

El nihilismo de las *Doce reglas para una Nueva Academia*¹ (1957) de Ad Reinhardt y la clausura de la representación. La transición de la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) a la Abstracción postpictórica y al Minimalismo.

Finalizado el 22 de mayo de 2011
Universidad de Granada
Departamento de Filosofía I
Área de Estética y teoría de las artes
Dr. Leopoldo La Rubia

RESUMEN: Naturalmente, el paso de un estilo a otro, de un movimiento a otro, no se puede explicar a través, simplemente, de un escrito teórico, sin embargo, las *Doce reglas para una nueva academia* de Ad Reinhardt puede considerarse como síntoma y clave tanto de un mundo marcado por el nihilismo y el final de los grandes relatos (o metarrelatos), así como puente hacia el Minimalismo tras la experiencia de Reinhardt como artista perteneciente, en un primer momento, al Expresionismo abstracto y precursor y teórico de la Abstracción postpictórica que, finalmente, desembocará en el Minimalismo.

PALABRAS CLAVE: Expresionismo abstracto (Abstracción pictórica), lo pictórico, Abstracción postpictórica (“borde duro”), lo lineal, lo plástico, Wölfflin, Greenberg, Ad Reinhardt, pureza, Minimalismo.

La Abstracción postpictórica es un término muy amplio que engloba una gran variedad de estilos, pero que tienen en común una reacción contra lo pictórico y gestual, frente al subjetivismo y psicologismo propios de la generación del Expresionismo abstracto o abstracción pictórica (Pollock, De Kooning, etc), entendiéndose, en primera instancia, por pictórico el uso de color denso y expresivo.

² El término Abstracción postpictórica fue acuñado por Clement Greenberg en 1964 con motivo de una exposición en *Los Angeles Country Museum of Art* (L.A.C.M.A.) de la cual él fue comisario dada su reputación como defensor del arte abstracto contemporáneo. Greenberg pudo ver que había un movimiento en pintura que, efectivamente, derivaba del Expresionismo abstracto de los años 40 y 50, pero que, a diferencia de éste, se caracterizaba por su apertura en la composición, inclinada a dirigir el ojo más allá de los límites del lienzo, claridad, lineal en cuanto a diseño, brillante en cuanto al color, carente de detalles e incidentes, anónimos en cuanto a su ejecución, lo cual reflejaba el deseo del artista de dejar atrás el drama grandioso, la espiritualidad de cada cual y la biografía propias del Expresionismo abstracto, caracterizado además por sus densas superficies pictóricas. La Abstracción postpictórica, señala Javier San Martín, trabajó en los terrenos del *reduccionismo* y la *especificidad* del medio pictórico. Su concentración en los problemas inmanentes de la propia pintura y su reducción de los elementos expresivos y de connotaciones sociales le convierten en expresión de la *autonomía* del arte, divorciada en sus contenidos del contexto histórico. Los postpictóricos buscan la pintura, pintura. Un cuadro se caracteriza por ser un sistema autosuficiente, sin referencias ajenas a la plástica. La pintura tiene que atenerse a sus estructuras primarias: soportes, propiedades del material, relaciones entre el color, la geometría y el dibujo; técnicas, distanciamiento emocional, justa medida. La consigna,

señala Juanes, estriba en elaborar cuadros dotados de la calidad de los objetos absolutos, en tanto no remiten a referentes externos a la plástica .

En la exposición “Post-painterly abstraction” (Abstracción postpictórica) celebrada en Los Ángeles fueron incluidos un gran número de artistas que fueron asociados con varias tendencias como la llamada *color field painting* (pintura de campo de color, influenciada por la obra de Barnett Newman), *hard-edge abstraction* (abstracción de borde duro), *Washington Color School*, etc. Entre los 31 autores que presentaban tres de sus obras realizadas entre 1960 y 1964 en dicha exposición se encontraban Helen Frankenthaler, Ellsworth Kelly (posteriormente vinculado al Minimalismo), Morris Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski o Frank Stella, en mi opinión, el más interesante de todos ellos, entre otras muchas cosas, por su insólita aportación respecto a la forma y significado del lienzo (polígonos irregulares, pintados entre 1965 y 1966) que ya fuera alabada por el propio Michael Fried . En Stella o Noland la forma literal (*literal shape*) del soporte físico material, de su silueta, somete a la forma pintada (*depicted shape*), de ahí sus respectivos lienzos con formas (*shaped canvas*) que enfatizan el carácter objetual del cuadro. En otras palabras, esta modalidad e innovación formal identifica el formato del cuadro con la figura que aparece en su interior. Si la figura tiene forma de doble uve, el formato del cuadro también. Es como si lo importante no fuera el soporte, sino la pintura. No es la pintura la que vive gracias al soporte. Tampoco se halla bajo la dictadura de éste. Aquí lo esencial es la pintura que se convierte en una estricta superficie bidimensional coloreada. Javier San Martín señala que estas obras pueden ser concebidas como *objetos pictóricos* más que como estrictas pinturas . Vale la pena recordar que el *carácter objetual* , junto a la *literalidad* y a la *teatralidad*, son también caracteres que definen el arte minimal.

Dentro de la secuencia que va desde la Abstracción postpictórica al Minimalismo pasando, en mi opinión, por Ad Reinhardt y sus *Doce reglas para una nueva academia*, no podemos olvidar, por tanto, el punto de partida que representa el Expresionismo abstracto. A este movimiento neovanguardista perteneció el propio Ad Reinhardt, como veremos más adelante, sin embargo es preciso sumergirnos desde ya en cuestiones de tipo conceptual.

El hecho de que el estilo conocido como Abstracción postpictórica sea precedido por el prefijo “post” en su segundo término implica, más allá de la conveniencia, mayor o menor fortuna de la denominación dada por Clement Greenberg, que este movimiento de neovanguardia sucede a otro, como es el Expresionismo abstracto, también llamado Abstracción pictórica. La siguiente cuestión terminológica que reivindica una explicación es qué significa y cuál es el origen del término “pictórico”; quizás de ese modo podamos entender mejor los fotogramas de toda esta secuencia, es decir, el paso del Expresionismo abstracto o abstracción pictórica a la Abstracción postpictórica o abstracción fría. Para ello debemos acudir al teórico que acuñó el concepto de “pictórico” (*malerisch*) que no es otro que Heinrich Wölfflin.

Heinrich Wölfflin, nacido en Winterthur (Suiza) en 1864, siguió los cursos de Burckhardt en Basilea entre 1882 y 1884, y recibió de su maestro el entusiasmo por Italia que le animó a realizar su primer viaje a este país. Wölfflin es el teórico más importante del formalismo: “Se me considera el ‘formalista’ entre los historiadores del arte. Acepto el título como un título de honor, si es que significa que siempre he considerado que la primera tarea del historiador del arte es el análisis de la forma

visible” . Sin embargo, aunque Wölfflin pone el acento en la forma, no descarta otros aspectos: “En el arte hay una evolución interna de la forma. Por meritorios que sean los esfuerzos para relacionar el continuo cambio de formas con las condiciones cambiantes del entorno, y por indispensable que sean el carácter humano de un artista y la estructura social y espiritual de una época para explicar la fisionomía de la obra de arte, no hay que ignorar que el arte, o para decirlo mejor, la imaginación creadora de formas, tiene, según sus posibilidades más generales, una vida y una evolución que le son propias” . En 1988 publica *Renacimiento y barroco* en la que ya se aprecia su metodología de trabajo: buscar aquellos principios generales que configuran el estilo sobre las obras individuales y los artistas, es decir diseñar una historia del arte interpretativa y no descriptiva. En esta obra aparece por primera vez su concepto de *malerisch* (*painterly*, pictórico, y eventualmente pintoresco, en su acepción vulgar) que alude, según Ocampo y Peran, a “la preferencia por lo inasible e ilimitado, la unificación de la composición, los juegos de luz y sombra, la fluidez de las formas (...) Este mismo poder de evocación caracteriza lo pictórico en la pintura, en la que una sombra puede sugerir un objeto inexistente o convertir una serie de objetos en una masa homogénea” . Frente a lo pictórico, lo lineal, lo plástico (*linear* es el vocablo inglés al que alude Greenberg) es, por el contrario, cerrado sobre sí mismo, claro, con una visión precisa, delimitada y claramente estructurada. Wölfflin hace una detallada descripción de ambas categorías en *Conceptos fundamentales de la historia del arte*: “La pintura occidental, que fue lineal durante el siglo XVI, se desarrolló francamente en el sentido pictórico durante el siglo XVII (...) La manera pictórica es la posterior, y no es fácil de concebir sin la primera, pero no es la indiscutiblemente superior. El estilo lineal ha originado valores que el estilo pictórico ya no posee ni quiere poseer. Son dos concepciones del mundo que lo enfocan de modo distinto, según su gusto e interés, y que sin embargo, son igualmente aptas para dar una imagen completa de lo visible (...) El estilo en que da la tónica el dibujo ve en líneas, y el estilo pictórico ve en masas. Ver linealmente significa, pues, que el sentido y belleza de las cosas es, por de pronto, buscado en el contorno –también lo tienen las formas internas–, siendo llevada la visión a lo largo de las lindes, impelida a una palpación de los bordes, mientras que la visión en masas se verifica cuando la atención se sustrae de los bordes, cuando el contorno, como guía de la visión, llega a ser más o menos indiferente, y lo primario en la impresión que se recibe de las cosas es su aspecto de manchas” . Wölfflin aporta numerosos ejemplos clarificadores al respecto en un estilo claro y conciso. Además, establece algunos otros paralelismos, pues para él un estilo posee una orientación más objetiva y el otro más subjetiva. Y afirma: “Los trazos que utiliza el estilo pictórico no pueden ya tener relación ninguna directa con la forma objetiva. El uno es un estilo del ser; el otro, un estilo del parecer” . Hay, incluso, cuestiones que recuerdan a la psicología del estilo pues para Wölfflin el estilo lineal que está detrás de una delimitación uniforme y clara de los cuerpos proporciona al espectador un sentimiento de seguridad , incluso en la caracterización que veremos a continuación del Barroco vincula aspectos formales del estilo con cuestiones puramente psicológicas y anímicas de los autores.

Ambas categorías, lo pictórico y lo lineal o plástico son análogamente esclarecedoras en relación tanto a la Abstracción pictórica (Expresionismo abstracto) como a la Abstracción postpictórica. Si bien lo pictórico estaría vinculado con el Barroco y lo lineal y lo plástico con el Renacimiento, también lo pictórico estaría vinculado con el Expresionismo abstracto, mientras que la Abstracción postpictórica representa una reacción ante lo pictórico y, en mi opinión, estaría más bien vinculado con el concepto de lo lineal y plástico desarrollado por Wölfflin . En este sentido se

podría tener la tentación de vincular la claridad y definición de la Abstracción postpictórica con esas mismas características renacentistas. La caracterización que tanto del Renacimiento como del Barroco realiza Wölfflin no tienen desperdicio y no nos resistimos a reproducirlas con objeto de dejar más clara la correspondencia de las categorías de lo lineal y lo pictórico con el Renacimiento y el Barroco, respectivamente, y esa suerte de filiación desde la abstracción que pudieran tener la Abstracción postpictórica con el Renacimiento y el Expresionismo abstracto con el Barroco: “El Renacimiento es el arte de la belleza apacible. Nos ofrece esta belleza liberadora que experimentamos como un bienestar general y como un crecimiento regular de nuestra fuerza vital. En sus creaciones perfectas no se encuentra ninguna pesantez ni ninguna traba, ninguna inquietud ni tampoco agitación. Cada forma se manifiesta libremente, por entero y sin esfuerzo. El arco presenta una curvatura perfectamente redondeada, las proporciones son amplias y agradables, todo respira satisfacción y no nos parece equivocado si identificamos precisamente esta tranquilidad y este ascetismo con la más alta expresión del espíritu artístico de aquella época. El Barroco persigue otro efecto. Quiere cautivar con el poder del afecto, directo y arrollador. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez. Tiende a dar una impresión del instante, mientras que la acción de una obra del Renacimiento es más lenta y más suave, pero también más duradera: es un mundo que no se querría abandonar nunca. El Barroco ejerce momentáneamente sobre nosotros una fuerte acción, pero nos abandona muy pronto dejándonos una sensación de malestar (los principales artistas del Barroco sufrían dolores de cabeza. Se habla también de melancolía). No evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfacción, sino la insatisfacción y la inestabilidad. Uno no se siente liberado, sino arrastrado al interior de la tensión de un estado apasionado” . En esta última parte de la descripción que Wölfflin hace del Barroco pareciera que esté hablando de Jackson Pollock...

Según la lectura que Greenberg hace de Wölfflin y refiriéndose a estilos de las neovanguardias, pictórico “significa entre otras cosas borroso, poco nítido, quebrado, con pérdida de definición y contorno. Lo contrario de pictórico es claro, continuo y forma definida” . Con ello quedan, en cierto modo, definidos dos caminos distintos, dos formas de entender la pintura: la pictórica propia del Expresionismo abstracto o abstracción pictórica (borrosa, quebrada, poco definida...), frente a la Abstracción postpictórica (clara, continua, definida...). Para Greenberg la frontera entre ellas no es tan nítida, al menos en cuanto a las distintas praxis de los autores. Hay muchos artistas, señala, que combinan elementos de ambas formulaciones.

La Abstracción postpictórica o abstracción fría, donde el acento recae en el dibujo-contorno y no en los efectos mancha propios del Expresionismo abstracto representa una suerte de enfriamiento de la pintura respecto al pictoricismo precedente. Las raíces de esta abstracción fría, como las del expresionismo abstracto, vienen de Europa y de las primeras vanguardias. Los expresionistas abstractos, señala García Felguera en “El enfriamiento” , son los descendientes del surrealismo, del automatismo psíquico, del subconsciente, del psicoanálisis, del azar. Para Greenberg el arte abstracto tiene su origen en la pictoricidad del cubismo analítico, de Leger, Delaunay, Kandinsky, aunque durante los años 20 y 30 se identifica bajo otros parámetros: siluetas planas y contornos firmes propios del cubismo sintético, Mondrian, la Bauhaus y Miró . Estas últimas tendencias serán el legado que recojan los postpictóricos: los principios racionalistas y fríos de la Bauhaus, sus investigaciones sobre los elementos básicos del lenguaje abstracto: la línea, la forma y el color. El transmisor fue Joseph Albers, que se

trasladó a América en 1933 cuando los nazis cerraron la Bauhaus, quien mantuvo en los años de mayor éxito del Expresionismo abstracto un modelo de abstracción diferente, basada en un racionalismo matemático que daría sus mejores frutos en esta generación que se manifiesta con fuerza en los sesenta, aunque ya en los cincuenta se venía insinuando dentro incluso del Expresionismo abstracto dominante. Albers no busca la tercera dimensión, como la pintura tradicional, sino el espacio plástico sólido y concreto en dos dimensiones. Se trata de una pintura en la que la reflexión y el pensamiento priman sobre la acción (en referencia a la “*action painting*”) y la emoción, la medida sobre la desmesura, el control sobre el exceso. Para ellos pintar se convierte en una forma de interrogarse seriamente sobre la pintura y sus fundamentos, –aspecto éste propio del arte de las Neovanguardias que tiene en las Vanguardias históricas, y concretamente en Duchamp claros precedentes–, y no sobre el yo que pinta. La sencillez de estos cuadros y su escala –algo que habían iniciado los expresionistas abstractos– la hacen muy impactante. Otro de los autores europeos que, en mi opinión, forma parte de esa misma visión de la pintura es Max Bill, máximo representante del denominado *arte concreto*, sin embargo los autores postpictóricos se desmarcan de los autores europeos aduciendo que ellos practican un tipo de pintura, a diferencia de los europeos, no relacional. El carácter relacional, según Marchán Fiz, remite a una subordinación de elementos desiguales a un todo individual constituido por ellos mismos, como ocurre con la obra de Mondrian que tiende a una composición unitiva, apoyándose, por tanto, en valores relacionales. La “nueva abstracción” (los postpictóricos, entre otros) no se preocupa por factores relacionales de equilibrio, como sí lo hacen muchos autores europeos que practican una pintura, aparentemente, similar. Los pintores geométricos europeos aspiran a la pintura relacional. La base de toda su idea es la balanza (usted pone algo en un ángulo y lo balancea con alguna cosa en el otro). Ahora la nueva pintura es no-relacional. El denominador común de la pintura no-relacional, sostiene Karl Ruhrberg, es la actitud reflexiva del artista, un profundo cuestionamiento de su propio medio, y un estricto rechazo a tolerar un tema o contenido extraño a la imagen *per se*, que es gran medida la operación que Reinhardt va a poner en marcha: el cuestionamiento de su propio medio.

En definitiva, si a esta transición de la Abstracción pictórica a la Abstracción postpictórica desde el punto de vista meramente técnico unimos el hecho de que el Expresionismo abstracto, como otros estilos, tiene sus puntos álgidos y sus horas bajas, habremos de aceptar que este estilo, después de haberse convertido en un estilo mundialmente aceptado y propiamente norteamericano, un estilo imitado, una escuela, una forma y, finalmente, en una serie de gestos, se terminó convirtiendo en una moda y terminó cayendo en desuso.

Para Greenberg, gran defensor del Expresionismo abstracto, dicho estilo inició su declive en cuanto fue estandarizado, cuando se redujo a un conjunto de maneras y gestos ante lo cual, inevitablemente, emergió la reacción postpictórica, una reacción más en contra de la estandarización que contra el estilo o la escuela, una reacción, sostiene Greenberg, más en contra de una actitud que en contra de la abstracción pictórica como tal. Una buena parte de la reacción contra el Expresionismo abstracto es, según Greenberg, una continuación de la misma. Ad Reinhardt, –autor de las *Doce reglas para una nueva academia*, cuyo texto representa una forma de manifiesto muy en sintonía con los planteamientos de la Abstracción postpictórica tuvo, en el sentido sugerido por Greenberg–, una etapa pictórica y es, por cierto, incluido en el catálogo de

la exposición comisariada por Calvo Serralller denominada *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas* .

Una esclarecedora descripción de esta Abstracción postpictórica para García Felguera la hizo Ad Reinhardt, a propósito de uno de sus cuadros: "Un lienzo cuadrado (neutro, sin forma) con el toque de pincel retocado para borrar el toque de pincel, de superficie mate, plana, pintada a mano alzada (sin barniz, sin textura, no lineal, sin contorno nítido, sin contorno impreciso) que no refleje el entorno –una pintura pura, abstracta no objetiva, atemporal, sin espacio, sin cambio, sin referencia a ninguna otra cosa, desinteresada– un objeto consciente de sí mismo (nada inconsciente), ideal, trascendente, olvidado de todo lo que no es el arte" . Esta definición de Reinhardt a la que alude Felguera es, en realidad, un breve resumen de sus “doce reglas” que veremos a continuación. Greenberg, nos recuerda García Felguera, propone simplemente centrarse en los elementos básicos que constituyen la pintura: el soporte, las dos dimensiones y las propiedades del material que se utilice. Nada más. La pintura es un asunto visual y todo lo que no sea visual se rechaza –lo literario, lo simbólico, lo extrapictórico–. Con estas bases es Ad Reinhardt, precursor de la “nueva abstracción” americana y del Minimalismo, el que formula los principios que mejor sintonizan con la Abstracción postpictórica en su texto *Doce reglas para una nueva academia* (1957) que reproducimos a continuación traducido del original en inglés editado por Barbara Rose:

26
TWELVE RULES FOR A NEW ACADEMY
Doce reglas para una nueva academia
(1957)

El mal y el error en el arte son los propios "usos" y "acciones" del arte. Los pecados y sufrimientos de arte son siempre sus propias inadecuadas implicaciones y mezclas, sus propios realismos y expresionismos sin sentido.

La humillación y la banalización del arte en América durante las últimas tres décadas han sido la explotación fácil y la impaciente popularización del arte por parte de los mismos artistas americanos. Los expresionistas de Ashcan y Armory mezclaron su arte con los detalles biográficos más sórdidos y la comercialización del arte. Los expresionistas sociales y surrealistas de los años treinta concebían el arte como una "acción en el público", pero lo que lograron fue principalmente expresarse ellos mismos, y los expresionistas abstractos de los años cuarenta y cincuenta concibieron inicialmente el arte como una “expresión de sí mismos”, logrando un gran repercusión en todo el mundo. El auge comercial de los años veinte dejó huérfano al artista marginado, pero la Gran Depresión de los años treinta fue testigo del frágil compromiso del arte con el gobierno. Diez años después, el ardiente matrimonio del arte, los negocios y la guerra se celebró con Pepsi-Cola en "Artists for Victory" (actividades como concursos artísticos para celebrar la victoria en la guerra) en el museo de arte más grande de Estados Unidos. En los años cincuenta, los ejércitos de los descendientes del arte se marcharon a la escuela y la “catequesis”, convirtiéndose en cruzados por la educación artística y la decoración religiosa.

Desde los "Artists for Ashcan and Dust Bowl" a los "Artists for America First and Social Security", los "Artists for Victory" y "Artists for Action in Business, Religion, and Education", el retrato del artista en los Estados Unidos en el siglo XX se perfila en una figura parecida al Available Jones (Jones, el Disponible) de Al Capp, que siempre está disponible para cualquier persona, en cualquier momento y por cualquier cosa, a cualquier precio.

(Han "roto el hielo": han inundado la torre de marfil los profesionales no escolarizados, han arrasado las paredes de la academia los primitivos escolarizados, y han blasfemado el sanctasanctorum los fauves, los "báquicos" de la Bauhaus, y los samuráis domesticados.)

La concepción del arte como "hermoso", "elevado", "noble", "libre", "liberal", e "ideal" siempre ha sido académica. El argumento del artista libre y noble nunca ha propuesto una diferencia entre el arte y otra cosa, sino "entre el arte verdadero y el arte sometido a otros valores muy distintos". "No hay dos artes, sólo hay uno". "Ningún hombre puede abrazar el arte verdadero, hasta que ha explorado y expulsado el falso". La academia de arte, tanto bajo el ideal occidental u oriental, siempre ha tenido como objetivo "la corrección del artista", no "la ilustración del público".

La idea de la "academia" del arte en el siglo XVII, de la "estética" en el siglo XVIII, de la "independencia" del arte en el siglo XIX, y de la "pureza" del arte en el siglo XX, reafirman, en estos siglos en Europa y América, el mismo "único punto de vista". El arte sólo puede ser definido como exclusivo, negativo, absoluto y eterno. No es práctico, útil, relacionado con, aplicable a, o subordinado a ninguna otra cosa. La obra de arte tiene su propio pensamiento, su propia historia y tradición, su propia razón, su propia disciplina. Tiene su propia "integridad" y no la de otra persona relacionada con otra cosa.

El arte no es "un medio de ganarse la vida" ni "una forma de vivir". El arte que trata sobre la vida y la muerte no puede ser un arte noble ni libre. Un artista que dedica su vida al arte, carga su arte con su vida y su vida con su arte. "El Arte es Arte, y la Vida es Vida".

La "tradición" del arte es el arte "fuera del tiempo" (atemporal), simplemente arte, arte vaciado y purificado de toda referencia que no sea arte, y un museo de arte debe excluir todo menos el arte. La tradición del arte se erige como el trayecto artístico desde la antigüedad hasta el presente de lo que se ha logrado y de lo que, por tanto, no necesita volver a lograrse. La tradición indica al artista lo que no tiene que hacer. "La Razón" en arte muestra lo que el arte no es. "La educación superior para el artista debe ser 'liberal', 'sin trabas' y el 'aprendizaje de la grandeza'". "Enseñar e iluminar es la tarea de los hombres sabios y virtuosos". "Ningún pintor fue nunca

autodidacta". "Los artistas tienen que aprender y aprender a olvidarse de su aprendizaje". "La manera de saber es olvidar".

"El guardián de la verdadera tradición en el arte" es la academia de bellas artes: "para dar determinadas normas a nuestro arte y para que sea pura". La primera regla y la norma absoluta de las Bellas Artes y la pintura, que es la más alta y la más libre de las artes, es la pureza de la misma. Cuanto mayor sea el número de los usos, las relaciones, y "suplementos" que una pintura tenga, menos puro será. Cuantas más cosas encierre, cuanto más detallada esté la obra de arte, peor será. "Más es menos".

Cuanto menos piense un artista en términos no artísticos y cuanto menos explote las habilidades fáciles y comunes, más artista es. "Cuanto menos se manifieste un artista en su propia pintura, más puros y más claros sus objetivos". Cuanto menos expuesta una pintura al público, mejor. "Menos es más".

Las Seis Tradiciones a estudiar son: (1) el icono puro/ la imagen pura; (2) la perspectiva pura, la línea pura y la pincelada pura (3) el paisaje puro; (4) el retrato puro; (5) la naturaleza muerta pura; (6) la forma pura, el color puro y la monocromía pura. "Estudiarás diez mil pinturas y caminarás diez mil millas". "Externamente, mantente lejos de todas las relaciones, y en tu interior no tengas anhelos en tu corazón". "Los viejos puros de antaño dormían sin sueños y despertaban sin ansiedad".

Los Seis Cánones Generales o los Seis Noes para ser memorizados son: (1) No al realismo o existencialismo. "Cuando lo vulgar y los tópicos dominan, el espíritu se desploma". (2) No al impresionismo. "El artista debe de una vez y para siempre emanciparse de la esclavitud de la apariencia". "El ojo es una amenaza para una visión clara". (3) No al expresionismo o surrealismo. "El ponerse al descubierto a sí mismo", de modo autobiográfico o socialmente, "es obsceno". (4) No al fauvismo, primitivismo, o arte bruto. "El arte comienza con el deshacerse de la naturaleza". (5) No al constructivismo, escultura, plasticismo, o artes gráficas. No al collage, pasta, papel, arena, o cuerdas. "La escultura es un ejercicio muy mecánico que produce tanto sudor que, mezclándose con la arena, se convierte en lodo". (6) No al "trompe-l'oeil", la decoración de interiores, o la arquitectura. Las cualidades ordinarias y las sensibilidades comunes de estas actividades se encuentran fuera de arte libre e intelectual.

Las Doce Reglas Técnicas a seguir (o cómo lograr Las Doce Cosas a Evitar) son las siguientes:

1. Nada de textura. La textura es naturalista o mecánica y es una cualidad vulgar, sobre todo la textura del pigmento o empaste. Espátula, rajar el lienzo, pintura difuminada y otras técnicas de

acción son poco inteligentes y hay que evitarlas. Sin accidentes ni automatismo.

2. Ni pincelada ni caligrafía. Escritura a mano, trabajo a mano y sacudidas son personales y de mal gusto. No estampar firma o marca comercial. "Las pinceladas deben ser invisibles". "Uno nunca debe permitir que la influencia de los demonios consiga el control sobre la pincelada".

3. Ni boceto ni dibujo. Todo, donde comienza y donde termina, se debe trabajar en la mente de antemano. "En pintura la idea debe existir en la mente antes de que el pincel sea tomado". Ni línea ni contorno. "Los locos ven contornos y los dibujan". Una línea es una figura, un cuadrado es un rostro". Ni sombreado ni rayado.

4. Sin formas. "Lo mejor, lo más puro, no tiene forma". Ni figura ni primer plano o fondo. Ni volumen, ni masa, ni cilindro, esfera o cono, o cubo o boogie-woogie. No empujar ni tirar. "Ninguna forma o sustancia".

5. Sin diseño. "El diseño está en todas partes".

6. Sin colores. "El color ciega". "Los colores son un aspecto de la apariencia y por tanto sólo de la superficie". Los colores son bárbaros, inestables, sugieren vida, "no pueden ser totalmente controlados", y "deben ser ocultados". Los colores son un "adorno de distracción". Nada de blanco. "El blanco es un color y todos los colores". El blanco es "un antiséptico y no un elemento artístico, apropiado y agradable para los aparatos de cocina, y apenas el medio para expresar la verdad y la belleza". Blanco sobre blanco es "una transición del pigmento a la luz" y "una pantalla para la proyección de la luz" e imágenes "en movimiento".

7. No luz. Ni brillo o luz directa en o sobre la pintura. La luz débil y absorbente del crepúsculo de la tarde es mejor dejarla fuera. No claroscuro, "la realidad maloliente de los artesanos, mendigos, borrachos harapientos y arrugados".

8. No espacio. El espacio debe estar vacío, no debe sobresalir, y no debe ser plano. "La pintura debe estar detrás del marco". El marco debe aislar y proteger la pintura de su entorno. Las divisiones del espacio dentro de la pintura no deben ser vistas.

9. No tiempo. "El tiempo del reloj o el tiempo del hombre no cuentan". No hay antiguo ni moderno, no hay pasado ni futuro en el arte. "Una obra de arte está siempre presente". El presente es el futuro del pasado, no el pasado del futuro. "Ahora y antaño son uno".

10. Ni tamaño ni escala. Amplitud y profundidad de pensamiento y sentimiento en el arte no tienen relación con el tamaño físico. Los

grandes formatos son agresivos, positivistas, desmedidos, venales, y carentes de gracia.

11. Sin movimiento. "Todas las demás cosas están en movimiento. El arte debe estar inmóvil".

12. Ni objeto, ni sujeto, ni tema. Ni símbolos, imágenes o signos. Ni placer ni dolor . Trabajar o no sin pensar se prohíben. No es un juego de ajedrez.

Las regulaciones complementarias que deben seguirse son las siguientes:

Ni caballete ni paleta. Mesas de trabajo bajas, planas, y fuertes son las que mejor funcionan. Los pinceles deben ser nuevos, estar limpios, ser planos, uniformes, de una pulgada de ancho, y fuertes. "Si el corazón está recto, el pincel es firme". Sin ruido. "El pincel debe pasar por encima de la superficie ligera, suave" y silenciosamente. No frotar o raspar. La pintura debe ser permanente, libre de impurezas, mezclada y guardada en frascos. El olor debe ser "el puro de trementina, sin adulterar y recién destilado". "La cola debe ser lo más clara y limpia posible". El lienzo es mejor que la seda o el papel, y el lino es mejor que el algodón. No debe haber brillo en el acabado. El brillo refleja y se relaciona con el entorno cambiante. "Un cuadro se termina cuando todos los rastros de los medios utilizados para llevar a cabo la obra final han desaparecido".

29

El estudio debe tener un "techo impermeable", de veinticinco pies de ancho y treinta pies de largo, con espacio adicional para almacenamiento y fregadero. Las pinturas se deben almacenar aparte y no permanecer constantemente a la vista. El techo debería tener doce pies de alto. El estudio debe estar separado del resto de la escuela.

Los artistas plásticos deben tener una mente pura, "libre de toda pasión, mala voluntad y error".

La posición del artista plástico no es con las piernas cruzadas.

Ad Reinhardt, en una entrevista con Bruce Glaser llegó a decir a propósito de sus "*black paintings*": "Estoy pintando las últimas pinturas que alguien puede hacer" , lo cual viene a completar el nihilismo incendiario en forma de manifiesto que representan las *Doce reglas para una nueva academia*. Un nihilismo, por cierto, que como en determinadas propuestas filosóficas puede tener una vertiente constructiva y representar el inicio de una nueva etapa o una nueva forma de pensar. Pues bien, con "las últimas pinturas que alguien puede hacer" la pintura quedaba consumada. "*More is less (...) Less is more*", escribía Reinhardt , lo cual, unido a las doce reglas (no textura, no pincelada o caligrafía, no dibujo, no formas, no diseño, no colores, no luz, no espacio, no tiempo, no tamaño ni escala, no movimiento, no objeto, sujeto ni cuestión alguna) dejaba extremadamente restringido el campo de la pintura en pro de la pureza.

Si la pintura ha sido consumada, ¿qué queda? Queda el mundo de la tridimensionalidad, propiciando así Reinhardt la aparición del Minimalismo.

Pero veamos todo esto más detenidamente sin perder de vista quién es Ad Reinhardt y cuál es su trayectoria. Adolph Dietrich Friedrich Reinhardt (Buffalo, 1913-New York, 1967) decidió hacerse artista a lo largo de los años que pasó en la Universidad de Columbia (New York) estudiando literatura e historia del arte con Meyer Schapiro; sin embargo, su aprendizaje práctico llegó tras su graduación: primero en la National Academy of Design (New York) y, de 1936 a 1937, en la American Artist's School, en la calle 14. Allí se interesó por las alternativas que proponían quienes dirigían la escuela, a saber, Francis Hyman Criss y Carl Holty. Un año después Reinhardt se convirtió en miembro del grupo American Abstract Artists (A.A.A.), dirigido por Holty, y también se afilió a la Artists' Union y al American Artists' Congress, donde conoció a Stuart Davis, que fue una gran inspiración para él. Las obras que realizó en aquella época, y que destruiría años más tarde, están llenas de referencias cubistas y mondrianescas, siguiendo la vía de la Abstracción Geométrica hacia la que le orientara Schapiro.

Reinhardt atravesó numerosas etapas, y durante los primeros años de la década de los 40, la anterior geometría derivada del Cubismo fue ganando en complejidad, a medida que nuevas formas gestuales reemplazaban a las precisas siluetas. Sus pinturas y dibujos empezaron a caracterizarse por una tendencia hacia la estilización lineal comparable al incipiente Expresionismo abstracto. Sus primeras exposiciones individuales, celebradas en 1943 y 1944, fueron acogidas muy favorablemente. Los vínculos entre su trabajo y el de otros expresionistas abstractos, principalmente B. Newman y M. Rothko (Marcus Rothkovich, originario de la actual Letonia), eran evidentes. Algunas obras recuerdan al arte caligráfico (que critica en su "segunda regla") de Kline, mientras que otras reflejan una espontaneidad próxima a la de Pollock (que es criticado desde la "primera regla" en relación a las técnicas de acción, pero ante todo en cuanto a lo biográfico, en cuanto a mezclar arte y vida, etc.). Todas estas derivas expresionistas serán desterradas posteriormente por Reinhardt. Las discrepancias con la estética de la abstracción neoyorkina surgieron por su rechazo del biomorfismo, la expresión incontenida de la emoción y el culto a la individualidad, todo ello bien presente en la obra de Pollock. Posteriormente, Reinhardt volvió a producir obras geométricas, determinadas por estructuras reticulares y variaciones de un único color. Su nuevo interés por la obra de Mondrian y el contacto personal con Albers, con quien impartiera clases entre 1952 y 1953, fueron claves en esta vuelta a la geometría. Las pinturas monocromas, de bloques de color sólidamente simétricos, realizadas en aquellos años fueron las primeras dominadas por las tonalidades azules y rojas, que culminarían en la "serie negra" (*Abstract Painting. Black*, 1960-1966). A través de estas "últimas" obras, reconcilió su arte con su ideario estético; insistía en la importancia de la observación directa de la imagen, sin asociaciones literarias o naturales de ningún tipo, invitando al espectador a concentrar su atención en las gradaciones de color, tan sutiles, que a primera vista podían pasar inadvertidas. Desde 1953 Reinhardt trabajaba siempre con un mismo formato, el cuadrado, forma externa que era repetida simétricamente en el interior de la tela y que aparecía fragmentado en un número variable de cuadrados idénticos. En su doble rechazo de las llamadas *pintura del sujeto* y *pintura del objeto*, Reinhardt trabajaba en estructuras casi invisibles y con gamas, como hemos señalado anteriormente, monocromáticas: negro, rojo y azul. Su pintura no está supeditada ni a nada interno o biográfico, ni a nada externo o narrativo; su pintura

sólo está supeditada a la pintura misma, a la pureza y las reglas que de ella emanan (arte-como-arte), constituyendo la abstracción y lo geométrico el campo idóneo donde mejor se desenvuelva la pintura. Sus obras puristas transportan de una forma inimitable, lógica y poderosamente personal, a algo extremadamente elemental: el negro.

Aunque las reglas y preceptos de Reinhardt están expresados con meridiana claridad, precisamente con toda la claridad y transparencia que reclama a la pintura, a la que, por cierto, deja poco margen de acción, lo cierto es que se trata de una rotundidad propia de los viejos manifiestos de las Vanguardias históricas. Así, para Reinhardt, para comenzar, reconoce que los males del arte tienen carácter interno, que no provienen de nada externo. Reinhardt, preocupado por el curso del arte en los EEUU, busca a los responsables de tanto desatino, banalización, frivolidad y estado de humillación en que ha estado sumido el arte. La operación es la siguiente: a la constatación del lamentable estado del arte y el subsiguiente diagnóstico, le busca responsables. Una vez diagnosticado el mal e identificados los agentes patógenos (todo tipo de realismos y expresionismos), aporta su propia terapia que más parece la aplicación de una disciplina a partir de un principio básico, rector, la pureza: “La primera regla y la norma absoluta de las Bellas Artes y la pintura, que es la más alta y la más libre de las artes, es la pureza de la misma. Cuanto mayor sea el número de los usos, las relaciones, y ‘suplementos’ que una pintura tenga, menos pura será. Cuantas más cosas encierre, cuanto más detallada esté la obra de arte, peor será. ‘Más es menos’”.

A esta primera regla rectora que es la pureza está vinculada la idea de “independencia” (o autonomía) del arte en el siglo XIX que previamente había señalado y que resulta obsesiva en determinados autores; pero es preciso recordar que el propio Worringer y Kandinsky, cuyas obras, *Abstraktion und Einfühlung* (mal traducida al español como *Abstracción y naturaleza*, pues *Einfühlung* significa proyección sentimental) y *Über das Geistige in der Kunst* (*De lo espiritual en el arte*) respectivamente, cinco décadas antes, habían apuntado en esta dirección de la autonomía del arte y sus respectivas críticas a la imitación, ambas obras, por cierto, fueron durante décadas libros de cabecera de los artistas expresionistas que luego el propio Reinhardt va a poner en la picota. En este sentido Worringer se expresa así: “La esencia del arte cisalpino consiste en que lo que tiene que decir no lo sabe expresar con medios puramente formales, sino que reduce esos medios a portadores de un contenido literario, extra estético, privándolos de esta suerte de su esencia más radical. Ya no habla la obra de arte un lenguaje acogido y comprendido exclusivamente por aquellos sentimientos estéticos claros, constantes y elementales, sino que se dirige a sentimientos estéticamente complicados, a ese complejo muy distinto de la vivencia anímica que cambia con cada persona y con cada época y que es tan ilimitable e inasible como el infinito mar de posibilidades subjetivas. Tal obra de arte ya no es, por lo tanto, accesible desde un punto de vista estético. Sólo se le puede abordar individualmente; por esto carece de efecto comunicable y no puede convertirse en objeto de un estudio estético-científico” . En este fragmento de la tesis doctoral de Worringer, de 1906 encontramos numerosas analogías que el propio lector podrá encontrar con el texto de Reinhardt. Kandinsky, por su parte, en una línea muy similar a Worringer en muchos aspectos sentencia: “La misma actitud habría que adoptar frente a la obra de arte y así conquistar el efecto directo y abstracto de la obra. Con el tiempo será posible hablar a través de medios puramente artísticos, será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo” . El problema con Kandinsky es que él pretende hablar del mundo interno, es un expresionista cuyas obras han sido vinculadas con la Teosofía tan de moda en su

época, con lo cual la susodicha autonomía se queda a medio camino, que es lo que viene a completar Reinhardt con sus “doce reglas”. Sin embargo, dentro de esta secuencia de la figuración a la Abstracción postpictórica y a la pureza propugnada por Reinhardt no es posible obviar como precedente a Kandinsky que además establece un hermoso puente entre los primitivos y las vanguardias y pone sobre el tapete la invocada hasta la saciedad por Reinhardt idea de pureza: “Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial; la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma” .

Gran parte de los dardos de Reinhardt van a recaer sobre la pintura biográfica, sobre esa pintura que antes que pintura es vida, esa pintura donde quien toma la palabra no es la pintura, en realidad, sino la biografía del artista, el yo y la incandescencia espiritual de cada cual y sus circunstancias. Y esos artistas no van a ser otros que los expresionistas de toda condición; ese es el “pecado” de Kandinsky: la expresión del mundo interior. Desde Kandinsky a los expresionistas abstractos tipo Pollock y su “*action painting*”, “*dripping*” y demás técnicas de acción. Lejos están todos ellos de la redención, pues Reinhardt se expresa en términos religiosos cuando afirma: «‘No hay dos artes, sólo hay uno’. ‘Ningún hombre puede abrazar el arte verdadero, hasta que ha explorado y expulsado el falso’». “El Arte es Arte, y la Vida es Vida”. Lejos quedan a la vista de sus “pinturas negras” las obras del “gran arte” representacional donde el arte estaba subordinado a otras cosas, a otros asuntos, desde la propia trascendencia divina a la banalización absoluta. Está claro, Reinhardt es un purista y un esencialista, pues “la ‘tradición’ del arte es el arte ‘fuera del tiempo’ (atemporal), simplemente arte, arte vaciado y purificado de toda referencia que no sea arte”.

¿Se salva alguien de la purificación que pretende llevar a cabo Reinhardt? No muchos; desde luego a algunos los señala directamente, sobre todo a los europeos: realistas, existencialistas, impresionistas, expresionistas, surrealistas, fauvistas, primitivistas, arte bruto, constructivistas, plasticistas, etc. A otros no los mienta, quizás por ser compatriotas, pero están ahí puesto que sus doce reglas lo evidencian: ni técnicas de acción, que son poco inteligentes (Pollock y otros); nada de caligrafía (Mark Tobey, por ejemplo). “En pintura, sostiene, la idea debe de existir en la mente antes de que el pincel sea tomado”, así que nada de improvisación, nada de “*action painting*” ni automatismo alguno. El Expresionismo abstracto hacía de la pintura una expresión no controlada del yo. De Kooning, Pollock y Tobey practicaron una pintura *all over* (cobertura de toda la superficie), sin idea previa de composición, que es lo que ataca Reinhardt.

No hay que negarle a este santón del arte-como-arte un cierto humor, independientemente del valor de sus reflexiones, por supuesto. Así, respecto al color señala que el blanco es “‘un antiséptico y no un elemento artístico, apropiado y agradable para los aparatos de cocina, y apenas el medio para expresar la verdad y la belleza’”. Malevich podría darse por aludido, retroactivamente, claro, y por partida doble con su *Blanco sobre blanco*.

Con respecto al rechazo del color por parte de Reinhardt en que han caído los postpictóricos, con los que en principio, mantiene una cierta sintonía, el crítico de arte mexicano Jorge Juanes describe la postura adoptada por Reinhardt con agudeza y humor: “Ni literatura. Ni banderas nacionales. Ni ajedrez. Ni viajes en metro para

ambientarse. Ni trampantojos. Más papista que el Papa, Reinhardt cree que la mayoría de los postpictóricos, sin duda influidos por Matisse, gustan en demasía del color hasta lindar con el decorativismo; como la operación pureza va en serio, hay que neutralizar la seducción y acentuar el desplazamiento del autor hasta borrar cualquier huella que lo delate” .

Reinhardt no quiere dejar cabo suelto alguno en su texto *Doce reglas para una nueva academia*, de manera que tras dar unos breves consejos acerca de los materiales, insta a trabajar al verdadero artista en un estudio con unas dimensiones determinadas e insistiendo qué debe quedar a la vista y qué no en el propio estudio. Y para rematar la faena, Reinhardt estima que el artista debe de quedar libre de toda pasión, mala voluntad y error, de manera que la purificación le afecta también a él, y no sólo a la pintura. Ética y estética. De vuelta al viejo proyecto ilustrado schilleriano. Aunque no podemos confirmar este extremo, en el texto que se reproduce en el libro de Simón Marchán encontramos: «El taller debe de estar separado de la parte habitable de la casa ‘lejos de las obligaciones del concubinato y del matrimonio’» . En el texto original editado por Barbara Rose que nosotros hemos manejado no aparece nada similar, pero bien podría ser que en otra edición sí apareciera. La cuasi-santidad de Reinhardt quedaría así consumada. En referencia a las “pinturas negras” de Reinhardt, escribe Donald Kuspit lo siguiente: “Kapur parece estar burlándose del cuasi místico arte del arte-en-cuanto-arte (y nada más) de Ad Reinhardt, es decir, de su creencia en que el arte puro no tiene nada que ver con la vida, es más, lo trasciende en sublime indiferencia (que es lo que las famosas pinturas negras de Reinhardt parecen encarnar)” .

Reinhardt en sus *Doce reglas para una nueva academia* no deja títere con cabeza. Lo niega casi todo, con lo que se convierte en un precursor no ya únicamente del Minimalismo a través de su “Más es menos (...) Menos es más”, sino de una suerte de vertiente nihilista en las artes plásticas y hasta, por qué no, se podrían establecer ciertas analogías entre las artes plásticas y filosofía: del nihilismo de Reinhardt al final de los grandes relatos y metarrelatos anunciados por Lyotard en 1979. ¿Qué es lo que está haciendo Reinhardt con sus “doce reglas” si no es acabar con uno de los más grandes relatos en las artes plásticas como fue en el siglo XX el Expresionismo abstracto? Pero no únicamente con él, sino con cualquier posibilidad de hacer nada más. Su nihilismo es absoluto; de ahí que “esté pintando las últimas pinturas posibles”. Reinhardt, al contrario que la (vieja y ya agotada) posmodernidad descrita por Lyotard, no deja margen ni a la fragmentación del saber, al “pensamiento débil” o a los microrrelatos. No, la pintura con Reinhardt, simplemente, quedaría clausurada, aunque bien es cierto que afortunadamente Reinhardt no plasmó, como él creía, sobre la tela la última pintura que alguien podría llegar a hacer.

“¿Puede el arte vaciarse, se pregunta García Leal, de todos los atributos que lo han constituido como tal?” . Las *Doce reglas para una nueva academia* así parecen reflejarlo. “Tras ir anulando todos los elementos tradicionales del arte, tanto formales y simbólicos como experienciales, sólo queda el negro monocromo, la ausencia de toda percepción visual, la carencia de forma constructiva, la negación de toda representación. ¿Qué queda del arte? ¿Una pintura que ya no es una pintura? ¿Un oscuro vacío o un comienzo? ¿Un arte que por nihilismo meramente negativo ha dejado de ser arte, o el arte de un nihilismo activo que inaugura posibilidades inusitadas?” . La tesis del arte-como-arte queda consumada, y por ende la pintura ¿Se trata del mito de la pureza? ¿Pero a dónde nos lleva esto? Si la pintura ha sido consumada, ¿Qué queda?

Queda el mundo de la tridimensionalidad que implica al arte en el espacio real, siempre y cuando, apuntan los minimalistas, quede reducido a un nivel primario, aséptico, esencial, conformado por formas geométricas rigurosas, impecablemente terminadas. La propuesta minimalista tiene un objetivo inequívoco: alcanzar el máximo orden posible con medios mínimos: “Menos es más”, y en ese sentido las directrices apuntadas por Reinhardt tienen su continuación a través de su propuesta donde lo geométrico adquiere un papel fundamental, así como su purismo llevado a la tridimensionalidad por parte de los minimalistas, sus planteamientos reduccionistas, la carencia de significado de sus obras, la simplificación progresiva en la construcción de la obra, la eliminación de la subjetividad y de lo biográfico, la rigurosa racionalidad y frío control, *etc.* Pero ésta ya es otra historia. “Menos es más”.

NOTAS

¹ Leopoldo La Rubia de Prado, traductor del texto. Universidad de Granada. La traducción de este texto aparecía en la ya canónica obra *Del arte objetual al arte de concepto*, de Simón Marchán Fiz (Madrid: Akal, 2009, pp. 368-370), sin embargo creemos que era preciso realizar una nueva traducción a la vista de haberse detectado algunas imprecisiones y errores que no hacían justicia al texto original (en el que, inclusive, hemos detectado una errata), independientemente del valor que tuviera dicha traducción en su momento. Por otro lado, tal y como señalamos en distintas notas, hay numerosos problemas de traducción en textos vinculados a la discusión en torno a Reinhardt y a otros autores que hemos relacionado de alguna manera con él.

Con la traducción comentada de este texto crucial de las Neovanguardias, como lo son las *Doce reglas para una nueva academia*, de Ad Reinhardt, hemos pretendido tres cosas: en primer lugar, actualizar un texto casi olvidado que es, sin embargo fundamental para entender gran parte de las Neovanguardias; en segundo lugar, llamar la atención sobre el problema de la traducción y los abusos e imprecisiones que pueden llevarse a cabo si no se es lo suficientemente respetuoso y escrupuloso con los textos originales; y, finalmente, reactivar a través de la reflexión en torno a Reinhardt la actualidad en torno a fenómenos historiográficos y estéticos de la situación del arte hoy. Somos conscientes, asimismo, de que también este texto está sujeto a ulterior revisión dada nuestra condición falible.

² El mismo año en que fueran expuestas en la Galería Stable de New York las famosas *Brillo Box* de Andy Warhol.

SAN MARTÍN, Francisco Javier. «Últimas tendencias: las artes plásticas desde 1945». En: AAVV. *Historia del arte, 4. El mundo contemporáneo*. Madrid: Alianza, 2006, p. 345.

⁴ JUANES, Jorge. *Más allá del arte conceptual*. México, D.F.: Ediciones Sin Nombre, 2002, p. 24.

⁵ Artículo «*Shape as Form: Frank Stella's New Paintings*». *Artforum* (Vol. 5, No. 3, November 1966) y reimprimido posteriormente en *Arte y objetualidad*.

SAN MARTÍN, Francisco Javier. «Últimas tendencias...», p. 345.

⁷ “El objetualismo minimal se manifiesta, según Pérez Carreño, de muy diferentes maneras: en primer lugar, como Morris teoriza en sus *Notas sobre escultura I y II*, como afirmación de la escultura, y de las ‘convenciones’ de la escultura, es decir, de los materiales, propiedades y procedimientos que le son propios. En segundo lugar, como antipictorialismo o antiilusionismo, es decir, desestabilizando las convenciones propias

de la pintura” (PÉREZ CARREÑO, Francisca. «Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte». En MADERUELO, Javier (Ed.). *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 52).

WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre la historia del arte*. Barcelona: Península, 1988, p. 11.

⁹*Ibidem*, p. 15.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Alberto Corazón, 1978.

¹¹ La traducción “enteramente revisada” que manejamos de *Renaissance und Barock* (*Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós, 1986) presenta en nuestra opinión un problema serio: han traducido el concepto alemán *malerisch* por pintoresco en lugar de por pictórico, cuando aunque signifique ambas cosas, entendemos que, en primer lugar debe de ser traducida por pictórico. Efectivamente, *malerisch* puede significar pintoresco; también el vocablo alemán *pittoresk* significa pintoresco, que quizás habría sido más adecuado si a pintoresco se quisieran referir. La razón no es otra que el problema que plantea esta traducción en la nota número 9 de la página 36. En dicha nota podemos leer: “Una historia del estilo pintoresco no ha sido aún escrita. Debería aportar resultados interesantes”. ¿Y por qué esto habría de suponer un problema? La razón es que si traducimos *malerisch* por pintoresco en lugar de por pictórico, entonces Wölfflin parecería que desconociera una parte importante de la estética empirista anglosajona que desde los siglos XVII y XVIII se han venido ocupando de lo pintoresco a través de algunos importantes autores como Joseph Addison, Gilpin o Uvedale Price. Afortunadamente, en la conocida obra de Wölfflin *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (Madrid: Espasa, 1997), cuya traducción al español corre a cargo de José Moreno Villa, *malerisch* es traducido por pictórico y en muy contadas ocasiones por pintoresco, haciendo mención el propio traductor que traducir *malerisch* por pintoresco representa una acepción vulgar.

OCAMPO, Estela y PERAN, Martí. *Teorías del arte*. Barcelona: Icaria, 1998, p. 66.

¹³ GREENBERG, Clement. «*Post painterly abstraction*». En GREENBERG, Clement. *The Collected Essays and Criticism. Vol. 4*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, p. 192.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1997, pp. 57-58.

Ibidem, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ En *Conceptos fundamentales de la historia del arte*, Wölfflin establece cinco pares de conceptos contrapuestos que definen tanto el Renacimiento como el Barroco (lo *lineal* renacentista, frente a lo *pictórico* barroco; lo *superficial* frente a lo *profundo*; *forma cerrada* frente a *forma abierta*; *pluralidad* frente a *unidad*; *claridad absoluta* frente a *claridad atenuada*).

¹⁸ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renacimiento y barroco...*, p. 39.

¹⁹ GREENBERG, Clement. «*Post painterly...*», pp. 192-197.

²⁰ GARCÍA FELGUERA, María Santos. «El enfriamiento». En: *El arte después de Auschwitz*. Madrid: Historia 16, 1989, pp. 80-89.

²¹ *Ibidem*, p. 193.

²² MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1986, p. 91.

RUHRBERG, Karl. *Arte del siglo XX. Vol. I*. Köln: Taschen, 2005, p. 354.

²⁴ CALVO SERRALLER, Francisco. *El expresionismo abstracto americano en las colecciones españolas. [Catálogo de exposición]*, Segovia, del 7 de octubre de 2003 al

11 de enero de 2004, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente / [comisario, Francisco Calvo Serraller]. Segovia : Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 2003.

²⁶ GARCÍA FELGUERA, María Santos. «El enfriamiento...», p. 81.

REINHARDT, Ad. *Art-as-art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991, pp. 203-207. Edición de Barbara Rose.

²⁷ La escuela Ashcan o Ash Can fue una agrupación de pintores positivistas estadounidenses, que estuvieron en actividad entre 1908 y 1918 en la ciudad de Nueva York y cuyos integrantes se especializaron en cuadros que representaban la vida diaria de la metrópoli. Motivados por Robert Henri (1865-1929), el grupo principal lo componían William Glackens (1870-1938), George Luks (1867-1933), Everett Shinn (1876-1953) y John French Sloan (1871-1951). Antes de trasladarse a Nueva York, algunos integrantes colaboraron como reporteros gráficos del periódico *Philadelphia Press*. Aunque a veces plasmaron los barrios bajos y marginados de la ciudad, estaban más interesados en los aspectos folclóricos de sus temas que en las cuestiones sociales que trazaban. A menudo se asocia al grupo a los artistas George Wesley Bellows y Edward Hopper, que se integraron a partir de otro movimiento artístico denominado *The Eight*.

²⁸ Es de suponer que hay un error en el texto original, pues en él dice: “*Neither pleasure nor pain*”, que en nuestra opinión, no tiene mucho sentido, de ahí que hayamos preferido traducirlo como “Ni placer ni dolor” y no “Ni placer ni pintura”, tal y como habría de traducirse si seguimos, en nuestra opinión erróneamente, el original.

²⁹ Un pie equivale a unos 30 centímetros.

³⁰ «*I'm merely making the last painting which anyone can make*». En: REINHARDT, Ad. *Art-as-art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1991, p. 13.

REINHARDT, Ad. *Art-as-art*, pp. 204-205.

³² WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México, D.F.: FCE, 1983, pp. 44-45.

³³ KANDINSKY, Vassily. *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor, 1992, pp. 104-105.

³⁴ *Ibidem*, pp. 21-22.

³⁵ JUANES, Jorge. *Más allá del arte...*, p. 27.

³⁶ MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual...*, p. 370.

³⁷ KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2006, p. 58.

³⁸ GARCÍA LEAL, José. *El conflicto del arte y la estética*. Granada: Universidad de Granada, 2010, p. 13.

³⁹ *Ibidem*, p. 14.