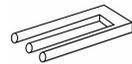


12

LA LUZ Y EL COLOR
KAZIMIR MALÉVITC



(circa) / facultad de artes uaem

colección: infra-mince

2018



I

Para el pintor como para el escultor, no existe otra luz que aquella por medio de la cual se produce el modelado de las cosas, la luz no parece ser el objetivo principal, sino un medio técnico que sirve para revelar lo conocido de la profundidad de las tinieblas. Si la luz es un simple medio técnico, es evidente que juega un rol de igualdad con otros medios materiales. La luz está en el mismo nivel que cualquier materia y posee un valor de igualdad con todos ellos, porque también representan, de igual manera, los mismos medios y cualidades que la luz, por los cuales se revela la idea, mostrando a través suyo la faz o forma de las cosas que yacen en mí, como resultado de las reacciones de dos fenómenos que existen en mí y fuera de mí. De ahí, extraigo la siguiente conclusión, la pintura o la escultura no revelan jamás ni la luz, ni el color, ni la forma sino la reacción que se produce en la colisión de fuerzas que yacen fuera y dentro de mí. ¹

Siempre se habla de la luz o del color como la tarea principal de revelar la luz, el color y la forma, de modo que la idea de las reacciones que se forman en mí es clara y conocida, es decir, revelada en toda su plenitud real. La idea así revelada será también la esencia del pintor y del escultor. Por otro lado, la conciencia pictórica no concuerda con este problema y dice que la idea de la pintura y de la escultura consiste en

¹ El texto *La luz y el color* fue publicado, según Jiri Pradtra, en el Carnet B (1923-26) que se encontró en los archivos de Hans Von Riesen (hoy en el Stedelijk Museum de Amsterdam). Esta versión parece ser el borrador de un curso para los alumnos de INKHOUK. Existen diferencias respecto a otra variante de este texto más elaborado, publicado en inglés por Troëls Andersen. Nuestra versión muestra algunas revisiones realizadas posteriormente por Malévitch y que aparecen impresas en cursiva. El texto inédito fue traducido del ruso al francés por Jean-Claude Marcadé y Sylviane Siger y publicado por Ediciones L'age d'homme, Lausanne, Suiza, en 1993. Para esta traducción al español se han mantenido las equivalencias de los términos rusos que aparecen en la versión francesa.

restituir la idea externa; he llegado a pensar que para los pintores no existen objetos (predmiet) que se encuentren fuera de mí, sino solamente lo que se encuentra en mí. Esta última declaración habría encontrado su justificación si el objeto dado se hallará fuera de mí, entonces no habría servido de pretexto para lo que está en mí. Pero como existe el pretexto, del cual gustan tanto hablar los pintores y los escultores, su voluntad llega a depender de él y son impotentes para manifestar lo que yace en su interior.

1 (...) es decir, el pretexto no se disuelve en mí y no está com-puesto de elementos para configurar una nueva forma. El pretexto se pone a dominar sobre mi propio yo y mi voluntad obligando a mi voluntad creativa a someterse a sus leyes. En este caso el pretexto se refleja como una pequeña reacción, producida sobre él por mi emoción interior que representa también, a su vez, un proceso de reacción de dos fuerzas, que se mantienen dentro y fuera. Doy a estos momentos la denominación de pequeña reacción, y el nombre de gran reacción lo doy a fenómenos que se dirigen con fuerza al exterior, cuando la forma del fenómeno es vencida o se disuelve recíprocamente en un proceso interior, creando una nueva forma. Aquí tiene lugar la lucha de dos fuerzas por una nueva forma y lo que llamamos momento de organización no es otra cosa que el proceso de lucha de dos fuerzas que se oponen recíprocamente la una a la otra, debiendo someterse a la idea que ha nacido en mí.

El hombre, en su conjunto, representa uno de los seres organizados de la naturaleza con cierta energía de reacción, capaz de separar en sí mismo la fuerza de formación y de sumisión. Tal ser encuentra en su ruta otro cuerpo organizado semejante, y el momento del reencuentro comienza por la separación de sus propias fuerzas de reacción una sobre otra. Los dos cuerpos que se contradicen aquí no sirven de pretexto en la tarea de reflejarse mutuamente sobre la pantalla de su actividad, sino sólo para destruir mutuamente los obstáculos y los adelantamientos que se han creado. Desde mi punto de vista no puedo considerar que haya adelantamientos, sino es a partir de las reacciones recíprocas de una nueva forma obtenida que enlaza en ella misma los dos últimos cuerpos

Todo lo que existe en la naturaleza no ha sido creado sobre la base de los pretextos, sino sobre la base de las causas, de los adelantamientos recíprocos, de las reacciones sueltas que crean un nuevo cuerpo u organismo que los une entre ellos. El reencuentro de dos elementos naturales, del hombre y el mar, ha creado por reacción un nuevo organismo, un bote o barco. Ni el bote ni el barco significan en ellos mismos la victoria ni del mar sobre el hombre, ni del hombre sobre el mar; es el simple lazo de un todo orgánico. El bote a su vez, o bien el barco, no es la imagen del pretexto del mar, esa imagen no está reflejada en él; no apela en él mismo al hombre, sino sólo a un nuevo aspecto del organismo que me liga al mar y al mar conmigo.

La discusión pictórica está dirigida a la búsqueda de la autenticidad pictórica: ¿qué debe revelar la pintura o la escultura? ¿Dónde está la autenticidad revelable? Res-pondiendo a esta pregunta con los razonamientos precedentes sobre el pretexto, observamos que la autenticidad de la revelación no es una idea que yace fuera de mí; ni tampoco dentro de mí, sino en el lugar donde se crea una tercera cosa en el proceso de las reacciones. La revelación de esta tercera cosa sería entonces la autenticidad. La pintura, desde mi punto de vista, ha cumplido un proceso de revelación de la idea, ha dirigido el trabajo sobre el conocimiento de las cosas, ha hecho una búsqueda científica de los fenómenos y su realización, ha creado su semejanza. A partir de los lienzos y de expresiones escultóricas en el desarrollo de las artes plásticas, veo una línea según la cual se cumple el desarrollo del proceso pictural, o bien plástico en general. Las representaciones más remotas, las llamamos tentativas primitivas, solamente porque el futuro ha representado la idea de manera más auténtica, más exacta, por ello todas las representaciones remotas han sido clasificadas como primitivismo. Todos los fenómenos del pasado del hombre llevan la denominación de «primitivo», igual que la nuestra llevará, a su vez, la misma etiqueta. Todo aspira, no solamente a la construcción artística, sino también a la autenticidad real del estudio de la idea que en pintura se alcanza por la autenticidad anatómica real de la representación, después atraviesa un nuevo proceso de

construcción sobre la base de leyes o elementos conocidos en la naturaleza, a la revelación inmediata de nuevos agenciamientos de formas.

La pintura, contrariamente a toda afirmación sobre la esencia de la tarea del Impresionismo, con una voluntad de no alcanzar más que la impresión, puede difícilmente estar de acuerdo con tal tarea, al saber que no se prepara enteramente para devolver la autenticidad, sino solamente la impresión. Supongo que ninguna ciencia o cualquier otra actividad humana se resignará a las simples impresiones, sino sólo a la autenticidad. Me parece igualmente que la pintura quiere manifestar el principio auténtico, no su impresión.)

La segunda consciencia pictórica no se reconcilia con la proposición precedente, correspondiendo al objeto decir que la luz es lo que posibilita su revelación, esto es el primer y principal trabajo de la pintura; los objetos no son más que los lugares sobre los cuales vibra la luz, el trabajo del artista es el de revelar, pues los objetos ya revelan, representando las formas en otro orden de consciencia. Para la consciencia pictórica de los puntillistas la luz deviene el problema del movimiento pictórico. La luz no es ya un pretexto, sino uno de los enunciados precisos para resolver el problema de la luz y de la idea pictórica. No es aquí la cuestión del hecho de la oscilación luminosa como pretexto para reproducir sobre la tela una nueva modificación. Aquí, se produce la mayor tensión de revelación de la luz auténtica, no se trata de la impresión, la ciencia del puntillismo aspira a resolver en la pintura, por una vía física, el problema de la luz viva. El último hecho pictórico del puntillismo me obliga a buscar su justificación lógica en las profundidades del movimiento histórico, en tanto que ciencia pictórica cuya finalidad es conocer los fenómenos de la naturaleza, después de haber atacado la revelación con la autenticidad de su pintura.

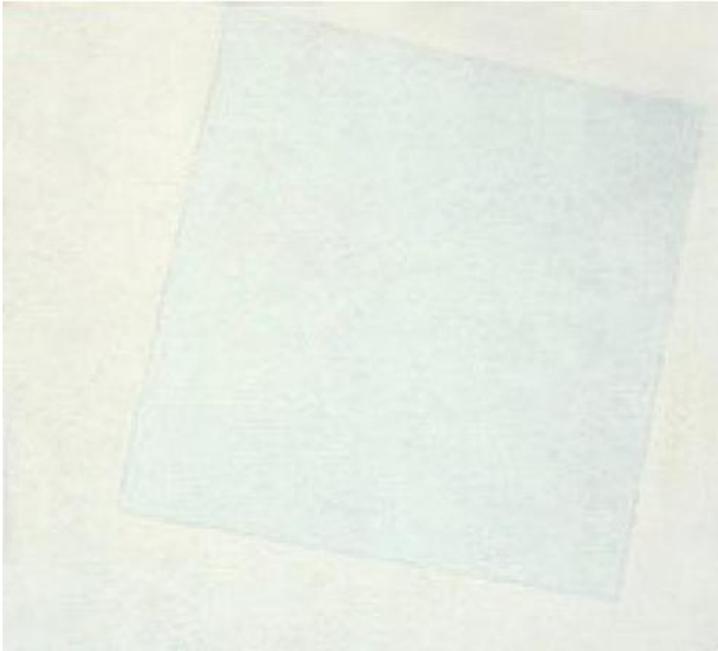
De esta manera, la esencia (souchtchnost) pictórica está en la categoría de la actividad científica, aspira de una forma u otra a revelar lo auténtico, habiendo conseguido la identidad del fenómeno en el desarrollo del hecho sobre la tela en forma de pintura, y en el espacio, en forma de escultura. En otros

términos, aspira al desarrollo de libros científicos de la misma manera que otras ciencias aspiran, con el estudio, descubrir la identidad y la autenticidad del fenómeno de la naturaleza. La ciencia pictórica puntillista, habiendo rechazado el estudio del objeto, en otros casos la forma, parece probar que esta parte está, o bien estudiada, es decir que su autenticidad anatómica está resuelta, o bien se dirige a un nivel más elevado; pero el problema no ha sido resuelto, permanece la luz. Después de haber solucionado el problema de la luz, la ciencia pictórica alcanzará una identidad completa de revelación del hecho auténtico de la naturaleza. Toda la ciencia pictórica ha seguido la vía del estudio de fenómenos de la naturaleza y de la vida humana, representando en una mitad de su edificio un trabajo literario, efectuando todos los análisis posibles de uniones de materias, y en el otro, produciendo construcciones a partir de experiencias y de leyes obtenidas en laboratorios. Ejecuta el trabajo como cualquier otra ciencia, para analizar experiencias físicas construye las obras prácticas. En la combinación de estas necesidades, las interdependencias de fuerzas así conocidas y la simple búsqueda por la búsqueda, ha dado finalmente los resultados indispensables en la vida práctica.

Este último punto me da el derecho de suponer que el problema de la esencia pictórica se manifiesta en el nuevo arte, negando la revelación eterna de la naturaleza de la manera que ha tenido hasta entonces. Las obras han pasado a un nuevo orden de expresión que se encuentra dentro y fuera, paralelamente a las ciencias técnicas que reproducen sobre la base de los resultados obtenidos, a través de experiencias de búsqueda en la edificación de nuevas formas. La consciencia pictórica ha pasado, en un caso, a la edificación de formas prácticas en su búsqueda de una nueva forma. Otra parte de los pintores han pasado a la no-figuración (*bespredmietnost*); se han formado dos corrientes, una figurativa, práctica; la otra, no figurativa. No son dos corrientes sino dos concepciones del mundo.

En esta última tendencia de la esencia pictórica se observa otro fenómeno, la luz no juega el papel que jugaba con los puntillistas y, en general, en todos los pintores. Aquí, se pone

en primer término, el problema de la revelación del color, pero no como elemento que yace fuera de cualquier prisma, es decir, fuera de lo subjetivo, sino a través del prisma, es decir, a través de cierta unión o construcción de cuerpos que darán tal o cual refracción del color o de su intensidad. Cada prisma puede presentar un parecido al hombre donde la misma luz o color pueden refractarse con fuerza. De ahí que para estudiar el color, es indispensable dejarlo pasar a través de los prismas pictóricos, y sólo las tendencias pictóricas pueden ser tales prismas. Así, el cubismo, el futurismo representan prismas pictóricos construidos, en los cuales tenemos distintos estados de luz o de color. En realidad, todas las tendencias no son otra cosa que los prismas en los cuales el color es refractado de un modo distinto a los anteriores, y de hecho, cada prisma muestra otro estado de una sola y misma materia; la toma de consciencia cambia y, por consiguiente, la construcción depende también de los hechos. Para conocer tal o cual hecho, tal o cual acción, nos es indispensable volver a su estudio, examinar todo el prisma para saber porque se produce tal esclarecimiento o tal encoloración (otsviétchivanié) del hecho. Es indiscutible que estamos delante de nuevos acontecimientos del movimiento pictórico, cuya acción enfurece a la comunidad que en lugar de estudiar el prisma, lo tira por tierra y lo rompe. Así, no resolveremos jamás ninguna cuestión. El prisma futurista construido por Marinetti ha mostrado la realidad del mundo de un modo que no había sido visto hasta el momento, porque el arco iris del mundo estaba enseñando un nuevo lado de la realidad. La comunidad se indignó como antiguamente, no por la prueba (el prisma construido) de que la tierra no posee una importancia primordial en el universo, sino que ella misma gira cercana, al lado de otros soles. Marinetti ha construido un prisma y espera el momento en que los indígenas salvajes² lo invectivarán. Otro que ha construido un prisma con un aspecto definitivo es Pablo Picasso, el prisma del cubismo; su suerte es idéntica. Sobre la base de los dos primeros prismas de la ciencia pictórica he logrado construir un tercero, que llamo supre-matismo. Ha caído sobre mí esclarecer progresivamente este prisma que supone mi trabajo principal en la ciencia pictórica.



BLANCO SOBRE BLANCO. 1918

(Cada prisma parece una multitud de disciplinas imposibles de estudiar que se desarrollan en el Gabinete físico correspondiente, que buscamos obtener y que esperamos alcanzar en el futuro). Para que esto resulte más claro, diré que la esencia pictórica no consiste en el reflejo de lo visible, y todo lo visible no es un pretexto en el sentido en que se comprende. La pintura es uno de los medios de conocimiento del mundo de los fenómenos, y el fenómeno conocido en la naturaleza o en la vida se expresa precisamente en una cierta construcción de cada fenómeno, en la forma. La cuestión de la revelación de la luz está en la pregunta, no en su simple reproducción sobre la tela, es decir, en la repetición, pues una solución a la cuestión sobre la luz no resolverá del todo el problema de la luz. En este caso, la cuestión sería el conocimiento de un fenómeno conocido. De esta manera tuvo lugar la experiencia pictórica científica del puntillismo que, a

través de una construcción puntiforme del color, obtienen la sensación física de la luz. Por otro lado, los pintores han comprendido la luz como cierto medio de revelación de la obra. Suponían que la luz esclarecía lo auténtico, que gracias a la luz todo fenómeno deviene limpio para el hombre que la luz tiene la función particular de ofrecer claro lo oscuro y lo incomprensible. Así, por ejemplo, los poetas y en general los hombres de ciencia apelan al mundo «bajo la luz», «seamos como el sol», vayamos hacia la luz y por tanto el emblema sería el sol, de una manera o de otra, veían en la luz solar el destello que puede aclarar nuestra vía cegada y sombría. El sol puede aclarar los fenómenos escondidos en las tinieblas y nuestra consciencia podrá tomar y revelar el lado real del fenómeno o de la obra. En realidad, pienso que si cada hombre es también sol, nada será de todas maneras claro, y si hemos llegado al sol, entonces habrá igualmente sombra, igual que en la tierra. Su luz habrá aclarado mi consciencia del mismo modo que la luz se recoge en la pintura de la obra. Toda la captura luminosa que hace el pintor, la captura del destello de los rayos y el esclarecimiento, ha probado una cosa, que no hay luz con funciones determinadas de esclarecer la verdad y que revelar su resplandor como meta es imposible. La experiencia pictórica muestra únicamente dos relaciones materiales diferentes de lo claro y lo oscuro, diferencias de una sola y misma materia. En la experiencia pictórica los rayos de luz han perdido la fuerza de esclarecer, no vemos ya sobre la superficie el rayo luminoso, sino sólo la factura del material. Aquella cosa que llamamos luz, deviene extinguida en cualquier materia. La tentativa de revelar la luz, su realidad física, ha obligado a los puntillistas a construir sobre la tela puntos coloreados, no con el objetivo de ofrecer solamente una impresión de Verdad, sino únicamente la Verdad. Cada hombre quiere sobre todo conocer la Verdad, cualquier impresión de lo Verdadero no le satisface, más que eso, quiere conocer las causas de todas las causas, y es por ello que construye una cultura entera con diversas llaves maestras para, con ellas, abrir la cerradura de la silenciosa naturaleza que para ocultar su auténtico secreto ha escondido la llave, por eso es poco probable que alguien un día llegue a encontrarla. No se trata pues de impresiones, sino de la casa de la vida, de lo auténtico. Sólo los hechos auténticos pueden

satisfacer al hombre. La búsqueda de la luz, puede ser uno de los esfuerzos principales de cada hombre, sabiendo que no se esclarece por la reverberación, pero que hará más clara la vía auténtica que lleva a la Verdad.

El puntillismo ha sido la última tentativa en la ciencia pictórica que se esfuerza por revelar la luz, fueron los últimos que creyeron en el sol, en su luz y en su fuerza. Que sólo él revelará por sus rayos la Verdad de las obras.

3 (Parece que los puntillistas habían intentado resolver el problema de la luz, resolver la tarea que no habían conseguido sus precursores pictóricos. El problema de la luz en pintura y en escultura era uno de los medios principales porque, solamente a través de ella se revela la forma. Los puntillistas han asumido este trabajo, ignorando al objeto porque era solamente el lugar sobre el cual se manifiesta la luz. Habiendo alcanzado en su tarea algunos resultados a cerca del problema pictórico de la luz, el pintor puede revelar la forma a través del orden y la realidad donde ella se manifiesta en la naturaleza. Para el puntillismo parece terminarse el realismo pictórico. La pintura ha permitido el trabajo analítico y sintético de revelación de las cosas que se encuentran alrededor del pintor. Para ellos la luz ha podido cumplir un trabajo científico determinado y todo un período de la idea pictórica que aspiraba a la expresión pictórica natural y auténtica. Tras ellos comienza una actividad pictórica dirigida hacia un nuevo análisis y síntesis de la pintura pura, es decir, hacia la fabricación de la materia pictórica en sí misma; la han deducido a partir de las eflorescencias de la luz, produciendo la construcción de un nuevo cuerpo pictórico a través del cual deberán construirse las cosas en el espacio de la luz misma. Estos eran solamente los trabajos preparatorios de los problemas pictóricos en el cubismo. En este dominio es el sabio pictórico Paul Cézanne quien ha ocupado el lugar. Pero la cuestión de la luz no desaparece).

En su lugar surgen nuevos trabajos, los cubistas se ocupan también de resolver el problema de la luz. Ante ellos aparece la misma cuestión, qué se puede considerar luz y qué se puede considerar sombra. En (palabra ilegible) se introduce

un desplazamiento (sdvig), el concepto de luz se cuestiona de nuevo y se afirma que (palabra ilegible) a través de lo cual es posible revelar la obra, es donde soñaban llegar los puntillistas, no al espectro solar, que es solamente uno de los medios. Las obras iluminadas y esclarecidas, no quieren decir que sean reveladas, sólo es revelado aquello que es comprensible al espectador. Se introduce un desplazamiento en el concepto del hecho, por luz entendemos lo que es comprensible, por sombra lo que es incomprensible. De ahí, una tela pintada en tonos negros y marrones puede ser viva, clara para quien la ha comprendido, y a la inversa, una tela pintada de blanco será oscura para el espectador que no la haya comprendido, no ha recibido el conocimiento. La consciencia del cubismo entiende por blanco no el material, sino el momento de la toma de consciencia, por negro lo que no se comprende. El blanco, el negro, lo claro, o la luz, cesarán de existir realmente en el sentido en que eran comprendidos hasta entonces. La continuidad de las antiguas experiencias se hace posible cuando todo lo que es real en la consciencia de hoy desaparece, ni lo blanco, ni lo negro, ni nada de lo que estaba ayer existe hoy. Nuevas circunstancias han sido creadas, en virtud de lo cual la realidad se modifica. Ya en las circunstancias dadas no se puede aplicar la realidad del pasado. No podemos percibir el arco iris en la realidad de la consciencia de los hombres del pasado. Para nosotros es más que un hecho, es la reacción física de los rayos o de la luz a través de las gotas de agua.

No podemos admitir la continuidad histórica porque cada fenómeno tiene sus propias circunstancias y por consecuencia, tiene también una nueva relación-forma. El arte (palabra ilegible), la ciencia, el saber. Parece que el concepto de luz debería permanecer sobre la única posición de su realidad. Pero se asevera que su realidad cambia. En un caso, la luz es considerada como algo intermediario a través de lo cual es posible revelar la autenticidad, en otro caso, un medio semejante a los demás materiales, por medio de los cuales se manifiesta la idea. En el primer caso de la consciencia pictórica estaba el problema de la revelación de la luz como medio particular para la revelación de la idea. En el otro, la revelación contemporánea, la idea pictórica basada

en la manifestación del color que elabora su intensidad. ¿Para este fin se elabora entonces la intensidad coloreada? Siempre permanece el mismo fin, la revelación de la idea coloreada. ¿Cuál es entonces esta idea? ¿Es posible ante el esclarecimiento de la idea preparar los medios? Cada idea exige los medios apropiados, como consecuencia, la idea es ya algo a través de lo cual pasa la refracción de los fenómenos y su descomposición en elementos que serán también los medios de construcción de la idea, es decir, vendrá la realización de la concepción del mundo. 4

(Repetir en otras palabras que la idea es el resultado de reacciones de fuerzas que están en el exterior y en el interior de su acción recíproca; se producen diversas refracciones y constituciones de formas en este punto, llamado toma de consciencia, en él comienza un proceso de construcción de fuerzas que son reveladas en el proceso de reacción de fuerzas, de elementos, o de materiales. De este modo, se produce en la consciencia la realización del plan. Tenemos un plan real prestado, o bien, una constitución de formas que aspiramos revelar hacia el exterior como algo suelto, un eslabón orgánico que une mi interior con lo exterior. Para revelar esta última cosa hay que trabajar sobre las ideas que son aclaradas gracias a los materiales en el proceso de reacción. Considero este trabajo positivo verdaderamente. No es que de ahí aparezcan verdaderamente las disciplinas. Parece que el pintor toma consciencia de su trabajo que se parece, a pesar de todo, a un fenómeno de la naturaleza que intentamos conocer y argumentar).

Muchos piensan que el suprematismo tiene como tarea revelar exclusivamente el color y que los tres cuadrados construidos, rojo, negro y blanco representan también la manifestación del color, e igualmente la resolución del problema pictórico en su pura dimensión bidimensional como superficie plana. Desde mi punto de vista, el suprematismo en tanto que superficie plana no existe, el cuadrado es solamente una de las facetas del prisma suprematista, a través del cual el mundo de los fenómenos se refracta de un modo distinto al cubismo, o al futurismo. La captura de la luz, o bien del color, para la construcción de una forma es negada totalmente por

su consciencia, como rechazo total de revelar figurativamente las cosas. Estableciendo la no-figuración (bespredmitnost), la consciencia aspira con ello a lo absoluto. A partir de la construcción de pantallas solares sobre las cuales llegará a ser definitivamente claro cualquier fenómeno del mundo. No existe una unidad oscura que sea visible y nítida sobre un disco de luz viva, no hay más que una unidad clara sobre un disco oscuro. Con el desarrollo del movimiento pictórico comienza a impulsarse al mismo tiempo también el pensamiento pictórico, se inicia el proceso de pensamiento que aspira a revelar y justificar, o bien, rechazar el objetivo pictórico manifestado por el pintor. Así comienza a crearse la filosofía de la creación pictórica que se alcanza en el sin-objeto (bespredmitnost) o lo absoluto. La pintura posee un objetivo semejante, desde mi punto de vista, a todas las ciencias del hombre. Este objetivo se expresa con las palabras «revelar», o manifestar.

En un caso, el puntillismo ha descubierto que la luz no es autenticidad, sino el resultado de auténticas oscilaciones coloreadas. Parece que han encontrado la Verdad que produce la luz. Pero es posible que el color no sea nada más que el resultado de las Verdades que se tenían alrededor del saber. Así surgen entre nosotros una retahíla de X que esperamos conocer en el futuro. Pero el futuro es elástico, nuestros predecesores habían puesto sus esperanzas en que el futuro revelaría la luz real, pero sus esperanzas han sido en vano, hoy solamente hemos aprendido que la luz es el resultado de la Verdad, pero no la Verdad. Así ante nosotros hay una nueva Verdad, no sólo de la luz, sino también del color que retomado en el futuro, no será la Verdad, sino el resultado, como he dicho, de una nueva X. Pero, a pesar de todo, en la búsqueda de la luz queda el objetivo principal, la luz solar como medio de esclarecer no es suficiente para aclarar las catacumbas excavadas por el hombre en busca de las causalidades y de la revelación de sus autenticidades. Es indispensable crear una nueva luz técnica para estas necesidades y en este dominio se han producido perfecciones desde la que viruta encendía el fuego hasta llegar a las lámparas eléctricas. La invención de la lámpara eléctrica implica también la lámpara de luz, la cual se esfuerza por

revelar los fenómenos. Allí donde los rayos solares no pueden satisfacer el trabajo humano, pero donde los rayos eléctricos deben recibir el receptor de los rayos X y donde el fenómeno parece claro, visible, nuestra consciencia puede llegar a conocer los fenómenos del mundo.

El rol de la luz está en la claridad de los objetos en los que no puede pasarse por alto la toma de consciencia o el conocimiento. Pero al lado de la elaboración de la luz técnica aparece una nueva luz. Es la luz del saber; y habrá sin duda una diferencia esencial con la luz que imprimen los pintores, al revelar que han aclarado con la luz los fenómenos para que sean claros, comprensibles, reales para el espectador. Para la técnica, la luz en general no es más que un medio auxiliar, la luz principal es el saber. La luz del saber ya no da, ni sombra, ni claridad, pero es a pesar de todo resplandeciente, sus rayos penetran por todo y obtienen, así, el conocimiento de los fenómenos que son ocultados a todos los demás rayos. Veo aquí una analogía con el movimiento pictórico, analogía que han formulado los cubistas; no es suficiente ver, hace falta también saber, la consciencia de los cubistas niega ya el carácter presuntuoso de la proposición, según la cual, es real todo lo que es visible al ojo; ya el hecho mismo de la construcción pictórica cubista prueba en primer lugar que no hay nada real, que lo visible al ojo y lo iluminado es igual en la luz eléctrica que solar. Se puede, teniendo conocimiento a través de otra claridad, reflejar la fuente principal del saber justamente por esa puesta en luz, por la mediación de los rayos del pensamiento, reflejados en la fuente principal del saber. Y si efectivamente el saber es lo auténtico, hacia donde se dirigen todos los conocimientos, entonces la realidad de todas las cosas depende solamente de esta luz. Si todo fuese comprensible, real en la naturaleza, no tendríamos cultura; y esto es solamente porque la naturaleza visible que está iluminada por la luz no es, para nosotros, suficientemente real, y con el fin de hacerla comprensible, es decir real, el hombre ha recurrido a la creación de una nueva luz del saber, y a todos los aparatos físicos creados y a los procesos de pensamiento de las hipótesis filosóficas, así como a la verificación científica de esas hipótesis, lo que constituye precisamente eso que llamamos los signos de la cultura y del

saber. Para asir lo real es indispensable leer y estudiar todo lo creado por la terquedad del pensamiento y del entendimiento humano. Para tener el conocimiento de la realidad del mundo vegetativo de los fenómenos, hay que estudiar toda la anatomía de una ciencia dada, de modo que la flor visible sobre la claridad de los rayos solares no es del todo real, su realidad yace en el Instituto Botánico; es solamente ahí donde se produce el aprovechamiento de sus múltiples facetas reales, ahí donde no es ya luz solar sino claridad de la luz del saber.

La luz está en casi todas las manifestaciones de la vida humana, el saber parece jugar el rol definitivo y domina todo. La luz del saber es la lámpara de cualidad superior que posee la fuerza absoluta de iluminar, eso no significa que con esta lámpara el hombre aniquile las tinieblas del mundo, las dispersa; como enemigo único que ha ocultado todos los valores auténticos, no ha dejado al hombre más que impresiones, suposiciones, dejándole no el mundo como autenticidad sino el mundo como representación (Vorstellung). Poseemos dos fuerzas, una las tinieblas del mundo, la otra el saber. Son dos enemigos irreconciliables que se batan no por la vida sino por la muerte. El saber persigue a las tinieblas que llevan en sí las Verdades y las causas auténticas, y tenemos la esperanza de vencer en el futuro; pero no sabemos cual es la esperanza de las tinieblas. De ahí surgen dos caminos filosóficos, uno optimista, el otro escéptico; uno sobre la alegría de la victoria en el futuro, el otro tiene una actitud escéptica en las consideraciones de ese futuro.

Por ejemplo, en las nuevas corrientes, incluso en el suprematismo, el escepticismo existe para el futuro, para la ciencia y el saber, también para los sabios que se han propuesto construir una llave con la cual sea posible abrir la ley de la naturaleza, reunir en sus depósitos secretos todos los valores. Para eso y sobre la invención de tal llave científica trabajan la ciencia y los inventores. Para mí personalmente supone un caso de escepticismo, pues tal empresa me resulta extraña, porque no se sabe si la naturaleza tiene una cerradura y si posee valores. La cultura aparece como un maestro-obrero que se ha puesto a fabricar una llave para una cerradura que no conoce. Los hechos de la enorme galería de artefactos

científicos representan solamente la tentativa de construir la llave maestra, o las llaves, y que el hecho sea numeroso prueba el desconocimiento de la cerradura. De haber una cerradura el maestro-obrero habría construido una sola llave.

El suprematismo, en tanto que no-figuración, tiene una actitud escéptica respecto al trabajo de este maestro-obrero que sitúa la luz en la lámpara del saber, teniendo la esperanza en el futuro de esclarecer las tinieblas universales y de encontrar los valores ocultos para enriquecerse. La aspiración a la luz y la necesidad de invención de la lámpara de esclarecer, prueba ya que el hombre no representa la perfección que posee la naturaleza. Ella no posee y no inventa las lámparas que esclarecen el espacio astronómico. Los soles tienen la misma significación que las acumulaciones que no brillan. Es posible que existan atracciones materiales que, a través de una reacción recíproca, den a ciegas resultados que se sitúan fuera del saber y de las leyes. Es posible que exista la atracción de toda una serie de «algo» que se llama o ha sido bautizado en nombre de cosas materiales que representan el resultado de reacciones de ese «algo» sin fin.

Así transcurre el proceso eterno de aglomeración y de pulverización de un aspecto o de una forma, en un nuevo aspecto de la substancia absoluta incambiable. Hay en la naturaleza algunas necesidades conscientes y hay un trabajo reflexivo de acción, no se sabe, pero supongo que no hay nada. Es posible que la gente tome en consideración que la creación del sol ha sido prevista y que fue construido con el objetivo reflexivo de iluminar la tierra, estiércol nuevo para que la gente haga crecer las frutas, calentar y hacer los días sobre la tierra. La luna ha sido creada como luz nocturna, por eso no ha tenido tiempo de llegar a su casa antes de ponerse el sol. Razonando así, es posible ver todo el sentido lógico de la idea de la razón del mundo construido por el hombre, el Universo. Pero por desgracia funciona de otro modo, tal razonamiento sería solamente la dimensión de una circunstancia concreta. Es posible que nuestro razonamiento y nuestra existencia sea uno de los procesos de reacciones recíprocas, que todos los resultados provienen de eso y que las deducciones sean, en la serie de los procesos sin fin del espacio del mundo, simples

atracciones ciegas que no poseen en sus acciones, sólo movimientos y saberes consecuentes que se desarrollan lógicamente, sino también acciones imprevistas o un resultado de su unión recíproca. Es posible que la aparición del sol o la temperatura del fuego vengan de la violación del reposo de cierto «algo» por los otros. Es posible suponer un acto violento, que el hombre ha considerado como un momento catastrófico, pero la naturaleza admite la existencia absoluta de una sustancia o de una energía que no desaparecerá jamás, entonces la reacción recíproca no será catastrófica, porque tiene una temperatura que andaría calentando o congelando a ese «algo» o sustancia.

Mi último razonamiento me ha conducido a muchas cuestiones y respuestas; el pensamiento que formulo ahora vuelve a esta misma existencia de la luz. Quiero simplemente mostrar esto: es posible justificar el trabajo de invención de cierta lámpara o llave que habría desvelado la autenticidad de las causas y de las Verdades. Y mostrar en segundo lugar que es el rol de todos los fenómenos que juega la luz en general y la luz del saber. He llegado a algunas soluciones pictóricas del problema de la luz, del pensamiento de los puntillistas y del cubismo, y también del arte técnico práctico, he indicado tres o cuatro prismas en los que la luz ahonda en nuevas formas o significaciones reales. He mencionado también al suprematismo, a través de su prisma las realidades existentes de la luz en general, o de la luz del saber, no existen del todo. Su prisma no refleja el mundo de los fenómenos que se encuentran en mí o a mi alrededor, en él no se reflejan los fenómenos ni espiritual, ni práctico. De su filosofía absoluta se deriva que no hay cosas en mí, ni fuera de mí, que el mundo en tanto que representación no representa todavía las cosas, que mi voluntad no puede crearlas. No hay nada que pueda ser conocido, a partir de lo cual se habría podido construir la maquinaria del conocimiento.

II

La ciencia pictórica trabaja en un caso sobre la revelación a través de la luz de la forma, en el otro de la luz, en un tercero del color, en un cuarto de la construcción. A partir del

razonamiento precedente sobre la luz es posible construir un gráfico que muestre que el movimiento de la luz, como color, pasa por los centros de las culturas humanas construidas y cada cultura no es otra cosa que un prisma en el cual se refleja la autenticidad conocida. Pero todo el infortunio reside en que cada aparato de la cultura construida refleja la misma materia en todos los colores del arco iris, y no se manifiesta él mismo en la materia final. Existe una línea de culturas. Sobre esta línea se forma toda una serie de puntos en los cuales se producen unas acumulaciones de energía dirigidas hacia cada aspecto de las circunstancias y de las necesidades que surgen. Nos cuestionamos si efectivamente, la reacción de la forma o de la construcción de las cosas, es en las circunstancias presentes una necesidad auténtica inherente al hombre, o bien, si todas las cosas creadas son simple azar, resultado de las circunstancias en las que el hombre ha caído; todas las cosas creadas de importancia práctica no prueban totalmente que sean necesarias, que pertenecen a mi ser.

Toda la cultura de la construcción, sobre la línea del movimiento humano, puede no representar más que una serie entera de resultados del movimiento y de los instrumentos abandonados en nombre de ese algo que perteneció al ser humano. La lucha por la revelación de tal autenticidad continúa y se expresa en el esfuerzo de aproximar hacia mi consciencia los fenómenos, es decir, de poner las ideas más cerca del análisis de toma de consciencia. Toda tentativa ha sido construida sobre esta aproximación, esta revelación; y en el trabajo pictórico, para revelar primero la forma fuera de la luz, a continuación en color, de nuevo en la luz, después se llega a la revelación de los elementos, de una sola luz, de un sólo color, porque incluso han sido creadas disciplinas particulares de revelación. En la época contemporánea parece ponerse en duda el hecho de que la luz, o el color, no parecen estar revelados en la naturaleza, que su ser no está suficientemente desarrollado y que es necesario cultivarlo.

En numerosos casos, la revelación del color se expresa en intensidad y se ha supuesto que en ello está precisamente la solución de todo el problema de las disciplinas de la ciencia pictórica, en el color o en la luz. Hay que hacer la deducción

de que tal revelación no está comprendida en este sentido: ¿qué significa propiamente decir revela? ¿El color, o mi consciencia con respecto al color, o el color con respecto a mi consciencia?

Suponemos al color invariable en su ser (souchtchestvo), y sólo la circunstancia formada en el tiempo cambia la intensidad del color invariable desde mi punto de vista. Por tanto, cultivar cualquier intensidad no parece posible.

Un automóvil mientras se aleja de mi consciencia, no pierde su fuerza, es invariable, no resta distancia a mi consciencia o a la luz del saber. En su distanciamiento más y más lejos, los rayos de luz, el saber, no pueden alcanzar su realidad, e incluso, se puede garantizar que fuera de los rayos de su luz, existe.

En consecuencia su realidad está dividida en mi consciencia, a partir de una serie de circunstancias de las cuales depende cualquier estado de la cosa revelada.

Revelar, quiere decir aproximar a mi la obra, o lo alejado en el tiempo, o lo distanciado de mi consciencia. Este último proceso será un simple desplazamiento de las cosas de una circunstancia a otra y solamente eso. Las tentativas para cultivar la luz, el color, para hacerlo perfecto resulta erróneo respecto al término "revelar". Eso que queremos revelar puede encontrarse alrededor de cualquier circunstancia y su esencia también, incluso son desconocidas y no puede ser revelada, porque todos los prismas construidos de importancia cognoscitiva son nuevamente construidos a partir de la observación, son cuanto menos construidos de tal manera que es imposible garantizar que todo lo que se reparte en ellos es la esencia auténtica, que recogen lo absoluto.

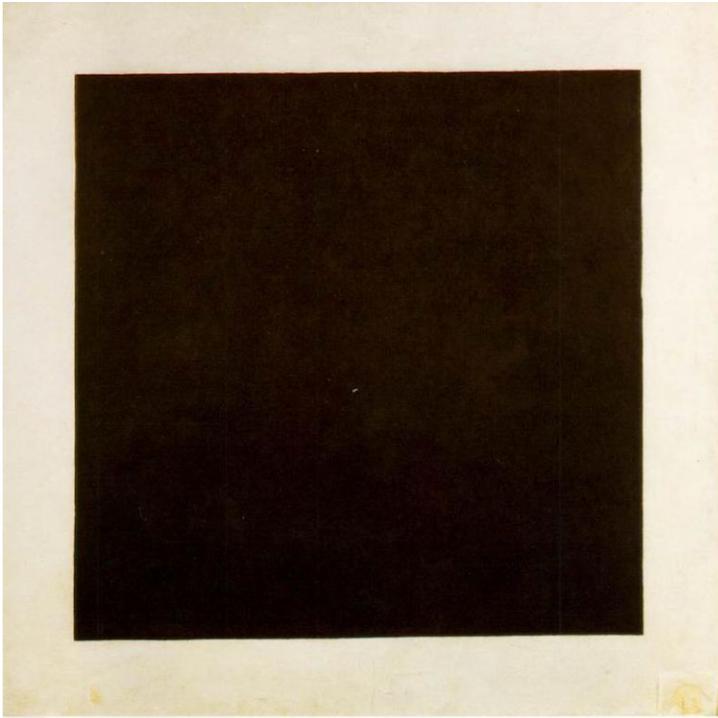
Es posible que esto quede fuera del movimiento y que sólo mi consciencia esté en movimiento, pero también se mueve, lo repito nuevamente, no en el mundo auténtico sino solamente en la representación (Vorstellung).

Cuál es el interés para el hombre de tal gimnasia, me resulta

difícil establecerlo. Unos dicen que recibimos los conocimientos, otros que aumentan la razón, los terceros desarrollan los ojos⁵, los cuartos los sentimientos, la unión debe formar un organismo o un aparato práctico. Su carácter probativo se expresa en la revelación, no en la impresión, no en el mundo como representación, sino en la autenticidad, en la realidad palpable.

Es posible que la evolución del aparato dado, que se llama hombre, en el abismo desconocido del tiempo prehistórico de su desarrollo, no haya conocido el mundo, ni sus manifestaciones, pero siente el contacto hacia algunas de ellas y todas las funciones que componen ahora el aparato sensible, resultado de las evoluciones precedentes, poseen la inclinación del fenómeno físico que aspira a conocer o revelar la autenticidad de los fenómenos que le conciernen. Los contactos de las partículas materiales han excitado la idea y a partir de esta excitación se producen acciones, sin predeterminar en nada si los movimientos dados son auténticos. Es posible que a causa de tales contactos recíprocos se produzca determinada acción como proceso de representación física de todos los fenómenos determinados por hechos auténticos. El movimiento de partículas luminosas puede haber dado lugar al nacimiento en el cuerpo a unos puntos que han comenzado a percibir o acumular la luz, formando el globo del ojo.

Pero debo volver al tema de la luz y del color, volver a la cuestión: ¿cuándo aparece el momento real de la luz? La luz que atraviesa las gotas de lluvia forman su división de lo real en colores, constituyendo una nueva autenticidad real. La gota de agua deviene una nueva circunstancia para la luz. Admitamos que esta circunstancia hace construir el mundo entero coloreado en un sólo color, o los colores del arco iris; como consecuencia, alguna parte habría sido puesta en tal circunstancia, más allá de la cual no estaría la realidad de la luz. Sólo habríamos podido revelarla, el color deviene autenticidad. Pero es posible que el color no sea más que un resultado del prisma que nos muestra la realidad efectiva del color en siete rayos; en otras circunstancias puede mostrar miles, etc. Teniendo de profesión simplemente pintor, tengo



CUADRADO NEGRO, 1915

delante de mi un libro: la naturaleza, que leo y observo en el límite de mis posibilidades. La naturaleza, es para mí, el gabinete del físico en el que se producen diversos fenómenos. El arco iris, como resultado de la refracción de los rayos a través del prisma de las gotas de agua, atrae mi atención sobre un hecho que representa una de las numerosas circunstancias; es por lo que cada flor resulta ser una circunstancia en la cual, una sola y misma sustancia, es refractada y coloreada con tal color y no con tal otro, he recibido a partir de la composición de un fenómeno uno de sus componentes.

Admitamos que los hombres no conocen el origen del arco

iris, debe ser para ellos un hecho particular de los fenómenos físicos, un hecho de la fuerza sobrenatural de la acción.

De ser así (bytié), ha dirigido sobre una falsa ruta la consciencia de los hombres; sin embargo, nosotros hemos profundizado hasta las causas auténticas, aclarando que es un fenómeno de refracción física, de un único y mismo rayo dividido por el prisma; así la realidad del color bajo un aspecto es una, bajo otro es otra; queda resolver la cuestión: ¿dónde está la realidad o la autenticidad de la luz en el color o del color en la luz?

Ahora retomo la pregunta que he dejado en el gráfico, sobre la línea que continúa se seguirá el desarrollo de energías humanas y otras en la creación de centros de cultura, mostrando que el hombre representa uno de los prismas vivos e interesantes en el mundo, que se encuentra en el trabajo eterno de la construcción de su consciencia, creando a partir de ella el prisma que refleja los fenómenos de su autenticidad. En la línea que se desarrolla remarco una serie de lugares donde se acumula la energía. La acumulación de energía debe seguramente haber recibido una forma; la forma construida del centro dado será justamente el signo del trabajo energético que es recogido en cada construcción; todo centro de construcción humana no será otro que el prisma de la toma de consciencia dada, del saber, de la matriz del arte, de la ciencia, etc.

Sobre la línea desarrollada tomo, en primer lugar, aquella en la cual son acumuladas decenas de personas. Es la villa, el pueblo, la finca. Este lugar representa un campo o un parterre ordinario de la cultura iluminada. Sobre el espectro de nuestra investigación descubrimos una multitud de colores vivos, y si verificamos el espectro en otro lugar, en un campo de flores, percibimos la gran identidad de los dos espectros coloreados. Las personas procedentes del campo coloreado representan los mismos puntos coloreados que las flores en el campo. El prisma de refracción o de percepción de la coloración es parecido a las flores.

Más allá de la villa, o del pueblo, existe otro centro llamado

capital de distrito. Si se compara el espectro de la capital de distrito con los precedentes, encontraremos sobre su superficie plana la aparición de bandas tonales, inclinado del lado negro o del blanco. El porcentaje de rayos oscuros y de blanco comienza a absorber la coloración. Más allá de la cabeza de distrito viene la capital de provincia y más lejos la capital, es decir, el lugar en el cual la tensión de energía ha alcanzado el momento supremo en la época humana contemporánea. Este centro tiene ya un espectro de absorción supremo de los rayos iluminados, la coloración pasa del negro al blanco, dejando entre ellos los intervalos de bandas de color tonal pardo, marrón y gris.

Podemos encontrar una ley estableciendo la coloración legítima de las cosas, podemos después de la ley de la coloración de tal, o cual cosa, establecer también su época, es decir, a qué centro pertenece en el tiempo coloreado. Hasta el presente, la ley del color de las cosas, de las casas, incluso de la tela, no ha sido encontrada, existe en sí pero no ha sido introducida en la consciencia.

Esclareciendo la causa del fenómeno dado, y siendo pintor, me he detenido en este trabajo de búsquedas que debe darme las dimensiones, otorgándome el legítimo derecho de colorear incluso mi tela pictórica.

Deviene imposible para mi dejarme guiar sólo por el esteticismo de mi gusto o bien, basar mi coloración sobre la palabra "agradar".

En la medida en que soy una de las partículas del movimiento humano general, debo estar en su movimiento dialéctico y evolucionar en el espacio, a través de circunstancias siempre nuevas, en virtud de lo que produce tal diversidad entre un centro y otro.

Una de las primeras causas de la búsqueda puede ser el color específico que he establecido, todos los colores del destello iluminado en los primeros centros de la línea, o del gráfico del desarrollo, tienen las percepciones de la luz solar, y por tanto, los colores están igualmente unidos a todos los

fenómenos de la refracción física.

La luz solar es la fuente principal de las sustancias que colorean. Al alejarse más y más lejos, el hombre se aparta también del sol. La villa, la capital no está ya coloreada por los colores del arco iris como tono, la consciencia está muy alejada del color.

Es, porque la luz se refracta en un estado apagado a través del prisma.

En segundo lugar, en la capital la luz juega, como he dicho en la primera parte de mi curso, otro orden, el orden del saber. Saber que está apagado alrededor de los diversos rayos coloreados. Y este último orden no puede serlo sin influenciar la luz técnica del saber sobre la coloración de la forma revelada. Situado todo en un orden de construcción, la coloración iluminada de las cosas consigue íntegramente la solidez, o la protección de las cosas, contra la influencia de sustancias destructoras. La pintura del tejado de las casas, no es pintura desde el punto de vista del gusto, sino solamente la solidez del material etc.

Agrego que la capital elabora un nuevo espectro de coloración que no está privado de brillantez. Llamaría a ese espectro particular "espectro metálico coloreado". La técnica expresa en ella misma un nuevo prisma a través del cual se refleja el rayo: primero, a través del metal, en segundo lugar, el rayo por sí mismo proviene de las transmutaciones metálicas en conductor de luz metálica particular.

Aquí indico los primeros pensamientos, que podríamos decir, me sirven de jalón en el trabajo que me he asignado y exigen todavía muchas argumentaciones. Si las circunstancias me permiten continuar mi trabajo, se introducirá entonces la claridad de aquello que quiero explicar, pero...

Trabajando sobre el gráfico coloreado y tentado por la experiencia y la observación del prisma humano, pongo la atención en el hecho de que la línea de desarrollo del color, a través de los centros de la cultura, posee su tiempo, y en consecuencia

también su grado de consciencia o cultura, para establecer una ley. En virtud del cual, surgen en él distintas formas de la cosa y la coloración. En cada cosa, la relación del color manifiesta, desde mi punto de vista, el nivel de cultura en la toma de consciencia.

Tras el gráfico de la percepción coloreada es posible establecer el grado de cultura de la sociedad y de cada personalidad tomada separadamente. La producción de materias coloreadas abigarradas, vivas en la villa, son elaboradas exclusivamente por los lugareños. Por eso, en la consumación de los habitantes, existe un espectro particular de coloración.

Todos los acontecimientos provienen de la coloración de dos tonos, negro y blanco. Esto es posible por las tradiciones puramente nacionales o generales de una parte del pueblo. Pero incluso desde este punto de vista, cada acontecimiento solemne, en tanto que cualquier cosa salida del orden de lo cotidiano, no estará coloreado con colores vivos y abigarrados.

Pero si cualquier nación cubre todos sus acontecimientos de color, el nivel de su cultura se encuentra entonces en un lugar determinado del tiempo, por detrás de aquel que ha llegado al negro y al blanco.

Podemos ver ante el gráfico que he construido, los movimientos coloreados partiendo de sus centros, ese movimiento, atendiendo al centro supremo, es engullido por el negro y el blanco, el negro tanto como el blanco se precipitan hacia atrás, coloreando en blanco y negro los centros que están coloreados.

La revelación del color está unida a un gran trabajo de búsqueda, ante la única línea del movimiento general del prisma humano vivo, y es, solamente por medio del estudio de este prisma, de la definición en el tiempo y de la consciencia en movimiento que podemos establecer y decidir aquello que vamos a revelar. Es imposible revelar el color sin analizar la línea general de su desarrollo.

Podemos revelar la intensidad del color, pero su intensidad no será útil en el prisma general del tiempo dado. Así, revelar el color significa no manifestar nada, o bien, desvelar toda la esencia del movimiento de la cultura.

Acordemos un fenómeno que vea el hombre que revela el color sobre una superficie o tela, especialmente preparada para este efecto. ¿Qué debe hacer si ante él se determina la tarea de revelar un sólo color? Aquí aparece la cuestión: ¿es posible revelar el color azul o rojo sin la ayuda de algunos medios? ¿De qué modo podemos decir o probar que hemos revelado un rojo más rojo que otro? En la revelación química esto se hace con la ayuda del distanciamiento o agregando a la sustancia colorante dada otros elementos, es decir, nuevas condiciones son creadas constituyendo al mismo tiempo un sólo color, o bien, en otro caso, el matiz y su intensidad.

La disciplina de la revelación del color, diremos terrestre, del rojo, del amarillo, depende en primer lugar del color químicamente purificado y revelado, en tanto que materia, y en segundo lugar, de la creación de las circunstancias con ayuda de las cuales nos disponemos a manifestar la idea del color.

A partir de esta situación se puede ver que la frontera de revelación de pureza intensa del color dado se nos ha escapado, porque las circunstancias creadas para la revelación no pueden ejercer su influencia, su fuerza sobre el color a revelar y su carácter de frontera no se presenta para definirlo.

Tomemos otra experiencia. Admitamos que nos negamos a revelar sobre la superficie plana un color indiferentemente azul o rojo o verde. Tenemos delante la tela pintada del color revelado. Tendremos ante nosotros una superficie plana representando la superficie plana coloreada. Podemos incluso determinar su impenetrabilidad. Entonces, ¿será la revelación definitiva de la superficie plana coloreada, o bien, la revelación del espacio que, a través de la tentativa de revelar una idea coloreada determinada, no hemos revelado el color sino el espacio?

Intentemos verificar si tenemos auténticamente revelado eso que pensamos. Dibujemos en la parte inferior de la tela el tejado de una casa, o tracemos una línea, o introduzcamos una nebulosidad blanca. Y percibamos que en nuestra consciencia el color revelado desemboca en una nueva circunstancia y se transforma no en superficie plana, sino en espacio.

La tercera posición del sujeto de la revelación, requiere en estas circunstancias la posibilidad de revelar la luz, o el color u otro material; respondiendo a esta cuestión puedo decir que se puede revelar cualquier cosa, siempre y cuando se pueda efectuar la separación absoluta de la sustancia, cuando estén desplegadas todas las circunstancias en general.

Si podemos efectivamente esperar esto, la cuestión de la revelación quedará entonces resuelta.

Observando el desarrollo del trabajo pictórico, se pueden remarcar múltiples momentos, coloreados, tonales y por tanto materiales, pero también...

La época actual del trabajo pictórico ha dado pruebas de una gran energía para todas las revelaciones posibles. Este principio fue introducido por el elemento intermediario de los pintores que se mantenían al margen del conocimiento subjetivo de los fenómenos del mundo, los partidarios del método objetivo, abstrayendo que nada puede ser conocido sino es objetivamente a través de un prisma o una personalidad específica elaborada.

El fracaso de los elementos intermediarios es inevitable, caemos en la cuenta de que es imposible deducir la circunstancia conocida de la personalidad subjetiva de las cosas, en un solo elemento y estudiarlo objetivamente, no hay nada que sea percibido por todos de manera idéntica, pues cada circunstancia cognoscible, o es conocida por la personalidad aguzada, o la personalidad crea ella misma su deducción subjetiva, o bien, afirma en el mundo su deducción.

Preveo el fracaso inevitable de todas las revelaciones en general de los elementos, pues ellos mismos no pueden representar nada y por otro lado, no existen hasta la revelación del fenómeno, hasta la plena claridad de la idea, cuando surge la idea de la cosa; la idea o el análisis del fenómeno deriva de la búsqueda y en ese caso, el trabajo sobre los elementos y los materiales puede ser productivo.

Los elementos intermediarios en el trabajo pictórico no tienen la idea en general, se hallarán siempre por el método objetivo. Los elementos intermediarios olvidan que deben, bajo la objetividad, representar o desarrollar la idea objetiva existente. Ellos mismos deben ser profesores o conocedores de los conocimientos subjetivos y construir un método de enseñanza, a través del cual, cualquiera que estudie pueda rápidamente asimilar el fenómeno conocido por la personalidad.

Entre todas las tentativas de revelar el color, a la luz del nuevo color, se añade aún una tarea, la revelación de los materiales. Podríamos deducir que el hombre está siempre ocupado exclusivamente en las revelaciones y si han surgido ciertas cosas, ha sido por simple necesidad de revelación. No crea ladrillos porque construye casas, sino porque se evidencia en un hombre cualquiera el deseo de revelar arena y barro.

El aeroplano en tal caso no tiene necesidad de elevarse sino en el prisma de revelación de los materiales. El aeroplano ha sido creado por las cualidades de los materiales o, a la inversa, ¿todos los materiales han sido creados a partir de la necesidad de creación del aeroplano? ¿La atmósfera revela al aeroplano, o bien, el aeroplano a la atmósfera? Mi punto de vista es que no revelamos ni lo uno, ni lo otro, sino solamente producimos, damos forma a la reacción que se produce de la acción recíproca de las fuerzas que tienen en mí y fuera de mí, eso será una necesidad, o un menester práctico, es difícil afirmarlo verdaderamente, pero sin embargo se puede y es posible que reencontremos esta cuestión en el futuro.

A partir del análisis del trabajo pictórico sobre la revelación,

vemos que la tentativa de revelar la luz ha generado multitud de experiencias que han dado finalmente un concepto o un conocimiento particular, la luz puede no ser sólo el conocimiento (que sea el destello del color o de la luz, no deviene vivo y claro en la consciencia) y que revelar la luz quiere decir dar la constitución formal al fenómeno, restituir el sol y la tierra transparente, no representarla en cada rayo sobre la tela.

La consciencia pictórica ha trabajado siempre sobre este problema y sucesivamente el estudio profundo ha desaparecido de la paleta como cosa autónoma, dejando sobre la tela, o la paletas ideas que la producen, es decir, los elementos separados del espectro⁶.

La cosa dada no puede manifestar su influencia sobre la consciencia pictórica, delante de ella se despliega la autenticidad, es decir, la realidad por medio de la cual es posible producir ideas, siendo el color la simple división en partes constitutivas de la luz, es posible unir las, construirlas e introducir las en el tiempo y obtener claridad en los enunciados.

De esto, puede surgir primero la respuesta a la pregunta de saber qué es la pintura. De otro modo, afirmamos que la pintura proviene del objetivo consistente en tomar hechos cotidianos, cualquier fenómeno de la vida, de reflejarlo de modo activo, de tomar lo que vemos, pero más tarde se puede apoyar sobre el hecho de que la pintura es una cosa que es suficiente en sí misma, y en la posición dada, se divide en dos interpretaciones: una reconoce su autonomía como fin en sí, como cualquier cosa que crea y se introduce en el mundo de los fenómenos; la otra, establece cierta dependencia en relación a la naturaleza muerta existente u otra cosa, reconociendo cierta dependencia en relación al pretexto.

En la pintura entendemos multitud de acciones que están lejos de responder a la definición viva del hecho, pero es posible que por pintura se entienda no solamente los hechos transmitidos, reproducidos sobre la tela creada, construida. La paleta de los puntillistas ha probado que la naturaleza envuel-

ta por la luz es el estado de los movimientos coloreados y que la luz no es otra cosa que un aspecto particular de la materia pictórica. De una materia donde no hay nada coloreado y aislado, sino donde todo es introducido en una gama determinada aero-luminosa.

El puntillismo ha descubierto una fuerza pictórica y científica, quedando en la sombra a causa de la ausencia de un centro de búsqueda científica, a quien habría incumbido la creación de la ciencia pictórica tomando ejemplo de otras ciencias.

Cada invención o, como lo llama la comunidad, cada innovación, no ha sido aceptada por el desprecio de ésta y la famosa crítica. Esta revelación ha sido general por el hecho de que la pintura ha caído en el camino artístico y estético, y no puede conquistar en sí la situación de la ciencia. Estando en el fondo de su ser el mismo fenómeno, no ha podido hacer admitir que los pintores son tan sabios conocedores de la naturaleza como los otros sabios. El descubrimiento por la búsqueda científica del hecho de que la tierra gira, o bien, que un fenómeno dado posee en sí tal interdependencia química, no tiene nada de común ni con el gusto ni con las combinaciones estéticas. La naturalización del fenómeno es la ciencia, la naturalización del fenómeno pictórico es igualmente la ciencia.

La declaración de Galileo sobre la redondez de la tierra complace o no, ni una ni otra cosa cambiará el hecho. Es cierto que el espíritu innovador de Galileo no complació a sus contemporáneos, tal naturalización no concordaba con los antiguos (es el mismo caso que se produce en la pintura) y se le ha obligado, por ingenuidad, ha retractarse, pero el hecho queda.

Las nuevas artes vuelven. De eso que han elaborado los puntillistas queda el hecho y han dado algunas ideas sobre la definición, no querrá decir eso que la pintura misma, es por encima de todo una materia semejante a la luz, que la pintura es una masa como resultado de la construcción de los elementos coloreados en cada caso separado de la idea de la

pintura, que su significación general es la armonización de todos los elementos de un todo dado.

La construcción de la pintura como materia puede estar alrededor de los estados de luz. La idea pictórica, introduce en sí la luz, está línea será entonces una construcción particular en el tiempo del color.

Por primera vez los puntillistas han hecho inconscientemente desigual un nuevo medio en la pintura, en el tiempo del movimiento de oscilación coloreado. Hemos tomado consciencia de este tiempo solamente en el cubismo.

Vayamos más lejos, los puntillistas han descubierto sobre su paleta, por primera vez, el color y han tomado consciencia de su significación en el arte pictórico. Los primeros han producido la división del arte en dos vías: una trabaja sobre la materia pictórica pura, deduciendo el dominio del poder de la luz y formando la materia pictórica; la otra, permanece fiel al primer principio de expresión de los fenómenos de la vida, sobre la tela o en la escultura. Estos últimos se encuentran siempre literalmente en dependencia, o bien, lo literal encaja con su idea de pretexto.

Dirigiéndonos en el primer caso hacia la materia pictórica, los pintores no pueden poner sus materiales en la forma ya construida, y en una construcción que no saldrá de las necesidades del material pictórico, sino de necesidades prácticas particulares⁷.

Por primera vez, la materia pictórica está ya fabricada o deriva de una idea determinada y por eso ya no concierne a los fenómenos existentes. En este caso, no se excluye que el material pictórico de construcción pueda ser utilizado en el cuadro de las necesidades prácticas.

A partir de las últimas categorías indicadas podemos ver que unos revelan lo que ven literalmente (Chichkin, Rousseau, atraviesan de una mirada la naturaleza de parte a parte), otros, revelan más lo que se encuentra en ellos, no ponen a actuar la naturaleza, y lo literal no se queda más que como punto de

partida para intervenir, o bien, como pretexto que en parte conserva su aspecto o su forma en la pantalla reflexiva de la tela, con grandes cambios en la base de la reconstrucción, cuyas causas consistirán en la refracción de la acción reencontrada a través del prisma subjetivo del pintor o del escultor.

Buscando descubrir la causa, hacemos que la pintura en un caso sea lo literal, aspire a la transmisión de la reproducción justa de la naturaleza, otra parte de ella se atiene a su pretexto, una tercera lo rechaza completamente y considera la naturaleza como un medio material para la expresión de la concepción del mundo en el sistema del universo que existe en su representación, su voluntad creadora de realización.

Deliberando sobre esta cuestión, he esclarecido por mi mismo que todas las gradaciones de la toma de consciencia pictórica vuelven sobre una sola cuestión: revelar los fenómenos que se encuentran dentro y fuera de mi en la realización espacial creativa, encerrar en el espacio la armonización que he recogido del mundo conocible. Cada construcción del hombre supone establecer un conocimiento normalmente ya establecido. No puedo manifestarlo de otro modo más que en el espacio de revelación de las circunstancias que están recogidas en mi, pues sólo en él puedo físicamente ver y palpar la diversidad que crea en mi el todo; el espacio, en tanto que tiempo representa el medio a través del cual puedo verificar la idea de conocimiento que se encuentra en mi circunstancia interior. Realizando la idea, creo también el espacio mismo que no puedo conocer fuera de la idea. De tal modo, el espacio, lo mismo que el tiempo, comienzan a jugar un rol de primer plano en el problema pictórico, en la comprensión habitual que hay en la comunidad, pero en este caso también se escapa, desde mi punto de vista, una falta, el tiempo y el espacio devienen elementos de revelación. La revelación del espacio es la analogía de la revelación de la luz, del color, de la materia. No se puede tratar de otro modo la revelación del tiempo, puesto que no existe como elemento, sino es en la realización espacial de las revelaciones pictóricas u otras, yendo de las circunstancias interiores a las exteriores, representa un hecho real⁸.

III

Ante la pintura deviene más y más claro el velo inevitable del tiempo y del espacio. Este último deviene motivo decisivo, como un puente que la pintura debe inevitablemente atravesar para entrar en una nueva circunstancia, habiendo dejado en la orilla toda la ropa e incluso sus medios históricos. Debe dejar también la paleta y los pinceles y toda la experiencia, como si no las quisiera.

Cuanto mayor sea la experiencia pictórica, más debe alejarse de la paleta. Cuando se ha pasado sobre el espacio y el tiempo, comienza su nueva historia, su nuevo arte, su habilidad y experiencia. El paso de la pintura de la ribera bidimensional a ésta con tres, o más lejos, con cuatro, debe inevitablemente chocar con una necesidad real de revelar las cosas que se encuentran en el tiempo con una tela bidimensional. La tela no puede dar lugar a esta realidad porque ya el interior de la pintura ha pasado a la tridimensionalidad. La tela bidimensional no tiene la tercera extensión y, por consecuencia, las vibraciones del volumen deben crecer a partir de una base bidimensional en el espacio. Es posible encontrar aquí la justificación principal del collage en el cubismo.

Anotemos por el momento todo ello hasta el análisis del cubismo y vayamos examinando el trabajo ulterior de la pintura y el principio espacial en su trabajo. Del análisis precedente vemos que la tela bidimensional no puede satisfacer la toma de consciencia pictórica en sí de la tridimensionalidad. Y está claro que la tela, en tanto que medio de un plano puramente bidimensional, debe salir de su uso, siempre que la pintura se encuentre en la evolución general del realismo volumétrico.

Pero, visiblemente, la pintura tiene sus razones, pues opera siempre sobre la tela, afirmando la bidimensionalidad. Esta afirmación me obliga a verificar la tela y resolver qué representa en sí misma y qué rol puede jugar en el trabajo de

la pintura. En un caso ha revelado la luz, en otro el color, en el tercero la pintura y en un cuarto se esfuerza por resolver el problema de la construcción pictórica espacial.

La tela representa el lugar o la superficie plana ordinaria donde sucede el trabajo de la pintura para revelar sobre esta superficie las ideas interiores y exteriores.

Si esto es exacto, hay otra cosa que será entonces igualmente exacta, que cada parte de la tierra representa la misma superficie sobre la cual pasan numerosas revelaciones o manifestaciones del espacio y del tiempo. La superficie de la tierra, al igual que la tela tiene también la misma bidimensionalidad, y al introducir allí un punto, comienza la dimensión espacial en algún lado. A través de las inserciones de la diversidad producimos su dimensión y la dimensión será también el espacio y el tiempo. Por ejemplo, en la tela el espacio no existe, en profundidad, la pintura no ha introducido la diversidad y establece sus propias relaciones recíprocas.

Pero, de todos modos, esta sensación espacial no será física, real, sino la impresión de una autenticidad viva que existe en el interior del pintor.

La tela es el lugar sobre el cual la pintura se esfuerza por revelar todo lo que se encuentra en movimiento, es decir, en el tiempo real de las cosas espaciales en sí. Así, por ejemplo, revela lo complejo que es construir los elementos en mi toma de conciencia interior por las sensaciones físicas, y debo repetirlo todo la tela. Cumplir todo el trabajo tomando de manera auténtica el estado interior, en mí, de lo real. Donde se ve la forma de lo real que pienso transmitir al mundo exterior con un tacto físico nuevo.

La tela pictórica como experiencia física dice que toda la superficie está pintada por una sola sustancia, por consiguiente, la tela debe representar también esta sustancia única, revelada bajo el aspecto del color o de la luz, del material.

Si vamos más lejos, resulta que una sola y misma sustancia

dispuesta en una relación espacial, ha creado numerosas ideas, en un lugar deviene agua, en otro árbol, casa, nube, etc. Una sola y misma sustancia, el color, desplazada en cada circunstancia diferente, crea distintas salidas a la idea, generando la diversidad.

Este proceso de desplazamiento vivo de una sola y misma sustancia en el espacio se produce en la pintura, y la tela con las manchas depositadas, sus figuras geométricas o sus objetos figurativos no son simple notación y designación de los lugares que están en relación espacial viva en la pintura dentro o fuera de su trabajo espacial.

Aquí comienza la operación del pintor con la tela, llegando el cuarto estado, el cubismo, el momento de la ruptura definitiva con la tela y el paso a la esencia pictórica de una circunstancia bidimensional a cuatridimensional. Luego hablaré en mi curso sobre el cubismo.

El espacio como tiempo ha mostrado el cambio del aspecto de una sola y misma esencia pictórica, esperando del cubismo el punto más alto del tejido pictórico, que es visible a partir de obras de Braque, Picasso, por ejemplo, en *Dame à l'éventail* y en muchas otras obras. La pintura ha comenzado a dividirse. La división no significa la caída, no se trata del valor de la materia pictórica, sino solamente del objetivo final que deriva de sus entrañas. No debemos aquí fijar su nuevo aspecto dentro de una nueva circunstancia de tiempo y espacio.

Numerosos ataques de los partidarios del estado pictórico bi- y tridimensional creen en la caída del arte pictórico, pero olvidan que las cosas no se terminan del todo en el tejido de la tela pictórica; es necesario saber transformarlo dentro de su estado bidimensional a la vida volumétrica, espacial. La esencia de las telas, del tejido de la pintura, no se resume únicamente en belleza, sino en aquello que experimenta.

El espacio y el tiempo no son los únicos en influenciar la pintura, su consciencia, también todos los aspectos de la vida. El hombre ha sentido en el tiempo, la cuarta dimensión, a

través de la cual se ha puesto a medir cada uno de sus "no" y las relaciones recíprocas de su realidad multiforme que le resultan desconocidas.

Se trata aquí no sólo de la conservación del valor pictórico tejido, sino también de toda la cultura humana, su realismo completo, del edificio integral de la cultura tridimensional. La lucha contra el elemento natural del espacio y del tiempo es la lucha contra una nueva circunstancia que amenaza destruir todo la cultura tridimensional y, en particular, la cultura del arte.

No en vano los ancianos de todas las épocas redoblan sus ladridos y aterran a los más jóvenes diciendo que lo nuevo es un «para» que esconde la cultura antigua en su espacio y su tiempo burgués, y los otros dicen que los idiotas pueden no comprender la significación de la cultura clásica de la antigüedad para la futura generación del proletariado. Olvidan que el proletariado no es (palabra ilegible). Los innovadores pueden también responder a los amateurs del pasado que el futuro está cerrado solamente a los idiotas y a los ancianos; ellos quieren el pasado, porque ellos son el pasado, han pasado en el espacio y el tiempo, la realidad del movimiento es más significativa, más multiforme que los sarcófagos en tres dimensiones de la bella antigüedad.

Llega una situación seria, la creación de la cultura sobre un fundamento de tres dimensiones, amenazada de muerte inevitable, muerte de sus formas, se devana. No se pulveriza en el espacio del movimiento. El hombre pasa por una nueva circunstancia de tiempo y no puede construir la antigüedad de la tridimensionalidad puesto que el volumen se encuentra en el tiempo y no puede ser reforzado sobre estos fundamentos. No puede tomarse en cuenta que vivimos nuestros últimos días en nuestras viejas casas colono-acanto-formes, se olvidan que están en el tiempo, es indispensable buscar nuevas formas, pues nuevas circunstancias nos envuelven y nos llevan en un torbellino.

El arte pictórico debe disolverse en este torbellino, y estar compuesto de una sola y misma sustancia, debe volver a

llegar al primer elemento para reorganizarse en la forma del tiempo en la cual se encuentra la consciencia del hombre.

Esto es totalmente inevitable, igual que es inevitable para la luz caída por un prisma disolverse en colores. El nuevo prisma representa el tiempo y cualquier cosa introducida en él, no sólo el tiempo disminuirá su realidad, sino que además lo profundizará. La cuestión reside únicamente en un hecho, muchos reconocen en todas las circunstancias un sólo y mismo hombre, una sola y misma sustancia.

Es posible que de otro modo una tabla ordinaria no haya sido percibida en su realidad de tres dimensiones, sino solamente en dos, y todavía más lejos, en el pasado, no ha sido percibida del todo.

La introducción de las cosas en el tiempo muestra todavía otra dimensión entre sus diversidades. La cuarta dimensión ha existido siempre, todo se encuentra allí; pero hasta el momento no hemos tomado consciencia. La proporción y el vínculo no están del todo claros, incluso en el técnico y el tornero que con todas sus fuerzas han protestado contra el cubismo, mientras trabajaban su objeto que sin embargo lo giran y lo proporcionan sólo a través de la cuarta dimensión (poner un ejemplo).

El cubismo en el debate de sus estados pictóricos conduce la pintura al punto supremo, revelando sus diversidades de construcción a través de la cuarta dimensión. Todo esto se relaciona con la forma y los momentos de construcción de las relaciones recíprocas de la masa pictórica, de su repartición en el tiempo. Pero igualmente de la fuerza de su oscilación dinámica. De la fuerza de oscilación depende también la realidad de cada caso. Situaré aquí, sobre el gráfico, el lugar del razonamiento precedente, en el cual reclamo la atención sobre los centros de la ascensión dinámica del saber humano, vamos inflexiblemente en el torbellino del tiempo (palabra ilegible) para representarnos más claramente el momento de la realización suprema de la cualidad del valor pictórico del color y de la desaparición del color en la circunstancia de los rayos de absorción que son revelados en los centros

superiores de la cultura humana.

Veamos así el fundamento legítimo de las modificaciones pictóricas que constituyen en sí el anillo o la órbita de su propio movimiento; emanando de su afelio de color, la densidad pictórica suprema espera en el centro y se mueve hacia el perihelio, la densidad pictórica se disuelve poco a poco y se ilumina intensamente de un color vivo en el perihelio, yendo más lejos hacia el centro opuesto de su órbita que constituye una nueva densidad opuesta de consistencia incolora.

El período suprematista me ha convencido de que en su prisma, el movimiento del color, ha designado de un modo tajante tres estados en el cuadrado rojo, negro y blanco.

Es posible que unificando estos momentos en el movimiento general, nos encontremos en uno de los puntos de la órbita donde la toma de consciencia no está coloreada por la salida de la esfera del color, hemos estado en el prisma que queda impermeable a los rayos del color, o bien, reciben un nuevo estado incoloro. Es posible deducir que la sustancia está fuera del color y que la coloración por ella de las partículas no se debe al azar de las circunstancias.

En las últimas obras del suprematismo blanco es posible considerar que el blanco ha sido obtenido a partir de la oscilación física de los rayos coloreados, por lo que tenemos un nuevo hecho de luz blanca. Es posible que hayan partes de este movimiento supuesto, pero en todo caso no es más que un elemento inevitable del movimiento de la consciencia integral que va inflexiblemente hacia la creación de la obra, al otro lado de toda diversidad o preferencia; movimiéndose hacia la igualdad aspira a su propia circunstancia fuera de toda diversidad.

La villa, en tanto que centro humano superior, muestra que el carácter coloreado en su prisma desaparece del espectro. Podemos ir más lejos, en un orden de ascensión, yendo del centro del campo a la villa, supongo que igualmente las villas bajo formas de capitales deben tender hacia la formación de

un nuevo centro, diría el centro de todos los centros, que concibe a Hércules alrededor del cual van girando todas las capitales. Así obtendremos una nueva capital única del movimiento del hombre técnico o espiritual-técnico.

El hombre recibirá un centro, como nuestros planetas y el sol, el sol con la multitud de sistemas solares recibirá su Hércules alrededor del cual todos giran y configuran la igualdad en el equilibrio de todo el sistema.

Es posible que la noción de blanco o de negro encuentre otra interpretación (precisamente sobre el blanco puede fijarse otro objetivo, es decir, el lugar donde la diversidad no será visible), la aspiración de doctrinas humanas sobre la igualdad estarán comprendidas en el negro o el blanco, de este modo el fondo constituido para la introducción o la aparición de un hecho preeminente no existirá. Apelo al centro supremo de lo único común «Blanco».

Dejando esta cuestión sobre el blanco para su interpretación ulterior en nuestras reflexiones futuras, quiero dar una de las posiciones sobre el carácter coloreado en el cubismo. Es sabido que los cubistas occidentales son advenedizos con la pintura del espectro oscuro, se han puesto, como ellos dicen, a colorear sus paletas, en otros términos, a deducir o introducir en la materia pictórica el carácter coloreado. Que sea ésta la causa no lo sé, pero es posible suponer que el origen esté en la necesidad y en principios estéticos. Es posible que esta causa no sea más que uno de los pretextos que descubrirá razones absolutamente distintas a las mencionadas en las cuestiones sobre los centros y el gráfico del movimiento del color.

Los cubistas rusos han sido los primeros en construir un prisma inverso de acción, a través del cual la pintura se divide en colores. El cubismo occidental comprueba en él mismo esta necesidad, pero la causalidad no está esclarecida. No poseemos ningún argumento de esta causa excepto el motivo estético. Cuando en los cubistas rusos se contemplan las experiencias en la órbita del movimiento pictórico, el mundo de la esencia pictórica entra en el color y el momento de

pulverización de la densidad pictórica en una serie de colores que pueden ser más intensos y que no estaban en la formación de la densidad pictórica en general.

Tomemos parte en este trabajo de la nueva densidad pictórica, e igualmente de su pulverización en colores. He rehusado hacer resurgir el color como primer principio del tiempo, dado en el primer grupo del suprematismo. Repito que no es cuestión de la revelación del color como tal. Queda claro que la esencia pictórica tiene una idea más grande que la revelación de los elementos del color, que no es un momento analítico, sino la idea integral, ver la idea, el hecho que representa la cuestión, y la idea pasada por la banda analítica de la búsqueda científica de la pintura, de la pintura que propongo en parte analizar y argumentar.

En una de mis obras he remarcado que la pintura es solamente una ocupación estrictamente profesional, un simple oficio, pero también es la hendidura a través de la cual es posible examinar otros fenómenos del mundo.

Trazando diversos gráficos de búsqueda coloreada no puedo dejar de llamar la atención sobre el siguiente hecho, cada fenómeno tiene su coloración y así comencé a establecer, después del color, el nivel y el desarrollo del fenómeno dado. El objetivo es entendido al introducir la clasificación después del tiempo de tal o cual obra coloreada, e igualmente, de establecer un grado de desarrollo de la consciencia no solamente pictórica, sino también del hombre.

El trabajo no es estrecho sino extenso, abarca un gran dominio y pienso que en el futuro el trabajo comenzado encontrará continuadores.

La época contemporánea después de mi gráfico coloreado representa una banda de color, pero esta banda no representa una simple coloración estética, aquí la coloración colorea, no la obra, sino la consciencia.

Las revoluciones económicas no se han realizado bajo cualquier color, sino bajo el rojo, pero ese rojo también está

dividido en muchas fuerzas de su estado, de tal modo que en el proceso de desarrollo de la fuerza del único color rojo han sido obtenidas grandes diferencias. La revelación rusa del color rojo asevera ser más viva que la del socialismo occidental. La consciencia de Rusia está coloreada más vivamente.

Es posible hacer una analogía entre dos revoluciones; aquella de los desplazamientos socialistas que se expresan en las diversas formas de partidos socialistas que agitan sólo las bases económicas, sólo la consciencia establecida; y lo mismo en la revolución pictórica con los desplazamientos cubistas de la consciencia pictórica establecida.

Los agrupamientos socialistas, son los mismos rayos coloreados que atraviesan el prisma opuesto de la liberación y que aspira a unirse en una nueva construcción sobre la dimensión de la nueva consciencia.

La revolución pictórica ha cumplido un gran trayecto hasta el último límite, al lado del cual, viene el mundo blanco incoloro de las igualdades.

La revolución política y económica ofrece una representación semejante a la paleta pictórica coloreada. Cada consciencia del grupo político tiene su propio color. La consciencia política no sólo lo tiñe sino que posee también su propia forma, llamada las internacionales. La internacional, es ya una nueva paleta de colores que debe componer un cuerpo único incoloro, saliendo de todas las diversidades para ir a la unidad y la igualdad.

La internacional es la nueva forma de construcción en tanto que esencia de las masas populares. Paralelamente a la masa pictórica. Pero no se reconocerá ni lo uno ni lo otro. Tenemos en el agrupamiento político muchas internacionales, en número de tres que, parece, comienzan su enumeración solamente con el color amarillo de la internacional, intensificando poco a poco su coloración, llegando la fuerza hasta el rojo o Tercera Internacional, y habrá que prolongar este agrupamiento político de la sociedad más adelante, el

brillo del rojo entonces se pondrá en movimiento, yendo del perihelio al centro, es decir hacia una nueva forma incolora de igualdad.

Pero en el camino se tiene todavía un grupo político, el grupo del anarquismo que, parece, tiene un estandarte negro, cuyo sentido puede ser esclarecer que en el negro no hay diversidad, nada en él se distingue, todo es igual.

Pero por lo mismo que tiene en su estandarte negro la idea de liberación de la personalidad como cuestión de aislar y de unicidad, su idea debe pasar por el blanco en tanto que sustancia sin diversidad, inamovible en todos sus aspectos.

La paleta coloreada dividirá tanto a los grupos políticos como a los pictóricos.

Concluyendo mi razonamiento sobre la luz y el color, debo decir todavía algunas palabras a partir de las últimas reflexiones, veo que todo se tiñe de tal o cual color, que cada idea en el hombre tiene su coloración, su color. ¿Qué representa pues la idea? Desde mi punto de vista la idea representa un prisma a través del cual se refracta cierto mundo conocido, la idea es el antecedente.

El hombre desde el punto de vista de mi razonamiento es simplemente un aparato técnico ensamblado que ha surgido de los contactos con una multitud de circunstancias, y esta idea es simplemente un prisma previsor, práctico, a través del cual se refractarán las ideas en una circunstancia distinta, más práctica que no estaba delante.

Tenemos en este caso un sólo y mismo tema refractado en una realidad distinta que deviene entidad del nuevo hecho construido.

A través del prisma del hombre, el mundo se refracta de forma diversa, las discusiones tienen lugar, y la discusión tiene, a su vuelta, un objetivo: establecer una Verdad, una autenticidad. Si en cada uno, el mundo se refractará de modo idéntico, no habría entonces otro razonamiento, otro pensamiento, sino un sólo pensamiento. Pero consciente de la

personalidad de cada prisma, es construido de otro modo, refractando la circunstancia diferentemente y el color en otro color. Eso que es auténtico y eso que no es auténtico no podemos definirlo más que en un estrecho punto de vista en todo hecho convencional, no sabemos en el fondo cual es el color auténtico, el verde, el azul o el rojo expresan en ellos mismos sus propios límites definitivos; y puede ser que este mismo color azul o rojo, en determinadas circunstancias, cambiará toda su fuerza. Pues no encontramos en el proceso eterno dos interdependencias de fuerzas que permanezcan en el interior y en el exterior. El hombre representa el aparato de la efervescencia eterna de reacciones, creando eso que nosotros llamamos las cosas humanas. ¿Son conscientes o no, de qué cada una de sus acciones son la consecuencia de juicios razonables, o bien, son simples hechos inconscientes para crear nuevas reacciones?

De hecho, puede haber consciencia en la acción infinita y al mismo tiempo del reposo eterno del mundo.

Cómo dividir el mundo en orgánico e inorgánico, cuando es imposible aislarlo, para sustraer el reposo eterno, ni para aumentar nada, cuando es imposible revelar una unidad aislada a partir de la vibración eterna indisoluble de fuerzas que tan pronto se aglomeran como se pulverizan.

En el mundo no acontecen más que dos acciones, la aglomeración y la pulverización, existen dos prismas de acción directo e inverso, que recorre una sustancia inalterable o un «algo», semejante a la luz, que tiene una realidad sobre un lado del prisma y otra sobre el otro lado.

Y este último hecho solamente dice que ese «algo» auténtico es incoloro porque sólo las circunstancias están coloreadas. Porque está fuera del color, también fuera de la forma, fuera del espacio y del tiempo.

El hombre hace incansables tentativas por revelar la autenticidad, quiere retirar la máscara de las acciones del mundo, para echar una mirada sobre la Cara auténtica; dividido por especialistas, el mundo se fragmenta en trozos

para que cada uno en su profesión se esfuerce por revelar la autenticidad de la causa. Pero ¿se logra verdaderamente dividir el mundo en parcelas de profesión? ¿Está verdaderamente probado que el mundo se compone de una cantidad determinada de ideas? Y se asevera que hay menos parcelas que profesiones.

Todas las profesiones inventan una cantidad infinita de instrumentos, de pruebas científicas, pero no conseguimos asir la autenticidad.

Los puntillistas querían revelar la luz, han tropezado con el color, o bien el prisma científico ha demostrado que la luz es el resultado del movimiento del color. Que el color si cae en una circunstancia apropiada deviene luz, pero no color. Pero es sólo una de las combinaciones de las circunstancias del mundo; ¿todos nuestros prismas científicos no pueden tener las mismas combinaciones en las que una sola y misma cosa parezca ser varias?

Todos son ciertos y hacen reposar su despreocupación sobre la ley y eso que está construido y argumentado sobre la ley es auténtico, fuerte.

Oh! Si pudiéramos construir sobre la ley, la cuestión habría terminado, tendríamos lo absoluto. Pero, todas nuestras leyes no son más que leyes de leyes. Y como son leyes de leyes se apresuran en coger lo que vive alrededor de todas las leyes.

El mundo es construido alrededor de las leyes, no hay un continente donde un ingeniero haya puesto la primera piedra, no hay en él ni muros, ni techo, ni suelo, ni tejado, no hay ni punto de apoyo, ni vínculos de galón que tengan en ellos mismos resumida la idea final. El mundo está alrededor de la idea y alrededor de lo dado.

Pero sin perder el coraje, trabajamos con orgullo sobre las llaves científicas para descubrir el mundo, afilamos el hacha y el espíritu para horadar una grieta, pero el hacha no se clava, igual que la llave. Ni para la primera existe lo firme, ni para la segunda el orificio de la cerradura.

A pesar de esto estamos seguros de que la ciencia ha hecho brecha, ha formado sus orificios, va y mira el mundo y aquello a lo que se aproxima lo ve de otro modo; así para cada uno el mundo es un teatro con un espectáculo siempre renovado.

El mundo actor disimula, como si tuviera miedo de mostrar su cara, miedo del hombre que puede arrancarle su máscara de numerosas caras y no conocer su rostro auténtico.

Este actor tiene un objetivo, son los rayos de absorción, el rayo negro. Su autenticidad se apaga, sobre el prisma no hay más que una pequeña banda negra, como una grieta, por la cual no vemos más que las tinieblas inaccesibles a cualquier luz, sea cual sea, ni al sol, ni a la luz del saber. En este negro se termina nuestro espectáculo, es aquí donde entra el actor del mundo después de haber ocultado sus numerosos rostros ya que no tiene rostro auténtico.

NOTAS

1 Añadido por Malévitch.

2 Ver la carta de Malévitch del 10 de febrero de 1914, tomando la defensa de Marinetti contra los ataques de Larionov y la polémica que hace rabiar en las filas de la vanguardia rusa hasta el regreso de Marinetti a Rusia en febrero de 1914, en *Ecrits II*, p. 42, 141-145-

3 Añadido por Malévitch.

4 Añadido por Malévitch.

5 Alusión al Zorved (Centro de Visiología), sección de Inkhok, dirigido por M. Matiouchine y B. Ender, donde sean realizado experiencias sobre la «visión extendida» (cf. John Bowlt "The Construction of Space" en *Von der Fläche Zum Raum*, Köln, Galerie Gmurzynska 1974; Alla Povelihina "Matyushin's Spatial System", *The Structurist*, Saskatoon, Univ. of Saskatchewan, 1975/76, p.64-70-

6 Para capturar la luz los pintores ensayan esclarecer la manera exhaustiva de los fenómenos para su conciencia o para el conocimiento del fenómeno (Nota de Malévitch.

7 La revelación del material: la necesidad estética es igual a la manifestación del retrato en el sentido general de las Bellas Artes. (Nota de Malévitch.

8 Bien entendido, el hecho es contestable; ¿dónde se hace la realización y dónde hay media-realización?

<http://www.upv.es/laboluz/revista/pages/numero3/rev-3/malevich.htm>