reconocer el papel que su política jugó en su proyecto estético en general, a pesar de las frecuentes declaraciones del artista². posiblemente malo para el mundo', explicó Newman en 1962; 'Mi respuesta fue que si él y otros pudieran leerlo correctamente, significaría el fin de todo el capitalismo de estado y el totalitarismo. Esa respuesta sigue siendo'³.

Independientemente de tales comentarios, los historiadores del expresionismo abstracto como Irving Sandler, Serge Guilbaut y Michael Leja generalmente han ignorado las políticas de Newman, así como las de sus compañeros pintores Mark Rothko y Clyfford Still, quienes también profesaban creencias anarquistas⁴. En cambio, los historiadores han ofrecido dos interpretaciones contradictorias de la importancia de uno de los principales movimientos artísticos estadounidenses. Durante décadas,

2 Ver, por ejemplo, los ensayos en *Reconsidering Barnett Newman*, Melissa Ho (ed.), (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2005).

3 Newman, 'Entrevista con Lane Slate', en BN:SWI, p251.

4 Véase, por ejemplo, Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, (New Haven: Yale University Press, 1993).

el expresionismo abstracto fue retratado como una rebelión cultural de un puñado de valientes artistas estadounidenses contra la sobria conformidad de los años de la posguerra, artistas que salpicaban o cortaban pintura en estilos característicos en sus lienzos y luchaban heroicamente por expresar su angustia interior⁵. Bajo esta interpretación, el expresionismo abstracto, ya sea bajo la forma de las pinturas de goteo de Jackson Pollock o las abstracciones caóticas de Willem de Kooning, apareció como el principal ejemplo de lo que el crítico Harold Rosenberg denominó "pintura de acción", una exploración existencial de los rincones más profundos de la psique humana. a través del acto físico de pintar ⁶ . Sin embargo, esta narrativa convencional sobre el heroísmo de la llamada Escuela de pintores de Nueva York ha sido cuestionada por afirmaciones de que, a pesar de la bravuconería de su lenguaje, los expresionistas abstractos fueron cómplices en la promoción de los objetivos de la política exterior de EE. UU. durante la Guerra Fría⁷. El expresionismo abstracto fue

5 Ver, por ejemplo, Meyer Schapiro, 'The Liberating Quality of Avant-Garde Art', *Art News* 56, no. 4 (verano de 1957): 36-42; e Irving Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, (Nueva York: Praeger Publishers, 1970).

6 Harold Rosenberg, 'American Action Painters', en *The Tradition of the New*, (New York: Horizon Press, 1959).

7 Ver Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expresionismo, libertad y la Guerra Fría*, Arthur Goldhammer (trans), (Chicago: The University of Chicago Press, 1983); y Frances Saunders, *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and*

apropiado por los políticos como una herramienta en la Guerra Fría. Guerra, utilizada como una de las exportaciones culturales enviadas por el gobierno de EE. UU. a Europa Occidental en la década de 1950 como símbolo del compromiso estadounidense con la libertad intelectual frente a la opresión soviética.



Sin título, 1944

Bajo esta interpretación, los artistas estadounidenses, obligados a elegir bando en una Guerra Fría cada vez más intensa, dieron su apoyo al gobierno de los EE. UU., domesticando así el lado rebelde del modernismo estadounidense.

En muchos sentidos, estas interpretaciones contradictorias del expresionismo abstracto son parte de un debate más amplio sobre la relación entre el modernismo y la política.

El modernismo como movimiento cultural en el siglo XX se dividió entre aquellos que coqueteaban con el fascismo, seguían siendo comunistas comprometidos o se volvían conservadores, una división simbolizada por los caminos divergentes de Ezra Pound, Pablo Picasso y TS Eliot, por ejemplo. Recientemente, sin embargo, algunos historiadores como David Weir y Allan Antliff han ofrecido una nueva narrativa sobre la historia de modernismo, destacando la influencia de las ideas anarquistas en la revuelta cultural más amplia contra las divisiones de clase, la represión sexual, la ortodoxia religiosa y otras formas de opresión⁸. Surgiendo de los restos del romanticismo en el siglo XIX y promoviendo la libertad creativa del artista, el modernismo dio un vuelco a las convenciones artísticas al experimentar con formas narrativas, técnicas de collage y otras innovaciones radicales para representar la naturaleza fragmentada de la experiencia moderna en el paisaje de pesadilla de la modernidad. Al igual que el anarquismo, el modernismo defendió una revuelta contra las normas

8 Véase David Weir, *Anarchy and Culture: The Aesthetic Politics of Modernism*, (Amherst: University of Massachusetts Press, 1997); y Allan Antliff, *Anarchist Modernism: Art, Politics, and the First American Avant-Garde*, (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

políticas y sociales, que surgió a principios del siglo XX después de la represión del anarquismo como movimiento político en los Estados Unidos, Europa y Rusia.



La canción de Orfeo, 1955

Como han argumentado Weir y Antliff, el anarquismo como filosofía política nunca desapareció en el siglo XX, aunque fue eclipsado en importancia por el surgimiento del comunismo y el fascismo en toda Europa después de la Primera Guerra Mundial. En cambio, el anarquismo

encontró una nueva importancia dentro de la cultura modernista emergente. y ayudó a marcar el comienzo de formas radicales de expresión en la literatura, la pintura y la poesía.

A principios del siglo XX, artistas modernistas tan variados en sus intereses como Francis Picabia y Marcel Duchamp fueron energizados por el lenguaje del anarquismo, que sirvió para desafiar el elitismo cultural y canalizar la energía revolucionaria lejos de los movimientos totalitarios hacia las innovaciones artísticas⁹. A menudo pasado por alto, sin embargo, fue la importancia del anarquismo para el proyecto modernista de aquellos artistas que alcanzaron la mayoría de edad durante la Segunda Guerra Mundial. En medio de los horrores desatados en Europa y en otros lugares, el anarquismo apareció como la única alternativa a las fallidas visiones utópicas que habían conducido a tales catástrofes. Esto fue particularmente cierto en los Estados Unidos, que no solo había lanzado la bomba atómica, sino que poco después había comenzado un conflicto igualmente aterrador contra la Unión Soviética. Innumerables escritores y artistas estadounidenses, incluidos Mark Rothko, Clyfford Still, John Cage, Allan Kaprow, Allen Ginsberg, Norman Mailer, Kenneth Rexroth, Jackson Mac Low y Donald Judd, reformularon el modernismo de la posguerra siguiendo líneas anarquistas,

9 Ver Allan Antliff, *Anarchy and Art: From the Paris Commune to the Fall of the Berlin Wall*, (Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2007).

prescindiendo de debates obsoletos sobre el marxismo. y el formalismo y forjando una estética anarquista ¹⁰ . Obviamente, las fisuras dentro del anarquismo como filosofía política, por ejemplo, entre la visión conservadora y colectivista de PJ Proudhon y la postura radicalmente individualista de Max Stirner, se replicaron en las diversas formas del modernismo anarquista. en la América de la posguerra, pero sin embargo el anarquismo, definido ampliamente como una revuelta contra la autoridad coercitiva en todas sus formas, fluyó hacia el modernismo estadounidense. El anarquismo, como el modernismo, habló del sueño de una vida vivida fuera de los dictados del estado o del control institucional, manteniendo la promesa de felicidad frente a la agitación de la Segunda Guerra Mundial y el surgimiento del estado de seguridad nacional¹¹.

Esto fue particularmente cierto en el caso de Barnett Newman, quien mezcló el anarquismo y el modernismo en su papel de "artista-ciudadano"¹². El negocio de ropa de su

10 Sobre los artistas de la posguerra y el anarquismo, véase Tyrus Miller, *Singular Examples: Artistic Politics and the Neo-Avant-Garde*, (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2009).

11 Me refiero a aquellas formas vanguardistas del modernismo que, según Peter Burger, buscaban superar la división entre arte y vida que caracterizaba las formas institucionales del alto modernismo asociadas con TS Eliot y otros. Ver Peter Burger, *Theory of the Avant-Garde*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

12 Newman, 'Carta abierta a William AM Burden', en BN:SWI, p39.

padre, por ejemplo, se vio obligado a declararse en bancarrota durante la Gran Depresión, que acabó con los ahorros de la familia y obligó a Newman a abandonar su incipiente carrera artística en busca de un empleo más estable.



No titulado, 1945

En medio de tal agitación, comprendió el atractivo de los movimientos radicales.

'Esta verdad, sentida y comprendida por muchos intelectuales', explicó en 1933, 'los ha llevado a lo que sienten como su único recurso posible como solución y

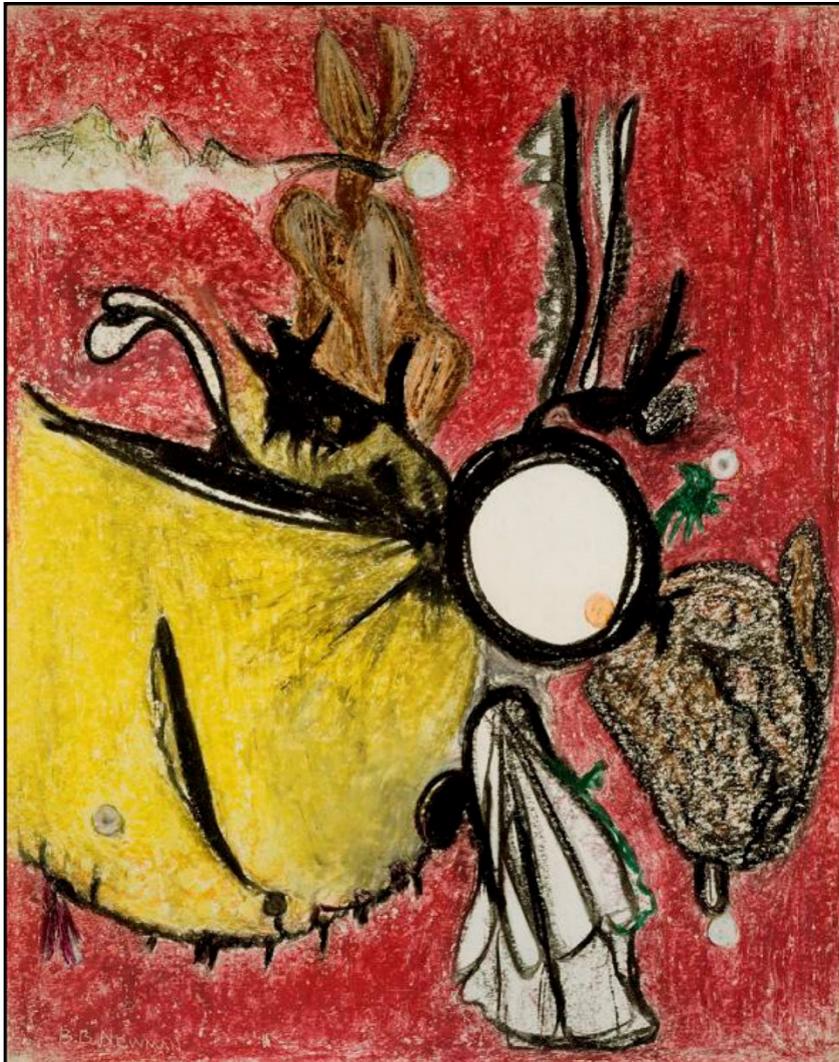
protesta, al apoyo de los partidos socialistas y comunistas'¹³. A diferencia de muchos de sus compañeros artistas, sin embargo, Newman nunca se unió al Partido Comunista ni a ninguna organización de compañeros de viaje durante el apogeo del radicalismo de izquierda, negándose a reducir su arte a la propaganda política o a las demandas ideológicas. Sin embargo, Newman no rechazó la política radical en general. En cambio, Newman se inspiró en las obras de Alexander Herzen y Peter Kropotkin como un desafío a los 'dogmáticos gritones, marxistas, leninistas, estalinistas y trotskistas por igual'¹⁴. El anarquismo, como explicó Newman más tarde en su vida, 'es la única crítica de sociedad que no es una técnica para la toma y transferencia del poder de un grupo contra otro, que es a lo que equivalen todas esas doctrinas: la sustitución de una autoridad por otra'¹⁵. Newman incluso se postuló para el cargo de alcalde de Nueva York City en 1933 en una plataforma de campaña con tintes anarquistas, que incluía llamados a instituciones culturales gratuitas financiadas con fondos públicos. Newman también desafió la política chovinista y xenófoba, como cuando criticó el sentimiento aislacionista en los Estados Unidos, que vio como una fachada de simpatía por los nazis, al comienzo de la Segunda Guerra Mundial.

13 Newman, 'Sobre la necesidad de acción política por parte de hombres de cultura', en BN:SWI, p8.

14 Newman, '¡La verdadera revolución es anarquista!', p 44.

15 *Ibíd.*, p45.

Para Newman, sin embargo, el anarquismo no era meramente una crítica política o un programa para la acción revolucionaria, sino una "forma de vida creativa" que, al igual que la pintura misma, buscaba crear formas de existencia más liberadoras e imaginar una vida vivida libre de coacción. autoridad¹⁶.



Sin título, 1945

A diferencia de muchos modernistas y anarquistas, sin

16 Ibíd.

embargo, Newman no propuso una concepción negativa de la libertad que promoviera una forma radical de autonomía fuera de cualquier fundamento social. Tomando prestado el lenguaje del filósofo holandés Baruch Spinoza y del anarquista ruso Peter Kropotkin, Newman presentó una ontología de la inmanencia, en la que todas las formas de autoridad política y religiosa basadas en alguna fuente trascendente se nivelaron a favor de una imagen del universo como una sola sustancia en un estado constante de flujo. A través de su estilo de pintura característico, que presentaba rayas verticales (o lo que él llamó 'cremalleras') pintadas en lienzos de colores, y a través de sus frecuentes declaraciones artísticas, Newman presentó una teología política radical que anuló las concepciones del mundo estrictamente mecánicas o materialistas. Pintura para Newman no existía para representar el mundo sino para desafiar cualquier forma de representación que buscara capturar el mundo o presentar un estado de cosas permanente. Su arte presentaba en cambio lo que podría llamarse un sublime anarquista, una forma de experiencia estética que, a diferencia de los entendimientos tradicionales, intentaba abrir a los individuos a la capacidad expresiva del ser mismo. Desafiando las nociones tradicionales de lo sublime, que, siguiendo a Edmund Burke, reducían la experiencia a un sentimiento de impotencia y miedo, o, haciéndose eco de Immanuel Kant, traduciéndola a una experiencia intelectual, Newman recurrió a Spinoza y Kropotkin para presentar lo sublime como una experiencia

fortalecedora que amplió los límites del ser y al mismo tiempo reafirmó el poder de la expresión individual. De esta manera, Newman mezcló modernismo y anarquismo, presentando una visión artística que tenía poco en común con la política retrógrada del Departamento de Estado de los Estados Unidos y con las nociones simplistas del arte como mera práctica terapéutica.



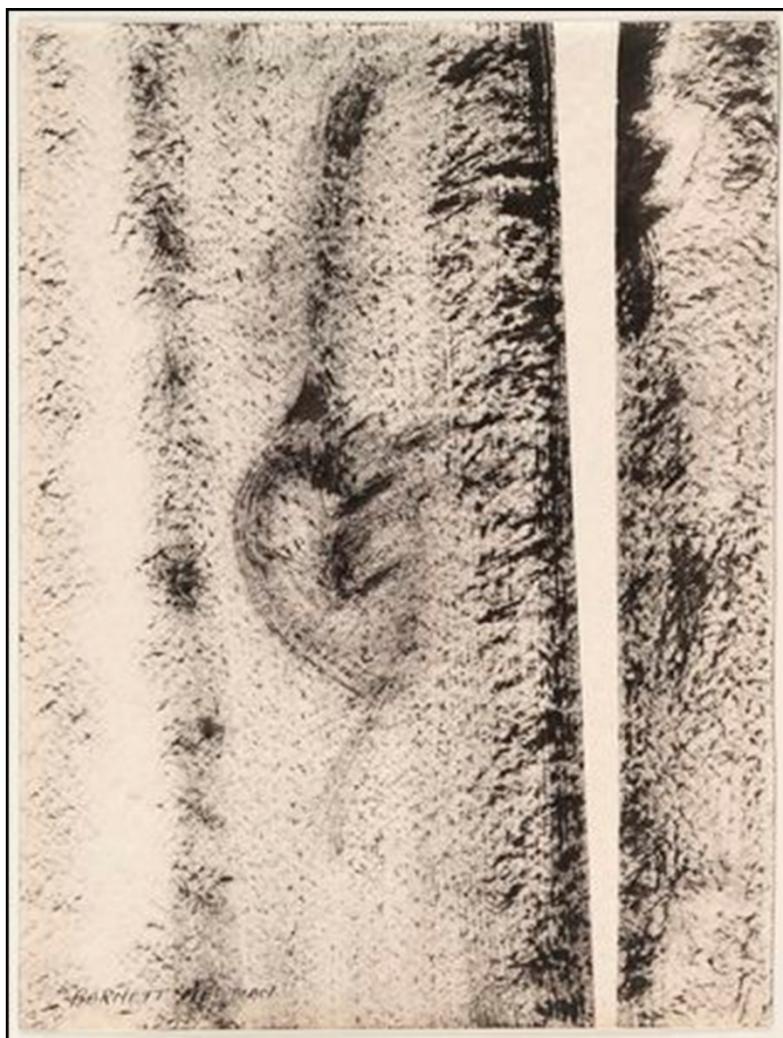
Sin titular, 1945

DE LA TRASCENDENCIA A LA INMANENCIA

En 1966, el Museo Solomon R. Guggenheim en la ciudad de Nueva York, como parte de su retrospectiva sobre el trabajo de Barnett Newman, presentó su serie recientemente completada, Las Estaciones de la Cruz: Lema Sabachthani. Compuesta por catorce pinturas, cada una con franjas verticales de pintura blanca y negra sobre lienzos sin terminar, la serie de Newman representaba, según él, la "complejidad emocional" de la historia de la Pasión, lo que refleja su interés por los temas religiosos de la época judeocristiana. tradición ¹⁷. Nacido en una familia judía inmigrante en la ciudad de Nueva York, Newman recibió su educación religiosa cuando era niño en la Escuela Nacional Hebrea en el Bronx y también de su padre, Abraham, cuyas propias inclinaciones religiosas fueron moldeadas por un

17 Newman, 'Las Catorce Estaciones de la Cruz, 1958-1966', en BN:SWI, p. 190.

compromiso con el sionismo...¹⁸ Aunque rara vez hablaba de sus creencias religiosas, Newman se basó en gran medida en fuentes talmúdicas, cabalísticas y cristianas para explicar su proyecto estético y titular sus obras, incluidas, por ejemplo, *Cathedra* (1951), *Uriel* (1955) y, la mayoría obviamente, su serie de *Estaciones de la Cruz*.



Sin título, 1946

18 Sobre los antecedentes de Newman, véase Thomas Hess, *Barnett Newman*, (Nueva York: Museo de Arte Moderno, 1971), pp19-29.

Evitando cualquier representación literal, Newman tradujo la narrativa litúrgica de la crucifixión de Cristo en una serie de cremalleras expresivas, algunas como verticales negras afiladas, otras como verticales blancas tenues y otras como bandas de lienzo vacío formadas negativamente entre dos áreas pintadas con fuego. El título de Newman tomado del Evangelio de Mateo ("Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has desamparado?"), Centrándose así no en la totalidad de la historia de la Pasión, sino específicamente en el grito de abandono de Cristo en la cruz. Como explicó Newman, 'el grito de Lema, ¿con qué propósito? -esta es la Pasión y esto es lo que he tratado de evocar en estas pinturas', y esperaba que su serie transmitiera el dolor espiritual del evento mismo¹⁹.

En parte, la referencia de Newman a la historia de Cristo vacilando en su fe en el momento de su muerte fue provocada por la angustia que Newman sintió después de la Segunda Guerra Mundial, y gran parte de su obra de arte temprana era una expresión de un mundo desesperado. Aunque Newman estuvo interesado en la pintura durante mucho tiempo, tomó cursos en la Arts Student League en la década de 1920 y trabajó como profesor de arte en la década de 1930, solo comenzó a pintar profesionalmente

19 Newman, 'Las Catorce Estaciones de la Cruz, 1958-1966', p. 190.

hacia el final de la guerra²⁰. Tomando prestados temas de los nativos americanos tradiciones y la mitología griega, Newman, en sus pinturas de mediados de la década de 1940, tradujo el terror de un mundo al borde de la aniquilación en una serie de lienzos repletos de imágenes del vacío existencial en el centro de la existencia humana, que describió como 'el caos negro y duro que es la muerte, o el caos más gris y suave que es la tragedia'²¹. En *Pagan Void* (1946), por ejemplo, que presenta un vacío circular negro en el centro de una forma orgánica abstracta, Newman hace referencia ese poder cataclísmico de la bomba atómica. En otros trabajos tempranos como *Gea* (1944-45) y *Momento genético* (1947), Newman presentó, en términos kierkegaardianos, el 'vacío del cual y alrededor del cual emanaba la vida', lo que vio como el profundo vacío que la guerra había revelado²². Pero Newman abandonó rápidamente su lamento existencial, impulsado en parte por el avance artístico fortuito que hizo en 1948. En su estudio ese año había preparado un lienzo con una capa de pintura marrón rojiza y luego aplicó verticalmente un trozo de cinta adhesiva hacia abajo. el centro, sobre el que aplicó una espesa pintura naranja rojiza. Originalmente, Newman había planeado quitar la cinta y usar el fondo para comenzar una pintura diferente, pero quedó impresionado por el

20 Ver Hess, p. 33.

21 Newman, 'La imagen ideográfica', en BN:SWI, p. 108.

22 Newman, 'Frontiers of Space', en BN:SWI, p. 249.

efecto que había producido por casualidad. Según Newman, había comenzado a trabajar en el lienzo el día de su cumpleaños y "vivió con esa pintura durante casi un año tratando de entenderla"²³.



Momento, 1946

23 Newman, 'Entrevista con David Sylvester', en BN:SWI, p. 255.

Vacío que reflejaba la trágica condición humana o tratando de imaginar algún renacimiento espiritual desde la oscuridad. En cambio, su nueva pintura, con su referencia a la noción judía de expiación, era la totalidad misma, una franja vertical que llenaba la superficie del lienzo en lugar de vaciarlo, como había hecho en sus pinturas anteriores. Como explicó, el zip 'no corta el formato por la mitad ni en partes, sino que hace exactamente lo contrario: une la cosa'²⁴. A partir de ese momento, Newman cambió radicalmente su pensamiento estético, reemplazando el 'odiado' vacío con una ontología completamente diferente²⁵. En lugar de pintar el vacío, buscó pintar la plenitud, un proyecto que culminó con su serie Estaciones. Newman no tenía interés en las lecturas tradicionales de las Siete Palabras de Jesús en la Cruz o en las prácticas litúrgicas cristianas asociadas con esas palabras. Sus pinturas 'pueden existir sin una iglesia', explicó²⁶. La salvación no era su objetivo, porque Newman vio un mensaje diferente en la historia de la Pasión.

Newman se negó a aceptar la lógica retorcida de que la muerte de Cristo, el hijo unigénito de Dios, era necesaria para redimir a la humanidad, un sacrificio que parecía perverso dada la supuesta omnipotencia de Dios. Como el

24 Newman, 'Entrevista con Emile de Antonio', en BN:SWI, p. 306.

25 Newman, 'Fronteras del espacio', p. 249.

26 Newman, 'Las Catorce Estaciones de la Cruz, 1958-1966', p. 189.

mismo Cristo, cuyo grito marcó su cuestionamiento del plan divino de Dios, Newman argumentó que el significado del sacrificio de Cristo no tenía nada que ver con liberar a la humanidad del mal o ayudar a la humanidad a expiar el pecado. En cambio, la Encarnación anunció el descenso de Dios al reino de la humanidad a través de Su hijo, bajando de Su trono, convirtiéndose en parte de Su propia creación divina y participando en el sufrimiento de la humanidad. En este sentido, la Encarnación marcó el tránsito del Dios Padre trascendente a la inmanencia del Espíritu Santo. Según tal lectura, la muerte de Cristo puso fin al ciclo de la retribución legal por los pecados de la humanidad al cuestionar todo el sistema de justicia establecido por la tradición abrahámica. Como explicó Newman, 'el grito, el grito sin respuesta, es un mundo sin fin', es decir, un mundo que no está sostenido por la autoridad divina²⁷. Sin embargo, Newman se negó a caer en el nihilismo, aunque era consciente de la angustia existencial expresada por el grito de abandono. En cambio, dio la bienvenida al final de cualquier noción de una autoridad divina y buscó, por abrumadora que fuera, la experiencia de la inmanencia.

La serie Estaciones se basó no solo en la interpretación de Newman de la historia de la Pasión, sino también en su lectura de las obras de Baruch Spinoza, el filósofo holandés del siglo XVII cuyos escritos representaron un desafío a la

27 Ibid., pág. 190.

autoridad religiosa de la tradición judeocristiana. Spinoza enseñó la misma lección que enseñó Cristo en la cruz: que los seres humanos ya no estaban subordinados a ninguna autoridad trascendente, religiosa o de otro tipo. Newman conoció la filosofía de Spinoza mientras estudiaba filosofía en el City College de Nueva York en la década de 1920, y compuso su primer manifiesto artístico basado en las ideas de Spinoza después de que a él y a sus compañeros de clase se les negara el acceso para ver las pinturas del Fundación Barnes en Pensilvania en 1926.



Vacío pagano, 1946

A lo largo de su carrera, Newman tomó prestados temas de la filosofía de Spinoza y llenó su biblioteca personal con

muchos volúmenes, incluidos *Cómo mejorar tu mente* de Spinoza, la traducción de RHM Elwes de las principales obras políticas de Spinoza, la traducción de Andrew Boyle de la *Ética* de Spinoza y la biografía de Rudolf Kayser de 1946, *Spinoza: Retrato de un héroe espiritual*, así como varias obras breves del filósofo holandés. Newman vio a Spinoza como una alternativa a las filosofías hegeliana y marxista, ofreciendo una teología política radical que desafiaba las nociones tradicionales de Dios²⁸ como un ser trascendente, anulaba todas las formas de pensamiento dialéctico y teleológico y pregonaba una ontología dinámica de inmanencia.

En su *Ética* publicada póstumamente, Spinoza desafió cualquier filosofía de la trascendencia que postulara dos sustancias ontológicamente distintas, una más Barnett Newman y lo sublime anarquista privilegiado que el otro. Señalando al Dios de la tradición judeocristiana que trasciende la experiencia humana o a la noción platónica de un mundo de formas separado del mundo de las apariencias, Spinoza argumentó en contra de cualquier concepto de un universo con dos sustancias diferentes, incapaz de encontrar una explicación convincente. por la relación entre ambos. En contraste, Spinoza postuló un concepto de monismo de sustancia, defendiendo la existencia de una sustancia o un ser autocontenido y

28 Baruch Spinoza, *Ética*, Edwin Curley (ed. y traducción), (Nueva York: Penguin Libros, 1996), p. 10.

autogenerado que no requería algo más para su existencia. La sustancia, vista como Dios o la Naturaleza, no era un poder trascendente separado del mundo, sino que era inmanente al mundo mismo, un ser indivisible que se expresaba a sí mismo y estaba implicado en todo. 'Todo lo que es, está en Dios', argumentó Spinoza, 'y nada puede ser o concebirse sin Dios'. su creador Según Spinoza, Dios o sustancia se expresaba a través de una infinidad de atributos que constituían la esencia de la sustancia ya través de los cuales se entendía la sustancia, de la cual el pensamiento y la extensión eran los dos atributos conocidos por los seres humanos.

El mundo como tal estaba constituido en parte por cosas pensantes y cosas extensas y por un número infinito de otros atributos desconocidos a través de los cuales emergía la sustancia. En este sentido, pensamiento y extensión no eran atributos de dos sustancias diferentes sino expresiones dinámicas de una sola sustancia.

De manera similar, todos los estados particulares de atributos eran modos de ese atributo en el sentido de que los cuerpos específicos eran modos de extensión y las mentes individuales eran modos de pensamiento. La sustancia no era la causa trascendente sino inmanente de todas las cosas extensas o pensantes, irreducible a cualquier modo particular.

La importancia de la ontología de Spinoza para Newman

era esta noción de Dios como *natura naturans* (un proceso permanente de autocreación y expresión) en oposición a *natura naturata* (una creación acabada). Spinoza rechazó cualquier noción antropomórfica de un Dios que dirigiera el mundo hacia un fin específico, desafiando el fundamento de todas las tradiciones abrahámicas. Al afirmar la relación inmanente entre Dios, la humanidad y el mundo, Spinoza liberó a los seres humanos de la sumisión a cualquier ser trascendente. 'La Pasión', como explicó Newman, 'no es una protesta sino una declaración' de una nueva ontología de la inmanencia²⁹.

En lugar de un mundo sujeto a interminables jerarquías y divisiones, Spinoza presentó un mundo en constante estado de transformación, parte de la expresión interminable de la sustancia a través de la aparición y desaparición de los modos individuales de atributos particulares. Tales modos, según Spinoza, no eran propiedades de un ser trascendente sino el despliegue expresivo de la sustancia de una manera particular. 'Dios es la causa eficiente', explicó Spinoza, 'no sólo de la existencia de las cosas, sino también de su esencia'³⁰.

En consecuencia, Spinoza declaró la igualdad radical de todos los modos y los atributos a través de los cuales se expresaban. Al hacerlo, Spinoza presentó una ontología

29 Newman, 'Las Catorce Estaciones de la Cruz, 1958-1966', p. 190.

30 Spinoza, pág. 18.

dinámica, de multiplicidad y unidad, sustancia y modos, que demostraba la vitalidad, no el vacío, en el corazón de la existencia.



Dos bordes, 1948

LA LECCIÓN DE DARWIN

Newman encontró en las obras de Spinoza una base filosófica para las ideas anarquistas que había desarrollado. En su *Ética*, Spinoza esbozó una ontología que nivelaba las distinciones entre los seres y socavaba los cimientos trascendentes del poder estatal u otras formas de autoridad, que era paralela al propio sueño de Newman de "la posibilidad de una sociedad abierta, de un mundo abierto, no de un mundo cerrado"³¹. Agotado por los rancios debates en los círculos radicales estadounidenses en la década de 1940 sobre la naturaleza de la Unión Soviética, Newman usó a Spinoza para trazar una alternativa basada en ideas anarquistas. El filósofo holandés desafió las visiones teleológicas de Marx y Hegel, que habían reducido la historia a un camino predeterminado o a los dictados de algún Espíritu Universal. Al igual que Spinoza, Newman trató de imaginar la

31 Newman, 'Entrevista con Emile de Antonio', p. 308.

posibilidad de una sociedad que ya no estuviera basada en apelaciones a algún fundamento metafísico fuera del desarrollo humano, y permaneció comprometido con un mundo continuamente perturbado por las modificaciones inesperadas de los atributos de Dios.



Unción, 1948

Como él argumentó, 'la 'ciencia' de la historia de Hegel y todo su amplio engendro de interpretaciones históricas han delineado la historia con tanta eficacia [como lo hizo la astrología griega]. Y si algún libro debería haber sido quemado en nuestro tiempo, debería haber sido el suyo"³². Para comprender mejor la importancia de la inmanencia, Newman reforzó su lectura de Spinoza con la obra de Peter Kropotkin quien, en *El apoyo mutuo, un factor de la evolución* (1902), recurrió a la ciencia evolutiva como una forma de desafiar la lógica abstracta de la filosofía hegeliana. En Kropotkin, Newman encontró un marco político para su filosofía spinoziana.

Geógrafo y zoólogo, Kropotkin basó su política revolucionaria en su lectura de la teoría de la evolución. Rechazando tanto la noción de evolución de Jean-Baptiste Lamarck como un patrón de avance constante como la visión de Thomas Huxley de la evolución como un proceso hobbesiano agonista, Kropotkin presentó una teoría de la evolución que refleja el papel tanto de la cooperación como del egoísmo en el desarrollo de las especies individuales. Kropotkin argumentó que la ayuda mutua era tanto una fuerza impulsora del desarrollo evolutivo como la lucha competitiva, afirmando que los rasgos de cooperación y apoyo ayudaron a las especies a florecer. Como explicó Newman, Kropotkin 'utilizó todo su conocimiento científico

32 Citado en Richard Shiff, 'Newman's Time', en *Reconsidering Barnett Newman*, p. 161.

y su capacidad para refutar la teoría de la supervivencia del más apto como la ley válida de la naturaleza³³. En cambio, Kropotkin siguió la iniciativa de Darwin al enfatizar la naturaleza impredecible y abierta del proceso evolutivo. Al hacerlo, Kropotkin se hizo eco del desprecio de Spinoza por las metanarrativas del desarrollo humano. A través del estudio de las teorías de Darwin, 'la idea de fuerza que gobierna el mundo, ley preestablecida, armonía preconcebida, desaparece para dar lugar a la armonía que Fourier había vislumbrado'³⁴. Al argumentar así, Kropotkin desafió el ethos dominante del capitalismo, que colocó el interés propio como base para el progreso histórico. Propuso una visión ética que prescindía de abstracciones hegelianas y de referencias a instintos básicos inmutables. En cambio, Kropotkin publicó un desarrollo ecológico de la naturaleza humana y los valores humanos que, según él, se había centrado con el tiempo en los sentimientos de comunidad y ayuda mutua. 'La humanidad no es una bola rodante, ni siquiera una columna en marcha', argumentó en lenguaje spinoziano, 'es un todo que evoluciona simultáneamente en la multitud de millones que la componen'³⁵. Kropotkin le ofreció a Newman, al igual que Spinoza, una ontología de la inmanencia, en la que los seres

33 Newman, '¡La verdadera revolución es anarquista!', p. 51.

34 Peter Kropotkin, 'Anarquismo: su filosofía e ideal', en *Anarquismo: una colección de escritos revolucionarios*, Roger N. Baldwin (ed.), (Nueva York: Dover Publications, Inc., 2002), p. 117.

35 *Ibíd.*, p. 142.

humanos no estaban atados ni a la soberanía de Dios ni a ningún fin teleológico, sino a un proceso interminable de devenir evolutivo.



Concordia, 1949

Al igual que Kropotkin, Newman tuvo que aprender lo que

él denominaba la "lección darwiniana"³⁶. pasando mucho tiempo a lo largo de su carrera leyendo las últimas investigaciones en esos campos. Newman desarrolló una teoría estética basada en esta noción del mundo en constante estado de desarrollo, y criticó duramente a otros artistas como el pintor holandés Piet Mondrian por sus visiones limitadas. Mondrian había emergido a principios del siglo XX como el mascarón de proa del arte abstracto, reduciendo su lenguaje pictórico, de una manera que los pintores cubistas establecieron por primera vez, a líneas rectas, colores primarios y patrones de cuadrícula ³⁷. Mondrian describió sus pinturas no figurativas como una forma de neoplasticismo, su término para el arte que había reducido la pintura a la pura abstracción. En parte, Mondrian basó su estética en la teosofía, el movimiento ocultista del siglo XIX que, tomando prestados temas del gnosticismo, buscaba descubrir la realidad espiritual más profunda más allá del reino de las apariencias. La Teosofía enfatizó que el desarrollo histórico de la humanidad fue parte de la evolución más amplia del universo, tanto en sus dimensiones espirituales como materiales, que condujo a la superación de todas las divisiones (positiva y negativa, masculina y femenina, etc.) y al surgimiento de una armoniosa realidad superior.

36 Newman, '¡La verdadera revolución es anarquista!', p. 51.

37 Véase Carel Blotkamp, *Mondrian: The Art of Destruction*, (Londres: Reaktion Books, Ltd., 1994).

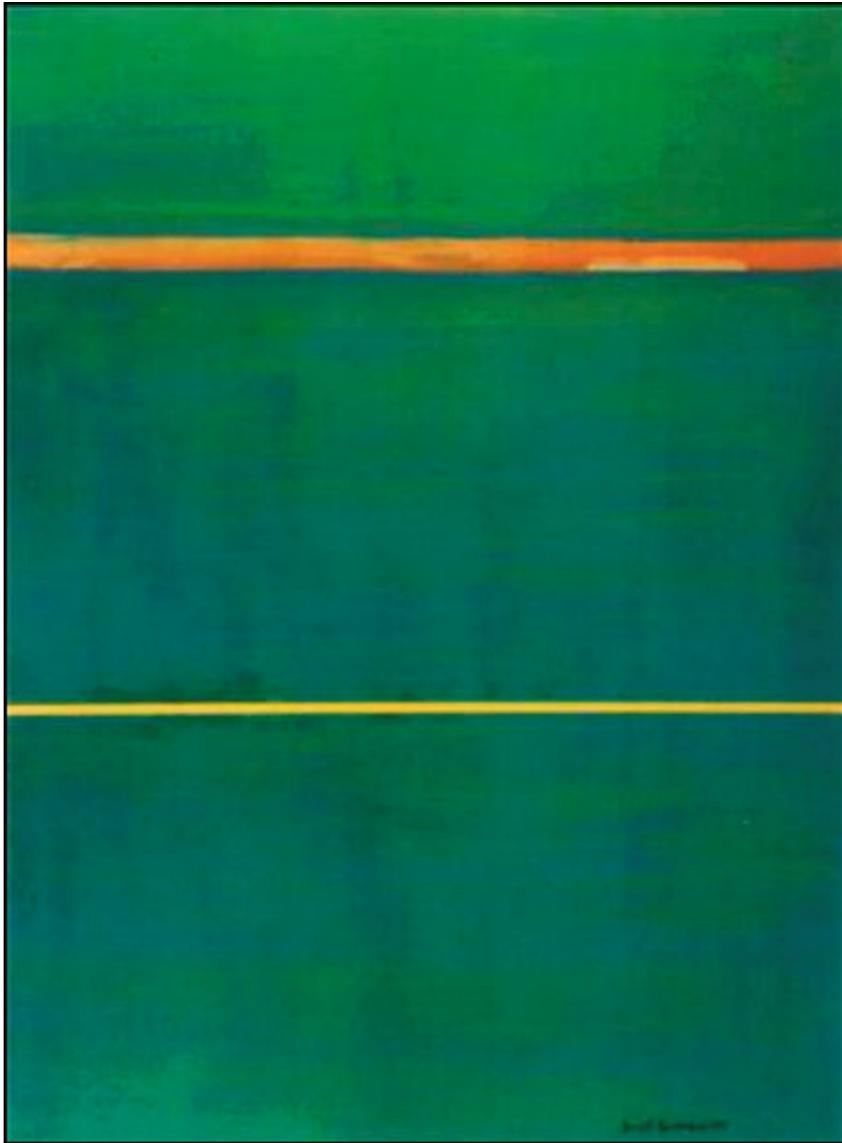
Mondrian creía que su arte era parte de este desarrollo³⁸. Recurrió a la abstracción para abrir una experiencia visual que ya no estaba atada a las formas de representación, reduciendo sus pinturas a una serie de líneas verticales y horizontales que se intercalaban con bloques de colores primarios. Según Mondrian, 'el arte no figurativo muestra... que el "arte" no es la expresión de la apariencia de la realidad tal como la vemos, ni de la vida que vivimos, sino que es la expresión de la verdadera realidad y la verdadera vida... indefinible pero realizable en la plástica'³⁹. Mondrian vio sus pinturas como planos de equivalencia, un equilibrio entre líneas y colores que daban expresión a la unión armoniosa de elementos que creía que era el final teleológico del proceso evolutivo.

Newman siguió a Mondrian al recurrir a la abstracción como expresión de un desarrollo evolutivo más amplio, pero se enfadó con el idealismo inherente a la visión teosófica, casi hegeliana, de Mondrian. En respuesta a una retrospectiva de la obra de Mondrian realizada por el Museo de Arte Moderno en 1945, Newman comparó el neoplasticismo del pintor holandés con su propio estilo en desarrollo, al que se refirió como plásmico. Aunque Newman aún no había desarrollado su enfoque pictórico

38 Mondrian esbozó su filosofía estética y religiosa en 'Plastic Art and Pure Plastic Art', en *Plastic Art and Pure Plastic Art and Other Essays*, (San Francisco: Wittenborn Art Books, 2008).

39 *Ibíd.*, p. 21.

maduro y todavía estaba casado con temas prestados del surrealismo, ya había rechazado la 'mala filosofía' de Mondrian que había reducido la pintura abstracta a la pureza de los elementos plásticos en una búsqueda fallida de la trascendencia espiritual⁴⁰.



Dionisios, 1949

Años más tarde, Newman fue aún más directo,

40 Barnett Newman, 'La imagen plásmica', en BN:SWI, p. 141.

argumentando que "los horizontales y verticales [de Mondrian] se movían en relación con, podría decirse, esencias platónicas sobre la naturaleza del mundo", una "idea utópica" que sometía a los seres humanos a una narrativa rígida. de desarrollo que apeataba a totalitarismo⁴¹. El arte de Mondrian abandonó el mundo natural por un orden trascendente que no tenía conexión con los deseos humanos individuales y, por lo tanto, era inherentemente violento. Por el contrario, Newman definió su estilo plásmico como un esfuerzo por utilizar las formas abstractas que Mondrian había desarrollado para profundizar, no trascender, el inmanente "mundo-misterio"⁴². El arte plásmico no utilizó formas geométricas en un esfuerzo por reducir el mundo. a las formas universales, sino que dio expresión al poder dinámico pero inmanente de la sustancia que interrumpía continuamente cualquier forma estática.

En una reseña de 1947 de la exposición individual del artista estadounidense Theodoros Stamos en el Wakefield Gallery, Newman esbozó la teoría de la inmanencia que había aprendido de Spinoza. Al igual que Newman, Stamos había comenzado su carrera artística pintando imágenes biomórficas abstractas basándose en su interés por las ciencias naturales, pero pronto se dedicó a las abstracciones

41 Newman, 'Entrevista con David Sylvester', p. 256.

42 Newman, 'La imagen plásmica', p. 140.

de colores apagados. Para Newman, Stamos logró transmitir la complejidad del mundo porque, a diferencia de otros artistas modernos, Stamos no buscó trascender la naturaleza en la búsqueda de la pureza espiritual ni simplemente adorar la naturaleza al convertirla en "objeto de contemplación romántica"⁴³.



Pacto, 1949

En cambio, Stamos había absorbido la lección spinoziana de que la naturaleza era una fuerza productiva, llena de la actividad de los modos que eran una expresión de la sustancia. '[Stamos] redefine la experiencia pastoral como una de participación con la vida interior del fenómeno

43 Barnett Newman, 'Stamos', en BN:SWI, p. 109.

natural', explicó Newman; 'Se podría decir que en lugar de ir a la roca, viene fuera de él»⁴⁴. Newman también trató de pintar esta visión spinoziana de la inmanencia. Antes de su avance artístico en 1948, Newman había dejado claro su rechazo al proyecto de Mondrian. En *Euclidian Abyss* (1946-47), Newman se refirió al fundador de la geometría y se burló de su 'mundo puro de verdad matemática esotérica', que Newman comparó con las formas plásticas de Mondrian⁴⁵. La trascendencia del mundo natural, ya sea espiritual o matemático, era en realidad, según Newman, un abismo, y encontró su respuesta artística a esta 'teología sistemática' un año después con *Onement I*⁴⁶. Newman redefinió el arte como una fuerza expresiva, no en el sentido de una representación del mundo o del artista. personalidad o los sueños, sino como expresión modal de un mundo dinámico. La franja o zip de *Onement I* era una expresión de este tipo, "una cosa orgánica que puede contener sentimiento"⁴⁷. fondo de su lienzo. En este sentido, la cremallera de Newman no era una metáfora o una representación abstracta de una figura real. De manera similar, la cremallera no era un espacio, una línea, una división o, más concretamente, un vacío.

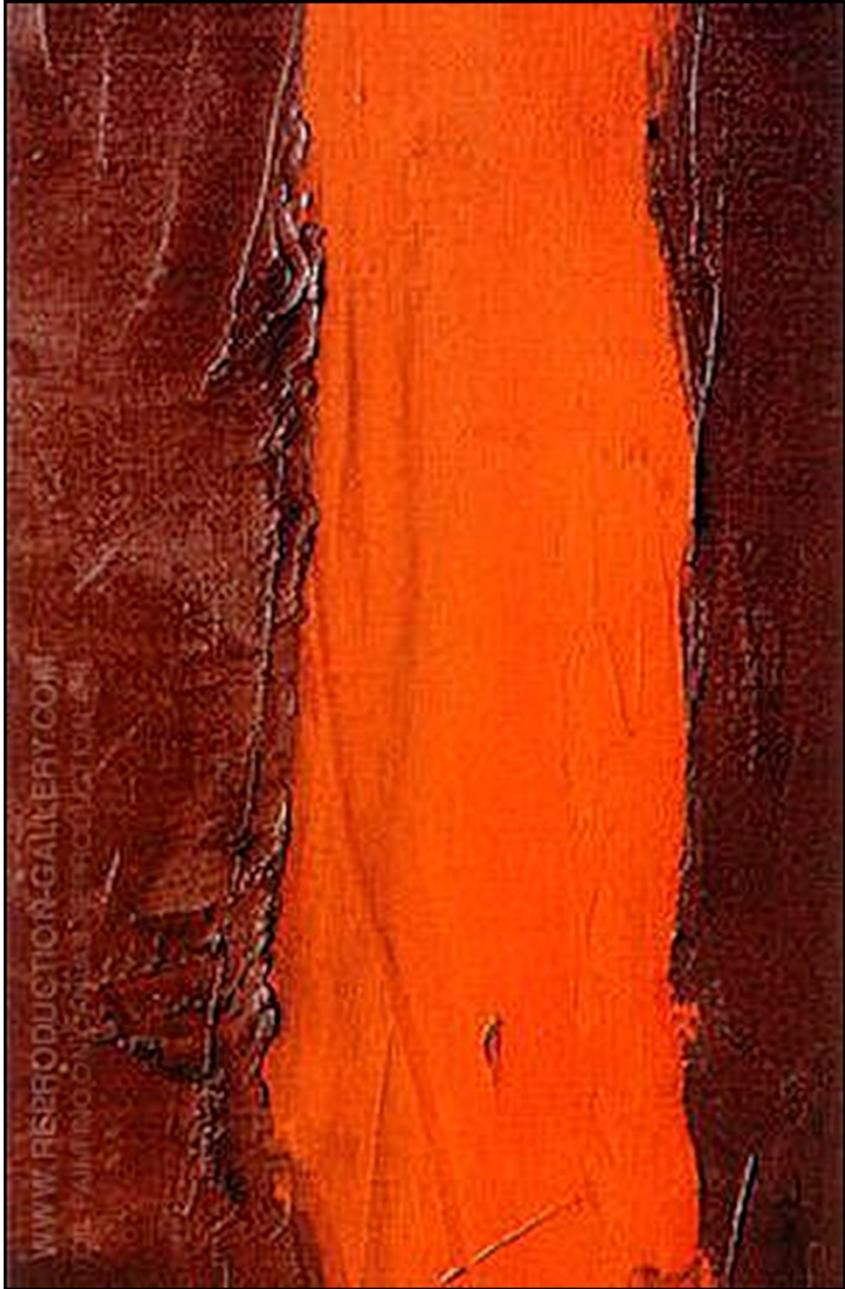
44 *Ibíd.*

45 Newman, 'Imagen plasmática', p. 141.

46 Newman, 'Entrevista con David Sylvester', p. 256.

47 Barnett Newman, 'Comentarios en las sesiones de artistas en Studio 35', en BN:SWI, p. 241.

En cambio, el zip era una expresión modal del incesante plegamiento, despliegue y replegamiento de la sustancia misma y, como todos los modos, poseía un poder divino.



Fin del silencio, 1949

A lo largo de su carrera, Newman formó sus cremalleras de muchas maneras.

A veces, Newman aplicaba cinta adhesiva al lienzo antes de pintar el campo circundante para conservar una tira de lienzo desnudo para la cremallera; otras veces pintó la cremallera directamente sobre el fondo terminado; u ocasionalmente pintó la cremallera primero entre dos pedazos de cinta y luego aplicó color al campo. A través de estos diversos métodos, Newman pudo variar el estilo de sus cremalleras: algunas tenían bordes afilados, algunas sangraban en los campos circundantes y otras se tambaleaban hacia abajo o sobre el lienzo. Newman también cambiaba con frecuencia su estilo pictórico al crear sus cremalleras, experimentando con diferencias de color, textura y brillo para crear variaciones. En *Abraham* (1949), por ejemplo, una cremallera negra vertical que corre ligeramente desplazada desde el centro del lienzo se distingue del fondo negro verdoso por la sutil diferencia de color y el brillo de la cremallera misma. En *Joshua* (1950), por el contrario, la cremallera roja escarlata que corre por el extremo izquierdo del lienzo se desvanece en el fondo negro, sus bordes irregulares no se formaron con cinta sino con una espátula. A través de estas sutiles variaciones, Newman aseguró que la relación figura-fondo entre la cremallera y el campo de color nunca se resuelva, ya que los dos o más elementos de la obra continúan vacilando. La cremallera como algo extenso sigue siendo perceptivamente una parte del campo más amplio, salvaguardando la totalidad de la abstracción total en lugar

de separar los elementos⁴⁸. En este sentido, Newman vio en sus lienzos una expresión de la unidad de la sustancia y la pluralidad de sus modos.

Para invocar este sentido de inmanencia, Newman tituló sus pinturas con referencias a la tradición abrahámica, no como una forma de exégesis sino como un gesto al poder divino expresado por sus cremalleras. 'Intento en mis títulos', explicó, 'crear una metáfora que de alguna manera corresponda a lo que creo que es el sentimiento en ellos y el significado de ello'⁴⁹. Muchos de sus títulos fueron tomados directamente de la Biblia (Abraham, Covenant y Eva, por ejemplo), pero la mayoría estaban infundidos con este lenguaje spinoziano de la inmanencia. Los ejemplos incluyen *Day One, Here I, Moment* y *New II*, todos los cuales reflejaron esta idea de un universo en un estado constante de transformación. Para Newman, el



Sin título, 1949

48 Newman, 'Entrevista con Emile de Antonio', p. 306.

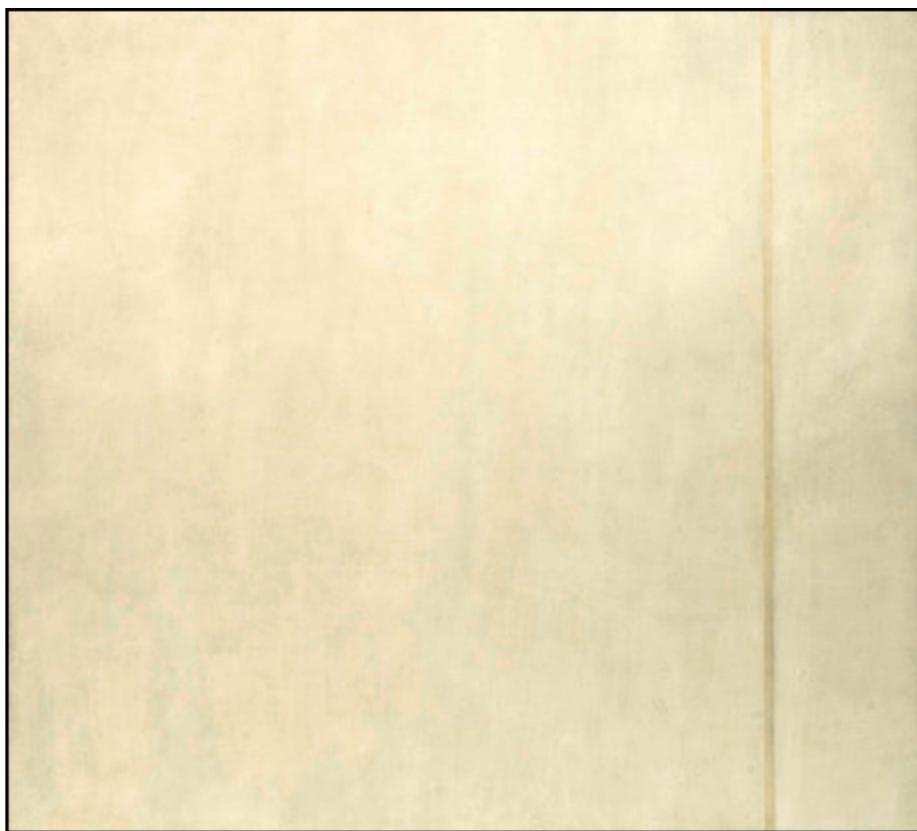
49 Newman, 'Entrevista con David Sylvester', p. 258.

arte era una expresión de la capacidad infinita del universo para exceder cualquier expresión dada y, como resultado, continuamente hacía referencia al poder divino inherente a la humanidad. En un ensayo de 1947, 'El primer hombre fue un artista', Newman argumentó, en un momento de especulación antropológica, que el impulso humano de crear arte existía antes que cualquier otro. Señaló la historia de Adán en Génesis, que, según Newman, proporcionó una 'clave para el sueño humano'⁵⁰. Al argumentar así, Newman reescribió la historia bíblica de la caída del hombre. Para él, la Caída había sido interpretada incorrectamente como una tragedia cuando en realidad la Caída era una forma de salvación, que fue revelada en su totalidad por el grito de abandono de Cristo en la cruz. La muerte de Cristo no redimió a la humanidad por el acto que Adán había cometido, sino que lo repitió. Como explicó Newman, 'Adán, al comer del Árbol del Conocimiento, buscó la vida creativa para ser, como Dios, "creador del mundo"'⁵¹. A través de su grito de abandono, Cristo reveló la impotencia de Dios Padre. y dio a la humanidad la posibilidad de empoderarse mediante la participación en el poder inmanente del Espíritu Santo. En consecuencia, después de completar su serie *Stations*, Newman agregó una obra más con el título simple *Be*. Sus pinturas, como 'un acto de

50 Barnett Newman, 'El primer hombre fue un artista', en BN:SWI, p. 159.

51 *Ibíd.*

desafío' contra cualquier autoridad legal, transmitían un mensaje político⁵². Para Newman, la revolución anarquista ya estaba presente a lo largo del interminable plegamiento y despliegue de la sustancia que constituía la ontología dinámica esbozada por Spinoza.



La voz, 1950

52 *Ibíd.*, p. 160.

EL ANARQUISTA SUBLIME

Las pinturas zip de Newman fueron parte del giro más amplio hacia la abstracción en el arte estadounidense en los años de la posguerra. El momento clave que marcó esta transición fue la protesta de 1950 encabezada por Newman y otros artistas abstractos por la exposición *American Painting Today 1950*, en el Museo Metropolitano de Arte, que no presentaba ningún ejemplo de expresionismo abstracto. Desafiando a una institución que era 'hostil al arte avanzado', los llamados Irascibles, un grupo formado por Adolph Gottlieb, Mark Rothko y otros artistas abstractos que trabajaban en la ciudad de Nueva York, escribieron un libro abierto carta al Met que se publicó en el *New York Times* y luego apareció al año siguiente en un artículo de la revista *Life*⁵³. De hecho, la protesta de los Irascibles fue parte de una defensa más amplia del arte abstracto. A lo

53 'Dieciocho Pintores Boicot Metropolitano', *New York Times*, (22 de mayo de 1950).

largo de la década de 1950, por ejemplo, el crítico de arte Clement Greenberg defendió su importancia, argumentando que la radicalidad del movimiento procedía del abandono de cualquier esfuerzo por retratar la realidad externa y de la subsiguiente reducción de la pintura a la incesante experimentación con los efectos de la pintura. en un lienzo⁵⁴.



Adán, 1951

54 Sobre la estética de Greenberg, ver Caroline Jones, *Eyesight Alone: Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

Los pintores modernos, según Greenberg, respetaron la planitud del plano del cuadro y, por lo tanto, dejaron de reducir su medio a un mero espejo para el mundo exterior, creando en su lugar composiciones en capas de color y forma. Como explicó Greenberg, los pintores modernos 'hacen que cada elemento, cada parte del lienzo sea equivalente', creando composiciones texturizadas entretejidas 'en una malla apretada cuyo principio de unidad formal está contenido y recapitulado en cada hilo'⁵⁵. En particular, Greenberg defendió a Jackson Pollock quien había afirmado la 'planitud ambigua' del lienzo de pintura al crear composiciones 'completas' de 'pintura de esmalte y manchas que abrió y ató, entrelazó y desató'⁵⁶. En consecuencia, Pollock había señalado el camino hacia la "esencia formal" de la pintura al hacer que el efecto estético de su pintura, a través de las "relaciones de color, forma y línea" en sus lienzos, sea "óptico más que pictórico"⁵⁷. Al hacerlo, Pollock había logrado separar la pintura como un medio visual experiencia de otros medios artísticos.

Greenberg, además, vio un claro propósito político en el

55 Clement Greenberg, 'La crisis del cuadro de caballete', en Clement Greenberg: *Ensayos recopilados y crítica*, Volumen 2, John O'Brian (ed.), (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 224.

56 Clement Greenberg, 'American-Type Painting', en Clement Greenberg, Volumen 3 (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 225.

57 Clement Greenberg, 'Abstract and Representational', en *ibid*, pp190-1.

arte abstracto. Había seguido el camino de muchos intelectuales estadounidenses en la década de 1930, comenzando como un compañero de viaje y luego derivando hacia el trotskismo y finalmente al liberalismo de la Guerra Fría cuando los crímenes cometidos por Stalin se hicieron más evidentes. Al igual que otros intelectuales de la posguerra, como Dwight Macdonald y Lionel Trilling, Greenberg estaba marcado por su propio viaje intelectual y le preocupaba que la agitación que había allanado el camino para el autoritarismo en Europa y en otros lugares también hubiera comenzado a generar fanatismo en Estados Unidos. 'El industrialismo', explicó Greenberg, 'provoca problemas sin precedentes tanto en la esfera cultural como en la económica y política, y que exigen soluciones que tienen raíces aún más profundas'⁵⁸. Greenberg se inquietaba tanto por el atractivo de las ilusiones utópicas por los movimientos políticos de izquierda y la disminución de la fuerza psicológica y la madurez emocional de las personas comunes frente a tales presiones. Firmemente anticomunista, Greenberg argumentó que los orígenes de los movimientos políticos de masas seguían estando en la intolerable asfixia producida por las recientes dislocaciones en la vida estadounidense, que iban desde la catástrofe económica hasta la guerra total y otras presiones. Como argumentó Greenberg, "los avances en la cultura, no menos que los avances en la ciencia y la industria, corroen a la

58 Clement Greenberg, 'The Plight of Our Culture', en *ibid*, p. 144.

misma sociedad bajo cuya égida son posible los individuos que eran incapaces de comprender el mundo que los rodeaba se entregaron, tanto mental como físicamente, al aparato del partido. El resultado final fue la abdicación de la responsabilidad personal y la sumisión a un movimiento político que dispensaba certezas sistemáticas y cometía atrocidades asesinas.



Aquiles, 1952

En este sentido, Greenberg promovió el formalismo estético no solo para salvaguardar arte de las manos

corruptoras de los movimientos radicales sino para crear una defensa psicológica contra la tentación del pensamiento autoritario que supuestamente había sumido al mundo en la oscuridad⁵⁹. Para Greenberg, la experiencia óptica proporcionada por el arte abstracto fue terapéutica y suavizó el ethos dominante del mundo moderno. En un artículo del Saturday Evening Post de 1959, 'El caso del arte abstracto', Greenberg describió la forma adecuada de abordar el arte formalista que, según explicó, proporcionaba una forma de experiencia estética que preservaba ciertos valores humanistas en una sociedad racionalizada. Describió la experiencia del arte moderno como una forma de mimesis en la que el espectador imitaba mentalmente la dinámica interna de una obra de arte, siguiendo visualmente los contornos de las pinceladas y los ritmos de las formas abstractas. Como una forma de 'contemplación desinteresada', esta experiencia óptica no guardaba relación con la experiencia obtenida de ningún proceso cognitivo ⁶⁰. En cambio, el espectador se abandonaba, aunque solo fuera por un momento, a las particularidades de la pintura. 'Te conviertes en todo atención', explicó Greenberg, 'lo que significa que te

59 Clement Greenberg, 'Towards a Newer Laocoon', en Clement Greenberg: *Ensayos y crítica recopilados*, Volumen 1, John O'Brian (ed.), (Chicago: University of Chicago Press, 1986), p. 22.

60 Clement Greenberg, 'The Case for Abstract Art', en Clement Greenberg: *The Collected Essays and Criticism*, volumen 4, John O'Brian (ed.), (Chicago: University of Chicago Press, 1993), p. 75.

vuelves, por el momento, desinteresado y en un sentido completamente identificado con el objeto de tu atención'⁶¹. Al proporcionar un momento temporal de abandono, la experiencia estética sirvió para moderar las tendencias hostiles del yo mediante el debilitamiento temporal de las rígidas facultades cognitivas que estructuraban el mundo en categorías estrictas. El espectador supuestamente se volvió menos agresivo y menos vulnerable a las tentaciones retrógradas del mundo exterior y por lo tanto menos comprometido con las ideologías despóticas del siglo XX.

Si bien Newman también se preocupó por el surgimiento de los movimientos totalitarios y aceptó la comprensión de la experiencia estética del arte moderno como transformadora, se irritó ante el enfoque conservador de Greenberg, que consideraba que limitaba la capacidad afectiva del arte a meramente la óptica. y como sofocante, en lugar de mejorar, el sentido de identidad del espectador. Para Newman, el arte fue diseñado para elevar los impulsos del yo, no para moderarlos. Tomando prestado una vez más de Spinoza, Newman vinculó lo fenomenológico con lo cosmológico, con la esperanza de utilizar las propiedades afectivas del arte para intensificar la relación del individuo y la participación en la capacidad expresiva del mundo. En 1947, Newman escribió una respuesta a una reseña de Clement Greenberg sobre la obra de Adolph Gottlieb en la

61 *Ibíd.*, p. 81.

que el crítico, a pesar de su gran respeto por el arte estadounidense reciente, se preocupaba de que las connotaciones más "metafísicas" de las pinturas de Gottlieb, Newman y otros había tenido prioridad sobre las cualidades más formales.

Newman argumentó que Greenberg no había reconocido la ruptura decisiva que él y Gottlieb habían hecho con la abstracción europea, que buscaba transmitir "la naturaleza de la ley matemática" ⁶². En contraste con tales "nociones establecidas de plasticidad", Newman afirmó que su objetivo era 'sacar de lo irreal, del caos del éxtasis, algo que evoque un recuerdo de la emoción de un momento experimentado de realidad total' ⁶³. Newman



Ulises, 1952

62 Barnett Newman, 'Respuesta a Clement Greenberg', en BN:SWI, p. 163.

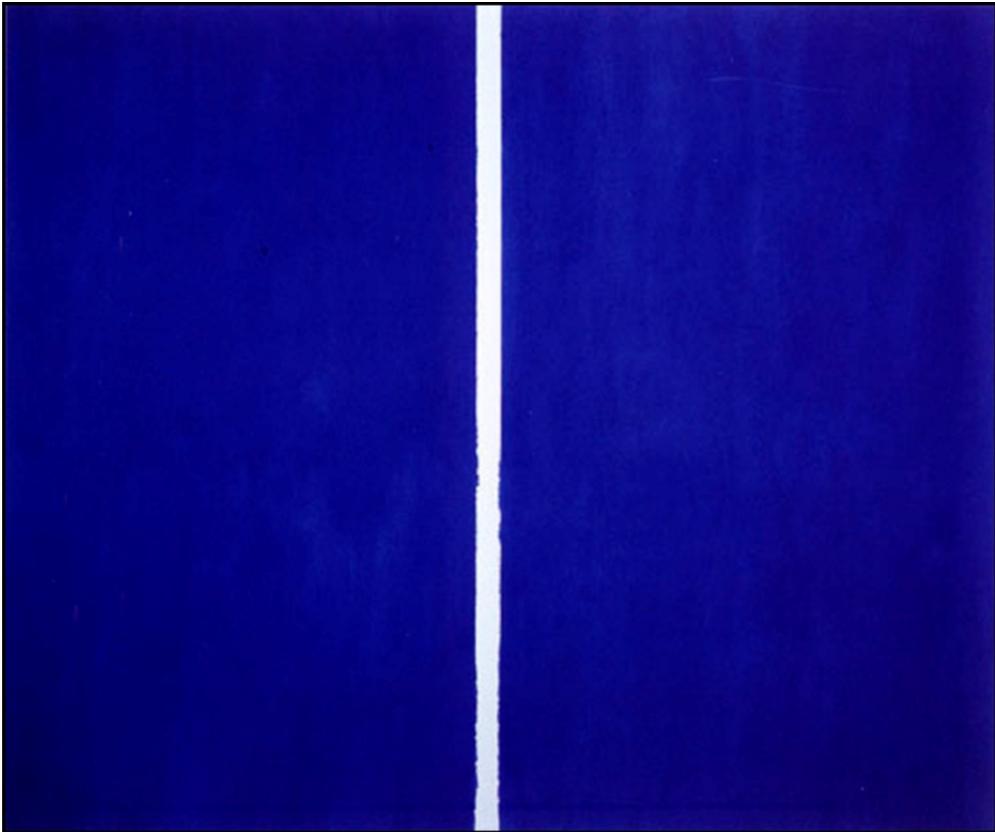
63 *Ibíd.*

buscó un vocabulario con el que describir la experiencia estética que esperaba que evocara su obra, y, cuando pintó *Onement I*, comenzó a hablar de la naturaleza sublime de la abstracción moderna.

Al invocar el concepto de lo sublime, Newman desafió la noción formalista de la óptica. Newman, sin embargo, no estaba haciendo referencia a las teorías tradicionales de lo sublime. Siguió a Edmund Burke al distinguir entre lo bello y lo sublime, refiriéndose el primero a aquellos objetos de experiencia que producían una sensación de placer debido a sus cualidades de equilibrio y delicadeza y el segundo a aquellos objetos que evocaban un sentimiento de terror debido a su inmensidad. La comprensión de Burke de lo sublime fue importante porque fue uno de los primeros filósofos en centrarse menos en el objeto experimentado en sí mismo y más en la experiencia fenomenológica del sujeto. Pero Burke tenía poco que decir en apoyo de la experiencia sublime en sí misma, que él vio como abrumadora en la naturaleza y provocando sentimientos de tensión en los espectadores asustados. Como explicó Newman, Burke 'se lee como un manual surrealista'⁶⁴. Pero Newman también tenía poco interés en la teoría de lo sublime de Immanuel Kant, que sirvió como base para las lecturas formalistas del arte abstracto. Al igual que Burke, Kant se centró en el tema de la experiencia pero, según su proyecto filosófico, cambió

64 Barnett Newman, 'Lo sublime es ahora', en BN:SWI, p. 171.

el enfoque de lo sensual a la experiencia intelectual de lo sublime. Según Kant, la experiencia de un objeto expansivo superó la capacidad de la sensibilidad humana para comprender tal magnitud, pero tal experiencia a su vez evocó el poder de la razón humana para presentar una idea del infinito en respuesta.



Unidad VI, 1956

Para Kant, entonces, lo sublime se refería a los poderes expansivos de la mente para ir más allá de la experiencia fenomenológica y comprender, a través de sus facultades suprasensibles, la propia autonomía de la mente. La "confusión" de Kant acerca de lo sublime, como explicó Newman, era inherente a su filosofía en general, ya que

Kant desconectó la libertad humana de cualquier dependencia del mundo empírico⁶⁵. Por el contrario, Newman presentó una teoría de lo sublime que restauraba la plenitud de la existencia corporal negada por Kant y traducida de la experiencia afectiva en algo más que la pasividad imaginada por Burke.

Una vez más, Newman se basó en Spinoza para comprender la importancia del afecto en el arte y en la experiencia humana en general. En su *Ética*, Spinoza argumentó, siguiendo la lógica del monismo de la sustancia, que la mente como modo del atributo del pensamiento y el cuerpo como modo del atributo de la extensión eran expresiones paralelas de la sustancia, ambas derivadas de la naturaleza de Dios. El pensamiento y la extensión, sin embargo, estaban inherentemente separados el uno del otro, atributos de sustancia causalmente independientes que expresaban la naturaleza de la misma realidad de manera paralela. Como explicó Spinoza, "cada atributo de una sustancia debe concebirse por sí mismo"⁶⁶. Las ideas de la mente como modos de pensamiento eran independientes pero del mismo orden y conexión que los cuerpos físicos como modos de extensión. Pero el hecho de que no hubiera una interacción causal entre estos dos atributos no significaba que no hubiera correspondencia, y

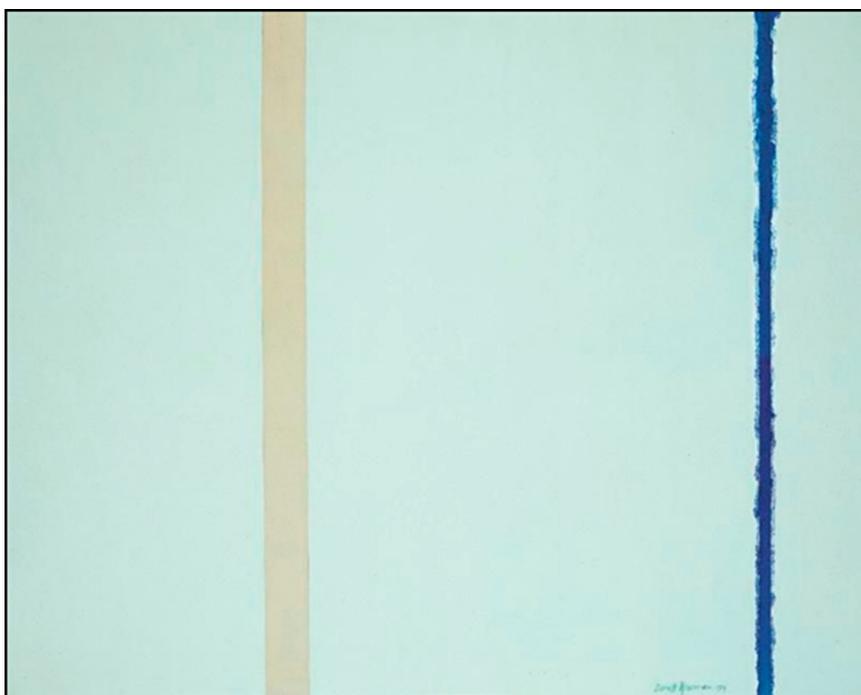
65 *Ibíd.*

66 Spinoza, pág. 6.

Spinoza señaló a los seres humanos, que eran una expresión tanto del pensamiento (la mente) como de la extensión (el cuerpo), como ejemplos de esta complejidad. De acuerdo con esta noción de paralelismo, toda idea específica debe necesariamente tener como objeto una cosa material correspondiente, y en el caso de los seres humanos, la mente debe tener como objeto el cuerpo. Como tal, lo que constituía al ser humano individual era el hecho de que las ideas de la mente eran siempre de lo que le sucedía al cuerpo. En consecuencia, el poder de pensar era paralelo al poder de actuar, ya que cualquier afecto corporal iba acompañado de una idea de ese afecto en la mente.

Al establecer este paralelismo entre mente y cuerpo, Spinoza rechazó la noción cartesiana del cuerpo humano como una máquina animada por un alma inmaterial y afirmó la importancia de la experiencia corporal. Según explicó, el cuerpo humano como cosa que se extiende encuentra continuamente otros cuerpos, que lo impactan o modifican, lo que lleva a un cambio correspondiente de la idea del cuerpo en la mente. La complejidad del cuerpo humano, capaz tanto de actuar sobre otros cuerpos como de ser actuado sobre ellos, explicaba en consecuencia la complejidad de la mente humana. Tales encuentros corporales fueron lo que Spinoza describió como afectos. 'Por afecto', explicó, 'entiendo las afecciones del cuerpo por medio de las cuales se aumenta o disminuye, se ayuda o se restringe el poder del cuerpo para actuar, y al mismo

tiempo, las ideas de estas afecciones'⁶⁷. Según Spinoza, los afectos eran pasivos o activos. En algunas situaciones, el cuerpo humano estaba sujeto a encuentros fortuitos y fuerzas abrumadoras, que producían un estado de impotencia. Al carecer de un conocimiento adecuado de las verdaderas causas de tales fuerzas, el individuo estaba sujeto a pasiones como la tristeza y la esperanza que lo dejaban pasivo.



Fuego blanco, 1954

Por el contrario, en encuentros más agradables y comprensibles, el individuo experimentó alegría que condujo a un aumento en el poder de emprender acciones autodirigidas.

67 *Ibíd.*, pág. 70.

Por lo tanto, los afectos eran impulsados por causas internas o externas, lo que resultaba en estados de pasividad o actividad. Spinoza se refirió a este último estado como el impulso de autoconservación o conatus, es decir, el esfuerzo por transformar las pasiones en acciones, manteniendo encuentros gozosos. 'Nos esforzamos por afirmar', explicó Spinoza, 'con respecto a nosotros mismos y a lo que amamos, lo que imaginamos para afectarnos con alegría a nosotros mismos o a lo que amamos'⁶⁸. la mayor capacidad de verse afectado de manera positiva.

Spinoza alentó a los seres humanos a vivir plenamente en experiencias afectivas que restauraron un sentido de poder individual, y Newman esperaba que sus obras de arte ofrecieran tal experiencia. Reflexionando sobre su serie Estaciones, Newman usó el lenguaje spinoziano para describir su propia experiencia con sus pinturas. 'Así como yo afecto el lienzo', explicó, 'así el lienzo me afecta a mí'⁶⁹. Newman, como Spinoza, prescindió de las explicaciones tradicionales de la agencia individual ofrecidas por el liberalismo que postulaba la libertad como posesión de individuos autónomos. Si la mente sólo era consciente del cuerpo a través de las ideas de cambios en el cuerpo, entonces la capacidad de conocerse a uno mismo dependía de la capacidad de ser afectado por otros cuerpos. La

68 *Ibíd.*, p. 83.

69 Newman, 'Las Catorce Estaciones de la Cruz, 1958-1966', p. 189.

agencia, en este sentido, era un proceso a través del cual los esfuerzos conativos del individuo se fortalecían a través de encuentros afectivos positivos con otras cosas extensas.



Galaxia, 1959

Los afectos, por tanto, no eran sensaciones fugaces o inmediatas sino respuestas emocionales que servían para orientar al afectado hacia el mundo de una determinada manera y para ayudar o dificultar cualquier respuesta activa. Como explicó Newman, "mi preocupación está en la plenitud que proviene de la emoción, no en su explosión inicial, ni en sus consecuencias emocionales, ni en el

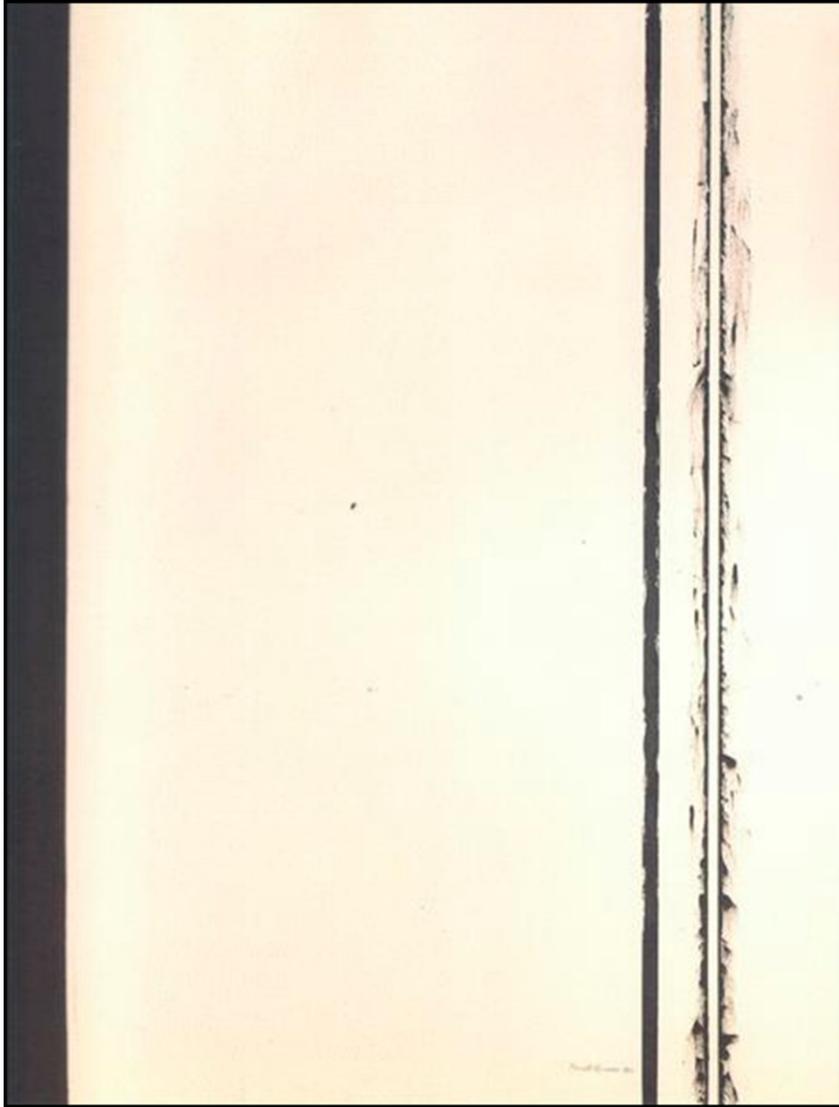
resplandor de su gasto" ⁷⁰ . en el poder conativo del individuo. Para Newman, como para Spinoza, la mejora del sufrimiento no se produjo a través de la intervención divina sino a través de la intensificación de una relación productiva con el mundo.

Esta noción se convirtió en la base para la comprensión de Newman de la experiencia estética. Newman rechazó las nociones del plano pictórico como un campo en el que penetraba la mirada del espectador (como era el caso de la pintura representativa tradicional) o como un campo visual en el que el espectador trazaba miméticamente las ondulaciones de toda la composición (como con pintura abstracta). En cambio, Newman vio la experiencia estética como un encuentro entre el espectador y la pintura como un objeto distinto. Como señaló en relación con el avance artístico que había logrado con *Onement I*, "la pintura misma tenía vida propia" ⁷¹ . Newman tomó prestado un ejemplo de Spinoza para explicar este principio estético. Spinoza describió un encuentro activo como uno entre dos seres humanos que experimentaron una sensación general de acuerdo o apertura entre ellos que produjo un sentimiento de alegría en ambos, que a su vez ayudó en su poder de acción. Newman argumentó que sus pinturas funcionaban como objetos para ser encontrados de la

70 Newman, 'Fronteras del espacio', p. 248.

71 Newman, 'Entrevista con David Sylvester', p. 256.

misma manera 'Realmente no es diferente de sentir una relación con conocer a otra persona', describió; 'Uno tiene una reacción a la persona físicamente'⁷².



La estación de la cruz. 3ª Estación, 1960

La experiencia estética de sus pinturas fue diseñada para ser una experiencia afectiva en la que los espectadores no fueran atraídos hacia el lienzo sino inculcados con los

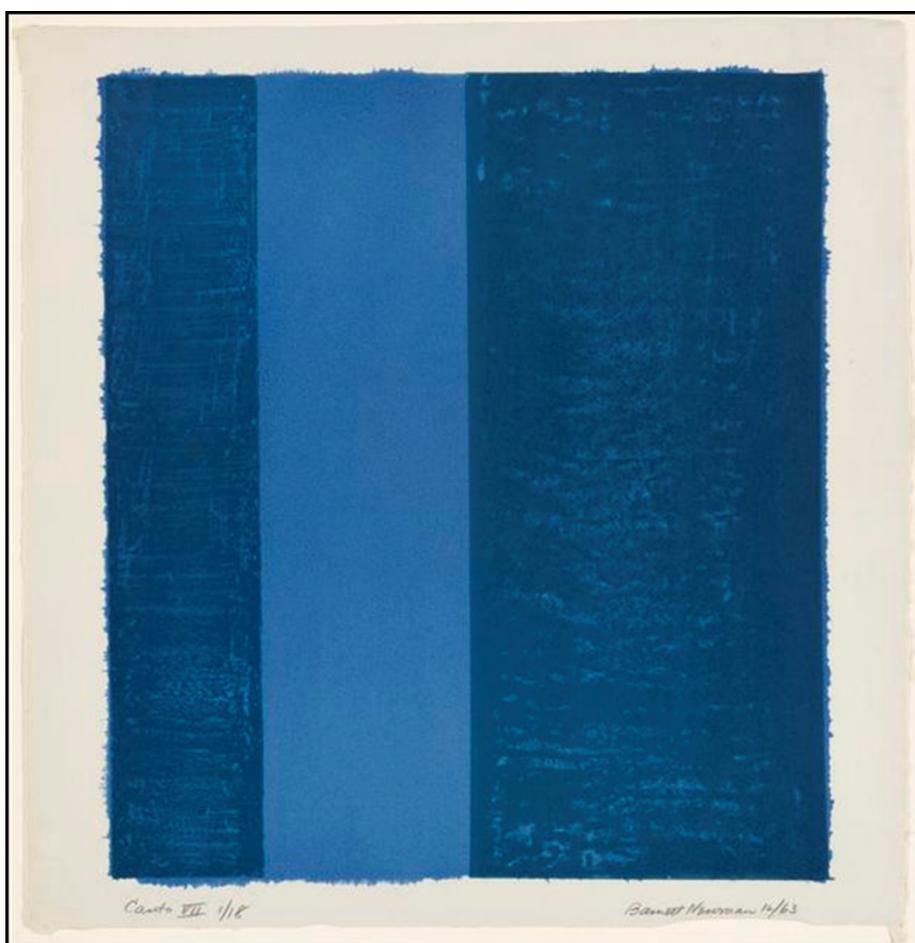
72 *Ibíd.*, pág. 259.

afectos positivos de alegría y placer que les devolvieron la conciencia de su propia vida. propios cuerpos y su propio sentido del yo. La libertad, en este sentido, se encontraba solo a través de encuentros con otros, lo que socavaba cualquier pretensión de una autonomía pura pero que, no obstante, servía para empoderar al yo.

Para ayudar a realizar tal encuentro, Newman dio instrucciones específicas a su espectadores en cuanto al modo apropiado de dirección. En su exposición individual en la Galería Betty Parsons en 1951, Newman publicó instrucciones. 'Hay una tendencia a mirar imágenes grandes desde la distancia', explicó a los visitantes; 'Los grandes cuadros de esta exposición están destinados a ser vistos desde una distancia corta'⁷³. En un famoso fotografía de 1958, Newman y un amigo posaron frente a su pintura *Cathedra*, de pie a varios pies de la obra expansiva. Desde esta posición, el espectador, según Newman, estaba en la posición adecuada para encontrar y ser afectado adecuadamente por su obra. Las cremalleras de Newman sirvieron para unificar su lienzo y asegurar que el espectador no se viera arrastrado por las extensiones de colores de sus pinturas. En cambio, las cremalleras, como una forma de extensión, afirmaron la solidez de la pintura misma. De esta manera, Newman ofreció un tipo diferente de experiencia visual que la ofrecida por Greenberg. Las cremalleras

73 Newman, 'Breve Declaración', en BN:SWI, p. 178.

verticales de Newman sirvieron para evitar que la mirada del espectador simplemente vagara por la extensión horizontal del lienzo (en contraste con la experiencia visual, por ejemplo, de las composiciones tipo telaraña de Pollock) y, en cambio, para que su mirada se moviera tanto longitudinalmente hacia arriba como hacia abajo. abajo de la cremallera y latitudinalmente a medida que la cremallera emergía del campo circundante.



Canto VII, 1963

Como explicó, "mi pintura debe hacer que uno se sienta, espero, lleno y vivo en una cúpula espacial de 180 grados

que va en las cuatro direcciones" ⁷⁴ . Para Newman, la experiencia estética era dinámica en la que el espectador establecía un vínculo afectivo. y empoderamiento de la relación con la pintura.

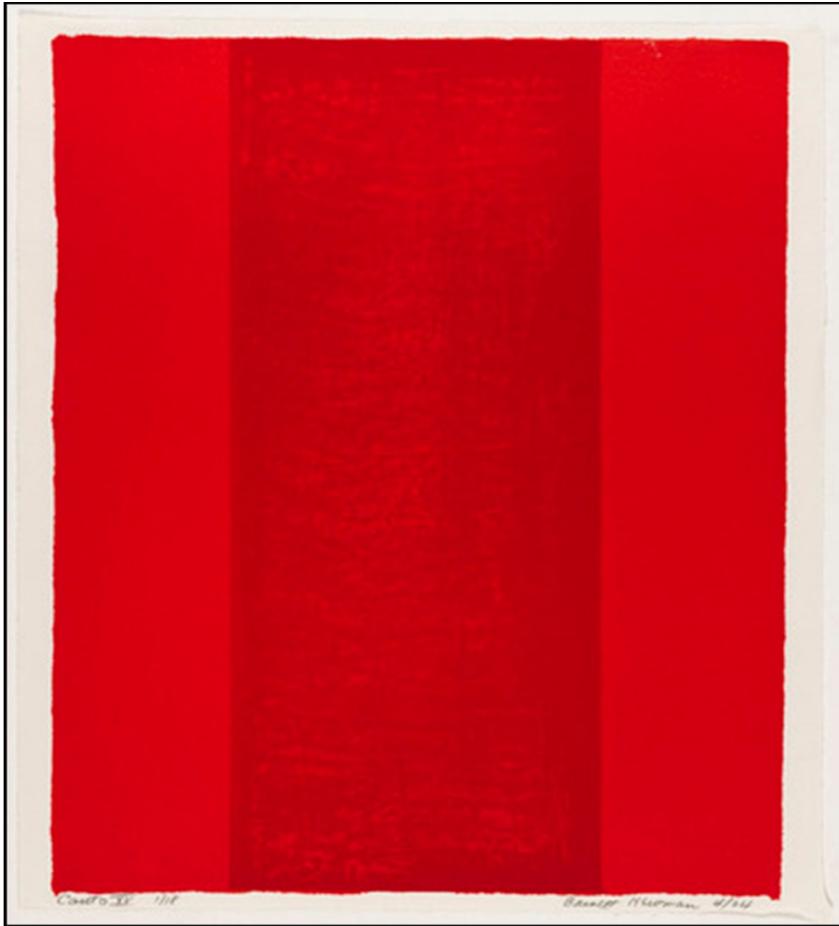
Tal experiencia también tuvo importancia política para Newman. como greenberg Newman, quien alineó su formalismo con el liberalismo de la Guerra Fría, también vinculó su propia visión estética con su política. Reflejando su lectura de Spinoza, Newman ofreció una teoría de lo sublime como una experiencia estética que estaba ligada a sus principios anarquistas. En un ensayo de 1948, 'Lo sublime es ahora', Newman argumentó que el 'contenido sublime' del arte moderno procedía de 'nuestra relación con las emociones absolutas', su traducción de la noción de afecto de Spinoza ⁷⁵ . Para Newman, lo sublime no se refieren al poder creativo de un Dios trascendente o la grandeza de un mundo separado de la existencia humana. Además, lo sublime era ni una experiencia aisladora como sostenía Kant ni una experiencia autodestructiva en el sentido burkeano. En cambio, lo sublime contribuyó al 'sentido de ser consciente' de la humanidad ⁷⁶ . El encuentro afectivo del arte no fue de transporte o trascendente sino, en todo caso, de empoderamiento. Como explicó Newman, "Espero que

74 Newman, 'Fronteras del espacio', p. 250.

75 Newman, 'Lo sublime es ahora', p. 173.

76 Newman, 'Entrevista con David Sylvester', p. 258.

mi pintura tenga el impacto de darle a alguien, como lo hizo conmigo, el sentimiento de su propia totalidad, de su propia separación, de su propia individualidad y, al mismo tiempo, de su conexión con los demás. que también están separados'⁷⁷.



Canto XV, 1964

En este sentido, la experiencia sublime que Newman describió estaba más cerca de la noción de intuición de Spinoza. En lugar de fomentar la huida de la existencia corporal, Newman, como Spinoza, argumentó que la

77 *Ibíd.*

experiencia afectiva ayudaba a incrementar el poder del individuo para actuar y, de igual importancia, a reconocer, como una forma de conocimiento intuitivo, que el yo individual, como todos seres extensos y todas las cosas pensantes, era un modo de sustancia⁷⁸.

Lo sublime de Newman afirmó los dos principios clave del pensamiento anarquista que había obtenido de Spinoza y Kropotkin. El arte, según Newman, no era una forma de confesión o representación. En cambio, el arte era una expresión modal de la sustancia que revelaba la plenitud del ser. Newman demostró esto con mayor fuerza en su pintura de 1950-51 *Vir Heroicus Sublimis*, un lienzo de ocho por dieciocho pies que presenta cinco delgadas franjas verticales contra un campo rojo expansivo.

Al igual que sus otras pinturas, las cremalleras sirven para anclar al espectador contra la intensidad de la pintura roja para evitar que la mirada del espectador sea absorbida por el color. Newman no estaba tratando de atraer visualmente al espectador a su lienzo, sino de brindarle la experiencia del infinito poder de expresión que constituía la esencia de la sustancia y de la cual la humanidad era parte. Como él explicó, 'la plenitud de eso es en lo que estoy involucrado'⁷⁹.

78 Sobre la relación entre arte y experiencia afectiva, ver Charles Altieri, *Detalles del éxtasis: una estética de los afectos* (Ithaca: Cornell University Press, 2003).

79 Newman, 'Fronteras del espacio', p. 249.

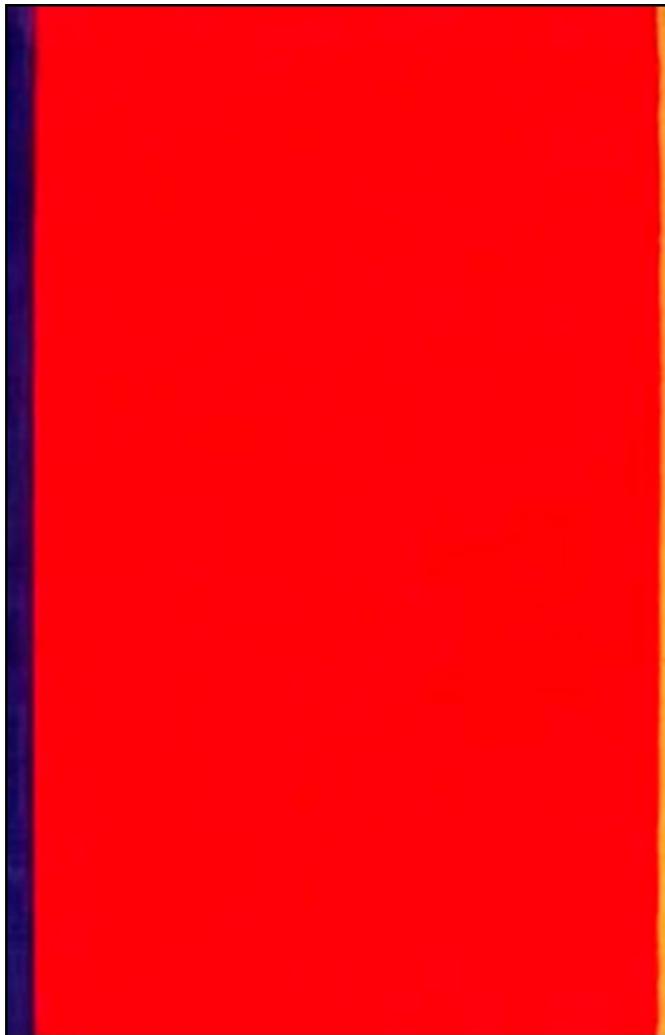
Además, también estaba vinculando, como habían hecho Spinoza y Kropotkin, la libertad al resultado de encuentros afectivos positivos (hombre, sublime).



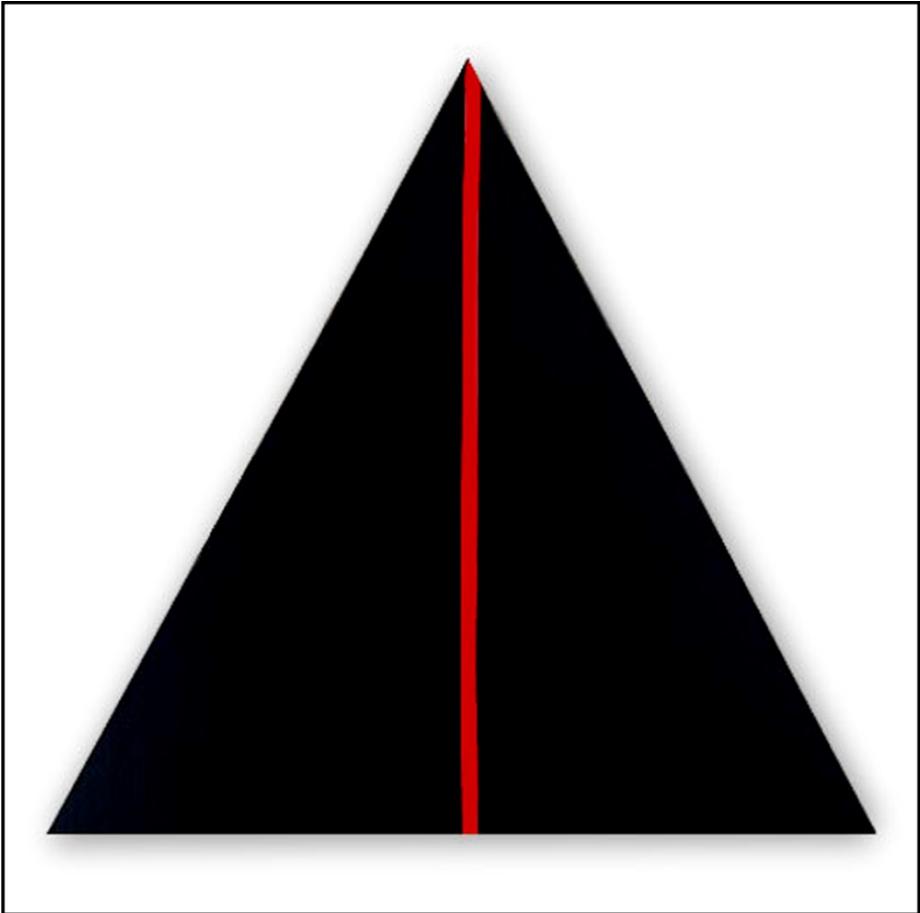
Canto XI, 1964

Newman se negó a vincular la liberación simplemente con el funcionamiento del estado, la planificación utópica o la doctrina religiosa. En cambio, lo vinculó a la creatividad de las fuerzas sociales y las formas de ayuda y afecto mutuos. De esta manera, el anarquista sublime de Newman apuntaba hacia una forma de solidaridad que no extinguía los límites o la actividad del yo individual. A lo largo de los

años, la estética anarquista esbozada por Newman influiría en el trabajo de artistas estadounidenses posteriores, como Donald Judd y Allan Kaprow, quienes, aunque de maneras muy diferentes, tomaron prestada la noción de arte de Newman como una experiencia afectiva que aumentó el esfuerzo conativo del individuo. y que desafió los modos autoritarios de ser. Sin embargo, esta historia, que vincula el modernismo estadounidense de la posguerra con el pensamiento anarquista, aún no se ha escrito.



¿Quién teme al rojo, amarillo y azul?, 1970



Jericó, 1969

Robert Genter enseña en el departamento de historia del Nassau Community College en Garden City, Nueva York. Es autor de *Late Modernism: Art, Culture, and Politics in Cold War America* y ha publicado numerosos artículos sobre la historia intelectual y cultural de la América moderna.