

## **Comprender el negro en el arte contemporáneo: voluntad de poder**

*Documento para su presentación en el VIII Congreso Internacional en Gobierno, Administración y Políticas Públicas GIGAPP. (Madrid, España) del 25 al 28 de septiembre de 2017.*

**Autor(es): Hinojosa Méndez, Mercedes Alicia**

**Email: mercedes\_ahm@hotmail.com**

**Twitter: @mercedesahm**

### **Resumen/abstract:**

La obra de arte como interpelación a la otredad es el simulacro<sup>1</sup> por medio del cual el *ser-ahí* hace de la angustia un momento existencial. La hermenéutica moderna ha reflexionado sobre la verdad que oculta la obra de arte, siendo ésta una mentira en sí misma, un artificio a través del que se nos presenta una verdad, la verdad del ente, su realidad. Una realidad representada en imágenes y objetos simbólicos que, además de ampliar nuestro horizonte interpretan el mundo. La realidad es una construcción intersubjetiva en la que el ente se despliega, erige el *mundo de la vida*. La verdad en sí sólo existe en la medida que el hombre es capaz de crearla, de validarla, es un conjunto de convenciones y acuerdos tácitos que carecen de universalidad.

**Palabras clave:** Voluntad de poder, arte contemporáneo, estética, negro, color.

**Nota biográfica:** Maestra en Estudios Políticos y Sociales por la Universidad Nacional Autónoma de México y Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la misma Universidad.

---

<sup>1</sup>Simulacro que no simulación; el simulacro debe ser entendido como aquello que niega la diferencia entre la realidad y su representación, que por ende suspende la oposición entre lo falso y lo verdadero; por su parte, la simulación se refiere únicamente a aquello que finge, pero al mismo tiempo confirma la superioridad de lo real.

## I. Negro

El negro, un no-color o el color por excelencia, ha estado presente en la cultura occidental desde el inicio de los tiempos; con el inicio de la época moderna y la aparición de la imprenta, el negro fue entendido en función del blanco, como contrastes complementarios. Con Isaac Newton blanco y negro quedaron excluidos del espectro cromático, no obstante, durante el siglo XX el negro se hizo presente en la plenitud de su potencia estética, política y social; recuperó así presencia y se erigió como el color del siglo, el color de la muerte, de la incertidumbre. El negro tiene significados ambivalentes ya sea como fertilidad, humildad, dignidad y autoridad o bien como tristeza, luto, pecado, infierno y muerte.

En las sociedades tardo-modernas o *sociedades líquidas* como las ha llamado Zygmunt Bauman, el *ser-para-la-muerte* heideggeriano se hace presente bajo la máscara del miedo ante la incertidumbre. Los individuos o entes tienen y generan miedos que permean “y saturan la vida en su conjunto, alcanzan todos los rincones y los recovecos del cuerpo y del alma y reformulan el proceso vital en un interrumpido e inacabable juego...” (Bauman, 2007: 45) La muerte se presenta siempre como el suceso irreparable, un punto sin retorno, el «abandono de toda esperanza» como diría Dante Alighieri, “la encarnación de lo «desconocido», y entre todos los demás «desconocidos» es el único que es plena y realmente incognoscible.” (Bauman, 2007: 46) Si bien hay una experiencia social de la muerte ante la ausencia de alguien, es al mismo tiempo el fenómeno más individual, nadie experimenta la muerte en el lugar del otro, nadie muere dos veces.

Existencialmente, el ente ha revestido su miedo en relatos morales y teleológicos más que religiosos, pero no menos espirituales. La primera solución fue el *momento mori*, éste afirma que la existencia no se limita a nuestra materialidad, a nuestro ente (finito), sino que el alma permanece y se libera para vivir en el mejor de los casos en un estado de felicidad plena. Esta inversión hizo de la muerte como destrucción, una condición de posibilidad: “enganchó el caballo de la muerte al carro de la vida.” (Bauman, 2007:50) Otra estrategia discursiva con la que el hombre líquido se ha enfrentado a la muerte es la banalización y la marginación de todo aquello que le resulte definitivo, “esta estrategia [...] rebaja abiertamente, degrada o refuta el valor de la duración, cortando de raíz toda preocupación por la inmortalidad.” (Bauman, 2007: 57) Aquí la muerte existe en el

devenir del presente, su negación la afirma con tal fuerza que es la muerte la que verdaderamente tiene autoridad sobre la vida, el negro es ya la representación de ese vínculo. “Hoy en día, no hay un momento para descansar de la amenaza de la muerte. La lucha contra ésta se inicia en el momento mismo del nacimiento y ocupa la totalidad de la vida [...] la muerte se mantiene «oculta entre la luz».” (Bauman, 2007: 60)

La muerte banalizada se ha convertido en una mascota domesticada, simulación. (Cfr. Bauman, 2007: 46) No obstante, el carácter definitorio de la muerte es lo que le brinda autoridad. A esta muerte definitiva se le antepone una “muerte «en segundo grado» provocada por la ruptura de los lazos humanos; sí, está causada por los seres humanos, y siempre como producto intencionado de una acción deliberada y hecha a propósito.” (Bauman, 2007: 66) Este miedo es generado por la exclusión, una muerte figurada o metafórica, una muerte sobre la que tampoco decidimos y que es igualmente inevitable, una muerte que nos permite ensayar ante la potencia de la muerte definitiva.

De acuerdo con Victoria Finlay, el negro nace entre cenizas y descomposición, (Finlay, 2004: 89) nace principalmente de materia orgánica quemada, de la madera y el carbón. Según la explicación mitológica dada por Plinio en *Historia Natural*, la primera pintura fue realizada en carbón por una joven que convirtió la sombra de su amante en un dibujo sobre la pared, aunque en realidad los estudios del Arte rupestre han demostrado que el tema principal fue la caza, no obstante, también se han observado representaciones eróticas. Sí bien la primera pintura fue de color ocre, el carbón era usado para trazar las siluetas y contornos que generaban sensación de vigor y velocidad. El carboncillo es un material muy antiguo, pero también muy delicado, para lograr una buena pigmentación la madera debe estar calcinada de manera uniforme. El negro es el color del dibujo y por antonomasia de la idea del artista generada durante el proceso de invención de una imagen.

Más tarde y a partir de los descubrimientos de la alquimia nació el *kohl* o antimonio, conocido por ocupar el número 51 de la tabla periódica, este material es común en Medio Oriente, no sólo por su uso cosmético, sino por su valor cultural vinculado a la protección espiritual y la buena salud, Más tarde llegó el *stylo*, un artefacto con punta de plata y otras aleaciones que dejaba marcas oscuras en soportes preparados. Más tarde, se creó el lápiz, cuyas primeras minas también eran de aleaciones de metales nobles. Hay evidencia de

uso de puntas de plomo y de una aleación entre plomo y hojalata, para terminar con el grafito, un mineral sumamente costoso empleado en dibujos desde la segunda mitad del siglo XVI.

En China y Egipto la tinta fue un material muy utilizado desde la Antigüedad. La tinta negra estaba hecha de negro de humo aglutinado con un medio, regularmente una goma o resina. Para los artistas chinos el negro contenía todos los colores —tal como en el caso de Pierre Soulages— por ello debían ser capaces de representar la iridiscencia a través de él, y por supuesto, sin el uso de otros colores que cegaran la vista del hombre. El uso del color era considerado vulgar. El negro de huesos, un pigmento popular en el siglo XVII, se realizaba con restos del ganado, quemados y pulverizados. En Europa, entre los tintes pardos u oscuros, se encuentran además de los diversos derivados del carbón ya sea de producción artificial o de extracción mineral, el asfalto y el bitumen. Sin embargo, ninguno de estos colores es capaz de producir superficies totalmente opacas y absorbentes de la longitud de onda. (Berrie, 2012: 441-459)

## **II. Negro: símbolo de incertidumbre**

El arte en general, pero el arte contemporáneo en particular, como el estilo que se desarrolló en el siglo XX y se desarrolla aún en el siglo XXI, es un artificio para la vida social, un simulacro y una ficción al igual que el contrato social. Esta ficción emerge según Nietzsche de la *voluntad de poder*<sup>2</sup> (Nietzsche: 2014, 679) de la posibilidad de desear ilimitadamente en el estado natural, un momento presocial. “La voluntad es concebida como una realidad embriagada que constantemente se libera mediante imágenes; de tal suerte que la actividad estética se fundamenta en la embriaguez, que a partir de sí misma proyecta apariencias. Dicho con otras palabras, la voluntad busca

---

<sup>2</sup>“Un mar de fuerzas corrientes que se agitan en sí mismas, que se transforman eternamente, que discurren eternamente; un mundo que cuenta con innumerables años de retorno, un flujo perpetuo de sus formas”. (Nietzsche: 2014, 679) Nietzsche se distancia de la cultura occidental, la considera dogmática y decadente. Se distancia principalmente del pensamiento platónico, luego del cristiano por ser el mejor difusor de los valores platónicos. Antes de la aparición de Platón, los valores griegos se expresaban a través del espíritu dionisiaco y apolíneo, la razón representada en lo apolíneo y la vida en lo dionisiaco, con Platón ambos espíritus se distanciaron, Platón situó el mundo de las ideas por encima de la vida, con el cristianismo el mundo de las ideas fue remplazado por Dios. Así, en la cultura occidental la razón oprimirá a la vida, por esto que se considera que Nietzsche piensa a martillazos, desmantelando los ámbitos de la cultura que se vieron afectados por dicha disociación, incluyendo a la moral, la religión, la ciencia, el lenguaje y la metafísica.

objetivarse mediante representaciones. Vivimos en una incesante sucesión de apariencias y simulacros. El resultado es la obra de arte.” (Ayala, 2014: 58) El poder es una fuerza (estética) que puede generar obras de arte, voluntades que generan ficciones y ficciones que a su vez generan apariencias, mismas en las que discurre el *ser-ahí*. De hecho, Nietzsche aclara que la voluntad de poder no es una facultad humana, no es que el hombre posea voluntad de poder, sino que el hombre en sí *es* voluntad de poder. La voluntad de poder es libre, vital y expansiva, una fuerza impulsora que no aspira a apoderarse de nada, ni a dominar a nadie, es creación. El arte para Nietzsche es el mundo de los instintos vitales, la oportunidad de que la vida exprese su potencia a través de metáforas y no de los conceptos que intentan contener su fuerza. La realidad, la verdad del ente es puro devenir, cambio, transformación.

En palabras de Nietzsche:

El arte y nada más que el arte. ¡Es el que hace posible la vida, gran seductor de la vida, el gran estimulante de la vida!

El arte es la única fuerza superior opuesta a toda voluntad de negar la vida...

El arte como redención del hombre del conocimiento, de aquel que ve el carácter terrible y enigmático de la existencia, del que quiere verlo, del que investiga trágicamente. El arte es la única fuerza superior opuesta a toda voluntad, que no solamente percibe el carácter terrible y enigmático de la existencia, sino que lo vive y lo desea vivir... (Nietzsche, 2014: 566-567)

El negro vinculado a la autoridad evidencia una relación asimétrica; el negro se impone al resto de los colores, como el contrato social se impuso al estado de naturaleza. “Me gusta la autoridad del negro, su gravedad, su evidencia, su radicalidad. Su potente poder de contraste otorga una presencia intensa a todos los colores y cuando ilumina los más oscuros, les confiere una grandeza sombría. El negro tiene insospechadas posibilidades...” (Soulages citado en Faesler, 2010: 17) Durante la primera mitad del siglo XIX el negro era el color que distinguía la vestimenta de la aristocracia; no obstante, para la segunda mitad del mismo periodo, el negro adquirió omnipresencia en la vida cotidiana de la gente común, principalmente con la extracción y utilización del carbón, así como el crecimiento de la industria ferroviaria. “En la paleta de negros, ya no hay más espacio para la poesía y melancolía: el carbón lleva consigo el humo, el hollín, la

suciedad, la contaminación.”<sup>3</sup>(Pastoureau, 2008: 170) La vida urbana se transformó, las calles cambiaron de aspecto, por un lado, paisajes blancos y con abundante vegetación, mientras que, por el otro, miseria y suciedad, un orden social derivado de un poder político y económico.

En siglo XVIII la comunidad local subordinaba todavía las actividades económicas vigilando la dignidad de la vida común; no obstante, al final del mismo siglo la comunidad fue incapaz de seguir ejerciendo control sobre la economía. Durante el siglo XIX, el “resultado inmediato de tal emancipación de la actividad económica con respecto a todo criterio que no fuera el de la rentabilidad y a todo propósito que no fuera el de la multiplicación de los beneficios fue un aumento sin precedentes de la producción y acumulación de riqueza, pero también una cruda y violenta polarización de los niveles de vida.” (Bauman, 2009: 193)

La incertidumbre que caracterizó el siglo XX, generó una actitud retraída por parte del hombre hacia la política y lo público, el ente prefiere mostrarse en privado, en el encuentro cara-a-cara. El arte funge como el espacio entremedio de lo público y lo privado, en cierta medida el arte ha ocupado el espacio propio del ágora, un espacio de discusión política, cultural y económica; si bien es cierto que el ágora arcaica estaba vinculada a actividades religiosas, fiestas o de entretenimiento, propongo que entendamos al arte como ágora más allá del placer contemplativo, pues al generar una experiencia estética, es capaz de generar un posicionamiento público. “A través de un proceso creativo en el arte y de sus derivados podemos entender la constante sucesión de representaciones, simulacros y ficciones que nos traspasan (agregaría transparentan) y afectan; es imposible escapar a esta sucesión de simulacros, quizá sólo se logre por instantes.” (Ayala, 2014: 60)

En este sentido, el negro no sólo se limita a sus cualidades físicas, tiene cualidades estéticas que lo han vinculado históricamente con la incertidumbre y la muerte, estas cualidades estéticas no se limitan al terreno artístico o de la representación, puesto que la oscuridad forma parte de lo más cotidiano de la verdad del ente. Una verdad imbricada por la exclusión en la que todos compartimos “(aunque casi sin saberlo) la condición de

---

<sup>3</sup>“Nella tavolozza dei neri, non c’è ormai più posto per la poesia e la malinconia: il carbone porta con sé il fumo, la fuliggine, la sporcizia, l’inquinamento.” La traducción es mía.

exiliados: «lo sucedido en la vida de todos se somete a una transformación continua en la memoria y, con frecuencia, adquiere rasgos de un paraíso perdido cada vez más extraño y más ajeno».» (Bauman, 2009: 182)

Con la teoría del contraste simultáneo de los colores propuesta por Eugène Chevreul en 1839 los impresionistas y neoimpresionistas confirmaron la negación del negro como color; los colores vivos y luminosos desplazaron la oscuridad, de manera que, si el negro no era un color, no debía estar en la obra de arte. Los artistas no sólo no utilizaron el negro de anilina, el pigmento sintetizado en el siglo XIX, sino que tampoco utilizaron los pigmentos procedentes de la naturaleza como lo son el negro carbón, humo y hueso, en su lugar recurrieron al azul de Prusia, rojo carmín y verde esmeralda. No obstante, este esfuerzo de negación en el terreno artístico, el negro apareció en la fotografía documental, la fotografía blanco y negro no necesita ser colorida, pues en su duplicidad la realidad aparece precisa, exacta, fiel a lo ente y al ser de las cosas. (Cfr. Pastoureau, 2008: 178)

Sin embargo, la fotografía no bastó, con la aparición del cine en 1895 el negro tendrá una presencia hegemónica desde el inicio del siglo XX y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial con la aparición del cine a color, una exigencia propia de la sociedad estadounidense y rápidamente adoptada por la europea debido al desarrollo de la televisión a color, es a partir de 1980 que se revaloriza el cine blanco y negro. Incluso, aunque en general los impresionistas abandonaron el negro, hubo pintores como Manet y Renoir que se dejaron seducir por su oscuridad. El regreso del negro en la pintura se dio luego de la Primera Guerra Mundial, especialmente en la pintura abstracta, transmutando en un verdadero color hasta 1980 con la propuesta de Pierre Soulages: «outrenoir». Pero serán los diseñadores del siglo XX especialmente los diseñadores de moda, los responsables de asegurarle al negro una presencia dominante en la vida cotidiana, puesto que el negro del diseño no será más el negro lujoso usado por la aristocracia, ni el negro miserable de las ciudades industriales, sino un negro sobrio, elegante, funcional, luminoso, un color moderno. “El negro es al mismo tiempo moderno, creativo, serio y dominante Il nero è allo stesso tempo moderno, creativo, serio e dominante.”<sup>4</sup> (Pastoureau, 2008: 189)

---

<sup>4</sup>“Il nero è allo stesso tempo moderno, creativo, serio e dominante.” La traducción es mía.

Las banderas negras aparecen durante el siglo XX, diversos movimientos anarquistas y nihilistas la usaron como emblema, fue desde ese momento ligada a la izquierda. Este negro rebelde y anarquista coexiste con el negro de la sociedad conservadora, los partidos eclesiásticos influyentes en la Europa del siglo precedente, el mismo negro de las sotanas e incluso el negro totalitario de la milicia fascista, pero sobre todo el negro mortífero del régimen nazista. Michel Pastoureau sostiene que hoy en día vestir de negro no basta para proclamar el rechazo hacia las convenciones o la autoridad, la vestimenta negra ha perdido la agresividad de un siglo atrás. Aunque, con los años el negro perdió su potencia expresiva en el terreno político, el negro sigue siendo considerado como el color de la sobriedad y el peligro.

A lo largo de la historia occidental principalmente, el negro ha sido símbolo de muerte; sin embargo, durante el siglo XXI el negro más que muerte ha representado incertidumbre, la incertidumbre del *ser-ahí*, del hombre contemporáneo. Un individuo al que mientras le llega la muerte debe aprender a vivir en ella, en la constante negación de su existencia y de su presencia. Un hombre que ha sido arrojado al mundo tiene únicamente para sí mismo voluntad de poder, una fuerza que se opone a la muerte, pero que emerge de ella. La realidad es creación, simulacro.

Durante el siglo XX, la monocromía se hizo presente en el arte contemporáneo. El nuevo realismo encabezado por Yves Klein y su fórmula de la *International Klein Blue* (1960), hasta el suprematismo de Malévich, pasando por los trabajos del expresionismo abstracto con sus búsquedas estrechamente vinculadas con el color negro; por un lado, las *Ultimate paintings* (1958-1960) de Ad Reinhardt; por el otro, las *Black Paintings* (1968-1969) de Mark Rothko, además de Barnett Newman con *The stations of the cross* (1960) y *The broken obelisk* (1963-1967); sin omitir el trabajo de Pierre Soulages con el *Outrenoir* de 1979, una de las propuestas más importantes por su relación con el grabado. Con este panorama pretendo revisar los procesos de selección e intencionalidad detrás del uso del negro sí como tono, pero también como medio expresivo, más como sustancia que “encarna” una forma, siguiendo de cerca la noción de que las imágenes son agentes cuyo significado está embebido en la materialidad (Belting, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body* (2011).

Aunque el acercamiento de Soulages al negro fue tardío, en comparación con el expresionismo abstracto, logró redimensionar la oscuridad del negro: por un lado, definió su poder como no-color, y al mismo tiempo vio en esa oscuridad una cualidad metafísica de luz transmutada. En Occidente, el negro es el color que representa el duelo, se distingue del blanco oriental, por su profundidad abrumadora; es un duelo sin esperanza. “Como un «nada» sin posibilidades, como un «nada» muerto después de la muerte del sol, como un silencio eterno, sin porvenir, el duelo negro es la pérdida definitiva, la caída sin retorno en la nada” (Chevalier, 1986: 747). En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier, el negro es considerado como la ausencia de todo color o de cualquier ápice de luz: “el negro absorbe la luz, y no la devuelve” (Chevalier, 1986: 747). Es cierto que el negro evoca el caos, lo desconocido, es el color del universo, de la incertidumbre, la nada, el mal, la angustia, la tristeza, el hábitat del inconsciente, del abismo y lo abisal.

En el caso de Rothko, Reinhardt y Newman lo abstracto les permitió hablar sobre lo inefable, sobre “la esencia de la imagen que reposa en el fundamento ausente” (Gonzalo, 2017: 129). En otras palabras, sobre el vacío, dichas obras hicieron de las cualidades físicas del negro, principalmente la ausencia de luz y color, una metáfora sobre lo abisal. El negro entendido como ausencia de luz refiere al proceso de ocultación de la imagen, los trabajos citados anteriormente son “la plasmación solemne y trágica de la búsqueda infructuosa por plasmar la imagen del Absoluto, el resultado silencioso de esta visión imposible [...] La fuente de la visión conduce de manera paradójica a la ausencia de modelo, al icono como punto vacío, a la *kénôsis*, al pozo sin fondo de la imagen opaca” (Gonzalo, 2017: 132).

José Clemente Orozco también tuvo un interés importante en el negro, en su trabajo realizado en la Universidad de Guadalajara realizó su propia mezcla del color, ya que ninguna de las que se encontraban en el mercado le permitía hacer los contrastes entre negro y blanco como él los imaginaba. Al inicio, trabajó con los pigmentos blanco y negro de Le Franc, además del rojo de Bloch, pero el blanco resultaba invisible sobre el negro. Por lo tanto, realizó su propia mezcla blanca con cal molida, lo mismo ocurrió con el negro, fabricándolo con carbón muy quemado, el proceso de fabricación del negro era más complejo, ya que debía ser limpiado de impurezas y grasa. Orozco consideraba que el contraste generado entre el blanco y el negro le permitía ser más objetivo que el color, mostrando en sus imágenes mayor fuerza: “blanco y negro es el presente `real`, el color

es la Idea; uno es la `realidad`” (González, 2003: 240). A través del contraste y la oposición, Orozco representaba lo político y lo contemporáneo, Xavier Villaurrutia menciona que el trabajo de Orozco: “no es el de la placidez ni el orden ni el de la calma, sino, por el contrario, el mundo de la angustia, del desorden, de la inquietud. Atormentado y convulso, ebrio y delirante, no puede menos que producir estremecimiento, un escalofrío de horror” (González, 2003: 240).

Explorar las posibilidades de diversos materiales y proponer con sus obras formas distintas de comprender el espacio han sido los objetivos del trabajo de Anish Kapoor. Desde la década de los 80, Kapoor descubrió la fuerza del pigmento. *1000 names* es una serie de trabajos en los que la textura aterciopelada de los pigmentos adquiere distintas formas discordantes que emergen del suelo, de las paredes, colores estridentes abducen al intérprete para luego desaparecer en un juego interminable con la luz. Así nace la idea del *no-objeto* como una reflexión sobre el vacío, el artista rechaza la idea del vacío como hueco, ve en el vacío una condición de posibilidad, el vacío significa transición, un espacio intermedio en el que el *yo* expresa sus miedos. En 1989 con *Void*, Kapoor recubre con pigmento azul de Prusia una forma ovoide de acero, en su lado cóncavo desaparece la perspectiva, emerge una profundidad que te obliga a *reconocer* los espacios, pues dibuja en las paredes la entrada a otros mundos posibles. El uso estético que Kapoor haga del Vantablack resulta fundamental para el arte contemporáneo ya que representa una nueva etapa en la que el miedo del *yo* al ser absorbidos por el vacío es ahora una de las categorías fundamentales en las que arte genera experiencias. El interés de Kapoor por el vacío es presentar objetos que niegan su condición de objetos y que a la vez se afirman a través de su materialidad: no-objeto y no-color.

### **III. Vantablack**

El Vantablack es un material sintetizado recientemente en un laboratorio de Reino Unido. *Surrey NanoSystems* inició operaciones en 2006, su objetivo inicial fue el desarrollo de sistemas comerciales para producir nanomateriales a bajas temperaturas. Fue hasta 2012 que el laboratorio desarrolló recubrimientos súper negros con la finalidad de mejorar el rendimiento de sistemas sensibles de imagen electroóptica en una aplicación satélite. El nombre ‘Vantablack’ proviene del acrónimo inglés *Vertically Aligned NanoTube Arrays* que en español significa “conjunto de nanotubos verticalmente alineados” siendo su

principal característica su gran capacidad de absorción de la luz, lo que lo convierte en un medio perfecto para crear áreas completamente oscuras para el ojo humano. El negro vanta tiene diversos usos; sin embargo, el más destacado es su aplicación en el desarrollo industrial y tecnológico; ya que es un material que, al recibir la luz, absorbe toda la longitud de onda del espectro visible al ser atrapada por los nanotubos y disipada en forma de calor.

En su estructura fisicoquímica, el Vantablack es una delgada película de nanotubos de carbono, cada uno de los cuales mide cerca de 20 nanómetros<sup>5</sup>, de manera que un 1cm<sup>2</sup> está compuesto por cerca de mil millones de nanotubos. Los nanotubos son 3,500 veces más delgados que un cabello. El Vantablack no es un pigmento o una pintura, sino un «bosque» construido de millones de tubos que absorben la luz, este material fue reconocido como la sustancia más oscura del mundo fabricada por el hombre. El *National Physical Laboratory*, midió la reflectancia de dicho material, encontrando que sólo es capaz de reflejar el 0,036% de la luz.

Debido a la reciente creación del Vantablack y por ende su incursión en la cultura visual, no existe todavía una obra de arte realizada con este material; sin embargo, hay ya una serie de documentos (imágenes y videos) en los que se pueden observar superficies recubiertas y que ayudan a calcular el alcance de la fascinación y las enormes expectativas creadas a su alrededor. Algunas de estas imágenes, muestran su incapacidad de refracción, de manera directa, como una cita a la obra *Black circule* (1915) de Kazimir Malévich, constituyéndose así, como la reactualización de un viejo problema ligado a la intención del artista, los niveles de expresión de la obra de arte a través del color negro como opuesto al brillo, a lo vívido, a lo puro y natural.

Considero que la apuesta más ambiciosa del negrovanta, es su agencia, su presencia-ausencia en la que el intérprete-receptor es arrojado al vacío. Me parece importante destacar la coincidencia entre el Vantablack y la *materia oscura*, la *materia oscura* corresponde al 27% de la materia-energía que existe en el universo, se le llama *materia oscura* porque no emite ningún tipo de radiación electromagnética (luz), aunque la han

---

<sup>5</sup> (um) Unidad de longitud que equivale a la millonésima parte de un milímetro. Se utiliza para medir la longitud de onda de la radiación ultravioleta, radiación infrarroja y luz. Los nanómetros adquirieron notoriedad gracias a la nanotecnología.

definido como ‘transparente’ existen pruebas de su existencia a partir de la gravedad en la materia visible. La *materia oscura* fue propuesta por Fritz Zwicky en 1933 como una ‘masa no visible’ que influía en las velocidades orbitales de las galaxias y las estrellas.

El punto nodal de la producción estética de Kapoor con el *Vantablack* es el cierre de los planos propuestos por el arte renacentista y que continuó tiempo después con el Impresionismo. Kapoor observó que el *Vantablack* coartó la perspectiva descubierta en durante El Renacimiento (Kapoor: 2016), y con ello todos los principios en los que se sostiene arte occidental. No obstante, ha dedicado gran parte de su carrera a trabajar con la idea del vacío, como lo mencioné anteriormente:

El vacío tiene muchas presencias. Su presencia como miedo se relaciona con la pérdida del yo, de un no-objeto a un no-yo. La idea de ser consumido de alguna manera por el objeto, o en el no-objeto, en el cuerpo, en la cueva, en el útero, etc. Siempre he sido atraído por una idea de miedo, hacia una sensación de vértigo, de caer, de ser empujado hacia el interior. Es una idea de lo sublime que invierte la imagen de una unión con la luz. Es una inversión, una especie de poner de revés. Es una visión de la oscuridad. El miedo es una oscuridad de la que el ojo no está seguro, hacia el cual la mano se extiende con la esperanza del contacto, y en la que sólo la imaginación tiene la posibilidad de escape. (K. Bhabha, 2015: 97)

#### **IV. Voluntad de poder**

De acuerdo con Paul Ricœur, Nietzsche, Marx y Freud son los maestros de la Escuela de la sospecha, en 1965 con la publicación de *Freud: una interpretación de la cultura*, esta conceptualización propuesta por Ricœur, distingue la hermenéutica de la afirmación de la hermenéutica negativa o de la sospecha. Me ciño a la noción de arte propuesta desde la hermenéutica negativa nietzscheana, su trabajo parte del nihilismo, es decir, en la pérdida de validez de los valores supremos:

Dios ha muerto, y con él todo el reino de los valores suprasensibles, de las normas y de los fines que hasta ahora había regido la existencia humana. Ya no es posible continuar engañándose con el espejismo de la trascendencia. La idea de otro mundo superior al nuestro, donde reinan desde siempre y para siempre el Bien, la Verdad y la Justicia, se nos revela como la falsa proyección de nuestros deseos en un más allá inexistente. No hay nada que ver detrás del telón; ese mundo ajeno al cambio, a la muerte, al dolor, y a la mentira piadosa que hemos confeccionado invirtiendo los caracteres de nuestro mundo real que estimamos indigno de ser vivido por sí mismo. (Castillo citando en Nietzsche, 2014: 10-11)

«Nihilismo» proviene de la locución latina *nihil* que significa nada, aunque no fue Nietzsche el primero en utilizar el término. En 1862 el escritor ruso Iván Turguénev utilizó la expresión en su novela *Padres e hijos*; no obstante, el nihilismo encuentra su antecedente filosófico en la Escuela cínica de la Antigua Grecia, su fundador fue Diógenes. El cínico y el nihilista comparten su decepción por la inexistencia del mundo ideal, la vida carente de sentido o fin deviene de manera inevitable en la nada. Para Nietzsche devenir significa imperfección e insatisfacción, el curso permanente (mientras se está vivo) de la vida, una fuerza infinita: voluntad de poder. Su negación se constituye en la adoración, luego de la muerte de Dios, a la razón, la historia o al progreso. “El nihilismo es entonces la consciencia de un largo despilfarro de fuerzas, la tortura del «en vano», la inseguridad, la falta de oportunidad para rehacerse de alguna manera, de tranquilizarse todavía con cualquier cosa; la vergüenza de sí mismo, como si uno se hubiera mentido a sí mismo demasiado tiempo.” (Nietzsche, 2014: 39)

El objetivo fundamental de la condensación filosófica que realiza Nietzsche es el distanciamiento del platonismo y por ende del idealismo, éstos consideran que a través del pensamiento riguroso y sistemático se podrá conocer la esencia del mundo, el fundamento último. Nietzsche presenta la ontología negativa como una posibilidad alterna al constructivismo platónico del conocimiento; niega de facto la existencia de la esencia de las cosas, puesto que esa esencia se encuentra determinada por los límites de nuestro entendimiento sobre la realidad, situación que se suma al problema de la objetivación a través del lenguaje. “La «cosa», la sustancia es una ficción, un producto de la voluntad de poder, que, como conocimiento, violenta, detiene, desvirtúa, captura la realidad, el devenir, lo somete al concepto” (Fink, 1971: 194). En otras palabras, la búsqueda de la esencia es una necesidad del ser-ahí para conocer el mundo; no obstante nombrar a la esencia es reducirla a ser una sola, el orden tergiversa la naturaleza del mundo: el devenir.

Aunque Nietzsche acepta que el mundo en el Estado de naturaleza es invivible, el orden establecido por el ente, no es algo natural que devenga con la historia, sino una construcción necesaria para la sobrevivencia en y con el mundo. Cornelius Castoriadis concuerda con Nietzsche, para Castoriadis la “humanidad emerge del Caos, del abismo de lo sin fondo. Emerge como psique: ruptura de la organización regulada de lo vivo,

flujo representativo/afectivo/intencional que tiende a referirlo todo a sí mismo y vive todo como un sentido constantemente buscado.” (Castoriadis, 2016: 4). Al considerar a la sociedad como una creación contraria al estado natural del hombre, es imposible no cuestionar la verosimilitud de la afirmación que asume al hombre como ser gregario por naturaleza. En sí, el hombre no es *uno* por naturaleza, el nihilismo pugna por la indeterminación que implica la multiplicidad. La verdad es lo que el ente creó para sí mismo, una narración que busca proteger al hombre del desorden infinito, del «magma de fuerzas». Sobre esto, Castoriadis menciona que la religión “constituye una formación de compromiso, que concilia al mismo tiempo la imposibilidad para los humanos de encerrarse en el aquí y el ahora de su existencia real y su imposibilidad [...] de aceptar la experiencia real del abismo.” (Castoriadis, 2016: 8) La religión y el Estado son la negación del carácter natural del mundo.

Para Nietzsche, la vida se expresa a través del arte; en consecuencia, ésta se expresa tal como es, es decir en metáfora. En la historia política y social, incluso más allá de las representaciones artísticas, el negro ha estado vinculado con la autoridad, con el ejercicio del poder. “A la luz de la hermenéutica filosófica es posible desvelar la acción del arte en el poder. Todos nuestros motivos y acciones, todas nuestras creaciones, son fenómenos en los que subyace ‘la lucha de nuestros instintos y estados, la lucha por el poder’”. (Ayala, 2014: 61) No existe un mundo verdadero, el mundo es simulacro, creación, arte. El negro se niega a sí mismo, es un poder autónomo que transmuta en afirmación de la luz, de mismo modo como lo han hecho los valores. “La superación del nihilismo no implica abolir lo negativo, sino transmutarlo en una manera de ser la afirmación como tal. El hombre dionisiaco [...] (es) el hombre belicoso que destruye y niega, porque afirma la vida en su eterno devenir transfigurador.” (Castillo citando en Nietzsche, 2014:15) La negación es creación; el simulacro adquiere cierta dignidad ontológica cuando se le reconoce como parte constitutiva del ser. La voluntad de poder es esencialmente arte:

Implica la incesante transfiguración de nuestro propio ser. En la transfiguración dejo de ser el que soy para pasar a ser otro, y solo así soy el que verdaderamente soy, pues mi propia esencia consiste en la constante disolución de mi ser, como ser acabado. La transfiguración nos abre así a la incesante metamorfosis, donde toda identidad se disuelve en una múltiple alteridad. (Castillo citando en Nietzsche, 2014:15)

En el planteamiento metodológico que Heidegger hace de la obra de arte en su texto *Arte y poesía*, menciona la relación de interdependencia que existe entre la obra y el artista, ambos como entes. La obra de arte es un más allá del objeto, de lo cósmico de su ente; asimismo el artista no es artista sólo por su capacidad de crear o generar objetos, sino porque logra representar a través de esos objetos tangibles valores e ideas inteligibles, en sentido estricto crea la verdad. “Debemos, pues, tomar la obra de arte como aquellos que la experimentan y la gozan. Pero tampoco la muy invocada vivencia estética pasa por alto lo cósmico de la obra de arte [...] Lo cósmico es tan inmovible en la obra de arte que debíamos decir: [...] El cuadro está en el color” (Heidegger, 2014: 37-38) y no el color en el cuadro, como se cree comúnmente. De este modo, por ejemplo, en la obra de Pierre Soulages el negro es constitutivo de la obra de arte, es intrínseco a la cosa, a la obra en su calidad de objeto y al mismo tiempo es lo que convierte al objeto en obra de arte.

La obra de arte es símbolo y alegoría, a la cosa se le “adhiera algo otro [...] es, en general, algo diverso y nunca una cosa.” (Heidegger, 2014:38) Una cosa que con frecuencia habla sobre las últimas cosas, ya sea la muerte o el juicio. En el lenguaje de Heidegger, Dios puede ser una cosa, pero el hombre no, todo lo que existe y todo lo que no es nada es una cosa; sin embargo, la cosa reúne ciertas propiedades que la distinguen de otras, un procesador de datos o un par de gafas se distinguen de una obra de arte. Los objetos se distinguen materialmente, un automóvil está confeccionado de acuerdo a la función para la que está destinado; una obra tiene cierta libertad, ahora más que nunca las obras de arte se confeccionan de diversos materiales, las obras de arte han salido de los lienzos o la piedra. No obstante, el automóvil y la obra de arte han sido creaciones del hombre, de manera que los útiles o seres para la mano son un poco obra de arte, pero siempre menos porque carecen de la autosuficiencia que sí tiene la obra.

El negro puede ser descrito en sus calidades matéricas, físicas, en relación cuantitativa con la luz, es indispensable un acercamiento formal a la cosa, o en este caso al objeto de estudio; no obstante, el negro requiere siempre de una interpretación, puesto que no se limita a ser una «mera» cosa, es símbolo y alegoría. “En la cercanía de la obra pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos.” (Heidegger, 2014:55) La obra como cosa evoca siempre un más allá, un ámbito extra estético en el que se presenta: un año, un momento, un lugar, una situación, una condición, una verdad que *es*, que ocurre incluso después de haber sido contada. La esencia del arte es para Heidegger: poner a

operar la verdad del ente (Heidegger, 2014:56), su capacidad para discutir lo real del *ser-ahí*, su devenir. La finitud del ente es su verdad, una verdad intemporal y supratemporal. La única forma para escudriñar la verdad del ente es mantener la abertura de la obra de arte, considerar su poder para establecer el mundo, para erigir la verdad. “El hombre histórico funda sobre la tierra su morada en el mundo. Al establecer la obra un mundo, hace la tierra. El hacer está entendido aquí en sentido estricto. La obra hace la tierra adelantarse en la patencia de un mundo y mantenerse en ella. La obra hace a la tierra ser una tierra” (Heidegger, 2014:67-68).

Vida y muerte, blanco y negro no son opuestos, se incluyen. El arte es ocultación-desocultación. “Aquí ocultarse no es el simple negarse, sino que el ente aparece, pero ofreciéndose como diferente a lo que es. Este ocultarse es un disimulo” (Heidegger, 2014:76). Este proceso de ocultación-desocultación es un acontecimiento, en el que la contemplación significa ser parte de lo ente que ocurre en la obra: “La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro como el histórico soportar el existente (*Dasein*) por la relación con la no-ocultación” (Heidegger, 2014:91). El arte es devenir y acontecer de la verdad.

## Referencias

Ayala Blanco, Fernando, *Reflexiones sobre hermenéutica arte y poder*, México, UNAM, 2014, 127 pp.

Bauman, Zygmunt, *Miedo líquido*, Madrid, Paidós, 2007.

\_\_\_\_\_, *Vida líquida*, Barcelona, Paidós, 2009.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz, 2007.

Castoriadis, Cornelius, “Institución de la sociedad y religión” [en línea], Dirección URL: [https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/castoriadis\\_instit\\_soc\\_relig\\_1984.pdf](https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/castoriadis_instit_soc_relig_1984.pdf), p. 4, [consulta:27 de diciembre, 2016, 23:52 hrs.]

Chevalier, Jean. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.

Delgado Masse, Cecilia et al., *Anish Kapoor. Arqueología: biología*, México, MUAC, 2016.

Faesler Bremer, Cristina, *Pierre Soulages*, México, Museo de la Ciudad de México, 2010.

Fink, Eugen, *La filosofía de Nietzsche*, Madrid, Alianza, 1971.

Finlay, Virginia. *Colores*. México: Océano, 2004.

González Mello, Renato. “José Clemente Orozco” en *El color en el arte mexicano*, ed. Georges Roque, 225-244. Ciudad de México: IIE-UNAM, 2003.

Greenberg, Clement. *Arte y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Heidegger, Martin, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

K. Bhabha, Homi. “Extractos de dos conversaciones con Anish Kapoor”, en *Anish Kapoor. Arqueología: Biología*, ed. Ekaterina Álvarez Romero et al. (Ciudad de México: MUAC, 2015), 97.

Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*, España, Edaf, 2014.

Pastoreau, Michel, *Nero. Storia di un colore*, Milán, Ponte alle Grazie, 2008.