

El concepto de *Das Geistige* en la obra de  
Vasili Kandinsky

Posmedievalismo como posmodernismo

Juan Nicolás Leguizamón Russi

---

TESIS DOCTORAL UPF / 2019

DIRECTOR DE LA TESIS

Dr. Fernando Pérez-Borbujo Álvarez

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES



*Alana*



## **Agradecimientos**

El desarrollo y conclusión de esta investigación no hubiera sido posible sin dos formas de apoyo fundamental, para las cuales, aprovechando este espacio, expreso mi mayor reconocimiento y agradecimiento. En primer lugar, quiero agradecer el apoyo del programa de Becas para Doctorado en el Exterior de COLCIENCIAS, en su convocatoria emitida en el año 2014, gracias al cual, he logrado ocupar convenientemente mi tiempo en la investigación y revisión de fuentes. En segundo lugar, aprovecho para agradecer la guía del Profesor Fernando Pérez-Borbujo Álvarez, quien acogió y siguió la intuición que motivó la investigación en su inicio, concibiendo a partir de ella un proyecto viable con la posibilidad de hacer un aporte original al estudio de las Humanidades. Le agradezco especialmente por haberme orientado hacia la definición del problema investigativo sobre el que se indaga a lo largo de estas páginas. Sin duda, esta tesis encontró en su entusiasmo por las preguntas profundas y por la intensidad de sus reflexiones la brújula que dio rumbo a este proceso.



## Resumen

Lo “espiritual” comparece hoy como un concepto sobreentendido, lo cual conduce a una frecuente subutilización de la expresión. En buena medida, el equívoco se deriva a partir de la sistemática que planteó la metafísica del Idealismo alemán en la que lo espiritual convoca al perfeccionamiento humano como su contenido, y cuyo objeto axiológico se identifica con el modelo de la razón como entelequia. En vista del aspecto determinante de ese modelo para la Filosofía posterior, la conceptualización actual de “espiritual” desconoce una parte de su historia, la cual atraviesa tradiciones culturales y religiosas. El caso de Kandinsky funciona aquí como un nodo en el que convergen las implicaciones filosóficas del Idealismo alemán y las del Idealismo religioso ruso, de manera que lo estético post-kantiano se enmarca dentro del dominio del influjo de lo religioso cristiano en la personalidad del artista moscovita. Un análisis fenomenológico-hermenéutico del caso resulta en la formación de un concepto de *das Geistige* que convoca la noción de espiritual relativa a lo numinoso.

Palabras clave: Kandinsky, espiritual, Idealismo Alemán, Idealismo religioso ruso, estética post-kantiana, *das Geistige*, numinoso.

## Abstract

The “spiritual” appears today as a hypothecated concept, which leads to a frequent underuse of the expression. To an extent, the equivocal derives from the systematics granted by the German Idealism metaphysics, in which the spiritual calls for human perfecting as its own content, and of which the axiological object is identified as the model of Reason as entelechy. Observing at the determining aspect of such a model for later Philosophy, the valid conceptualization of

the “spiritual” disavows a part of its history, which undergoes through the development of cultural and religious traditions. The case of Kandinsky works here as a node to which the philosophical implications of both, German Idealism and Russian religious Idealism, arrive, therefore the post-kantian aesthetic enters the frame of the Christian religious influence over the personality of the moscovian artist. A phaenomenological-hermeneutical analysis of the case succeeds informing a concept of *das Geistige* that calls that notion of “spiritual” which is relative to the numinous.

Key words: Kandinsky, spiritual, German Idealism, Russian religious Idealism, post-kantian Aesthetics, *das Geistige*, numinous.

## Lista de abreviaciones

*DEA*: Kandinsky, V. *De lo espiritual en el arte*. Traducción del alemán al castellano por Dieterich, G. Paidós, Edición conmemorativa numerada 1911-2011 (Barcelona: 2011)

*PLP*: Kandinsky, V. *Punto y línea sobre el plano*. Traducción del alemán al castellano por Echavarren, R. Paidós (Barcelona: 2000)

*Mirada*: Kandinsky, V. *Mirada Retrospectiva*. Bouillon J-P (Ed.), Bixio, A. N. (traducción al Castellano) Emecé, (Buenos Aires:1979)

*CWA*: Kandinsky, V. *Kandinsky: Complete Writings on Art (CWA)*, LINDSAY, K y Vergo, P. (eds.) Da Capo Press (Boston MA: 1994)



## Prólogo

La edad en la que el mundo se encuentra en determinado momento histórico presenta el estado de desarrollo conceptual con el que el hombre de ese tiempo contó para dar sentido a su relación y la de su género con el proceso de existir. Podría mejor decir ‘para sentir el sentido que tuvo tal relación’. Sin embargo, comprendido de este modo, cada edad es el testimonio de la maduración de unos procesos categorizantes particulares, en sentido kantiano, que corresponden a la posibilidad de acoplar el sentido de dicha relación con la existencia al sentir del hombre. Asimismo, presenta el testimonio de su caducidad y decaimiento, es decir, de la pérdida de vigor de las categorías. Ahora bien, el sentir sigue también la curva de un proceso. Con lo cual, resulta excepcional el que la relación dialógica entre el proceso de existir y el proceso de sentir produzca un acuerdo en armonía que arroje la identificación plena del sentimiento con la existencia. Es así que hablo del ‘desarrollo conceptual con el que el hombre *contó* para dar sentido a la relación con el proceso de existir’, señalando ahora sí la conjugación en pasado, puesto que ésta porta una gran ambigüedad si se reconoce, y debe hacerse, que el presentar el desarrollo del mundo en edades suele ser un trabajo del hombre de hoy, y no un problema del hombre que vivió el momento histórico enmarcado en la edad de la que se habla. Volviendo pues a la definición de edad, el estado del desarrollo conceptual no es precisamente el del momento particular. Los conceptos que usa el hombre de hoy son realmente las herramientas tecnológicas con las que cuenta para suponer el sentido de la relación entre aquel hombre y el proceso de existir entonces, para hacer una abstracción del sentir de aquel hombre, para elaborar una idea del sentir de aquel hombre y, tal vez, virtualmente sentir a través de los conceptos, que es lo mismo que vivir los conceptos que desarrolla. Y, es por eso que, realmente no siente lo que sintió el hombre de esa edad, sino que da, que ofrece en sentido hoy.

La conjugación en pasado ‘*contó*’ que usé aquí en beneficio de la precisión y remite a los términos y conceptos que el hombre de aquel momento usó. Kandinsky usó, sobre todo en un momento temprano de su carrera, la expresión ‘*das Geistige*’ queriendo expresar algo muy específico de su sentir, pero pienso, como lo acabo de decir, que

darle sentido a la relación entre su propio sentir y su existir por medio de herramientas conceptuales no fue su problema y, por lo tanto, no me parece apropiado adecuar la imagen de Kandinsky al perfil de un filósofo, ni siquiera decir que el ejercicio de su escritura exhibe la forma de la labor filosófica. Diría yo que, más bien, como escritor, deja mucho que desear y que de sus textos rezuma una característica muy modernista, aquella por la que el artista mismo tendría que encargarse, a partir de la coyuntura que extravía las figuras del ‘mecenazgo’ y del ‘encargo’, de gestionar estratégicamente la llegada al público (¡y el éxito!) de su producción. Por esta razón, en este estudio no se alaba la virtud de Kandinsky como escritor. En general, tampoco contribuye este estudio a acentuar la imagen mítica a la que el mismo artista procuró dar base en textos como el de *Über das Geistige in der Kunst* y el de *Rückblicke*. En realidad, la intención de desvirtuar tal imagen mítica, con la que no convengo, yace en el impulso inicial de la tesis que se presenta a continuación. Afín con la deriva que toma la impronta dejada por el Idealismo alemán en el contexto germano y que se desarrolla en el ámbito artístico alemán en el que se sumerge relativamente tarde, Kandinsky adopta la voz ‘*das Geistige*’ para aludir a la posibilidad de un salto más allá de la comunicación lingüística. La voz ‘*das Geistige*’ rubrica su entrada en el contexto que le forma como artista: no incorpora con exactitud los conceptos como herramientas tecnológicas con las que contó el artista moscovita en sus primeros años en Alemania para dar sentido a su reflexión sobre la pintura, sino que se constituye en un recurso léxico, aquí sí como un verdadero instrumento tecnológico, para dar a conocer su obra y enfrentar la crítica de arte del momento.

Dado el impacto que tiene todavía el celebrado texto de *Über das Geistige in der Kunst*, a poco más de cien años desde la fecha de su publicación, y contando con que en la actualidad la forma del arte contemporáneo ha integrado a sí misma aspectos que Kandinsky no pudo siquiera sospechar, desde mi escepticismo al respecto me planteé una pregunta, ejecutivamente desglosada a su vez en una serie de preguntas que me resultó lo suficientemente arriesgada. Suponiendo que ‘*das Geistige*’ fue para Kandinsky su voz modernista, su estrategia panfletaria y propagandística, ¿es posible que haga referencia a algo que no pudo ser dicho de otra manera en aquel momento pero que hoy haya un camino –conceptual– para su descubrimiento, contando aún con el riesgo de que ese camino se corte definitivamente en la referencia a la esperanza de comunicar ‘lo

que jamás puede ser dicho'? ¿Habría realmente algo detrás de la expresión '*das Geistige*' kandinskiana que superara la fórmula interrogativa sobre la imposibilidad de responder con palabras al enigma de lo indecible? ¿Llega la herencia de la voz modernista de Kandinsky desde más allá de los planteamientos románticos?

Como se puede observar, la investigación en este estudio plantea el desarrollo de una aventura cuya andadura sólo promete avanzar a tientas, perseguido de cerca por el fantasma de encontrar prematuramente el final del camino. Así, una primera revisión de la bibliografía disponible llevó a la estimación de una tarea enorme que se veía venir y que, por lo tanto, pronunciaba la probabilidad de arrestar el ímpetu de las hipótesis que marcan el inicio de la aventura. Afortunadamente, después de haber puesto el punto final, no sólo se ha superado la presunción de que el *das Geistige* kandinskiano hubiese tenido exclusivamente la función tecnológica que se acaba de mencionar. Quizás, la luz que encienden al final, no sólo las conclusiones aquí obtenidas, sino las mismas hipótesis trabajadas, haya abierto el espacio para trabajar las conexiones entre algunas cosas puntuales en relación a la obra de Kandinsky que aquí se quedaron por fuera, como los asuntos de "la necesidad interior" y del "arte monumental", el de las composiciones para escena escritas por el artista moscovita o, también, el de su obra poética, y la tesis sobre el *das Geistige* kandinskiano que aquí se presenta plenamente formado al final.

Así, la revisión comprensiva de la bibliografía disponible sobre Kandinsky ha permitido dar un vistazo preliminar más amplio sobre su historia personal. En esa historia caben y deben tomarse en conjunto y no de forma discreta influencias variadas, experiencias diversas y contextos distintos, que hasta el momento habían sido estudiados por separado. Pero la acción de reunir en un conjunto todos estos aspectos revela el hecho de que Kandinsky, como tema (si a un individuo puede aproximarse de tal modo) es un nodo particular de convergencia de muchos otros temas, o condiciones, que presuponen, si no orígenes diferenciados, sí itinerarios heterogéneos por los que se recogen al paso una multitud de elementos que hacen referencia a lo espiritual. Es decir que, en el recorrido de estos itinerarios, me he dado cuenta de que los elementos que se recogen tienen, de alguna u otra manera, algo que ver con las líneas conceptuales de una idea que atraviesa toda la producción artística

del artista moscovita. En últimas, con la licencia para tratarlo como tema, a Kandinsky se le puede identificar con el problema, en este caso muy detallado por la función del arte, de la conjunción creativa de lo que se encuentra en régimen de ocultación y lo que se presenta al hombre en su proceso de aparecer. A este problema, se le puede denominar más efectivamente de dos formas: sin olvidar que Kandinsky proporciona el caso de estudio de esta tesis, bien se puede hablar de “lo espiritual” o bien de “la gran síntesis”. Es por esto que la forma de recorrer estos itinerarios exige la combinación de una hermenéutica de las tradiciones que hacen parte de la historia personal de Kandinsky y de una fenomenología de los eventos que componen esa historia y de la obra producida por el artista. Quizás, como se hace en las páginas que vienen, de una aproximación que ya las combine a ambas, un estudio hermenéutico-fenomenológico de las formas de expresión del artista ruso ajustado a las líneas conceptuales del problema compartidas y comprendidas por “lo espiritual” y por “la gran síntesis”.

Siendo que esta investigación pretendió una revisión comprensiva de la bibliografía disponible, y dado que, por fin, desde hace un par de décadas se cuenta con el conocimiento público de un *corpus* o conjunto de las formas de expresión del artista moscovita más o menos completo, me resultó oportuno intentar por primera vez un estudio comprensivo de ese *corpus*, ilando en éste el proceso de transformación de los elementos que lo configuran a través del proceso de su producción desde el inicio hasta la muerte del pintor. Le habrá sonado pretenciosa al lector que conozca la obra de Kandinsky la declaración sobre la intención de realizar un estudio comprensivo de su *corpus*. Sin embargo, aquí, la falta de cotas para determinar una parte específica de ese instrumento, lejos de sugerir un asunto que linde con la vanidad del investigador, solamente debe tenerse por precondition para desarrollar el verdadero objetivo de este estudio, que es el de utilizar la escritura para formar en clave filosófica las líneas estructurales de un concepto que se asoma detrás del manejo que Kandinsky le dio a las expresiones “lo espiritual” y “la gran síntesis”, un concepto en el que ambas se funden y que emerge de la contribución que cada una de las dos expresiones hace, a manera de clave hermenéutica, apoyando cada una a descubrir el sentido de la otra. Ahora, quizás sintiéndome más a salvo tras haber explicado mi propósito, puedo confirmar que muchos documentos han quedado por fuera del estudio, o se han omitido, creo que sin

afectar su aspiración primordial, que es la de la formación objetiva del sentido filosófico que hermana las expresiones de “lo espiritual” y de “la gran síntesis”, aunque reconociendo también, de paso, que mis propias limitaciones tuvieron algo que ver en ciertas oportunidades para que algún documento no se hubiese tomado en cuenta. Esto último, especialmente en la revisión de algunos materiales, no propiamente del *corpus* kandinskiano, en los que la fuente documental original proviene en lengua rusa como los relacionados con la sofiología. En tales casos, he confiado en los estudios hechos por la comunidad académica que preceden la escritura del texto que viene a continuación, lo cual deja aún abierta la posibilidad de cotejar las conclusiones y aportes de esta tesis a otros investigadores, más proficientes en el manejo de esa lengua por ejemplo, para que realicen así sus propios aportes al estudio de los ámbitos relacionables con el caso de la obra de Kandinsky.

El texto de esta tesis va uniendo, a medida que avanza, las líneas conceptuales que dieron sustento al *corpus* kandinskiano. El orden de su escritura obedece a ese proceso: cada uno de los momentos trabajados, en el orden en el que se presentan, propone un elemento que contribuye en algo a lo anterior o que refina lo que hasta ese momento la escritura ha logrado conformar. En ese sentido, el orden de escritura del texto coincide con el de su lectura. Ese orden cuenta el desarrollo de un proceso relacionado con la obra de Kandinsky. Al proceso de transformación de las formas de expresión del pintor moscovita lo he llamado aquí «meditación kandinskiana», dando sentido a una sutil distinción entre ‘conformar’ y ‘formar’, la cual podría pasar inadvertida, y a lo último, al ‘formar’, como propósito del estudio. La conformación de las líneas conceptuales explica, como se verá, aspectos de la obra de Kandinsky, mientras que la formación en la que avanza la escritura de este texto apunta a la definición de un concepto filosófico o, por lo menos, a la determinación original del uso de la conformación en conjunto de las líneas conceptuales relativas a la transformación de las formas de expresión del pintor. Así, en este texto, se traen al frente las implicaciones filosóficas que presenta el *corpus* de Kandinsky, pero, sobre todo, se acentúan las implicaciones artísticas de su obra en el desarrollo de un producto filosófico particular que se encuentra íntimamente ligado a ella. Sin más rodeos ni preámbulos, diré simplemente que se trata de proveer una definición suficiente de aquello que Kandinsky utilizó para caracterizar el arte de la pintura

llamándolo *das Geistige* y de mostrar que tal definición resulta operativa para explicar el proceso de transformación de formas en su pintura, la «meditación kandinskiana».

En este punto, paso a exponer el orden de la escritura del texto, explicando que en su inicio parto de un presupuesto sobre el cual no puntualizo en el resto de estas páginas. Este elemento apoya sobre todo el curso que seguirá la tesis en determinado punto, cuando trato en la segunda parte voy a establecer relaciones entre la conceptualización kandinskiana del arte y los asuntos sociológicos que se derivan de su relación con el ámbito de los pensadores religiosos neo-cristianos en Rusia. Pero en realidad, es un elemento que inspira la escritura desde un comienzo. Surge del testimonio de la viuda del pintor, Nina Kandinsky, quien en el libro de memorias sobre su esposo nos presenta la imagen de un Kandinsky devoto en alguna medida a la doctrina del culto cristiano ortodoxo<sup>1</sup>. Por no ser uno de los objetivos últimos de este estudio, la devoción de Kandinsky no se presenta en adelante como un tema, sobre el cual habría todavía muy poca documentación disponible. Sin embargo, vista como presupuesto, dicha devoción pone la mirada sobre un puerto distante del contexto de lo artístico en Alemania en el que habitualmente se le enmarca; afuera de él, la pone en la relación que tiene la conceptualización de Kandinsky sobre la misión del arte con la conceptualización misma de una conciencia religiosa neo-cristiana que surge en el cambio de siglo de la *Edad de plata*, estimulada por la obra de Soloviov en la generación de filósofos que le siguieron.

Para llegar allí, el recorrido comienza en el primer capítulo con el establecimiento de un marco social-histórico que describe la evolución de de las interpretaciones de la obra de Nietzsche en el contexto de una *Kultur* cuya adherencia se basa en el uso de la lengua alemana. En ese primer capítulo se ponen en relación las implicaciones del desarrollo de las interpretaciones de la obra de Nietzsche hechas por la teorización de las artes con el contexto sociológico, marcado por la consolidación de la burguesía industrializada y pretenciosa de acceder al ámbito de la cultura como clase que toma las riendas de los procesos de democratización. Se revisan allí una serie de contradicciones en las que incurre la

---

<sup>1</sup> KANDINSKY, N. *Kandinsky y yo*, traducción al Csatellano de Cristina Bucheister, Parsifal, Figuras 8 (Barcelona: 1990)

teorización de las artes, especialmente con el modo de asumir el materialismo económico que representaba los intereses burgueses por sobrevenir el régimen monárquico. Éste, en términos de su vínculo con lo artístico y lo cultural, representaba para la generación del cambio de siglo en la *Kultur* un atavismo expresado en fórmulas ‘naturalistas’ y ‘realistas’. Las generaciones de artistas más jóvenes del cambio de siglo, exigiendo una ruptura definitiva con la expresión de estas fórmulas, propuso una visión del mundo que giró en torno a la conceptualización de “lo nuevo”, e incluso, una conceptualización de “lo radicalmente nuevo” amañada a las discusiones sobre las disputas entre ‘lo antiguo’ y ‘lo moderno’, lo que tuvo como consecuencia para la práctica de las artes la generación de unas categorías empíricas que reemplazaron las de las viejas fórmulas. Aquí se trabajarán principalmente el concepto formado por Semper de *Kunstwerden* y el de *Kunstwollen* que sería la revisión que del anterior hace Riegl y, a partir de ahí, las categorías sociológico-estéticas de *kitsch*, *decadencia* y *simulacro* (*Ersatz*) y las categorías formales de *arabesco* y *centralidad*. Aunque el propósito mismo del arte no llega a formarse con claridad en esta tesis sino hasta haber recorrido todos los siete capítulos que la conforman, en este primer capítulo, la observación de *Komposition VI* (1913) ilustra la interacción de las categorías que se acaban de mencionar, en un paso que va hacia la concreción del propósito del arte a través de la búsqueda de cierto efecto estético que borre toda traza del contenido literal, pero, sobre todo, deja indicado el tramo que le hace falta a la meditación kandinskiana para cumplir ese propósito. Finalmente, en este capítulo se da un abre bocas acerca de la función que tiene el color como materia pictórica en estas categorías y se plantea, pues, la hipótesis de que el problema que enfrenta la teorización de las artes del cambio de siglo, que, no obstante, se despliega sobre la retórica de ‘lo espiritual’, es un problema ‘materiológico’, es decir, que se proyecta en una forma de resolver el asunto de la materia misma.

A partir de ahí, pensando en que la tesis se proyecta sobre el problema ‘materiológico’ y habiendo identificado al color como la materia pictórica, se persigue el momento en el que la Teoría del color converge con una teoría moderna de la luz. Así, en el capítulo dos se rastrea la vía expedita que conduce hacia una de las referencias que Kandinsky presenta en *Über das Geistige in der Kunst*, aunque ambivalente para el caso del pintor moscovita, muy interesante e importante. A la *Farbenlehre* (1810) de Goethe se llega rápidamente

tras revisar su influencia sobre las tablas publicadas como parte del texto de *Über das Geistige in der Kunst* (Podzemskaia: 2003). Pero el permiso que me he dado aquí para penetrar a través de la puerta que la *Farbenlehre* abre hacia la visión romántica revela el enfrentamiento de dos posiciones enfrentadas. En la *Farbenlehre*, la crítica de Goethe se lanza ferozmente sobre el cartesianismo metodológico que sirvió a Newton para arrojar una serie de conclusiones sobre la naturaleza de la luz. Aunque al final de su vida Goethe se retracta de algunos de los ataques contra Newton que avivaron la polémica acerca de la metodología experimental para la observación de fenómenos, en este capítulo se esboza el perfil de una figura de Goethe afín al episodio de la polémica que éste propone al respecto. Se trata de un retrato entre otros del “consejero áulico”<sup>2</sup> cuya esencia se destila, además de las claves que nos proporciona el asunto de la polémica lanzada sobre la obra de Newton, también de la interpretación e instrumentalización de su obra por parte de Rudolf Steiner durante el cambio de siglo, cuya obra fue seguida de cerca por Kandinsky (Ringbom: 1970) aunque con brevedad durante los años en que preparó el manuscrito de *Über das Geistige in der Kunst*. En este segundo capítulo, protagonizado por las figuras de Newton y del *Goethe kandinskiano* que ahí se traza, se apuntarán los detalles que unen ontológicamente el color a la luz y que, entretanto, servirán de puente más adelante para comunicar la meditación kandinskiana con la conceptualización estética medieval de la luz y, por esa misma vía, con el diálogo entre las concepciones platónica, aristotélica de la esencia y la energía.

En seguida se identificarán tres momentos puntuales que validan la estrecha relación entre el concepto de luz y la práctica de la pintura, los cuales podrían categorizarse como técnico-históricos para el desarrollo de esta última. Los tres momentos son, el primero, el reconocimiento de la pintura como arte a partir del Renacimiento, el siguiente, el movimiento impresionista como eslabón paradigmático entre el Naturalismo representacional y la marcha modernista hacia el abstraccionismo, revolucionario en términos del sentido estético que adquiere la percepción misma del material pictórico y que releva la estética del artificio y la ilusión, y, por último, la consecutiva

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, otros autores importantes para esta tesis que se referencian más adelante, como Rudiger Safransky y Eugenio Trías, ya han trabajado sus propios retratos y perfiles de la figura de Goethe.

teorización tecnológica neo-impresionista de los avances conceptuales alcanzados durante el auge del Impresionismo.

Cada uno de estos tres momentos enfrenta un problema en relación al concepto de luz, guardando siempre la intención de hacerla presente a través de la pintura. Al trabajar en orden sucesivo y cronológico los tres momentos, se encontrará que hay una historia que desarrolla y transforma la noción de *mimesis*, de modo que la solución técnica de cada uno de los tres momentos revela un entendimiento distinto de tal noción. Pero el de *mimesis* no es el único desarrollo que connota una evolución conceptual en la pintura. A este desarrollo se le cruza la historia que cuenta los descubrimientos que definen las características del fenómeno de la *percepción* visual, esta última, una noción que admite en sus líneas conceptuales varias equivalencias y hasta ambigüedades, permitiendo implicaciones provenientes de la reflexión psicológica y filosófica. Llegando al final del siglo XIX, admite incluso la entrada de una orientación idealista, cuando la obra de Bergson, que no es desconocida para Kandinsky, modifica por completo la esencia cientificista de la caracterización conceptual del fenómeno de la *percepción* y da cabida a los sesgos pre-perceptuales derivados de su conceptualización de la *memoria*.

Viendo que la pintura, inaugurada como arte con el Renacimiento, reporta una estrecha conexión con el ‘misterio de la Luz’ que entretuvo a Descartes y a Newton, se explorará en este capítulo el rol del contenido misterioso del fenómeno en la conceptualización de la pintura como acto con capacidad sobrenatural. Se adivinará, gracias a la correspondencia con la pintura misma, que el fenómeno responde a la estructura del *símbolo*. Por lo tanto, la conceptualización de la pintura replica tal estructura, lo cual coincide con la tesis de Panofsky sobre la perspectiva, la cual puede ser concebida como una forma simbólica (Panofsky: 1974). Contando con que Panofsky introduce una conceptualización de símbolo que desborda la perspectiva semiológica, veremos que con el desarrollo de la pintura en los siguientes dos momentos aquí tratados el vínculo con lo simbólico cambia en algo: conservará la pintura en su código elementos del concepto de símbolo, pero asimismo va a problematizar de golpe el concepto de símbolo y la concepción simbólica de la Luz que se hereda del medioevo. Este tercer capítulo explora la incidencia de la evolución de la técnica y de la conceptualización pictórica sobre los

cambios en la conceptualización de la luz. A manera de hipótesis, en últimas, plantea el reconocimiento de una dialéctica que se establece entre ambos procesos de conceptualización, el de la de la pintura como acto sobrenatural que entretiene una relación por determinar en los capítulos siguientes con lo simbólico y el de la de la luz, que gracias a la pintura tiende a recuperar algunas notas de una estética medieval que determinó su contenido misterioso. Al final, el capítulo arroja una serie de categorías empíricas y formales que conforman un concepto de ‘luz pictórica’ que se puede ajustar a la pintura francesa de fin de siglo y veremos en él, con el estudio de algunos de los “*dibujos de color*” –*Das Wolgalied* (1906) y *Das bunte Leben* (1907)– producidos por Kandinsky durante el breve período en el que reside en Sèvres, que el pintor moscovita instrumentaliza esas categorías y las canaliza en una vía que discurre primordialmente de la relación triangular que integra la *armonía* al vínculo entre luz y pintura.

El cuarto capítulo, obedeciendo a la vía de posibilidades que abre Panofsky en cuanto a lo simbólico, va al encuentro de cierta conceptualización sobre lo simbólico mismo en un sentido que supere su concepción semiológica, tal que se adecúe a la convergencia de elementos procedentes de una serie de tradiciones y de contextos culturales diversos que condicionan la meditación kandinskiana. De la obra de Eugenio Trías se importa así el concepto de *acontecer simbólico* y en este cuarto capítulo la meditación kandinskiana adquiere gracias a dicho concepto una solidez estructural desde el punto de vista categorial. De esta transacción resultan principalmente dos cosas importantes para esta tesis: primero, aporta una plantilla conceptual clara y consolidada en forma de una filosofía, que es la obra de Trías, sobre la cual la construcción de una meditación kandinskiana como la que se ejecuta en esta tesis puede trazar una dirección que la orienta de manera que define para sí un propósito artístico al que haremos referencia mediante la expresión del «desandar» del artista moscovita; segundo, concede a la pintura el carácter sobrenatural que hace parte fundamental de la visión del arte propia de Kandinsky.

La dirección que toma la meditación kandinskiana sobre la plantilla o mapa de navegación que proporciona la obra de Trías, el «desandar», permite la entrada de elementos que se ajustan más a los momentos iniciales de la narración, que es como presenta Trías su

filosofía en el libro *La edad del espíritu*, que a los definitivos sobre la formación filosófica en Trías del concepto de *espíritu*, ligada íntimamente a la postulación del refinamiento de la Razón como horizonte de ‘revelación’ y marca límite que orienta un ethos humanístico. Sin embargo, veremos que esta inversión del sentido no excluye a la meditación kandinskiana de su propia formación particular de un concepto de *espíritu* y de *das Geistige* sobre la base de la obra de Trías, aun si apunta al extremo opuesto en el que la Razón no tiene un papel absolutamente determinante. Así, en base a la semejanza con los momentos iniciales de la narración de Trías, allí donde domina el área “profético-sofiológica”, la teorización neoplatónica sobre el *lógos* que toma forma en Rusia en las primeras décadas del siglo XX se incorpora al asunto de la conceptualización de ‘lo espiritual’ en el proceso de formación de una meditación kandinskiana a lo largo del quinto capítulo de este estudio.

El capítulo seis presenta el contraste entre las visiones sobre el arte que sostienen Kandinsky y la institución de la Bauhaus. Se explora la llegada de Kandinsky a la facultad de Weimar, primero desde el punto de vista de los motivos teóricos y filosóficos que le apartaron del Constructivismo del círculo de Rodchenko; en seguida, teniendo en cuenta las conclusiones que se extraen de la exploración de las hipótesis que configuran los motivos de su salida de Rusia, surge la pregunta por las razones que le aproximan a otra forma de constructivismo, el de la Bauhaus, planteado como fórmula que apoya el proceso de democratización en la Alemania del período de entreguerras. El sentido de este cambio parece incoherente al echar un primer vistazo. No obstante, la figura de Walter Gropius funcionará aquí como el fulcro sobre el que se apalanca el proceso de entrada a la Bauhaus por parte de Kandinsky. No planteo esto contando con que es Gropius quien hace la invitación a Kandinsky a integrar la facultad de la escuela, lo que estaría conducido por cierta obviedad, sino por el descubrimiento de que los estudios académicos sobre la Bauhaus contemplan la tesis de que, en cuanto a la teorización y la conceptualización de la Bauhaus, a su fundador se le puede atribuir una suerte de hipocresía, especialmente en el asunto de su visión sobre el arte. La visión de Kandinsky parece tocarse con la de Gropius en más de un punto, así que simpatiza con éste, adopta la actitud hipócrita, y se adapta a las líneas teóricas y conceptuales de la escuela.

Así, el paso de un constructivismo al otro se explica en base a una analogía conceptual. Se trata del tránsito entre el concepto de *faktura* al de *calidad*, y de la posición crítica de la teorización de Kandinsky frente a ambos, rescatando sin embargo los elementos de cada uno que nutren y que refinan su meditación. En general, se verá que la forma como Kandinsky dialoga y se adapta con las líneas conceptuales de la Bauhaus, la manera en que planea su incursión en la didáctica de la escuela y en que ésta impulsa su producción visual y textual arroja como resultado el hecho de que su meditación llega vigorosamente a punto de conseguir su forma más acabada durante el debate que sostiene con el Constructivismo de Rodchenko. Una de las hipótesis que plantea este capítulo es la de que los cursos que imparte y las imágenes que son producidas por Kandinsky durante su paso por la Bauhaus muestran la aplicación atemperada de los propios principios teóricos y filosóficos que rezuman del debate con Rodchenko, del enfrentamiento composición-construcción, el cual es un tema de amplio alcance en el contexto de la *Edad de plata* que pone de nuevo sobre la mesa las líneas teóricas sobre el arte en el pensamiento de los protagonistas del movimiento religioso neocristiano que hicieron su aparición en el capítulo cinco. De esta manera, el capítulo seis atiende especialmente algunos aspectos de la obra de Pável Florensky, quien, entre los pensadores religiosos neocristianos rusos, más que Sergei Bulgakov, quien resulta ciertamente más próximo a Kandinsky y al que se le trata con mayor celo en el último capítulo, se inclinó con ahínco a varios temas teóricos de las artes visuales. Florensky aporta una manera para hablar de las imágenes propia de su tiempo que utilizamos aquí, nutrida por el aprendizaje que en la Bauhaus Kandinsky adquiere sobre el uso formal del color, para hablar del espacio pictórico como concreción de la esencia en la pintura *Kreise im Kreis*, elaborada por Kandinsky en 1923.

El séptimo y último capítulo llevará de vuelta al lector al asunto de la definición de unas líneas conceptuales que corresponden a la noción kandinskiana de “lo espiritual en el arte”. El concepto de *síntesis* que se viene perfilando desde el capítulo anterior como un instrumento que exhibe con propiedad las líneas que explicarían aquello de “lo espiritual en el arte” toma en este final formas conclusivas. Tomado desde la figura de *Sofía* que presenta la obra de Vladimir Soloviov, el concepto de *síntesis* que influyó en el pensamiento religioso neocristiano ruso aporta toques acabados a la meditación kandinskiana

en el sentido en el que Kandinsky, desde el inicio, concibe la pintura como un poderoso agente de la vida espiritual, como forma de concreción de tal *síntesis*, si bien un tipo de síntesis especial, cercano a los sofíólogos rusos y distinto a los conceptos de síntesis que dominaban en el contexto germano. Mediante la afinidad con varios de los aspectos del pensamiento temprano de Sergei Bulgakov y con las licencias que este pensamiento concede a la meditación kandinskiana como forma que se alinea con el propósito ecuménico del pensamiento neo-cristiano, la visión de Kandinsky sobre el arte se inserta en la conciencia religiosa neo-cristiana y comparte con ésta uno de sus objetivos: la concreción de un acontecer, por el cual retorna al aspecto del mundo, a la materia como su pre-condición elemental, su esencia simbólica a través del sentido que el concepto de materia adquiere como matriz y como madre o tejido que sustenta todo lo óptico.

*Courbe dominante* (1933) muestra también de manera conclusiva, desde el punto de vista de la meditación kandinskiana como práctica pictórica, la concreción espacial de ese acontecer, comprendiendo entre sus bordes el drama de la distinción entre esencia y energía, espíritu y, en este caso, materia pictórica, y de la síntesis que reúne esta antinomia precisamente en tal distinción gracias al acto estético en el que la materia pictórica, el espacio que el uso del color revela, recupera la potencia de lo simbólico y su capacidad performativa como agencia se abre paso nuevamente en la conciencia de ser humano.

Cabe decir como introducción a las páginas que vienen a continuación que la esencia de esta tesis, más que un asunto de interés exclusivo de los estudios sobre arte o sobre un aspecto específico de la obra de Kandinsky, comprende un interés de alguna manera más amplio que cae dentro de la competencia de lo que solemos llamar las 'Humanidades'. Pero también se presenta como un interés puntual, como un problema a resolver. Aunque no se pretende el ejercicio mismo del filosofar, el problema de "lo espiritual en el arte" tomado de la meditación kandinskiana es un problema filosófico. La forma de embarcarme en la aventura de componer ese concepto de *das Geistige* explora saberes de varios ámbitos, el filosófico, el artístico, también el histórico, por poner algunos ejemplos. Pero la escritura de este texto, en últimas, busca desentrañar de la meditación kandinskiana una idea particular sobre lo que los seres humanos

solemos denominar «lo espiritual», un concepto que, hoy como entonces, es un asunto que es presa de imprecisiones y conducente al disenso, por mucho que se encuentre en la base a la que el hombre mira para explorar el sentido de su propia condición humana.

# Índice

Agradecimientos.....	v	
Resumen .....	vii	
Abstract.....	vii	
Lista de abreviaciones.....	ix	
Prólogo .....	xi	
Lista de figuras .....	xxix	
Parte uno. Vapor de Luz		
Capítulo 1. El modismo <i>das Geistige</i> en la « <i>Kultur</i> » del cambio del siglo XIX al XX.....		1
1.1. «Clima expresionista».....	8	
1.2. La meditación de Kandinsky: entre « <i>décadence</i> » y « <i>decadentismo</i> » .....	28	
1.3. Marginalidad como centralidad: El concepto de « <i>arabesco</i> ».....	41	
1.4. Wagnerianismo, <i>Jugendstil</i> .....	64	
1.5. Kitsch y voluntad de arte kandinskiana.....	69	
Capítulo 2. Sublimación regresiva de la luz. La cualidad lumínica en la opacidad del pigmento.....		95
2.1. Metafísica medieval de la Luz en la historia de la pintura: unidad de sentido entre « <i>lux</i> » y « <i>lumen</i> ».....	99	
2.2. Introducción del análisis en la concepción de la luz medieval .....	105	
2.3. El Goethe de Kandinsky y su polémica con Newton.....	112	
2.4. Los «dibujos de color»: variación de la forma pictórica relativa a la luz newtoniana.....	125	
2.5. La mancha como unidad sintética.....	135	

2.6. Color local: el simbolismo propio del color .....	140
Capítulo 3. «La luz pictórica»: de lo pre-moderno a una conceptualización simbólica de Luz finisecular .....	145
3.1. Función del momento sinalógico en el arte del Renacimiento.....	149
3.2. Armonía en el Impresionismo.....	155
3.3. El sujeto contemplativo como condición para la validez de la metáfora del “movimiento” .....	166
3.4. El sujeto como <i>locus</i> de la obra pictórica en la teorización del Neo-impresionismo.....	169
3.5. <i>Retórica anarquista</i> en el <i>fin de siècle</i> y «éclat» como <i>luz sintética</i> .....	179
Parte dos. Sobre el peso de la luz	
Capítulo 4. Problemas del concepto simbólico de luz .....	187
4.1. Rasgos conceptuales y formales de «ideología moscovita» en la «meditación kandinskiana» .....	198
4.2. La instrumentalización de la Estética.....	217
4.3. Lo estético y éxtasis: correlato de lo socio-político en la « <i>Kultur</i> ».....	230
4.4. Intelectualizaciones de <i>éxtasis</i> y <i>capacidad para el éxtasis</i> como categorías sociológico-artísticas.....	238
Capítulo 5. La concreción del « <i>acontecer simbólico</i> » en la meditación kandinskiana .....	257
5.1. Kandinsky y el pensamiento religioso ruso a comienzos del siglo XX .....	259
5.2. Transición al neoplatonismo como tendencia teológica en las primeras décadas del siglo XX en Rusia.....	270
5.3. El neoplatonismo propio del pensamiento ruso en la meditación kandinskiana .....	277
Capítulo 6. Kandinsky entre la racionalidad y la mística de la Bauhaus .....	291

6.1. A la racionalidad de la Bauhaus, desde la experimentación soviética .....	294
6.2. Kandinsky entre ámbitos constructivistas: del concepto de «faktura» al de «calidad».....	300
6.3. El fondo romántico del manifiesto de la Bauhaus .....	313
6.4. Del arte sinestésico a la «síntesis de las artes»: Romanticismo como valor perenne universal creativo .....	321
6.5. Espacio y color en la obra de Kandinsky en la Bauhaus...	337
Parte tres. La gran síntesis	
Capítulo 7. De la «Época del Gran Espiritual» a la «Gran Síntesis» .....	353
7.1. La <i>Sofía</i> de Soloviov como síntesis opuesta a la resolución de las antinomias .....	355
7.2. La «Gran Síntesis» en <i>Courbe Dominante (1936)</i> .....	360
7.3. Lo «matricial» como propósito: la <i>meditación kandinskiana</i> y Sergei Bulgakov en la «conciencia religiosa neo-cristiana».....	364
Epílogo .....	377
Figuras .....	391
Bibliografía .....	407



## Lista de figuras

Figura 1. Kandinsky, V. *Improvisation Sintflut*. Óleo sobre lienzo. 95.8 x 150.3 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus. Múnich. <https://sammlungonline.lenbachhaus.de/objekt/improvisation-sintflut-30012094.html>, inserta el 22-09-2019.

Figura 2. Kandinsky, V. *Komposition VI* (1913). Óleo sobre lienzo. 195 x 300 cm. San Petersburgo. The State Hermitage Museum. <https://www.wikiart.org/es/wassily-kandinsky/composition-vi-1913>, inserta el 22-09-2019.

Figura 3. Kandinsky, V. *Das bunte Leben* (1907) Témpera sobre lienzo  
130 x 162.5 cm  
Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-1.php>, inserta el 14/09/2019.

Figura 4. Kandinsky, V. *Kreise im Kreis* (1923) Óleo sobre lienzo  
98.7 x 95.6 cm  
Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-247.php>, inserta el 14/09/2019.

Figura 5. Kandinsky, V. *Courbe dominante* (1936) Óleo sobre lienzo  
129.2 x 194.3 cm  
Nueva York, Solomon R. Guggenheim Museum.  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-59.php>, inserta el 14/09/2019

Figura 6. Kandinsky, V. *Komposition VII* (1913) Óleo sobre lienzo  
200 x 300 cm  
Moscú, Galería Tretiakov  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-36.php>, inserta el 16/09/2019

Figura 7. Kandinsky, V. *Murnau, Kohlgruberstrasse* (1909) Óleo sobre cartón  
72 x 98 cm  
<http://www.kandinskywasily.de/werk-565.php>, inserta el 16/09/2019

Figura 8. Kandinsky, V. *Friedhof und Pfarrhaus In Kohel* (1909) Óleo sobre cartón  
44.4 x 32.7 cm  
Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus  
<http://www.kandinskywasily.de/werk-9.php>, inserta el 16/09/2019

Figura 9. Kandinsky, V. *Murnau, Herbstliche Landschaft mit Kirche* (1909) Óleo sobre cartón  
33 x 44 cm  
<http://www.kandinskywasily.de/werk-564.php>, inserta el 16/09/2019

Figura 10. Kandinsky, V. *Lied*  
Título alternativo: *Chant de la Volga (Das Wolga Lied)* (1906)  
Témpera sobre cartón satinado  
49 x 66 cm  
París, Centre Georges Pompidou  
<http://v-kandinsky.ru/wp-content/uploads/2013/06/21.jpg>, inserta el 16/09/2019

Figura 11. Monet, C. *Parva de Heno (Atardecer)*  
1891  
Óleo sobre lienzo  
73.3 x 92.7 cm  
Boston  
Museum of Fine Arts, Boston  
*Kandinsky. Una retrospectiva*. Palacios y Museos (Madrid: 2015) p. 19. Derechos de la fotografía, Centre Pompidou.

Figura 12. Constable, J. *Landscape with a Double Rainbow*  
1812  
Óleo sobre papel  
33.7 x 38.4 cm  
Londres

Victoria and Albert Museum

<https://www.wikiart.org/es/john-constable/landscape-with-a-double-rainbow-1812>, inserta el 22/09/2019

Figura 13. Turner, J. M. W. *Light and Colour (Goethe's Theory) The Morning after The Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*  
1843

Óleo sobre lienzo

78.5 x 78.5 cm

Londres

Tate Britain

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner\\_-\\_The\\_Morning\\_after\\_the\\_Deluge\\_-\\_WGA23180.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Joseph_Mallord_William_Turner_-_The_Morning_after_the_Deluge_-_WGA23180.jpg), inserta el 22/09/2019

Figura 14. Kandinsky, V. *Schwarzer Fleck* (1912) Óleo sobre lienzo  
100 x 130 cm

San Petersburgo, Museo Ruso

<http://www.kandinskywasily.de/werk-112.php>, inserta el 16/09/2019

Figura 15. Kandinsky, V. *Farbenstudie. Quadrate und konzenrische Ringe* (1913) Acuarela, gouache y pastel sobre papel

23.8 x 31.4 cm

Múnich, Städtische Galerie im Lenbachhaus

<http://www.kandinskywasily.de/werk-370.php>, inserta el 16/09/2019

Figura 16. Kandinsky, V. *Bild auf hellen Grund* (1916) Óleo sobre lienzo

100 x 78 cm

París, Centre Georges Pompidou

<http://www.kandinskywasily.de/werk-301.php>, inserta el 16/09/2019

Figura 17. Kandinsky, V. *Komposition 217. Grau Oval*  
1917

Óleo sobre lienzo

104 x 133.5 cm

Yekaterinburg, Museo de Bellas Artes de Yekaterinburg

<http://www.kandinskywassily.de/werk-96.php>, inserta el  
16/09/2019

Figura 18. Kandinsky, V. *Weißes Oval* (1919) Óleo sobre lienzo  
80 x 93 cm  
Moscú, Galería Tretiakov  
<https://www.artforum.com/print/previews/200401/wassily-kandinsky-5971>, inserta el 16/09/2019

Figura 19. Kandinsky, V. *Weißes Zentrum* (1921) Óleo sobre lienzo  
119 x 36 cm  
Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-747.php>, inserta el  
16/09/2019

Figura 20. Kandinsky, V. *Rotes Oval* (1920) Óleo sobre lienzo  
71.5 x 71.5 cm  
Nueva York  
The Solomon R. Guggenheim Museum  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-40.php>, inserta el  
16/09/2019

Figura 21. Kandinsky, V. *Rotes Oval* (1920) Óleo sobre lienzo  
71.5 x 71.5 cm  
Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-40.php>, inserta el  
16/09/2019

## PARTE UNO

### VAPOR DE LUZ

#### Capítulo 1. El modismo *das Geistige* en la «*Kultur*» del cambio del siglo XIX al XX.

Había sido costumbre y ambición, entre las generaciones de jóvenes rusos del siglo XIX que tenían alguna relación con la llamada *Intelligentsia*, el perseguir una formación académica e intelectual en el extranjero, dado que el panorama cultural de la vasta región, mayormente rural, no contaba las oportunidades que los grandes centros culturales europeos sí ofrecían. Al mismo tiempo, la situación política interna de la inmensa región que el Imperio Ruso intentaba mantener bajo su jurisdicción atravesó una serie de eventos sociales transformadores. Con estos eventos (reformas sociales, educativas, religiosas y políticas, interrelacionadas entre sí), el cambio del siglo introducía modificaciones en la visión de nación y de mundo de la nueva *Intelligentsia*. Vasili Kandinsky (1866-1944), hasta 1896, había seguido sintomáticamente el ánimo de estos cambios, de manera que se había formado académicamente en Moscú, y no en Francia ni Alemania como era la costumbre, bajo el signo de un marcado interés por la nueva ciencia etnográfica. Hasta entonces, no había sentido la necesidad de emular el modelo que la *Intelligentsia* había conservado hasta entonces, aquél del emigrar a los centros culturales europeos en busca de una formación académica e intelectual. Sin embargo, al filo del cambio de siglo, Kandinsky optó por abandonar la carrera que hasta el momento había perseguido y se decidió por conseguir una formación como pintor en la ciudad bávara de Múnich.

Regularmente, los jóvenes rusos de fin de siglo que optaban de la manera que lo hizo Kandinsky elegían como destino las ciudades de París y Múnich. París: por una parte, indiscutiblemente atractiva por su condición de tradicional centro cultural europeo realizado y enriquecido recientemente, además, por la herencia dejada por el apogeo y caída del imperio napoleónico. Por el otro lado estaba Múnich. Lejos de seguirle la huella a la capital francesa, florecía entonces como un atractivo centro en el que apenas se congregaba

una suerte de modelo comunal, compuesto por una generación joven y preocupada por las tensiones socio-económicas y políticas que generaba el alto nivel de industrialización. No sólo preocupada por ello; una generación convencida, además, de que en el gusto por los asuntos del arte y de la cultura se engendraba un mundo alternativo que permitiría darle sentido a las circunstancias que le rodeaba. Así, Kandinsky llega a Schwabing, un pequeño distrito que albergaba en una gran medida la efusividad en torno al arte que funcionaba como motor cultural de la ciudad de Múnich.

Sin embargo, la historia alemana de ese cambio de siglo no carece de elementos bastante complejos que se avisaban muy detrás de la acogedora apariencia de Schwabing. En este sentido, la llegada a Múnich debe ser capitulada, en el caso de Kandinsky, mucho más allá que como el episodio de su formación técnica como pintor. Múnich le ofrece a Kandinsky un nuevo contexto en todos los sentidos: incursiona en un marco social e histórico por el que no se puede simplemente pasar de largo, puesto que sus vivaces elementos modifican gradualmente la visión que el joven ruso traía acerca del arte y de su papel trascendental dentro de los mecanismos de desarrollo social.

En estos años de formación, Kandinsky no es aún el dueño de un pensamiento original y maduro, ni su obra, una vez comienza a tener contacto con el público, alcanza a identificar un programa con un propósito que se encarna en su misma ejecución. Apenas era un joven entusiasta, con un bagaje que recogía el acervo cultural de la identidad rusa. Sin embargo, toda la agitación cultural del ámbito germano, su histórico nivel de desarrollo en materia de Filosofía y de manifestaciones culturales que se emparentan con ese desarrollo, como la música, por ejemplo, lo ponen en contacto con debates en torno a conceptos determinantes del fondo sobre el que se va formando su pensamiento particular acerca del arte.

Otros factores llegaron a ser determinantes en ese proceso. Aquí veremos además la importancia del breve período, entre 1906 y 1907, en el que Kandinsky tuvo la oportunidad de contrastar el contexto germano con la conceptualización hiperespecializada del arte francés. Pero hay que decir, que ningún otro marco, más que el de la *Kultur* alemana, pudo haber aportado al pensamiento kandinskiano

la nominación de los conceptos capitales que lo maduraron. Entre ellos, podría decirse que el pintor moscovita se interesa con tenacidad en la recurrente voz de un “*das Geistige*”, y, de modo paralelo, con otros conceptos vigentes en aquel cambio de siglo, como lo son el de *kitsch*, el de *arabesco* o el de *necesidad interior*. Estos conceptos hacen parte de ese marco y en él, puede por lo tanto observarse, se vive la oposición crítica entre la idea de Modernidad y el surgimiento de múltiples fenómenos o expresiones que se pueden categorizar como *modernismos* y *antimodernismos* de una forma muy marcada y cercana a la reflexión filosófica. Esta forma de categorización obedece, como bien señala Matei Calinescu en la introducción a su *Faces of Modernity* (1977)<sup>3</sup>, al “sentido cada vez más penetrante del relativismo histórico”. La afirmación de Calinescu actúa como un índice que deja entrever de manera extendida que este tipo de categorizaciones hace parte de una narrativa que se produce con posterioridad a los hechos que trata, lo cual quiere decir que la presencia de estos fenómenos y expresiones críticas se vivía hasta entonces como una experiencia primordial y de primera mano entre los ámbitos que protagonizaban la agitada escena cultural del mundo germano del cambio de siglo.

Permitiéndonos entrar de esta manera en la materia que aquí nos interesa y yendo directamente al interés de Kandinsky por el concepto de «*das Geistige*», tenemos que en las primeras décadas del siglo XX no había una consciencia formada teóricamente sobre lo antinómico que hay entre la idea de lo moderno y los fenómenos culturales emergentes, por lo que cuando aquí se habla de la validez del concepto de «*das Geistige*» al que se refiere Kandinsky, sometido al contraste con las denominaciones que Calinescu presenta enfrentadas a la Modernidad propiamente dicha, debe entenderse que, en el contexto, el conjunto de todas estas categorías era recogido por una más o menos homogénea posición revocadora de la tradición cultural y que, por lo tanto, Kandinsky participaba de una escena extendida, a la vez que se distinguía de la uniformidad de la misma, hasta el punto de que lo propio del pensamiento de Kandinsky estaba frecuentemente –y de una manera particular– en franca oposición a la visión de otros actores de la misma escena.

---

<sup>3</sup> Calinescu, M. *Cinco caras de la modernidad* (1987), traducción al castellano de María Teresa Beguiristain, Tecnos, (Madrid: 1991)

Siendo que el punto de vista por el cual nos acercamos aquí al contexto alemán integra varias de las dimensiones que se involucran en el asunto de la reflexión crítica sobre la Modernidad, especialmente el ángulo filosófico, cabe anotar el hecho de que reconocemos con Calinescu que los *antimodernismos* y los *modernismos* que revisan la visión moderna tradicional no se acogen exclusivamente a las categorías estéticas o artísticas; más allá, amplían sus fronteras hasta ocupar todo el espectro cultural. Así, por ejemplo, en el caso de las minorías católicas del sur de Baviera, pueden situarse posiciones conservadoras enfrentadas a otras progresistas. Calinescu describe en su obra el choque paradójico entre Modernidad histórica entendida como una visión totalizadora y la Modernidad estética, y lo señala como uno de los rasgos que permiten describir la época de la que se habla como el momento de *decadencia* en el cual la Modernidad se enfrentó a sí misma.

En general, el uso de la voz “*das Geistige*” por parte de los fenómenos que se integraron a las categorías de «modernista» y de «antimodernista» ponían en consideración crítica el influjo de la visión funcionalista de la cultura que se derivaba del cartesianismo y que se expresaba en aquel momento por medio de la imposición de los valores materialistas. Pero la voz “*das Geistige*” adopta un uso elusivo cuando, en el cambio de siglo, en medio del furor cientificista, se imponía el afán de determinar si el asunto en relación al «Geist» no pasaba de ser un acto psíquico o si era algo dado, eterno, preexistente. En este último caso, cualquier tipo de oposición al materialismo con pretensiones de validez, formulada apelando a la utilización de la expresión «*das Geistige*», implicaba salvaguardar algo que viene de más atrás y cuya cognoscibilidad se sustrae del esquema del entendimiento de su «mecanismo» y se invierte en el de la comprensión de su «sentido». Sin contradecir lo anterior, podría considerarse la pregunta específica sobre «cómo funciona *das Geistige*», a la cual, no obstante, *Über das Geistige in der Kunst* (1911), la obra más significativa escrita por Kandinsky, no se acerca a dar conclusiones. La pregunta queda abierta. No sólo eso, sino que ella conduce a la pregunta de «qué es *algo*», ampliada en este caso a «qué es aquello que Kandinsky intuye como *das Geistige* en el arte». Se deduce de lo anterior que la formulación del programa de Kandinsky, la cual, en cierto sentido está comprendida por completo

en la frase que compone el título del tratado, plantea una investigación cuya pregunta es eminentemente filosófica.

Si lo relacionado con el «Geist», como lo entiende Kandinsky, *debe ser* comprendido a la manera de algo dado trascendental, entonces, por ese '*deber ser*', lo designado por «*das Geistige*» obedece en consecuencia al ámbito de una normativa y no de una ley natural. Ahora bien, en el cambio de siglo, a un programa como el de Kandinsky se le exige una compensación que esté de acuerdo con el momento histórico. Es necesario, para que «*das Geistige*» conserve su validez pre-estética, que se le investigue como si se tratara de un acto psíquico. La pregunta de la investigación de Kandinsky se plantea ligeramente modificada; ¿qué debe ser el arte contemporáneo, no para que el «sentido» del acontecer de todas las cosas quede prescrito por una ley, sino para que el misterio irreductible de ese acontecer mantenga su validez para el hombre, es decir, para que ese misterio se le muestre a la conciencia a través del arte, precisamente como misterio y no como algo que puede resolverse, como límite que se resiste categóricamente a la reducción al formato mecanicista? En el caso particular de la secularización que se hacía cada vez más cruda desde el último tercio del siglo XIX, si la fe cristiana en Dios se marchitaba ante la presión del empirismo que le exigía evidencias de cierto tipo, la fe en el poder para penetrar en la tramoya, no sólo de la naturaleza, sino de todo, mediante el experimento, se queda estupefacta ante un arte que presenta algo que no puede ser reducido al entendimiento. Podría decirse, teniendo en cuenta los términos que se acaban de utilizar, que cuando en el arte penetra la actitud de rechazo a la metafísica se favorece, en últimas, la propensión a una vuelta al equilibrio perdido por el impulso plebeyo hacia el progreso, aunque se trata de una vuelta a *un* equilibrio, inmanente, en el cual no se disuelven las tensiones ni se reducen las fuerzas que las componen, sino que condiciona estas fuerzas a una situación siempre rozante.

De aquí se desprende justamente el problema sobre «*das Geistige*» presentado por Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst* como gesto que informa y asegura el núcleo de su propio programa pictórico, problema al que es necesario dirigir más ampliamente la atención.

Kandinsky se muestra en cierto acuerdo con la prescripción de la lógica de la investigación científica; en la formulación de su texto (y de su programa) como si se tratara de un ensayo, el título deja planteada la pretensión de conducir el entendimiento de un «objeto» desde lo ilimitado e infinito a lo que sería su aspecto aprehensible o, dicho de otra manera, desde su comprensión a su explicación. Así, la formulación del título del texto se *desentiende* de aquello que no se dá fácilmente (o que se dá demasiado fácilmente dentro del «clima expresionista») y que es designado por el término «Geist» y se invierte en lo que serían sus acontecimientos particulares, designados por la expresión «*das Geistige*». Se puede decir que esta formulación opera de acuerdo a la lógica de la investigación científica; sin embargo, «*das Geistige*», desde la perspectiva de la lógica de las ciencias naturales y como acontecimiento particular o «mecanismo» tangible, no constituye un objeto de exploración investigativa. Más que acontecimientos particulares reconocibles, «*das Geistige*» apunta a cierto *acontecer* y, en esa medida, no logra el avenimiento de una respuesta a la pregunta sobre «cómo funciona *algo*», en este caso aquel «Geist» de cambio de siglo que se hurta a toda semiótica y que se propone como problema particular de la lingüística.

Ahora bien, nos encontramos listos para entrar en el siguiente problema. Para este Kandinsky que formula su programa pictórico en términos de lo espiritual sin efectuar *el* análisis debido, aquello que «*das Geistige*» designa triunfa, antes de toda consideración, sobre los intentos de interpretarlo de forma pragmática; al no someterse al escrutinio impuesto por la instigación sobre el «cómo funciona», «*das Geistige*» no puede ser atrapado en ninguna ley natural. Lo que convoca Kandinsky dista mucho de la reducción a una función glandular y no se centra en la fuerza, tampoco en la biología ni en la genética germana<sup>4</sup>.

Es en este punto en el que queda patente la contradicción que plantea la formulación de Kandinsky, pues a la validez de su concepto de «*das Geistige*», contrastado tanto con el momento de la Modernidad

---

<sup>4</sup> Varias interpretaciones del significado de «Geist» en los textos de Kandinsky han sido consideradas en el ámbito académico. El tipo de reducción se congrega con otras que argumentan el carácter racional e intelectual de la obra de Kandinsky justificándose en principio en la ambigüedad que presenta la definición del término en la lengua alemana.

histórica como con los *modernismos* y *antimodernismos* que surgían al mismo tiempo, indiscriminadamente y sin freno, no se le permitía apoyarse en ninguna lógica, ni tampoco en alguna ley, de manera que, en cuanto a acto psíquico que insiste en idear la manifestación del *en sí* de algo que se hurta a la explicación y al entendimiento, el programa del pintor recurre en su fundamento pragmático a la experimentación *con lo pictórico*.

Lo que se quiere decir aquí es que, ya desde la génesis del programa que plantea, aquello que se señala verbalmente en su misma formulación con la expresión «*das Geistige*» es al mismo tiempo hipótesis y tesis en la investigación de Kandinsky; es precisamente por eso que el tratado publicado urgentemente al final de 1911 no exhibe una lógica interna que se arregle a las leyes del género ensayístico y, en consecuencia, no determina con claridad aquello a lo que se refiere su autor cuando habla de «*das Geistige*» en el arte. No obstante, el contenido de *Über das Geistige in der Kunst* nos permitirá retomar en breve al asunto de la comparación entre la cosmovisión religiosa de la que se alienta el programa de Kandinsky y la producción de otras obras contemporáneas como las de Loos o Riegl y, por esa vía, volver también al desarrollo de experimentación con lo pictórico, la cual es el verdadero núcleo de la indagación que aquí se elabora, reabriendo la puerta del ademán de la decoración del marco de las piezas de *Glasmalerei* producidas entre 1908 y 1912.

Es evidente que, una vez se pone en marcha el dinamismo de su pensamiento, Kandinsky entiende que debe despojarse cuanto antes de la moralidad estrictamente funcionalista del contexto germano. No obstante, para comprender mejor lo que sigue, más vale reconocer que en la idea de explotar el concepto de «kitsch», concepto crítico que Kandinsky emplea a modo de instrumento quirúrgico para insertar en las fibras del tejido cultural germano, no incurre éste realmente en un enfrentamiento con el cuerpo de la «*Kultur*». El ánimo del pensamiento kandinskiano no resulta apto para esa forma de acción, dado que no se manifiesta en la adopción de posturas. Su pensamiento hipostasiado se encuentra siempre un paso más allá y, a la vez, más acá de edificar un cuerpo definido para sí mismo. Aunque pueda llegar a interpretarse de manera opuesta por varios aspectos de la personalidad del artista moscovita, su programa pictórico nunca prodiga la energía que lo impulsa en desviaciones guiadas por la

exaltación ni por el capricho reaccionario. Al contrario, si nos detenemos a apreciar el caso de la instrumentalización de cierto entendimiento del concepto de «kitsch», vigente en el eje de la «Kultur» durante la parte baja de la década de 1910, es posible percibir los síntomas de la pausa y del ajuste a la medida de las circunstancias. Se trata, pues, de los signos de la importancia que porta su profundo sentido escatológico, para llamarlos de manera justa.

Sin embargo, antes de emprender este itinerario, conviene poner la atención nuevamente en el fenómeno de la pluralidad de posiciones que conviven en aquel cambio de siglo y que configuran la atmósfera del «clima expresionista»<sup>5</sup>, fenómeno que deriva, como se ha visto, en la categorización propuesta por el relativismo histórico.

### **1.1. «Clima expresionista»**

Atenta a los coletazos de la Primera Guerra Mundial, la cultura intelectual alemana se expresaba de manera diagnóstica sobre la marcha general de los asuntos primordiales, afectada por el poder destructivo de las armas y sus consecuencias. Muchas vidas y el ánimo general se encontraban heridos. A pesar de ello, el papel de la ciencia y el llamado a perseverar en la investigación científica continuaban haciendo parte insistente de la agenda emergente revolucionaria para la regeneración alemana tras el gobierno de Wilhelm II. En Múnich, el sociólogo alemán Max Weber dio una conferencia en 1919 que abordó el tema<sup>6</sup>. El ritmo inexorable que exigían los activistas liberales para emprender el camino de la reforma contrastó con las observaciones sensatas de Weber. Weber abogó en favor de la persistencia en la investigación científica, siempre que no se le instrumentalice para el fin de racionalizar la reducida esfera donde subsiste el misterio, aquel campo en el que por principio domina la toma de decisiones. Sin embargo, en el mundo

---

<sup>5</sup> La expresión proviene del prefacio a *Constelación de pasaje* de Josep Casals. Ver Casals, J. *Constelación de Pasaje*, Anagrama (Barcelona: 2015) Documento de Kindle. Pos. 112.

<sup>6</sup> Weber, M. “La ciencia como vocación”. *El político y el científico*. Traducción del Alemán al Castellano por Rubio, F. Alianza, (Madrid: 1992) pp. 81 y ss.

de la ciencia y la tecnología ni el cadáver de Dios presenta un obstáculo para la marcha del progreso<sup>7</sup>.

El diagnóstico de Weber retrata un período de progreso científico y académico que retrocede más atrás de los enunciados del vitalismo nietzscheano, llegando incluso hasta mediados del siglo XIX. Especialmente, en ese retroceso atraviesa un desarrollo histórico y político del territorio germano que comparte período con el surgimiento del denominado Expresionismo. El Expresionismo, determinado como vanguardia artística, se estudia como el denominador común que reúne a toda una generación de escritores, músicos, pintores, arquitectos, escultores y productores de cine que ejerció su influencia sobre el ámbito germano durante el primer tercio del siglo XX<sup>8</sup>. De los ‘expresionistas’ se identifica comúnmente el rasgo de pretender uno de dos roles dentro del ámbito germano: el de profeta o el de rebelde; ambos impulsos reaccionando vehementemente en contra del *status quo*. Acercando los términos de tal esquema a los de Weber, se trata de un gremio radicalmente individualista que se enfrenta al impulso hegemónico y esquematizante de la composición social y cultural del eje germano; se trata de un grupo de individuos que niegan enfáticamente el valor intelectual del progreso de la investigación científica. Atados por una punta al desprecio hipertrofiado por el avance tecnológico y por la otra a la recepción viciada de algunas sentencias vitalistas<sup>9</sup>, los ‘expresionistas’ guardaron una fe ciega y exclusiva en sus capacidades individuales. Weber promueve esta distinción cuando aboga por un desarrollo de la investigación científica que no pretenda usurpar el reducido ámbito del misterio; no obstante, lo hace resignando la importancia de la pervivencia de la esfera misteriosa a

---

<sup>7</sup> Ver Watson, P. *La edad de la nada*, Editorial Planeta (Barcelona: 2014) pp. 302-3.

<sup>8</sup> Josep Casals presenta en su estudio sobre el Expresionismo una cronología que abre en 1900 con la designación de Max Liebermann como el primer presidente de la *Sezession* de Berlín y la fundación de la *Sezession* de Viena y cierra en 1933 con la represión contra el «arte degenerado». La misma cronología enmarca el período entre la Exposición Universal de París y el llamamiento a Hitler como canciller. Ver Casals, J. *El Expresionismo*, Montesinos, (Barcelona: 1988) pp. 155-66.

<sup>9</sup> Las nietzscheanas «Dios ha muerto» (Nietzsche: 1882, §125) y la idea de “[estar] dispuesto hacia ti mismo y hacia la vida para no desear otra cosa que no sea esta última” (Nietzsche: 1882, §341)

la obstinación individualista de “salvadores” –“virtuosos de la religión” y “virtuosos del arte”<sup>10</sup>–.

Pero la sensatez que Weber exhibe en la conferencia de Múnich, aquella alternativa para el ánimo con la que intenta salvaguardar el porvenir de una sociedad profundamente afectada por la guerra y embriagada con el progreso revolucionario, introduce un problema cuando se trata de generar la historia de este período o la de alguno de sus protagonistas. La distinción entre el ámbito en el que marcha el intelecto y aquél en el que resiste lo que se sustrae a esa marcha siembra el terreno para el reduccionismo que separa moralmente a ‘los buenos’ y a ‘los malos’. Sin reparar mucho en las correspondencias con esta categorización moral reduccionista, los ‘expresionistas’ aparecen como unos individuos espontáneamente generados por su principio de orientación moral en oposición a las convenciones sociales y separados paradójicamente de la realidad que engendra tal moralidad, razón por la cual esa realidad, que resulta relevante, queda arrestada en el fondo como poco más que una mera referencia escénica. Así, sólo en el fondo se asoma, a manera de realidad virtual, el esquema represivo, militar, de rígida observancia sobre el placer, el esquema de avance y de crecimiento y, en últimas, de sacrificios.

Sin embargo, basta mirar los objetivos de los miembros de esta generación para iniciar la sospecha de una contradicción. Entre ellos, uno inaplazable: la posibilidad de un *Neue Kunst* visiblemente influyente; un verdadero órgano de la regeneración de la represión moral y de la autoridad institucional<sup>11</sup>. La estrategia se visibiliza gracias a la atención debida a los escritos de estos individuos y de sus críticos, asimismo a las formas de promoción y mercantilización de las piezas producidas en un milieu partidario del gusto oficial por la Academia. Tales escritos y formas de promoción –los mismos escritos, artículos y manifiestos, integrando las estrategias de promoción– evidencian la voluntad de despegarse de la *kaiserlich Kultur*, el deseo íntimo de distinción en relación a la masificación del gusto que absorbía al público afín y francamente en contra de la

---

<sup>10</sup> Watson, *Op. Cit.*, p. 303.

<sup>11</sup> Boorman, H. “Rethinking the Expressionist Era: Wilhelmine Cultural Debates and Prussian Elements in German Expressionism”, en *Oxford Art Journal*, Vol 9, No. 2, 1986, p. 3.

identidad imperial. Pero el *estatus*<sup>12</sup> de aquellos hombres y mujeres artistas no proviene de un lugar diferente al de la misma *clase* que se integró al desarrollo económico de la industrialización a manera de músculo del desarrollo tecnológico y que favoreció así el aprovisionamiento de toda una sociedad cobijada por las alas del águila imperial. Del fondo discursivo militar –el ejercicio continuo de la disciplina– del que se nutrían las políticas gubernamentales, esta clase se apropiaba con ambigüedad, pues generaba tantas formas de responder con aceptación como formas de rechazo, según la conveniencia que tales políticas brindaban a sus intereses. Una clase, no obstante, que no ocultaba su resentimiento contra el estilo de gobierno de la monarquía a pesar del lugar influyente que ocupaba dentro del orden organizacional guillermista. Y ese resentimiento se hacía manifiesto comúnmente como desdén hacia el tipo que resultaba favorecido por el paternalismo y el nacionalismo del vector ideológico prusiano, el cual atravesaba el ordenamiento social desde la unificación alemana: la virilidad y la virtud hacían del soldado el modelo del ciudadano de primera categoría<sup>13</sup>. La relación ambigua de esta clase con la monarquía tendió a abrir brechas distintivas y a despertar enemistades entre grupos. Así se evidenció no sólo la emergencia de sectores sociales que no reunían los requisitos demandados por el régimen oficial<sup>14</sup>. Asimismo, la disputa de intereses al interior de la burguesía mostró el resquebrajamiento del pensamiento económico sobre los métodos de apropiación del avance tecnológico y condujo a la pluralidad y al partidismo, con el cual se despejaron las vías para la institución de facciones.

Kandinsky caracteriza en suma a este grupo de la siguiente manera:

---

<sup>12</sup> Weber, quien definió varios de los conceptos y determinó con ellos las categorías sociológicas con las que se describió el conjunto social germano de la primera década del siglo XX, distingue entre «*estatus*» y «*clase*». Ver Ringer, F. K. *The Decline of the German Mandarins* (1990), traducción al castellano de José M Pomares, Ediciones Pomares-Corredor, (Barcelona: 1995), p. 10.

<sup>13</sup> Sombart, N. “The Kaiser in his Epoch: Some Reflections on Wilhelmine Society, Sexuality and Culture”, en *Kaiser Wilhelm II: New Interpretations*. Röhl, J.O.G., Sombart, N. (eds.), (Cambridge University Press: 1982) pp. 287-311.

<sup>14</sup> “Thus all seemed neatly organized and provided for in this society. And yet it was exactly these values which contributed significantly to the very mood of crisis that threatened them, for they helped to aggravate the polarization of German society into inimical groups —the privileged and the deprived; the contents and the malcontents... The poles varied in nature”. Allen, R. F. *German Expressionist Poetry*, Twayne Publishers (Boston: 1979) p 36. Cfr. Boorman, *Op. Cit.*, p. 5.

*Actualmente una de las secciones inferiores [del triángulo espiritual<sup>15</sup>] más amplias recibe las primeras consignas del «credo» materialista —desde el punto de vista religioso sus componentes llevan diversos títulos: se llaman judíos, católicos, protestantes, etc. En realidad son ateos, como reconocen abiertamente algunos de los más audaces o de los más limitados... Políticamente hablando, son partidarios de la representación popular o republicanos... Económicamente, estas gentes son socialistas. Afilan la espada de la justicia para asestar a la hidra capitalista un golpe mortal y cortar la cabeza del mal.*

*Como los habitantes de esta gran sección del triángulo nunca han resuelto un problema con independencia, como siempre les han conducido en el carro de la Humanidad hombres dispuestos al sacrificio y siempre superiores a ellos, no saben nada de ese esfuerzo que siempre han contemplado desde una gran distancia. (...)*

*Las secciones superiores no sólo son ciegamente ateas, sino que fundamentan su ateísmo con frases ajenas... En general, políticamente son republicanas, conocen diversos usos parlamentarios, leen artículos políticos de fondo de los periódicos. Económicamente son socialistas de diverso matiz, y fundamentan sus «convicciones» con muchas citas (... El Capital de Marx, etc.) (...)*

*Científicamente hablando, estas gentes son positivistas y sólo aceptan aquello que es susceptible de ser pesado y medido. (...)*

*En el terreno del arte son naturalistas que aceptan y valoran hasta cierto límite, trazado por otros, y por eso digno del mayor respeto, la personalidad, la individualidad y el temperamento del artista. (Kandinsky, DEA, pp. 33-34)*

---

<sup>15</sup> El triángulo es la figura esquemática que para Kandinsky representa al movimiento espiritual.

Sin dificultad puede observarse que la suma de Kandinsky cuenta a más de la mayoría de la población, lo cual debe tenerse en cuenta en al menos dos sentidos que aquí convergen: en primer lugar, en relación al deseo de distinción sobre la masificación del gusto por parte de los artistas; y, en segundo, en relación al tipo de ciudadano modelo que en el orden prusiano se promovía, es decir, al soldado.

Además del nombre de Kandinsky, otros como el de un Schönberg, un Thomas Mann, un Heinrich Mann, o un Benjamin, entre otros, evocan sin duda la alternativa de la abyección. Hablamos de una abyección en línea con la inexorable conciencia de la convergencia que se acaba de identificar aquí en relación a la masificación cultural de la sociedad. Tal vez sea esa sola conciencia la característica determinante que les hizo merecedores de su ‘estatus’ en los términos en los que Weber propone una distinción de este concepto. Y, siguiendo los términos del mismo Weber, podríamos decir que tal abyección señala una auténtica derivación por la que estos nombres se separan del *reformismo* burgués del cambio de siglo en el eje germano. Fueron portavoces de las denuncias contra el «*filisteísmo*», término que Nietzsche recogió de la crítica romántica<sup>16</sup> a manera de referente<sup>17</sup> sobre el que caía el peso de la antipatía por parte de las generaciones intelectuales que le sucedieron<sup>18</sup>, y que al mismo tiempo designa de manera categorizante, a través de tales denuncias,

---

<sup>16</sup> Ya desde las décadas de 1830 y 1840 se construye la oposición *revolucionario-filisteo*. Ver Calinescu, M. *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>17</sup> Watson, *Op. Cit.*, p. 55. Nietzsche, en sus *Consideraciones intempestivas*, explica así el sentido de la voz «filisteo»: «El vocablo “filisteo” está tomado, como es sabido, de la vida estudiantil y en su sentido lato, bien que enteramente popular, designa la antítesis del hijo de las Musas, del artista, del auténtico hombre de cultura...».

<sup>18</sup> Kandinsky emplea el término preservando la antipatía nietzscheana en *Über das Geistige in der Kunst*. Cuando lo hace, en la segunda nota al pie del capítulo titulado “La obra de arte y el artista”, remite al sentido antagónico del binomio *Übermensch/Philistertum* (“mediocres” en la traducción del libro de Kandinsky al castellano) (Kandinsky, *DEA*, p. 102). Benjamin, en un artículo de 1913 titulado *Erfahrung (Experiencia)*, conserva también el sentido de devaluación moral en la antítesis que formula entre «plenitud (de sentido)» y experiencia reducida o vacía. La crítica de Benjamin se extiende a una reflexión que apunta en contra de la idea kantiana de experiencia estética. Benjamin, W. *Selected Writings: 1913-1926*, Vol. 1, Bullock, M. y Jennings, M. W. (eds.), Belknap Press/ Harvard University Press (Cambridge, MA: 1996). El artículo en Alemán cfr. en Rosas, O. “Walter Benjamin: Historia de la experiencia y experiencia de la historia” *Argumentos*, 35/36 (1999), pp. 171-6.

a la clase burguesa materialista y condena su ambigüedad moral. Aun así, si nos remitimos a la dinámica de la gestión cultural y seguimos los hilos de las redes que se urden entre mercado y arte, veremos que la forma de dirigirse al filisteísmo por parte de los defensores del *Neue Kunst* parece sacada del mismo saco del cual se proveía la clase burguesa. Pues, si bien los modernistas detestaban a la clase burguesa por contribuir desde el ámbito económico a forjar la visión positivista y tecnológica del período, al reaccionar a contrapié del reformismo que esta clase representó en el orden monárquico, terminaron aproximándose en su reclamo aristocrático a la línea retórica del discurso del renacimiento cultural de la *Kulturpolitik* vigente en el período guillermista<sup>19</sup>. El debate que ya en la primera década del siglo XX opone la teorización del *Neuromantik-Jugendstil* al “secesionismo” madurado a finales del siglo XIX ilustra exactamente la ambigüedad del giro que emprende el discurso del arte y su crítica, cuyo punto de mayor lozanía en este sentido es alcanzado con la fundación de la *Deutsche Werkbund* en 1907 por Obrich, Behrens, Riemerschmidt y otros<sup>20</sup> con una clara obligación a la iniciativa estatal<sup>21</sup>. Una idea simple, que sin embargo va más allá de la filigrana y del motivo art nouveau, la cual hacía énfasis en la combinación de funcionalidad y ornamentación, emergió de esta manera imponiendo racionalmente los parámetros estéticos de cambio en la esfera de la vida. Este fenómeno de intromisión de la racionalización en el ámbito del arte determinó los procesos sociales sobre los que Weber comenzaba a escribir entonces.

---

<sup>19</sup> Boorman, *Op. Cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> Scaff, L. A. *Max Weber in America*, Princeton University Press (Princeton NJ: 2011) p. 69.

<sup>21</sup> La *Werkbund* es la institución precursora de la *Bauhaus*, la cual, después de la Revolución de Octubre abrió sus puertas como ente oficial de la República de Weimar. Con respecto a los fundadores de la *Werkbund*, Peg Weiss, estudiando los años de formación de Kandinsky en Múnich, establece los vínculos que Kandinsky tuvo en Schwabing especialmente con Peter Behrens y con la teorización del *Jugendstil* muniqués, a través del círculo de Stefan George. Ver Weiss, P. *Kandinsky in Munich. The Formative Jugendstil Years*. Princeton University Press (Princeton: 1974) pp. 64-5, 84-5. El mismo Kandinsky, actuando como corresponsal crítico de la Secesión de Múnich para el periódico ruso *Mir iskusstva*, habla con entusiasmo en 1899 sobre el fenómeno internacional del *Arts and Crafts*, considerándolo como un embrión del arte del futuro. Tres años después, de nuevo en su *Correspondencia Muniquesa* para el periódico ruso, el ánimo de Kandinsky acerca de esta tendencia se ha atemperado.

Aunque indispensables para forjar el ala crítica del discurso del vanguardismo en contra del filisteísmo, dejaremos de lado por un momento a los músicos y escritores. Estos participan sin duda del problemático asunto de la recepción del público en la teorización de las vanguardias. Pero hay un aspecto, el de la mercantilización de la obra de arte, relacionado íntimamente con la defensa del denominado *Neue Kunst*, ajeno a las dinámicas de difusión y propagación pública de aquellas formas de expresión en la década de 1900, que nos restringe a tratar un rasgo específico que sí se presenta particularmente en las artes visuales del período. La abierta protesta contra el academicismo por parte de los artistas visuales cierra definitivamente para los pintores el tradicional mecenazgo y el encargo como medios de financiación, lo cual tiene una consecuencia directa para las formas de producción y de difusión del *Neue Kunst*. Si bien, las iniciativas estatales como la *Werkbund* y, con posterioridad, la *Bauhaus* mantuvieron atávicos vínculos con las estrategias de producción y difusión a través de su participación en las líneas de la reforma educativa y pedagógica oficialista, el oficio de la pintura como arte tuvo que batirse (más que cualquier otro medio de expresión artística) en las arenas de la objetualización y mercantilización de la obra de arte, no sólo compartiendo, sino profundizando en los códigos esenciales de la clase burguesa<sup>22</sup>.

La pintura, como oficio integrado al ciclo del mercado, debía reconocer con una mirada más abierta que la de otros polemistas<sup>23</sup> que el receptor de sus producciones era precisamente la clase mayoritaria cuyo filisteísmo detestaba. Se puede decir que dependía aparentemente de la decisión individual del espectador burgués por adquirir el objeto producido, aunque, realmente, se trataba de algo más que el individualismo burgués al que se dirigía. Era, más bien,

---

<sup>22</sup> Kellner, D. "Expressionism and Rebellion" en Bornner, S. y Keller, D (eds.) *Passion and Rebellion* (1983), Cambridge University Press (Cambridge: 1988), p. 13. Cfr. Boorman, *Op. Cit.*, p. 12.

<sup>23</sup> Los escritores, por ejemplo, se aislaron vehementemente en su crítica a la consumición masiva. Otto Soyka, en su artículo "Der Leser", aparecido en *Der Sturm*, critica la democratización de la literatura y la expansión del público lector que hicieran de la lectura poco más que una comodidad burguesa. En la misma línea, Eda Sagarra argumenta que los escritores serios escribían para un público cada vez más reducido, mientras que había un creciente desperdicio del talento de escritores que se lanzaron a conquistar la demanda popular. Ver Sagarra, E. *Tradition and Renewal* (Nueva York: 1978).

un asunto de la seducción de toda una clase media con ínfulas de gravedad y de elitismo intelectual que, como sugirió Kandinsky, leían artículos de fondo en la prensa. Mas no exclusivamente los artículos políticos. En general, la prensa escrita constituyó el medio idóneo para desplegar las estrategias de seducción del medio artístico sobre ingenieros, banqueros y hombres de negocios. Entre los periódicos más importantes en este sentido figuraron *Die Aktion* y *Der Sturm*<sup>24</sup>. Seducir de esta manera a la clase burguesa constituye una de las paradojas más significativas en el momento de teorizar las vanguardias artísticas<sup>25</sup> y, en el marco de esa problemática para el estudio de las vanguardias, vuelven a entrar en la escena las otras formas de expresión artística, aquellas que no tenían que vérselas crudamente con el código burgués de la mercantilización de la obra de arte. En general, para todas las formas de expresión de la vanguardia, el desdén por el filisteísmo puede deducirse de las siguientes palabras de Rudolf Kurtz:

*No queremos entretener a nuestros lectores. Queremos con astucia demoler su perezosa y gravemente sublime visión del mundo. Ya que consideramos que toda su gravedad es pereza espiritual... cuya psicología fue definida hace mucho tiempo por Nietzsche. La moralidad de una insensibilidad brutal que ve sus elevados principios amenazados por una lábil paradoja... Con los gestos más provocativos, es nuestro deber ridiculizar todo enunciado de esa cultura que aspira a*

---

<sup>24</sup> El escritor expresionista A R Meyer evoca la importancia que jugaban estas dos publicaciones del medio artístico germano en la cotidianidad: “*It is no longer possible to imagine our excitement as we used to spend our evenings sitting in the Café des Westerns... sipping our modest drinks waiting for Der Sturm or Die Aktion to appear. Our expectation was... for keeping a weather eye open in case we were attacked... Who was on the way up? or down?*”. Citado en Boorman, *Op. Cit.*, p 6.

<sup>25</sup> Para ver algunas teorías del arte que se enmarcan en el cuadro de las vanguardias ver Murphy, R. *Theorizing the Avant-Garde*, Cambridge University Press (Sussex: 1999). Poggioli, R. *The Theory of the Avant-Garde*, Belknap Press (Cambridge MA, Londres: 1968) p. 32. También, Bürger, P. *Theorie der Avantgarde* (1974), traducción al inglés de Michael Shaw, Manchester University Press (Manchester: 1984) Cfr. Boorman, *ibid*, p 9.

*la conservación de las convenciones, en el lugar de una apreciación plena de la vida*<sup>26</sup>.

Se acusa pues que el tono de los artículos que circularon en prensa, como el de Kurtz, y de otros muchos escritos de los ‘expresionistas’ respondía a una prosa ambigua e incluso inaccesible, en el sentido de la identificación del público al cual se dirigen (o al cual atacan). De la misma manera que, en un registro, la crítica se lanza sobre el filisteísmo, en otro, la prosa de los ‘expresionistas’ también alude e impele al oficialismo imperial. Así, el intento de seducir a la burguesía reformista pasa por un doble registro, latente en una prosa esotérica, que en un sentido último es autorreferencial, como es por ejemplo el caso del texto de Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst* (1911). Tal doble registro (que sin duda medio siglo antes hubiera sido sometido a la crítica marxista de la misma manera que Goethe fue objeto de ésta<sup>27</sup>), *antimodernista*<sup>28</sup> por una parte y *anti-oficialista* por la otra, se expresa en términos sobre los que se debate o se evita debatir su conceptualización y su definición; la manipulación “*virtuosa*” de términos como «*kitsch*», «*decadencia*» (Niedergang), o «*Geist*», entre otros, lanzó el anzuelo para seducir al sector del filisteísmo y absorberlo en modelos de reforma pedagógica

---

<sup>26</sup> Kurtz, R. “Programmatisches” en *Der Sturm* 1 (1910). Citado en Boorman, *Op. Cit.*, p. 14. [La traducción al inglés fue hecha por Boorman. La traducción al castellano, de la de Boorman, es mía].

<sup>27</sup> Peter Demetz cita a Engels hablando así de Goethe: “... a veces un genio desafiador y desdénoso lleno de desprecio por el mundo, y otras un mezuquino filisteo cauto y resignado”. Demetz, P. *Marx, Engels and the Poets*. The University of Chicago Press (Chicago: 1967), p. 169. Cfr Calinescu, *Op. Cit.*, p. 53.

<sup>28</sup> El vocablo «*antimodernista*» resuena como referente categórico a partir del *Juramento antimodernista* de 1910, por el cual el papa Pío X compelió a todas las jerarquías eclesiásticas católicas a ejercer acción en contra de la ‘herejía modernista’. El penúltimo punto del texto de dicho juramento reza: “*Declaro estar completamente opuesto al error de los modernistas que sostienen que no hay nada divino en la sagrada tradición; o, lo que es mucho peor, decir que la hay, pero en un sentido panteísta (...)*”. Heidegger dejó el convento en 1911 porque no pudo hacer suyo el juramento, a lo cual Zaborowski, en su «*Herkunft aber bleibt stets Zukunft. Anmerkungen zur religiösen und theologischen Dimension des Denkweges Martin Heideggers bis 1919*» (p. 153) sugiere que el sentido de lo *antimodernista* es, para Heidegger, significativamente algo que cae más allá del antimodernismo católico. Cfr. Flamarique, M. L. “Sobre la relación entre filosofía existencial y religión. Heidegger lector de Schleiermacher” en *Pensamiento*, vol. 67 (Madrid: 2011) p 219.

a nivel sociológico, y de ahí, a la constitución de fenómenos excéntricos tales como el *mesianismo* y el *profetismo*<sup>29</sup>.

Para seducir, según Baudrillard, es preciso estar ya seducido<sup>30</sup>. Tal sentencia explicaría en este caso la autorreferencialidad que se encuentra en la producción textual de los ‘expresionistas’ y su relación con el juego de fondo. En aquella «feria de vanidades», la noción de poder decayó hasta ser tenida apenas por la autoridad de una minoría sobre una mayoría.

Se trata de un juego que define sus normas por la atribución de un signo moralista a los términos del doble registro del discurso ‘expresionista’. Siempre que se trate de este episodio de la historia de la cultura germana, se encontrarán compartiendo ruedo autores destellantes, en cuya obra se advierte un gran rigor teórico y contundencia aforística, con otros escritores, cuya obra menos esplendorosa es motivada por un impulso crítico inmediato o propagandístico, entre ellos los artículos de prensa y los manifiestos artísticos<sup>31</sup>. También, sobre el mismo escenario, se codean las obras que hacen la batalla desde el interior de las fronteras del catolicismo<sup>32</sup>. En este escenario resulta natural que convivan múltiples perspectivas en pie de reacción. La lengua alemana, en proceso de modernización, sirvió paradójicamente como vehículo para poner a circular un sinnúmero de “antimodernismos” que, además de presentar oposición al *status quo*, se contraponen entre

---

<sup>29</sup> La narrativa histórica de Safranski desaprueba el ánimo de los deseosos de salvar a Alemania de la perturbación en la que se encontraba tras la Primera Guerra Mundial. Safranski, R. *Martin Heidegger, un maestro de Alemania*, traducción al castellano de Raúl Gabá, Tusquets (Barcelona: 1997).

<sup>30</sup> Ver Baudrillard, J. *Las estrategias fatales*, traducción al castellano de Joaquín Jordá, Anagrama (Barcelona: 1984) p. 104.

<sup>31</sup> Ésta, por ejemplo, se asemeja mucho a la crítica provocadora que el joven Heidegger hace (no sin algo de ingenuidad, según Safranski) en sus primeras lecciones de posguerra y justo antes de abandonar el catolicismo. Critica la actitud teórica de metafísicos y de folletinistas filosofantes. “Se trata de una reacción radical contra la cultura de la sublimidad vacía, de la falsa interioridad, de las grandes palabras y de la gran impostura”. Safranski, *Op. Cit.*, p. 129.

<sup>32</sup> Ya desde la marcha de la unificación alemana, las políticas de Bismarck habían prescrito la influencia del catolicismo en la jerarquía gubernamental de la sociedad alemana. Este impulso se expandió pronto a la persecución del protestantismo y del judaísmo. Por esto se habla de una perspectiva de la defensa del catolicismo como de un “antimodernismo” más.

ellos mismos. Encontramos figuraciones a las cuales precede, en varios grados, el signo premoderno, compartiendo la plaza con otros programas de signo proyectivo que proponen afectar el impulso inducido por el materialismo y doblar el curso de la evolución de la sociedad que se ata toda dentro del marco de una *Kultur* – una cultura con pretensiones de civilización– por la implosión de una lengua que es valorada como su eje vertebrador. Desde ese marco, la determinación de una cultura no tardaría en proyectar su influencia al campo de la política.

«*Kitsch*», «*decadencia*», o «*Geist*», son formas lingüísticas que integran el doble registro y que sintetizan la expresión de la figura de la antítesis. El relativismo histórico ha procesado este doble registro, para el caso de estudio del Expresionismo, resultando así una oposición polar con la que usualmente se reconoce a la generación de los ‘expresionistas’. Nacionalismo-modernismo, impresionismo-expresionismo, materia-espíritu, etc. son algunas de las fórmulas que caracterizan tal reduccionismo. “Cultura profunda frente a la civilización superficial; comunidad orgánica frente a sociedad mecánica; héroes en oposición a los comerciantes (filisteísmo); virtud en contraste con la actitud calculadora”<sup>33</sup>. Pero estas contraposiciones no agotan el sentido de la figura de la antítesis inherente a varias de las formas lingüísticas que componen el argot de los ‘expresionistas’.

«*Kitsch*» hacía entonces referencia unas veces al gusto de la burguesía<sup>34</sup> tanto como otras a las preferencias estéticas del ciudadano soldado<sup>35</sup>. Y, desde algunos sectores de la crítica de arte, también podía referirse a las telas de algunos pintores como Kandinsky<sup>36</sup>, por poner un ejemplo. «*Niedergang*» podía asignarse a

---

<sup>33</sup> Safranski, *Op. Cit.*, p. 86.

<sup>34</sup> Herwarth Walden, el empresario que apoyó al *Neue Kunst* desde su compleja iniciativa *Der Sturm*, detestaba la *Heimatkultur* (el gusto nostálgico de la burguesía urbana por las expresiones populares de comunidades rurales) y la desaprobaba como la peor forma de provincialismo nacionalista. Boorman, *Op. Cit.*, p. 8.

<sup>35</sup> El gusto por el academicismo que caracterizaba en un primer momento al Kaiser también fue sancionado en la crítica por los artistas de vanguardia del consumo masivo como lo *kitsch oficial*. *Ibid*, p. 4.

<sup>36</sup> Un listado de críticas aparecidas en periódicos contemporáneos y las firmas que las respaldan en Obler, B. *Inimate Collaborations: Kandinsky and Münter, Arp and Tauber* (New Haven: Yale University Press, 2014) (nota 29) p. 215.

la conducta de los artistas y otros parias, pero también al filisteísmo. El «*Geist*» de alrededor de 1900 fuese tal vez un abierto reclamo a la metafísica de Kant o de Hegel<sup>37</sup>, también una bofetada obstinada al materialismo, o algunas otras cosas, incluyendo entre ellas asimismo el rechazo a cualquier concepción religiosa del mundo<sup>38</sup>.

Ahora bien, si volvemos por un momento al llamado a perseverar (condicionalmente) en la investigación científica por parte de un Weber y a la base “casi-filosófica” de las iniciativas oficiales como la *Werkbund* y la *Bauhaus*, abrimos la puerta al espacio de las posiciones interpretativas de la metafísica inherente al idealismo y de la marcha de la secularización iniciada por la persecución a lo religioso por parte de Bismarck<sup>39</sup> y continuada por la mecanización del mundo. Economía de fuerzas y funcionalidad eran los pilares de la anatematización de todo aquello que se pensaba ajeno a la esencia de las cosas, de todo lo que resultaba superfluo de acuerdo a la visión materialista del período. En esta visión, lo superfluo queda identificado con lo superficial, es decir, con esa propiedad de los cuerpos que llega a extenderse<sup>40</sup> hasta abarcar la noción de *Physis*, propiedad que propone toda una base para la reflexión sobre la partida y la llegada del conocimiento. Aquí, en contra de lo superficial, se levantan los parámetros de salud y ésta ondea cual

---

<sup>37</sup> Hugo Ball, una vez se ha interesado y se ha inmerso en la profundización de la doctrina del catolicismo, a través de la cual mira hacia el anarquismo, se expresa en contra de Kant, llamándole “el archi-enemigo”. También enfrenta en sus diarios nombres que le despiertan simpatía y admiración como los de Müntzer, Baader y Schopenhauer a los que denuncia como su contrapeso: Lutero, Kant, Hegel y Bismarck. Ball, H. *Flight Out of Time*, Lewer, D. “Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich” en *Oxford Art Journal*, vol. 32, no. 1 (2009), pp 22, 35.

<sup>38</sup> A la evolución de la inconsciencia a una consciencia que signa el sistema del “Idealismo Alemán”, el cambio de siglo enfrenta una fisura. En lo que tiene que ver con la auto-revelación de la razón como su fundamento (*Grund*), el cambio de siglo detecta la paradoja sobre la pre-existencia de un fundamento, de una existencia previa a toda reflexión sobre la esencia (*Un-grund*) que la Gran Lógica hegeliana, particularmente en la *Doctrina de la esencia*, ha despedido. Ver Trías, E. (1994) *La edad del espíritu*, Debolsillo Random House (Barcelona: 2006), pp. 617-43.

<sup>39</sup> En las leyes de mayo de 1873, *Maigesetze*, la invectiva anticlerical por parte del Canciller Bismarck, se galvaniza la política de la *Kulturkampf* de secularización, modificando la base religiosa de la educación nacional. Ver Alexander, Z. Ç. “Jugendstil Visions: Occultism, Gender and Modern Design Pedagogy” en *Journal of Design History*, Vol. 22, No. 3 Oxford University Press (2009) p. 208.

<sup>40</sup> *Res extensa* en Descartes.

estandarte, como deber y triunfo de la juventud alemana de comienzos del siglo XX.

Con esta puerta abierta, las formas lingüísticas del argot de los ‘expresionistas’ muestran una uniformidad respecto a la visión materialista que en el caso de los artistas concuerda con la idea de la «atracción de lo prehistórico»<sup>41</sup>. Tal vez sea cierto que el *primitivismo* se haya anquilosado como un tópico en la crítica que se hace al historicismo en cuestiones del arte modernista. Pero la «atracción por lo prehistórico» es mucho más que primitivismo y es así un agente real que causa las pulsiones que interactúan en el modelado de las preguntas filosóficas del período. En consecuencia, es necesario convenir en que esta manera de hablar convive con la diversidad de sus formas gramáticas, de construcción y de redacción en los discursos autorreferenciales, lo cual permite varias formas de activación y de desactivación de esa *atracción por lo esencial*. De esta manera, “el lenguaje ya no es espejo de las leyes del mundo”<sup>42</sup> y este vacío referencial exige que se dé una compensación por fuera de la atávica dependencia del lenguaje que el conocimiento ostenta, es decir, la consideración de una imagen inmediata del mundo y de la vida misma<sup>43</sup>.

Además de la «atracción por lo prehistórico», los textos del período suelen enardecer la retórica de los ‘expresionistas’ con otra idea que levita sobre el vacío referencial. Se trata de la noción de «*síntesis de las artes*», proveniente de la categoría de *Gesamtkunstwerk* sugerida por la conceptualización de los dramas de Wagner. El aderezo conceptual que lleva la idea de «*síntesis de las artes*» es el monismo. Así, la idea de una síntesis tal puede corresponder en el panorama de formas lingüísticas del habla ‘expresionista’ a más de una forma hipostasiada: materia, espíritu o, aún, aunque de manera ya infrecuente en el ámbito urbano, Dios mismo. La síntesis monista de las artes adquiere en la retórica ‘expresionista’ el estatuto de forma

---

<sup>41</sup> Casals, *Constelación de pasaje*, documento de Kindle. Pos. 70.

<sup>42</sup> *Ibid.* Pos. 81.

<sup>43</sup> La imagen inmediata –sin la precedencia de concepto ni de conclusión lógica– responde al término *Anschauung* utilizado en 1901 por Hermann Obrist en una conferencia sobre educación en Dresden. La fe en las imágenes y el uso de metodologías concretas, descriptivas y gráficas constituían el llamado a reemplazar la larga tradición del *Bildung*. Ver Alexander, *Op. Cit.*, p. 208.

simbólica, pero su comprensión se revela dividida. Para ilustrar esa división resulta útil, por ejemplo, la comparación del tipo de síntesis aditiva de la colonia de Darmstadt con el entendimiento del sentido integrador de la poesía que sostiene Heidegger. Esta divergencia es testimonio de la zozobra del sentido de los símbolos debida a la labilidad en el trazado de preceptos sobre la función extrínseca del arte.

El uso de la expresión «*síntesis de las artes*», a manera de reacción frente al endurecimiento de la noción de «*técnica*» que resultaba de la especialización industrial, se afianza por la propagación de un texto que influyó contundentemente en la cultura alemana y directamente a toda una generación de artistas jóvenes, en un momento en el cual las obras de Nietzsche eran ya reconocidas como patrimonio intelectual de la lengua alemana. El texto que se publicó en Leipzig, en el año de 1890, y que, comenzando su difusión, circuló como un anónimo, se titula *Rembrandt als Erzieher*<sup>44</sup>. La obra fue atribuida finalmente a Julius Langbehn<sup>45</sup>. *Rembrandt als Erzieher*, y en general el corpus de la obra de Langbehn, recoge las ideas del pensamiento complejo de Nietzsche y las adapta a una programática suelta y superficial, de una comprensibilidad más inmediata. Alrededor de 1900, debido al extraño apareamiento entre la recepción de esta obra anónima a manera de transmisora ágil del pensamiento de Nietzsche y de la agitación que su nombre provocaba en los ambientes intelectuales, se encarnaron dos fenómenos

---

<sup>44</sup> Según Boorman, *Rembrandt als Erzieher* fue reseñado de manera entusiasta por Cornelius Gurlitt en su obra *Die Deutsche Kunst seit 1800: Ihre Ziele und Taten* (Berlin: 1924). Gurlitt y Richard Muther fueron nominados en 1904 por la revista *Die Neue Kunstkritik* como uno de los representantes que lideraban “la nueva tendencia”. Boorman explica que los dos historiadores suscribían principios de individualismo e idealismo mediante referencias a maestros del género romántico del siglo XIX. Boorman, *Op. Cit.*, pp. 7 y 14.

<sup>45</sup> Stanford Anderson menciona la atribución de *Rembrandt als Erzieher* a Julius Langbehn. El mérito de la inclusión de la nota en la que Anderson menciona la atribución radica en que, además, hace un trazado descendente de la influencia del texto en la cultura alemana con algunos ejemplos puntuales. Significativamente menciona el libro de Konrad Lange, *Die Künstlerische Erziehung der deutsche Jugend* (Darmstadt: Bergstrasser, 1893) y, luego, destaca el hecho de que Hermann Muthesius habla en ocasiones de la ideación y ejecución de la *Künstler-Kolonie* y de la *Deutscher Werkbund* como fruto de las ideas de Langbehn y de Lange. Anderson, S. “Peter Berehns’ Highest Kultursymbol, The Theater” en *Perspecta*, Vol 26, *Theater, Theatricality, and Architecture* (1990) p. 105.

relativos a la recepción de la obra del filósofo. Por un lado, se perdió la claridad para distinguir entre las direcciones divergentes que tomaban los pensamientos de Nietzsche y de sus intérpretes; por el otro, se patentó la profesión pública poco profunda, demasiado urgente y en gran medida irreflexiva de las ideas nietzscheanas más importantes.

En referencia a Nietzsche, Kandinsky hace una crítica de lo irreflexivo de los discursos que adoptan las ideas del pensador y las distorsionan. En *Über das Geistige in der Kunst*, los ateos de la sección más baja del triángulo son remitidos a la sentencia sobre la muerte de Dios (“*Gott ist gestorben*”, en el texto original) (Kandinsky, *DEA*, p. 33). No obstante, Kandinsky, en el mismo texto lauda la “mano fuerte de Nietzsche (*die starke Hand Nietzsches*)” (Kandinsky, *DEA*, p. 38)” y se refiere a los artistas como verdaderos superhombres (*Übermenschen*) (Kandinsky, *DEA*, p. 102). Aunque no se tiene noticia documentada sobre la profundidad con la que el pintor ruso pudo haberse sumergido en la obra de Nietzsche, ni del manejo que hubiese podido tener de las ideas del pensador<sup>46</sup>, deducimos que la conocía lo suficiente como para desautorizar la forma huérfana, carente de matices y usurpadora de su honda oscuridad, con la que la juventud germana se alineaba al vector modernizante del materialismo<sup>47</sup>.

Al menos son dos los Nietzsches que se cruzan en el albor del siglo XX germano<sup>48</sup>. Aquí acudimos a las palabras de Thomas Mann, uno de los autores que descifró la situación, para aclarar la distinción, la

---

<sup>46</sup>El historiador del arte Mark Roskill es uno de los pocos que sugiere la influencia de Nietzsche en la obra de Kandinsky. Utiliza como documento para tal sugerencia la primera “Carta desde Múnich” escrita por Kandinsky en 1909 actuando como corresponsal para el diario *Apollon* de San Petersburgo. Roskill apoya su argumento en la retórica acometedora de su discurso. Roskill, M. *Klee, Kandinsky, and the Thought of Their Time*, University of Illinois Press (Urbana y Chicago: 1992) p. 56.

<sup>47</sup> Además de la remisión a Nietzsche en *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky habla en el artículo para la prensa rusa, “Kuda idet ‘novoe’ iskusstvo?” (1911) (¿Marchito el Arte Nuevo?), de la “transmutación de los valores” que “consciente o inconscientemente, el genio de Nietzsche [ha comenzado]”. *Ibid*, p. 57.

<sup>48</sup> Watson, *Op. Cit.*, p. 56.

cual se aplica, de manera extendida, también al doble registro de las formas lingüísticas «kitsch», «decadencia» y «Geist»:

*Nosotros, que nacimos en torno al año 1870, nos encontramos excesivamente próximos a Nietzsche y participamos de un modo demasiado directo en su tragedia, en la culminación de su destino personal (tal vez el más terrible y formidable sino de toda la historia intelectual). Nuestro Nietzsche es el Nietzsche combativo. El Nietzsche triunfante pertenece en cambio a los que nacieron quince años después de nosotros. Hemos heredado de él nuestra sensibilidad psicológica, nuestro lirismo crítico, la apreciación de Wagner, la percepción del cristianismo, la vivencia de la «modernidad» —experiencias todas ellas de las que jamás lograremos liberarnos por completo—. ... Son demasiado preciosas para que nos desembarcemos de ellas, demasiado profundas, demasiado fecundas<sup>49</sup>.*

Kandinsky, como el temprano Martin Heidegger, ve con desconfianza la popularidad del nombre de Nietzsche entre la generación joven<sup>50</sup>. El legado nietzscheano, a los ojos de la generación precedente, se ha transformado en la vida cotidiana en una vulgaridad kitsch<sup>51</sup>. Tras la elipsis que el pensamiento de Nietzsche sigue por la vía de su propagación pública, como, por ejemplo, la directa influencia ya mencionada de *Rembrandt als Erzieher* en las corrientes *Neuromantik-Jugendstil*, la adopción de una conducta 'New Age' que se infiltra en el panorama germano extravió el sentido profundo de las lecciones del gran Nietzsche. La comprensión aditiva de la forma «síntesis de las artes» se convierte en símbolo en la teorización de la «técnica» que promueve sociológicamente la fusión entre el progreso y el arte.

---

<sup>49</sup> *Íbid* (Watson no indica la proceencia de la cita de Thomas Mann). Ver Köhler, J. *Nietzsche and Wagner: A Study in Subjugation*, traducción inglesa de Ronald Taylor, Yale University Press, (New Haven y Londres: 1988) capítulos 4 y 9.

<sup>50</sup> Paul Klee (1879-1940), entre los nombres cercanos a Kandinsky, es otro de los hombres de la generación precedente que se mostraba cercano al Nietzsche combativo. En sus diarios de los años de su llegada a Múnich (1898-9), Klee anota que las ideas de Nietzsche se encuentran en la atmósfera. En anotaciones de años posteriores (1907, 1908) se pueden encontrar algunas citas de las ideas de Nietzsche. Roskill, *Op. Cit.*, pp. 56-7 y 72.

<sup>51</sup> Watson, *Op. Cit.*, p. 55.

Sobre aquel símbolo vacío se edificó la *Kultur* germana. Una *Kultur* saludable, industriosa y vigorosa; funcionalista hasta el utilitarismo y radicalmente racionalista de lo elevado a lo cotidiano.

Hacia esa *Kultur* sin fundamento se dirigen las invectivas críticas que estructuran su aparato de acción en torno al vínculo de lo «*kitsch*» y el sentimiento de «*decadencia*» que, como vimos, son dos formas lingüísticas del argot ‘expresionista’ integradas en el doble registro de su discurso de seducción del burgués reformista.

La crítica que Kandinsky y Heidegger comparten durante aquellos primeros años del siglo XX es pues una crítica extendida<sup>52</sup>. Siguiendo la distinción generacional que ofrece Thomas Mann en torno a la afinidad con Nietzsche, en la cual debemos ubicar tanto al pintor inmigrante como al pensador que está a punto de dar el salto que su aventura intelectual exigía, de la Teología a la Filosofía, es decir, dentro del retrato de lo “excesivamente próximo a él[, a Nietzsche]”, no toma mucho riesgo decir que la crítica que se expresa en los términos en que estos dos hombres lo hacen no puede ser más exacta al corresponder, punto por punto, con la habitual crítica conservadora de la cultura. De esta manera, entre hombres como ellos se galvaniza en el doble registro una forma más: la metáfora ambiental.

Heidegger la emplea así:

---

<sup>52</sup> A estas dos figuras del período ‘expresionista’ las hemos unido exclusivamente en virtud de la afinidad que entre ellos pudo haber dada la similitud de sus circunstancias en Baviera y del bagaje cristiano que modela sus posiciones críticas –tal vez, para Heidegger, solamente en su juventud– en conexión con la noción de «*decadencia*», sin sugerir directamente la influencia de la obra de alguno de ellos en la del otro. Sin embargo, algunos autores han construido interpretaciones de algunas pinturas de Kandinsky utilizando las ideas que Heidegger expone en la conferencia “El origen de la obra de arte” (1935-6) que hace parte de un corpus maduro del filósofo, para el que vale la pena enfatizar, que surge íntima y nuclearmente ligado a la obra de Hölderlin. Heidegger, M. “El Origen de la obra de arte” *Caminos del bosque*, traducción al Castellano de Cortés, H y Leyte, A. Alianza (Madrid: 1996). Para un análisis tal de *Komposition VI* ver Hall, J. “Kandinsky’s Composition VI: Heideggerian Poetry in Noah’s Ark” en *The Journal of Aesthetic Education*, Vol 46, No 2 (2012), pp. 74-88; para un análisis de *Komposition VII* y algunas pinturas posteriores ver Bernal, B. E. *El arte como acontecimiento Heidegger-Kandinsky*. Editorial de la Universidad de Antioquia (Medellín: 2008).

*[la] sofocante atmósfera, el hecho de ser un tiempo de la cultura exterior, de la vida rápida, de una furia innovadora radicalmente revolucionaria, de los estímulos del instante, y, sobre todo, el hecho de que representa un salto alocado por encima del contenido anímico más profundo de la vida y el arte*<sup>53</sup>.

Y Kandinsky, caracterizando el tiempo en el que escribe:

*Suicidios, asesinatos, violencia, pensamientos indignos y bajos, odio, enemistad, egoísmo, envidia, «patriotismo», partidismo, son entidades espirituales, seres espirituales que crean la atmósfera. Por otro lado, espíritu de sacrificio, ayuda, pensamientos puros y excelsos, amor, altruismo, generosidad, humanidad, justicia, son también entes espirituales que exterminan a los primeros como el sol destruye a los microbios y crea una atmósfera limpia* (Kandinsky, *DEA*, p. 84).

Se ha mencionado ya que el público receptor del doble registro del argot ‘expresionista’ suma una larga mayoría con respecto a los artistas y también al sector oficialista. Así, la relación que existió entre los artistas y el sector oficialista, además de la aproximación lingüística a la retórica de éste, presenta una complejidad adicional. La prensa y las revistas que apoyaron al *Neue Kunst*, aquellas que presentaban revisiones de las *Secesiones*, representaron para el régimen monárquico algo más que un fenómeno excepcional como para ignorar. Los escritores representantes del gusto oficial modificaron paulatinamente su posición frente al *Neue Kunst*. Este hecho denota que la relación entre estas dos minorías, en lugar de proponer una obstinada oposición, sin afirmar que mantuvieron cierta afinidad o que coincidieron alguna vez entre sus posturas, se construyó como un diálogo que promovió la transformación formal del lenguaje artístico de una manera dialéctica. Así, las antinomias que habitualmente se utilizan para describir al período a través de la franca polarización cobran otro sentido. Al igual que las demás, una entre ellas, la que enfrenta lo espiritual a lo material, dada la

---

<sup>53</sup> Citado de Heidegger, M. “Abraham a Santa Clara” (1910) en Safranski, *Op. Cit.*, p. 45.

ambigüedad y el doble registro de la forma «*Geist*» en el habla ‘expresionista’, se comporta como una fachada que esconde las preguntas filosóficas pertinentes dentro del marco de este escenario, las cuales apuntan al desconcierto que el desempeño de la investigación científica ha inoculado en la concepción de la materia.

Con esto último se puede ver que la metáfora ambiental que describe la situación social, cultural y política del eje germano en las primeras dos décadas del siglo XX porta una coherencia contundente. Se trata de una forma que va más allá de lo que el historicismo ha denominado ‘Expresionismo’ como movimiento artístico de vanguardia en el territorio germano. La metáfora ambiental es así una forma capaz de englobar todo el fondo de pulsiones que interactuaron en unas coordenadas históricas y geográficas específicas. Además, la metáfora ambiental permite algo que otras formas de abarcar ese conjunto de pulsiones: puede agregársele la calificación de lo “*sofocante*”, de lo que “*emponzoña*”<sup>54</sup>, de un signo opresivo y decadente, el cual motiva la persecución que los intelectuales “excesivamente próximos” a Nietzsche emprenden en contra de los elementos concretos que representan la sensación de malestar, ante todo, lo relativo al concepto de «*Kitsch*».

Igual de englobador que la expresión «atmósfera», pero al mismo tiempo más práctica, dada la relación casi-directa que ésta tiene con el signo opresivo, encontramos, como un faro solitario dentro de la marea de la extensa literatura sobre el tema, la forma «*clima expresionista*»<sup>55</sup>. Parece correcto el uso de una expresión tal pues no implica ninguna consideración de valor predeterminada, ya que en su forma de metáfora ambiental sintetiza el conjunto de calificaciones de signo diverso –llegando a incluir hasta los extremos diametralmente opuestos– que los protagonistas de la generación

---

<sup>54</sup> Kandinsky anota al pie de página acerca de la atmósfera espiritual de su tiempo que “la guerra y la revolución (esta última en menor escala que la guerra) son productos de esta atmósfera que lo emponzoña todo” pero advierte que en esos productos también “hay agentes que limpian el aire pestífero” (Kandinsky, *DEA*, p. 84).

<sup>55</sup> Aquí recojo el sentido englobante con el que figura la expresión «*clima expresionista*» en la obra de Casals, el cual me parece más exacto que el de otras expresiones igualmente englobantes, como «*Expressionist Era*» de Boorman, por el asunto de la metáfora ambiental relativo a los protagonistas del estudio que aquí inicia.

aplican a los hechos más significativos de su existencia dentro de esa *Kultur*; en consecuencia, procesa los apasionamientos específicos y los absorbe en una expresión neutra que consiente de manera adecuada las condiciones variables y dinámicas de dicha *Kultur*. Esto permite que, en adelante, se revisen con un sentido analítico y crítico más amplio las perspectivas que componen el doble registro de las formas lingüísticas que aquí interesan, a saber, «*Kitsch*», «*decadencia*» y «*Geist*».

No obstante, el rasgo fundamental del «clima expresionista» se identifica con el aprieto en el que se encuentra en el cambio de siglo el fondo filosófico a causa de la presión que ejerce, sobre todo el medio, el método moderno de las ciencias naturales, en el cual se ligan, en primera medida, el empirismo y el sensualismo como perspectivas desde las que se inicia el conocimiento; pero el asunto no se detiene con éstos, sino que se agrega el positivismo, elevado a dogma, el cual dirige a los dos anteriores en la pretensión de plantear una ecuación cuyos términos, la realidad y lo tangible, establecieran entre ellos una relación simple y directa.

## **1.2. La meditación de Kandinsky: entre «*décadence*» y «*decadentismo*»**

No es sino hasta entrado el siglo XX que la crítica marxista ha comenzado a reconsiderar, dentro de su interpretación del arte, la pertinencia del concepto y el término *decadencia*<sup>56</sup>. La historia de dicha crítica recorre desde la perspectiva marxista-leninista, pasando por la escuela de Fráncfort, hasta la década de 1960, cuando Jean-Paul Sartre y Ernst Fischer determinan que cualquier tratamiento categorial para el arte del concepto de «*decadencia*» debería llevarse a cabo “con mucha cautela y sólo en casos definidos con mucha precisión y limitados, siendo cualquier generalización potencialmente perjudicial y equívoca. En tanto el arte no sea ideológico (y mucho más cuando es deliberada y directamente anti-ideológico), no puede ser calificado de decadente”<sup>57</sup>. El problema que detectan Sartre y Fischer, relacionado con la manera

---

<sup>56</sup> Calinescu, *Op. Cit.*, p. 198.

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 205.

generalizada en que la crítica marxista da origen a una primera versión de *teoría de la decadencia* en el arte a comienzos del siglo XX, se funda en que el marxismo ortodoxo (soviético) ofreció una esquematización acabada de la perspectiva ética de diversas tradiciones intelectuales rusas promovida desde mediados del siglo XIX por autores como Belinsky, Chernishevski o Tolstoi y se alejó de las ideas que los mismos Marx y Engels tenían sobre la relación entre arte e ideología<sup>58</sup>.

Marx, en *Introducción a la Crítica de la Economía Política* (1857), habla de la desigual relación entre el desarrollo de la producción material y la producción artística,<sup>59</sup> lo cual ofrece de manera crítica una perspectiva que alterna con el proceso dialéctico que en el marco del «clima expresionista» reúne el desarrollo de la *Kulturpolitik* y el surgimiento y promoción del *Neue Kunst*. La alternativa que Marx propone no deja de reconocer la comprensión de la conexión que hay entre los desarrollos artístico y político por una parte y determinadas formas del desarrollo social por otra, como en efecto ocurre dentro de lo que hemos designado como «clima expresionista». Sin embargo, señala el carácter trans-ideológico del gran arte, el cual no estaría sujeto al ascenso ni al declive cultural de unas coordenadas histórico-geográficas particulares. Por esta ruta, como veremos más adelante, se refinarían las líneas de una definición de «*arte monumental*» íntimamente ligada a categorías eminentemente estéticas como la que Kandinsky construye en su meditación.

Sin desconocer las sugerencias de Sartre y de Fischer, sobre la cautela que se debe seguir en el asunto de tratar la *decadencia*, en cuanto a que sea interpretada como elemento categorial en una hermenéutica,

---

<sup>58</sup> *Íbid*, p. 198. N. Chernishevski es la figura principal que da impulso al *narodnichestvo* (populismo ruso). El círculo intelectual en el que interactuó comprende la teorización del socialismo. Por lo tanto, a Chernichevski se le puede unir mediante los hilos que tejieron tal teorización a otras figuras importantes del desarrollo del pensamiento económico ruso de finales del siglo XIX como N. Mikhailovsky y A. I. Chuprov, el profesor de Economía en la Universidad de Moscú a quien Kandinsky refiere y con quien sostiene correspondencia años después. Acerca del ensayo de Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, Kandinsky remite directamente en *Über das Geistige in der Kunst*, abriendo con esta remisión una perspectiva crítica personal del realismo social en el arte.

<sup>59</sup> Marx, K. y Engels, F. *Marx and Engels on Literature and Art. A selection of Writings*, Baxandall, L. y Morawski, S. (eds.), Telos Press (San Luis: 1973) p. 135. Cfr. Calinescu, *Op. Cit.*, p. 196.

para desentrañar los principios de una obra como la de Kandinsky, buscaremos situarnos en el momento en el que la *Kultur* acoge varias versiones de autoconciencia de la influencia del concepto de «*decadencia*» dentro de la reflexión crítica acerca de su propia identidad. Así, nos encontramos de vuelta atendiendo al entendimiento generalizado, banalizado y popularizado dentro de los círculos burgueses de las ideas de Marx y de Nietzsche, el cual Kandinsky desaprobó desde un comienzo.

La certeza sobre el manejo que Kandinsky pudo tener de las ideas de Marx (al igual que de las de Nietzsche) no está documentada directamente aunque debe considerarse como una hipótesis el que las hubiese conocido muy bien desde la interpretación de su antiguo profesor universitario, Alexander Ivanovich Chuprov, interpretación que proviene de un tipo de conciencia ligado al progresismo burgués en Rusia<sup>60</sup>. Por otra parte, se sabe que ya instalado por varios años en Múnich, Kandinsky aún sostenía algún contacto con uno de sus compañeros de la facultad, Sergei Bulgakov<sup>61</sup>, quien se había alejado determinantemente del marxismo para investigar cuestiones religiosas uniéndose al círculo sofiológico que lo reunía al nombre de Vladimir Soloviov y al de Pável Florenski<sup>62</sup>. En 1912, ya alejado del marxismo, a Bulgakov Kandinsky le admira, más que por su

---

<sup>60</sup> En el debate que enfrentó en Rusia a populistas y marxistas, los *marxistas revolucionarios* intentaron distinguirse de los '*marxistas legales*' y, así, defendían cierta forma de vínculo con el Populismo. Fedoseev, uno de los iniciadores del círculo de Kazan (en el cual se formó Lenin), se separaba ideológicamente de marxistas que justificaban el capitalismo y la expropiación de los campesinos como Skvortsov y Chuprov. Ver Walicki, A. *A History of Russian Thought: from Enlightenment to Marxism*, traducción inglesa de Hilda Andrews-Rusiecka Stanford University Press (Stanford CA: 1979) pp. 441-43.

<sup>61</sup> Werenskiold, M. "Kandinsky's Moscow" en *Art in America*, vol. 77, no. 3 (marzo) (Nueva York: 1989) p. 103.

<sup>62</sup> Las investigaciones de Bulgakov se pueden repartir en tres tipos: Un primer tipo en el que profundizó en las cuestiones de ética que se derivaron del panorama económico del cambio de siglo ruso y que puede considerarse su período *marxista* (1897-1902); a partir de 1902, sus investigaciones se enfocan en cuestiones filosóficas, las cuales, a partir de 1925 y hasta su muerte en 1944, se complementan con su inmersión definitiva en los problemas teológicos. Ver Kiejzik, L. "Sergei Bulgakov's sophiology of death", publicado en línea en *Springer Science+Business Media B.V.* (2010) pp 55-56. Consultado el 22, 12, 2017 en [https://www.academia.edu/2634587/Sergei\\_Bulgakov\\_s\\_sophiology\\_of\\_death](https://www.academia.edu/2634587/Sergei_Bulgakov_s_sophiology_of_death).

visión ética ligada al marxismo, como a uno de los individuos que más sabe de cuestiones religiosas<sup>63</sup>.

Sin embargo, en el ámbito germano, antes de que la Escuela de Fráncfort se hiciera visible empleando las aproximaciones marxistas al pensamiento crítico, es la figura de Nietzsche la que introduce el discurso que gira alrededor del término y del concepto de «*decadencia*». Podría decirse que entre Nietzsche y la Escuela de Fráncfort, durante el auge del «clima expresionista», por medio del lenguaje hiperbólico de las *radicalizaciones culturales* se provoca una euforia de la idea de decadencia que se expresa en el estilo arrollador de las *declaraciones de vanguardia*, similar a la euforia que se había vivido ya en Francia, lugar de origen de la reflexión consciente sobre la cuestión de la decadencia que la proponía de forma analógica como síntesis conceptual de la modernidad, sobre la conexión directa que existe entre ambas, una síntesis que se propone en relación íntima de las connotaciones de la primera con la incertidumbre y las contradicciones de la vida moderna en sí.

Se sabe que Nietzsche bebe de fuentes literarias francesas: para el caso específico de la decadencia, primero repara en Nisard y luego en Bourget, y de allí toma el principio de su elaboración del concepto de «*decadencia*» que pone a circular en el ámbito germano<sup>64</sup>. Las líneas de esta historia de la idea de decadencia en Francia tienen un recorrido interesante que observa la inflexión de su valor moral desde el sentido crítico al triunfante y Nietzsche no desconoció la maleabilidad conceptual con la que se había manipulado allí la idea de decadencia. Este antecedente, por el contrario, favoreció el *perspectivismo* de su pensamiento a la hora de investigar la idea misma de decadencia como materia para la composición de un concepto. En realidad, Nietzsche jamás oculta la deuda que sostiene con la conceptualización francesa de la idea de decadencia y esto se

---

<sup>63</sup> Murnau, 1, 09, 1911, Kandinsky a Marc. Kandinsky, V. y Marc, F. *Correspondencia*. Lankheit, K. (ed.) Traducción al castellano por Cantón, C. Editorial Síntesis (Madrid: 2004) pp. 72-3.

<sup>64</sup> Sobre la influencia de Nisard sobre Bourget y de éste sobre Nietzsche, ver Kamerbeed, J. "Style de Décadence" en *Revue de Littérature comparée* 39, 2 (abril-junio, 1965) pp. 268-86. En general, sobre la influencia de la literatura francesa en el pensamiento de Nietzsche, ver Williams, W. D. *Nietzsche and the French: A study of the Influence of Nietzsche's French Reading on His Thought*. Blackwell (Oxford: 1952).

hace patente en el hecho de que en *El caso Wagner* (1888), cuando Nietzsche declara retrospectivamente que pensar la «*decadencia*» ha sido una de las principales ocupaciones de su carrera filosófica, usa el vocablo francés *décadence*<sup>65</sup>.

Kandinsky presenta en unas cuantas líneas la forma en la que entiende la idea de decadencia en resonancia con la perspectiva en que Nietzsche se pronuncia en contra de la cualidad populista del arte de Richard Wagner y del de Victor Hugo<sup>66</sup>:

*Los períodos en que el arte no tiene un representante de altura, en que falta el pan transfigurado, son períodos de decadencia (Niederganges) en el mundo espiritual. Las almas caen constantemente de secciones superiores a otras inferiores y todo el triángulo parece estar detenido... En estos tiempos mudos y ciegos, los hombres dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan sólo de los bienes materiales y celebran como una gran proeza el progreso técnico que sólo sirve y sólo puede servir al cuerpo. (Kandinsky, DEA, p. 29)*

En este pasaje escrito por Kandinsky se muestra con el vocablo *Niederganges* que el habla de Nietzsche, quien tituló precisamente el poema 47 de *Scherz, List und Rache* (1882) “Niedergang”, se

---

<sup>65</sup> Nietzsche, F. *Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe*, Colli, G. y Montinari, M. (eds.), Walter de Gruyter (Berlín: 1969) parte VI, vol. 3-4. «*Was mich am tiefsten beschäftigt hat, das ist in der hat das Problem der decadence, —ich habe Gründe dazu gehabt. Gut und Böse ist nur eine Spielart jenes Problems.*» Cfr. Calinescu, *Op. Cit.*, p. 176.

<sup>66</sup> «*Wagner no era un músico de instinto. Esto demostrólo (sic) sacrificando todas las leyes, y, para hablar más exactamente, todo estilo de música, para hacer lo que necesitaba hacer, esto es, una retórica de teatro, un medio de expresión, de refuerzo de los gestos, de sugestión, de pictorismo (sic) psicológico. Aquí podemos considerar a Wagner como un inventor e innovador de primer orden (ha aumentado considerablemente el poder de expresión de la música): es el Víctor Hugo de la música considerada como lenguaje, suponiendo siempre que se admita que en ciertas circunstancias la música puede ser no música, sino lenguaje, instrumento, “arcilla dramaturgica”. La música de Wagner, si no está bajo la protección del gusto teatral, esto es, de un gusto muy tolerante, es simplemente mala música, quizá la peor música que se ha escrito*» (Nietzsche: *El caso Wagner* 1988). Citado de Nietzsche, F. *Obras completas de Federico Nietzsche*, traducción al castellano de Aguilar, M. (ed), Tomo X, “*Ecce Homo*” (Madrid: 1932) p. 168.

encontraba vigente en el «clima expresionista» y ayudaba a dar forma a la meditación del pintor ruso.

Si bien el pensamiento de Nietzsche recoge a través de Bourget el concepto de *décadence* de la crítica antirromántica y conservadora de Nisard, y por este tipo de enjuiciamiento se despacha en contra de la música de Wagner, Nietzsche se identifica a sí mismo como un individuo decadente<sup>67</sup>. Para Nietzsche “Wagner resume la modernidad. No hay remedio; uno tenemos que empezar por ser wagneristas (sic)...”<sup>68</sup>. Así, es evidente que uno de los elementos que hacen parte del esquema del concepto de *décadence*, a saber, la ecuación que identifica las ideas de decadencia y de modernidad es transferida desde Francia al ámbito germano sin menoscabar el alcance de las implicaciones del relevo que toma la idea de individuo como valor axiológico. Sin embargo, la labor de Nietzsche al parafrasear a Bourget y a Nisard constituye un trabajo de valor original, pues Nietzsche no tiene en la mira como objeto de su crítica a la cultura francesa, a la cual admira en términos generales; su objeto de crítica es el romanticismo, la modernidad cultural germana. La serie de ideas propias de este ámbito que Nietzsche logra sintetizar al tomar prestado el concepto de *décadence*, declive, degeneración y especialmente la experiencia de la enfermedad<sup>69</sup>, son de un orden muy sensible en términos psicológicos y antropológicos.

En el caso del estudio de la meditación de Kandinsky, la noción de *decadencia* está muy próxima a la perspectiva antropológica y filosófica de aquel Nietzsche combativo, lo que es decir con mayor exactitud, de la influencia del legado nietzscheano sobre la generación de Mann, Klee, Heidegger, etc., la cual precede a la *Nietzsches Jugend*<sup>70</sup>. No obstante, la interacción de Kandinsky con los círculos del *post-décadisme* parisinos —el simbolismo literario— durante la estancia del pintor ruso en Sèvres (1906-7), determinó para la meditación kandinskiana el conjunto de *categorías empíricas* que sirvió de plataforma de despegue de un cambio evidente en las

---

<sup>67</sup> Nietzsche, F. *Ecce Homo* (1988)

<sup>68</sup> Nietzsche, F. *El caso Wagner* (1988). *Ed. Cit.*, Tomo X, “*Ecce Homo*”, p. 152.

<sup>69</sup> Calinescu, *Op. Cit.*, p. 187.

<sup>70</sup> Max Nordau escribe en 1893 sobre el tema, haciendo una distinción entre la generación ‘próxima al Nietzsche combativo’ y la juventud nietzscheana. Ver Watson, *Op. Cit.*, p. 55.

preguntas que el pintor ruso se planteaba acerca de la relación entre el *aparecer* de la obra de arte y la función sobre-artística de tal *aparecer*. Aquí reconoceremos como “*categorías empíricas*” a una serie de categorías conceptuales estrechamente relacionadas con las experiencias de la recepción y de la producción del arte, particularmente para las artes relacionadas de una u otra forma con lo visual. Aunque se manifiestan como elementos formales, expresan a guisa de epílogo afecciones en la conceptualización que guía la operación de Kandinsky a partir de ese momento. En vista de lo anterior, sin dejar de tener presente la proximidad con cierta perspectiva antropológica y filosófica propia del «clima expresionista» en el que, instalado nuevamente desde hace algunos años (tras los catorce meses de residencia en Sèvres), Kandinsky pinta las telas tituladas *Komposition VI* (marzo, 1913) (Figura 1) y *Komposition VII* (diciembre, 1913) (Figura 6), se evocará en seguida el esquema de la *décadence* francesa, la cual antecede y nutre la preocupación de Nietzsche por tal idea.

A partir de la publicación de la novela de Huysmans, *À Rebours* (1884), queda implicada en los círculos intelectuales franceses la visión polémico-crítica de su autor, es decir, la aceptación de una concepción antirromántica de la relación hombre-naturaleza. ¿Cómo es que llega a producirse y a difundirse aquella relación en la que el hombre *humilla* a la naturaleza, de la manera en que lo hace Des Esseintes, el *héroe* de Huysmans en *À Rebours*? En una visión de la sociedad sobredeterminada por la investigación científica y su correlato, el alto grado de avance tecnológico, el progreso adquiere un matiz que se adecúa a una concepción mecánica del mundo. En un panorama como el descrito, el progreso pierde su connotación ascensional que lo emparenta con la marcha de la vida en un sentido vitalista. Así, el progreso se torna en decadencia. Pero en otro sentido, que los protagonistas de la cultura francesa, epígonos de Baudelaire y de Delacroix, supieron ver, la decadencia se torna en un modo del progreso.

Así, una posible teoría de la decadencia con acentos dramáticos como la de Bourget se expresa de la siguiente manera:

*Aceptamos... esta terrible palabra decadencia... Es decadencia, pero vigorosa; con menos logros en sus obras,*

*la decadencia es superior a los períodos orgánicos a causa de la intensidad de sus genios. Sus violentas, desiguales creaciones revelan artistas más temerarios, y la audacia es una virtud, que, a pesar nuestro, elicit nuestra simpatía*<sup>71</sup>.

La decadencia, que en particular sucede a la concepción orgánica de una cultura, se concibe pues, teóricamente, como la hiper-realización del ideal de la visión que caracteriza el buen funcionamiento pragmático de tal visión y está implícita, desde un comienzo, en el borde que define el límite de su posibilidad real. Teóricamente, al referirnos a la decadencia no estamos hablando de la negación del vector saludable que dirige el cuerpo cultural; por el contrario, estamos en realidad prefigurando el modo extático de la idea que engendró dicho cuerpo. Cuando se ejerce una crítica a tal idea o a la visión del mundo que ésta abre, se contempla el refinamiento de los procedimientos provocados por la idea y la eficiencia indiscutible, sostenida y sistemática de la aplicación de los procedimientos. En consecuencia, resulta válido desde la perspectiva del cambio del siglo XIX al XX decir que, en remisión al cuerpo cultural, la decadencia, pues, devuelve el matiz biológico cedido ante la tiranía de la noción de progreso emparentada con la concepción mecánica del mundo o, en general, con cualquier fondo ideológico; pero, con respecto a los procedimientos, la eficiencia de su aplicación, a la que ahora podemos calificar de *decadente* con justicia, perpetúa la concepción mecánica y el engaño que es atribuible al concepto de progreso.

En líneas generales, la breve historia de las derivaciones del término «*décadence*» en Francia y de la conceptualización de una noción que liga tales derivaciones las amalgama cabalmente y con éxito dentro del ámbito de lo estético. La valoración que suele inclinar la noción de decadencia hacia la negatividad relativa a un período cultural determinado por una visión particular del mundo, es decir, la determinación de su autodestructividad y de su tendencia a la disgregación social, en la Francia del siglo XIX no consigue trascender el moralismo ideológico que critica la relación directamente proporcional del avance tecnológico con el progresismo burgués. Ya que, en el alto grado de desarrollo tecnológico, el cual

---

<sup>71</sup> Lethève, J. “Le thème de la *décadence* dans les lettres françaises à la fin du XIXe siècle”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France* LXIII (1963), p. 51. Cfr. Calinescu, *Op. Cit.*, p. 167.

se manifiesta siempre en forma de evidencia de un proceso, puede apoyarse la legitimidad del encuentro entre positivismo y racionalismo, encuentro que es un rasgo de la visión burguesa del cambio de siglo. El alto grado del desarrollo tecnológico de la década de 1890 en Francia no consigue por sí mismo, pues, proporcionar los medios para resolver «la tristeza del siglo» que fue la consecuencia de los fracasos de las revoluciones del orden social; pero encuentra, casi que exclusivamente, en el significado de *ultraraffiné* con el que Valéry se refirió a lo *décadent*<sup>72</sup>, una forma de expresión significativa relativa a lo que se entiende por *salvación*. Valéry convoca, precisamente, el valor afirmativo de lo *ultraraffiné*, el cual proviene de las connotaciones artísticas que durante las dos décadas anteriores había construido lo que se conoció como «*estilo decadente*»<sup>73</sup>. En *À Rebours* se expresa la actitud, si no afirmativa, por lo menos polémica del retrato ‘enciclopédico’ del hombre ultra-refinado y estéticamente exquisito, ligada íntimamente con el placer y el recreo de la clase burguesa. Allí, en los salones de tertulia parisinos se da un hecho dual sin precedentes: por una parte, el arte se desliga de los compromisos ideológicos, en este caso socialistas, y, por otra, se cristaliza conscientemente la identidad *decadencia/estilo decadente*, o lo que es lo mismo, “se enlaza el punto de vista general de la decadencia con el moderno ideal estético de decadencia (como una forma de antitradicionalismo (*sic*) radical)”<sup>74</sup>. Por esta vía, a los asuntos de lo eminentemente estético se les reconoce una posición crítica, activa e indiscutible, dentro del marco de lo social, entretanto que transforma su propio punto de vista por el que aspiraba a ser considerado como *la* solución a la penosa, contradictoria y moderna «tristeza del siglo»<sup>75</sup>.

---

<sup>72</sup> Calinescu, *ibid*, p. 175.

<sup>73</sup> Verlaine pensó que el término «*décadisme*», acuñado por Anatole Baju, el fundador de la revista *Le Décadent* que propagaba el furor de un «*estilo decadente*», era de una precisión inigualable relativa a la concepción artística de lo decadente. “*Décadisme es una palabra de genio, un hallazgo divertido y duradero en la historia de la literatura; este barbarismo es un signo milagroso. Es breve, conveniente, cómodo, y precisamente retira la noción degradante de decadencia; suena literario sin ser pedante, es flexible y se abre camino*”. Ver Richard, N. *Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*, Nizet (París: 1968) p. 173. Cfr. Calinescu, *ibid*, p. 174.

<sup>74</sup> *Íbid*, p. 176.

<sup>75</sup> *Íbid*, p. 172.

Tal sentido reafirmante de una postura crítica a la ortodoxia naturalista expresada a través de los avances estéticos del «*estilo decadente*» indicó, ya a partir de los primeros años 1880, la emergencia y consolidación de algo que comenzaría a definirse como «*avant-garde*»<sup>76</sup>. Si bien es cierto que el *décadisme* sería absorbido casi inmediatamente por la “falsificación decadente”<sup>77</sup>, con lo que el término «*décadisme*», en el contexto socio-histórico, cede su cualidad de herramienta crítica y es relevado por lo que queda agrupado por el denominado Simbolismo, el punto de vista afirmativo que llegó a denotar la noción de lo decadente dejó su impronta en la tipología del criticismo acerca del arte francés *post-décadisme*. Cuando, alrededor de 1890, Gauguin expresa su admiración por la obra de Cézanne, se reivindica la aptitud del término «*primitif*» hasta el punto de que se le identifica como una categoría estética y, con éste, el carácter positivo de sus nociones relativas (lo instintivo, lo sincero, etc.), abriendo la vía para el uso de términos tales como *naïve* o *ingenu*, entre otros, y la aplicación de otros epítetos del tipo de *brutal*, *sauvage* o *fruste*. Asimismo ocurre con el término «*décoratif*», aplicado inicialmente a la obra de Monet por los mismos años y también para la de Cézanne a partir de 1904<sup>78</sup>.

Aunque la reacción crítica de la parte alta de la década de 1900 produce una leve inflexión del sentido de lo «*décoratif*» que cuestiona regresivamente toda una ideología de la decoración en el arte como agente polémico-crítico de la sociedad<sup>79</sup> (desde donde se

---

<sup>76</sup> Roskill, *Op. Cit.*, p. 1.

<sup>77</sup> Noël Richard discute en “Une Mystification décadente” el exitoso libro *Les Délivrescences, poèmes décadentes d'Adoré Flupette* (1885). La decadencia se había transformado velozmente en un asunto de moda que había sido absorbido por esferas populares. En ese sentido, esto es, en cuanto a que se había transformado en tópico, la idea de decadencia fue sofisticadamente parodiada en libros como *Les Délivrescences*. Ver Richard, N. *À l'aube du symbolisme: hydropathes, fumistes, décadents*, Nizet (París: 1961) pp. 174-268.

<sup>78</sup> Roskill, *Op. Cit.*, pp. 1-2. Para explicaciones sobre la crítica a la obra de Cézanne, ver Hamilton, G. H. “Cézanne and His Critics”, *Cézanne, The Late Work*, Catálogo de exposición, Museum of Modern Art (Nueva York: 1977) pp. 140-46. Para la asociación del término «*décoratif*» con la obra de Monet, Herbert, R. “The Decorative and the Natural in Monet’s Cathedrals”, *Aspects of Monet*, Rewald, J. y Weitzenshofer, F. (eds.), (Nueva York: 1977) pp. 160-61; cfr. Levine, S. Z. *Monet and His Critics*, Garland Press (Nueva York: 1976) capítulos 2-3.

<sup>79</sup> En 1908, Jacques Rivière escribe al joven André Lhote (quien hasta ese año conserva su admiración por Gauguin, Cézanne y los Fauves, antes de emprender

precipita la condensación de una posible historia sobre la «*autonomía del arte*», la cual avanza hacia un desenlace simulado en las «*teorías de las vanguardias*»<sup>80</sup>), en la obra de Kandinsky entre los años 1908 y 1914 se articulan el refinamiento de su mirada estética, a través del último arte francés, y el posicionamiento de una serie compleja de deseos extra-artísticos, lo cual se invierte en la necesidad del pintor ruso de tomar importantes decisiones estéticas que cambiarían en adelante la apariencia de su obra, no sin el debido riesgo que tales decisiones comportaron al interior del «*clima expresionista*». A pesar de la denuncia que Kandinsky expresa en contra de «*l'art pour l'art*»<sup>81</sup>, hemos visto que el sentido del esteticismo francés sigue una tendencia crítica de su propio punto de vista, el cual se encuentra enlazado con la visión burguesa del progreso tecnológico. Sus formas ultra-refinadas corresponden al éxtasis del alto grado de desarrollo tecnológico en términos conceptuales y, al tiempo, expresan una actitud radical en contra del racionalismo y del positivismo propios del materialismo burgués. De aquí surge la necesidad de plantear el interrogante al que iremos dando respuesta aquí acerca de si debiera caracterizarse a Kandinsky como a un esteta cabal en la medida en que profundiza en el esteticismo francés y adopta de éste una parte esencial de sus aspectos formales. Otra forma de plantear el interrogante, más ajustada, sería preguntar si la obra de Kandinsky es de líneas críticas, es decir, mover a la investigación de la medida en

---

una práctica más decididamente cubista): “*I don't like your pictures... for me all three of them... are much like décors; the whole thing is 'en décor'... The landscapes are—I'm sorry—made of cardboard: they are 'portants' and 'frises'... It seems to me their very simplicity has the summary character of rapidly brush decorations.* Ver Lhote, A., Fournier, A., Rivière, J., *La peinture, le coeur et l'esprit. Correspondance inédite (1907-1924)*, vol. 1, Rivière, A. (et al) (ed.) (Bordeaux: 1986) pp. 50-1. Cfr. Benjamin, R. “The Decorative Landscape, Fauvism, and The Arabesque of Observation”, *The Art Bulletin*, vol. 75, no. 2 (junio, 1993) p. 303. La traducción del francés es de Benjamin.

<sup>80</sup> Peter Bürger discute, a partir de las contradicciones que identifica en Adorno sobre la noción de *autonomía del arte*, sobre la validez de esta noción como categoría artística en la concepción del arte por parte de la burguesía del cambio de siglo. Así, vista como problema, traza una historia de tal noción que se constituye en teoría del arte de las vanguardias. Ver Bürger, P. *Theory of Avant-garde*. Traducción de Michael Shaw. Manchester University Press (Manchester: 1984), pp. 35-54.

<sup>81</sup> «*La gran masa pasea por las salas y encuentra los lienzos “bonitos” y “grandiosos”. El hombre [el artista] que podría decir algo al hombre no ha dicho nada, y el que podría oír no ha oído nada. Este estado del arte se llama l'art pour l'art* (Kandinsky, *DEA*, p. 24)»

la que la profundidad del proyecto pictórico del artista ruso tiene la riqueza filosófica que caracteriza a los períodos de decadencia según la conceptualización teórica del concepto mismo: ¿en qué punto, entre el ‘decadentismo’ y la ‘regeneración’, se puede situar la meditación kandinskiana? Cabe anotar que la conceptualización del concepto de «*decadencia*» que aquí empleamos acoge las dos nociones que tal pregunta sobre la meditación kandinskiana reúne, a pesar de las connotaciones divergentes que cada una tiene. Lo que se denomina ‘decadentismo’ caracteriza lo posclásico relativo al desarrollo de una visión ideológica y, por su parte, ‘regeneración’ hace lo propio en cuanto a lo preclásico relativo al desarrollo de una visión ideológica distinta y relevante. Pero lo especial del concepto de «*decadencia*» es que, de hecho, en él confluyen lo posclásico y lo preclásico; en él, como se hizo manifiesto concreta y efectivamente en lo que se denomina «*clima expresionista*», aparecen las tensiones entre las orientaciones opuestas del sentido que ofrecen la mirada posclásica (hacia atrás) y la preclásica (hacia adelante) que son comprendidas en el concepto de «*decadencia*», todavía más si tal concepto se encuentra ligado a una categorización estético-histórica, pues en ese caso se presentan simultáneamente y comparten elementos como ocurre en el marco del «*clima expresionista*».

Tenemos por ejemplo, como se dijo, a Gauguin revalorizando lo «*primitif*» en Cézanne y que lleva a través de lo «*décoratif*» al esteticismo; también como ejemplo, en el ámbito germano encontramos el uso que hace Hölderlin, y posteriormente Heidegger, del término *Andenken* (pensar rememorante), el cual se activa como señal hacia una antigüedad primordial siempre latente<sup>82</sup>; en el anverso regeneracionista, encontramos la obstinación por lo radicalmente «*nuevo*» del futurismo italiano y del cubofuturismo ruso, del dadá germano, también a autores como Ernst Jünger, o a la interpretación

---

<sup>82</sup> Ver el “Glosario” de Félix Duque en el que explica el sentido en castellano de algunos términos usados por Heidegger en el poema *Aus der Erfahrung des Denkens* (1947). En dicho poema Heidegger apunta: «*Lo más antiguo de entre lo antiguo, al darse en nuestro pensar, proviene de detrás de nosotros y sin embargo adviene a nosotros. / Por eso, el pensar que se atiene al advenimiento de lo sido es pensar rememorante (Andenken)*». Lo más antiguo (*Älteste*) es, en el mismo sentido en que lo «*primitif*» resulta esencial para la pintura vanguardista francesa, relativo a la noción de poesía en Heidegger. Heidegger, M. *Desde la experiencia del pensar*, edición bilingüe de Félix Duque, Abada Editores (Madrid: 2007) pp. 28-9, 43.

arquitectónica oficial de la noción de *Gesamtkunstwerk* de la que Nietzsche advirtió sobre el peligro del engaño y de la seducción.

De ese tamaño se mide la crítica que relativiza el signo negativo de lo que se entendía por *la decadencia de un período*. No se trata en consecuencia simplemente de seguir la advertencia de Sartre o de Fischer sobre la impropiedad crítica del concepto de «*decadencia*», el cual enlaza inevitablemente al arte con la ideología; ni siquiera en un caso particular ya del tipo de una obra que surge en el cambio del siglo XIX al XX europeo como la de Kandinsky, pues autores figurantes del «*clima expresionista*» como Alois Riegl, a quien nos referiremos en el siguiente apartado, muestran cómo la relativización del signo negativo del concepto de «*decadencia*» relativo a cierta ideología, utilizado precisamente como herramienta crítica<sup>83</sup>, proporciona el fondo hermenéutico de la diversa producción cultural del período que se estudia. Una teorización de la decadencia que se matiza de esta manera genera correspondencias que se expresan en este caso como una suerte de interludios. En tales interludios se define la labor filosófica del arte: se trata de períodos críticos en los que, sin importar el grado de formalismo o de autonomía de la visión que cada uno de ellos pueda tener sobre el arte que espera y produce, se conceptualizan y se determinan los elementos inmanentes y trascendentes que moldean la participación que tiene el arte en la figuración del sentido de la vida dentro del registro que reconocemos como realidad.

Un ejemplo que correspondería a la categoría de lo inmanente, relevante al caso de la obra de Kandinsky, pues cuestiona la presunta genealogía del arte europeo del cambio de siglo y, en general, de una gran parte del arte global del siglo XX –en el cual insiste una porción ingente de los estudios académicos– que traza dogmáticamente un nexo con la conceptualización de la «*obra de arte total*» (*Gesamtkunstwerk*), es aquél que, como dijimos antes, se aproxima a la concepción de «*arte monumental*» que sostiene la meditación kandinskiana; recordemos que se trata del señalamiento que hace

---

<sup>83</sup> Riegl traslada el concepto de «decadencia» para revalorar el arte de ciertos períodos de la Antigüedad como el posclásico románico (Riegl, A, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893). Ver Riegl. A. *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*. Castriota, D. (ed.) Traducción al inglés por Kain, E. Princeton University Press (Princeton NJ: 2018).

Marx en un famoso pasaje de la *Introducción a la Crítica de la Economía Política* poniendo como ejemplo la potencia de afectación que retiene el arte de la antigua Grecia:

*La dificultad no reside en comprender que el arte y el epos griegos están sujetos a ciertas formas de desarrollo social. Más bien descansa en comprender por qué todavía nos proporcionan disfrute estético y en ciertos respectos permanecen como estándar y modelo insuperables<sup>84</sup>.*

A partir de este punto, en el que se ha rescatado la función crítica que ostenta el concepto de «*decadencia*» para una posible hermenéutica de la obra de Kandinsky, por estar enmarcada ésta en un momento en el que el desarrollo de dicho concepto juega un papel protagónico dentro del «*clima expresionista*», definiremos en el resto de esta primera parte la interdependencia que relaciona los elementos inmanentes de la obra del pintor ruso (es decir, aquellos aspectos ligados a la perspectiva estética de la elaboración de su obra pictórica) con sus elementos trascendentes (en el sentido en que desde la obra se elabora una conceptualización original de la afectación que debe producir la obra de arte y del funcionamiento del arte mismo en el contexto de un descontento producido por el moralismo aburguesado en el apogeo de la idea de modernidad).

### **1.3. Marginalidad como centralidad. El concepto de «arabesco»**

Kandinsky y Münter se aficionan en Murnau al trabajo y las formas de la *Hinterglasmalerei* (pinturas al reverso de cristal), llegando a establecer una relación con Heinrich Rambold, un hombre en cuya personalidad se amalgaman el industrial y el artesano. En aquel momento, Rambold, a pesar de que reproducía imágenes de este tipo con fines comerciales, evitaba los medios tecnificados y daba prioridad al proceso artesanal original. Al modo de Rambold, los dos artistas ejecutaron una producción considerable de imágenes-artículo en esta técnica, producción cuyo significado tiene importancia para

---

<sup>84</sup> Marx y Engels, *Ed. Cit.*, p. 135. Cfr. Calinescu, *Op. Cit.*, p. 196.

el caso de Kandinsky, en la medida en que ocupa un lugar subsidiario en el corpus del pintor moscovita<sup>85</sup>.

Un ademán particular se esconde tras la elaboración de estos *artefactos*. En tiempo en que la relación entre el marco y la imagen que encierra ha dado pasos hacia la neutralización de dicho elemento, Kandinsky decora sus marcos con manchas y ‘arabescos’ pintados. Anteriormente, el marco solía ser un trabajo de un cuidadoso oficio, un trabajo precioso que en ocasiones competía en importancia y belleza con la obra de arte que éste pretendía destacar.

La figura de Phillipp Otto Runge<sup>86</sup> problematiza ejemplarmente la relación entre el marco y la imagen que el marco aísla. En esa relación, *las «Horas»* (Die Zeiten, 1803-1810) de Runge brillan ejemplar y excepcionalmente, pues, primero, hay que señalar que en el proyecto de cada una de ellas la franja que encierra la imagen de la alegoría está pensada también como obra de arte, independiente de los dos mundos que separa; y, a la vez, se observa el hecho de que el marco en las «Horas» no es un trabajo de tallado o de oficio artesanal, como había sido usual, sino que se trata de una pintura que ensaya una lógica simbólica intrínsecamente compuesta, semejante a la del jeroglífico. Hay una continuidad entre obra y marco gracias a que ambas se presentan como pintura, pero, al mismo tiempo, sin dar una señal clara sobre en cuál de las dos direcciones apuesta la intención de la obra, la pintura de *las «Horas»* desenmascara la presencia de una tensión que pone a circular el interés entre el centro y el margen. Como se puede ver, la excepcionalidad de *las «Horas»* se decide por la compulsión a borrar lo fronterizo que define la autonomía de la obra de arte.

El proyecto de *las «Horas»* surge como excepción que pervierte la autonomía de la obra de arte justo en el momento en el que colma a su manera disimulada la tendencia al adelgazamiento del elemento

---

<sup>85</sup> De acuerdo a Kandinsky, la solución al problema que le impedía llevar a cabo la idea para *Komposition VI* (1913) le llegó por casualidad cuando la versión en vidrio de *Sintflut* (1912) volvió a su poder y le sugirió la forma de ejecutar la gran composición. Ver Dabrowsky, M. *Kandinsky Compositions*. Catálogo a exhibición *Kandinsky Compositions* Dabrowsky, M. (comisaria) Museum of Modern Art (Nueva York: 1995).

<sup>86</sup> Referente en asuntos de teoría del color cuando Kandinsky integra la facultad de la Bauhaus.

del marco físico. Así, en el siglo XX, gracias a los ensayos y reflexiones de artistas tales como Piet Mondrian o como Theo Van Doesburg (y en general del círculo del Neoplasticismo), el marco pasa primero a ser algo superfluo y luego a proponerse como un impedimento para la expresión acabada de sus ideas. Seguidamente, el uso del marco avanza de manera paralela al concepto mismo de «kitsch», de manera que pronto es comprendido en su noción más flaca, reducida y empobrecida; según esto, la utilización del marco deviene en señal de mal gusto.

Alrededor de 1910 el marco que se prefiere es ya un trabajo caracterizado por sus líneas sencillas y que se ha desembarazado de las ampulosas demostraciones de manufactura; ha devenido en un elemento sobrio que rehuye a la atención directa del observador, de manera que el marco, sin ausentarse, guarda un silencio que, según propone la mediación de la crítica de arte, sirve para destacar la obra que enmarca. Entonces, el ademán de Kandinsky resulta provocativo, pero con los arabescos<sup>87</sup> de las «Horas» de Runge por delante, deja de parecer un gesto huérfano en la historia del arte. Antes, Dürero por poner un ejemplo, había diseñado toda una ornamentación para decorar las márgenes del libro de horas del emperador Maximiliano<sup>88</sup>. Por lo tanto, resulta legítimo formular una hipótesis en la que el esquema triangular formado por el dibujo marginal, la decoración y el marco puede haberse promovido, como deseo latente de la cultura visual de occidente, hasta el filo entre los siglos XIX y XX. Se puede por tanto decir que las reflexiones al respecto, entre las cuales entra la propia de Runge, tomaron forma en el pensamiento sobre el *arabesco* y en su aplicación decorativa como categoría formal de la obra de arte, con la llegada del *Art Nouveau*, del *Jugendstil* y, en general, del modernismo en una forma derivada del romanticismo de las «Horas».

Desde cierto punto de vista, la decoración de los marcos que ejecuta Kandinsky deshonra el diseño meditado de todo el ciclo de las

---

<sup>87</sup> Así llamaba Runge a las imágenes de los marcos.

<sup>88</sup> Wolff Stubbe, en su comentario *Cuestiones sobre las «Horas»* (1979), señala este hecho histórico, significativo para el seguimiento de la evolución de un tema importante en la práctica y en el estudio del arte, como lo es el del dibujo al margen. El asunto se remonta todavía más atrás; en los códices de la Edad Media se pueden encontrar ya ejemplos de expresiones ornamentales al margen de imágenes que se encierran entre patrones geométricos o figuras volantes.

«Horas» y, concretamente, la ejecución de la primera versión de *Die Morgen* (1808). No se puede arriesgar responsablemente una comparación entre categorías formales en este caso. El de Kandinsky, no pasa de ser un gesto que no logra determinar un resultado formal como el de Runge. Pero no es la forma, sino que es su ademán el que está cargado de significado. Aunque incomparables desde ese punto de vista, la posibilidad de cotejar las intenciones de los dos artistas con respecto al marco, este elemento que media entre la imagen que encierra y la realidad en la que se instala, tolera el desplazamiento del gesto acabado de Runge al costado del ademán de Kandinsky. De esta manera se puede indagar sobre el significado del gesto mismo de Runge y la comparación viene a ser provechosa para determinar los puntos de contacto y de rompimiento entre los pensamientos de estos dos hombres.

Como primera medida, si bien el marco, como objeto, solía mediar comúnmente en la vía de la separación entre dos ámbitos –actuando como una *membrana* que envuelve una estructura interna cerrada en sí misma y que se encarga de todas sus relaciones con el exterior–, en estos dos artistas, el marco funciona en la otra vía, es decir, aquella que enfatiza la marginalidad y ya no la centralidad del conjunto. Lo cerrado se abre a una unidad mayor.

Aunque las respectivas concepciones sobre lo que se espera de la obra de arte de su momento dan una respuesta a la divergencia formal entre los «arabescos» de uno y de otro, tanto el ademán ágil de Kandinsky como el tratamiento preciosista de Runge reflejan un pensamiento más o menos uniforme que se eleva sobre el presupuesto de eliminar lo fronterizo entre dos ámbitos. Dicho de otra manera, según una interpretación del arte desde el punto de vista del sentimiento religioso, en el fondo de todo arte yace la semilla para proveer a la realidad de una perspectiva orgánica, de la cual se re- engendra la realidad como «imagen factual», esto es, en últimas, la gran causa del estímulo estético<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Stubbe cita del segundo volúmen de *Hinterlassene Schriften* (1840) de Philipp Otto Runge, en relación al “sentido más hondo” en el empleo del arabesco, el siguiente fragmento de una carta firmada por Klinkowström, enviada a Runge el 11 de mayo de 1809 (p. 283 del original): «Embelleceremos... una totalidad como es una iglesia, consiguiendo significativos espacios llenos a partir de aisladas imágenes de caballete. Todas las quimeras (con ello quiere referirse a las imágenes de la fantasía) no pueden sino contribuir a hacer más atractivos los cuadros (es

Por el lado de las divergencias, tenemos que Runge deseaba desafiar el mutismo de la imagen y proponía que sus imágenes tuviesen que ser necesariamente captadas con la ayuda de palabras; la tarea religiosa del arte era la de conducir mediante una lógica verbal al sentimiento de magnificencia de la imagen sensible, de la imagen creada. En el tiempo de Runge, quien ya evocaba un arte abstracto sin imaginarse la posibilidad de un cuadro que pudiera prescindir de los objetos conocidos, sólo a través de la representación simbólica podía pensarse el anhelo de fundirse con Dios<sup>90</sup>. La imagen pictórica representada era para Runge no solo el fin *abstracto* o la llegada a la idea, sino, también, el medio material que le daba coherencia a la lógica de la que la imagen emanaba<sup>91</sup>. Kandinsky, al contrario de Runge, se movía la hacia la caída de todo lo representativo y, por ello, decora los marcos de las pinturas sobre vidrio sin recurrir a símbolos como tales. Otra diferencia fundamental entre las visiones de uno y otro artista es que el epicentro del *abstraccionismo* de Runge, el motivo simbólico, obtiene su fuerza expresiva de la línea. A pesar de que el color fue una de las preocupaciones de Runge, también desde el orden de lo simbólico, el carácter expresivo formal de su obra proviene de su diseño construido por completo sobre las bases del dibujo lineal. Cien años después, Kandinsky busca revertir el carácter expresivo de la línea al color. De esta manera, la esencia que los *arabescos* de Runge revisten es lineal, mientras que la de los de Kandinsky es eminentemente cromática y, en una segunda capa, *de-simbolizante*.

---

decir, murales sobre lienzos de muro cerrados), y sólo la naturaleza flotante de la fantasía llega a hacer significativa la perspectiva interna de ese organismo que es toda imagen factual» (entre paréntesis las clarificaciones de Stubbe; el sentido de la traducción castellana de “murales sobre lienzos de muro cerrados” se entiende mejor si se reemplaza la palabra ‘cerrados’ por ‘encerrados’). *Íbid.*

<sup>90</sup> *Íbid.* En el mismo comentario, Stubbe sostiene que “la interpretación religiosa que sostiene Runge descansa sobre tres principios de la doctrina de la emanación de Plotino, el filósofo griego, que reinterpretados en clave teosófica amplió y transmitió al pensamiento romántico Jakob Böhme.”

<sup>91</sup> Esta característica del pensamiento de Runge contrasta con el sentido de las palabras de Ludwig Tieck que Stubbe cita en *Cuestiones sobre las Horas*. Tieck señala un sentimiento de extrañamiento hacia el Romanticismo al comienzo del siglo XIX (sentimiento que de otra manera fue expresado también por Goethe), como degradación del símbolo y la alegoría que conduce al signo vacío, lo cual, bien visto, contrasta con el funcionamiento orgánico del diseño del marco en *las «Horas»* y en él del entendimiento que mostraba Runge de su «arabesco».

El concepto de «arabesco» reviste el uso de un amplio espectro de formas cuyo “origen” se remonta a la antigüedad clásica<sup>92</sup>, en virtud de su decisivo vínculo con la ornamentación y, por medio de ésta con lo decorativo. Gracias al carácter *intemporal* de ese vínculo, se exhuma la importancia abarcadora del «arabesco» por encima del entendimiento que sobre éste tiene el pensamiento esteticista de corte social que funda los movimientos modernistas durante el cambio de siglo europeo y permite incluir, de acuerdo a la urgencia, la inclusión en el espectro de una variedad de rasgos formales que remueven las bases de una noción más o menos convencional. Además de designar una derivación ornamental de los signos caligráficos coránicos, el espectro incluye formas que han hecho parte de la tradición figurativa del arte occidental<sup>93</sup>, tales como las abstracciones en *líneas orgánicas* o en *patrones geométricos* presentes en la exuberancia del Barroco y del Rococó; asimismo los motivos propiamente figurativos que frecuentemente rodean y dirigen la atención hacia el centro compositivo de la imagen representada en los artículos suntuosos representativos de estos períodos. De esta manera, el concepto de «arabesco» funciona como un instrumento hermenéutico que, en este caso, no sólo conecta la línea que va de Runge al modernismo del *Jugendstil*, sino que da alcance también en Francia, donde conecta los antecedentes del *Impresionismo*, destacando la revaloración del motivo al margen de la imagen que hace Delacroix, con el *Art Nouveau* y el *Fauvismo*.

Por lo tanto, lo que se llega a rezumar de la pintura francesa en relación al concepto de «arabesco» y a su íntima relación con las categorías de «lo ornamental» y «lo decorativo», sirve para penetrar en los primeros movimientos de una experimentación estética con un propósito por parte de Kandinsky y, de ahí, para atravesar las reflexiones que conducen al eje programático de la voluntad kandinskiana.

---

<sup>92</sup> Riegl: 2018.

<sup>93</sup> Ver el artículo de Benjamin, H R, “*The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation*” (1993) en *The Art Bulletin*. “The usage of the arabesque is not merely contemporary, as the term designates much older features of figurative art in Western tradition.”

Así, «*décoratif*», aplicado como categoría estética al paisaje post-impresionista,<sup>94</sup> señala la relación directa y funcional entre la pintura y la arquitectura interior. El espacio interior que corresponde a esta relación integra un todo armónico y orgánico, cuyas líneas de organización están definidas previamente por el diseño arquitectónico y el decoro íntimo. Así, a la pintura se le exige una cualidad plana –como la superficie de la pared– y no se le permite, por supuesto, la ilusión de un horizonte infinito, ni de una profundidad que afecte tal cualidad plana de los muros. Además, el color en la pintura no debe ajustarse a la observación de la naturaleza, sino que debe ser una abstracción sugerida por los tonos que dominan la habitación y su mobiliario. En compendio, el *paisaje decorativo* responde a una serie de protocolos pictóricos que, una vez superado el registro del *Art Nouveau*, precisa de una serie de desarrollos pictóricos que llevan casi espontáneamente al *paisaje-composición*; ‘casi espontáneamente’ porque en este proceso interactúan algunos movimientos particulares, es decir, posiciones todavía en reacción voluntaria y decidida a la relación entre observación y verdad que sostiene la crítica al Romanticismo. El “*décor*” funciona aquí en sus dos acepciones, como elemento que integra un interior arquitectónico y como *escenario* en sí mismo, es decir, en el sentido del *Art Nouveau* y como artículo que lleva en sí un ritmo interno autónomo. Esta proximidad con el montaje para escena llega a constituir, una vez debilitado el momento de esa relación con la verdad basada en la observación que viene del Naturalismo y del Impresionismo, una característica crítica de corte sintético propia del abismamiento de la pintura post-impresionista en el simbolismo literario. La denominada “mirada decorativa” exige una apertura a una particular voluntad de arte, a un tipo de exceso que provoca una confrontación con la observación directa de la Naturaleza<sup>95</sup>, el cual se arregla a una “lógica del decoro”. La tensión intrínseca de esa lógica se recoge por autoridad del *pathos* inherente a cada espacio y en ella chocan el exceso y el pragmatismo. Esa particular voluntad de arte se hace manifiesta por el recurso de la «*composición escénica*», es decir,

---

<sup>94</sup> Una porción ingente de los ejercicios de experimentación de Kandinsky durante los años 1908-10 son vistas *au-plain-air* de Murnau y sus alrededores haciendo abstracción de las formas y de los colores; en estos cuadros lleva a cabo un ejercicio de transformación pictórica del sitio y abren la vía a uno de los géneros que practica por entonces, *Impressionnen*.

<sup>95</sup> Se ajusta al sentido amplio y general de lo que podría traducirse como la “*Kunstwollen*” que conceptualiza Riegl.

gracias a un artificio en el que la figura central es halada en todas las direcciones posibles por los motivos al margen presentes en el *cuadro*, motivos que guardan todavía una relación ontológica con los bordes de la escena y por la que mantienen una guisa de obligación primordial con la extensión del espacio.

Ya en la altanería de la crítica de Baudelaire a los Salones encontramos señales adelantadas del encumbramiento, no sólo del motivo al margen, sino, sobre todo, del efecto artificial que los planos que componen la ‘*escena*’ producen sobre la figura central; medio siglo después, las voces de Vauxcelles y Crucy, entre otros críticos del momento, dan alcance a la nota baudelairiana, reparando en la “mirada decorativa” del pintor y en la elaboración plástica de un “*décor*”, que se encuentra conformado por figuras encerradas entre “*arabescos*”.<sup>96</sup> O, también, dado el ritmo que impone esta relación circundante entre los motivos y el centro, puede hablarse de la totalidad del cuadro como de un «arabesco», así en el caso de pinturas de Matisse como *Luxe, calme et volupté* (1905) –en la cual las manchas mismas de pigmento sugieren un ritmo propio del color o un *arabesco del color*– o *Les Grandes Baigneuses* (1906) de

---

<sup>96</sup> Para el Salón de 1859 Baudelaire cierra su texto “*Le Paysage*”:

Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers : Ces choses, parce qu’elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ; tandis que la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu’ils ont négligé de mentir. (“*Le paysage*”, Salon de 1859, en Baudelaire, C., *Curiosités esthétiques* (Paris: 1885))

Roger Benjamin introduce a través de este fragmento de “*Le Paysage*” la noción que presenta Baudelaire acerca de un ‘ver verdaderamente’ vinculado al artificio de la composición visual. Aunque la crítica de Baudelaire está dirigida a los pintores paisajistas del Salón de 1859, que toman su modelo de la realidad, y, en contra, expresa su afinidad por la abstracción a la que recurren los decoradores de escena, desplazando así el lugar del ‘ver verdaderamente’ al teatro, podemos encontrar una idea análoga en Goethe cuando éste se refiere a la pintura y en relación al color. Benjamin muestra que Vauxcelles y Crucy, comentaristas de la pintura fauvista, aprovechan la oportunidad para rescatar para la pintura la idea de un ‘ver verdaderamente’ a través de la noción de “mirada decorativa”, la cual estaría animada por la composición de arabescos. Para los comentarios de Vauxcelles, ver Vauxcelles, L., “Le Salon des Independents”, *Gil Blas*, Mar. 20, 1906, sin paginación. Benjamin, *Op. Cit.*

Cézanne, el cual, se sabe documentalmente, interesó a Kandinsky por su composición en triángulo<sup>97</sup>.

Resulta natural suponer que, en Francia, la cuestión de la *composición pictórica* derivada del acoplamiento de lo ornamental y de la decoración proviene de una base idiosincrática que, de maneras particulares, remite de una u otra forma a cada uno de los pintores fauvistas, aunque sin la posibilidad de englobar a todos ellos en algún sentido ideológico determinado. Vamos a alejarnos de ello puesto que no incumbe fundamentalmente a Kandinsky; así lo cierto y relevante es que el «arabesco», que es el concepto que vincula en sus pinturas el exceso de lo ornamental y la lógica de la decoración, es marcadamente el vector que transmite a la práctica de la pintura de los primeros años del siglo XX dos mutaciones en el código de la técnica, por las cuales categorías conceptuales y categorías formales se disuelven unas en otras.

En primer lugar, resulta una nueva relación entre fondo y figura que afecta determinantemente el espacio de la pintura. Esta manera de alterar la noción de espacio pictórico, en el caso de Kandinsky, se siente latir en *Komposition V* (1911) pero no la encontramos patente sino hasta la ejecución final de *Komposition VI* (marzo 1913), la pintura que Kandinsky presentó apenas unos meses después en el *Erster deutscher Herbstsalon* gestionado por Herwarth Walden en Berlín<sup>98</sup>, desafiando con ella las convenciones artísticas y las

---

<sup>97</sup> Roger Benjamin, en la discusión sobre el arabesco como un dispositivo conceptual que marca con la pintura fauvista un episodio en lo que podría llamarse una *historia del mirar* (en cuanto a desarrollo evolutivo de la observación directa de la naturaleza), afirma: “The relevance of the arabesque to a discussion of the Fauve painting, however, goes beyond the confines of the depicted body (...). The arabesque was capable of infusing the whole field of pictorial relations, whether that represented was body, tree, or *indeterminate colored form* (el resaltado es mío).” *Íbid.*

<sup>98</sup> La gestación del *Erster deutscher Herbstsalon* (Berlín, 1913) representó un ademán crítico ideado por Walden y secundado por el apoyo de Franz Marc. Se inauguró el 20 de septiembre y mantuvo abiertas sus puertas al público hasta el 1 de diciembre de 1913. En parte, el salón de *Der Sturm*, como guiño al salón de otoño francés, surgió a manera de respuesta al chovinismo que desde Francia preparaba el aislamiento a la cultura del eje centroeuropeo dentro de sus fronteras y, acentuando en consecuencia el marcado carácter ideológico que sirvió de fondo a la interacción de los intereses sociales y el avance de la Modernidad industrializada; no obstante, ya otras iniciativas surgían en las ciudades de habla

expectativas de la crítica. Por esa nueva forma de determinar la distinción entre motivo y decorado, la superficie pictórica prefigura la pérdida de cohesión del lugar que se representa como espacio –se torna imposible continuar pensando en una ubicua línea de horizonte; la división perceptual arriba-abajo pierde toda referencia con los binomios cielo-tierra o cielo-mar y se presentan absolutamente en relación al borde del formato–. *Komposition VI* ocupa una posición limítrofe o de inflexión en el desarrollo de la producción pictórica de Kandinsky, dado que en este cuadro la mirada logra reconocer –con cierto grado de comodidad e inmediatez, mayor que en *Komposition VII* (diciembre, 1913)– vestigios de referentes figurativos correspondientes a un correlato con características de una narrativa simbólica, lo cual no concuerda con la formulación de la “*pintura pura*” que discutían desde múltiples ángulos, además de Kandinsky, varios de los protagonistas del ámbito de la práctica artística de aquellos años<sup>99</sup>.

Se sabe por el mismo Kandinsky que el proceso creativo que arrojó como resultado el cuadro *Komposition VI* se originó con el tema del ‘*Diluvio*’<sup>100</sup>. Paradójicamente, en seguida Kandinsky aclara que en la ejecución de la pintura disuelve el motivo original –refiriéndose al tema– y que, en consecuencia, nada sería más improcedente que plantear un vínculo directo entre lo que tiene de simbólico el tema del ‘*Diluvio*’ y *Komposition VI*, como si la pintura obrara a la manera de una representación de la narración del evento conservado por la tradición judeo-cristiana. No se puede determinar hasta qué punto llega la intención de Kandinsky de disimular la proveniencia de sus

---

alemana que se resistieron al hermetismo y al cierre del horizonte internacional que pretendían los artistas como críticos de su cultura. Entre ellas encontramos el *Sonderbund* de Colonia y el *Moderner Bund* en Berna; contribuyó también a la apertura globalizante el esplendor de la Música y la Filosofía en Viena. Asimismo, se pueden contar los vínculos con los empresarios de asociaciones artísticas de San Petersburgo, Moscú y Odessa. El *Herbstsalon* procuró reducir la intermediación del discurso de la crítica de arte y reasignar autoridad y autonomía a los artistas del *Neue Kunst*.

<sup>99</sup> Riccardo Marchi relaciona, por ejemplo, a algunos de los pintores que tuvieron influencia del «*Elan vital*» y la filosofía de Henry Bergson. Aunque no se tiene certeza sobre la influencia de Bergson en Kandinsky, se sabe que el pintor ruso poseía una traducción al alemán de la obra del filósofo. Ver Marchi, R., “*Pure Painting*” in *Berlin, 1912-1913: Boccioni, Kandinsky and Delaunay at “Der Sturm”*. Tesis Doctoral, University of Chicago (Chicago: 2002).

<sup>100</sup> Kandinsky, “*Composition 6*” en Lindsay/Vergo, *CWA*, p. 385.

cuadros terminados ni el motivo exacto por el cual se vale en ocasiones como ésta del lenguaje verbal para llevar a término sus intereses.

En ese sentido, éste no es el único juego estratégico y conveniente que Kandinsky desencadena cuando se avecina al recurso de la palabra escrita dirigido a hablar acerca de arte o de su producción. Al llevar al lector en esa dirección –la disolución del objeto–, Kandinsky salvaguarda la credibilidad del mito de sí mismo que ha logrado finalmente arraigar en el ámbito alemán desde que regresa a Múnich en 1908, después de haber residido en Francia por un período de trece meses. En esta ocasión, el asunto que enfrenta es que, en el ámbito del *Neue Kunst*, resuenan sin cesar las proposiciones teóricas en torno a la distinción entre ‘obra abstracta’ y ‘pintura sin-objeto’, lo cual compromete al artista ruso a precisar que el ‘Diluvio’, tal como se le evoca en el libro del Génesis, no está presente en *Komposition VI*. Según Kandinsky, toda posible imagen que se vincula al tema –el ‘Diluvio’– por medio del mecanismo de representación se ha disuelto completamente en el proceso de la ejecución de *Komposition VI*, lo cual, no obstante, carga no solo en contra de la definición de ‘obra abstracta’, sino también en contra de la de ‘pintura sin-objeto’. Surge entonces la pregunta sobre el objeto de enunciar tal contradicción, la cual quedaría formulada de la siguiente manera: ¿cuál es el sentido de esta precisión por parte de Kandinsky, dado que las circunstancias en las que el cuadro *Komposition VI* se exhibe en el Salón de Walden no acuden con el fin de identificar el ‘Diluvio’ como tema del cuadro? A partir de la intención de dejar esto en claro por parte del pintor ruso se plantea la necesidad de tener en cuenta unas cuantas consideraciones preliminares antes de continuar con las observaciones sobre el espacio en *Komposition VI*.

Visualmente, aunque de manera ya muy simplificada, referencias aisladas que apuntan a algunos elementos figurativos alcanzan a percibirse y corresponden a las formas que Kandinsky identifica en su texto como el “delfín” o el “arca” entre otros. Tomando en cuenta que la ejecución de *Komposition VI* es posterior, si bien por muy poco, al cuadro *Improvisation Sintflut* (1913) (Figura 1), cuadro de un formato mucho menor que la gran composición pintada en mayo y del cual ésta procede directamente, conmoviona la constatación de que en la “improvisación” no se encuentre ninguna de las referencias

figurativas que podrían remitir directamente al título que lleva. Dicho de otra manera, *Improvisation Sintflut* es un cuadro acabado antes de contar con el surgimiento de esas referencias. Las formas que Kandinsky identifica como “delfín” y “arca” (que son las que se muestran más evidentemente entre todas las que Kandinsky menciona en su texto) hacen parte de los últimos toques del proceso de concepción de *Komposition VI*.

Aunque sorprenda, es necesario fijar la atención sobre este último e inesperado giro hacia los referentes objetuales en la vía opuesta a las tendencias abstraccionistas y anti-objetuales del momento. De tal giro se deduce por tanto la importancia decisiva que tienen en este cuadro las referencias figurativas y los elementos que se acentúan en el medio del campo de aplicación de colores, sin renunciar los unos ni los otros, absolutamente, al sutil vínculo que los une a una especie de figuratividad sin referentes objetuales precisos.

En conclusión, esta relación genética con la figuratividad misma, la cual se confirma tras el auxilio del comentario kandinskiano en relación al tema del ‘*Diluvio*’, exige que no se despoje completamente al cuadro de cierta coherencia que se debe a la noción de lugar representado como espacio de la pintura. Es exactamente la ausencia total de este tipo de coherencia la que produce dudas en cuanto a la artísticidad de *Improvisation Sintflut*, en el sentido que toma el debate sobre la distinción entre lo que es y lo que no es una obra de arte durante aquellos años. Pero al evocar la noción de lugar y convocar la coherencia que ésta demanda, *Komposition VI* no acude al lugar del ‘*Diluvio*’ mismo (o de ‘*un Diluvio*’).



Figura 1. Kandinsky, V. *Improvisation Sintflut*. Óleo sobre lienzo. 95.8 x 150.3 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus. Múnich.

<https://sammlungonline.lenbachhaus.de/objekt/improvisation-sintflut-30012094.html>, inserta el 22-09-2019.

Basta pues la idea de catástrofe que se relaciona a la imagen de éste, de la lucha compulsiva entre las fuerzas de los elementos, para que sea abatida la distinción entre arriba y abajo, la cual, habitualmente se evoca de forma simbólica, por ejemplo, en el paisaje, donde el cielo del lugar representado señala en la composición pictórica lo que es dado a ser entendido como ‘arriba’ o el punto geométrico desde el cual procede la luz del cuadro en la pintura moderna. En lugar de esta determinación simbólica, en *Komposition VI* se observa un manto continuo y, aunque convulso, homogéneo en cuanto a su composición material, en el cual se funden cielo, agua y tierra en una sola textura. Pero, si gracias a la idea de catástrofe se configura una textura que cubre la superficie del lienzo, por mucho que Kandinsky intente disimularlo con su comentario sobre la disolución del tema, es la imagen del ‘*Diluvio*’, y no la idea general de catástrofe, la que es más próxima a la elección de los tonos –predominan la mezcla marina de colores y la de los que componen tierras; adicionalmente, se observan algunas notas incandescentes dispersas por la superficie– y a la disposición siempre en referencia a los bordes del cuadro de los elementos gráficos, siguiendo el sentido envolvente de las manecillas del reloj. Por la densa población de pequeñas manchas en proximidad a un motivo que combina el tono azul y el rojo sobre

blanco, el “arca” marca fuertemente una señal en el borde inferior a la izquierda, al final de la diagonal descendente, señal que redirige el ritmo de la composición hacia la esquina superior derecha, donde continúa tentando los bordes hacia uno de los centros del cuadro.

La conjunción y la simultaneidad de estas características espaciales que determinan la superficie del cuadro convocan una paradoja conceptual en la pintura de *Komposition VI*: entre la textura de la superficie y el ritmo que siguen los elementos gráficos en relación al borde del cuadro, es decir, a partir de las tensiones al nivel del plano pictórico, se condensa una volumetría, una cierta espacialidad y una profundidad cuya arquitectura de base es eminentemente la composición cromática. Tal vez resulte fácil confundir la expresión ‘composición cromática’ con la elección de tonos, la cual, como hemos visto, corresponde a la imagen habitual de ‘*Diluvio*’. Sin embargo, una mirada a *Improvisation Sintflut* revela para *Komposition VI* la importancia del centro rosa en función de la interacción de tensiones en la composición<sup>101</sup>. El centro rosa aparece como un objeto que se desplaza apenas al frente y de esta manera sirve como eje de rotación a la textura del manto, no sólo sobre la superficie, sino en un plano que la corta, como si el manto penetrara en ella, pasara detrás del centro rosa y se hundiera –o se evaporara– un poco a su derecha en el recorrido de vuelta. Los elementos gráficos siguen la dirección de este recorrido y, al fundirse con la composición cromática, generan la topografía sinuosa del manto. Gracias a la conjugación de ellos y el color se reconocen perfiles de

---

<sup>101</sup> La descripción que hace Kandinsky de *Komposition VI* resalta tres centros:

1. on the left the delicate, rosy, somewhat blurred center, with weak, indefinite lines in the middle;
2. on the right (somewhat higher than the left), the crude, red-blue, rather discordant area, with sharp, rather evil, strong, very precise lines.

Between these two centers is a third (nearer to the left), which one recognizes only subsequently as being a center, but is, in the end, the principal center. Here the pink and white seethe in such a way that they seem to lie neither upon the surface of the canvas nor upon any ideal surface. Rather, they appear as if hovering in the air, as if surrounded by steam... This feeling of “somewhere” about the principal center determines the inner sound of the whole picture (Kandinsky, “Composition 6”, Lindsay/Vergo, CWA, p. 385).

la volumetría que configura dicha topografía. En esta extraña mezcla de volumetría, profundidad y espacialidad, en la que la figura no se define en relación al fondo, sino que todos los elementos devienen partes de la superficie pictórica y se definen en relación a la situación singular y diferencial de cada uno dentro del formato, se reconoce la coherencia del cuadro, la cual, como hemos dicho, se debe aún a la noción habitual de lugar, por lo que comparte varias características del aspecto de una escenografía. Es de esta manera, puesto que la confluencia de los marcados elementos gráficos –abstracciones lineales de una pareja de amantes recostada, de los remos del “arca”, de animales, etc. que provienen de la experimentación llevada a cabo a partir de 1908 con los motivos del imaginario kandinskiano– y de los virajes de tonos de *Komposition VI*, unos y otros activando una emulsión de los materiales, funciona como un contraste entre unas zonas oscuras y otras claras, permitiendo la suposición de la incidencia de cierta luz.

Lo curioso de esa luz es que no sólo alienta la composición que distribuye los elementos en relación a los bordes del cuadro, apoyando de esta manera la negación de la distinción simbólica entre arriba y abajo. Siendo esto así, *Komposition VI* desafía el código de representación de la luz por el que el rayo desciende hasta el cuadro desde algún lugar lejano situado por fuera del encuadre, virtualmente muy ‘arriba’ (asimismo, afecta el código de representación de la imagen del ‘*Diluvio*’). Además, también sugiere la ilusión de movimiento envolvente en torno al “centro rosa” en virtud de que la región oscura del cuadro circunda una región de claridad radiante e iridiscente. Tal relación de oscuridad y claridad en arreglo a la forma envolvente de la composición funciona de manera análoga a la combinación de sombra y luz, en el sentido en el que se manifiesta el fenómeno de la luz natural y las formas usuales de representarlo, excepto que en *Komposition VI* la fuente de luz se sitúa dentro de todo margen del formato y emparentada de alguna manera a la centralidad del cuadro.



Figura 2. Kandinsky, V. *Komposition VI* (1913). Óleo sobre lienzo. 195 x 300 cm. San Petersburgo. The State Hermitage Museum.

<https://www.wikiart.org/es/wassily-kandinsky/composition-vi-1913>, inserta el 22-09-2019.

Resolver el problema de la coherencia en *Komposition VI*, siendo éste un cuadro que no consigue superar por completo la noción de lugar físico representado como espacio pictórico, implica revelar el lugar desde el que se emite la luz del cuadro, lo cual lo ancla todavía a sus antecedentes. Este problema nos conduce a ilustrar la forma singular en la que *Komposition VI* interpreta la segunda mutación en el código de la técnica pictórica que tuvo lugar en los primeros años del siglo XX.

El movimiento envolvente en torno al “centro rosa” que muestra la composición exhibida en el *Herbstsalon* no se percibe en *Improvisation Sintflut*. En éste, el contraste arbitrario y delineado entre zonas negras y marrones y perfiles de tonos rojos y azules no llega a establecer un vínculo refinado, no consigue un acople que trascienda el simple combate que se da por oposición en la escala de tonos que lindan uno con otro sobre la superficie del cuadro. Sin embargo, aunque no consigue la trascendencia que sí alcanza *Komposition VI*, sí señala un rasgo notorio de la concepción de la

pintura que Kandinsky recoge y que fundamenta el desarrollo de su meditación pictórica a partir de entonces: la manera en que Kandinsky emplea el contraste entre tonos en *Improvisation Sintflut*, antes de transferirla a *Komposition VI*, somete la cohesión del cuadro a la combinación de tonos separados en la escala, “cálidos” y “fríos”, como él mismo se refiere a ellos. Teóricamente, esta combinación enfatiza en la variación de un único valor intrínseco de los materiales, una característica aislada que psicológicamente remite a la oposición entre oscuridad y claridad, la cual funciona ágilmente en el orden de lo simbólico. En la práctica, la meditación pictórica de Kandinsky, gracias a ese mismo orden simbólico, consigue que lo que se refiere a un mero valor teórico pase a operar como dos cualidades distintas de la luz que se transfieren a la materia pictórica, no sólo al nivel de concepción de la *Physis*, sino también a cierto nivel metafórico (moral). En esta operación queda abierto un pasaje que equipara la materia pictórica con la materia misma por la vía de los materiales. Aquella diferencia de valor que hace a los tonos distinguibles entre ellos y que fija las categorías cromáticas compone junto a la técnica del material –la mezcla y la aplicación de los pigmentos– una figura cuyo reflejo recompone un esquema en el que la luz está ligada a la materia.

En la transferencia material de *Improvisation Sintflut* a *Komposition VI* de la premisa fundamentante, la cual formula la fusión material de luz y materia y advierte el triunfo sobre la disolución entre ambas, intervienen la aplicación del pigmento blanco como acabado último y la experimentación técnica del proceso de aplicación de pigmentos conocido como ténpera. Según Kandinsky, el cuadro logra su cohesión definitiva cuando se logra el efecto que se produce en el “centro principal” del cuadro –entre el centro rosa y el azul-rojo, más cerca del primero–, lo cual le costó el mayor esfuerzo<sup>102</sup>. Como dice el pintor, “[A]quí el rosa y el blanco se evaporan de manera que parecen ocupar un lugar que no está en la superficie del lienzo ni en superficie ideal alguna”. Un examen a corta distancia de los acabados de la pintura enseña el rol primordial que ostenta el blanco en *Komposition VI*<sup>103</sup>, rol que solamente se eleva a tal altura en cruce

---

<sup>102</sup> Kandinsky, “Composition 6”, Lindsay/Vergo, CWA, p. 385.

<sup>103</sup> Kandinsky promueve la observación del cuadro variando la distancia, con lo cual se rebela a otros lineamientos de los códigos academicistas sobre la pintura, de acuerdo a los cuales, el género y el formato del cuadro fijan tácitamente la

con la aplicación de la témpera como recurso tecnológico, puesto que lo que favorece con importancia al color blanco es que se plasme sobre el lienzo por medio de un pigmento cremoso de secado rápido<sup>104</sup>. En algunas zonas del cuadro, como la esquina inferior derecha y, sobretodo, en la vecindad al “centro principal” se puede descubrir el origen de varios trazos de un pincel cargado con pigmento blanco y poco diluido; al seguir la línea del trazo se distinguen vigorosos y estrechos movimientos en zig-zag. Atendiendo a la comparación del tamaño de la pincelada (su grosor) con el formato del cuadro, no se puede sostener la tesis de que la intención de Kandinsky fuese la de exhibir una forma de expresividad dibujística que limitaría el color blanco a funcionar como instrumento subordinado a la forma de zig-zag.

Así, *Komposition VI* muestra el recurso de un zig-zag que conviene a la rapidez en la ejecución y, previniendo el lapso corto en el que el material pierde su plasticidad, el pigmento blanco entra y sale de los pigmentos que ya han adquirido una cuota de consistencia, penetra en ellos y fragmenta su solidez sin masacrar toda su pureza. Aunque

---

distancia desde la que debe observarse. Probablemente, en esto Kandinsky se haya encontrado influenciado por las polémicas que ya entonces se habrían desatado dentro del marco referencial que teorizaba al Impresionismo y al Neoimpresionismo; es seguro que Kandinsky hubiese reflexionado al respecto y que, al contrario de los representantes de los movimientos originarios de Francia, persiguiera una dirección distinta al efecto óptico. Así escribe Kandinsky:

The alteration of rough and smooth, and other tricks in the treatment itself, have here been exploited to a high degree: Thus, the spectator will experience a different response on approaching the canvas more closely (Kandinsky, “Composition 6”, Lindsay/Vergo, CWA, p. 385)

<sup>104</sup> Arnold B cklin (1827-1901). B cklin fue uno de los pintores simbolistas más admirados en el ambiente artístico germano del cambio de siglo. Se le tenía por héroe neo-romántico en el «clima expresionista» e influyó en los estudiantes de pintura que tenían alguna inclinación por el colorismo. Es mencionado con apreciación en * ber das Geistige in der Kunst*, haciendo parte de los pioneros de la búsqueda de “lo interior en lo exterior”. Kandinsky, *DEA*, pp. 42-3. En los años formativos de Kandinsky en Múnich, se reaviva el interés por las técnicas pictóricas antiguas. Podría atribuirse a B cklin el rescate de la técnica de la tempera, pues sus seguidores iniciaron una serie de investigaciones al respecto. Kandinsky ley  atentamente el libro que Rudolf Schick, alumno de B cklin, escribió sobre la técnica pictórica del maestro. Podzemskaia, N., *Colore, simbolo, imagine: Origine della teoria di Kandinsky*, Alinea Editrice, (Florencia: 2000), pp. 45-6.

Kandinsky ha visto recientemente en Rusia las obras de Mijáil Lariónov y de Natalia Goncharova que prefiguran el Rayonismo<sup>105</sup> y aunque, de hecho, los trazos nerviosos de Kandinsky en zonas de *Komposition VI* que lindan con los perfiles oscuros se asemejen, por ejemplo, a los trazos carmesí del brazo de *El Panadero* (1908) de Lariónov, no es seguro que el modo en el que Kandinsky emplea el zig-zag en *Komposition VI* refleje las características del «sdvig», un motivo que fue extensamente empleado por el Cubo-futurismo y sus derivas –Lentúlov ha pintado en 1913 algunas versiones de la Catedral de San Basilio y vistas de la ciudad de Moscú, pretextos que formaron el imaginario kandinskiano–, cuyo valor tecnológico como recurso expresivo y fundamental de la composición pictórica ya había sido ampliamente teorizado por aquel entonces.

Mediante la ágil pincelada en zig-zag, Kandinsky rellena de un fulgor singular el “centro principal” del cuadro. El pigmento blanco, al penetrar en los perfiles un poco más secos de azules y rojos arrastra partículas de estos, los pulveriza y, en lugar de modelar volúmenes que correspondan a objetos azules y rojos, los muestra, aunque deslumbrantes y sin definición, sumergidos en algún lugar incierto de la incidencia de ese fulgor. Los elementos recuperan sus perfiles definidos a cierta distancia del centro del resplandor, perfiles nítidos que se dibujan por el contraste de variación de tonos, con valores claros y oscuros, aludiendo a la polaridad luz y sombra. De esta manera se advierte la noción de intensidad asociada a las fuentes de luz natural, la cual disminuye proporcionalmente al incremento de la distancia a partir de la fuente. Se adivina una figura compositiva que llamaríamos helicoidal: en el plano pictórico dibuja una ordenación espiral que sugiere cierto ritmo geometrizable dado que la dirección que toma el curso del espiral se desvía sostenidamente del borde del formato, pero, al mismo tiempo, mueve a la ilusión de profundidad, pues la región inferior derecha, en la cual los azules se estabilizan con tonos amarillos suavizados con blanco –por lo que evoca el acabado último de *Bild mit wissen Rand* del mismo año<sup>106</sup>–, se

---

<sup>105</sup> El término *rayonismo* proviene de la intención de pintar los rayos de luz

<sup>106</sup> Kandinsky habla sobre el modo experimental e intuitivo en el que encontró la solución para el cuadro que denominó *Bild mit wissen Rand*. El pintor asegura que las zonas blancas situadas en las esquinas superior e inferior a la izquierda del cuadro, a las cuales denominó el “borde blanco”, surgieron al final de su ejecución como solución a un problema que había retrasado el acabado final del cuadro. Como “borde”, se muestra cortado de manera secante por el borde real a la derecha

sostiene en primer plano frente a la mirada, y mientras se sigue el recorrido helicoidal, el azul se hace más profundo, se oscurece, y retrocede hasta fundirse con los tonos marrones de la esquina superior izquierda. La zona de oscuridad pasa detrás del “centro rosa”, envuelve la claridad y el fulgor del “centro principal” y circunda el centro de la composición, allí donde Kandinsky ubica el “sonido interior” de *Komposition VI*.

Dentro del marco referencial de lo *décoratif*, la relación que se establece entre la oscuridad y la claridad en *Komposition VI* funciona analógicamente con respecto a la relación modificada entre el «arabesco» y la «centralidad», mutación ésta que se ha catalizado por la intrusión de lo *escénico* en lo *ambiental*, inquietando la mirada dirigida a una *Physis* informática y mecánica homologada como realidad por principio del positivismo materialista. Cuando se cuestiona la objetualidad de la separación entre la imagen y su contorno, como lo hace Kandinsky al decorar los marcos de las pinturas en el reverso de cristal, o cuando la perfora, como lo hace en *Bild mit wissen Rand*, la circunstancia determinante que funde contorno, marco e imagen, circunstancia que en pintura se relaciona con la autonomía del arte, el resultado es que como ésta se desestructura como categoría artística. Por cuanto se activa una segunda mutación en el código de la pintura, es decir, un ritmo por el que el «arabesco» circula por los bordes del formato y que tiene la propiedad de sostener la «centralidad», simultáneamente se establece en consecuencia un flujo que va y vuelve entre la vida cotidiana y el cuadro.

En suma, la segunda mutación en el código de la pintura es efectuada por la modificación de las líneas del concepto de «arabesco». Como hemos visto, esta modificación consiste en un desarrollo que va de la mano de la evolución técnica y tecnológica de la pintura, en la trayectoria que sigue con disimulo desde el Romanticismo al Impresionismo y el Neoimpresionismo, y que finalmente da el salto al Fauvismo, con el cual lo *décoratif*, anclado en el «arabesco»

---

del encuadre; como elemento con estas características, confunde su situación dentro del encuadre: se obtiene una relación ambigua entre fondo y figura, dado que no se puede determinar si el elemento blanco (ni cualquiera de sus dos partes), está detrás o delante del resto de la composición. Kandinsky “Picture with the White Edge”. Lindsay/Vergo, CWA, pp. 389-391.

funcionando como instrumento hermenéutico, adquiere impulso crítico e irrumpe decididamente en el debate sobre la artisticidad de los artefactos.

*Komposition VI* ilustra ejemplarmente la interrelación entre las dos mutaciones que la noción ya modificada de «arabesco» introduce: presenta al observador un ritmo que sostiene una *centralidad* que se determina en relación al margen, o a la *marginalidad*. No obstante, se debe agregar que *Komposition VI* ostenta un rasgo singular que se deriva de la importancia que adquiere la meditación sobre la «centralidad» provocada por lo *escénico*. Antes de ocuparnos del debate notable sobre la artisticidad de los artefactos, del que se amplía la cuestión sobre lo que un período determinado espera del arte, “el contenido anímico más profundo de la vida y el arte” que espera el joven Heidegger experimentar como pensamiento, o el *das Geistige* planteado como enigma por Kandinsky, problemas a los que se accede a través del asunto de la función del arte en el desarrollo histórico y político del centro de Europa en el cambio de siglo, resta determinar ese rasgo singular de la «centralidad» en *Komposition VI*.

*Komposition VI* sintetiza e integra las operaciones artísticas con las que Kandinsky interviene la objetualidad de aquello que separa al cuadro de sus circunstancias, primero con la decoración arbitraria de los marcos de las pinturas sobre reverso de cristal, y luego gracias a la insinuación de bordes mediante formas pintadas, es decir, por aplicaciones de pigmento como lo ilustra ejemplarmente *Bild mit wissen Rand*<sup>107</sup>. Este último tipo de “borde” cruza y llega más allá, afuera del límite del formato, originando una duda sobre la función contenedora del marco sin que, por ello, el marco quede reducido a un elemento superfluo. En *Komposition VI*, la inmanencia del límite físico del cuadro, es decir, esa característica del cuadro que es a la vez la derivación conceptual y la última consecuencia de la refinación material del marco decorativo, salta al frente, despojada de la objetualidad que el marco artesanal le investía y, asimismo, interrumpiendo la transferencia de dicha objetualidad al cuadro. En

---

<sup>107</sup> En varios dibujos a la acuarela, así como en algunos ejercicios al óleo, ya Kandinsky ha sugerido la presencia de un telón que dialoga con el límite del formato, en algunos casos, situado contiguo y en paralelo a uno de los bordes verticales del cuadro y, en otros, hacia la esquina superior izquierda, orientado diagonalmente de manera que trunca el ángulo de la esquina.

el sentido en que el límite físico del cuadro colabora con los elementos que encierra, está integrado a éstos de manera que actúa como el elemento de referencia que activa el ritmo de la composición. En *Komposition VI*, los cuatro límites físicos del cuadro son elementos de referencia y actúan estableciendo un ritmo continuo y circundante que propone una «centralidad» gravitacional.

Es en este punto donde se avisa el triunfo de *Komposition VI* dentro del marco de la meditación de Kandinsky; se trata del punto en torno al que lo paradójico funciona dentro de la lógica exclusivamente visual que da cohesión al cuadro y de la cual se deriva la ruta del programa del pintor ruso en dirección hacia la consecución del ‘efecto factual’ que funde a la obra de arte con la realidad. Con el fin de determinar el modo en que *Komposition VI* despunta en esa dirección y se adelanta al estado del código de la pintura, veremos las características del acabado último del cuadro.

Más allá de la insistencia en proponer una manifestación formal de la idea de «centralidad» relacionada con las nuevas líneas del concepto de «arabesco», el rasgo fundamental de la concepción de *Komposition VI* es que presenta su “centro principal” irreducible a figura alguna. Puesto que “el rosa y el blanco se evaporan” y los elementos formales –formas rojas, rastros en tonalidades que mezclan sobre la tela azul, ocre y blanco por el acabado con pigmento blanco descrito anteriormente– se muestran sin “líneas (de contorno) definidas”, presenciamos el vacío en el “centro” de la composición. De esta manera, la «centralidad» de *Komposition VI* invierte la relación causal del concepto mismo de «centralidad» anclado a un punto interior de referencia o centro de origen; por el contrario, la «centralidad» de *Komposition VI* es una característica colateral y simultánea al ritmo circundante y, como efecto, sólo puede establecerse su causa en la relativización de la objetualidad del límite físico del cuadro.

La sugerencia de la existencia de un flujo circundante de las formas mejor definidas por su distancia al centro es real. Sin embargo, al relacionar flujo y movimiento se debe hacer una precisión: se sabe que el ‘movimiento en pintura’ no es otra cosa que una metáfora<sup>108</sup>.

---

<sup>108</sup> Damisch Hubert lo señala basándose en algunas reflexiones de Bachelard sobre la *imaginación del movimiento*. Damisch, H. *A Theory of a /Cloud/*, Traducción

En los primeros años del siglo XX, la condición metafórica de esta atribución fue disimulada por el Cubismo y últimamente por el Futurismo; en sus manifiestos se insertan líneas que tratan de procesos mecánicos como objeto de representación y que estructuran su poética artística. Pero las alusiones al ‘movimiento en pintura’ se extienden más allá del alcance de los manifiestos futuristas y llegan a incursionar en el argot de los pintores de la vanguardia europea. Entre la variedad de formas de entender lo que señala el término ‘movimiento’ que circulaban por aquellos años, es posible que la que haya resultado más sugerente para Kandinsky fuese la que figura en una carta que Robert Delaunay le envió en 1912, a través de la mención del «movimiento del color», expresión que evoca los aspectos mejor definidos del concepto de «vibración» al que el artista ruso acude desde la publicación de *Das Geistige in der Kunst* y que se repite con frecuencia en sus comentarios escritos<sup>109</sup>.

Aunque el «movimiento en pintura» es también un instrumento hermenéutico, como lo es el mismo «arabesco», aquel es de índole teórica debido a la metafóricidad que lo fundamenta, mientras que el «arabesco» se adapta a las condiciones de ejecución de la pintura. En este caso, el «arabesco» se identifica con la sugerencia del flujo circundante, flujo que no se encuentra sugerido en *Impression Sinflut*, mientras que sí es efectivamente perceptible en *Komposition VI*.

De lo anterior se sigue que el «arabesco» es forma fija sobre la superficie del cuadro que sugiere el flujo circundante. Se define en relación a los límites físicos del cuadro; en *Komposition VI*, crea y sostiene una «centralidad» ajustada a un centro que, sin encontrarse vacío, no muestra una figura elemental de referencia. Dicha «centralidad» emite el “sonido interior” del cuadro, pero, por no tener

---

del francés al inglés de Lloyd, J. Stanford University Press (Stanford CA: 2002) pp. 18-21.

<sup>109</sup> Antes de Robert Delaunay, el “movimiento del color” era entendido como las transiciones del tono hacia la penumbra o de la gradación tonal en sí misma. Es el pintor francés quien, en la correspondencia que mantiene con Kandinsky, transforma el concepto de “movimiento del color” y lo relaciona con la *transparencia del color* (tema que trataremos con profundidad en el Capítulo 6) y con la “vibración” del color, que es la expresión que prefiere Kandinsky. Ver Delaunay, “Robert Delaunay, letter to Wassily Kandinsky, 1912”, en Chipp, H., Seltz, P. Taylor, J. C. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press (1968), pp. 318-9.

una figura elemental de sustrato, representa un salto fundador del que del cuadro. Se puede concluir que el cuadro es en su totalidad una gran figura que funciona sugiriendo flujo, a la manera que lo hacen algunos cuadros de Matisse, en particular los presentados en 1906. Sin embargo, resulta también que todo en *Komposition VI* es arabescos y que la totalidad del cuadro *Komposition VI* advierte «centralidad» y ausencia de figura de referencia, lo cual implica volver una y otra vez a la pregunta por su sentido o por lo que es en esencia esa «centralidad». Traducido esto a las formas que vemos en *Komposition VI*, la coherencia del cuadro puede ser comprendida siguiendo el ritmo envolvente que llevan las formas, como ensamblajes de elementos gráficos y colores, de manera que, gracias al manejo de los tonos, exhiben un manto de colores que circunda la región resplandeciente, la cual galvaniza visualmente la meditación sobre el salto fundador, y connotan el tradicional contrapunto entre oscuridad y claridad, por el cual el espacio del cuadro se manifiesta aún como ilusión de luz y sombra que funciona dentro del cuadro. En esta medida, la representación de una fuente de luz situada en el interior del «arabesco» se corresponde con el lugar en la superficie del cuadro que justifica la pregunta acerca de la esencia de la «centralidad» que se define en *Komposition VI*. Pero, a pesar de los triunfos que comporta la ejecución de *Komposition VI*, hay que decir que el interesante sentido representativo del contrapunto oscuridad-claridad que inunda la composición, muy bien logrado por Kandinsky, falla porque cierra el círculo sobre la pregunta por la esencia de la «centralidad» y restituye inesperadamente la separación entre cuadro y contorno. De esta manera, retiene momentáneamente la consecución del efecto factual que busca el pintor.

#### **1.4. Wagnerianismo y Jugendstil**

Nos encontramos en la zona de inflexión crítica y en el momento culminante del efecto de la ideología “*Arts & Crafts*” en los países de habla alemana. Aunque los grandes impulsores del movimiento *Neuromantik-Jugendstil* admiraban el pensamiento influyente de William Morris y de John Ruskin, su credo y cosmovisión se separaban de la visión de reordenamiento que había motivado a los pensadores que fundamentaron el movimiento *Arts & Crafts*.

Asimismo, se elevaban moralmente muy por encima de la aplicación de las ideas de Morris transfiguradas en el panorama francés a lo que el movimiento *Neuromantik-Jugendstil* consideró, apenas, poco más que un tipo de especialización y de racionalización del diseño pedante y superficial de interiores arquitectónicos. Por ejemplo, en Darmstadt, donde se concentraron algunas figuras del movimiento alrededor de la iniciativa de la *Künstler-Kolonie* tales como Peter Behrens, Georg Fuchs y el poeta Richard Dehmel, quedó evidenciada la base “casi-filosófica” de los ideales aristocráticos del impulso viril y nacionalista que operaba esa cosmovisión en la que la vida *florece* como una gran obra de arte. Se lee en un texto de Fuchs:

*You see before you an edifice which already in its external forms reveals that it is the temple of Mystery, of the ceremonial revelation of the Good Life, of its Meaning, and its Beauty. We must erect the edifice as the witness of the vital, creative power of the German spirit*<sup>110</sup>

La forma en la que se concibe la vida como una ceremonia y la colonia de artistas como un gran simulacro apuntan a una problematización de lo simbólico. La consigna por la que se perseguía la dramatización del mundo y la transformación de todo evento en un *acto simbólico* no previó el peligro de no encontrar un verdadero sentido para cada símbolo. Bien visto, ese paso corto no se dió a la manera de un efecto causado dentro de una lógica prevista, sino por el surgimiento de la *duda* como anabolizador del vertiginoso ritmo con el que proliferaron los símbolos en este espacio de *reserva*. De este riesgo resurgió la crítica por parte de lo *objetivo* y de lo *concreto* que, definitivamente, mostraba un vínculo mucho más íntimo con la situación social y económica que mostraban los cambios tecnológicos e industriales del comienzo del siglo XX<sup>111</sup>.

En la Kultur, la fase final del proceso de asimilación de la ideología “*Arts & Crafts*” y de reacción por parte del sistema cultural del eje centroeuropeo sedimenta, bajo las literaturas nacionales y las culturas locales, las consecuencias que dejó la nube de planteamientos engendrados por la huidiza noción de *Weltliteratur*. Entre el choque

---

<sup>110</sup> Ver Anderson, S. “Peter Behrens’ Highest Kultursymbol, The Theater” en *Perspecta*, Vol 26, Theater, Theatricality, and Architecture (1990), pp. 103-134 [Traducción del alemán al inglés por Anderson, S.]

<sup>111</sup> *Ibid*

de la variedad de posiciones interpretativas de la metafísica inherente al idealismo y de la secularización anunciada recientemente por el materialismo, se destaca la estigmatización de todo aquello que es ajeno a la esencia de las cosas, de todo aquello que resulta superfluo. La vigorosa reacción frente al mecanicismo y al materialismo de la cultura alemana, después del desahogo que representó el intoxicante y breve encumbramiento del simulacro neo-romántico, resurge algo desorientada en cuanto a su objetivo y con la necesidad de reflexionar con más insistencia acerca de la necesidad absolutamente real y válida de lo a-histórico (el olvido, la tabula rasa) y de lo supra-histórico (la religión y el arte) y, mientras que vuelve la espalda al hecho decorativo por su tendencia a expropiar a la vida diaria de su sentido íntimo, abre espacio para el resurgimiento de la pintura de caballete, cuya apariencia renovada desafía esta vez toda ley de representación naturalista. La oposición a todo lo que resulta superfluo, identificado con lo superficial, con esa propiedad de los cuerpos que llega a extenderse hasta abarcar la noción de *Physis* y que propone toda una base para la reflexión sobre la partida y la llegada del conocimiento, se alza como parámetro de salud y ondea como deber de la juventud alemana al comienzo del siglo XX. Sin embargo, el guiño al *wagnerianismo* que hace manifiesto el movimiento *Neuromantik-Jugendstil* no ha pasado sin dejar su impronta en los consiguientes derroteros que dirigieron la variedad de reacciones frente al mecanicismo.

Es el momento justo para decir que el esplendor del movimiento *Neuromantik-Jugendstil*, además de articularse como su brazo estético, indica, para la prolongación del orden político y social que llevó a la reunificación alemana, su momento culminante, es decir, el punto en el que encuentra en el simulacro y en el montaje sus formas más acabadas de expresión. La consecuencia del desgarramiento de ese orden es también un escenario en el que el mundo no puede seguir dándose exclusivamente como lenguaje: si el argot del «clima expresionista» muestra una uniformidad que concuerda con la «atracción de lo prehistórico», es necesario convenir en que esta manera de hablar convive con la diversidad de sus formas gramáticas, de construcción y de redacción, la cual permite varias formas de activación y de desactivación de esa atracción por lo esencial. De esta manera, “el lenguaje ya no es espejo de las leyes del mundo”<sup>112</sup> y este

---

<sup>112</sup> Casals, J. *Constelación de pasaje*, versión Kindle, pos. 66-81.

vacío referencial exige que se dé una compensación por fuera del lenguaje, es decir, la consideración de una imagen inmediata del mundo y de la vida misma.

La fe en el progreso se constituyó en el último tercio del siglo XIX en la medida que animó al socialismo a poner en práctica una nueva agenda, esta vez marcada con las consignas del proletariado, y que idealmente integraría todos los ámbitos de la realidad. Se esconde tras la agenda socialista, como puede esperarse, el deseo latente de revertir el orden, de calmar la sed de poder, hasta el punto de que una de las consignas más directas del utopismo socialista que se engendra en aquel momento, como “saber es poder”, resumen de forma concisa la intención velada de instrumentalizar la ciencia, de usar el conocimiento sobre la naturaleza en función de poder trazar un nuevo cauce para la misma, más conveniente a los intereses del hombre. Ahora, para llegar al lugar al que vamos, es necesario seguir brevemente la línea del utopismo con la proximidad debida al contexto alemán. Durante la reunificación alemana, las políticas culturales de Bismarck manifiestan no sólo la hostilidad al catolicismo, sino que, a partir de entonces, cuando el secularismo da el salto desde el ámbito del pensamiento y se transforma en fenómeno político y cultural, éste integra la persecución al judaísmo y despoja al protestantismo de su cuota moral en la industrialización de la región. La crítica en práctica a la influencia de la religión como fenómeno político sobre la visión de los hombres *modernos*, entre otras, constituye una señal vigorosa de la activación de la maquinaria de la agenda socialista. No se trata aquí de asegurar que la estructura ritualística que antes había sido el estandarte factual de los cultos religiosos haya desaparecido de la visión progresista de la sociedad contemporánea. La dramatización en la *Künstler-Kolonie* de Darmstadt y, en general, todo el *wagnerianismo* de los primeros años del siglo XX muestran lo contrario. Sin embargo, la recensión de los dogmas religiosos obliga a reconsiderar el carácter utopista del socialismo en el ámbito de la *Kultur*. Ya no se asiste allí a un utopismo de rasgos escatológicos, que son propios de las narrativas de los cultos judeo-cristianos; ni, en consideración con la *dirección lineal* con la que transcurre el tiempo, como concepto del que se origina toda la problemática del modernismo, a un utopismo de rasgos teleológicos, lo cual es también un elemento de la narrativa judeo-cristiana. En el lugar del mito de la destrucción total al final de

los tiempos y de la oscuridad como luz divina que prepara el surgimiento de una nueva vida, el utopismo socialista, alrededor de 1900, impone la modificación ambiental, la escenificación física de un progreso continuo e inexorable. A tal propósito se exige la renovación absoluta de las artes y se les convoca a participar de la transformación ambiental. Así, el papel del arte queda atado a las consignas del progreso bajo la ilusión de constituirse en el agente moderador (de la secularización).

El signo de este proceso psíquico colectivo es siempre afirmativo. La sociedad de los primeros años del siglo ve en el progreso la realización de su proyecto utópico en el presente y las consignas del socialismo se profieren con ánimo democrático. En un comienzo, el movimiento *Neuromantik-Jugendstil* emprende el diseño de la máscara y la construcción del escenario apto para el ánimo del período y transforma la vida cotidiana en acto dramático; sin embargo, una misma cosa, en este caso el proceso psíquico de la fe en el progreso, siempre tiene su haz y su envés y, en muy poco tiempo, frente a lo decorativo que en principio estaba determinado a mejorar por vías estéticas la vida de todo el conjunto social, la *Kultur* opone una gran variedad de maneras que banalizan y que, en el mejor de los casos, procuran una revisión teórica y pragmática de los resultados alcanzados. En las voces de los críticos de arte se alista el término «kitsch» en el debate sobre el arte, el cual abandona la oposición entre buen arte y mal arte para ocuparse de lo que es y lo que no es arte en virtud de su función en un ámbito que lo contiene. Este breve rebote crítico del debate, que pone punto final al brote del sentido más pomposo del *wagnerianismo* inherente al movimiento *Neuromantik-Jugendstil* como su reacción particular y vehemente a una tradición formal en el arte alemán, no aniquila, sin embargo, el impulso ideológico de la democratización, cuya consigna se presenta como reificadora de la novedad, de todo «lo nuevo», pues, como se sabe, la construcción de tal civilización utópica está prescrita en el curso de cierto evolucionismo y, por eso, las referencias a lo primitivo y a lo prehistórico se traducen en oposición totalitaria al pasado y sus formas.

Por el contrario, el concepto de «lo nuevo» que dirige el debate crítico acerca del mecanicismo y *su modernidad* pretende la instauración de un tiempo circular. La propuesta es, por ende,

contraria al flujo dinámico del tiempo de la tradición judeo-cristiana. En ésta, el tiempo se dirige inexorablemente hacia el futuro, hacia una era nueva en la que se cumple la promesa del bien y de la vida plena. Como se puede ver, lo que trae detrás la oposición dialéctica radical a las formas de expresión artística del pasado, inherente en el concepto kitsch de «lo nuevo», es, por su rechazo a la linealidad del tiempo judeo-cristiano, un utopismo de corte espacial cuyo modelo es el *ágora*, formulación que pone el concepto mismo de «lo nuevo» en contradicción intrínseca. No sólo mira este utopismo dirigido por «lo nuevo» constantemente hacia atrás, sino que su problema, el de la transformación radical del ambiente, es el de la construcción de la ciudad que estaría hecha a la medida del hombre, aquel mito religioso sobre la construcción de Sión que representaría el final de los tiempos. Luego del rebote crítico dirigido en contra de lo decorativo, el urbanismo escenificado es reemplazado por un urbanismo social de líneas rectas y perfiles duros, sobrios, más modernos, sin que esto signifique que se haya puesto de nuevo en marcha el tiempo ni que se haya disuelto la oposición dialéctica radical con el pasado. El ambiente continúa siendo la principal preocupación y el espacio la potencia que pretende detener en pulzo a la marcha del tiempo.

## 1.5. Kitsch y voluntad de arte kandinskiana

Sin embargo, con la inocencia sobre el alcance que podían tener las circunstancias políticas, desde Murnau firmaba cartas dirigidas a su coeditor en el almanaque *Der Blaue Reiter*, el joven pintor Franz Marc, con quien simpatizaba con ecuanimidad en la mayoría de los temas que discutían y operaba en un esquema gremial de metas que parecían escoltadas de alguna manera por segundas intenciones. El 5 de junio de 1913 le escribe planteando una ocurrencia que deseaba hacer funcionar en el segundo volumen de *Der Blaue Reiter*<sup>113</sup>. Tras esa ocurrencia late una idea: la de afectar los límites de «lo kitsch». “Como dicen algunos, traspasarlos”. Una provocación a todas luces que indica que Kandinsky había encontrado su determinación como artista y que esto le animaba a poner los pies en suelo peligroso. En torno al concepto de «kitsch», hay que decirlo, pivotan

---

<sup>113</sup> Kandinsky a Marc, 05-06-1913, *Correspondencia*, pp. 261-2

peligrosamente los presupuestos de la gran conjetura sobre una crisis cultural, la paranoia que une a toda una «Kultur» en un cuerpo que abre su camino hacia el futuro con un grito viril.

Por esta punta se halla un umbral que promete la entrada al pensamiento de Kandinsky. Sin embargo, penetrar en él significa siempre seguir hilos contradictorios que se arreglan para urdir finalmente la trama que anima su programa pictórico. ¿Cuál es la fascinación que entretiene Kandinsky en 1913 con respecto al concepto de «kitsch»? ¿De dónde proviene? No surge arbitrariamente en el momento de planear el segundo volumen de *Der Blaue Reiter*; se puede verificar lo anterior en la correspondencia que sostenía con Gabriele Münter que la pareja otorgaba un valor asociado a una emoción decepcionante, algo inferior, aunque no carente en absoluto de interés, a aquellos ejercicios pictóricos suyos que evaluaban como «kitsch». Tales juicios iban y venían en las cartas que se escribía la pareja algunos años antes de 1913, durante los viajes en los que Kandinsky se separaba brevemente de Münter por diferentes tipos de motivo<sup>114</sup>. No resulta muy aventurado deducir de lo anterior que, previamente al momento en el que Kandinsky da pinceladas a la idea de explotar el concepto de «kitsch» en favor de su obra y de sus convicciones, el joven artista no esconde aspectos de su proselitismo en función de la moralidad que define el «kitsch» como un valor mucho más próximo a la aristocrática *Civilisation* francesa y que resulta propio de la *Kultur*, enraizada en la saludable y vigorosa burguesía germana, rechazar.

Lo que expresa Kandinsky en su carta a Marc, apenas un mes después de haber acabado el gran lienzo de *Komposition VI* y unos cuantos meses antes de abandonar definitivamente el proyecto del segundo volumen de *Der Blaue Reiter*, conforma las notas conceptuales de una intención que va de la mano de la original composición de su pensamiento como programa artístico. Kandinsky no persigue oponer una reconceptualización moral de «kitsch» con signo afirmativo a la valoración del concepto de «kitsch» que maneja la *Kultur*, al cual ésta reconoce como la «hidra» de su sistema. Cabe anotar que el concepto de «kitsch» es por entonces un concepto relativamente nuevo, resulta algo ambiguo el proceso de su propia

---

<sup>114</sup> Ver detalles sobre la correspondencia entre ambos en Hoberg, A. *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*. Prestel (Múnich: 1994).

información a causa de la ausencia de toques determinantes, y que, por lo tanto, se presenta en su momento susceptible de aceptar cambios formales, aunque esto no es suficiente para afirmar que se manejaban entonces tantos conceptos de «kitsch» como interpretaciones personales. Aun sabiendo que Kandinsky no presume de una técnica extraordinaria para la manipulación filosófica, se comprende el grado de refinamiento y sensibilidad para la observación de su tiempo cuando, en sus palabras a Marc, evita comprometerse con una interpretación propia y se refiere al “límite de lo kitsch” como a algo exterior a sí mismo, cual si se tratase de una condición ambiental. En consecuencia, se reconoce que el concepto de «kitsch» al que Kandinsky se ciñe al cimentar su intención es aquél que se encuentra vigente en ese momento de una manera generalizada.

Así pues, para caracterizar el concepto de «kitsch» que Kandinsky instrumentaliza es posible recurrir a varios elementos documentales del período. Por un lado se encuentra la crítica abierta y directa al concepto, representada de manera manifiesta, notoria y con la contundencia de lo que se hace popular, por la veloz propagación del ensayo *Ornament und Verbrechen* (1908)<sup>115</sup>, a través del cual el arquitecto vienés Adolf Loos hace una exposición en clave nacionalista donde se refiere a la fetichización del ornamento, apuntando con esa forma a lo entendido por «kitsch»<sup>116</sup>.

---

<sup>115</sup> Loos, A. “Ornament and Crime” en Conrads, U. *Programs and Manifestoes on 20<sup>th</sup>-Century Architecture*. MIT Press (Boston: 1970) pp. 19-24.

<sup>116</sup> Cfr. Guvisevich, M. “Decoration and Decorum, Adolf Loos’s Critique of Kitsch” *New German Critique* (1988), pp. 97-123. El artículo de Guvisevich hace una interpretación sugerente de la ofensiva en contra del ornamento que hace Loos en su *Ornament und Verbrechen* como crítica al kitsch. La autora asienta las bases para su interpretación en la discusión sobre Loos y su funcionalismo que hace Theodor Adorno en la que se refiere a Loos como el “jurado enemigo del kitsch vienés”. Josep Casals, en su obra *Constelación de pasaje*, confirma con brevedad esta forma de interpretación que liga el ataque de Loos a la crítica del concepto de «kitsch» pero matiza cualquier observación que no pueda llegar a comprender la redondez del pensamiento de Loos. De acuerdo con Casals, la invocación de Loos observa la tendencia del historicismo y del *Jugendstil* a desplazarse hacia lo kitsch, asociado a la compensación artificial de una pérdida en el hombre. Los dos autores aportan elementos que problematizan el retrato radicalmente puritano que construyó Adorno de la personalidad de Loos y conducen a una revaloración de sus textos.

Es necesario llegar a entender la hipertrofiada simpatía que mostraba Kandinsky por un concepto crítico que llegaba a articular el rechazo por los productos culturales representativos del milieu del cambio de siglo. A simple vista, en relación con la crítica de Loos, las líneas que envía Kandinsky a Marc dejarían entrever una perversa preferencia estética que quedaría confirmada por la crítica que reciben sus pinturas y participaciones en exposiciones.

Bien vista la posibilidad de una comparación directa entre Kandinsky y Loos, se intuye en un comienzo que la “necesidad interior” (*innere Notwendigkeit*) de la que habla Kandinsky parece alinearse con el sentido de la crítica del artista moderno que presenta Loos en *Ornament und Verbrechen*, en la cual Loos hace uso de la perspectiva psiquiátrica para condenar la apropiación del lenguaje formal de los pueblos primitivos, es decir, del ornamento. La perspectiva psiquiátrica de la crítica de Loos reparte a los hombres de su tiempo en las categorías clínicas de *lo sano y lo enfermo*<sup>117</sup>. Cuando Kandinsky y Loos hablan de la obra de arte de su tiempo se expresan apoyándose en un tipo de pensamiento abstracto que viene de tiempo atrás, el cual pasa por transgresor solamente al ser contrastado con el drástico cambio en apariencia de las formas que sirven a la actitud tecnológica de un grupo demográfico amplio, actitud atravesada de principio a fin por el valor fantasmagórico de «lo nuevo». Sin embargo, lo contemporáneo en ese tipo de pensamiento abstracto no es tanto su aporte como la costumbre a sí mismo, la cual comienza a tornarse insoportable en la precipitación del «clima expresionista». Es por eso que siempre que se formula como crítica dirigida al artista, ésta se cristaliza en forma de reclamo. Al artesano se le construye una torre de marfil en la que se le deja en paz –también Loos lo ve así–, mientras que al artista se le amonesta si se deja llevar por la vorágine, circular y repetitiva, aquella pulsión de muerte que se encuentra implícita en el ciclo que embauca al tiempo en incontables comienzos.

Definitivamente próximo al psicoanálisis que florece en Viena, Loos busca la causa de la anormalidad, el trauma al que ésta responde, y lo encuentra en el uso moderno del ornamento. Un síntoma de *enfermedad* es el de la apropiación de formas que sirvieron para

---

<sup>117</sup> Se construye una línea que conecta con lo degenerado que vendría luego, en los años 30s, a confirmar la asociación del ornamento y el kitsch.

expresar el sentimiento íntimo de los pueblos primitivos. Pues, el ornamento original, “el impulso de ornamentarse el rostro y cuanto se halle al alcance [que] es el primer origen de las artes plásticas”<sup>118</sup> es válido para todo aquél que no ha alcanzado el grado de evolución del hombre moderno, pero representa una atrocidad si es éste, en la “fase evolutiva” que le corresponde, quien se toma en serio esta clase de efecto como una forma de expresión de su sentir íntimo. Mucho antes de hablar con propiedad del ornamento, Kandinsky afirma en términos que se asemejan a la severa retórica del delito, del *Verbrechen* en Loos, que “[e]l intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto antes de nacer”; un poco más adelante dice que por la semejanza de aspiraciones espirituales (...) surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos” y luego añade: “(...) la tendencia a lo primitivo, como hoy la vivimos, francamente tomada de prestado, será de breve duración” (Kandinsky, *DEA*, pp. 21-2). De acuerdo al sentido paralelo entre las frases de uno y de otro, surge la pregunta acerca de la posibilidad de que Kandinsky comparta el juicio que hace Loos sobre *lo enfermo*.

Loos es un expreso opositor de la tendencia de su tiempo a las artes decorativas<sup>119</sup>. El *Jugendstil* lo entiende como una moda –y desde la ventaja que ofrece la perspectiva histórica podemos decir que no se equivoca– y, en ese sentido, entra en la categoría de «lo historicista», dos fenómenos que tienden a devenir en «kitsch», es decir, a proponer una determinación del concepto de «kitsch» por parte del mismo Loos que resulta válida, como referencia general, dentro de las categorías culturales que componen el «clima expresionista»<sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> Loos, *Ornament and Crime*, p. 19 [la traducción al castellano es mía].

<sup>119</sup> En *Ornament und Verbrechen* Loos cuestiona directamente las obras de algunos nombres vinculados con las artes del modernismo; ahí lanza algunas invectivas a la obra de Otto Eckman y de Henry Van de Velde, seguidas de la sentencia “El ornamentista moderno es un retrasado o una aparición patológica”. Con la mención de estas figuras que se destacaron en el panorama de las artes aplicadas en Alemania, se da por entendido que la postura que Loos adopta se bate en sacudida con el *Jugendstil*. Un poco más adelante en su texto traza el esqueleto de esa postura con las siguientes palabras: “El defensor del ornamento cree que mi impulso hacia la sencillez equivale a una mortificación. Mi estimado señor profesor de la Escuela de Artes Decorativas, ¡no me mortifico! Lo prefiero así.” Loos, *Op. Cit.*, p. 21 [la traducción al castellano es mía].

<sup>120</sup> El asunto de la renovación continua de las apariencias es recogido por Josep Casals en el esquema de «compensaciones» sobre el que edifica su *Constelación*

Con Loos, el colmo del «kitsch» viene a ser entendido como el desperdicio de las fuerzas refinadas por el aparato tecnológico que el hombre moderno tiene a su disposición, el uso frívolo del músculo de la Modernidad en la producción de ornamentos de buena calidad; a partir de ahí, brotan vástagos deformados que llegan a la simulación que desliza el efecto estético sobre el efecto profundo que la producción de ornamentos tiene para el hombre primitivo.

Del mismo modo funciona el «kitsch» para Loos como para Kandinsky<sup>121</sup>; pero Kandinsky en 1913 es un artista que no disimula los vínculos atávicos que le unen al *Jugendstil* que Loos condena. Ha trabajado como artista gráfico y como artesano a la manera en que lo han hecho otros artistas del «movimiento decorativo»; además, el hogar que sostiene con Münter en Murnau es todo un simulacro que enlaza, en compensación recíproca, la vida doméstica y la relación romántica, la repetición del día a día y la exaltación de la conyugalidad, simulacro en el que la decoración y la artesanía tienen el efecto de otorgar sustrato material, sirven de máscara cuya mueca vivaz fija el rostro del ideal amoroso al que dieron rienda suelta en secreto desde 1903<sup>122</sup> y encubre el lentísimo flujo de la cotidianidad

---

*de pasaje*. Lo propone como necesaria contrapartida en la crítica benjaminiana al vitalismo, crítica en que se invoca la *tabula rasa*, de manera que, por compensación, el mismo rechazo al ornamento y al engalanamiento evita disolverse en metafísica que arrasa con la muerte y lo desconecta todo de ella. Casals apunta sobre la compulsión de repetición (*Wiederholunzwang*) –que surge en la moda que critica Loos–: “Éste es el punto –como lo vio Loos– en que coinciden historicismo y *Jugendstil*, y por el que ambos propenden al *Kitsch*”. Casals, *Constelacion de pasaje*, versipon Kindle, pos. 19803.

<sup>121</sup> Aquí se habla del funcionamiento del «kitsch» a un nivel conceptual que contrasta con algunas definiciones críticas reguladoras del concepto como pueden ser, por poner un par de ejemplos, las de Alois Riegl y de Gustav Pazaurek; éste último, en su *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe* (1912) distingue con purismo *Volkskunst* de *Kitsch*, entre otras cosas, por la relación que tiene el «kitsch» con la producción masiva y la mercantilización capitalista. Aunque Loos puede aproximarse a Pazaurek en su crítica económica al «kitsch», cuando Kandinsky y Münter, en correspondencia privada, usan el término, lo hacen en un sentido que le confiere una relación íntima de cualidad con la imagen o el cuadro.

<sup>122</sup> Bibiana Obler titula el primer capítulo de su obra *Intimate Collaborations: Kandinsky and Münter, Arp and Teuber* (2014) “The Masquerade of Modern Love”. Obler hace un análisis de la relación entre los dos artistas en el que separa el ámbito privado del público, otorgándole valor a lo privado como el espacio en el que la pareja podía actuar con libertad de acuerdo a su propio deseo. Luego de hablar del fracaso de sus intenciones, Obler concluye: “The furniture itself,

conyugal —o lo desafía en su galvanización del instante a la extensión máxima de la duración de lo que es naturalmente lento—.

No es ése el único aspecto que hace de Murnau el epicentro de la actitud que Kandinsky formula frente al «kitsch». Junto al círculo de colegas que se frecuentaban alrededor de Murnau, Kandinsky comparte la afición por el arte popular de la pintura bavaresa sobre cristal, oficio decorativo cuyos orígenes pueden trazarse hasta las vidrieras del Medioevo europeo, las cuales tenían una función definida por la estética medieval en la iluminación de los interiores de los templos, y que, en el cambio de siglo, atravesaba un proceso de fetichización mercantil impulsado por el gusto y la estima de los turistas que visitaban la zona. Si Kandinsky va directamente a la técnica artesanal de su producción en ceñida consonancia con el mecanismo del «kitsch», no ignora los aspectos ritual y religioso ligados a este tipo de imágenes, comparativamente análogos a los de los íconos rusos, de los cuales conoce el puesto que ocupan dentro de la tradición cristiana ortodoxa. El ademán «kitsch» por parte de Kandinsky de incurrir en la aplicación de la técnica connota la crítica misma del entendimiento general del concepto, pues define sus límites desde fuera del mismo: Kandinsky llega a ver en el fingimiento técnico una forma de diluir la distinción entre dos tipos de fetiche que se repelen y, sin embargo, se encuentran en este tipo de imágenes-artículos, la devoción por el valor ritual en ellos que comunica con potencias sobrenaturales y la devoción por su valor mercantil, el valor monstruoso del artículo de colección o de conveniencia que Loos condena. Kandinsky explora así y lima con piezas como su versión en cristal de *Allerheiligen I* (1911) la aspereza entre los bordes de lo religioso y lo erótico.

Con respecto a la postura hipermoderna y condenatoria del «kitsch» de figuras como la de Loos, hombres como Kandinsky o Riegl exhibieron un pensamiento más afín con el tiempo que transcurre en dirección lineal y propone un sentido a la *duración*, de lo que se sigue que su mirada al pasado es abiertamente reflexiva y de reconocimiento. La suya es una mirada que no viene enmascarada por el concepto paradójico de «lo nuevo». Por el contrario, en la reivindicación del exceso que el arte permite, esa “fuerza de trabajo

---

however, conveys a sense of their enjoyment in living their dream life”. Ver Obler, *Op. Cit.*, p. 67.

desperdiciada” (según Loos) y de las *formas decorativas y ornamentales*, las cuales solían cumplir la función de activar el proceso de fetichización en los pueblos del pasado a través de lo simbólico, se puede observar que el proceso de desarrollo de las formas en el cual éstas se depuran, del que ellas mismas, empero, también forman parte. El proceso de desarrollo de las formas es uno en el que éstas pierden toda caracterización que avale la relación con cualquier objeto que preexiste racionalmente a la percepción de la forma como tal. Aquello que el historicismo del siglo XX ha denominado de manera reduccionista como «abstracción artística» es un fenómeno que, tomado con especial atención, no es verdaderamente un sinónimo categorizante de la oposición radical a las formas del pasado en su conjunto.

En conclusión, la confianza que el programa democratizante del cambio de siglo alemán ha depositado en la función que le asignó al arte, la de transformar el ambiente, abre un abismo entre su *mecanismo* y la consigna sobre «lo nuevo» aplicado a una *nueva sociedad*, pues el arte contemporáneo no cumple la premisa de evitar el diálogo con el arte del pasado y, en vista de esto, el problema del tiempo lineal –religioso– y su correlato escatológico encuentran muy difícilmente su resolución en la alternativa ambiental. Así, el programa democratizante no logra superar la oposición dialéctica entre dos concepciones antiguas del tiempo y se queda arrestado en ella.

En consecuencia, dentro del marco de la operación del programa democratizante, se fortalece el mesianismo; asimismo, el ímpetu de la formación espiritual del hombre (*Bildung*) y, como se ha mencionado, la proliferación de métodos de enseñanza y de escuelas artísticas, todo lo cual apunta a una restauración blanda de algunas estructuras aristocráticas, en concordancia con las observaciones de Weber.

Aunque Kandinsky, hasta 1914, está expuesto a la influencia de esta forma de oposición radical al pasado y muestra en ocasiones signos de afinidad con varias de sus manifestaciones<sup>123</sup>, que como hemos

---

<sup>123</sup> Hemos visto ya el mesianismo y el profetismo como manifestaciones excéntricas derivadas de la oposición con el pasado. Más adelante, en el capítulo 4, profundizaremos en estas dos manifestaciones y veremos que, en Kandinsky, el

visto es una oposición dialéctica en términos de la concepción del tiempo cósmico, y que sus formas idiomáticas quedan envueltas en la retórica del programa democratizante, en su experimentación pictórica encontramos los signos que distinguen el pensamiento del artista ruso de las líneas que toma el debate crítico basado en el concepto de «lo nuevo». La sólida conciencia de «lo decorativo», como un factor afirmativo en el propio empirismo que Kandinsky exterioriza entre 1908 y 1912, a través de una exploración de la materialidad de la superficie pictórica que parece revocar su prematura simpatía hacia las artes gráficas y las artes aplicadas, no permite pasar por alto el hecho de que las formas en desarrollo en su obra señalan todo, menos una oposición dialéctica velada por una expresa oposición radical con el pasado. El pensamiento de Kandinsky está abiertamente en diálogo con toda forma de expresión que convoque un tipo especial de efecto estético –un efecto factual a un nivel amplio y trascendental, similar conceptualmente al que buscaba Runge, éste a través de lo simbólico con sus alegorías de «las Horas», cien años atrás– que participa de un sentido que se resiste a la explicación mecanicista.

Está claro que, expuesto como estuvo Kandinsky a la supernumeraria existencia de «modernismos» y «antimodernismos» en el drama espiritual de un período de transición, mezclados entre sí por el abuso de una idiomática más o menos homogénea de la lengua alemana, es posible aislar, como se ha hecho frecuentemente en los estudios académicos, elementos que caracterizarían el “pensamiento” del artista ruso y que, una vez reunidos, llamarían a un conflicto irresoluble entre ellos mismos muy similar al conflicto epocal del «clima expresionista». Lo que ciertamente es menos notable es el hecho de que Kandinsky intenta extender el conflicto de su tiempo al concepto de «*innere Notwendigkeit*» haciendo de la expresión «*das Geistige*» el terreno léxico que le permite realizar la operación. «*Das Geistige*», la expresión utilizada en *Über das Geistige in der Kunst*, ilustra la heterogeneidad de la atmósfera del «clima expresionista» y sirve en principio como portal que le permite a Kandinsky dar paso firme en la arena pública y fogear su diálogo con el pasado dentro de un ambiente que, por precepto general, despoja el continuo del

---

mesianismo vira hacia una faceta de profetismo que se explica desde la comparación entre su modelo de jerarquía espiritual y el modelo sociológico de Weber.

tiempo de su sentido lineal. «*Innere Notwendigkeit*» es el concepto que conecta a Kandinsky con el tiempo que acompaña el curso escatológico de la humanidad en la tradición judeo-cristiana.

El concepto de «*innere Notwendigkeit*» pone de nuevo en marcha el tiempo. Todavía sin aspirar a la comprobación de la influencia directa de Riegl en la formulación del pensamiento de Kandinsky, se sabe que en 1901 la expresión «*innere Notwendigkeit*» fue utilizada por Riegl como concepto, con lo cual cabe sugerir que la expresión circulaba regularmente en aquellos años y que, al llegar a oídos del joven Kandinsky, su impacto como concepto debió haber resultado significativo y altamente sugerente para el artista. El hecho de que Kandinsky se hubiera interesado por un concepto ya estructurado como tal da espacio para pensar que la ideación del cosmos kandinskiano se refleja en la estructura definida de un pensamiento verbal claro como el de Riegl. Recordemos que la obra de Riegl comporta una posición crítica que se enfrenta a la visión positivista de la Historia del Arte representada por el Semperismo, lo cual implica una alternativa al modelo metodológico racionalista que la idea de modernidad marcada por el éxito de lo tecnológico y de lo científico había impuesto sobre la investigación de la Modernidad estética<sup>124</sup>.

Riegl no ve en la normatividad y regulación de los asuntos estéticos ni de los artísticos más que algo forzado y lesivo para la comprensión de un fenómeno que se resiste a ser contenido en leyes. En asuntos como los del arte, visto que los de la religión han sido acallados por el aceleramiento de la secularización promovido por la querrela social del cambio de siglo, resulta poco ajustado reflejar un modelo evolutivo en el cual lo contemporáneo resulta siempre el índice que marca el estado más desarrollado de un fenómeno. Esta crítica particular tiene una historia que se traza fácilmente hasta los inicios del siglo XIX, cuando el brillante ironismo de un Jonathan Swift se dirigía en contra de la racionalización crítica que Charles Perrault, a

---

<sup>124</sup> Sobre la manera en que Riegl distingue la obra de Gotfried Semper de las interpretaciones de la misma o Semperismo, y un análisis de las líneas de los conceptos de *Kunstwerden* y de *Kunstwollen*, ver Lehmann, A. S. "The Matter of the Medium. Some Tools for an Art Theoretical Interpretation of Material" *The Matter of Art: Materials, Technologies, Meanings 1200-1700*, Anderson, C., Dunlop, A., Smith, P. H. (eds.), Manchester University Press (Manchester: 2014) pp. 21-41.

su vez, dirigía en contra de grandes obras de la Antigüedad; sin embargo, el momento que nos ocupa, tanto para un Riegl como para un Kandinsky, no podía permitir el recurso de la ironía sino que, más bien aunque no sin componer una paradoja, la validez de esta crítica a comienzos del siglo XX debía sustentarse en el recurso del rigor de una lógica de investigación, ya fuese ésta una lógica empírica o una deductiva.

Kandinsky, análogamente a Riegl, cuando éste se propone la reivindicación de las formas barrocas y del arabesco y relativiza de esta forma el concepto de «decadencia» —e, implícitamente, cuestiona la idea moderna (progresista) de la superioridad de lo nuevo en relación con lo antiguo— en los asuntos artísticos y estéticos, traspasa el borde de la imagen de las pinturas sobre vidrio y decora el marco con formas que no se anclan a la representación de ningún tipo de realidad objetiva, así cruzando la frontera que separa radicalmente lo actual de todo tiempo pasado. Ante la vehemente oposición que socava todo lo que se considera «decorativo», el ademán de Kandinsky expresa en la exploración de las márgenes del plano pictórico una auténtica voluntad de exceso; algo que en términos de la pintura como ‘*técnica*’, desde la perspectiva social democratizante representada ilustremente por un Loos, presenta síntomas de “*degeneración*”. Resulta importante en este momento, que la *Kunstwollen* que le hemos atribuido antes a Kandinsky y que nos ha permitido introducir la comparación con Riegl quede determinada de una manera más justa: el hecho de que los elementos que Kandinsky utiliza para decorar los marcos sean manchas flotantes sin referencia a objetos de la realidad no implica el tipo de exceso que define Riegl cuando habla de «*Kunstwollen*», puesto que los elementos que se liberan de la referencia a todo objeto concuerdan con el programa de la «*abstracción pictórica*» que se desarrolla como ilación de las posiciones que chocan en aquel cambio de siglo y formalmente no van más allá de éste. Son, por el contrario, la “mirada decorativa” que Kandinsky ha acondicionado por el contacto con la obra de los fauvistas y que ha desarrollado de manera muy especial a cuando regresa de Francia, el apego a lo *décoratif* como problema intrínseco de la pintura y el deseo de acercarse a los límites de «lo kitsch» y de afectarlos, lo que se presta para identificarse como una verdadera *Kunstwollen*, si bien particularizada, pero en el sentido

justo en el que Riegl observa rigurosamente los «arabescos» y las características que definen los estilos artísticos de otros tiempos.

En este punto merece la pena la rápida anotación de que el programa de la «*abstracción pictórica*» no constituye el fin último de la intención de Kandinsky, como lo ha señalado insistentemente la mayor parte del aparato crítico que se ha dedicado al estudio de la obra del artista ruso –teniendo aquí en cuenta la discusión académica y el diseño de exposiciones para la divulgación de su legado– y que, tal programa, desde el punto de vista de lo que constituye una auténtica *Kunstwollen*, representa algo que se adecúa mejor a una posible *Wollen*, es decir, a un proceso cultural colectivizante más o menos espontáneo que plantea el curso de superación de las formas del Cubismo y del Futurismo, en el mejor estilo de la visión progresista moderna.

Hemos dicho que, al mismo tiempo que la oposición a lo superfluo funge como parámetro que proyecta las líneas de la superestructura del milieu centroeuropeo, Riegl se vale del «arabesco» para hacer valer su posición frente al positivismo de los semperistas. Riegl propone el estudio del arabesco como forma especial, demostrando que su especialidad consiste en que no se trata de una forma que surge como producto correspondiente al estado de la técnica ni de la tecnología de un período, con el fin de reivindicar aquello que se hurta a la función expresiva de las técnicas de producción y mancilla así los preceptos de su aplicación medida. Con sus anotaciones sobre los arabescos romanos hace elogio a las formas que *flotan* alrededor del motivo principal y que se consiguen mediante cierto uso *desviado* de la concepción particular de la «técnica», la cual reclama la condición de *ethos* del cambio de siglo en los territorios de habla alemana. En suma, el estudio de Riegl permite hablar de un concepto bien definido de «arabesco» que, por sus características, trasciende la observación de las formas que el escritor presenta como su objeto de estudio y funciona operativamente en el reconocimiento de varias cualidades conceptuales de la pintura que se desprenden de las tensiones del espacio pictórico y que sustraen importancia al aspecto de las formas entendidas como objetos.

Los dos conceptos de «arabesco» que hemos definido aquí, aquel por el que, en Kandinsky, se fortifica una conciencia de lo decorativo que

lleva a la definición singular, en 1910, de un género o modo de operar que el artista denominó “*Komposition*”<sup>125</sup>, y el de Riegl, que emite conclusiones de tipo tecnológico ajustables al estado de la pintura de comienzos del siglo XX, se asemejan entre sí por la integración de las nociones de flotación y ritmo, y la identidad entre las de marginalidad y centralidad. Aun así, cabe la aclaración enfática sobre la distinción entre sus respectivas génesis: mientras que por la vía que conduce a las instancias previas a la ejecución del cuadro *Komposition VI* se rastrea todo un desarrollo formal del ámbito de la pintura como técnica material, emparentada con un proceso lineal de reconceptualización ontológica de lo real y de lo verdadero, el concepto de «arabesco» que exhibe Riegl es un instrumento hermenéutico que sirve a la formulación de una crítica especializada de tipo cultural. No basta para la elaboración de una tela como *Komposition VI* que el concepto de «arabesco» definido por Riegl funcione operativamente, como acabamos de decir, en lo relacionado a las cualidades conceptuales de la pintura; ni que las líneas del estado del proceso técnico del ámbito de la pintura reúnan las condiciones formales y materiales; pues, para que todo estuviera preparado para que la «centralidad» no remitiera a una figura sino a un salto fundamentante, como se presenta en el centro de *Komposition VI*, y la «centralidad» y la «marginalidad» quedasen homologadas, hacía falta que la voluntad de Kandinsky se enfilara en la dirección de la crítica cultural que representa Riegl, a favor de lo artístico, de su libertad y propensión a exceder las leyes, en contraposición al vínculo estrecho que sostenían lo técnico y lo racional, todo esto presentado como elogio de lo decorativo y de lo ornamental. Sólo de esta manera, las cualidades conceptuales de la pintura de Kandinsky prometen trastocar los preceptos positivistas sobre el acuerdo entre la función de la pintura y las consignas socialistas.

No resulta fácil determinar si Kandinsky intenta al comienzo, por medio de su adhesión al tipo de voluntad de exceso que comporta la crítica cultural a lo técnico-racional, llevar irónicamente el asunto de lo fatuo en la decoración a su propia frontera, o si desea replantear la función mediadora entre el cuadro y la realidad en la que se instala.

---

<sup>125</sup> La primera pintura de este género, *Komposition I*, data del mes de enero de 1910; *Komposition V*, con la cual explota la activación del ritmo circundante en el espacio pictórico de Kandinsky, fue pintada en el mes de noviembre de 1911.

Lo cierto es que finalmente llega a *con-fundir* el marco y la imagen que encierra y esta operación elimina la mediación que obstaculiza la unión entre arte y contexto. Al inicio de la puesta en marcha de esta determinación, el caso de la decoración de los marcos de las pinturas sobre reverso de cristal busca un efecto artístico, mientras que se sofoca momentáneamente el efecto estético, lo cual ocurre muy pocas veces en la obra de Kandinsky. Gracias a tal relevo de lo estético que opera en el ademán artístico ya descrito, la decoración es capaz de revelarse como un elemento integral del espacio que decora. Una vez resuelta la intención de integrar el elemento que decora a la sustancia misma del ambiente, el efecto estético volvería restituido como efecto global, es decir que, al eliminar la mediación, el efecto estético absoluto se haría sentir de nuevo y, así, la realidad más concreta recuperaría el ritmo seguro de su marcha. A pesar de que se trata apenas de un ademán precoz, se puede observar que la idea de decoración, en cuanto a categoría estética en vías de reconstituirse, reviste en Kandinsky un valor de importancia cosmológica. Todo esto hace eco de la función decorativa en los interiores de los templos que en la liturgia moderna presupuesta su efecto a nivel de lo simbólico, pero que sí, hilando un poco más fino, se regresa hasta la liturgia medieval, se abre por completo el campo del vasto efecto estético. A su manera, Kandinsky había hallado una cualidad útil y rescatable en esta forma de expresión artística popular ligada con la decoración.

En la forma de manifestarse visualmente el «arabesco» en *Komposition VI*, lo que aquí se dijo acerca de la ‘flotación’ de los arabescos, apoyándonos en la operatividad que envuelve el concepto de Riegl, es algo más que una simple metáfora –algo más complejo que ambas, que la metáfora misma y que su propia superación—: mientras que se desprende levemente del pretexto o motivo representado como una proyección plana, traba con la superficie la extensión del campo en el que se integra. Emerge así el «cuadro». Como vimos, el acabado con el pigmento blanco de *Komposition VI* avisa el desprendimiento de las formas de la tela y de la superficie ideal y, en virtud del mismo acabado, el «arabesco» en este cuadro desafía momentáneamente toda coherencia que no acate la cohesión simple de la superficie. El triunfo sobre toda ley prevista por la imagen del ‘*Diluvio*’ se da mientras que el ritmo de la composición se define en relación a la superficie pictórica y retarda brevemente la

percepción de la superficie como si fuera un espacio físico, el cual se revela naturalmente por la coherencia con la que los tonos sugieren el contraste habitual entre luz y sombra y las transiciones entre ellos modelan cuerpos. En otras palabras, se da en el breve lapso de observación en el que *Komposition VI* es «cuadro», mientras que es pintura que remite exclusivamente a las cualidades de su materialidad en cuanto a su ser pintura, mientras que es *en sí*. Durante ese breve lapso se resuelve en la misma superficie la separación entre su idealidad y su realidad, y *desaparece* el borde que la encierra en un espacio imaginario<sup>126</sup>. Una vez se restablece inevitablemente la percepción del contraste entre luz y sombra y se identifican cuerpos imaginarios, se supone una coherencia interna y, consecuentemente, se restituye la objetualidad del marco. La potencia totalizadora y envolvente que posee el artefacto con la que podría reintegrarse a la sustancia de todo queda arrestada. Se trata de algo de lo que, en acuerdo con la *Kunstwollen* de Riegl y su crítica a la cultura tecnificada, no se puede prescindir, como lo demanda la crítica a lo superfluo. De la ilusión de consolidar el triunfo de lo simple –la sustancia de todo– se alimenta el deseo organicista que evoca la tendencia de los románticos a la *obra de arte total*<sup>127</sup>.

En lo que va de *Komposition VI* a *Komposition VII*, Kandinsky comprende que debe investigar el modo de evitar que la potencia del artefacto se disipe en reposo. El paso más significativo que da *Komposition VII* es la liberación del color de la coherencia dada por el contraste entre luz y sombra. Lo más importante en esta etapa aún incipiente del programa kandinskiano es conservar aquello que ha quedado consolidado en *Komposition VI*, a saber, el tipo de «dinamismo» que propone una serie de tensiones en relación al borde

---

<sup>126</sup> El estudio de Dee Reynolds propone el uso de las teorías literarias para estudiar la obra de Kandinsky. No compartimos la tesis de la autora, puesto que, aunque aquí decimos que al observar *Komposition VI* se activa un flujo entre el espacio imaginario y el espacio real, son únicamente las propiedades generales del espacio imaginario a las que puede referirse *Komposition VI* como imagen, sin referencia a símbolos que puedan construir un relato. Ver Reynolds, D. *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art: sites of imaginary space*. Cambridge University Press (Cambridge: 1995). Más adelante, en el cuarto capítulo veremos un lugar denominado “espacio imaginal” que se distingue del espacio imaginario que proviene de la semiología y que se relaciona con la experiencia de éxtasis.

<sup>127</sup> Definir si este aspecto formal compensa el encumbramiento del concepto de empatía

que separa al «cuadro» del espacio físico en el que se instala. En esta tela se aprecian ya integradas a una propuesta pictórica depurada las notas de oscilación entre la marginalidad y la centralidad del cuadro que se originan en el ademán de la decoración de los marcos de las pinturas sobre reverso de cristal.

Habiendo establecido la afinidad que mantenía a Kandinsky cercano a lo *décoratif*, hemos llegado a un punto en el que conviene echar una mirada a la evolución del pensamiento estético reciente escrito en lengua alemana<sup>128</sup>. Dicho lo inmediatamente anterior, resulta ineludible hacer una mención evocativa a aquello que Kant piensa en relación al ornamento y su efecto estético; a partir de ello se desata un serie de cuestionamientos sobre la belleza y lo bello que pretenden oponer resistencia pero que, en últimas, van abriendo el paso a la posibilidad de validar un formalismo híbrido, mezcla de la función que la sociedad demanda del arte y el reconocimiento del efecto inmediato en el hombre de los estímulos visuales simples que permiten la percepción, vistos como elementos abstractos que componen la imagen percibida.

Sin embargo, vista la forma en que las dos grandes composiciones de 1913 buscan el efecto estético absoluto, aquél al que aquí llamamos ‘efecto factual’ por su incidencia en el entendimiento de las circunstancias, a través del vínculo que el efecto estético sostiene con lo ornamental y lo decorativo, más que comenzar por Kant en líneas generales, viene bien echar una mirada a Karl Philipp Moritz (*Sturm und Drang*) por el contrapunto preciso que aporta en relación a la meditación contenida por *Komposition VI* y *Komposition VII*.

A comienzos de la década de 1790, Moritz formula una teoría sobre la belleza basada en la determinación del objeto. El principio fundamental de esta teoría es el aislamiento de las formas, por el que se determina un objeto independiente y autónomo; no es muy difícil observar que el elemento visual que mejor corresponde a esta idea es la línea de contorno, el instrumento elemental de la tecnología de la representación a finales del siglo XVIII. De acuerdo a este principio, la formulación de Moritz defiende que “lo verdaderamente bello

---

<sup>128</sup> Ver Morgan, David, “*The Idea of Abstraction in german Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky*” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50:3 (Summer 1992) pp. 231-42.

consiste en el objeto que se significa solamente a sí mismo, se designa a sí mismo, se encierra a sí mismo y es un todo completo en sí mismo”<sup>129</sup>. Es decir que la forma de cada objeto que es bello corresponde a una idea natural y particular. La teoría de Moritz se prueba exitosa tanto en la noción de ornamento que se maneja en el siglo XVIII y en ese cambio de siglo –período que corresponde a lo que va de Kant a nombres como el de Goethe o el de Runge– como en la imagen pictórica, puesto que el placer estético que proviene de ambos se basa en el grado en el que son formas que tienen una cohesión interior que logra definir intrínsecamente una línea de contorno. Así, el efecto estético que proporciona la imagen pictórica la designa como bella si se comprende que ésta funciona como organismo. Pero lo que nos interesa resaltar es que, de ahí, se salta al protagonismo que adquiere el marco en el Romanticismo y se preparan las bases para una teorización sobre la marginalidad que compromete la objetualidad de las obras de arte y de sus bordes.<sup>130</sup> Pues el borde, desde el punto de vista del Romanticismo, no media como limitante de lo que ya tiene un confín en su propia estructura, sino que armoniza con la imagen pictórica y enfatiza la distinción entre interior y exterior.

La formulación de Moritz provee una explicación a una primera caída, desde que se inaugura la Modernidad como período histórico, de la distinción entre las *bellas artes* y las artes aplicadas, pues, con la introducción del *momento estético* se rompe el paradigma de la mimesis, como precepto que define la belleza y, así, tanto las *bellas artes* como las artes aplicadas se conducen por el impulso común hacia la belleza por medio del “placer”. Si bien la caída de esa distinción es uno de los motivos de base del *Neuromantik-Jugendstil*, y Kandinsky comparte por esa ruta la afinidad por la revaloración de

---

<sup>129</sup> Citado en *ibid.*, p. 231 [la traducción del inglés al castellano es mía].

<sup>130</sup> “The beauty of the frame and the beauty of the picture proceed from one and the same principle. The picture presents [*darstellen*] something complete in itself; the frame encloses once again that which is complete in itself.” Moritz, Karl Philipp, *Schriften zur Aesthetik und Poetik*, Schrimpf, H. J. (ed.) Max Niemeyer (Tübingen:1962), p. 216. Citado y traducido por Morgan en *ibid.* Luego Morgan cita de *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente*: [the frame] expands externally in order that we may as it were gradually peer into the inner sanctum which glimmers through its enclosure.” Según Morgan, la imagen que nos brinda Moritz prefigura la serie *Tageszeiten* (sic) de Runge, lo cual coincide con la función que le atribuye Wolff Stubbe al marco en la serie de Runge.

las artes aplicadas, el asunto específico que concierne al artista ruso no es precisamente el de la belleza. Por esto no podemos contar este aspecto como una verdadera afinidad. Tampoco, la correspondencia unívoca entre una idea y su manifestación formal cuenta como tal. Sin embargo, por lo visto, la reflexión de Moritz acerca de los bordes del «cuadro» nos proporciona un medio de contraste del que se deducen algunas características del programa del artista ruso. Por ejemplo, ya no mediando un marco-objeto como aún ocurre en las *Glasmalerei*, *Bild mit wissen Rand* presenta un borde que limita el interior y que se sobrepone al “borde blanco”, y de ahí, al pasar a *Komposition VI*, la lucha entre los bordes se apaga y vemos que los elementos que circundan al centro hacen funcionar el borde en favor de la centralidad. Ya en *Komposition VII*, se presenta una relación sugerida entre dos bordes. Si la intención es la de invisibilizar la mediación del borde que hace de la separación entre interior y exterior algo objetual, en la vía contraria a la fórmula de Moritz, la *Kunstwollen* de Kandinsky apunta a la pérdida de la membrana, a la presentación de algo que no tienda a contenerse en sí mismo y cuya coherencia sea una y la misma con el sentido de la vida. La pregunta que queda es sobre la manera concreta en que la meditación y manipulación del borde y de lo marginal que pone en marcha Kandinsky interviene en la formulación del rol del arte.

En los mismos años que Moritz escribe su *Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente* (1973), Kant termina su *Kritik der Urteilskraft* (1790). Las líneas generales del desarrollo del pensamiento sobre Estética trazan un complicado espiral, un trazado fascinado en torno a la obra del eminente filósofo de Königsberg. Sin embargo, aun cuando al final del siglo XIX podemos encontrar una forma de radicalización del rigorismo kantiano como la de Konrad Fiedler —uno de los seguidores cercanos de Heinrich Wölfflin—, también diremos que se puede observar que formas que compiten entre ellas como la radicalización moralista anti-ornamental de Loos y la voluntad de merodear la zona de «lo kitsch» por medio de «lo decorativo» en Kandinsky, aunque proceden de la continuidad del pensamiento sobre Estética que se origina en la tercera crítica de Kant, exhiben matices transformados en rasgos particulares que ya interponen una distancia que les separa de la «pura visibilidad» de Fiedler, cuyas líneas duras remiten al inicio kantiano del recorrido. Recurriendo una vez más a Riegl por la afinidad que hemos deducido

aquí con la meditación kandinskiana, podemos afirmar que es evidente que su concepto de *Kunstwollen*, como gesto que oscila entre lo estético y lo artístico, se escapa de la radicalización formalista del pensamiento de Kant.

Partiendo de la tercera crítica de Kant, progresa en el discurso sobre Estética la tendencia que lleva a la Filosofía, a los esteticistas y a los artistas, a mediados del siglo XIX, a hablar formalmente de ‘elementos abstractos’ en el arte; incluso podríamos regresar más en el tiempo si queremos, sin que esto obligue al compromiso con el pensamiento sobre Estética de Kant, y encontrar la faceta de pensador del mismo Runge, en un período al que le resultaba imposible imaginar un arte sin referencia a los objetos, contemplando la posibilidad de un arte abstracto. Asimismo, encontrarnos a un Goethe, quien afín a Runge se encuentra en el cambio de siglo anterior elaborando un sistema teórico para la comprensión de uno de esos elementos abstractos, su *Farbenlehre* (1810), paralela a la *Farbenkugel* (1810) del pintor. Pero es sólo a partir de la mitad del siglo cuando se estabiliza el proceso continuo de evolución de un discurso que se aproxima a la consideración del protagonismo de los elementos abstractos de la visualidad, el cual habla de dichos elementos con atención especial y estrecha referencia a las formas ornamentales definidas como aquellas formas cuyo aspecto no resulta de la intención primordialmente representativa de los objetos, sino que ha atravesado un proceso que dio lugar a la discusión sobre el *estilo*. Alternaron en ese discurso las consideraciones formalistas más severas con una constante revisión y gradual desublimación del concepto de belleza, hasta que la acogida del psicologismo en el pensamiento sobre lo estético, tomado a partir de ese momento como facultad del hombre, proveyó los instrumentos para conciliar las discrepancias entre las formas más simples y las finalidades más altas –se trata en últimas de la justificación del arte *tecnificado*; su *para qué* contenido en el tiempo presente–. En el fondo se trata de un discurso que teme la «muerte del arte» que, como se sabe de todo discurso defensivo o interesado en perpetuar algo, intenta promulgar una serie de normativas bien definidas con el fin de desacelerar el ritmo con la que ese algo colapsa, en este caso el arte, y sustituirlo por un ritmo de transformación que lo pueda salvar. Se obtiene como resultado, en su manifestación discursiva, una formulación exclusivista en cuanto a que inaugura en el siglo XIX una tradición

de corte dialéctico que establece como su eje axiológico la distinción entre las formas del arte y las que no llegan a integrarse bajo la definición de éste, previsto que este diálogo prefigura la noción de «abstracción pictórica» como programa de la pintura en el cambio de siglo. Mediante una interpretación conveniente y equivocada de esta noción, la perspectiva académica ha insistido mayoritariamente en el valor de «lo nuevo» aplicado a las formas como vector director de la “abstracción pictórica”, ya que a partir de ahí se difunde la tesis de que sólo lo *radicalmente nuevo* determina la separación no sólo del pasado inmediato sino de todo lo inveterado; el evento histórico de las Vanguardias, según este tratamiento, figura como hito apoteósico de la idea de Modernidad, la cual supone siempre la diferencia entre el presente y el pasado como una ventaja.

Sin embargo, se sigue de lo anterior que el “camino hacia la abstracción”, en pintura, cuando ocurre el rechazo vehemente a las formas objetuales propias del Naturalismo o del Realismo, ya es un asunto ampliamente teorizado en 1900. Vista de esta manera, la «abstracción pictórica» trae una serie de cambios en la concepción del arte que no implican, no obstante, un abrupto cambio de dirección en su ideación. La atribución que se le hace a Kandinsky de haber pintado “la primera acuarela abstracta”, cuando el artista producía una considerable variedad de estudios que preparaban la ejecución de *Komposition VII*, es un recurso utilizado por la narrativa progresista y positivista de la Historia del Arte del siglo XX que no da cuenta de las características más hondas del suceso. De la misma manera, el éxito editorial de *Über das Geistige in der Kunst* no deja ver el hecho de que una gran parte de su contenido es la suma ecléctica y convergente de las etapas ya pasadas de la evolución del discurso de la Estética acerca de la animación de la que serían susceptibles las formas arbitrarias en la pintura. Lo que rescatamos aquí y que tal vez no sea tan evidente de tal abuso de la figura de Kandinsky pero que condiciona lo que se dirá seguidamente sobre el artista ruso a tenor del problema de la idea de Modernidad, abuso por el cual los rasgos más particulares de su obra y de su pensamiento han terminado absorbidos en la inercia de un discurso sobre lo *avant-garde* y sobre el «estilo abstracto», es el hecho de que el artista aprovechó esta forma de compensación historiográfica para sugerir públicamente la elasticidad semántica de la expresión *Das Geistige* en el marco del «clima expresionista» (y, de esta manera,

proporcionarnos una contraseña para entrar en su pensamiento sobre el arte).

Luego de la desaceleración del movimiento *Neuromantik-Jugendstil* y del fracaso de su propia voluntad totalizante y, no sin paradoja, democratizante, la oposición moderna entre las formas del presente y las del pasado se desliza al conflicto entre las formas estilizadas del arte y las formas de «lo decorativo». Puesto bajo esta estructura jurisprudencial, «lo decorativo» queda degradado; su concepto compone a partir de entonces una ecuación con el de «lo ornamental» y su ámbito se ubica antes de la línea de frontera del arte.

En la crítica de Loos «lo ornamental» aparece vacío de significado para los hombres “modernos”; solo el uso de la razón, de una razón sobria y estandarizante que construye perfiles arquitectónicos despojados de ademanes decorativos puede ser moralmente aceptable. Hay que decir que la crítica cultural que representa Loos está dirigida directamente en contra de la escenificación de la cultura que el movimiento *Neuromantik-Jugendstil* ha desatado y, por lo tanto, en ella el arte es desplazado a un nivel referencial. En este esquema las artes visuales quedan subordinadas a su agencia como intermediarias entre la conciencia demócrata del programa «*Arts & Crafts*» y la retórica psicologista de la exuberancia y el entusiasmo que procede del desarrollo del discurso estético que tuvo lugar en la segunda mitad del siglo anterior. Aunque la razón de la crítica de Loos comparte algunos rasgos de la caracterización del tiempo en la razón del movimiento *Neuromantik-Jugendstil*, a saber, los relacionados con su circularidad pagana, lo que Loos critica es la lógica psicologista que avalaría que la detención del tiempo sea un efecto producido sin la manifestación de una auténtica conciencia hilemórfica, un efecto del tipo que encumbra Lipps mediante su elogio a la *Einfühlung* («empatía»); en un modelo cuya razón pasa por alto el aspecto material en la base de la concepción de la transformación ambiental, el arte, como agencia e intermediario, cumple una función de trámite que no resulta del todo fútil, pero cede el privilegio de avanzar en punta en el proceso de descubrimiento del mundo; en un modelo cuya razón ha sido corregida con arreglo a preceptos de tipo hilemórfico, como el que ataca la crítica de Loos, un arte así, intermediario, no tiene razón de ser. En suma, el problema de la asignación de una función de trámite al arte se articula de dos

términos: primero, la definición por la cual el arte puede interpelar a la ciencia y a la religión propone una potencia que se disipa tanto en el contexto en el que el arte surge como agencia, lo mismo que en el que opone crítica a ese contexto y, en éste y en aquel, su práctica se abisma en el temor que supone su final; y, segundo, el final del arte supone a su vez el final de la idea tecnológica moderna.

“Todo arte es erótico”, dice Loos en medio de un planteamiento que vigila al erotismo en el mundo contemporáneo, de manera que lo vincula con lo “delincuente” y lo “degenerado”. No se trata de decir simplemente que Loos evita a todo costo la aplicación de principios de placer estético en sus construcciones que reproducen algunos de los principios formales de la ornamentación. La arquitectura de Loos –al igual que la música tardía de Schoenberg– presenta los recursos de la serialidad y de la repetición en el espacio. Sin embargo, el placer estético de la arquitectura de Loos emana de una prueba evidente sobre la transformación racional del material en una construcción que se muestra definitiva. No produce un efecto subjetivo, sino que produce un efecto, el de satisfacción, en el hombre auténticamente “moderno” capaz de descubrir la razón en la manipulación del material. Aplaude ‘lo veraz’ y condena el *Ersatz*.

Kandinsky, no obstante, es un hombre formado como artista en el *Ersatz* muniqués y, por mucho que no acepte verdaderamente la fórmula en la que el arte queda reducido a su propia agencia, se ha forjado en él una sólida conciencia de «lo decorativo» y un reconocimiento de lo estratégico de dicho agenciamiento. Vestigios de este *agenciamiento kitsch* en su más prístina expresión, que parecen venir de *antes* de que Kandinsky hiciera de «lo kitsch» un concepto operativo para su obra, pueden reconocerse más fácilmente, por ejemplo, en sus dos grandes textos de este período; además de la mencionada insistencia en el «*Das Geistige*», no hay mejor evidencia de la *personalidad kitsch* del artista ruso que las memorias que éste redacta en 1913<sup>131</sup>, donde pretende atribuirse el sentir del alemán

---

<sup>131</sup> *Rückblicke* es el título alemán de un texto que apareció a fines de octubre de 1913 en Berlín, publicado por Der Sturm en el álbum titulado *Kandinsky 1901-1913*. Kandinsky revisó el texto publicado por Herwarth Walden y en 1918 lo publicó la NARKOMPROS en Moscú con variaciones significativas que podrían deberse a adaptaciones al papel que jugaba Kandinsky en la nueva política de educación artística que se emprendió tras la revolución de 1917. En la edición de Jean-Paul Bouillon, *Regards sur le passé* (1974), se sostiene la hipótesis sobre el

contemporáneo al unirse genéticamente al origen germano. A partir de 1908 se aprecia con claridad que Kandinsky se aleja de la escenificación urbana propuesta por el movimiento *Neuromantik-Jugendstil*, a pesar de tener en común la «mirada decorativa», particularmente por el distorsionamiento de la concepción de arte que el movimiento modernista alemán presenta, afín a una aberración del paradigma hilemorfista del arte a la que el pintor ruso no se adscribe. En 1909, en complicidad con Münter, logra poner un paso afuera y dejar el otro dentro de la ciudad de Múnich, reconocida como «ciudad de arte», al instalar en Murnau el espacio íntimo, alejado del ajetreo industrial y de la escenificación, que les sirve a ambos de laboratorio para cimentar las bases de sus respectivas meditaciones. La visión del pintor ruso acerca del arte se sitúa, al final de la primera década del siglo XX, en una situación conciliadora en el medio de los conceptos de *Kunstwerden* y de *Kunstwollen*. Traducido lo anterior a términos del papel del artista, Kandinsky está situado en fuga de la concepción del arte en la que el artista ejerce como técnico al servicio de una *Gestalt*, por una parte, y, por otra, no solo eso, sino que el artista queda además obligado a obrar de acuerdo al estado de la técnica del período.

La crítica de la *Kultur* que propende a la superación de la escenificación presenta un concepto de «kitsch» cuyos rasgos evocan el recuerdo preciso del aspecto significativo del que era portadora la materia previamente a ser absorbida por el material; o, si ya no lo recuerda con precisión, lo presiente. La conciencia (anti)modernista de Loos, para seguir con el contraste que hemos sostenido hasta el momento, la cual se define expresamente con un cierto fervor en la misma línea de crítica de la *Kultur*, representa el rechazo radical a la “mirada decorativa” en cuanto a que lo que se entiende por *decorativo* en el momento que nos ocupa, si se observa desde la perspectiva tecnológica y técnica de la aceleración industrial, se sustrae de la acción del concepto de *Kunstwerden* entendido con rigor, ya que «lo decorativo» se encuentra en tal perspectiva atado al sometimiento del aspecto significativo de la materia y, por lo tanto,

---

efecto de reivindicación que Kandinsky esperaba para su obra en Rusia con la publicación de este texto, país donde por lo general era criticada por los pintores vanguardistas. Kandinsky, *Mirada Retrospectiva* (en adelante *Mirada*), Bouillon J-P (Ed.), Bixio, A. N. (traducción al Castellano) Emecé, (Buenos Aires:1979), pp. 11-46.

en relación estrecha con «lo kitsch». Resulta demasiado difícil no identificar el rigor de Loos, el cual confunde el significado de «lo decorativo» con algo apenas superfluo en el marco de la transformación de la materia que surge por el uso desviado de la técnica, con una oposición de frente a cualquier manera de entender el concepto de *Kunstwollen*. Los planteamientos de Loos, sin duda, observan cuidadosamente un principio de correspondencia entre el proceso de transformación de la materia en arte<sup>132</sup> y la racionalización como el elemento director de esa transformación.

No obstante, la insistencia en despojar los procesos de la materia de las formas superfluas («lo decorativo») constituye una forma en sí misma, de la manera en que los silencios son una forma de cierto género entre las notas que marca la continuidad en la composición musical y la hace posible. Si se toma el señalamiento de una forma tal como resultado de un proceso creativo, y no hay razones para no hacerlo dado que se puede hablar –y, de hecho, se hace– de las “formas depuradas” de un estilo geométrico o “abstracto” tanto en la pintura como en la arquitectura y otras artes, estaríamos acompañando a Loos, tal vez sin que éste se hubiese dado cuenta, a pisar el terreno designado por el concepto de *Kunstwollen*. No es imposible pensar que Loos hubiese visto este tipo de *Kunstwollen* en su obra como un defecto o, tal vez, como una compensación del carácter post-semperista que ostenta su crítica particular. Por el

---

<sup>132</sup> Aquí, atendiendo los términos en los que Loos edifica su crítica, usamos la categoría *arte* en un sentido amplio que contradice precisamente esos términos, por los cuales la definición de ‘arte’ es separada conscientemente de la subcategoría *artes aplicadas*. Curiosamente, la acusación en la que el arte resulta superfluo para Loos (“todo arte es erótico”) revierte la marginalización del saber práctico que se llevó a cabo alrededor del año 1500 y que dio lugar a la noción de arte como forma consciente o intelectualizada de ese saber. La autora Pamela H Smith denomina ‘artisanal epistemology’ a ese saber práctico en torno a 1500, expresión que resulta exacta para leer la crítica al arte que Loos representa en cuanto a que su carácter consciente, por el cual se cuestiona la agencia misma del concepto de arte en el acelerado proceso social e histórico que corre durante los primeros años del siglo XX, corresponde muy *modernamente* con el entusiasmo por las artes aplicadas como parte integral del proceso histórico. No obstante, el sentido en el que lo usamos aquí coincide con el proceso que se lleva a cabo durante esos años, por el que se logra hablar de arte en un sentido general que incorpora en él la arquitectura y que permite captar la esencia de la pregunta sobre la función trascendental del arte en la sociedad. Smith, P. H. *The Body of Artisan: Art and Experience in the Scientific Revolution*. Chicago University Press (Chicago: 2004). Cfr. Lehmann, *Op. Cit.*, p. 23.

reforzamiento del sentido jerárquico que sitúa, ya sea, al devenir-arte del material sobre la voluntad-de-arte como en el caso de Loos, o viceversa, la ideación misma del arte replica el esquema de las contundentes contraposiciones de términos que citamos ya de la biografía de Heidegger escrita por Safranski y que ilustra con exactitud y simpleza las tensiones en los más variados sectores del «clima expresionista»: “cultura profunda frente a la civilización superficial; comunidad orgánica frente a sociedad mecánica; héroes en oposición a los comerciantes (filisteísmo); virtud en contraste con la actitud calculadora”<sup>133</sup>, contraposiciones en las cuales cualquier fenómeno o manifestación es susceptible de tomar un signo o el otro.

Con Kandinsky se compone un caso singular dentro de ese marco de referencia. A primera vista, con su sólida conciencia decorativa insta a pensar que invierte arbitrariamente la gravedad de la jerarquía que propone un Loos; esto sería la reivindicación del exceso en el uso de la técnica y del material o su abuso injustificado desde la perspectiva crítica social. Sin embargo, en el marco que propone al arte como institución –que no logra desembarazarse de su carácter burgués–, Kandinsky debe enfrentarse al mismo tiempo al agenciamiento de la crítica de arte alemana, la cual, adaptándose a las líneas de desarrollo de la crítica de la *Kultur*, ha asimilado el rechazo a lo «*dekortif*». Se entiende que tal movimiento, por el que la crítica de arte comienza a expresarse en contra de lo ornamental y de lo decorativo, configura una vez más una intención compensatoria que busca salvaguardar la posición del arte en medio de las exigencias de una era que encuentra poco o ningún sentido a un arte como institución autónoma. Para poder mantener la posición del arte, la crítica de entonces ha regenerado un discurso teórico en el que al arte se le exige hiperbólicamente que posibilite una experiencia trascendental, una experiencia que comunique con el ámbito de lo inmaterial, lo cual, traducido a los términos de la *Kultur*, se entiende como el acercamiento de la función del arte a su especificidad racional como precepto. La conciencia decorativa de Kandinsky, al enfrentarse a estas dos actitudes frente a la práctica artística que responden cada una por separado a los conceptos de *Kunstwerden* y de *Kunstwollen* desde un punto de vista analítico, en realidad evita la aparente contradicción, se sitúa en el medio, y las pone a funcionar en paralelo, lo cual está de acuerdo con el pensamiento de Riegl según las

---

<sup>133</sup> Ver nota 33.

interpretaciones más acabadas del mismo, de manera que en esa conciencia decorativa se reabsorbe la oposición dialéctica de las contraposiciones culturales.

## Capítulo 2. Sublimación regresiva de la luz. La cualidad lumínica en la opacidad del pigmento

Son pocos los recuentos que reelaboran los trece meses (mayo de 1906 - junio de 1907) en los que Kandinsky y Münter residieron en Sèvres y se relacionaron con algunos agentes de la escena artística de París<sup>134</sup>. En Francia, durante ese lapso, Kandinsky recibe sin proponérselo una variedad de estímulos de carácter formativo que tienen un valor decisivo en cuanto a la dirección que toma su trabajo a partir de 1908<sup>135</sup>, la cual evoluciona de manera correlativa al desarrollo de una conceptualización del arte y de la pintura que se inicia con su regreso a Múnich y a la que me he referido aquí como *meditación kandinskiana*.

Este capítulo señala una fecha, el año de 1907, ya que es un año que de varias maneras marca el punto que articula dos momentos importantes en la carrera artística del pintor moscovita: llega a una madurez en cuanto a su formación artística y se decide en acometida a seguir una evolución personal que impulsa el inicio de su «meditación». Digo que en varias maneras porque, entre otras cosas, a partir de 1907 se observa un cambio de horizonte en su exploración estilística. También, como veremos, a partir de esa fecha recoge la acumulación de lecciones aprendidas en cuanto a una técnica pictórica particular, la ténpera o aplicación de pigmentos de secado rápido, la cual posibilita y condiciona, al mismo tiempo, la búsqueda formal de Kandinsky<sup>136</sup>. Y de ahí, de la reflexión misma acerca del

---

<sup>134</sup> Jonnathan Fineberg tiene un estudio dedicado a esta cuestión en el cuyo primer capítulo elabora un estado de la cuestión hasta mediados de la década de 1970. Fineberg, J. D. *Kandinsky in Paris, 1906-07* UMI Research Press (Ann Arbor: 1984).

<sup>135</sup> Kandinsky no regresa directamente a Múnich con Münter; antes de volver allí, pasa un breve período de recuperación en Bad Reichenhall atribuido a la mala condición del estado psicológico del artista, el cual, por lo general, aunque de manera un poco oscura, es relacionado arbitrariamente por parte de varios autores con la situación íntima que el pintor ruso sostenía con su antigua alumna. Para algunos pormenores relacionados con la relación íntima entre Kandinsky y Münter, ver Fineberg (1984); Weiss, P., *Kandinsky in Munich*, p. 64; Hoberg, A. *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*. Prestel (Múnich: 1994)

<sup>136</sup> Fineberg realiza un seguimiento bien documentado del desarrollo de la técnica de la ténpera en la obra de Kandinsky; el autor, quien tiende a relacionar una gran

problema de la técnica, problema que se desprende del asunto de la maestría en la aplicación técnica para sumergirse de manera profunda en el del análisis de la técnica en sí, con especial atención filosófica a lo concerniente al color y a su manejo, se componen las notas que inician la conceptualización particular de la «meditación kandinskiana» a partir del año siguiente. Con lo anterior, no quiero dejar de mencionar desde ya el hecho de que Kandinsky, en el lapso en el que residió en Sèvres, adopta del medio francés finisecular una manera de operar en el ámbito conceptual relacionada con la práctica del arte que presume de seguir una metodología analítica, por la cual se adhiere decisivamente al tópico de la «*ciencia del arte*» y termina adoptando las consignas puristas que comporta la *Kultur* en Alemania<sup>137</sup>; pero tampoco dejar de mencionar ahora mismo que aquello que adopta del medio francés le sirve de instrumento para trazar un cambio de rumbo novedoso en cuanto a la conceptualización del arte que el medio cultural francés mismo maneja al final del siglo XIX.

En este capítulo se establece una correspondencia entre el salto que da el pintor moscovita desde el medio cultural francés al alemán alrededor de la fecha aquí determinada y la polémica que desató Goethe en su momento acerca de las conclusiones de Newton en torno a la relación entre la luz y los colores que este último teorizó al final del siglo XVII. La controversia se apoya, en principio, en la referencia que hace Kandinsky de Goethe en algunos de sus textos

---

parte de los hechos biográficos del pintor moscovita con la producción de algunas imágenes escogidas, apoya su tesis sobre la importancia de las influencias francesas en la evolución técnica y conceptual de la obra de Kandinsky en anotaciones del catálogo personal que éste llevaba para inventariar y catalogar su obra. Así, se sabe que la técnica de la témpera es utilizada en varios de los que Kandinsky denominó *farbige Zeichnungen* (“dibujos de color”) y en algunas piezas que listó bajo el título de “pinturas”.

<sup>137</sup> La tendencia a hablar de una *reine Malerei* (“pintura pura”) ejemplifica de manera particular la oleada teórica de corte analítico que distingue cada una de las artes en relación a sus elementos propios y exclusivos, en oposición al contenido representacional que una pieza puede tener. Varios son los textos en los que Kandinsky depura los elementos “originales” de la pintura. Los medios de expresión son color, forma (distribución de planos y líneas) y movimiento (interrelaciones entre formas y colores). Kandinsky. “Kuda idet ‘novoe’ iskusstvo”. *Odesskie novosti*, Odessa, 1911. Traducción de Lindsay, K y Vergo, P. “Whither the “New” Art?” (Lindsay/Vergo: CWA, pp. 96-104).

que se publican antes de la primera guerra mundial<sup>138</sup>. Pero, desde luego, para validar la correspondencia que el capítulo propone en uno de sus términos, a saber, la influencia del medio cultural francés en el desarrollo posterior de la «meditación kandinskiana», salimos aquí al encuentro de Newton elaborando una hermenéutica del concepto de luz con el que trabajan los pintores impresionistas y neo-impresionistas al final del siglo XIX y de las declinaciones que sufre dicho concepto hasta ese momento. Sólo a partir del encuentro con ese Newton podemos hacer el salto al Goethe al cual Kandinsky hace referencia, que es precisamente la figura del Goethe que polemiza con el científico británico.

Por último, se alistan, a partir del estado de la técnica y del estilo en la práctica pictórica de Kandinsky alrededor de 1907, por tanto cercanos a la influencia directa de las corrientes pictóricas coloristas más próximas (Impresionismo, Neoimpresionismo y Fauvismo) y del simbolismo literario franceses, algunos elementos formales categoriales que darán impulso a nuestra «meditación kandinskiana» y que la conectan desde el inicio al concepto que genera la línea axiológica sobre la cual ésta evoluciona, es decir, al concepto de «Materia».

Hemos dicho al iniciar el capítulo que los trece meses que Kandinsky pasó con Münter en Sèvres no han llegado más que a suscitar un interés menor entre los investigadores del tema. Esto puede deberse a que, desde el punto de vista histórico, en 1907 Kandinsky está aún en el camino de convertirse en el Kandinsky que es reconocido por

---

<sup>138</sup> No se puede documentar con certeza el estudio directo de la *Farbenlehre* de Goethe por parte de Kandinsky hasta 1912. Sin embargo, en *Über das Geistige in der Kunst* aparece el nombre del *consejero áulico* mencionado un par de veces, texto que, como se sabe, se publicó en diciembre de 1911. Nadia Podzemskaia elabora una teoría sobre la procedencia de las tablas de color que figuran en *Über das Geistige in der Kunst* (fig. 3) que vinculan las oposiciones de colores, “ordinarias” (rojo-verde) y “no ordinarias” (amarillo-azul y naranja-violeta) con una distinción que hace Goethe en los § 808-810. (Goethe: 1810) Por otra parte, el interés de Kandinsky por algunas obras de Rudolf Steiner, prologuista y comentarista contemporáneo de la obra de Goethe, se manifiesta en anotaciones que datan de 1906. En conjunto, las dos evidencias podrían demostrar el interés que despertaba la *Farbenlehre* de Goethe en Kandinsky durante la primera década del siglo XX. Ver Podzemskaia, N. “Vasilii Kandinsky’s Color Doctrine and the History of the Color Tables From *On the Spiritual in Art*”. *Experiment*, No. 9, (2003), pp. 83-112.

su injerencia en el cambio de rumbo que toman la pintura y el arte del siglo XX. Pero, sin ignorar que la participación del visitante ruso en el medio cultural francés de formas cubistas es apenas modesta<sup>139</sup>, aquí señalamos la importancia de valorar este breve ‘interludio’ como una experiencia significativa, dado que nuestro propósito es el de recuperar la vía en la que esa experiencia del París finisecular afectó determinadamente el andamiaje filosófico de la carrera del artista moscovita. Es así como damos una observación fenomenológica de la experiencia histórica de Kandinsky en el año 1907 y encontramos que, con las lecciones aprendidas en los museos y Salones franceses y en el contacto con el simbolismo literario, se rescata el fondo filosófico en el que dialogan la visión medieval y la instalación del orden cuantitativo que la pone en aprietos y da origen a la actitud moderna, diálogo que la figura de Newton encarna ejemplarmente aquí.

Es a partir de dichas lecciones que crece en Kandinsky la necesidad de revertir la inversión que la actitud moderna ejecuta de la visión medieval. Cabe la aclaración de que se trata de una reversión en avance, siempre en desarrollo progresivo de su *meditación*, ya que el punto de partida, tanto desde el punto de vista técnico como desde el de la influencia conceptual que tuvo el círculo del simbolismo literario francés, se apoya en la experiencia de los trece meses transcurridos en Francia. Así, si bien nuestro interés no ahonda en la perspectiva histórica para estudiar la obra de Kandinsky, damos de esa manera merecido reconocimiento al año 1907 como una fecha a partir de la cual comienza realmente la formación filosófica de un

---

<sup>139</sup> Según Fineberg, la mejor acogida que entonces experimentó en París llega de parte de los círculos literarios cuyas voces simbolistas inundaban las calles y salones de la capital francesa. Los círculos más especializados y vanguardistas de la pintura hacían muy poco caso de la imagen del visitante ruso. En algún momento de estos trece meses, Gertrude Stein se ríe de sus ejercicios cuando Kandinsky le hace una visita en Sèvres. Para las formas cubistas, las imágenes folclóricas de fantasías y de la vida de la antigua Rusia constituían una obscuridad. Entretanto, tales imágenes inspiradas francamente en los *lubki* rusos parecen haberle abierto las puertas de la vida literaria parisina y forjado el vínculo con la revista *Tendances Nouvelles*. Anécdotas como ésta fueron rescatadas por el historiador del arte y filósofo Johannes Eichner, quien conoció a Gabriele Münter en 1927 y fue su pareja sentimental a partir de entonces, en su libro *Kandinsky und Gabriele Münter: von Ursprüngen moderner Kunst* (1957). Eichner hace un recuento biográfico de Kandinsky que incorpora algunos recuerdos que le fueron transmitidos de primera mano por Münter (Fineberg: 1984).

concepto cuyas líneas dirigen la «meditación kandinskiana» y al que el artista moscovita se refiere en el inicio como «*lo espiritual*» (*Das Geistige*) y que a medida que tal meditación avanza hace menos caso de la denominación pero se hace más preciso en su categorización.

La intuición que desarrollaremos a lo largo de estas páginas nos dice que dicho concepto guarda parentesco con la noción de Luz a la que Newton despoja de su máscara de misterio, aquella desde la cual desciende la conceptualización de la luz como fenómeno natural que implica la pintura francesa de final y de cambio de siglo que el pintor moscovita tiene la oportunidad de admirar entre 1906 y 1907, conceptualización que, sin embargo, no por descender de aquella noción medieval de Luz adopta, sino que, al contrario, rechaza<sup>140</sup>. Desde luego, es éste el punto en el que Goethe, la figura que polemiza con Newton, sirve a Kandinsky para iniciar la elaboración de su personal reversión de la actitud moderna.

## **2.1. Metafísica medieval de Luz en la historia de la pintura: unidad de sentido entre *Lux* y *Lumen***

En la construcción y decoración de templos en la Edad Media se recupera la reflexión que distingue dos conceptos que se refieren a la ideación de la luz desde la Antigüedad. Se le atribuye a Agustín de Hipona la disolución de los conceptos de *Lux* y *Lumen* en una única naturaleza basándose en la simultaneidad de los actos de cada uno, aunque el camino inmediato que toma el pensamiento sobre esta cuestión, a partir de Agustín, no elimina la distinción (ni pretende hacerlo) entre los dos actos relacionados con la idea de luz.<sup>141</sup> En la

---

<sup>140</sup> En nota a pie de página de *Rückblicke*, Kandinsky relata el paso del desinterés inicial por el problema de “la luz y el aire” por estar enfocado en un fenómeno “exterior”, el cual ocupó a los pintores impresionistas, al interés por la forma en la que el Neo-impresionismo elabora el problema hasta convertirlo en la pregunta por los efectos del color. Ver Lindsay/Vergo, *CWA*, pp. 363-4.

<sup>141</sup> A Roberto Grosseteste (1175-1253) se deben los presupuestos de una “metafísica de la luz”, tras la revisión de nociones provenientes del pensamiento de Agustín de Hipona. A él se debe la distinción entre los actos de *Lux* y de *Lumen*, relacionándolos con Dios y con el aire lleno de luz respectivamente. A los dos actos agrega un tercer tipo, *radium*, que designa los rayos de luz. Según Grosseteste, Agustín, observando la idéntica duración de los dos actos, ejercita la metáfora

Edad Media, los dos conceptos participan de la noción de luz heredada de la Antigüedad sin que, por ello, se deba divisar ahí una estructura compuesta por dos brazos ni, tampoco, una relación de interdependencia; por el contrario, es posible identificar todavía a cada uno con la conceptualización de luz de manera autónoma e independiente. Sin embargo, a partir del señalamiento de la simultaneidad indispensable entre los actos que referenciamos aquí con los mismos términos –*Lux* y *Lumen*– con los que la Edad Media era familiar, ambos, y no sólo uno de los dos, adquieren la carga de connotaciones que propone el interés teológico de la doctrina cristiana sobre su fundamento neoplatónico.

Bien entendido esto, se sigue que la formulación de la luz propiamente dicha queda concebida como el contenido y fundamento de dos formas independientes, aunque simultáneas, de manifestarse un único núcleo conceptual. Como hemos entrevisto, la primera de estas dos formas se designa con el término *Lux*, el cual identifica la claridad que se emite desde una fuente, y la segunda con el término *Lumen*, el cual se refiere sobretodo a la intensidad del brillo de la superficie de los cuerpos, por la cual resaltan unos de otros frente a la mirada de un observador; de esta manera, aquello a lo que *Lumen* se refiere debería ser apreciado en la Edad Media como una cualidad intrínseca de la materia. Se advierte que nos encontramos aquí tratando del neoplatonismo vertido en el pensamiento de Agustín, el cual alcanza en su momento a elevarse sobre la influencia de Aristóteles en ese pensamiento y, por esa razón, podemos afirmar que la metáfora teológica que presenta Agustín trata igualmente al concepto de *Lux* como al de *Lumen*, es decir, en términos de cualidad y estructurados ambos a la manera de símbolo teológico. La metáfora de Agustín rebasaría de esta manera el empirismo de Aristóteles por el que se desunen los conceptos de *Lux* y de *Lumen*; sin embargo, en la deriva que toma la metáfora de la luz, ésta es atravesada por el método escolástico, iniciando marcadamente la vía por la que Newton llegará a actualizar nuevamente la definición aristotélica de la luz, la cual resulta exclusivamente afín al acto designado por el término *Lux*. Allí, a Newton, la definición aristotélica de la luz llegará caracterizada por el impulso insuflado por el Cartesianismo del siglo XVII, de manera que se producirá la inflexión de su naturaleza,

---

teológica a partir de la distinción que hace Plotino, la cual, a su vez es heredada de Platón.

pasando de la explicación de orden cualitativo a una de orden cuantitativo. Cabe anotar con el ánimo de evitar equivocaciones posteriores que, aunque las connotaciones simbólicas que aproximan la idea de luz al fundamento teológico del cristianismo no fueron erradicadas por el empirismo mecanicista del siglo XVII, como veremos que lo atestigua últimamente el desarrollo de la pintura moderna, la impronta de tal empirismo sí inhibió el otro acto de la Luz en lo relativo a su conceptualización. Tras el establecimiento del empirismo mecanicista, la idea que el término *Lumen* abarca terminó opacada y hospedada en la parte menos notoria del núcleo conceptual de la Luz.

El acto designado por el término *Lux*, pues, corresponde a una noción de luz que es dinámica en el sentido en el que la emisión desde el foco toca al medio en el que se transmite y, luego, el medio toca al objeto sobre el cual la claridad incide, lo cual se acopla fácilmente a la visión del Cartesianismo. Esta noción parcial de luz se asemeja a la idea de un altísimo rayo solar, el cual Newton condujo ingeniosamente a través del par de prismas que configuraron espacialmente las etapas de su artilugio<sup>142</sup>. Dicha noción en la que la luz incide desde lo alto fue representada como figura en los cuadros de la pintura moderna hasta el barroco, conservando en ellos todo el contenido simbólico que portaba el rayo solar desde la Edad Media de forma simultánea, recordemos, con el otro acto de la luz, aquel conocido como *Lumen*.

Se reconoce ampliamente que durante el Romanticismo se efectúa el retorno a la posición privilegiada del sujeto y, de ahí, resulta que entre los cambios que ejecutan el giro hacia la visión panteísta de la naturaleza, se encuentra que la teoría de la percepción adquiere una

---

<sup>142</sup> Newton siguió una serie de experimentos variados en su “montaje” con el propósito de validar las conclusiones teóricas surgidas de una intuición. La idea general o hipótesis para la que Newton empleó su ingenio y su poder experimental respondía a la intuición basada en las leyes de la inercia, intuición por la que todos los fenómenos del color podían remitirse a la teoría corpuscular de la luz si se mostraba que la inflexión de un rayo rectilíneo que pasa a través de un medio (éter) de densidad variable producía una afectación variable de la amplitud con la que vibran los corpúsculos. A la serie de experimentos la sintetizó en la definición de “*Experimentum crucis*” que dió en un artículo publicado en 1672. Westfall, R. S. “The Development of Newton’s Theory of Color”. *Isis* (1962) Vol. 53, Parte 3, No. 173.

fuerza crítica. Si bien es cierto lo anterior, hay que aclarar necesariamente que la pintura es el terreno en el que se restaura de golpe la importancia de *Lumen*, esta vez decididamente conectada con su parte semejante, *Lux*. Fue Turner, antes que el fisiólogo Purkinje<sup>143</sup>, quien observó que ante grados diversos de claridad, los tonos resaltan –avanzan o retroceden como estímulo que se proyecta en hacia la retina– de maneras diferentes<sup>144</sup>. En línea con el desarrollo del colorismo en el cual se incluye a Turner, otros pintores, como Runge, explotando conceptualmente la matriz que relaciona de nuevo los dos actos de la luz impulsaron las alegorías sobre las ‘horas del día’<sup>145</sup>, con claros vínculos a los contenidos teológicos provenientes de la Edad Media, y preludiaron el establecimiento del simbolismo durante la segunda mitad del siglo XIX.

A ese papel decisivo de la pintura obedece su valor en relación a los cambios que tomó la visión romántica sobre la naturaleza. Por el interés en el comportamiento de los colores se funden en la visión romántica de la naturaleza la pretensión de un método confiable de conocimiento –que prefigura la voz de la *Kunstwissenschaft* (“*Ciencia del arte*”)–, la participación en éste del punto de vista subjetivo, la crítica al mecanicismo y la reivindicación de la

---

<sup>143</sup> Jan Evangelista Purkyně (1787-1869) fue un fisiólogo y anatomista checo que estudió desde el punto de vista de su especialidad la percepción de los colores relativas a las transiciones entre intensidades de luz distintas. El “efecto Purkinje” (1819) describe una adaptación de las estructuras del ojo a la oscuridad en la que algunos tonos, cuando disminuye la intensidad de la luz, pasan de ser percibidos como menos brillantes de lo que se les percibe en condiciones de claridad. Para ver su importancia en el sentido histórico dentro de los estudios sobre la percepción, ver Degenaar, M. *Molyneaux’s problem: three centuries of the discussion on the perception of forms*. Traducido del Holandés al inglés por Collins, M. J. Dordrecht (Kluwer Academic: 1996).

<sup>144</sup> En contrapartida al colorismo en ciernes en la Modernidad, la hora del crepúsculo era conocida como ‘la hora del pintor’, ya que la disminución de la claridad y la consecuente neutralización del *Lumen* favorecía el estudio de la expresividad de la línea. ‘La hora del pintor’ perdió su popularidad entre los practicantes de la pintura a finales del siglo XVIII, algunas décadas antes del reconocimiento del “efecto Purkinje”.

<sup>145</sup> Hofmann, W. (ed.), *Runge. Preguntas y respuestas: simposio en la Kunsthalle de Hamburgo*. Traducción de Arantegui Tamayo, J. L., Editorial Antonio Machado (Madrid: 1993). Sobre el contacto entre Runge y Goethe en torno a las preocupaciones por el estudio de los colores, Kemp, M. *La ciencia del arte*. Traducción al Castellano de Monforte, S. y Sancho, J. L., Akal Ediciones (Madrid: 2000), pp. 313-6.

estructura simbólica<sup>146</sup>. Es necesario agregar que la coherencia de esta fusión se marca por medio de un regreso velado a los postulados filosóficos relacionados con la espiritualidad de la Edad Media revisados por Grosseteste<sup>147</sup>, quien vinculó el color a la luz en una teoría de la formación del arcoiris.

Las derivas que tomó la pintura a partir de entonces fueron diversas. Aunque color y luz se fijaron como unidad y como eco del acto de la luz conocido como *Lumen*, algunos movimientos pictóricos optaron por alguna de las versiones materialistas de la identidad entre color y luz, versiones que estaban comprometidas por completo con el ámbito de lo visible; en contrapartida, algunos pintores llevaron su práctica, movidos por su interés por trascender la apariencia, a mostrar su inquietud por las manifestaciones culturales de la Edad Media, la cuales exhiben cierta familiaridad conceptual con las connotaciones simbólicas de la Luz en general.

Desde el punto de vista de estos últimos, entre los cuales se cuenta a Kandinsky<sup>148</sup>, cuando se apunta a una concepción de luz contenida totalmente en el concepto de *Lumen* (lo cual es válido desde que Agustín de Hipona interviene en la determinación por separado de la esencia), dos rasgos excepcionales propios de los elementos que componen dicha concepción se destacan: en primer lugar, una concepción tal enuncia que la luz es causada por la materia terrestre misma, como una propiedad derivada de su opacidad, por la cual es capaz de estimular sin mediaciones al ojo humano y de revelar su naturaleza ante la mirada. Como puede adivinarse en ese sentido, el concepto de *Lumen* apunta al color que presenta el contorno de los

---

<sup>146</sup> Kemp, *ibid*, pp. 303-40.

<sup>147</sup> Grosseteste definió el color como “luz mezclada con un medio transparente” (*lumen admixtum cum diaphano*). Westfall, R. S. *Op. Cit.*, pp. 342-3.

<sup>148</sup> A Kandinsky le interesaron de la Edad Media varias de estas manifestaciones, entre ellas se pueden contar la pintura sobre cristal y los íconos religiosos. Los mosaicos fueron del interés general de los pintores del cambio de siglo; evidentemente influyeron en el Impresionismo y en el Neo-impresionismo, y el vínculo que tienen los “dibujos de color” de Kandinsky, en especial los del período 1906-7, con la vanguardia francesa es una muestra clara de las citas que hace Kandinsky a las formas de la Edad Media. El diálogo no se establece exclusivamente con las categorías formales, sino que, a través del mismo, se construye un diálogo de la obra de Kandinsky con las categorías conceptuales de la Edad Media.

objetos, el color que lo recubre, el de la superficie que los contiene. En segundo lugar, propone una reflexión extraordinaria, por decir lo menos. Si el acto designado por el término *Lumen* aguanta su propia conceptualización y, así, se refiere con mayor precisión, según lo expuesto, a una ideación abarcadora de la luz, esto quiere decir que la concepción *lumínica* de la luz refleja simétricamente todos y cada uno de los elementos teleológicos del acto denominado *Lux*, sobre cuyas formas de ser representado durante la Modernidad ha recaído, por agencia del Cartesiano, todo el peso del contenido simbólico que apunta a su fundamento teológico. Por lo tanto, al asistir a ese remoto fundamento teológico resultaría obligatoria la determinación de que, aún en la disminución de la claridad, y hasta en la penumbra misma, se revela todavía y absolutamente la presencia de la divinidad –de lo espiritual–, la cual se debería en consecuencia a la opacidad de la materia.

Irrumpe de esta manera, en la observación del color de los cuerpos y en las técnicas de representación artística que se interesan en el color (artes visuales y la poesía), la temática simbolista de las ‘horas del día’, en la cual se vinculan recíprocamente los dos actos de la luz como a través de un fulcro que los correlaciona. Desde luego, se incluyen en esta temática las figuras de signo nocturno que perfilan el rostro de lo decadente: el eclipse, el ocultamiento del sol, su caída al atardecer; la connotación crítica de estas figuras del advenimiento de la hora más oscura apunta una vez más a la debatida conceptualización de la materia en enfrentamiento con el espíritu que tiene lugar en el idealismo alemán.<sup>149</sup> Allí se señala el punto de partida del camino de regreso a la conceptualización medieval de la luz que emprende Kandinsky a través del progreso de su programa pictórico. Ese punto coincide con el cierre del capítulo anterior, donde se ha citado el momento en el que Kandinsky se refirió a la luz de la hora más bella, la del atardecer moscovita, y donde también se le ha dado al evento el carácter de demostración de la relación entre su propio simbolismo y el apocalíptico de la cultura europea que introduce el siglo XX; ahí se ha previsto que la relación analógica del carácter simbolista del pintor hasta 1913 y su preocupación por el concepto de materia con los rasgos correspondientes del pensamiento medieval se desarrollará evidentemente en una formulación original.

---

<sup>149</sup> Responde a la visión del culto inaugurada en la Edad Media inspirada en la obra del teólogo de la Antigüedad tardía Pseudo Dionisio

## 2.2. Introducción del análisis en la concepción de la luz medieval

Uno de los hechos significativos, desde el punto de vista que aquí nos interesa, que anteceden la residencia de Kandinsky en Sèvres es la publicación y propagación del tratado *Opticks* (1704) de Isaac Newton. En *Opticks*, Newton presenta la versión más acabada de su teoría sobre la luz y los cuerpos coloreados, lista en su mayor parte desde 1667. Dada la distancia considerable en el tiempo que se sitúa entre el evento de su publicación y el breve lapso de tiempo que Kandinsky pasó entre los círculos culturales del París de comienzos del siglo XX, *Opticks* aparece como un hecho muy discreto. Sin embargo, en el intento de rastrear las bases de la meditación que se perfila en las anotaciones que Kandinsky hace sobre el tema del color, no puede ignorarse: con esta obra se da inicio a una nueva relación entre práctica pictórica y emprendimiento o voluntad científica; ella influencia el pensamiento de varios pintores del Romanticismo en Europa que preceden a Kandinsky y que componen la matriz de influencias sobre el pintor moscovita.

La luz es la línea axiológica que ila las páginas del tratado de Newton. Se le ve y se le trata allí como un fenómeno problemático que llega a explicarse con una teoría formulada sobre la base de la cuantificación. Ataca precisamente lo problemático en él: lo misterioso que arrastra la conceptualización de Luz desde antes que se iniciara la Edad Media. Su misterio, sin duda, se encuentra ligado de modo íntimo a la coherencia de la representación pictórica, de lo sagrado y de *lo aparente*, durante y aún cuando ya se ha culminado dicha Edad Media. Desde el fin de la Edad Moderna, la representación pictórica de lo aparente, hasta ese momento, puede tenerse como el eslabón que guardaba y a la vez exponía el misterio que inquietó a los hombres de ciencia que vinieron después de Descartes. Por esa ligazón con *lo aparente*, y la de éste con cierto concepto de naturaleza cercano al de Creación (con mayúscula), podría llamarse convenientemente a la forma de Luz que *Opticks* describe como ‘luz natural’, pero dadas las circunstancias que transforman continuamente el concepto de naturaleza, la denominación que mejor responde a la forma de Luz descrita por Newton es la de ‘luz moderna’.

Partiendo de la particularización del fenómeno amplio de la Luz como ‘luz moderna’ que se da en la Ilustración, la ciencia Física, hoy en día, llevando al límite el proceso de desambiguación del concepto de luz, la determina apenas como la parte perceptible por el ojo humano de un fenómeno más amplio, el de la radiación electromagnética, el cual proporciona enigmas y retos mucho más complejos para su estudio. Sin embargo, al nodo de complejidad que ata las pretensiones de la ciencia actual no hubiera podido accederse sin el cambio de paradigma promovido por las investigaciones de algunos hombres del siglo XVII, especialmente Descartes, Boyle, y Newton, quienes se mostraron inexpugnables en su voluntad, cada uno de ellos decidido por sus propios alcances a demostrar la naturaleza cuantificable de la Luz. Desde luego, es la obra de Newton, por la contundencia de sus resultados, aquella que pone una marca concreta en el cambio de paradigma que generó todas las derivas que hubo tomado el desarrollo de la ciencia Física. Newton, con sus resultados, diluyó el velo de misterio que cargaba la idea metafórica de Luz y que cubría al mundo desde la Antigüedad. La demostrabilidad de la cuantificación del concepto de luz le despojó del revestimiento de divinidad que aún era celada por la reflexión alineada con el escolasticismo<sup>150</sup>.

Esto último que se ha dicho precipita la siguiente deducción: en aquel misterio de la luz, anterior al surgimiento de los debates derivados por la publicación de la obra de Newton, más aún, antes del surgimiento de toda la intuición moderna, la cual propuso la naturaleza cuantificable de la luz como solución al misterio que ésta comportaba, se fundían aspectos teológicos y culturales que determinaban varios de los dogmas de la visión medieval. La modernidad de la obra de Newton rompió un esquema del concepto de Luz en el que se vinculan dos esferas separadas conceptualmente, la de lo sagrado y la de lo cotidiano; derribó el edificio alzado por la Escolástica medieval, la cual se había ocupado por revelar la forma

---

<sup>150</sup> William Blake se refiere a la obra y a la figura de Newton en varias ocasiones; John Gage, en su obra *Color and Meaning* abre el capítulo dedicado a Newton con una cita de la poesía de Blake proveniente de la pieza *To Venetian Artists*: “That God is Colouring Newton does shew,/And that the devil is a Black outline, all of us know.” Gage, J. *Colour and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. California University Press (Los Angeles, CA: 2000) p. 134.

de los enigmas que comportaba una noción de luz envolvente, una noción cuya estructura mostraba cierta cohesión entre varias aristas. La Luz, como objeto de detenimiento de la Escolástica, armonizaba las tensiones intrínsecas que aportaba su componente metafórico, de manera que su esencia presentaba dificultades para su estudio por el método analítico. La función agenciada por la noción de Luz medieval, la de actuar a manera de puente entre dos ámbitos separados, obedece al carácter simbólico de su propia concepción. Por eso resulta evidente al final que hasta la parte baja del medioevo la naturaleza de la luz correspondía, por encima de la posibilidad de ser determinada por su ser fenoménico, a su esencia eminentemente simbólica.

Hemos llegado hasta aquí a identificar que el concepto de Luz que se maneja hasta el inicio de la Edad Moderna comporta una estructura que corresponde con la esencia conectora del puente que la noción de símbolo tiende entre dos ámbitos separados, y que la figura que posibilita ese tránsito del uno, el de lo sagrado, al otro, el de lo cotidiano, es la de la metáfora. Esta exposición sigue siendo apenas esquemática de lo que la noción de símbolo envuelve, lo cual es un asunto que será ampliado en el primer capítulo de la segunda parte. Allí, donde se indague sobre su complejidad, se apreciará con mayor calidad la relación con los aspectos de la obra de Kandinsky que configuran nuestro interés. Sin embargo, de tal súbita conclusión se puede ya preguntar sobre la manera en la que la intervención de Newton interfiere en la estructura del concepto de Luz que aunaba en el medioevo los ámbitos que componían su visión cultural y que engendraba sus dogmas. ¿Se pierde al prescindir del elemento misterioso de lo sagrado el carácter simbólico del concepto de Luz, el cual, a partir de entonces, se escurre en una noción de 'luz moderna' que defiende la claridad total de los elementos que la componen? ¿Es acaso posible que aun tras la disolución de la metáfora como figura que organiza los elementos de la estructura, *Opticks* preserve en la concepción de 'luz moderna' el carácter simbólico que proviene del concepto medieval de Luz? Antes de proceder a dar respuesta, diremos simplemente por ahora que lo simbólico reporta siempre un elemento misterioso o enigmático, y que los problemas a los que arrojan las síntesis actuales acerca de la luz como apenas una parte de la radiación electromagnética parecen conservarlo, ya que los desarrollos posteriores a la naturaleza

cuantificada de la ‘luz moderna’, por muy sobria que se presuma su certeza en el entendimiento, siguen enfrentando la dificultad de un no-saber amplio.

Se sabe que una de las conclusiones que produjo la teoría de la luz de Newton fue la vinculación en ella de los llamados ‘colores aparentes’ bajo un principio mecánico por el cual se iló toda una teoría óptica. La expresión ‘colores aparentes’ nos resulta muy precisa en el marco de esta tesis, puesto que pone al frente una forma de percibir los colores que es relativa a la *apariencia de las cosas*, es decir, a su presencia visual afectada por las circunstancias, un tema que dirige la crítica moral al arte que presentan los textos de Kandinsky. Pero lo cierto es que no es Newton quien señala por primera vez que el fenómeno de los colores aparentes es inducido por la vía de la refracción de la luz a través de un medio translúcido, fenómeno que demuestra que existe un vínculo irrefutable entre ésta y aquéllos. Aunque se sabe que ya desde la Antigüedad se reconocían ya las propiedades de algunos minerales para interceptar y proyectar los rayos del sol, sólo por poner un ejemplo evocamos la obra de Alberto Magno, a quien le interesaron los minerales como objeto de estudio, y que por la vía de tal interés llegó a escribir sobre los colores del espectro. Se entiende, pues, que Newton no es con propiedad el precursor de la investigación sobre lo que ocurre cuando la luz atraviesa un cristal, como el cuarzo de ópalo que fue el material con el que experimentó el polímata de la Edad Media<sup>151</sup>.

Sin embargo, las obras de Newton y de Alberto Magno exhiben una distinción que las separa a pesar de la semejanza en el diseño conceptual del montaje. Se extiende una distancia entre las interpretaciones que cada obra nos presenta del hecho de que los colores del espectro estén vinculados a la luz natural. La diferencia entre la evaluación que hace la óptica del siglo XVII y la que hace la edad Media de la relación entre el color y la luz es que la luz deja de ser el vehículo del color, no le precede como causa, sino que se crea una identidad entre ambos términos. Avanzando en ese sentido, Newton llega más allá de las especulaciones de Descartes, quien represa la esencia de las conclusiones de la Edad Media sosteniendo

---

<sup>151</sup> Ver Gage, *Colour and Meaning*, pp. 121-33.

que la luz causa el fenómeno de la aparición del color<sup>152</sup>. Al encargarse de diseñar un montaje experimental articulado en dos etapas, de manera que cuando un segundo prisma recoge los rayos coloreados que emite un primero, Newton revierte el resultado de la difracción recomponiendo un rayo de luz semejante al rayo incidente sobre el primer prisma. Esto demuestra que los rayos de luz de colores no son transformaciones de la esencia de la luz; por el contrario, son luz en su esencia misma. En conclusión, la obra de Newton, con respecto a la visión medieval sobre la esencia de la luz, progresa efectivamente hacia el refinamiento conceptual y filosófico de tal esencia.

Con toda la importancia del avance en términos filosóficos en el tema de la esencia de la luz que se acaba de explicar, observamos que varios de los elementos conceptuales de la teoría óptica de Newton, como teoría científica, resultan caducos hoy en día. Los avances teóricos y experimentales en materia de Física exponen con toda evidencia sus deficiencias teóricas y, sin embargo, en el fondo de los argumentos presentes en la obra de Newton reposa un núcleo de lineamientos sobre los cuales se sostienen el aparato de la Física actual y sus observaciones. Bajo el nombre de Newton se siguen identificando leyes que explican con certeza esquemática fenómenos más o menos simples de la naturaleza. A dichas leyes identificamos como la verdad y el presente científicos de la obra de Newton. No obstante, la vigencia de la teoría de Newton que aquí se trata no emerge por su relación con el ámbito de la ciencia positivista. Al contrario, en nuestro recorrido hacia la formación del concepto de «espiritual» que Kandinsky a tientas va refinando a lo largo de su meditación, éste es un punto de partida en el cual inhibimos el valor

---

<sup>152</sup> La explicación mecánica de la luz que diagrama Descartes se basa en las leyes de la reflexión y de la refracción como modelos que modifican la velocidad rotacional de los “corpúsculos” que componen el flujo de luz. El diagrama que expone en *Les Meteores* para dar crédito a su teoría mecánica de la luz y los colores se basaba en la intuición que le indicaba que una segunda refracción podría revertir el cambio de velocidad rotacional de los corpúsculos, prefigurando así el montaje newtoniano. Descartes pensaba que su teoría mecánica reemplaza la explicación de los colores de la doctrina peripatética de las cualidades, las cuales produjeron variadas teorías del arcoiris; sin embargo, no fue consciente de la deuda que su teoría tenía con las investigaciones escolásticas sobre el arcoiris y, aun más atrás, con Aristóteles y Anaxímenes, para quienes la luz era *substancia modificada* al paso a través de un medio. Ver Westfall, *ibid*, pp. 339-44.

histórico de los avances que *Opticks* representa desde el punto de vista de la evolución de las Ciencias y, evidentemente, callamos toda voz que discute sobre su lugar en el presente científico. Al margen de los juicios sobre la actualidad científica de su obra, volvemos la mirada hacia lo que filosóficamente evoca y aporta en nuestro impulso; y así dicho, lo que nos motiva realmente es aquello que su formulación encarna, es decir, la expresividad de su forma y, especialmente, su injerencia en el discurso relacionado con la pintura y el pensamiento sobre ella y sobre la cultura. Si a continuación recurrimos precisamente a los aspectos caducos de la teoría óptica de Newton, lo hacemos precisamente porque de ellos se desprenden anotaciones que se van trabando poco a poco hasta componer una visión trascendental sobre el método por el que el hombre se acerca a comprender la esencia de los fenómenos, lo cual dialogará pronto con el pensamiento de Goethe, al cual la meditación kandinskiana hace referencia a través de una vía franca.

Newton tenía la intuición de que la luz se comporta como una sustancia compuesta de corpúsculos invisibles, la cual fluye mecánicamente por reverberación o vibración de las partículas en un medio que cambia de densidad al que se le conocía con el término ‘éter’; las diferencias de densidad en el éter determinan la refracción que orientaba el cambio de trayectoria e inducía cambios de velocidad y de amplitud en la vibración de las partículas, las cuales, sin embargo, no se transformaban. Por esta razón, pensó que debía haber una manera para revertir todo cambio y recomponer la estructura original del rayo de luz.

Siguiendo esa idea, Newton tuvo el genio para idear las condiciones extraordinarias para hacer visible aquello que intuía sin contravenir las leyes de la Mecánica Clásica. Al formular las conclusiones de su «*Experimentum crucis*», Newton se refirió a la ‘luz blanca’ como la superposición de ondas de los incontables rayos de colores que manifestaban características de onda diversas. Aquí cabe mencionar varias de cosas por las que la obra de Newton pasa encima sin poner el acento debidamente sobre ellas: la primera, la posibilidad de percibir luz blanca por medio de un rayo de claridad intensa se da únicamente por contraste y ocurre en ciertas condiciones excepcionales reproducidas por el montaje de Newton, mientras que la luz no se percibe realmente de color blanco en la realidad cotidiana

(Goethe se percató de esto); la segunda, el haz que suma todos los rayos de luces de color representa una noción de equilibrio y de armonía simbólica; y la tercera, que proviene de la anterior, la búsqueda pictórica de la armonía le llevó a la técnica de la pintura a adoptar, en aparente contradicción, un sistema de colores aditivos, aun siendo consciente de que los medios de los cuales dispone no pueden producir una mezcla aditiva que procure una mayor claridad.

En suma, la obra de Newton, no sólo confirma, sino que también presagia el carácter eminentemente simbólico que revestirá el concepto de luz aun luego de haberse adaptado a la visión cuantificadora del positivismo. El concepto de ‘luz moderna’, en su sentido positivista fuerte, tiende un puente que vincula los ámbitos de lo visible y de lo invisible, esta vez un invisible que se manifiesta cuantificado y que coincide con la noción de lo imperceptible fisiológico, es decir, inaprensible para la mirada del ojo inerme. Resulta revelador reparar en el rol de lo artificial del experimento de Newton ya que guarda cierta relación con la historia del arte misma: la idea de luz como haz de claridad que emana de una fuente, antes del siglo XVII, solamente podía hacerse visible por medio de la representación, y su imagen se constituía en un símbolo en sí misma.

Teniendo en cuenta que el cuadro pintado se había desarrollado como el artefacto idóneo para hacer visible la luz por los medios que le eran propios, se infiere que el montaje del experimento crucial de Newton se erige como un artefacto que la hace visible, no exactamente a la manera de la pintura (podría decirse que la desplaza en esa función), es decir, que no la representa, sino que apoyado en su naturaleza *maquínica* ‘reproduce’ lo que en teoría la luz *es*. En cierto sentido se diría que imita al arte, si bien a un arte que gradualmente, hasta los mismos movimientos de vanguardia, se va acoplando a un modo especial –no mecánico– de lo *maquínico*. En últimas, la obra de Newton no reproduce la luz en sí, sino que reproduce de manera aislada la estructura de símbolo que es inherente a su concepto. Por medio del montaje experimental acontece el aparecer de un invisible cuya imagen sin embargo ha sido vaciada de su contenido original, aquél que hasta la Escolástica medieval proponía un misterio de dimensiones teológicas; el artilugio funciona como una máquina que simula el adelgazamiento del contenido al que refería antiguamente

la luz como símbolo, así hasta reducirlo a un arreglo legal de cifras y ecuaciones.

Dado el *aparecer* de la luz que presenta Newton con su esquema experimental, el misterio envolvente que la luz porta queda transformado en «fenómeno». Precisamente por esa dimensionalidad teológica de notas medievales que arraigan en cierta síntesis del pensamiento aristotélico, a finales del siglo XVII, Newton marcó un cambio de paradigma en cuanto a la naturaleza de la luz, con la presentación de una demostración sensible de una teoría matemática; con esa demostración validó, por fin, una explicación racional e inteligible desde el entendimiento de las Matemáticas a un misterio que hasta entonces constituía un vacío, una fuente de incertidumbre y, adicionalmente, un detonante para la desconexión entre el hombre moderno y cualquier doctrina que se fundamentase en dogmas medievales relacionados con la luz como símbolo teológico. Por lo tanto, la intención de Newton resulta paradigmática, como se ha dicho, ya que, en lugar de haber impulsado a resultados conclusivos sobre un problema teológico y de determinar de esa manera un final, por ella se inaugura oficialmente la vía por la que Modernidad caminó ágilmente hacia su particular secularización de la luz al verse afectado su contenido simbólico, dejando intacta la estructura de símbolo que pone orden a su conceptualización.

### **2.3. El Goethe de Kandinsky y su polémica con Newton**

A su regreso a Múnich, luego de su residencia en Sèvres y de algunos viajes más cortos por Suiza y Escandinavia, Kandinsky escucha a Rudolf Steiner hablar en sus conferencias sobre cierta figura de Goethe<sup>153</sup>. En las palabras de Steiner, quien por entonces desempeña

---

<sup>153</sup> Rudolf Steiner impartió conferencias esporádicas en Múnich a partir de 1903 en temas diversos como “el futuro del hombre”. Durante el año de 1906, dio charlas con frecuencia en París; aunque no se ha documentado el hecho de que Kandinsky haya podido seguir el ciclo de lecturas en París, algunas de ellas giraron en torno al tema de los “Grandes iniciados”, tema que compone el título del libro de Edouard Schuré, *Les Grands initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions* (1889), y se sabe que Kandinsky hace algunas anotaciones del libro entre 1909 y 1910. Se sabe que Kandinsky asistió a algunas conferencias dadas en Berlín en 1908, pero no se ha documentado ciertamente a qué conferencias pudo haber asistido en Múnich,

intensamente la empresa de divulgación de sus ideas antroposóficas, de una conferencia a la siguiente, viaja a lo largo y ancho del eje de habla alemana una figura de Goethe muy particular<sup>154</sup>. Steiner dibuja un Goethe como el prototipo de hombre ideal que la Antroposofía ha construido. Desde luego, a Kandinsky pudo haberle llamado la atención, como a muchos de sus contemporáneos, este tema del prototipo de hombre ideal que se recoge en el marco del mítico tema del «hombre nuevo». No obstante, en vista de que pronto se desengancha el artista moscovita de la actividad de Steiner, al apreciar las referencias que Kandinsky hace sobre Goethe, especialmente en *Über das Geistige in der Kunst*, su Goethe, la figura de este hombre que sirve al desarrollo de la meditación kandinskiana no corresponde concisamente con la figura idealizada por Steiner.

Al Goethe kandinskiano, desde un lugar muy distinto a las nociones antroposóficas, nos aproximaremos a continuación por la vía de sus reflexiones sobre lo pictórico y acerca de la teoría del color. Por esto, para recomponer al Goethe kandinskiano, teniendo en cuenta el punto en el que nos encontramos, no conviene cerrar abruptamente el episodio del contacto de Kandinsky con la vida cultural del *fin-de-siècle* francés en cuanto a que ésta alista la plataforma para saltar sobre el tema del Goethe de Kandinsky.

Siguiendo la amplia retrospectiva que rinde homenaje a Gauguin en el Salón de 1906, se puede observar que el recurso técnico que marca a grandes rasgos lo más representativo del desprendimiento de la visión referencial a la luz moderna, presente aun en los motivos impresionistas y neo-impresionistas, es la acentuación del contraste entre tonos, el cual dirige a las teorías de los colores

---

donde una de ellas, 15-06-1908, lleva por título “Goethe, Hegel y Teosofía”. Kleine, G. *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky*, p. 296, cfr. Podzemskaia, N. “La bibliothèque personnelle de Wassily Kandinsky á travers les fonds livresques de Paris et de Munich. Une réévaluation”. *Les bibliothèques d’artistes XXe–XXIe siècles*. Levaillant, F., Gamboni D., Bouiller J-R. (dir.) Presses de l’Université Paris-Sorbonne (París: 2009) pp. 81-105. De cualquier forma, los variados temas de las conferencias de Steiner aparecen trabajados en la publicación *Lucifer-Gnosis*, que Kandinsky leía, como consta en *Über das Geistige in der Kunst*. Ver Kandinsky, *DEA*, p. 37.

<sup>154</sup> Steiner escribió el prólogo de la edición más importante hasta entonces de la *Farbenlehre* (“Teoría del color”) de Goethe. Ver von Goethe, J. W. *Farbenlehre. Mit Einleitung und Kommentaren von Rudolf Steiner*, Ott, G. y Proskauer, H. O., Verlag Freies Geistesleben (Stuttgart: 1979). Cfr. Podzemskaia, *ibid*, p. 100.

complementarios. Se hace claro que en el París del lapso de años comprendido entre 1870 y 1910, la cristalización de una visión simbolista apura la sintetización de un sistema más pictórico que visual, capaz de presentar a la vista combinaciones simultáneas y artificiales de colores siempre que a la complejidad de sus resultados corresponda un estímulo de gozo en el observador, el sentimiento inequívoco de una totalidad. Si bien el asunto de la condición técnica de tal sistema había sido resuelto en Weimar al terminar la primera década del siglo, el acuerdo entre las soluciones formales que vio Kandinsky en París, en las cuales se implementaba tal condición a manera de principio, y las observaciones goetheanas no aparece más que circunstancialmente. En una de las lecturas de referencia para los pintores franceses del siglo XIX, la obra de Charles Blanc (1813-1882) *Grammaire des arts du dessin* (1867), su autor une a Delacroix y a Goethe en una mención breve y única en el marco de la fuerte teorización que se lleva a cabo en Francia en torno a la pintura<sup>155</sup>. Sin embargo, la complementariedad cromática que Kandinsky observa en París, esa condición técnica para la cristalización de un sistema cromático en forma de círculo, no enfrenta como valores complementarios, extremos y primordiales al amarillo y al azul<sup>156</sup>.

A Kandinsky le fascinan sin lugar a dudas Cézanne y Matisse. El brillo de los colores de sus obras y la fuerza expresiva del contraste de tonos forman el gusto del artista moscovita en este crítico momento de transición. Pero tampoco la fascinación por éstos ni la ejemplar lección en términos de pintura que recibe la mirada de Kandinsky en París señala, ni siquiera con disimulo, que éste reciba la influencia de Goethe por efecto de su experiencia en Francia. En las pinturas de 1908, ya habiendo regresado a Múnich, no se exhibe lo que se verá a partir del año siguiente. Pero en varias de las pinturas de 1909, incluidas las primeras *Improvisaciones*, el ejercicio pictórico de Kandinsky muestra que ha optado de manera marcada

---

<sup>155</sup> Blanc, C. *Grammaire des arts du dessin*. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, (París: 2000).

<sup>156</sup> Goethe se refiere a los opuestos cromáticos de complementarios que muestran tradicionalmente los círculos de color como “*harmonist Zusammenstellung*” (*combinación armónica*) y a los opuestos modificados en su teoría del color como “*charakteristische Zusammenstellungen*” (*combinaciones características*). Goethe, J. W. *Teoría de los colores*. Arnaldo, J. (introducción), Simón, P. (traducción al Castellano de 1947). Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. (Madrid: 2000).

por la complementariedad que es concebida en la «polaridad» (Polarität) goetheana señalada por el contraste entre claridad y penumbra, la cual es esencialmente diferente a la oposición definida para en la *Grammaire*<sup>157</sup>. Sus sombras al aire libre son azules y contrastan con las zonas más claras, las cuales despiden una tonalidad amarilla<sup>158</sup>. Se deduce por este hecho, por la elección de una complementariedad arbitraria, la cual además ignora deliberadamente la síntesis sustractiva del color, un conocimiento empírico relacionado directamente con la pintura, tanto como su síntesis aditiva, aquel conocimiento originado en el cuarto oscuro de Cambridge donde Newton llevó a cabo su *Experimentum crucis*, que Kandinsky tiene por foco la esencia de la complementariedad, o mejor, de la polaridad, más que la polaridad particular compuesta por el par amarillo-azul. En este arranque de la «meditación kandinskiana», tal polaridad como idea de sí misma funciona como su *forma simbólica*<sup>159</sup>. Entre los sistemas cromáticos que conoce, Kandinsky se decide por la opción que se describe en la *Farbenlehre*. A lo largo de la obra de Goethe, la esencia de la reflexión sobre la complementariedad aparece vinculada mucho más a una concepción particular de la luz que recorre sus páginas de forma disimulada que al resultado de un metódico desarrollo empírico del objeto de estudio.

Nos encontramos pues con el nudo que amarra nuestro asunto. Por las fechas que evidencian el giro que toman las imágenes de Kandinsky, alrededor de su retorno en 1908 a Múnich, no descartamos que la vía por la cual haya éste podido adquirir el interés por el nombre de Goethe haya sido el contacto con la obra de Steiner, ni dudamos el hecho de que, ciertamente, la revalorización de la obra

---

<sup>157</sup> Goethe, *ibid.*

<sup>158</sup> Murnau, *Kohlgruberstrasse* (1909) (Figura 7), *Friedhof und Pfarrhaus In Kohel* (1909) (Figura 8), *Murnau, Herbstliche Landschaft mit Kirche* (1909) (Figura 9).

<sup>159</sup> Usamos aquí la idea de “forma simbólica” de la manera en que Panofsky la define en 1927 para la pintura del Renacimiento. Panofsky, E. *La perspectiva como «forma simbólica»*. Careaga, V. (traducción al Castellano). Tusquets (Barcelona: 2003). Para una evaluación de la relación entre la idea de “forma simbólica” en Panofsky y la filosofía del símbolo de Cassirer, en la que la perspectiva lineal queda definida por Panofsky como un dispositivo entre otros, creado por el arte del Renacimiento, utilizado por cierto modo de conocer el mundo, afín a la cultura occidental, ver Neher, A. “How Perspective Could Be a Symbolic Form”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 63 (4) The American society for Aesthetics (2005) pp. 359-373.

de Goethe deba una cuota importante a su *expedición antropológica* por el territorio de habla alemana. Pero en vista de la manera en que Kandinsky aborda la complementariedad y adopta las ideas que al respecto transmite la *Farbenlehre*, descartamos que el Goethe kandinskiano, aquella figura a cuyo encuentro nos hemos lanzado por el momento, corresponda a la figura cristianizada de hombre ideal que presenta Steiner. Y aunque no nos metemos en la polémica sobre la influencia de la Teosofía en la pintura de Kandinsky<sup>160</sup>, no nos cuesta mucho admitir que la habilidad retórica de Steiner abrió el camino para que sus ideas también se colaran entre los oídos de los pintores de las generaciones jóvenes. Por ese camino, el nombre de Goethe encontró una vía para filtrarse en los estudios de pintura.

Con el surgimiento del Expresionismo, la *Farbenlehre*, por primera vez, tiene un interés general como tratado teórico de utilidad concreta para la práctica de la pintura,<sup>161</sup> lo cual era uno de los propósitos del consejero de Weimar. Pero Kandinsky no simpatiza del todo con ninguno de los dos, ni con el Goethe para pintores ni con el antropológico. El Goethe kandinskiano es aquél que, polemizando

---

<sup>160</sup> El autor que trabaja extensivamente la influencia de Steiner en Kandinsky es Sixten Ringbom. La tesis de su estudio sobre la obra de Kandinsky interpreta elementos de las imágenes producidas hasta la Primera Guerra Mundial en contraste con algunos textos de Steiner, estableciendo correspondencias entre ellos; así, Ringbom arriesga una tesis en la que las ideas del movimiento teosófico simbolista aparecen como la más importante influencia sobre el pensamiento del pintor moscovita. Ringbom, S. *The Sounding Cosmos: a study on the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*. Acta Academiae Aboensis, Ser. A. Humanoria, Vol. 38, No. 2 Åbo Akademi (1970) y Ringbom, S. "Art in the 'Epoch of The Great Spiritual': Occult elements in the early theory of abstract painting". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, (1966) pp. 386-418.

<sup>161</sup> No se discute que la *Farbenlehre* haya influenciado los campos de la Fisiología y de la Psicología; de esta manera, indirectamente se había permeado en las teorías estéticas de corte simbolista. Particularmente, los únicos dos pintores que anotan los recuentos históricos y temáticos que atendieron al tratado de Goethe sobre los colores fueron Phillipp Otto Runge y J. W. Turner; el primero no aplicó los principios de Goethe en su práctica como pintor y, en cuanto al color, sostenía una simbología propia de orden tripartito que hacía referencia a asuntos teológicos; el segundo sí puso en práctica los aspectos que le interesaron aunque fue también un crítico de la *Farbenlehre*, en cuanto a que, en su opinión, ahí se menciona la sombra pero no se explica gran cosa al respecto. Gage, J. *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela (Madrid: 2001).

con Newton, pretende liberar el fenómeno del color de la teoría moderna de la luz; aquél que niega que se deba asociar esencialmente a la luz con la línea recta es el Goethe pensador y poeta que, si se quiere, decide englobar en la observación del fenómeno primario del color la actividad de la luz natural o moderna. Más allá, puede deducirse que el Goethe al que persigue Kandinsky es aquél que rescata la identidad entre los dos actos de la luz separados, actos que la nomenclatura de la Modernidad había inicialmente desvinculado alegando la independencia y autonomía de cada uno, y que luego Newton había reabsorbido, uno en el otro, por medio de una teoría mecánica, y que, bien vistos, remiten a las dos categorías conceptuales que hacen parte de la idea de luz que proviene de la Edad Media, es decir, *Lux* y *Lumen*.

Una vez más, como en el caso de Newton, el marco amplio de la historia de la ciencia no encuadra la importancia que para nosotros tiene aquí el nombre de Goethe. Desde tal punto de vista, aquél de la historia de la ciencia y de su actualidad, la minuciosidad (y hasta la pedantería) de la «*Sección Polémica*» de la teoría de los colores de Goethe nunca llega a proponer el instrumento adecuado para derrumbar las conclusiones consignadas en *Opticks*<sup>162</sup>. A pesar de lo que significó culturalmente en su momento el hecho de haber discutido las conclusiones de Newton erigidas en leyes, en suma, desde una perspectiva universal que busca determinar el verdadero significado histórico de su *Farbenlehre*, la presunta aspiración de Goethe a consolidar su teoría de los colores como una teoría científica no logra el juicio ni el apoyo sobre los que se le valore como tal. Sin embargo, la *Farbenlehre* figura con debido mérito como una teoría parcial de la naturaleza, una pincelada expresiva de una cosmovisión que influyó, de una u otra manera, obras por venir en diversos ámbitos<sup>163</sup>. En últimas, aquello con lo que Goethe

---

<sup>162</sup> Goethe se arrepiente de la polémica en una carta escrita a Eckermann (5-5-1931). Gage, *ibid*, pp. 202 y 292.

<sup>163</sup> Las contribuciones de Hegel y de Schopenhauer a la teoría del color reelaboran aspectos de la sección polémica de la *Farbenlehre*. Aunque las diferencias entre ambos tienen una esencia que enraíza argumentos profundos, particularmente, con respecto a la teoría de los colores goetheana, cada uno de los dos filósofos toma a su modo partido a favor de Goethe en contra de Newton, basando su propio rechazo en el hecho de que éste representa la convergencia de las líneas del escolasticismo y las del cartesianismo, insuficientes en lo que tiene que ver con el empirismo. Lauxtermann, P. F. H. "Hegel and Schopenhauer as Partisans of Goethe's theory

polemiza en su *Farbenlehre* es el modo experimental asociado a una teoría del conocimiento; el Goethe que discute con Newton reprueba categóricamente el modo experimental, y lo reprueba en cuanto a que disimula su fondo especulativo, el cual se expresa detrás de una forma lógica apoyada en sus resultados particulares. De esta manera, el *Experimentum crucis* se entiende casi como una ficción presunta, un acto de hechicería al cual el matemático inglés otorgaba la posibilidad de moldear el pensamiento sobre lo real; marca un momento histórico en el que las ciencias escalan por encima de otras explicaciones de tipo cualitativo de la realidad. Desde luego, bajo el presupuesto de que Goethe representaba toda una cosmovisión, el rechazo al modo experimental de Newton ilustra el desafío que plantea dos actitudes diversas de cara a la naturaleza, enfrentándose ambas entre sí, y que, como se verá más adelante, convergerán ambas sin escrúpulos en el pensamiento kandinskiano.

Llegamos, pues, a la necesidad de desglosar la amonestación de Goethe, evitando no sólo caer en la tentación de explicar el funcionamiento del concepto de luz como lo reconoce hoy en día la Física, que, significativamente, no aporta nada al orden de la reflexión que aquí se prepara, sino, sobre todo, evitando también toda inclinación que tienda a diluir esta preparación en la perspectiva cuantitativa de la ciencia<sup>164</sup>. No por negligencia hacia el desarrollo conceptual de la Física que toca al presente; esto funciona así en cuanto a que el valor de certeza que componen los elementos de nuestra reflexión se basa en el orden factual del enfrentamiento entre dos visiones sobre la naturaleza, cuyos hechos están definidos eminentemente por la forma en que fueron expuestos, es decir, bajo sus aspectos retórico y filosófico. Las ‘equivocaciones’ de Goethe, verificables y comprobables según el eje cuantitativo, no sirven para desestimar la crítica que el consejero de Weimar formuló a toda una actitud determinada por el positivismo científico frente a la noción de naturaleza mediante su tratado sobre el fenómeno del color. Si se entiende bien lo anterior, se sigue que una crítica válida a la teoría de los colores de Goethe debe trascender la demostración y evitar el

---

of Color”. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 51, No. 4, University of Pennsylvania Press (1990) pp. 599-624.

<sup>164</sup> El científico inglés Thomas Young (1773-1829), contemporáneo de Goethe, rechazó pronto los argumentos de su teoría de los colores. Gage, *Color and Culture*, p. 202.

contraste de las observaciones del poeta con el estado más acabado (y, si se quiere, más refinado) del edificio teórico de la Física que le sucedió. Una revisión crítica pertinente constituye, pues, un problema de índole filosófica: el asunto problemático de la *Farbenlehre* es, en definitiva, un objeto de reflexión hermenéutica y no uno de argumentación demostrativa.

Para superar definitivamente la trampa relacionada con las faltas cometidas por Goethe en su exposición, se debe reconocer en principio que, desde entonces y por ahora, las bases científicas del argumento de Goethe enfrentan el escollo que representa la desaprobación por parte de la comunidad científica, mientras que en el caso de Newton su *Opticks* goza, para empezar, de un lugar significativo, el punto de partida válido para la investigación relacionada con el fenómeno de la luz como uno de los objetos de estudio de la Física teórica y mantiene así una cuota mínima de vigencia; la teoría de los colores de Goethe, en cambio, exceptuando la influencia que el texto tuvo en el campo de la Psicología de la percepción, no ha contado con el guiño de una autoridad que la avale como una teoría científica en sí misma, debido a la separación implícita que propone Goethe de los fenómenos de luz y color. Las ciencias naturales no hacen caso del objeto de su teoría, puesto que a la Física le interesa estudiar primordialmente la luz como fenómeno y no el color en sí. Como a Newton, a la Física en adelante le interesa el color en cuanto a que es luz, en cuanto a que es luz que se acomoda y hace parte del concepto de luz moderna.

Goethe sanciona precisamente el hecho de que en la teoría de Newton el color se encuentre ligado exclusivamente a la luz (entendida como luz moderna) y que haya ignorado el papel de la oscuridad en la producción del espectro. Para Goethe, el fenómeno óptico del color solamente puede ocurrir en condiciones de un contraste definido entre claridad y oscuridad. Pero en Goethe, el fenómeno del color abarca unas dimensiones que se extienden más allá (o más acá, hacia el interior del sujeto) de la óptica visual; de hecho, lo único que es exterior al ojo es ese contraste entre claridad y oscuridad, la grisalla que obra en la base de la pintura veneciana, mientras que la sensación de color como tal es el resultado de una acción que se origina en la retina, que es la acción misma de ver.

En segundo lugar, Goethe no da crédito alguno a la descomposición de ‘la luz blanca’ en rayos coloreados de luz, lo cual cae en el dominio de su aspecto sensible. Goethe argumenta en contra de la denominación newtoniana de ‘luz blanca’; el consejero áulico precisa que la luz es verdaderamente invisible en todo momento, tanto antes de incidir en el prisma que la refracta como después de tal incidencia. En términos estrictos de lo que se percibe cuando ocurre la refracción de la luz, ni siquiera hay un ‘antes’ ni un ‘después’. ‘Antes’ y ‘después’ tienen la función de describir un esquema que agrade al tiempo, aunque obedezca a la teoría mecánica del flujo de los corpúsculos que componen la luz. Ante la vista, los colores aparecen visibles sobre la superficie de un cuerpo material de manera simultánea al rayo de ‘luz blanca’ que incide sobre el prisma. Pero el ‘blanco’ del rayo de luz en el experimento de Newton aparece justo de la misma manera en que lo hacen los colores espectrales al otro lado del prisma. Lo hace solamente cuando la radiación es obstruida por partículas de un medio material. Aunque no cambian mucho los términos, cabe la siguiente distinción: en la imagen más común de la demostración de la refracción de la luz, los colores espectrales aparecen proyectados sobre una pantalla, la cual sería el medio material que obstruye la radiación, mientras que para ser exactos en la identidad que aquí intentamos explicar tenemos que hablar de los rayos de colores espectrales, más que de los colores mismos y, así, penetramos en el esquema más conocido del experimento de Cambridge. En tal esquema aparecen dibujados el rayo blanco y los rayos de colores espectrales. El uno como los otros se intuyen de la misma manera, aunque no haya allí tales rayos: lo que ocurre a ambos lados del prisma es que la radiación de la luz es obstruida por partículas de un medio material de densidad negligible, como el polvo. En una habitación como la de Cambridge, las que se harían visibles serían las partículas de polvo que flotan en ella, entretanto la luz misma es siempre invisible<sup>165</sup>.

En tercer lugar, la idea de complementariedad de Goethe, aquella que Kandinsky adopta, se enmarca en el entendimiento de una polaridad ideal en sentido visual, la cual es un «esquema de comprensión» que

---

<sup>165</sup> Goethe sugiere el polvo de talco blanco para este efecto Goethe, *Teoría de los colores*, §326. Goethe entendía que el color que dejaba percibir al rayo de luz dependía de la turbidez del medio por el que se propagaba, el cual podía modificarse con sustancias tan simples como el humo. Goethe, *ibid.*, §160.

no dibuja necesariamente un esquema circular de pares opuestos de colores. Para el Goethe que polemiza con Newton, el Goethe kandinskiano, se trata de una oposición distinta a la del esquema, oposición triunfante, entre la claridad total y la oscuridad total. Goethe hace coincidir el punto de vista fisiológico, su primer aparato experimental, y el punto de vista óptico; desde ahí, desliza hábilmente la idea de la oposición claridad-oscuridad al campo de lo filosófico.

Desde esa conceptualización, todo el fenómeno del color se despliega y se contiene entre esos dos polos, siendo el amarillo el tono que más tiende a la claridad sin llegar a la totalidad y el azul el que tiende, en la dirección contraria, hacia la oscuridad total. Lo más interesante de esto es lo que se deduce de ahí: siendo la claridad total incolora –e invisible si se asocia a la retina deslumbrada–, todo el color que se percibe, incluido lo que denominamos ‘blanco’ al percibirlo, es, en grado, una propiedad de la sombra; es decir, cada tono visible, es para Goethe un grado de oscuridad o de opacidad<sup>166</sup>.

El cuarto lugar lo ocupa una reflexión goetheana significativa que parte de la crítica que hace al Experimentum crucis de Newton. En principio, Goethe rechaza del montaje de Newton la manipulación de las circunstancias que requiere el experimento. En un sentido inmediato quiere dar valor a una realidad cotidiana, visible para el ojo desnudo, sobre el ensamblaje –en tiempo y espacio– o afectación de la experiencia directa de los fenómenos con el propósito de conectar una realidad suprasensible con el mundo de la apariencia. Elaborando un poco se puede llegar a algo todavía más interesante: Goethe enfatiza en el pequeño agujero por el que Newton conecta la cámara oscura de Cambridge con el exterior inundado de luz celestial, o, dicho de otra manera, el artilugio del que se vale Newton para aislar lo que Goethe llama «luz exterior» (en oposición a una «luz interior» que se refiere a todo aspecto del fenómeno del color que tiene lugar independientemente de la luz moderna). Si se mira a través del agujero hacia afuera, se ve la fuente de claridad enmarcada por los bordes del agujero. Como conclusión se tiene que el resplandor sensible a la retina que se proyecta sobre la pantalla, el

---

<sup>166</sup> Turner propone su propia crítica a la *Farbenlehre* cuando, al leerla, anotó que Goethe no decía nada de la sombra como un tono del color, sino apenas como ausencia de luz. Gage, *Colour and Culture*, p. 204.

tono que se produce en la pantalla es la imagen reflejada de la fuente de claridad. Esta conclusión entronca con la idea teológica medieval neoplatónica de que el mundo en su apariencia es la imagen proyectada o reflejada de la fuente de la cual emana la claridad.

Ascendiendo desde lo anterior, Goethe ataca con vehemencia el orden de la metodología aplicada por Newton por dos motivos muy importantes, cuya real competencia se aplica al ámbito de lo moral. Goethe desaprueba que la experiencia proceda de la teoría. Por esto el Experimentum crucis representa para Goethe el engaño oportunista, una vista previa del futuro en el que el sueño de conquista e instrumentalización de la naturaleza aparece ante los ojos, la domesticación caprichosa y arbitraria de la función creadora, el encumbramiento de la lógica fría y racional, el arrebató del ritmo de la vida, del fenómeno primordial (Urphänomen), como se refería Goethe a la idea simple y común en la base de los fenómenos como tales. El siguiente motivo se desprende del primero. Goethe se planta con firmeza en contra del acondicionamiento extraordinario y artificial de las circunstancias basado en el conocimiento previo, ya que esta metodología no rendía cuenta, según él, de la amplitud del fenómeno del color, el cual abarca el comportamiento del color en todas sus facetas, especialmente lo que concierne a la luz interior. Es decir que el Goethe que polemiza con Newton no podría avalar, de ninguna manera, un procedimiento como el Experimentum crucis, que le impida al hombre sentir el dinamismo y la unidad del fenómeno del color de manera abarcadora. Ningún montaje debe inhibir la organización libre de los estímulos. No debe haber procedimiento alguno que atente contra la totalidad conceptual del hombre ni la de la naturaleza; mucho menos, que eche a perder la relación de síntesis orgánica que debe existir entre ésta y aquél.

Veremos pronto que el mismo Kandinsky discute con su propio Goethe, es decir, con la figura que acabamos de describir en medio de su posición polémica hacia lo que Newton representa. Sin embargo, no es aún preciso abandonarla antes de concretar los últimos toques de su retrato. Este Goethe se arriesga frente a Newton, no por amor a la verdad, como se verá en el párrafo siguiente, no por desmentir a Newton (ya que no puede porque Newton no miente); no se trata de la apuesta por la certeza de sus conclusiones, por mucho que su obra exude convicción por todos sus costados –certeza en la

complementariedad como manifestación de la polaridad, el diástole y sístole del dinamismo orgánico—, sino por aquello que debe hacer el hombre según el consejero áulico, es decir, entregarse a la observación de lo primordial, abandonarse en la recepción del flujo de estímulos que es la vía por la cual se llega a la idea que hay detrás de todas las cosas.

La moralidad de Goethe lleva señales de carácter kantiano sin la aspiración última al acuerdo perfecto y mutuo entre la intuición intelectual y la sensible<sup>167</sup>; en nombre de sus convicciones hace pasar a la vista un concepto de *Steigerung* (“exaltación”)<sup>168</sup>, a riesgo del cual queda expuesto a la crítica de otros tan petulantes, ya que el concepto tiene carácter simbólico, tanto como el de ‘luz blanca’. El concepto de «exaltación» obedece a la obstinación goetheana acerca de su tesis en la que la naturaleza tiende a la elevación hacia lo orgánico; así presenta en su estructura una analogía figurada en el campo del color que apunta a dicho principio. El rojo que según Goethe resultaría de la combinación del amarillo y el azul exaltados constituye, para el conocimiento proveniente de la mezcla de tintes y pigmentos, su propio arreglo a un sistema de colores primarios que apela a una noción eminentemente pictórica<sup>169</sup> de «armonía» que procedería de la posibilidad de causar una sensación elemental de plenitud.

Con la consigna de la observación de lo primordial, Goethe introduce la «armonía» identificándola con esa plenitud en el §61 de su *Farbenlehre*; allí describe brevemente la totalidad que busca el ojo —acaso el órgano sensible— en la complementariedad que, en relación con el mundo exterior, no lleva al descanso por un mecanismo de sucesión de estímulos, sino a una sensación de júbilo promovida por

---

<sup>167</sup> Arnaldo, J. “Introducción” Goethe, *Teoría de los colores*. Ed. Cit.

<sup>168</sup> Según Goethe, la combinación de los extremos cromáticos “exaltados”, amarillo y azul, produce el púrpura. La observación proviene del relato de las experiencias con los “colores químicos”, según la *Farbenlehre*. Probablemente, Goethe se sirvió de esta observación para diseñar un sistema de colores primarios que se ajustase a un saber ampliamente reconocido por las técnicas de la tintorería y de la pintura, entre cuyos procedimientos se encuentra la mezcla de pigmentos. Goethe, *ibid.*, §702.

<sup>169</sup> Las menciones que Goethe hace de la «armonía» en las páginas de su obra sobre la teoría de los colores proponen un vínculo estrecho y directo con la práctica de la pintura. Goethe, *ibid.* Cfr. Gage, *Color and Culture*, p. 201.

exaltaciones simultáneas, tantas como el observador reciba en frente de un cuadro, que alcanzan el equilibrio entre sí sin necesidad de pervertirse. Luego plantea un recorrido circular por el texto de la teoría de los colores que llegará a caracterizar los elementos de esa «armonía», en la cual insiste como objetivo latente bajo las leyes que propone una teoría abarcadora de los colores como la suya. Así pues, la «armonía» que propone Goethe se traza como una meta de la pintura, dado que por ella el hombre tiene la facultad de elevar la Naturaleza, en este caso identificable con el color ahora sí como fenómeno, a causa de un efecto estético; esta tarea o meta es la de presentar al ojo lo que el ojo busca<sup>170</sup>. Luego, a partir del §803 Goethe cuenta algunas combinaciones sencillas de colores con el propósito de caracterizar lo que presenta como armonioso, para llegar a describir en el §901 la meta de la pintura ideal, la cual entretiene en su mente desde su viaje a Italia en busca de nuevos estímulos, de acuerdo a lo que el tiempo en el que vivió le permitió imaginar:

*Pues no se logra el objetivo último si no se abarca el todo de una sola mirada. Debe compenetrarse el artista de todo lo que hemos expuesto hasta aquí. Únicamente si la luz y la sombra, la perspectiva y el colorido verdadero y característico se combinan armoniosamente, el cuadro cabe ser calificado de perfecto desde el punto de vista desde el cual aquí lo enfocamos (Goethe, Teoría de los colores, p. 222).*

En ese deseo de abarcar el todo con una mirada, es decir, por la intuición sensible, y nada más que por ella, estriba la moralidad kantiana de Goethe que se opone radicalmente a la intuición intelectual newtoniana; aquí «el todo» es el fenómeno primario, el Urphänomen, lo simple que se asoma en la intuición sensible de lo complejo o compuesto. Por esto, que la complementariedad cromática procedente de los experimentos fisiológicos que abren la *Farbenlehre* sea presentada como la condición técnica de la pintura

---

<sup>170</sup> Dice Goethe sobre la vista en un ensayo inédito: “la pintura engaña menos a la vista que la propia realidad. Presenta lo que un hombre desearía y debería ver, y no lo que ve habitualmente (la traducción es mía)”. Cfr. Gage, *íbid*, p. 202. Dada la relación entre la vista y el deseo del hombre, del cual Goethe supone que la «armonía» participa, estas líneas citadas por Gage confirman que, para Goethe, la «armonía» está relacionada íntimamente con la pintura.

no es extraño, ya que un sistema tal, que tiende hacia un equilibrio jubiloso, hacia una «armonía» creada por la facultad humana de reconocerse en lo que le es afín, apunta a la regulación de la relación entre lo subjetivo y lo objetivo. Tampoco en ese sentido la moralidad de Goethe pacta con la moralidad newtoniana, negligente en todo momento hacia el elemento subjetivo. Finalmente, reconocemos la moralidad de la obra de Newton por su esencia teológica que se sustrae del elemento estético.

Goethe se sitúa ya en una etapa avanzada del camino por el que la Modernidad marcha hacia la secularización del concepto de luz. Su alegato falta, muy probablemente sin deliberación, a la interpretación hermenéutica de la obra de Newton, la cual toma vuelo a partir de su fundamento teológico. Aquí tenemos que pensar, aunque sea brevemente, en el Newton de nuestro Goethe. Éste es ese Newton que marca un inicio y no un final. Así, Goethe se posiciona directamente en contra de las Matemáticas y la Geometría, y no en contra de lo que ellas vinieron a relevar en el contenido simbólico de la luz. El valor que constituye el problema axiológico del sistema cromático de Goethe es una noción de «armonía», la cual se presenta como el logro de la facultad de la sensibilidad humana que redondea una visión organicista de la Naturaleza. Ese valor enfrenta a partir de entonces una serie de derivas dispersas que se extienden a lo largo del siglo XIX, hasta que encuentran por fin una forma de cristalización en la práctica de la pintura de las últimas décadas del siglo XIX y de comienzos del siglo XX.

#### **2.4. Los «dibujos de color»: variación de la forma pictórica relativa a la luz newtoniana**

Desde los primeros años de su formación artística Kandinsky y un grupo de colegas que estudiaron con él en la escuela de Anton Ažbe se distinguieron por un acentuado interés en la preparación de pigmentos. Es muy probable que la admiración que esta generación de estudiantes de arte sentía por Arnold Böcklin<sup>171</sup>, pintor simbolista nacido en Viena, protagonista de los últimos salones secesionistas

---

<sup>171</sup> Ver nota 104.

alemanes<sup>172</sup>, haya incitado en Kandinsky esta primordial preocupación por el material pictórico que traba un enlace con su reflexión conceptual en torno al asunto del color y que pronto entra a hacer parte del dominio de las implicaciones filosóficas relacionadas con la Materia en la meditación kandinskiana. A Böcklin, entre otras cosas, se le reconocía por haber rescatado algunos métodos medievales de la preparación de pigmentos, lo cual, en medio del progreso acelerado en los procesos de producción industrial de pigmentos y tintes, reactivó los modos artesanales de su producción como una suerte de medida reaccionaria de cara a la actitud modernista de cambio de siglo. En las bibliotecas de Múnich y en tertulia con sus colegas se fragua este primer contacto del pintor moscovita con la visión medieval propiamente dicha<sup>173</sup> que acompaña las anecdóticas referencias en imágenes a este pasado remoto, tan apreciado por cuanto resulta para Kandinsky un símbolo idiosincrático de su afinidad y cariño por la tradición moscovita y por sus orígenes.

La proximidad en imágenes al pasado moscovita está evidentemente representada en un portafolio intitulado por Kandinsky “*Dibujos de color*” (*farbige Zeichnungen*)<sup>174</sup>. El contenido literario de las imágenes agrupadas en este portafolio es notorio desde el punto de vista histórico, pues contrasta con las líneas más significativas que proyectan la carrera de Kandinsky en la vía que se desprende de tal tipo de contenido<sup>175</sup>. Sin embargo, el análisis formalista estricto de las imágenes más acabadas que hacen parte de este portafolio nos debe situar en un lugar distinto al del camino hacia la consolidación del «estilo abstracto»<sup>176</sup>, justo sobre la línea que excava en la visión

---

<sup>172</sup> Kandinsky reporta para el diario *Mir Iskusstva* (Mundo del arte) de San Petersburgo, en los primeros años del siglo XX, algunas de sus impresiones sobre las Secesiones alemanas. En estos reportes elogia algunos aforismos y pinturas de Böcklin. Kandinsky, “Correspondence from Munich” en Lindsay/Vergo, *CWA*, pp. 45-51.

<sup>173</sup> Podzemskaia, *Colore, simbolo, immagine* (2000), 38-46.

<sup>174</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>175</sup> Se encuentra en *Über das Geistige in der Kunst* un par de declaraciones en oposición al uso del “elemento literario”. Kandinsky, *DEA*, pp. 60 y 96.

<sup>176</sup> En la opinión de Clement Greenberg, la obra de Kandinsky no puede ser clasificada dentro de lo que entiende el crítico y ensayista por “Arte Moderno”, el cual se distingue, según él, entre varios “estilos abstractos”. Cuando Greenberg habla de Kandinsky, pone su obra dentro de la categoría de arte decorativo y su

medieval, es decir, orientada hacia la conceptualización filosófica de la Materia apoyada en la determinación del carácter estético de las formas pictóricas. Por esto, el análisis que presento a continuación nos ubicará en un punto aventajado de partida hacia la decodificación de una auténtica «meditación kandinskiana», ya desmarcada del marco historiográfico que comúnmente categoriza la obra del artista moscovita como un hito de la pintura moderna, apreciación que resulta de la tendencia que mezcló equivocadamente la metodología formalista con la crítica de arte hacia la mitad del siglo XX.

Frente a *Das Wolgalied* (1906) (Figura 10) y *Das bunte Leben* (1907) (Figura 3)<sup>177</sup>, dos de las imágenes más representativas del portafolio “Dibujos de color”, nos encontramos con el estado más acabado de una forma de dibujar muy particular. En cada uno de estos dibujos se representa una escena fantástica que interpreta un evento folclórico común de la vida en la antigua Rusia. Ambos están ejecutados exclusivamente mediante delicados golpes de pigmento –preparado para secarse rápidamente como en la ténpera– sobre un soporte de cartón de un color oscuro y neutro<sup>178</sup>. Los golpes de pigmento sobre el cartón bastan para componer la fantasía que allí se presenta sin recurrir a la línea como elemento expresivo.

---

propio juicio sobre esta categoría lo excluye del Arte con mayúscula o Arte Moderno. Ver Greenberg, C. *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Gili, G (traducción al Castellano (1979)) Paidós (Barcelona: 2002) pp. 131-4. Sobre las jerarquías que propone Greenberg, Auther, E. “The Decorative, Abstraction, and the Hierarchy of Art and Craft in the Art Criticism of Clement Greenberg” *Oxford Art Journal*, Vol. 27, No. 3, Oxford University Press (2004), pp. 341-64.

<sup>177</sup> Aquí incluimos *Das bunte Leben* en la categoría de “dibujos de color” dadas las semejanzas en términos formales, aunque figure en el catálogo de “acuarelas” establecido por Vivien Endicott Barnett. La racionalización de Barnett se basa en el uso confuso de acuarelas, ténperas y gouache en la obra de Kandinsky e incluye un ensayo de Rudolf Wackernagel; con esto, Barnett indica que, por su importancia, este cuadro debería hacer parte del catálogo de Roethel y Benjamin que lista las pinturas al óleo. Barnett, V. E. *Kandinsky Watercolors Catalogue Raisonné*. Cornell University Press (Ithaca: 1992-4). Wackernagel, R. “Kandinsky: An Exponent of ‘Modern Tempera Painting’” en Barnett, *ibid*, pp.19-27. Cfr. Weiss, P. “Kandinsky Watercolors” *Art Journal*, vol. 53, No. 4, pp. 96-103.

<sup>178</sup> Los soportes para estas piezas eran cartones sin imprimatura en varios tonos diferentes al blanco y no únicamente de color negro. Weiss, *ibid*, p. 98. Sin embargo, en el caso de estos dibujos, la desnudez del material soporta las categorizaciones de oscuridad y de neutralidad.

Aunque en pocas líneas se introduce apenas una conceptualización de dibujo que se distinguirá en varios aspectos de la de un dibujo tradicional, *Das Wolgalied* y *Das bunte Leben*, componen imágenes relacionadas con algunos aspectos de una tradición cultural singular; portan un contenido literario que se configura por medio de la apariencia de objetos y figuras humanas por lo que se espera en el primer momento que sea la representación de la ‘luz moderna’ la que actúe como vehículo para fijar la coherencia del cuadro<sup>179</sup>. La inmadurez de Kandinsky como artista todavía le une en ese punto a un estado de la técnica pictórica procedente del cambio de paradigma que Newton representa, relativo a la transformación de la Luz, de misterio *simbolizante* en fenómeno. Precisamente, lo que nos importa ahora, más que la proximidad con el estado de la técnica pictórica, es el puente que se extiende por allí hasta el momento del cambio de paradigma. Aunque no pasaremos por alto que, desde el comienzo de la Modernidad, la tecnología asociada al oficio de la representación pictórica se empeñó en desarrollar los instrumentos oportunos para que cada época pudiese dar una versión técnica acabada de la anhelada coherencia del cuadro, la cual reflejase la fidelidad de la cosmovisión de cada período al fenómeno de la luz, ni que de esta manera se define el estado de la técnica pictórica vigente<sup>180</sup>, reparamos en que la deriva que los últimos “dibujos de color” toman a partir de tal estado de vigencia recoge la línea de desarrollo de la técnica pictórica hasta ubicar a Kandinsky en el meollo del cambio del orden simbólico al fenoménico.

---

<sup>179</sup> El momento más notorio en la historiografía del arte moderno, en el cual la técnica de representación de la ‘luz moderna’ se vincula con el mayor dramatismo a la coherencia del cuadro, a manera de recurso artificial sintético, es el *tenebrismo*. Caravaggio, en el cambio del siglo XVI al XVII, presenta en sus imágenes una luz estudiada, posibilitando fuertes contrastes de claridad y oscuridad que exaltan los atributos y detalles de las figuras que aparecen en ellas.

<sup>180</sup> A la objetivación de uno de los grandes intereses de los hombres en la Antigüedad y de uno de los mayores enigmas teológicos para los del Medioevo, además de haberse posicionado como el confín que contuvo la envergadura de las ciencias positivas y de la Filosofía Natural de la Modernidad, corresponde la premisa que promovió la pintura moderna, es decir, de la pintura representativa en el marco de una concepción epistemológica de Arte que se mantiene actual en nuestros días. El fenómeno de la luz señaló la coherencia de todo cuadro representativo desde el Renacimiento hasta el Romanticismo y aún después de este último, contando muy pocas excepciones entre ellos.

Tenemos que volver pues a la distinción conceptual del dibujo que se introduce con el análisis formal de imágenes como *Das Wolgalied* y *Das bunte Leben*, con la cual se supera el compromiso con la coherencia de la imagen a través de la representación de la luz moderna.

En estos dibujos, inquieta la advertencia inicial de un tipo de dibujo conceptualizado por un elemento instrumental distinto a la línea, puesto que se acusa cierto parentesco con el uso que Kandinsky hacía de la técnica xilográfica, técnica que marcó una tendencia entre los artistas visuales expresionistas precisamente porque enlazaba la voluntad del artista con la *voluntad del material* en una sola reflexión en torno a la expresividad de los diversos valores de línea. Ya a simple vista, los “dibujos de color” remontan el alcance de esta técnica mostrando una paleta de color más amplia, más *pictórica*, por llamarla de alguna forma. Pero la debida atención sobre este portafolio revela que el papel del color, además de quedar categorizado como elemento instrumental que desmonta la hegemonía de la línea en función al dibujo, es el de conceptualizar la técnica de una manera original.

En relación a la vehemencia con la que la línea ataca el soporte en el dibujo entendido de manera tradicional, la aplicación de ténpera sobre cartón oscuro revela un gesto sutil y meditado que busca fijar el elemento sobre la superficie, en algunos casos más y en otros menos, dadas las *relaciones perceptuales* que sostienen los diferentes tonos con la oscuridad neutra del soporte. De esta manera, la función del soporte tramita la transformación del cartón desde un rol pasivo relativo a la convención que lo determina como fondo de la imagen en un instrumento que dibuja de modo activo, lo cual comporta una modificación en la conceptualización del material en la obra artística. Dicho así, se entiende que en estos dibujos el cartón negro no funciona como fondo ideal, y que este hecho marca de entrada una operación conceptual importante.

No se trata de decir con esto que las cualidades de la línea, como elemento instrumental que conceptualiza tradicionalmente la técnica del dibujo, no basten para liberar al soporte de la función de fondo ideal. Pero, en el caso en el que la línea es el elemento instrumental del dibujo, el soporte sirve todavía de modo opaco a la expresividad

de la línea y no se compromete con el contenido de la obra. Ciertamente, la maestría en el uso de la línea es capaz de garantizar que el soporte avance en algunas ocasiones hacia el observador, a manera de apoyo en la representación de la incidencia de un cierto tipo de luz que se emite desde un punto focal que cae por fuera del cuadro representado. Sin embargo, el cartón oscuro y neutro de los dibujos de Kandinsky rompe la dependencia de la expresividad del soporte con respecto a la línea. *Avanza* por sí mismo en sentido conceptual y visual. Un tipo particular de luz emerge en la imagen gracias a ese avance y permite pensar en una comparación entre la función que cumple el soporte material en el dibujo ‘tradicional’ y la que cumple en los “dibujos de color” de Kandinsky.

La luz que presentan *Das Wolgalied* y *Das bunte Leben* tiene características extraordinarias. El joven Kandinsky parece lograr representar la luz natural sin pretender conquistar el contraste entre claridad y oscuridad que interesaba a Goethe, cuya domesticación es una de las premisas del entramado de sombras en el dibujo académico. Aun cuando Kandinsky, se sabe, vio en París la obra de Gauguin, parece haber superado el recurso de ‘las sombras azuladas’<sup>181</sup>. Y asimismo se abre un abismo al afirmar que se pueden reconocer en aquellos dibujos los elementos necesarios para recomponer alguna clase de escala cromática. En lugar de estos procedimientos, yuxtapone golpes irregulares de pigmentos variados sin que se solapen y que, en conjunto, dejan algunas zonas del soporte al descubierto. En ocasiones, las zonas descubiertas se adelgazan hasta separar, por muy poco, manchas de tonos distintos o dibujar una especie de zona fronteriza entre ellas. Estos espacios adquieren así el aspecto de un límite que contendría cada mancha en sí misma, pero tal, la de confinar, no es la función activa del soporte en este caso; podrían presumir más exactamente de ser simulacros de elementos constructivos del dibujo, un dibujo que recuerda al

---

<sup>181</sup> En estampas y dibujos sobre cartón que datan de 1903-4 Kandinsky recurre al uso de pigmentos y tintas azules para representar zonas sombrías. Los últimos “dibujos de color” de 1906-7 citan directamente el recurso de las “sombras azules”, el cual había desmarcado a Gauguin de la hegemonía del “color local”. Neginsky, R. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Cambridge Scholars Publishing (Newcastle upon Tyne: 2010), p. 277. Kandinsky rubrica en *Über das Geistige in der Kunst*, como paso del academicismo al impresionismo de alguna manera superado por él mismo, a la “sustitución de sombras marrones por azules (Kandinsky, *DEA*, p. 77)”.

unísono el estilo de los grabados en madera y la intención decorativa, dos cosas ligadas y vinculadas a la formación del pintor moscovita<sup>182</sup>. Además, fijan el tono de cada mancha al espacio de la imagen de manera relativa a su situación dentro del cuadro.

En esta confrontación con el dibujo académico, se asoma un binomio de momentos que se edifican entre sí, mutuamente. El primer momento ya lo conocemos: en él, el soporte se expresa como elemento instrumental del dibujo y se resiste al rol pasivo que cumple en la fórmula ‘fondo-figura’. En un segundo momento, la cualidad neutra del soporte completa la unidad entre los dos momentos a la cual llamamos imagen, pues, solamente gracias a tal cualidad, el golpe de pigmento se fija de la manera en que lo hace a ella. Por la relación que se establece entre todos y cada uno de los tonos de cada golpe de pigmento, primero con la superficie y luego con la imagen, el color queda determinado, fundido al plano del soporte, como el otro elemento instrumental de estos dibujos. Dada la convencional discreción que cualifica al soporte, la agencia de su aspecto neutro y de su desnudez sugiere en este caso, paradójicamente, la ambigua precedencia y preeminencia del color por tratarse del agente técnico de signo fecundante. Si, en el primer momento, el soporte avanza de manera activa en la construcción del cuadro y sustituye a la línea, que solía ser *el* elemento expresivo, constructivo y, por lo tanto, conceptual del dibujo, también avanza en el segundo momento, no por sí mismo sino gracias a la acción del color, justo cuando todos los diversos tonos se relacionan con él. Por efecto de esta relación, la aplicación técnica de diversos tonos sobre el cartón hace pasar al soporte por un color auxiliar y es entonces cuando aparece despojado de su neutralidad.

---

<sup>182</sup> Weiss, P. *Kandinsky in Munich*, pp. 107-17 y 126.



Figura 3. Kandinsky, V. *Das bunte Leben* (1907). Témpera sobre lienzo. 130 x 162.5 cm. Múnich. Städtische Galerie im Lenbachhaus.  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-1.php>, inserta el 14/09/2019.

Ahora bien, haría falta desvelar lo que esto realmente quiere decir enseguida. De la estructura del binomio se desprende una suerte de vástago, como si se produjera la condensación de un tercer momento a partir de la circulación a doble vía de las relaciones entre soporte y pigmento. Sin este tercer momento el hallazgo precoz de Kandinsky no podría sostener una confrontación frente al dibujo académico. Pero, ¿qué es lo que de este binomio (instrumental y funcional) solamente adquiere su peso e importancia por el efecto de condensación de un tercer momento? Usamos el término ‘condensación’ porque en este análisis se llama a participar de la conceptualización de los “dibujos de color” a una ausencia. Se trata, nada más ni nada menos, de la ausencia en el dibujo de la línea pensada como tal<sup>183</sup>. Considerando ahora el esquema de los tres

---

<sup>183</sup> Aquí se entiende la línea como traza que deja el punto al moverse Kandinsky en *Punkt und Linie zu Fläche*. Ver Kandinsky, *PLP*, p. 49. Alexandre Kojève, hijo del hermanastro de Kandinsky, con quien mantuvo una relación cercana, hace un guiño a los “dibujos de color” que actualiza la categorización; sin hablar de línea,

momentos, aunque ya se haya dicho que la línea fue sustituida, no ha sido tarea exclusiva del soporte relevarla en sus funciones; la constructiva y la expresiva son ahora funciones de la pareja que reúne soporte y color. Pero es el color realmente el único elemento que se encarga en los “dibujos de color” de la función conceptual. Estos dibujos prescinden por completo de la línea; puede decirse desde luego que estos dibujos resultan exclusivamente de la aplicación técnica de pigmentos de diversos tonos de color sobre un soporte. En los “dibujos de color” el color es dibujo y el dibujo es color.

Todos los rincones de *Das Wolgalied* y *Das Bunte Leben* se pueden recorrer de modo continuo con la mirada. El ojo va de un punto a otro sin sobresalto alguno. En ellos se percibe la escenificación de unos objetos volumétricos, razón por la que se advierte la actuación de la luz. Sin embargo, hay una cualidad excepcional en esta luz; esa cualidad no pasa desapercibida porque, bien vista, la luz en el cuadro no actúa de la manera acostumbrada en los sistemas de representación vigentes durante el cambio de siglo. El secreto de la coherencia de estas imágenes no se guarda meramente en la extrusión de volúmenes generados por formas planas. Sin recurrir a la representación de zonas sombrías, Kandinsky consigue escenificar el volumen, logra la ilusión de espacios ocupados y de espacios vacíos, que conjugados de manera coherente *connotan* la acción de la luz natural.

Ahora bien, a pesar de que Kandinsky haya logrado escenificar un cuadro que connota la acción de la luz sin recurrir a la manera acostumbrada de representarla, es decir, a la manera de la pintura moderna, en lo que respecta a la luz misma del cuadro, *Das Bunte Leben* y *Das Wolgalied* se asemejan más a la realidad cotidiana de lo que aparentemente muestran. No permiten que se acierte sobre la medida de la distancia a la fuente de luz natural, pues, no existe nada tal en la imagen como un ángulo de incidencia que se manifieste en la proyección de sombras. También, asemejándose a la realidad cotidiana, la materialidad mecánica de la luz que actúa como premisa

---

dice del dibujo que es la división de la superficie uniforme con trazos de otro color y de los “dibujos coloreados (sic)” que acentúan la división de la superficie uniforme mediante zonas de diferentes colores. A Kojève se le reconoce por haber introducido en Francia una lectura particular de la obra de Hegel. Kojève, A. *Kandinsky*, Filoni, M. (ed.), Abada editores (Madrid: 2007), pp. 20-1.

y principio de la teoría de la luz en la obra de Newton resulta invisible<sup>184</sup>. Se sigue de lo anterior que el efecto de luz debe ser logrado en estos dibujos por la representación, no de una luz emitida desde una distancia remota, demasiado alta, sino de una luz terrestre, a la altura de la mirada misma.

Kandinsky plantea metafóricamente un equívoco al anotar que en estas escenas no dibuja con la línea de la naturaleza, pero el obstáculo que la metáfora antepone se diluye con la observación formalista por la que se puede seguir que Kandinsky no quiso simular el efecto de la luz natural mediante el uso de la línea gráfica. Tampoco encontramos en estos cuadros entramados de sombra. Áreas de pigmento entre áreas desnudas del soporte es todo lo que aparece en estas imágenes. Por lo tanto, no se halla en ninguna zona de estos cuadros la incidencia de la luz sobre la superficie de los objetos, ya que la relación, siguiendo los términos de Newton, entre la incidencia de la “luz blanca” y el color de los cuerpos visibles es una función del ángulo de refracción del haz de luz, por la cual se causa cierto efecto que suaviza la superficie de los objetos naturales referido hasta entonces como movimiento del color<sup>185</sup>, herramienta técnica utilizada en la pintura moderna figurativa como soporte de la elaboración de la ilusión de volumen<sup>186</sup>.

En la luz de los “dibujos de color”, la remisión a una luz natural como la de la pintura moderna comporta una cualidad subliminal que se nota en el placer envolvente producido al encontrar los elementos de la imagen en el lugar debido. Dicho de una forma más precisa, la escena encuentra el orden de la luz gracias a la distribución de las

---

<sup>184</sup> La teoría de la luz que se presenta en *Opticks* explica el comportamiento de la luz natural bajo un principio mecánico coherente, pretensión que encuentra éxito por primera vez gracias a Newton. La teoría se fundamenta en el flujo de partículas corpusculares invisibles que obedecen los principios de la Mecánica; Newton, mediante el diseño de un *experimentum crucis* en condiciones controladas demuestra de manera visible la teoría que desarrolla en su obra.

<sup>185</sup> Ver nota 109 sobre movimiento en pintura. De todas maneras, los asuntos de la dinámica de los colores eran trabajados en Francia desde que Chevreul introdujo el problema del contraste simultáneo. Gage, *Color and Meaning*, pp. 254-5.

<sup>186</sup> Toda la pintura moderna ha generado un discurso que habla metafóricamente de movimiento. Con la llegada del Cubismo y el Futurismo, el propósito de pintar el movimiento introdujo el dinamismo de las formas, el cual permitió resaltar las ideas sobre un dinamismo del color que va más allá de las transiciones entre tonos.

*manchas* que forman los golpes de pigmento en cuanto se da la modulación necesaria del brillo de los tonos saturados. En los “dibujos de color”, las zonas más brillantes del cuadro no representan el reflejo de la luz del sol; su brillo emana de la cualidad lumínica de la unidad en la mancha en relación con el resto del formato<sup>187</sup>. Se sigue de lo anterior que la luz que muestran los cuadros ejecutados por Kandinsky entre 1906 y 1907 comporta aún una buena medida de elementos propios de la conceptualización de luz natural que Newton origina, pero que, no obstante, visualmente se manifiesta como un problema de distribución de manchas sobre el espacio del formato, es decir que, más que como un problema de la técnica de representación, se muestra como un asunto de composición. De ahí se concluye que, en referencia a las líneas conceptuales de la luz que Newton caracteriza, Kandinsky arriba dando un rodeo en cuanto a la forma en que la pintura acostumbra a representar la luz.

## 2.5. La mancha como unidad sintética

Desde 1908 Kandinsky emprende una industriosa actividad de ensayo que puede incluir convenientemente la consideración de ideas acerca del color no necesariamente relacionadas con la lección aprendida en Francia. Se entrecruzan dos referencias que interesan al artista moscovita y que tienen su cuota de una u otra forma en las reflexiones vigentes por entonces acerca del color. Por una parte, la remisión simbólica de los colores del aura de los individuos a sus estados psicológicos<sup>188</sup> se une, por la otra, a la figura de Goethe, distorsionada arbitrariamente por la proyección antroposófica de Rudolf Steiner, y a su *Farbenlehre*<sup>189</sup>. Sin embargo, sin negar que se expresa un cierto interés por los tópicos que enriquecen –o que enrarecen– la atmósfera del «clima expresionista», en la práctica

---

<sup>187</sup> Gérôme-Maësse, portavoz principal de *Les Tendances Nouvelles*, escribió en noviembre de 1907 el artículo “Kandinsky, La Gravure sur Bois, l’Illustration”, en el cual dice: “La luz que emana [de los cuadros de Kandinsky] es de una radiancia bizarra” y “su autor se asemeja a un mago”. Sobre la relación entre Kandinsky y Gérôme-Maësse, ver Fineberg (1984).

<sup>188</sup> Ver Besant, A., Leadbeater, C., *Formas del pensamiento*, Editorial Kier (Buenos Aires: 1996).

<sup>189</sup> Ver notas 153, 154 y 160.

pictórica que Kandinsky lleva hasta ese momento, las categorías artísticas con las que podemos aproximarnos a su obra hacen más parte del plano de la técnica y corresponden a lo que llamaremos *categorías empíricas*, que de una conceptualización especulativa. Junto a las referencias presentadas, otras influencias provenientes del simbolismo literario francés calan en los años siguientes con disimulo en la «meditación kandinskiana» hasta que se integran a las categorías artísticas, de manera que ya en la preparación del borrador final de *Über das Geistige in der Kunst* aparecen incluidas<sup>190</sup>.

Pero el empleo del color en su práctica pictórica inmediata es el indicador confiable de que la fuente primordial que afectó las categorías artísticas en su meditación fue el arte de vanguardia. En ese sentido, lo más vanguardista que Kandinsky había conocido hasta ese momento era lo que acababa de ver en París. Como se ha visto, la experiencia de la vanguardia artística que tuvo entonces, viene cargada con la tradición pictórica que se deriva de la conceptualización de la luz natural que se consolida en la Ilustración. Teóricamente, el recuento de esa tradición se condensa en el diálogo que las teorías del color de Delacroix y de Blanc tienen con las ideas de Signac y de Seurat<sup>191</sup>.

En este punto no caben dudas de que la aproximación analítica que se da por medio de la pintura misma al concepto de *color local*<sup>192</sup> del Impresionismo y el Neoimpresionismo se sitúa en un lugar importante en los “dibujos de color”. Desde el punto de vista formal, estos dibujos son superficies cuyas texturas se componen por manchas de tonos saturados y planos que se asemejan a golpes cortos

---

<sup>190</sup> Kandinsky toma notas de la serie de “iniciados” que nombra Schuré (ver nota 153) en un cuaderno de 1909. Algunos de los nombres de la lista aparecen referenciados en *Über das Geistige in der Kunst*. En los próximos capítulos se desarrollará intensivamente la importancia para la meditación kandinskiana de la figura de Moisés.

<sup>191</sup> Algunas notas de este diálogo entre ideas pueden extraerse de Roque, G. “Chevreul and Impressionism: A Reappraisal” *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 1, (1996) pp. 26-39.

<sup>192</sup> El concepto de “color local” que maneja la teoría del color aplicada a la pintura hace referencia a la abstracción del tono *real* asociado arbitrariamente a una superficie, sin contar con las graduaciones debidas a la incidencia de la luz ni a la posición del observador. Por lo tanto, aunque sea ya un concepto operativo para la teoría de la pintura, se entiende que sea un concepto crítico para las teorías del Impresionismo y del Neo-impresionismo.

y fluidos del pincel<sup>193</sup>; desde el punto de vista conceptual, las manchas son el elemento que expresa formalmente, como en el caso de los cuadros impresionistas y neo-impresionistas, aspectos de la noción de color local.

Al grito expresionista le precede un momento en el que la mirada se encuentra fascinada por la incidencia de la luz moderna sobre la superficie de los cuerpos, el ojo ha entregado su parpadear por voluntad del hombre. Estribando en esta fascinación por la luz moderna, el Impresionismo y el Neoimpresionismo han llegado a formular al cierre del siglo XIX, frente al dibujo academicista, una alternativa para representar la luz natural cuyo resultado formal se aproxima analíticamente al concepto de color local, si bien a un concepto de color local adaptado a regiones menores que componen en conjunto los objetos visibles. En sus cuadros, las zonas de contigüidad de manchas de tonos distintos estimulan la percepción de un objeto reconocible, pero la imagen como compuesto visual proyectada al sujeto a manera de estímulo óptico inmediato está hecha de manchas independientes distribuidas topográficamente sobre la superficie; cada una de ellas, en la dimensión visual de la que se trata aquí, tiene su propio tono, o sea, se puede hablar literalmente del color local de la mancha, pues cada mancha expresa el color de una zona del cuadro. Según el relato que se compone en *Rückblicke* (1913)<sup>194</sup>, sería por la vía del estímulo óptico inmediato por la que el joven Kandinsky fue afectado por una de *las parvas de Monet*<sup>195</sup> (Figura 11) en 1895. En aquella ocasión, en el Museo del Hermitage, la inmediatez óptica del color puesta al frente por la

---

<sup>193</sup> La noción de *textura* en pintura se utilizaba en Francia a principios del siglo XX y se aplica hoy al efecto táctil que produce la percepción de la superficie pictórica (sintetismo). La noción tiene su historia singular, la cual hace un recorrido por el concepto de *Faktura* que se implementó en Rusia, contemporáneamente al momento que aquí se trata, para hablar también del tratamiento de la superficie de la pintura. Lo cierto es que el término *Faktura*, tal y como se origina dentro del contexto ruso, describe una noción más técnica desde el punto de vista conceptual que aquella de *textura*, lo cual le ha dado percurso histórico a través del desarrollo de las manifestaciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX, y ha devuelto a la terminología sobre la pintura de hoy la palabra ‘textura’ sin que el concepto de *faktura* haya dejado de intervenir en cuanto a que representa un valor categorial de la obra de arte. De esta manera, para la pintura en el presente, *textura* y *faktura* designan dos cosas distintas.

<sup>194</sup> Ver nota 131.

<sup>195</sup> *Íbid*, p. 102.

mancha le enfrentó de manera temprana a su propia falta de pericia para reconocer el objeto que el cuadro representaba.

Con la lección sobre dicha propiedad de la mancha aprendida y asimilada, ya en los “dibujos de color”, en virtud de la posición que Kandinsky frecuentemente pregona sobre los roles de la práctica y de la teoría en el arte, procede haciendo primero coincidir el tamaño de las pequeñas regiones de color plano (las manchas y las zonas descubiertas del soporte) con el de las figuras que se reconocen en el cuadro (cuerpos y miembros de ellos) y, de esta manera, consigue que se haga énfasis en el tránsito entre el ser de la mancha y el del objeto representado por ella. Conceptualmente se establece así un paralelismo que identifica al ser del objeto con el ser de la mancha.

Por la relación que la noción de color local mantiene con el objeto de representación, la unidad ontológica que define la mancha para Kandinsky conserva una tensión completa, acabada, intrínseca entre la forma de la mancha y el concepto mismo de color local. La consideración del brillo de los colores fauvistas y expresionistas provocó en Kandinsky una breve resistencia, a pesar del entusiasmo por un Matisse o de su afición profesa, incluso, hasta por Cézanne. Sin precipitarse, se demora en el asunto de la luz natural del Impresionismo y del Neo-impressionismo, lo que le permitió amalgamar esa relación entre forma y color en la unidad de la mancha misma; cuando ejecuta el giro en el que adopta los tonos saturados que se reconocen como brillantes, Kandinsky ya ha asimilado totalmente la unidad entre forma y color que presenta la mancha como un ser independiente, y la propone a ésta como fuente autónoma de un estímulo sensual directo. Pero el hallazgo ya se advierte cándido en los últimos “dibujos de color” de 1907, en los que Kandinsky se muestra capaz de guardar la coherencia vinculada a la representación de la luz natural. O, dicho de una manera más precisa, la logra por la vía del empleo del color. En suma, el estímulo dirigido al espectador reacciona con la coherencia que provee la representación adecuada de la luz natural y lo que resulta de ello es una mezcla homogénea: se trata de que el observador sienta una embriaguez leve, un estado de bienestar ininterrumpido, una forma de placer cuyo secreto, en últimas, proviene en forma subliminal de

la correcta posición de todos los elementos en el espacio de la pintura. Ninguna mancha se fija a un lugar que no es el suyo<sup>196</sup>.

A Kandinsky le interesa lograr coherencia por medio de la autonomía de la mancha, especialmente de su tono, lo que aquí identificamos como su color local. Unido a eso, recordemos también que en las vistas de Murnau de 1908 la «antinomía» entre amarillo y azul corresponde al contraste entre claridad y oscuridad que Goethe propone en su *Farbenlehre* y que éste asocia con los «actos y sufrimientos» de la luz al aire libre. Aunque se trate de una aproximación a la luz que se distingue de aquella que practicaron los impresionistas y los neoimpresionistas, hasta aquí Kandinsky continúa respondiendo al afán de comprender el fenómeno de la luz moderna, esta vez desde una perspectiva subjetiva, en plena huída de la observación del aspecto exterior de los objetos, una subjetividad calada hasta lo más profundo por las posibilidades del cromatismo.

Cuando Kandinsky deja atrás la correspondencia entre el binomio amarillo-azul y la antinomia claridad-oscuridad, se comprende que toma una dirección distinta a la de la «armonía» que dibujó Goethe. Al tomar de Goethe solamente el cromatismo y abandonar su conceptualización, se tejerá en adelante la relación que el artista moscovita entretuvo con otra forma de moralidad, no kantiana, la cual se intuye de la convicción sobre la tarea del artista en relación con el momento histórico que vivió, fuertemente emparentado con el concepto de símbolo y su estructura formal.

---

<sup>196</sup> La coherencia interna del cuadro que persiguieron los impresionistas guarda una relación directa con la luz natural e indirecta con la atmósfera del espacio vinculada a la perspectiva. Cézanne, por ejemplo, como precursor de las corrientes pictóricas francesas de *fin-de-siècle*, nunca declaró haber abandonado los volúmenes ni la perspectiva. Para un breve comentario sobre el valor y la persistencia de la perspectiva en el modernismo y desde ahí hasta el día de hoy, ver Damisch, H, Bann, S. “Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation” *Oxford Art Journal*, Vol. 28, No. 2, 2005, p. 178. En los “dibujos de color” Kandinsky encuentra la expresión de una coherencia que aún debe mucho a las ideas de la pintura impresionista y neo-impresionista y a su admiración por Cézanne.

## 2.6. Color local: el simbolismo propio del color

En general, el color puede ser comprendido sencillamente como un indicador visual de la superficie de un cuerpo determinado o el confín entre sí mismo y el aire que le rodea. Sin embargo, esta idea dificulta un entendimiento más acabado del fenómeno del color. Deriva en la concepción de color local de los objetos, la cual designa la idea de correspondencia directa entre un tono y un objeto; el mejor ejemplo de esta idea lo dan las piedras preciosas, las cuales portan una asociación indisoluble con un tono determinado, con el cual guardan un acuerdo intrínseco y ontológico –el rubí es rojo, la esmeralda verde, el zafiro azul–. Aun cuando el concepto de color local abrió desde los peripatéticos en la Antigüedad la vía a un desarrollo simbólico de las distintas categorías de color que ha sostenido su curso hasta el día de hoy, nos interesa aquí mostrar la incidencia de la pintura en ese desarrollo simbólico, por lo que mencionamos ahora que la historia de la pintura moderna trata de los cambios de posición que adoptan los pintores en referencia a ese concepto de color local, desde la perspectiva técnica y tecnológica del oficio, y que, por lo tanto, estos cambios fomentan la transformación del simbolismo asociado a la relación conceptual entre color local y objeto.

Con la Modernidad se introduce en el oficio de la pintura un componente experimental de la realidad que oscila entre los esquemas fisiológicos y los de la percepción. En este sentido, y bajo la perspectiva técnica y tecnológica de la pintura en el relevo de siglo, la generación de Kandinsky, aquella que respiró la atmósfera del «clima expresionista» –una mezcla enriquecida por los cabarets y teatros de marionetas, el vitalismo nietzscheano, Mann, Kafka, Ball, Schönberg– entendió el dibujo académico y la pintura académica bajo el signo de la figura del ojo como espejo y reaccionó frente a ella de manera vehemente.

Al llegar a Newton el aspecto simbólico asociado a la conceptualización del color ha sufrido cambios importantes. Desde luego, en la pintura, todas las aproximaciones a la naturaleza que pasan por la figura del ojo como espejo, tales como el Naturalismo en Francia o el Realismo social del populismo ruso, entre otras, problematizan la noción de color local puesto que adhieren

necesariamente al marco de la representación la experiencia previa de la realidad visual; esto quiere decir que el concepto de color local desarticula la percepción del color local de los objetos ya que ésta queda afectada por la incidencia de la luz natural en la escena de la cual los objetos participan. Aquí radica la influencia crucial de la figura de Newton sobre los pintores a pesar de la falta de claridad –y de verdad– de sus explicaciones sobre el color de los cuerpos, puesto que, a partir de la publicación de los resultados que avaló su ingenio para el diseño de experimentos, luz natural y color quedaron coligados como fenómeno de manera indisoluble. Goethe, con todo y su feroz refutación a varios de los aspectos principales de la Teoría de la luz de Newton, no discute la tensión intrínseca entre los dos elementos de este fenómeno.

El sintetismo, que alcanza a los impresionistas y neo-impresionistas, puede considerarse como una señal tardía de la pretensión utópica de la pintura que mira la máquina de Newton como su modelo<sup>197</sup>. Sin embargo, la línea de pensamiento por la que opta la pintura traza una desviación del desarrollo de la cultura que se estructura y toma forma a partir de Newton. Si a la pretensión utópica vanguardista de la pintura se llega finalmente siguiendo esa desviación, una de las señales ilustrativas del origen de esa ramificación la marca la posición de William Blake (1757-1827) con respecto a la influencia de la teoría de Newton. En el primer verso de *To Venetian Artists*, Blake, aunque como pintor se apoya en el sistema de colores aditivos que se deriva de la teoría óptica desenvuelta en el siglo XVII, se opone a ésta precisamente en el aspecto que aquí se viene discutiendo: no acepta la disolución del contenido del símbolo, sino que propone que la divinidad contenida simbólicamente en la imagen de la luz blanca sea transferida a la imagen de los colores en los que la teoría de Newton argumentó su descomposición<sup>198</sup>. Dicho de esta forma, tras el *Experimentum crucis*, la cultura entiende que los

---

<sup>197</sup> Aquí se entiende el experimento de Newton como máquina en el sentido en que, al haber reconstituido la luz, “reprodujo” la luz. Entre las reflexiones de Cézanne se encuentra la aspiración utópica a la reproducción de la luz, admitiendo que a la pintura se le sale de las manos el reproducir la luz, por lo que debe conformarse con representarla. Sin embargo, en la reflexión de Cézanne se remite a un concepto de luz que mira exclusivamente a la noción de *Lux*.

<sup>198</sup> Gage propone una relación ambigua entre Blake y Newton, aunque expresamente dice que el primero se opone a la teoría óptica pero no explica el fundamento de la oposición. Gage, J., *Color and Culture*, pp. 107-8.

colores se transforman en simbolizantes que remiten a una parte simbolizada cuya concreción es la misma “luz blanca”, el horizonte material en el cual la *divinidad* adquiere sentido hasta entonces.

Ya que hablamos aquí de que la generación del «clima expresionista» reaccionó frente a la idea *mimetista* del ojo funcionando como espejo de la realidad, se sigue que el estado de la técnica pictórica, hasta el momento de la emergencia de la generación de Kandinsky, complejiza el concepto de color local lo bastante como para negar su validez categorial dentro de las normas de la representación pictórica. Mas, si a esto es a lo que reacciona la generación del «clima expresionista», los pintores de esta generación no ensayaron el esperado momento regresivo o de rebote enfilado en el itinerario de vuelta a la cuestión originaria sobre el color local. De hecho, podría decirse que el regreso o el retorno expresionista no corresponde a ninguna vía ascendente, sino que su trazado se dirige, expedito, en caída hacia una cima determinada por un *indecible* simbólico. Aun cuando la cultura positivista del siglo XVII pone a toda marcha la secularización del concepto de luz, la posición de Blake señala la línea de progreso de un pensamiento que, no obstante, mira hacia atrás, al momento en el que la filosofía de la luz se expresa como una teología de la luz y no como una ciencia de la luz. Por esta línea opta la pintura durante el Romanticismo<sup>199</sup>, y su trazado atraviesa la historia de la pintura que conduce desde allí a la ejecución de la obra de Kandinsky. Así, el *indecible* simbólico que marca el *retorno* de la generación expresionista remite a la *divinidad* identificada por esa “luz blanca”, es decir, por esa materia *invisible* que desde Newton queda indicada para la cultura por los colores espectrales, tal como lo muestran los versos de Blake.

A manera de avance prematuro, desde ya se puede introducir la consideración de que la obra de Kandinsky funciona también, a la manera de la obra de Newton, como una máquina singular con la pretensión de reproducir la luz. Pero antes de entrar en los rasgos particulares de su funcionamiento y de entender el mecanismo es necesario situar la mirada en la posición que Blake ilustra, esto en

---

<sup>199</sup> Es necesario distinguir la orientación regresiva formal que apunta a la Antigüedad de la orientación regresiva de la que se habla aquí, la del pensamiento sobre la pintura, que apunta hacia la Edad Media.

virtud de fundamentar la posibilidad de éxito del programa del pintor ruso.



### Capítulo 3. «La luz pictórica»: de lo pre-moderno a una conceptualización simbólica de Luz finisecular

En la versión en lengua vulgar del tratado *Della Pittura*, Leon Battista Alberti acierta que “*tiene in sé la pittura forza divina*”. En la forma pagana y profana en que un arte como la pintura se ha resuelto desde los mismos tiempos de Alberti, ‘divina’, la palabra que por definición caracteriza a la pintura en uno de sus tratados fundacionales, connota, en términos generales, una capacidad *sobrenatural*<sup>200</sup>. La ‘capacidad sobrenatural’ que se atribuye a la pintura promociona la distinción frente al saber artesanal, y con este paso instituye la práctica del arte como una meta a nivel social. Pero, más importante que la promoción social del maestro técnico, una definición tal, no sólo de la pintura, sino de cualquier práctica, trae consigo derivaciones que no se notan sin la debida atención. Mencionaremos dos de ellas, que nos interesan particularmente aquí: por un lado, la proclamación de una ‘capacidad sobrenatural’ detalla un campo extraño a lo natural, que se desprende de éste, y que, en últimas, se pretende; por el otro, que la ‘capacidad sobrenatural’, como glosa de la potencia de la obra de arte, estructura fundamentalmente el mito de la pintura y, por tanto, habla de lo que está en su origen, de lo que es su esencia y de su *en sí*.

Podemos encontrar las pistas para comprender en qué consiste aquel desprendimiento desde lo natural conduciendo regresivamente la reflexión sobre el problema de *mimesis* como paradigma artístico, desde su crisis en el último tercio del siglo XIX al momento en el que se desconoce y es prescindido uno de los términos de la articulación bifrontal del concepto de luz. Estribando el cambio de siglo, se afirma la tendencia a la estilización subjetiva de las formas pictóricas que se enfrenta a las tradiciones artísticas del naturalismo y del realismo en las cuales se arraiga la cultura promovida por el código positivista. Se alude de este modo al auge de una visión rectora del conocimiento, de manera que el conocimiento instrumentaliza y somete la naturaleza. No obstante, al instante del sometimiento del objeto de estudio le precede toda una adecuación del pensamiento en arreglo al

---

<sup>200</sup> Hubert, D. “L’Inventeur de la Peinture”, en *Albertiniana*, Vol IV, *Société Internationale Leon Battista Alberti*, (2001), p. 304.

ser de ese objeto. Esto quiere decir que el ritmo del pensamiento imita el ritmo de su objeto. Lo que reconocemos como «natural» es, pues, el ritmo que adopta el pensamiento cuando se dirige a un objeto exterior. En esta medida, el pensamiento se desarrolla de manera «natural» y puede hacerlo precisamente porque el ritmo de lo «natural» está ya en sí, y la lógica, en tanto que es en esencia ritmo al que el pensamiento es capaz de adecuarse, es «natural» en sí misma también. Finalmente, se dirá que lo que reconocemos como «natural» está, por tanto, íntima e indiscutiblemente ligado a lo intelectual. En vista de lo anterior, la ‘capacidad sobrenatural’ que alienta una definición para la pintura, excede la comprensión intelectual.

Al encontrarnos tentados a hablar de una crisis del concepto de *mimesis* en el último tercio del siglo XIX que se extiende hasta el cambio de siglo, hemos ya estado a punto de caer en el error de equivocar los términos. Si bien la tendencia a eliminar de la pintura las referencias a la naturaleza podría ser entendida como una actitud empecinada en desligarse de lo «natural» e interrumpir el flujo mimético, el verdadero objetivo es el de debilitar la sucedánea hegemonía de la representación –todo lo cual corresponde a la aceptada noción por la que la pintura presentaría lo que se encuentra ausente, que rige desde el intento de Alberti por dar los fundamentos de una definición de la pintura como arte–. Ahora bien, cuando regresamos de ahí hasta la Ilustración, y registramos el encuentro con la intención mecanicista de solapar bajo la seña de «lo natural» el misterio de la luz, el cual venía de la Edad Media aún cargado de “fuerza divina”, nos remontamos al instante decisivo en el cual aquello que en la definición de Alberti se encontraba ausente y era traído a la presencia por la potencia de la obra de arte parece perder su signo de ‘sobrenatural’. Pero, si el asunto en *Della Pittura* es para Alberti el de dar una definición operativa que sirva a los pintores<sup>201</sup>, y llega entonces a determinar lo que hay idealmente en el corazón de la pintura propia de una cultura que no deja de pactar abiertamente con la idea de *mimesis*, y que salvaguarda asimismo el lazo que media entre las formas presentes y el fundamento ausente de las cosas, el asunto de la pintura, para Kandinsky y algunos otros de sus contemporáneos, ya ha sido transformado por la *naturalización* del misterio de la luz. A partir de la aprehensión razonada y cuantificada

---

<sup>201</sup> La versión en lengua vulgar del tratado de Alberti está dirigida a Brunelleschi. Damisch, *ibid*, p. 303.

de la luz, la posibilidad de un concepto que describa suficientemente la ‘capacidad sobrenatural’ de la pintura queda secuestrada por el ciclo hermenéutico.

Proponemos aquí la secuencia de publicación, debate y reconocimiento de *Opticks* como una marca histórica para situar el momento de zozobra de la “fuerza divina” de la pintura. Lo que tenía el sello de ‘sobrenatural’ queda sumido a partir de entonces por el régimen de la representación. Parafraseando, con la *naturalización* de la luz se agiliza forzosamente la problematización de la noción de *mímesis*, hasta que ésta queda identificada con el problema de la técnica<sup>202</sup>.

Cuando el asunto de la pintura llega así a Kandinsky, la definición de Alberti tiene aún validez, pero no se manifiesta operativa. Antes de que se trate nuevamente de una definición –lo cual atraviesa subliminalmente la meditación del pintor ruso–, Kandinsky se compromete con la reestructuración del mito de la pintura<sup>203</sup>; merodea la zona de la potencia de esta misma y se planta al acecho de lo que se encuentra en el origen de una práctica a la que le apremia la posibilidad de adjudicarse nuevamente su valor cosmogónico. Se prepara para saltar al abismo de la esencia de la pintura. A pesar de que *Das Geistige in der Kunst* lleva en su carácter mucho de la intención moderna de alzar la práctica del arte a una meta social, y de que, como ya lo hemos indicado, no alcanza a exhibir la coherencia de un ensayo, el ‘tratado’ del pintor ruso es eminentemente una señal que referencia el pacto que éste establece con la ‘capacidad sobrenatural’ de la pintura.

En el contexto de Kandinsky, es la reestructuración del mito la que resulta operativa si se piensa que la formulación de la tesis-hipótesis de la «meditación kandinskiana» sobre el *en sí* de la pintura está

---

<sup>202</sup> Los bocetos y análisis de la penumbra de Leonardo y de Maurolico que daban cuenta del sol como fuente de luz en movimiento prefiguran la estructura que permite a Vincenzo Scamozzi (*L' Idea dell' Architettura Universale*) pensar durante el Renacimiento la problematización de la técnica. Borys, A. M., “Lume di lume: A Theory of Light and Its Effects”, *Journal of Architectural Education* (1984-), Vol. 57, No. 4 (mayo, 2004), pp. 3-9.

<sup>203</sup> Alberti, para definir el arte pictórico y su capacidad sobrenatural, propone una analogía basada en la noción de metamorfosis envuelta por la figura mítica de Narciso. Damisch/Bahn, *A Conversation*, p. 306.

dirigida a pintores como él. Si bien es cierto que resulta operativa en el sentido publicitario, el cual recoge al interior de ese contexto los aspectos mesianista, profetista y apocalíptico que irrumpen en la *Kultur* del cambio de siglo condicionando las formas de producir y de recibir la pintura en cuanto a expresión cultural, la operatividad de la reconstrucción del mito nos interesa en otro grado en el que se hace efectiva. Además, resulta operativa de manera singular para la definición de la práctica pictórica de Kandinsky, puesto que, contando con la intención de reestructurar el mito fundacional de la pintura como arte, el pintor ruso desarrolla experimentalmente una técnica pictórica que fundamenta y acompaña la escritura de un *arte* de la pintura o, como lo interpretaría Panofsky cuando investiga profundamente el caso de la perspectiva, una teoría (PANOFSKY: 1974). Esta teoría, esta escritura del *arte* de la pintura dirige su economía interna hacia una forma que aquí describimos como ambivalente: se trata de una teoría *para* la técnica pictórica que se desplaza y actúa convenientemente como una teoría *de* su origen, *de* aquello que la fundamenta como arte, *de* la legalidad de la ‘capacidad sobrenatural’ que define a la pintura. A partir de la formulación simultánea como tesis y como hipótesis de esa teoría, en la forma de una auténtica pregunta, se comprende que esa ‘capacidad sobrenatural’ que Kandinsky prevé es condición en su origen y, al mismo tiempo, condición en su meta. De ahí que, en el *en sí* de la pintura, de acuerdo con Kandinsky, converjan y permanezcan las líneas que expresan su potencia y su propósito, con lo cual resulta apropiada la recurrencia en el argot kandinskiano a expresiones relativas a la idea de pureza de las artes<sup>204</sup>.

Se ha dicho ya que la ‘capacidad sobrenatural’ de la pintura se sustrae a la comprensión intelectual. Y, sin embargo, cabe y es necesario preguntar, ya que la pregunta, en cuanto forma, se hurta a la comprensión: ¿qué hay en el origen de la pintura?, ¿cuáles son los elementos de la pintura que se conjugan de manera que se libera su ‘capacidad sobrenatural’? y, finalmente, ¿qué elementos se conjugan *en* la pintura revelando su importancia cosmogónica?

---

<sup>204</sup> Robert Breuer, crítico de arte contemporáneo a Kandinsky, descalifica la forma en la que Kandinsky se aproxima a la noción de “pintura absoluta” (“*Absolute Malerei*”). Marchi, R., *Op. Cit.*, p. 45.

Con el objetivo de seguir las pistas que circundan este interrogante, ejecutaremos un movimiento que nos llevará brevemente a la cuestión de «la invención de la pintura», recordando que nos referimos al salto del saber artesanal al surgimiento de la forma más primitiva de la teoría de la pintura.

### **3.1. Función del momento sinalógico en el arte del Renacimiento**

En las pinturas de la parte alta del Quattrocento y de buena parte del Cinquecento, así como en los escritos teóricos que acotan la visión humanista que anima el mismo período, entre los cuales se cuentan los de Alberti, Leonardo, Lomazzo y Maurolico<sup>205</sup>, se advierte con claridad el ansia de capturar con la mayor precisión aquello que es conocido a través de la percepción, por la cual debió haberse afianzado el conocimiento sobre el valor representacional de la luz. La luz en este esquema figura como condición para la percepción y, por lo tanto, entender y encontrar la forma de representar el acto o la infinidad de actos de la luz condujo a la *creación* de aparatos tecnológicos para la pintura como el *chiaroscuro* y el *sfumato*, los cuales formaron, en parte, el conjunto de preceptos que dirigieron el perfeccionamiento de la técnica de la perspectiva (Panofsky: 1974). Aquello que se reconoció como el valor representacional de la luz radica en la determinación de la misma como límite negativo para la diversidad de objetos que aparecen en el cuadro; la concepción de luz dominante en el Renacimiento funciona, así, como *momento sinalógico* de la imagen que, paradójicamente, permite al ojo descomponer la unidad de la superficie ideal de la pintura. En consecuencia, esa superficie desaparece ante la mirada misma y todo lo que queda enmarcado salta a la percepción visual –se acerca o se aleja, según corresponda a las coordenadas en la construcción perceptual del espacio– como cuerpo representado; pero la luz misma no tiene partes aisladas en la imagen representada, por lo que no es unidad y no puede ser vista como fenómeno. En su lugar, la identidad fenoménica que se hace visible en la imagen corresponde a la volumetría aparente indisociable de la profundidad aparente. Por

---

<sup>205</sup> Borys, *Op. Cit.*, pp. 5-7.

último, aunque la luz referida en la pintura renacentista no es unidad, sí que es única, y está sugerida como proyección rectilínea que proviene de un ‘iluminador’, ya sea infinito y lejano como el cielo sobre la imagen, de manera que se intensifica el valor expresivo de la sombra, o controlado y finito, de manera que también se intensifica el valor expresivo de la claridad.

Recordemos ahora que, en el Renacimiento, el paso aquí descrito como proceso, que va del ocultamiento de la superficie pictórica a la institución de la imagen como realidad, no es el resultado de la contemplación, ni que la aprehensión por parte del receptor de esta forma de realidad sería una cuestión que toma tiempo. La unidad para la cual la luz funciona como *momento sinalógico* y se disocia de la diversidad de cuerpos que aparecen sugeridos en el cuadro, en el hombre que valora con la concepción del mundo propia del Renacimiento, sucedería de un solo golpe. La complejidad de ese instante gravita sobre la solidez del código iconográfico, el cual, aunque admitiría sutiles interpretaciones ‘gramaticales’, operaba contundentemente como mensaje que llega a la conciencia del receptor, quien admiraría la serenidad y la claridad con la que el artista logra la unidad que garantiza la transparencia que deja ver el significado del cuadro expuesto a la mirada. Es decir, elogiaría la agilidad particular con la que el artista cuenta para transferir el entendimiento de la luz y producir el *momento sinalógico*, la cual era la marca de estilo para el artista renacentista<sup>206</sup>.

En este punto, nos vemos tentados a invocar la anécdota sobre la lección en la que Heidegger, estrenándose como *Privatdozent*, exhorta a la precisión con la que ha de experimentarse la “vivencia” de la cátedra, refiriéndose a aquello que se da originariamente a la “intuición”. En la vivencia de ver la cátedra (y describir esa vivencia con carácter fenomenológico), explica Heidegger, se da algo desde un entorno inmediato: el entorno se da primero en su nivel significativo, antes que comparezca todo rodeo intelectual. Se sabe

---

<sup>206</sup> En el *Libro de las luces* publicado hacia la parte alta del Renacimiento, Lomazzo, intentando fusionar teóricamente imágenes teológicas y astrológicas en representaciones pictóricas, enfatiza en el valor expresivo de la luz. Aunque termina mezclando un sistema artístico con el sistema científico relacionados con la luz, si la luz en la imagen pictórica renacentista se comporta como instrumento expresivo, la forma de resolver el problema de la unidad sería la que marca el estilo del pintor. Ver Borys, *ibid*, p. 5.

que no será hasta el Cartesianismo y las reflexiones del siglo XVII que debatieron el rol, auxiliar o primordial, de la luz en la construcción arquitectónica que la luz podrá reintegrarse a un tipo de unidad fenomenológica en el sentido en que Heidegger describe la “vivencia” como una experiencia en la que nada se encuentra aislado de *la* unidad. Sin embargo, extrapolar la descripción fenomenológica de la vivencia de la cátedra a la recepción de la realidad de la imagen en el Renacimiento, como algo inmediato, permite declarar que el nivel significativo precedente a la activación de la actitud teórica propiamente dicha frente a la imagen, en el Renacimiento, trae de golpe el bagaje metafísico heredado del escolasticismo, el misterio de su tesoro, en la forma de símbolos codificados. Ésta es la que podemos identificar como actitud ‘natural’ en el hombre del Renacimiento.

La dificultad sigue siendo la interpretación del valor de la luz en la pintura, ya *naturalizada* en el sentido que se ha explicado previamente, en los tiempos en los que ésta se estrena como arte, puesto que, aunque escindida de las partes isológicas que construyen el significado del cuadro en el Renacimiento, su operar como *momento sinalógico* es fundamental. Se entiende que, aunque separada de las partes del cuadro, la luz en pintura, juega un papel habilitante del significado que resulta preeminente a la formación ‘natural’ de los objetos que componen la imagen, de la misma manera que en el proceso cognitivo de la percepción visual, la luz es entendida como condición para la diferenciación de los objetos. En la concepción del mundo en el Quattrocento y en el Cinquecento, se reviste pues de la cualidad de divinidad por su ser sustancia separada y causante y, en cuanto tal, se acomoda a hurtadillas dentro del esquema neoplatónico que proviene como derivación desde el final de la Edad Media. En conclusión, la ideación de la luz, tanto en la pintura del período como en el proceso de la percepción, porta en sí el misterio del aparecer de todos los cuerpos como son frente a la visión.

En lo que va del siglo XIII al siglo XVI, la tradición geométrica, o perspectivística, se proyecta hacia el frente, aventajando el ritmo de las tradiciones física y teológica; en el progreso de esa proyección, se pasa paulatinamente a insistir en mayor medida en el problema de la propagación rectilínea de los rayos y se intenta profundizar el

entendimiento de las sombras o zonas de penumbra y de la irradiación de la claridad al atravesar aperturas estrechas. Este empeño llevó, una vez el entendimiento de estos problemas se hubo refinado y afianzado, a que la separación de la luz como entidad independiente revirtiera su valor como motor del *momento sinalógico* y como esencia única, cediendo así su potencia autónoma y ‘sobrenatural’. El entendimiento logrado de la interacción entre las superficies de los cuerpos y las condiciones *naturales* de la luz permitió que ésta se integrase a la intencionalidad del artista cuyas investigaciones tornaran alrededor del carácter de la luz, ya fuese arquitecto o pintor, quien procuraba producir una distribución equilibrada de las zonas brillantes y de las penumbrosas que estuviera en acuerdo con la percepción del espacio ceñida al modelo dirigido por la perspectiva. Ante la idea de una luz manipulable en función del equilibrio visual, la luz queda directamente vinculada a una teoría del embellecimiento de la obra o, si se quiere, de la relación entre el ornamento y la belleza en sí.

No conviene pasar este momento sin tentar más atentamente el asunto de la Arquitectura, aprovechando el lazo que la teoría óptica y la investigación sobre la luz atan entre ella y el arte de la pintura, puesto que una reflexión que se lleva a cabo en su ámbito anticipa una pregunta imprescindible que tendremos la ocasión de formular aquí para la pintura misma. A pesar de que la teoría arquitectónica del final del Renacimiento, en la cual se ha sustraído el carácter esencial o ‘divino’ de la luz y en la que se ha arrestado su ser separado y único, prolonga sus preceptos más allá del siglo XVI, una historia adecuada de la Arquitectura evidenciará que la luz, si bien ha dejado de operar como *momento sinalógico* –que en Arquitectura tendría que entenderse como aquella agencia que condiciona el reconocimiento de la tridimensionalidad de los cuerpos en el espacio–, también se ha tonificado en el siglo XVII y, desde la posición central que ocupa en las obras arquitectónicas del siglo de la Razón, se deslinda de la teoría del embellecimiento de la obra. Para decirlo mejor, cuando se logra el entendimiento acabado de la naturaleza de la luz, el espacio arquitectónico y los elementos que lo componen revelan unas condiciones fijas de luz (entre las infinitas variaciones de ella), producen una atmósfera que revela unas condiciones determinadas de iluminación. En términos de lo que aquí se ha venido diciendo, la luz de la arquitectura del siglo XVII rechaza

el carácter de límite negativo de los objetos arquitectónicos y hace el tránsito hacia su carácter esencial en la Arquitectura como su condición en el origen y su condición en su propia destinación. El en sí de la Arquitectura, como definición deducible del diseño y de la construcción barroca, radicaría en el tránsito en el que la materia toma la forma que revela una combinación de condiciones categóricas de la luz<sup>207</sup>.

Si la Arquitectura se redime en el siglo XVII como agencia de la luz, debemos recordar que esa luz que la Arquitectura revela es ontológicamente la misma luz que Newton investiga en el mismo momento y que finalmente logra describir, es decir, una luz cuyo aparecer como fenómeno tiene un aspecto físico característico y que corresponderá a los rasgos de la radiación de claridad a partir de una fuente que configuran el concepto de *lux*. Entendida así, sin embargo, la Arquitectura ha logrado introducir en el pensamiento moderno una reflexión que liga el concepto vigente de «materia», e incluso el de «material», con la noción de luz, cuyo misterio intenta ser disuelto, a su vez, en el concepto de «éter». Hermanadas las artes de la Arquitectura y de la pintura, no sólo en el taller del pintor renacentista, sino por la compartida intencionalidad atávica dirigida al entendimiento visual del espacio físico, el reciente agenciamiento de la Arquitectura nos impele a discernir la manera en que la pintura se identifica, si lo hace, con esta visión vinculante de la «materia» en el ser de la luz y de éste en la sustancia, dado que en la experiencia de la pintura, en la vivencia del cuadro, el ser mismo de la luz que la Arquitectura agencia no puede encarnar su presencia en la imagen pictórica del mismo modo. En vista de lo anterior, la pregunta sobre el posible agenciamiento de la luz en la pintura no apunta a una disertación sobre la abstracción del espacio físico como proyección sobre la superficie plana condicionada por su carácter bidimensional.

---

<sup>207</sup> Borys distingue entre tres categorías de luz que se hacen objeto en la concepción de la Arquitectura y en la conceptualización arquitectónica del espacio. Éstas son: la luz como un bien (manipulable y controlable, como se entiende a partir del *experimentum crucis* de Newton), la luz de la iluminación (que emana de la materia y el arte revela) y la luz de la sombra (que se relaciona con los medios técnicos de representación del espacio, principalmente con la perspectiva). Borys, al final de su artículo, se refiere a la categorización histórica de Scamozzi, determinada sobre todo por la manera en que la luz se modifica cuando se encuentra con la forma arquitectónica. Ver Borys, *Op. Cit.*, en especial, para la categorización de Scamozzi, p. 8.

Es más: a partir del modo en el que el pensamiento sobre la Arquitectura del siglo XVII vincula la «materia» en la luz, la pregunta sobre el agenciamiento de la luz en la pintura supera el análisis de la perspectiva como creación de la pintura que permite la representación de la luz natural por medio del entendimiento geométrico. En ese nuevo principio, después de la perspectiva vendría su utilización como herramienta para lograr una distribución equilibrada en el cuadro de las zonas de claridad y las de penumbra; en los cuadros de Velázquez, por ejemplo, observamos el acto de ese principio de equilibrio.

Ahora bien, si la Arquitectura revela un tipo específico del ser de la luz, la cual no puede encarnarse como presencia real en la vivencia de la pintura, ya ha ido más allá de tal principio de equilibrio que regía desde los tratados de finales del Quattrocento como el *De re aedificatoria* de Alberti y al cual la pintura se adecuaba sin mayor problema. ¿Ha perdido entonces la pintura la conexión esencial que guardaría con la luz desde el ‘origen’ que la define como arte? Se prevé que, si la pintura conserva la conexión primordial, esta relación se ha metamorfoseado necesariamente. En realidad, se trata de determinar si la técnica pictórica tiene en sí la potencia para activar el tránsito de la materia hacia la presentación sensible del ser de la luz, y, específicamente, si la formación del material de la pintura, proceso que ésta conduce en cuanto a que lo desarrolla como técnica, ofrece como resultado una materia que habilita el acto de comparecencia del ser más comprensivo de la luz. ¿Pueden los pigmentos, y si es así, de qué manera, formar los elementos que componen el ser de la luz? ¿Qué requiere el ser de la luz del manejo de los elementos, es decir, de la materia pictórica, para comparecer? Evidentemente, la intención de solucionar estos enigmas apunta a otro concepto de luz, uno que obligaría a cruzar los límites que definen el concepto que corresponde a esa luz ‘natural’ que se identifica con el en sí de la Arquitectura del siglo XVII y, no obstante, más compacto. De aquél que es propio de la Arquitectura decimos, pues, que los accidentes que caracterizan esa luz son la obra de las formas arquitectónicas. Pero, aquí, el problema de la especificidad de cada una de las dos artes se sitúa en el medio y es compartido por ambas. Para la pintura el problema reviste además el asunto de su propia justificación, en tanto que la luz que la Arquitectura revela, de la manera que ésta lo hace, le resulta extraña e imposible por sus

propios medios y, sin embargo, la luz que la pintura habilitaría debe referenciar un concepto que la defina de manera más precisa y, entretanto, como un fenómeno mucho más amplio que aquél que la actitud teórica del siglo XVII pretende fijar en la cuantificación de su comportamiento.

### **3.2. Armonía en el Impresionismo**

Visto que se destaca el problema de la especificidad epistemológica de la pintura en cuanto a arte vinculado originariamente a la luz, se puede agregar algo que confirma la fertilidad para la pintura de los enunciados de Newton que hemos introducido en el capítulo anterior y modifica sutilmente su importancia en ese sentido con respecto a lo que allí hemos visto. A pesar de que la luz que Newton descompone experimentalmente –*arquitectónicamente*, puesto que, bien entendido, el *Experimentum crucis* de Newton es logrado mediante la modificación estructural y la disposición arbitraria de algunos volúmenes con los que la luz interactúa– para su subsiguiente descripción teórica, y sea la misma luz que las formas arquitectónicas reflejan, dispersan y refractan, la identidad ontológica entre luz y color salvaguarda la conexión entre la pintura y una noción de la realidad de la luz que va más allá de revelar unas condiciones particulares y razonables de su manifestación. Con la publicación de *Opticks* se inaugura para la Modernidad una narrativa de la transmisión histórica de esa identidad, narrativa de la que el desarrollo conceptual, técnico y tecnológico de la pintura participa activamente autorizando algunas de sus derivas. El hilo que argumenta esta narrativa es la historia de la indeterminación del ser verdadero de la luz, la cual no se resuelve con la publicación de *Opticks*, como podría pensarse, ni en lo que consecuentemente se desarrolla en el campo de la Física hasta nuestros días; Kandinsky adquiere consciencia de que esta indeterminación del ser de la luz resulta fundamental para la pintura al entablar contacto con los círculos del Impresionismo, el Neoimpresionismo y el Fauvismo.

Así, de la manera que hemos planteado aquí algunos interrogantes que apuntan a una aproximación a esa indeterminación del ser de la luz, se dice ahora que los elementos de la materia pictórica como

elementos que, a su vez, operan el comparecer del ser mismo de la luz suponen una estructura que sostiene dicha indeterminación. Se sigue, por tanto, que tal estructura congrega una serie de definiciones de los elementos, definiciones que deberían darse y prevalecer antes de arriesgar una descripción detallada del ser de la luz. A estas definiciones nos acercaremos revisando la manera en la que los movimientos de vanguardia originados en París asumieron la relación de la práctica de su pintura con la condición en el origen y en la destinación que definen el *en sí* de la pintura, es decir, con la luz.

Las ideas sobre la descomposición del ser de la luz influyeron directamente en el Romanticismo. Por ilustrar esta influencia ponemos a pintores como Constable (Figura 12), a quien le fascinó la posibilidad de transcribir el fenómeno del arco iris al cuadro, y Turner (Figura 13), quien se interesó a su vez por las condiciones atmosféricas que se manifiestan como fenómenos lumínicos perceptibles gracias a la aparición de tonos categorizables en el arte de la pintura, todavía en arreglo a las contribuciones de los avances científicos en relación con la identidad entre luz y color. De ahí, dando el salto al final del siglo XIX, debemos tomar en consideración que la relación histórica que han guardado arte y ciencia ha cambiado dramáticamente de sentido; en la condición esencial que une la práctica de la pintura con la representación de los fenómenos visuales, ésta se ha desprendido de su carácter cognoscitivo en el modo objetivo en el que la ciencia funciona.

Aunque se habla frecuentemente del restablecimiento de un vínculo entre los avances científicos y la práctica de la pintura a través de una actitud mutua y favorable frente a la aceleración del ritmo del desarrollo de la cultura, en el cambio de siglo, los casos en los que se puede hablar de una sincronía relativa entre ellos son aislados, y corresponden mejor a la filtración en el lenguaje público y de la formación cultural de algunos términos que provienen de ámbitos exteriores a la pintura y que son interpretados por los agentes vinculados a la pintura, en muchas ocasiones de modo metafórico. Difícilmente se puede confirmar que los pintores del último tercio del siglo XIX y de comienzos del XX comprendieron los adelantos teóricos que se dieron a conocer en aquel entonces acerca de los conceptos de energía ni de la especulación cuántica sobre la materia.

No resulta fácil, por ejemplo, creer al mismo Kandinsky cuando, ya en 1912, hace un recuento anecdótico sobre el significado que tuvieron para él y su formación artística las últimas noticias sobre el modelo de la disolución de la materia en el texto de *Rückblicke*. Asimismo, en el marco del desarrollo de las primeras vanguardias rusas, resulta comprometedor afirmar que la llamada «perspectiva invertida» y otros conceptos provenientes del estudio del espacio geométrico no euclidiano fueran realmente comprendidos de manera certera por los artistas rusos del cambio de siglo<sup>208</sup>. Entre los casos aislados, en Francia, Seurat y Signac, por ejemplo, fijaron en la teorización del Neo-impresionismo preceptos sobre la aplicación del color y los efectos sobre la percepción visual que manifiestan expresamente la influencia de las teorías del color derivadas de la descomposición y de la recomposición de la luz blanca y de la teoría de contrastes simultáneos.

El surgimiento del Impresionismo marca abiertamente la actitud cismática dirigida al academicismo de los Salones y, por lo tanto, con un método determinado de comprensión de la naturaleza que resultaba familiar desde el Renacimiento. Los *Refusés* anuncian, siempre en breves apuntes<sup>209</sup>, su objetivo de presentar obras “sinceras” en el lugar de obras “correctas”<sup>210</sup>. El término ‘sinceridad’ ya había incursionado en el arte connotando varias cosas en diversos momentos, desde la fidelidad visual al modelo a representar hasta la observancia precisa de las emociones, de manera que constituiría el topos que descollante en el Romanticismo. Sin embargo, la sinceridad anunciada perspicazmente por los impresionistas, dado el

---

<sup>208</sup> Mislner, N. “Pavel Florensky as Art Historian” en Florensky, P. *Beyond Vision – Essays on the Perception of Art*. Mislner, N (ed.) Traducción al Inglés por Salmond, W. Reaktion Books (Londres: 2002) pp. 31-2.

<sup>209</sup> Ante el obstinado rechazo a aceptar un reporte a algún método científico que la caracterice, la obra de los *Refusés* se relaciona apenas a los apuntes sueltos que cada uno de ellos aportó por separado. Sin embargo, el conjunto de apuntes no conforma una teoría propiamente dicha. Ha existido un debate sobre la influencia de las teorías científicas del color en la pintura del *fin de siècle* francés, puesto que algunos historiadores siguen de modo literal las declaraciones de los mismos pintores, mientras que otros autores ya han confrontado y visto la relación entre los dos ámbitos, entre ellos, los importantes estudios de Meyer Schapiro sobre el Impresionismo. Ver Roque, *Op. Cit.*, pp. 27-8.

<sup>210</sup> En el mes de mayo de 1867, a propósito de la crisis del Realismo, Manet dice:  
*El artista de hoy no dice, ‘Vengan a ver obras sin fallos’, sino que dice ‘Vengan a ver obras sinceras’.*

modo evidente en el que se consolida su trato distintivo de los materiales, refiriéndonos de esta forma al curso por el que se conduce su transformación en una obra de arte acabada, debe ser entendida de la forma particular que sugiere la fórmula antitética que la enfrenta a lo ‘correcto’. En el momento histórico al que nos referimos, aquél de la crisis de los modelos que corresponden a una cultura altamente articulada en la cual convergen varios ámbitos, a partir del surgimiento del Impresionismo como desprendimiento que desecha la pregunta que evalúa la representación, se obtienen dos resultados relacionados entre sí y una consecuencia que proviene de la consideración en conjunto de estos resultados. En primer lugar, la visión impresionista ignora irónicamente la posible comparación entre el cuadro y el sitio geográfico que sirve de pretexto al mismo; y, en segundo, abandona la finalidad expresiva que se le ha atribuido tradicionalmente al arte de la pintura. De esta manera, queda planteada una distinción entre el mecanismo de *expresar* y el de *sugerir* que construye una analogía con la distinción entre lo que está atado a la determinación de un método y lo que se encuentra libre de tal determinación. El contenido que llamamos ‘emociones’ continúa, sin embargo, firme en el fundamento de lo que llamaríamos un pensamiento impresionista, puesto que el tema de las emociones está ligado al modo en el que el ser del hombre recibe en sí el flujo de estímulos que percibe y de la formación de sensaciones. Según lo anterior, la forma en la que la noción impresionista de ‘sinceridad’ propone la antítesis de ‘lo correcto’, plantea una relación en la que lo correcto y lo que se experimenta como real, lo primordial como originario o como lo más simple, se muestran visiblemente desfasados. En la ‘sinceridad’ de los *Refusés* encontramos camuflada la intención de situar el ‘secreto del arte’ en conexión con la experiencia no adulterada de la realidad.

La imagen impresionista nos confronta en primera instancia con una promiscuidad de tonos y de formas. Monet exhorta a “olvidar los objetos que se presentan ante los ojos”, a “pensar simplemente: he ahí un pequeño cuadrado azul, allí un rectángulo rosa, ahí, una banda de amarillo” y, luego, a pintar “el color exacto y la forma, exactamente de la manera como aparecen”<sup>211</sup>. Aunque las consignas

---

<sup>211</sup> Perry, L. C. “Reminiscences of Claude Monet, 1889-1909.” *American Magazine of Art* (1927) pp. 119-25. Citado por Roque, *Op. Cit.*, p. 31. [La traducción al castellano de algunas partes del fragmento citado por Roque es mía].

de los *Refusés* denotan la anunciación de un “ojo salvaje”, una noción que recuerda que el ojo es un topos en la historia de la cultura, cuesta dar crédito a la posibilidad concreta de un ojo como el de Monet, que vea sin alteraciones psíquicas un ‘pequeño cuadrado azul’ o un ‘rectángulo rosa’. En el sentido en el que los breves apuntes como el de Monet centralizan el asunto sobre la mirada en el ojo, la conexión entre el propósito impresionista y el estado de la teoría de la percepción emerge inevitablemente. Complejizando el problema del reconocimiento intuitivo visual, Monet y los impresionistas persiguen el aseguramiento anticipado de una noción que, en pocos años a partir de entonces, encontraremos determinada en la filosofía de Henri Bergson, a saber, la de «percepción pura», la cual, actúa en Bergson de manera operativa, dado que el filósofo encuentra en la tensión intrínseca de su concepción su propia imposibilidad, y esto le permite caracterizar su concepto de «memoria», según el cual, ésta interviene en el proceso de la percepción.

Con Bergson se muestra que los apuntes de los impresionistas y de los comentaristas contemporáneos que celebraron y animaron la tendencia no encuentran la manera exacta de verbalizar lo que proponen. No hay ojo que percibe en la naturaleza, desde el principio, cuadrados azules y rectángulos rosa como no existe una percepción pura propiamente dicha. Y lo que dice Monet no desmiente lo anterior, antes lo apoya. Pues, lo que Monet sostiene es que en la mirada se comienza por la visión del objeto como es comprendido usualmente y, a partir de ahí, se ejecuta un proceso en el que surge la visión de las formas y de los colores que aparecen; la comprensión temporal de este proceso determina la mirada como una experiencia. Para que Monet sostuviera que ante los ojos aparecen formas geométricas en colores prismáticos, y que lo que dice llame la atención sobre lo impropio del método correcto de representación académica, los impresionistas tuvieron que haber perseguido una forma de encajar, donde no hay suficiente espacio –en la misma relación técnica entre pintura y naturaleza–, el argumento filosófico sobre la experiencia de la mirada.

Una clave que abre el asunto y permite ver con claridad la manera en que el Impresionismo marca una revolución pictórica, ésta con repercusiones filosóficas, es la observación de los aspectos de su pintura que hicieron que no se les permitiera entrar a los Salones. En

1874, Théodore Duret<sup>212</sup> escribió una carta a Pissarro, urgiendo, a él y a sus colegas, a presentar algunos cuadros para el Salón de ese año en la que le exhorta a “seleccionar imágenes que tengan un tema y algo que se asemeje a una composición; imágenes que no sean pintadas tan libremente, y en las que se observe algún acabado”. Se entiende, por reflejo del texto de Duret, que las imágenes impresionistas carecían de la expresión emotiva de un tema y de estructura compositiva<sup>213</sup> y, adicionalmente, ostentaban un proceso de producción demasiado ágil y daban la impresión de haber interrumpido la ejecución del cuadro sin darle importancia al acabado del mismo. Nos detendremos ahora en las dos últimas características sugeridas por Duret, dado que, con respecto a las dos primeras, sobre todo hoy en día, podrían admitirse variadas e interminables discusiones, mientras que, las dos últimas son características de las que los cuadros impresionistas muestran evidencia concreta. Formalmente, lo que Duret separa en dos es en realidad un solo aspecto de la imagen impresionista: nos referimos al trabajo de la pincelada. En parte, en virtud de ella se ha afirmado que los impresionistas “no transcriben”, sino que “traducen” y que “interpretan”<sup>214</sup>. Y, también, se podría decir que cuando Monet habla de “pequeños cuadrados” y “rectángulos” de determinado color, detrás de estas expresiones ampara sus intereses técnicos y artísticos, a saber, las verdaderas formaciones (frente a las imágenes impresionistas no nos asaltan, exactamente, cuadrados o rectángulos)

---

<sup>212</sup> Théodore Duret fue uno de los críticos contemporáneos más agudos e inteligentes que apoyaron la ‘rebelión’ impresionista. Ver Roque, *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>213</sup> Se encuentran varios enunciados de los pintores impresionistas en los que declaran categóricamente su rechazo a la noción de composición, en cuanto a que tal noción contradice la consigna del “ojo salvaje” y añade a la obra de arte un momento previo, momento que se hace inoportuno una vez ha pasado y ha llegado el momento de la exhibición pública de la obra, puesto que en ese momento previo, la formación de una idea, es decir, una forma distinta a la que se exhibe determina la marca que referencia la sincronización del *tiempo de la obra*. Así, en la actitud de los *Refusés*, nada como un esbozo o boceto, nada parecido a un estudio es aceptado públicamente como causa que conduce al resultado.

<sup>214</sup> Entre los textos de comentaristas contemporáneos y los estudios académicos, se encuentra en varias oportunidades la misma construcción de esta idea. Emile Blémont en 1876 escribe que los impresionistas “no imitan”, lo cual es un guiño directo que acecha la tradicional idea de *mimesis* y que busca confirmar la referencia con la noción de naturaleza. Blémont, E. “The Impressionists”. Traducido del francés al inglés en Taylor, J. C. (ed.) *Nineteenth-Century Theories of Art*. (Berkeley: 1989) p. 437. Citado en Roque, *Op. Cit.*, p. 26.

que la materia adopta mediante la aplicación con determinación de cada trazo de pincel. Cuando nos paramos ante un cuadro impresionista captamos muy pronto, inherente al trabajo del pincel, lo que podríamos denominar la *intra-acción* que determina a la pincelada. Algo en el espesor de la capa de pintura, algo de la textura de la pincelada misma y algo del tejido formado por la yuxtaposición de las pinceladas evidencian el proceso de transformación artística del material. Pero, es más que sobre el dominio del material en lo que nos interpela la pincelada: ¿acaso no se evidencian los límites que imponen las propiedades de la sustancia que se aplica al lienzo, su fluidez, su plasticidad, su elasticidad, su resistencia al contacto con la superficie? Por primera vez desde el Renacimiento, observamos que la sustancia participa del control sobre sí misma; salta al frente el *tránsito de la materia*, su ritmo al agenciarse como arte se exhibe frente a la mirada. Por primera vez desde el Renacimiento, el material pictórico declina su rol intermediario, aquél por el cual, en la reflexión sobre el curso de la materia su agencia quedaba completamente disimulada en la procura de la meta alquímica,<sup>215</sup> síntesis que mezcla, o diluye, la medida del talento del artista como técnico en el asedio de urgencias de tipo económico. Frente a la imagen impresionista no nos fascina la ilusión de lo táctil que puede darse a través de la visión: no nos impacta la suavidad de las telas aterciopeladas ni la tersura de las pieles níveas, tampoco la superficie de las hojas ni el pelaje de las pieles de animales. La impresión táctil (que, de hecho, es real) de lo que en una imagen impresionista hace referencia al agua, a la vegetación, al vestido o, incluso, al viento no tiene nada que ver con las materias que forman estos objetos en la cotidianidad; la idea táctil corresponde a los pigmentos utilizados, a su sustancia, a su brillo u opacidad, a su fluidez y a su untuosidad. La materia de la que está hecho el cuadro y la materia que es el cuadro se presentan de golpe.

No obstante, aunque Duret indique la agilidad libre de la factura y la falta de acabado como causas del rechazo en los Salones, la pincelada impresionista finge ese descuido. Poca inquietud hubiese provocado

---

<sup>215</sup> Nos remite a la historia del patronazgo, de los encargos y del mecenazgo. Algunas breves consideraciones sobre los contratos para pinturas durante el Renacimiento, en los que, en ocasiones, se adelantaban por escrito las condiciones sobre los materiales en observancia de sus valores comerciales se encuentran en Gage, *Color and Meaning*, pp. 13-4.

la pincelada si no hubiese sido la forma, el elemento fundante y determinante del pensamiento impresionista; la inquietud radica en que la pincelada impresionista puede ser entendida, aun desde el punto de vista de los jurados de los Salones o de los simpatizantes del Naturalismo, como el acabado idóneo para los motivos que inspiran las imágenes de los *Refusés*. A pesar de que la imagen impresionista sea a la vista, ni más ni menos, un arreglo de pinceladas que muestran formaciones sensibles de la materia, situaciones especiales, y no objetos, que tienen un cierto vínculo con la *physis*, son todavía investigadas por los pintores impresionistas. Así, como vemos las pinceladas, alcanzamos a reconocer también reflejos acuáticos, vegetación, vistas de calles bañadas por la lluvia, nubes que cruzan el firmamento. Lo que vemos en realidad es el instante en el que, en la situación que reconocemos, un momento es sucedido por el siguiente y ese instante es percibido como una multitud de notas de color *traducibles* a empastes de pigmento. Vemos en el cuadro la experiencia de la mirada del pintor impresionista y, aunque de modo sugerido gracias a la pincelada, ese ver nuestro se identifica con la misma experiencia de la mirada del pintor. La razón del rechazo es que los impresionistas resuelven con una forma inédita y heterodoxa el problema de registrar la fugacidad capturada por la mirada.

¿Qué se da por el arreglo de pinceladas que es causa del reconocimiento de las situaciones que investiga el pintor impresionista? Se trata de aquello que proporciona la unidad al cuadro. Desarrollando un poco más la sugerencia que hace Monet de “olvidar los objetos que se presentan ante los ojos”, nos preguntamos qué es lo que cambia ante los ojos que hace notar la sucesión de momentos y la fugacidad entre ellos. Siguiendo a los comentaristas contemporáneos del Impresionismo, éstos concuerdan en su mayoría en que el motivo de búsqueda de los *Refusés* estaba orientado por el deseo de la captación de la luz, lo cual, conecta por la vía del Romanticismo con las obras de Newton y de Goethe y la vinculación de luz y color en una teoría, desarrollando una interpretación artística de los principios científicos que involucran luz y color. La monografía que Georges Lecomte escribió sobre Pissarro en 1890 asegura:

*Nevertheless, in British soil, the eye had been educated by Turner, who had long since been restricted solely to the*

*colors of the prism. In their [Pissarro's and Monet's] study of his work, they found confirmation of theories—the law of complementary colors and its natural end, the division of the tone—already discussed in private and realized in individual essays that had not yet been publicly shown.*

*(...) The optical reconstitution of the complementary colors divided on the canvas finally gave them those golden lights so patiently sought.*

*Impressionism, stemming from precise theories, soon emerged with the brilliance of its luminous and vibrating harmony<sup>216</sup>.*

Otro testimonio que nos da una clave sobre el interés primordial de los impresionistas por la luz es el de Edmond Duranty, quien escribió en 1876 en *La Nouvelle Peinture*:

*The discovery of [the Impressionists] actually consists in having recognized that strong light decolors tones, that the sun reflected by objects tends (because of its brightness) to bring them back to that luminous unity which melts its seven prismatic rays into a single colorless radiance: light.*

*Proceeding from intuition to intuition, they have little by little succeeded in breaking down sunlight into its rays, its elements and to reconstitute its unity by means of the general harmony of the iridescent color they spread on their canvases... The most learned physicist could find nothing to criticise in their analyses of light<sup>217</sup>.*

Es evidente que los comentarios de los escritores contemporáneos del Impresionismo señalan cierta interpretación que los *Refusés* pudieron haber sostenido de los principios que identifican luz y color,

---

<sup>216</sup> Lecomte, G. *Camille Pissarro*, Les Hommes d'Aujourd'hui, VIII, No. 366, 1890. Citado por Roque, *Op. Cit.*, p. 32.

<sup>217</sup> *The New Painting: Impressionism, 1874-1886*, catálogo de exhibición, Fine Arts Museums of San Francisco (San Francisco CA: 1986) pp. 37-49. Traducción de un fragmento de los textos de Duranty, del francés al inglés, citada por Georges Roque en Roque, *ibid*, p. 28.

interpretación que, desde el punto de vista científico, toma equivocadamente el fenómeno de mezcla sustractiva por el de mezcla aditiva<sup>218</sup>. Las notas sobre esta confusión animan el debate sobre la probidad de las declaraciones de los *Refusés* acerca de su rechazo absoluto a la teoría y a la fundamentación científica de su pintura. Sin embargo, de los comentarios aquí referenciados, queremos advertir que mencionan una propensión por un tipo de armonía especial, que es necesario definir.

Definiciones de armonía, como la goetheana, la cual citamos en el capítulo anterior, están vinculadas todavía a una idea de ‘lo correcto’. Por lo tanto, tales explicaciones de lo que es «armonía» están determinadas por el arreglo al cumplimiento de unas normas o principios. La armonía sugerida por los comentaristas aquí citados corresponde, por otro lado, al orden del efecto sensible. Si volvemos al comentario de Duranty, vemos que éste señala el descubrimiento de que el sol es reflejado en los objetos. Aquí encontramos la idea cosmogónica de que la luz, invisible, se hace visible en su reflejo en el mundo de los objetos o de que el mundo es reflejo de la luz. Pero los colores en los objetos solamente se hacen visibles si la luz no golpea “fuerte” la superficie del objeto. El objeto se constituye en esa idea como el ente que devuelve a la mirada la imagen especular de la luz. Sin embargo, dado que la luz es descrita como una unidad en la que desaparecen los colores, y que todo lo que se abre a nuestra mirada muestra colores, no podemos ver la unidad más que por la composición de la misma que nos ofrecen los objetos; por ellos vemos en colores el instante de separación de esa unidad. A la visión solamente le es propia la armonía y no la unidad y así podríamos determinar que, en la visión, la armonía invoca la unidad en una forma más propia a su conceptualización, pues la interpretación modernista como luz incolora no es más que una forma particular causada por la *naturalización* del concepto de luz. Se deduce luego que lo que se entiende por «objeto» presenta problemas en esta definición, puesto que se dice que los colores desaparecen en el reflejo de la luz del sol en el objeto, y que no conocemos objetos sin color. A lo sumo, nos ciega el destello localizado en algún punto o en alguna región de la superficie del objeto. A no ser, que cuando Duranty se refiere al objeto esté pensando en esa pequeña región de

---

<sup>218</sup> Helmholtz, muy pronto, previene de la equivocación y contradice las últimas líneas del comentario de Duranty aquí citado. Roque, *ibid.*

su superficie. Si es así, las palabras de Monet comparten el sentido del comentario de Duranty, siempre que sobre las pequeñas regiones la luz del sol no incide de la manera que el color desaparece, sino que apenas “*decolora*”.

Aun así, Duranty, antes de pasar a referirse directamente a los cuadros de los impresionistas, parece estar hablando de la experiencia de ver directamente la naturaleza, o más precisamente, de presenciar la acción de la luz natural al incidir en las cosas y no de la pintura misma. Por esta razón, la identificación de las “regiones” de incidencia de la luz con el «objeto» no ocurre sin más. Podemos confirmar que las ‘regiones’, “pequeños cuadrados azules”, “rectángulos rosa”, son *traducibles* a objetos pictóricos, son *traducibles* a pinceladas y, por lo tanto, solamente gracias al tránsito hacia la pintura tenemos, ahora sí, verdaderos objetos que se aproximan a lo que Duranty piensa en su comentario. Habiendo sobrepasado el problema del objeto, podemos encarar un problema que resulta más fundamental para nuestro asunto: para el caso de la pintura, no participa intrínsecamente la acción de una luz natural que desde la pintura misma pueda incidir, de la manera que Duranty describe, en los objetos que se han definido aquí, es decir, en las pinceladas, pero sí hay un acuerdo en que la imagen brilla luminosamente por sí misma, de una manera muy similar a la que lo harían las cosas exteriores que el pintor ha tomado como motivo para su imagen al incidir la luz natural sobre ellas, esta vez sólo por acción de las pinceladas y no de la incidencia de una luz que sería sustancia única y separada de los objetos causante o reveladora de los mismos como en la imagen renacentista.

El Impresionismo logra, pues, lo que la arquitectura del siglo XVII, dando a su triunfo un alcance más abarcador en sentido fundamental y fundante, es decir, en la dirección que conduce al mito de la ‘capacidad sobrenatural’ de la pintura: al vincular la luz a la práctica de la técnica el Impresionismo ha sabido *crear*, gracias al rastro formal que deja sobre el lienzo el gesto de la pincelada, *la mancha*, una luminosidad como la del reflejo de la luz sobre la superficie de las cosas. La técnica del Impresionismo exhibe una muestra de la identidad fenoménica de la luz no acostumbrada desde el final de la Edad Media o que no corresponde a la noción de luz naturalizada. Para explicar de qué se trata esa identidad fenoménica cuyo efecto es

el de una luminosidad como la del reflejo de la luz, tenemos que los elementos del cuadro son manchas o que el cuadro es un conjunto de objetos aislados en su ser. Estos elementos, a pesar de su isología, dispuestos de cualquier modo sobre el plano pictórico no componen la identidad fenoménica; la técnica del pintor impresionista consiste en *armonizar* la multitud de manchas en ajuste a la fugacidad, es decir, al *instante* en el que la luz natural actúa indicando la sucesión de momentos. De esta manera, el *instante de armonía pictórica* se identifica con el *instante de acción de la luz*. En consecuencia, existe un nivel factual (que es pretendido por el Impresionismo), en el cual, el cuadro armónico opera tal como la luz lo hace y se formula la proposición de que el en sí del cuadro es la luz misma. La luz, como ente que una sinológicamente los objetos aislados, vuelve a constituirse como esencia única –a lo cual no llega la formulación de la arquitectura del siglo XVII–; desde el punto de vista pictórico, es *armonía* y, desde el punto de vista conceptual, es *unidad*.

Surge el interrogante sobre la forma con que la técnica impresionista *armoniza* con arreglo a las situaciones que reconocemos cuando miramos uno de sus cuadros. Dos momentos sucesivos se diferencian entre sí perceptualmente por la manera en que incide la luz natural justo en el instante en el que el primer momento estriba en el segundo. Se dice de cada una de las situaciones que presentan los pintores impresionistas que en el instante acontece el cambio mismo; en aquel verse una primera imagen en otra que le sucede de forma consecutiva y continua, la luz vibra. Bien lo describe Lecomte. Acerca del Impresionismo como movimiento, menciona el “brillo de su luminosidad y de su armonía vibrante”.

### **3.3. El sujeto contemplativo como condición para la validez de la metáfora del “movimiento”**

De acuerdo con los apuntes de Bergson sobre la imposibilidad de una «percepción pura», queda sugerida la idea de que la intuición que permitiría una aproximación a la «percepción pura», en general, se define como una facultad humana para lo estético que se va desarrollando en paralelo a la práctica del artista. Siguiendo a Bergson, es posible desenmascarar las consignas públicas con las

cuales el Impresionismo manifestaba su rechazo al cientificismo de finales del siglo XIX. ¿Cómo puede la intuición del pintor llegar a proveer la experiencia estética del instante en la observación del motivo, si el cambio de una primera imagen a una segunda presenta la fugacidad misma? A nosotros, como espectadores del cuadro, la experiencia estética de la “armonía vibrante” se nos da al encuentro inmediatamente, pero cabe la duda de que en la sucesión de momentos se dé al pintor de la misma manera. La formulación de la pregunta falla en cuanto asume que la intuición progresa, pero no especifica en qué dirección, dado que podría hacerlo en dirección del refinamiento de la sensibilidad o en la vía al acondicionamiento de un conocimiento previo.

Sea a través de lo empírico mismo o de lo empírico revalorado como teoría, los *Refusés* habían encontrado un sistema para que los tonos de las manchas trazadas por las pinceladas se afecten entre sí, de manera que cada tono se ‘moviese’ a dar la impresión de mayor luminosidad y de la vibración de los elementos. En la mayor parte de las imágenes impresionistas, encontramos los contrastes de tonos complementarios, armonía que queda definida, entre otras igualmente posibles como la armonía tonal, por dar un ejemplo, para dar esa impresión de vibración del color.

Tenemos que la *armonización* de los *Refusés* está vinculada con la puesta en vibración de los elementos, de esas manchas que presentan a su vez la huella del proceso en el que la materia se encuentra en tránsito a la materia que ésta debe ser, proceso que reconocemos como arte, y que sigue ejemplarmente las líneas del *Kunstwerden* semperista. Por la unidad que hemos definido aquí, esos elementos, esas manchas de pigmento, de tierras, van a ser lo Uno, esencia, luz hecha de pigmentos, luz hecha de manchas que vibran.

Lo cierto que se puede deducir de esto es, que para que ocurra la armonización, es necesario que sea percibida y sentida por un observador, por una persona que se ponga frente al cuadro. Sin un sujeto contemplativo frente al cuadro, no se tiene más que una sustancia material homogénea. Efectivamente, afuera del sujeto no hay materia hecha luz. Pero tampoco hay luz en el sentido en el que el Cartesiano pretendió atribuirle independencia en relación al sujeto, separarla de éste por el método objetivo, noción a la que,

finalmente, las conclusiones consignadas en *Opticks* dieron validez. Con esta distinción promovida por la convergencia del operar del arte en el sujeto, entre la identidad fenoménica de la luz de las obras impresionistas y la luz mecánica o *naturalizada*, se insinúa lo que podría llegar a observarse en las dos primeras décadas del siglo XX como la falacia de la separación entre espíritu y materia. Al extrapolar la deducción sobre la primordialidad del sujeto al ámbito de la cultura francesa del último tercio del siglo XIX, nos encontramos con una actitud emparentada con el esteticismo, y dado que la armonización se identifica como una facultad humana, resulta una actitud que responde al principio cultural del período, aquél de estudiarse, de entenderse como sujeto, en todas las realidades que rodean al hombre, en cada objeto, en cada obra de arte.

Aunque en 1912 Kandinsky enfile la narración retrospectiva de una anécdota sobre la experiencia de observar una de las *Parvas* de Monet hacia el asunto de la des-objetualización en la obra de arte, la anécdota merece ser leída en otro sentido. Desafortunadamente la anécdota se narra con demasiada brevedad como para detallar los aspectos que, en la observación del cuadro de Monet, se relacionan con la reflexión kandinskiana propiamente dicha. Sin embargo, dado que el asunto del reconocimiento del motivo en la pintura es desechado expresamente por Kandinsky, se infiere que el impacto derivado que el cuadro tiene en el Kandinsky que escribe en 1912 y no el que tuvo en el Kandinsky que visitó el Hermitage, es decir, el impacto de las cualidades del cuadro sobre el artista, es causado por los recursos de la técnica impresionista y la sensación en el sujeto que ésta promueve. En los años siguientes a la visita al museo de San Petersburgo, ya en Múnich, aquellos años de formación y de desempeño como instructor de la escuela *Phalanx*, previos a los viajes que emprende bajo la intensidad de la luz mediterránea, la pincelada de tipo impresionista y la vibración armónica del color alternan en los ejercicios prácticos de Kandinsky con su producción gráfica arraigada en lo *Neuromantik-Jugendstil*; de estas dos vías, aunque, no obstante, ambas corresponden a una búsqueda del efecto ‘factual’ a un nivel estético, es la primera, que encauza una investigación de una técnica que se define como una potencia sobrenatural en referencia a su contingencia, la que asienta las bases del desarrollo de los recursos y de la conceptualización de la práctica del pintor ruso.

### 3.4. El sujeto como *locus* de la obra pictórica en la teorización del Neo-impresionismo

Más todavía que en el Impresionismo, el Neo-impresionismo genera una pauta para discutir la tensión que presenta el determinar el papel imprescindible del hombre en la creación de la luz. El Neo-impresionismo amalgama en su teorización aspectos que provienen del psicologismo, del cientificismo, del funcionamiento fisiológico de la retina y de su rol en la percepción, e interpretaciones cruzadas de los principios aditivo y sustractivo del color, con referencia parentética a Newton.

Según el texto que sintetiza la teorización de los neoimpresionistas, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme* (1899), escrito por Signac y referenciado por Kandinsky en el capítulo 3 de *Über das Geistige in der Kunst*<sup>219</sup>, los neoimpresionistas reconocen ocasionalmente los aciertos de los pintores impresionistas en referencia a algunos resultados particulares, pero no conceden legalidad a la “falta de método” que por azar habría conducido a tales aciertos. Sin embargo, la interpretación que los neoimpresionistas hacen del Impresionismo es una interpretación entre otras posibles y que corresponde a una suerte de fogueo y de acreditación de sus propios preceptos teóricos dentro del marco de la multiplicidad de formas de expresión postimpresionista. A manera de ejemplo, retomemos las palabras de Lecomte sobre el viaje que Monet y Pissarro hicieron a Inglaterra en 1870, sobre las cuales habíamos postergado el debido comentario. En 1890 Lecomte se refiere a la obra aún impresionista de Pissarro como si éste, en la década de 1870, inmediatamente al viaje mencionado, ya hubiese hecho el conocido avance hacia el Neo-impresionismo<sup>220</sup>, asegurando que la pareja de impresionistas se benefició en Londres del descubrimiento de *la división de los tonos* y de *la recomposición óptica*, objetivos que son tratados con más propiedad por el Neo-impresionismo que por el

---

<sup>219</sup> Kandinsky, *DEA*, p. 42. Por otra parte, una buena parte de los contenidos del libro de Signac son evocados y retratados casi treinta años después en *Punkt und Linie zu Fläche*.

<sup>220</sup> Pissarro, de una generación anterior, se adhiere a los principios neo-impresionistas con arreglo a los principios científicos sobre el color, de cuya aplicación en la pintura Seurat había sido pionero. Ver Roque, *Op. Cit.*, p. 29.

Impresionismo. En las ocasiones en las que los neo-impressionistas notan algunos aciertos en las imágenes impresionistas, sobremontan el hallazgo en retroceso hasta las reflexiones de Delacroix sobre la relación entre la naturaleza y la obra del pintor, dado que, por obra de la intuición afín al “ojo salvaje” despojada de todo conocimiento previo, la máxima participación en la potencia del color a la que la obra del impresionista podría aspirar era a la que llegaba la *naturaleza*. En los diarios de Delacroix evocados por los pintores neo-impressionistas se lee:

*La nature n'est qu'un dictionnaire, on y cherche des mots... on y trouve les éléments qui composent une phrase ou un récit ; mais personne n'a jamais considéré le dictionnaire comme une composition dans le sens poétique du mot.*

Según la comprensión que Delacroix muestra allí de la naturaleza, a lo que ella tiende espontáneamente y sin la canalización de sus impulsos por el arte del hombre es al refinamiento o al perfeccionamiento de los meros elementos para lo que Delacroix entiende por sentido poético. Por esta vía a la comprensión, el arte de la naturaleza precede todavía al arte de lo poético. De acuerdo a esta fórmula adoptada por los neo-impressionistas, si llega a darse que la naturaleza ofreciere equilibrio, es decir, que la intuición se resolviese en una percepción armónica, no significa esto que el arte de la naturaleza sea capaz de actuar de modo poético, puesto que la naturaleza no busca la armonía como fin en todas las direcciones en las que se desenvuelve la intuición. Pues la armonía es exclusivamente el horizonte de lo poético.

*D'ailleurs la nature est loin d'être toujours intéressant ou point de vue de l'effet de l'ensemble... Si chaque détail offre une perfection, la réunion de ces détails présente rarement un effet équivalent à celui que résulte, dans l'ouvrage d'un grand artiste, de l'ensemble et de la composition.*

Tal vez sea a causa del reconocido y obstinado rechazo que los pintores impresionistas manifestaron públicamente hacia la influencia de teorías científicas, en el acontecer de su propio arte, que los neo-impressionistas no vieron en las obras de la generación que les precedió más que la perfección en detalles aislados. El juicio

neopresionista no reconoce en las obras impresionistas la validez de una noción de armonía que abre a la mirada lo que la fugacidad oculta entre dos momentos que se perciben consecutivos. Si el pintor impresionista se vale de todos los recursos disponibles –los materiales, los técnicos y, también, la compensación que el concepto bergsoniano de memoria describe como reparación requerida ante la imposibilidad de una “percepción pura”, al cual la pintura impresionista se anticipó en la práctica– para capturar la oscilación del color, dado lo envolvente del paso del tiempo, la teorización neopresionista no reconoce el «ensamble» en esa forma de desarrollo artístico consciente del tiempo y, por lo tanto, desprecia la conceptualización de la ‘capacidad sobrenatural’ de la pintura implicada en la actitud impresionista. Puesto que el Neopresionismo no encuentra en las imágenes impresionistas un todo que exceda en resplandor («*éclat*») aquello que la naturaleza muestra, tampoco reconoce la dimensión poética del Impresionismo. Pero, si bien ambos movimientos pictóricos exhiben poéticas distintas, y que ésa sea la razón para que la teorización del Neopresionismo ignore los alcances de la meditación impresionista, las dos poéticas dependen del entendimiento del concepto de naturaleza siendo posible que sea el mismo tanto para la una como para la otra, dado que ambas, la exaltación de la naturaleza por parte del Impresionismo y la correspondiente aproximación desdeñosa que el Neopresionismo contrapone, convergen en la noción de intuición.

Partiendo de la comprensión que muestra Delacroix de la naturaleza en las palabras citadas, los neopresionistas o *chromo-luminaristes*<sup>221</sup> proponen un concepto de armonía que se funda en la noción de equilibrio y se fundamenta en el concepto de ensamble. Tal concepto de ensamble supera moralmente lo que se entiende comúnmente con el término naturaleza y, por lo tanto, a pesar de que Delacroix caracterice a la naturaleza con la metáfora del “diccionario” y que los neopresionistas se valgan de esta metáfora, en últimas, la naturaleza es entendida por el baremo

---

<sup>221</sup> Se categoriza como ‘Cromo-luminarismo’ a una derivación muy técnica del puntillismo basada en las teorías del contraste simultáneo. El epíteto, acuñado por Seurat y apropiado por Signac, viene al caso pues relaciona directamente la relación entre color y luz; también, da a entender así un giro en la concepción de esta última que se fundamenta en el desarrollo de las técnicas pictóricas, posibilitando el debate en la teorización del arte sobre el problema paradigmático de la representación.

neoimpresionista, con cierto desprecio, como una medida: como principio y como ley. El *diccionario* de Delacroix corresponde a lo que se muestra a la mirada y es manifestación bruta y sin refinamiento de algo más originario que debe abrirse a ella. Entretanto, nos es preciso comprender que, desde tal punto de vista, la pintura tiende a ser determinada como potencia reveladora de lo que es más originario y como aplicación de la posibilidad misma de aplicación de eso más originario en el sentido de la manipulación de lo legal y, por supuesto, de su propia superación.

No obstante, aún se sostiene la pregunta sobre aquello que pueda ser eso más originario para los neoimpresionistas. ¿De qué manera el ensamble supera moralmente lo que se entiende comúnmente por naturaleza? Allí, en Occidente, según la crítica que acuña el discurso de «la decadencia» de Europa y adopta una fórmula narrativa a partir de entonces, el cientificismo ha canalizado la comprensión panteísta de la naturaleza que se vierte aún desde el Romanticismo sobre el filo entre el siglo XIX y el XX. La reciente comprensión tecnológica de la naturaleza se distingue, sobre todo, de la presencia de los entes y tendría que advertir al menos una de dos formas de coherencia: o bien se trata de algo que está dado mucho más inmediatamente a la percepción visual, aunque no exhiba una identidad, o bien se trata de un ser que proyecta el deber ser del espacio visual, es decir, del ambiente. Similar a la primera forma, la mancha en la pintura impresionista y, en una medida menor, la neoimpresionista; la segunda forma late en la actitud de acogida a lo decorativo. Sin negar la determinación de estas dos formas de coherencia, solamente en la segunda, la proporción en la que la mancha impresionista protagoniza la advertencia de algo más inmediato que la presencia de los entes se invierte con respecto a la actitud del Neo-impresionismo: más que la generación de los *Refusés*, son Signac, Seurat, o incluso Matisse, quienes interpelan acerca de la posibilidad de pensar lo *inmoral* que caracteriza a la naturaleza. Podría decirse que, según estos pintores, el ser sería inmoral cuando no se proyecta en su deber ser, es decir, cuando no busca la entrada en equilibrio con su metabolismo, con el principio que antecede y fundamenta. La mayor aspiración de la luminosidad debe ser el ensamble de tonos vivos; el desafío que los pintores neo-impresionistas plantan de frente a la forma moral que implican las escalas cromáticas, como la de Goethe para citar nuevamente el caso, se apoya prácticamente en la supresión

del pigmento negro como materia referida sin intermediarios a la idea de oscuridad y generalmente en la supresión de cualquier forma de polaridad que provenga de las ideas de contraste o de oposición dialéctica entre oscuridad y claridad<sup>222</sup>. El ensamblaje de zonas que recomponen ópticamente proximidades tanto al negro como al azul, los valores que se consideran como los más negativos en la gran mayoría de escalas cromáticas, emiten luz en la pintura neoimpresionista en el modo de «éclat».

Pero, de la supresión del pigmento negro por parte de los neoimpresionistas, se deduce algo que le antecede o que es aun más originario que el recurso técnico de la recusación de un material tan interesante. Antes de la supresión del pigmento negro y en el fundamento del deber a la manera como lo plantean los neoimpresionistas está la teoría de los contrastes simultáneos de color. En este caso, la supresión del pigmento negro y la teoría de los contrastes simultáneos se remiten una a la otra de manera recíproca. Sin embargo, la denominación y el contenido de la teoría podrían ser diferentes a la teoría de Chevreul<sup>223</sup>. Lo que nos interesa realmente

---

<sup>222</sup> Varios autores insisten en la voluntad de estandarización de las herramientas que propone cada pintor neoimpresionista. En el mismo texto de Signac se habla del valor neutro del «toque» neoimpresionista y de la abolición del carácter personal de la pincelada. Dice Signac: “Ce moyen d’expression, le mélange optique de petites touches colorées, posées méthodiquement les unes à côté des autres, ne permet guère l’adresse ni la virtuosité ; la main aura bien peu d’importance ; seuls le cerveau et l’œil du peintre auront un rôle à jouer (Signac: 1899, versión Kindle, pos. 202).” Además de las repercusiones que lo anterior puede tener en cuanto al papel del hombre en la experiencia del cuadro, según esto, todos los elementos de la tela neoimpresionista responden a una unidad dada por neutralización de su valor formal. Simultáneamente, como fenómeno coligado, el valor cromático de los «toques» se homogeneiza ya que la recomposición óptica ‘funde’, de un golpe, una multitud de marcas de tonos puros de manera que se relativizan o desaparecen los valores morales que obedecen a una escala cromática. Algunos estudios sobre el Simbolismo que tocan el problema del «toque» neoimpresionista desde el punto de vista del signo visual, tomado de las teorías de Saussure, apuntan a demostrar que, como signo, la significancia del «toque» neoimpresionista refiere a sí mismo. Para ver una relación entre el signo visual y su arbitrariedad como signo autoreferencial con las teorías de Saussure sobre el lenguaje ir a Staller, N. “Babel: Hermetic Languages, Universal Languages, and Anti-Languages in Fin de Siècle Parisian Culture” *The Art Bulletin*, Vol. 76, No. 22 (junio, 1994), pp. 336-7.

<sup>223</sup> La teoría de Charles Blanc (1813-1882), expuesta en su obra *Grammaire des arts du dessin* (1867) contiene errores de interpretación de la teoría de los contrastes simultáneos de Chevreul. No obstante, es la *Grammaire* la obra que

en el esquema es destacar que en el fundamento neoimpresionista del ser que proyecta el deber ser, el cual colisiona con la forma kantiana de la moralidad de Goethe, está una forma de racionalización que precede y a la vez trasciende el ritmo de lo que al comienzo de este capítulo definimos como lo «natural». Con el objetivo de que pueda esto ser entendido en términos de la ‘capacidad sobrenatural’, aprovechamos aquí la comparación con la moralidad goetheana, ya que hemos afirmado anteriormente, en términos que se asemejan a los que acabamos de proponer para caracterizar el ser proyectado como deber ser del Neo-impresionismo, que el Goethe de la *Farbenlehre* busca por fin o meta un principio o ley que normatice el ritmo del ser. Lo que deducimos de la teoría neo-impresionista es que la forma intelectual del deber ser precede eminentemente y absolutamente a las diversas manifestaciones de lo «natural», de ahí que podamos distinguir la situación del hombre, como sujeto de la moralidad goetheana, del hombre, liberado de tal dialéctica instituida entre sujeto y objeto, que presenta la teoría neoimpresionista. Sin conceder legalidad a la identificación de esta liberación con la voluntad del hombre como creadora en un sentido cosmogónico, sí reconocemos la cohesión del pensamiento en el fondo del Neo-impresionismo por la cual el hombre se distingue por su facultad de armonizar y de conquistar el efecto de equilibrio, de entrar en sincronía con el metabolismo del ser.

Según la revisión del esquema anterior, la caracterización del ser que sugiere la teoría neo-impresionista quedaría lista y terminada con la vinculación del ser mismo en el sentido de lo que es más originario con el tipo de racionalización fundante de una forma positiva – también, como en el sentido goetheano, una racionalización que es facultad del sujeto, aunque así surja la contradicción con los postulados que diluyen la separación entre sujeto y objeto– a través de la pintura. La obra neo-impresionista *es* frontera: a la distancia apropiada, presenta tonalidades vibrantes que obran o tienen lugar en el hombre por recomposición óptica, teniendo en cuenta recursos técnicos como el formato (el marco como borde físico de la imagen)<sup>224</sup> y las líneas de construcción.

---

influyó a los pintores tras su publicación y por la que los Impresionistas conocieron el contraste simultáneo. Roque, *Op. Cit.*, p.30.

<sup>224</sup> El marco para los neo-impresionistas no es decorativo y tienden a eliminar la mediación física del marco como objeto.

Merece ahora la pena la reconsideración del lugar que ostenta el hombre en la teorización del programa neoimpresionista. El acento que se ha puesto en las interpretaciones tradicionales sobre la recomposición óptica decidiría arbitrariamente su papel en el programa neo-impresionista como el *locus* mismo en el que opera la imagen, su escenario, para explicarlo de otra manera que nos aproxima con seguridad a la metáfora ambiental a la que nos referiremos con más atención más adelante, en cuanto a que la imagen se presenta como manifestación positiva, como una forma positiva de la racionalización originaria que funda la marcha hacia el equilibrio luminoso y la armonía<sup>225</sup> y determinante del efecto que causa en el observador. Pero esta clase de interpretación remite nuevamente a la polaridad que separa al objeto del sujeto y oblitera la experiencia libre y voluntaria del individuo; o sea que disimula o vela la condición discreta y particular que ostenta el hombre y que éste pone en juego frente a la obra de arte. Si se revisa atentamente el texto de Signac, al respecto se encuentran pasajes en los que se destaca esa condición individual del hombre –en relación a la obra de arte, como artista tanto como observador– y marcan una línea de coherencia cuyas características sociológicas coinciden con las líneas

---

<sup>225</sup> La racionalización neoimpresionista que precede como principio a toda ley de desarrollo de «lo natural» se identifica con el método de uso del color y la abolición de la polaridad en arreglo a la consecución de la luz y el color. La consecuencia técnica del mejor uso del color, siguiendo la teorización neo-impresionista, es sin discusión la «mélange optique», la cual, no obstante, debe distinguirse de la armonía. Así, aunque el mismo Signac muestre su gran interés por la «mélange optique», no se debe equivocar su funcionamiento en el Neo-impresionismo con la racionalización originaria acerca de la luz y el color. Por mucho que el efecto fisiológico que estimula la retina sea asumido y que sobre éste se reflexione en la teoría de la percepción, la armonía que describe Signac procede de otro elemento, como se enseña en una de las comparaciones que hace entre las obras neo-impresionista e impresionista con atención al concepto de armonía:

*(...) grâce à une composition raisonnée et au langage esthétique des couleurs, elle [la obra neo-impresionista] comporte une harmonie d'ensemble et une harmonie morale dont la seconde [la obra impresionista] se prive volontairement* (Signac: 1899, versión Kindle, pos. 957).

Deseo hacer notar aquí que la armonía moral que lauda Signac implica, además de la racionalización de la composición y de la estética cromática, una forma idiosincrática, un pathos que se encuentra ligado a ellas en su fundamentación.

de teorización anarquistas de *fin de siècle* –la del círculo en torno a la publicación periódica *Les Temps nouveaux* y sus gestores, Jean Grave, Pierre Kropotkin y Élisée Reclus–, para la cual la libertad individual no sólo es justa y precisa, sino que es precondition para el sentir común de la armonía<sup>226</sup>; pues si bien el manifiesto neoimpresionista neutraliza la habilidad de la mano del pintor, exalta, como funciones más determinantes de la condición del hombre en cuanto individuo (social), las del ojo y del cerebro, órganos centrales que, según la visión del siglo XIX, preceden en todo sentido a la mano en un contexto tecnificado y automatizado.

En vista de lo que se acaba de decir sobre las equivocaciones en la interpretación tradicional sobre el programa neoimpresionista, resta ahora la labor de decidir la dirección que se infiere de la teoría neoimpresionista que presenta el manifiesto de Signac. Con tal objetivo, debe explicarse aquí en qué sentido el ojo como órgano central rebate la presunción de que la «*mélange optique*» sea la meta de la operación neoimpresionista.

Al hablar de un ojo emparentado con el cerebro y desligado de la mano instrumental, estamos abandonando por fin el rol pasivo del órgano, es decir, nos desprendemos de la concepción impresionista de la experiencia de la realidad frente al cuadro. El ojo, en vez de descansar a la distancia desde la que puede acomodarse a la percepción de un tono homogéneo, incómodo por la falta de definición de los contornos que se da por el tenue contraste o la casi total ausencia de él (dependiendo del tono de la marca) que se presenta entre los «toques» y el fondo blanco sobre el que ‘flotan’, se acciona, avanza hacia la separación del tono. El observador se aproxima de esta manera a la superficie intervenida y descubre el principio racional –y material– de la luminosidad de la composición. Y aunque el observador recupere la distancia desde la cual el tono se funde de nuevo y su luminosidad vibra, aunque posteriormente retroceda a tientas, la teorización neoimpresionista apunta realmente a que se dé esa separación, por lo cual insiste sobre los conceptos de

---

<sup>226</sup> Ver Roslak, R. S. “The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impresionism, Science, and Anarchism” *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 3 (septiembre, 1991), pp. 383-5 y Herbert, R. L., Herbert, E. W. “Artists and Anarchism: Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – II”, *The Burlington Magazine*, Vol. 102, No. 693 (diciembre, 1960), pp. 517-22.

«*division*» y de «*touche divisée*»<sup>227</sup>. Seguidamente, se concluye que la teorización neo-impresionista insiste en la alternancia entre dos actitudes del ojo, pero para que esto pueda darse, describe la forma en que se abre la dirección opuesta a la «*mélange optique*» y pone el acento en lo que ocurre en el hombre cuando, a causa de la irresistible seducción producida por la vibración del color se arroja físicamente en dirección a la presencia del cuadro, a su factura<sup>228</sup>, violando así la distancia preestablecida, descubriendo la todavía más seductora presencia de los sutiles *toques* de pigmento puro sobre la superficie,

---

<sup>227</sup> En el texto de Signac, la división aparece recurrentemente sugerido como modo de expresión neo-impresionista y explícitamente en el siguiente pasaje que resume de una manera reduccionista el desarrollo histórico de la pintura de interés colorista del siglo XIX:

*À étudier les peintres qui, en ce siècle, furent les représentants de la tradition coloriste, on les voit, de génération en génération, éclaircir leur palette, obtenir plus de lumière et de couleur. Delacroix s'aidera des études et des recherches de Constable et de Turner ; puis Jongkind et les impressionnistes profiteront de l'apport du maître romantique ; enfin la technique impressionniste évoluera vers le mode d'expression du néo-impresionnisme : LA DIVISION* (Signac: 1899, versión Kindle, pos. 451).

A lo largo del texto se vincula la técnica de la división con la luz, de manera que se presenta dicha técnica como la conquista de una tríada de términos que el programa neoimpresionista utiliza como valores relacionados directamente:

*L'effet recherché par les néo-impresionnistes et assuré par la division, c'est un maximum de lumière, de coloration et d'harmonie* (Signac: 1899, versión Kindle, pos. 1242).

También Seurat utiliza en el mismo texto en una ocasión el axioma “arte es armonía”.

<sup>228</sup> Este giro que dirige a la presencia misma del cuadro se acepta para otras manifestaciones postimpresionistas; no obstante, aquí argumentamos que la experiencia del cuadro como realidad inmediata procede del Impresionismo. Natasha Staller enuncia el tipo de controversia que el postimpresionismo impone frente a las convenciones *naturalistas* diciendo que “[But] this battle was played out on the level of purely visual attributes as well. Van Gogh, Gauguin, Seurat, Monet, and others profoundly altered the forms and meanings of their work; with personal variations, they adopted anti-naturalistic color, purged space and volume, and invented *facture* that called attention to itself as aesthetic component.” Staller, N. *Op. Cit.*, pp. 351-2.

apenas preparada con la imprimatura blanca<sup>229</sup>. Se había declarado ya que la obra neoimpresionista es frontera en sí misma y la razón viene de lo que se acaba de explicar: la imagen activa paso sensual e ineludible, al frente y atrás, entre dos actitudes del observador: del ser sin más al ser proyectado en su deber ser, y viceversa.

Que el ojo se arroje a la «*division*» y a la «*touche divisée*» quiere decir que penetra la factura del cuadro, lo cual nos recuerda la pretensión que Kandinsky expresa mediante una anécdota que proviene de su famosa expedición etnográfica a la provincia de Vologda que relata en *Rückblicke* (1913) de “mover[se] en el seno mismo del cuadro”<sup>230</sup> y amortigua tanto el carácter anecdótico de las

---

<sup>229</sup> Los estudios más importantes sobre el Neo-impresionismo insisten en la primordialidad de la «mezcla óptica» como objetivo de los pintores neo-impresionistas, como sucede en la tesis de William Innes Homer. Robyn S. Roslak ha comentado el desarrollo de estos estudios y los ha confrontado con interpretaciones que se oponen a esa tendencia, tales como el estudio de John Gage sobre la técnica de Seurat. Según Roslak, “Gage convincingly suggested that Seurat’s application of paint in discrete, colored points did not, as Homer asserted, inevitably produce an optical fusion of color when his paintings were viewed from a distance, or capture accurately the color and luminosity of solar light, but instead produced an evenly textured and harmonious field of pigment on the canvas, which was Seurat’s overriding concern in the first place.” Para ejemplos de la tradicional interpretación de la relación entre teoría del color y el programa neoimpresionista, ver Homer, W. I., *Seurat and the Science of Painting*, (Cambridge, Mass.: 1964) y Schapiro, M., “Seurat and ‘La Grande Jatte,’” *Columbia Review*, XVII (noviembre, 1935) pp. 9-16. Para reconsideraciones que cuestionan el enfoque tradicional sobre la primordialidad en el programa neo-impresionista de la «mezcla óptica», ver Lee, A. “Seurat and Science,” *Art History*, X, 1987, pp. 203-26 y, especialmente, Gage, J. “The Technique of Seurat: A Reappraisal,” *Art Bulletin*, LXIX, 1987, pp. 448-54.

<sup>230</sup> El pasaje en *Rückblicke* produce una analogía entre el espacio pictórico del cuadro y el espacio físico de las casas aldeanas que visitó en la expedición, casas en las que, según Kandinsky, se le revela un propósito de la pintura.

*[En esas casas mágicas experimenté algo que no volvió a repetirse después]. Esas casas me enseñaron a moverme en el seno mismo del cuadro, a vivir en el cuadro. Recuerdo aún que al entrar por primera vez en la habitación, me quedé petrificado ante un [cuadro] tan inesperado. La mesa, las banquetas, la gran estufa que ocupa un lugar importante [en la casa del campesino ruso], los armarios, [cada objeto], estaban adornados y pintados con abigarrados colores. (...) Cuando por fin entré en el cuadro me sentí rodeado de todas partes por la pintura en la cual había, pues, penetrado (Kandinsky, *Mirada*, pp. 108-9).*

memorias del pintor ruso como el metafórico con que la voz de dichas memorias revisten este enunciado. A esa etapa del curso de una conceptualización particular de la luz, Kandinsky accede cuando tiene contacto con los círculos postimpresionistas en París y elabora sus más acabados “*dibujos de color*”. Aun contando con los rasgos de la teorización neo-impresionista que llegan a distinguir claramente la conceptualización de la luz que se desarrolla en el programa kandinskiano, principalmente la participación de una meditación sobre el color negro, con ellos muestra una comprensión particular de la obra de estos pintores en la cual reconoce los lineamientos generales de la fundamentación neo-impresionista, pero toma arbitrariamente la noción de frontera entre las dos actitudes del hombre frente al ser por algo que se asemeja con más precisión a un concepto de límite<sup>231</sup>, quitándole a aquella la condición de paso o de posibilidad de tránsito libre al establecer, de manera rígida, el sentido de la experiencia de la obra en dirección a la mancha autónoma e independiente de la pintura neo-impresionista<sup>232</sup>. Luego, el sentido que favorece la comprensión kandinskiana de la pintura neo-impresionista parte de la separación conceptual –y del equilibrio– entre «mezcla óptica» y «división» y apunta por la vía de ésta última al principio más originario del deber ser.

### ***3.5. Retórica anarquista del fin de siècle y «éclat» como luz sintética***

Este ser, que remite de forma especial al deber ser, encuentra en el variopinto argot de la lengua francesa de *fin de siècle*, en especial al carácter subversivo del simbolismo, un canal apropiado de expresión<sup>233</sup>. Como se ha referenciado aquí, ya se ha mostrado en varias ocasiones el paralelismo, apoyado en la simpatía y la reciprocidad, que se dio entre las ideaciones anarquistas de tipo

---

<sup>231</sup> En este sentido, el concepto de límite respondería a la separación que determina dos tipos de experiencia distinta que se suceden y que se excluyen. Es decir que el fin de una experiencia marca el comienzo de la otra.

<sup>232</sup> La recomposición óptica, que es uno de los elementos que forman la base de la teoría neo-impresionista, no tiene importancia alguna en la teorización de la pintura que compone Kandinsky.

<sup>233</sup> Staller, *Op. Cit.*, p. 332.

intelectual de final del siglo XIX y miembros del movimiento neoimpresionista<sup>234</sup>. Según estos trabajos, una forma de manifestación tangible de ese paralelismo se da en el terreno de la analogía con respecto a la visión positivista, progresista y tecnológica de fin de siglo y se sostiene allí gracias a la figura de la metáfora, una metáfora que emerge, en el «siglo del átomo», con el auge de las reconsideraciones sobre el concepto de materia, acerca de la naturaleza (en el sentido en el que aquí viene siendo determinado como un *naturalizar*) de la materia, desde los dominios de la Química y de la Física. El anarquista de origen ruso, Pierre Kropotkin, por citar un ejemplo, recurre a mediados de la década de 1890 a una metáfora proveniente del modelo químico para articular su teoría social. Y así como el anarquismo de la última década del siglo XIX adoptó una comprensión novedosa del término *síntesis*, comprensión de líneas que logran distinguirse de aquella comprensión que Goethe presenta, en la cual *síntesis* comporta el significado de ley natural o de patrón íntimo de todos los fenómenos, también los neoimpresionistas tocaron las líneas de su teoría con esta palabra para referirse a algo *decorativo* que va más allá de la propuesta de lo legal en la naturaleza, algo que se considera, de alguna forma, *más auténtico* que la ley de lo que naturaliza. Signac cita a Félix Fénéon en su texto:

*[Las telas neoimpresionistas], exemplaires spécimens d'un art à grand développement décoratif, qui sacrifie l'anecdote à l'arabesque, la nomenclature à la synthèse, le fugace au permanent, et confère à la nature, que laissait à la fin sa réalité précaire, une authentique réalité* (Signac: 1899, versión Kindle, pos. 1276).

Lo que nos transmite Fénéon es justamente la distinción entre dos mundos separados: lo *naturalizado* y lo que escapa a la *naturalización*. A esto que escapa a la *naturalización* corresponde, además del “arabesco” y de lo “permanente”, la “*síntesis*”, que identifica a su vez con una “realidad auténtica”.

Se deriva de ahí que, también para el Neo-impresionismo, podríamos seguir hablando de la intención, de parte de sus protagonistas, por restituir un origen mítico de la pintura mediante el señalamiento de

---

<sup>234</sup> Roslak, *Op. Cit.*, p. 389.

su ‘capacidad sobrenatural’. Esta vez, el concepto de *síntesis* como una forma de racionalización que da origen a la pintura se intuye como ‘sobrenatural’, en el sentido en el que las teorías sintéticas resultan de un arreglo especial a un conjunto de componentes idiosincráticos y culturales, y no de la observación directa de los fenómenos físicos en sí mismos. De esta manera, lo que cabe dentro de la definición de líneas del concepto de *síntesis* de los últimos años del «siglo del átomo» se resiste a ser metabolizado de manera que resulte en una fórmula estable. Para los *Chromo-luminaristes*, la «*division*», al contrario que el método goetheano, el cual procura el principio único y estable que yace en el fondo, y que comunica en todos los fenómenos aquello que en ellos llamamos ‘la realidad’, de manera que lo que no es esencial a la cosa resulta ilegítimo a esa realidad, conduce al descubrimiento de la *intra-acción* en el ente – que en el caso de la pintura sigue siendo afín a la indisociabilidad entre luz y color–. Siendo así, el principio de unidad, de armonía, queda desvinculado del ritmo de lo que simplemente *es dado* a la percepción y a la comprensión, y, por esta razón, la unidad, o armonía, reclama una dimensión, alternativa, de composición y de realización. En este sentido, la *síntesis* del *Chromo-luminarisme* reintroduce el misterio en el origen de la pintura, ya que, gracias a ella, la noción naturalizada de luz que corresponde a la luz solar (o, también, a la luz eléctrica) pierde de golpe su integridad como concepto unitario y abarcador de lo que la luz es. A partir del concepto de *síntesis* del *Chromo-luminarisme*, se propone un cambio en la operatividad del concepto de «luz», puesto que la luz sintética, ese «*éclat*» compuesto por toques de pigmento puestos en relación entre sí sobre y con el plano pictórico, trasciende su vínculo con el impulso a la naturalización que procede del Cartesianismo y que se galvaniza con la teoría óptica de Newton y pasa, de ser algo exteriormente autónomo, a producirse, si bien precisa de un estímulo externo que la cause, como algo particular que obra en el entendimiento. Para una ilustración correspondiente de lo que se acaba de decir, que viene a propósito tomando el riesgo de que las coordenadas históricas resulten demasiado generales, cedemos la palabra a Helmholtz<sup>235</sup>, la figura descollante en el siglo XIX en la investigación sobre el campo de la visión:

---

<sup>235</sup> Mencionado por Signac junto a Rood, entre otros (Signac, 1899, versión Kindle, pos. 1000).

*If you like paradoxical expressions, you could say: light becomes light [only] when it meets a seeing eye; without that it is a merely movement of aether<sup>236</sup>.*

Lo que afirman las palabras de Helmholtz atañe, tanto a la luz naturalizada –inevitable aquí cruzar, mediante la frase de Helmholtz, una referencia a Newton a través del problema teológico que a éste preocupaba sobre la relación entre luz y éter–, como al descubrimiento de los neo-impresionistas. De aquí tenemos que lo que es la luz es objeto del entendimiento y éste lo capta en ocasiones muy especiales, siendo que una de las vías por las cuales lo hace es la apercepción.

Sin embargo, el asunto de la obra neo-impresionista se reviste de una complicación más que se hace notable cuando se viene de vuelta al ámbito de lo artístico. Allí, tenemos que el marco, tomado por la teorización neoimpresionista como delimitación de la imagen, rompe la continuidad con el contorno que pretende la mediación del marco decorativo (Signac: 1899). Por esta razón formal, y por la complejidad apologética de la teoría neoimpresionista respecto a la racionalización sintética en el origen de la pintura, como obra de arte la pintura neoimpresionista corre el riesgo de caer en la demostración de sus preceptos, es decir, de entenderse como una perversión metodológica de la práctica artística, una forma de calco en referencia a la metodología positivista y, seguidamente, de que la «*touche divisée*» no logre integrarse con el entorno más allá de los bordes del cuadro. Sólo sociológicamente la pintura neo-impresionista queda justificada, al filo del cambio de siglo, como obra de arte gracias a la simpatía de la visión anarquista contemporánea<sup>237</sup>, que veía en la disposición formal de los elementos en el cuadro neo-impresionista una metáfora del modelo social apetecido por el círculo de *Les Temps nouveaux*, la cual, es a su vez una metáfora del modelo químico de la materia que se impone en el mundo occidental, luego de las investigaciones sobre los atributos del átomo<sup>238</sup>. Esta metáfora, en líneas generales, adoptadas por los

---

<sup>236</sup> Von Helmholtz, H. *Vorträge und Reden*, I (Braunschweig, 1884) p. 378. Fragmento citado por Moshe, B, *Modern Theories of Art 2: from impressionism to Kandinsky*. New York University Press (Nueva York: 1990) p. 38.

<sup>237</sup> Roslak, *Op. Cit.*, p. 385.

<sup>238</sup> *Ibid*, pp. 385-7.

*chromo-luminaristes*, queda resumida y puesta por delante en la manera en la que Signac idealiza la figura del artista al manifestar su admiración por Delacroix:

*N'est-il pas un artiste, celui qui s'efforce de créer l'unité dans la variété par les rythmes des teintes et des tons et que met sa science au service des sensations ?* (Signac: 1899, versión Kindle, pos. 1693).

Así visto, dentro de los límites del cuadro, cada «*touche*» importa por su propia individualidad y pureza, y se integra con la individualidad de todas las demás sobre el plano pictórico para “crear” la armonía, el equilibrio, el «*éclat*», esa luminosidad que se identifica con «*l'unité*». Pero, más allá de la delimitación por el marco, el efecto factual de esa «*unité dans la variété*» queda reducido a poco más que la potencia de la metáfora anarquista<sup>239</sup>, atenuada si se tiene en cuenta la importancia primordial que la sensualidad y la experiencia estética está a punto de recuperar en aquel cambio de siglo (ya en los años en los que Kandinsky entra en contacto directo con el arte francés, 1904-1907).

Antes de proponer unas observaciones finales que dejarán planteada la apertura de un curso sobre la meditación kandinskiana propiamente dicha, exprimiremos a nuestro favor la figura de la metáfora del modelo químico. ¿Cómo se sortea, en sentido axiológico, la aporía que plantea la determinación de un objeto estético, tan complejo como la obra neoimpresionista, en cuanto a forma artística sólo a través de la figura de la metáfora? Ciertamente, el milieu revolucionario de *fin de siècle* estuvo tentado a proseguir según la tendencia del argot. Pero, si se aísla el objeto estético de sus condiciones sociológicas originales, y simultáneamente se traslada al momento en el que Kandinsky se aproxima a la experiencia de tal objeto, revertiremos el orden en el que la metáfora prima sobre el efecto factual que tal objeto produce.

Si se observa detenidamente un cuadro neoimpresionista, y se avanza en la dirección propuesta por la teorización ya discutida hacia la

---

<sup>239</sup> Los neo-impresionistas, aunque apoyaban el deseo de justicia social, nunca hicieron parte de agitaciones agresivas en favor de una causa o visión colectiva. *Ibid*, p. 383.

«*division*», se ingresa, en lugar del dominio de lo químico, en el de lo físico y, nuevamente, de manera más específica en el de la óptica. Observamos sutiles manchas de pigmento, que definimos como una materia opaca con determinados atributos intrínsecos en su composición; observamos esto en una mancha y somos capaces de identificarla como tal, o en toda la variedad de ellas que se nos presenta ante la mirada. De manera individual, en cada «*touche*» dialogan los atributos de la materia con las propiedades estéticas de la mancha en sí. Pero, al observar de un solo golpe la variedad de manchas –«*le touche divisée*»– y su relación con el formato, se actualiza la dialéctica de los atributos de la materia y las propiedades formales en la mancha, de manera que, si todos los elementos se encuentran en su lugar, se obtiene identidad en la unidad, se da plenamente el momento sinalógico, es decir que la identidad se da como identidad fenoménica. Armonía y equilibrio se identifican con la experiencia del «*éclat*», de este tipo de *luz sintética*, de la cual hay que notar que es el resultado del diálogo (misterioso) entre materia y forma, apartado de la explicación mecanicista sobre la radiación de partículas singulares. Desde luego, todo esto no borra lo sugerido por Helmholtz, ya que la condición –que los elementos se encuentren ubicados en el lugar que les corresponde– actúa como preconditione e implica la mirada idiosincrática que entiende tal diálogo<sup>240</sup>. No obstante, la metáfora se diluye o es sustituida por una experiencia real de la continuidad entre observador y los elementos que el objeto congrega, aunque enmarcada o separada de lo que está más allá de sus límites objetuales.

Cuando Kandinsky entra en contacto directo con la obra *chromo-luminariste*, la metáfora anarquista ya se ha reabsorbido. La experiencia de la armonía, pues, en la obra neoimpresionista remite finalmente a la luminosidad de manera que, aunque no por la vía del mecanicismo, sí guarda todavía afinidad con la causación de un *naturalizar*. Las poéticas, tanto la del Neo-impresionismo como la del Impresionismo, previamente a la politización de cualquier

---

<sup>240</sup> Tal entendimiento puede ser intuitivo y modifica las nociones de experiencia pura. Una explicación concisa de las líneas generales de la oposición argumentada de Helmholtz a la teoría nativista de la percepción en Pastore, N. *Selective History of Theories of Visual Perception: 1650-1950*. Oxford (Oxford University Press: 1971) pp. 159-177. Así, valida proposiciones bergsonianas sobre preconditiones para la percepción.

esteticismo propia del milieu francés, se inscriben en la función creativa en arreglo al reordenamiento de sus elementos. Podemos decir que las poéticas de ambos movimientos tienen en común que son de tipo *poiético*.

Sin embargo, aunque Kandinsky se haya nutrido de todo este desarrollo previo del concepto de luz que subrepticamente restablece el diálogo de la noción de luz misma con la materia y *en* la materia, y aunque formalmente el pintor ruso haya encontrado el potencial de la mancha y del ritmo para dar la partida a su meditación personal, su obra se desarrolla invocando reflexiones más elaboradas en el campo de lo formal, como se ha visto, sobre el marco del cuadro, pero también como veremos, sobre el color negro como participante de la experiencia de una *luz sintética*. Otras reflexiones de tipo conceptual derivadas del contexto «expresionista» en Alemania, aquella sobre la negación de la armonía que despunta en las páginas de *Das Geistige in der Kunst*, por ejemplo, complementarán el giro que toma la práctica pictórica del pintor ruso y da inicio a su programa a partir de 1908, cuando abandona definitivamente los ejercicios de sus años de formación que tienen como modelo a estos movimientos.

De acuerdo a lo que tienen en común las poéticas de los movimientos franceses de *fin de siècle*, veremos de manera referencial, que es siempre en el paso por el que Kandinsky regresa de lo francés a lo alemán, a aquel «clima expresionista» cuya poética practica vehementemente el salto de la *poiesis* a la *praxis*, donde se define la colisión y el contraste desde el cual se desarrolla la «*meditación kandinskiana*» sobre la ‘capacidad sobrenatural’ de la pintura, su “fuerza divina” y sobre la reconstrucción mítica de lo que está en su origen.



## PARTE DOS SOBRE EL PESO DE LA LUZ

### Capítulo 4. Problemas del concepto simbólico de luz

Hasta este punto de la exposición, he situado en un momento determinado (el agenciamiento artístico que se posiciona a contracorriente del *naturalismo* y del *realismo*, apelativos estos de la interpretación que toman, en la segunda mitad del siglo XIX, los conceptos de objeto y de *mímesis*, y que expresa de esta manera, en formato de crisis obligada, la reflexión sobre la representación artística), en el sentido histórico, la convergencia de algunos marcos que contienen desde perspectivas diversos desarrollos de lo que puede reconocerse generalmente como el fenómeno de la luz.

No sin algo de deliberación, he evitado un presupuesto originario del cual emanan las variadas perspectivas del fenómeno de la luz que se han tratado aquí. Sin embargo, habiendo seguido la metodología fenomenológico-hermenéutica que dirige este trabajo, nos encontramos en un lugar crítico de su entramado, en el que se ha propuesto ya la definición de un tipo especial de luz, de una forma estética que sintetiza las líneas conceptuales de las nociones de luz pre-moderna y moderna, a la cual damos el nombre de «luz pictórica», habiendo exhibido en ella el transversal aspecto simbólico que liga ambos órdenes conceptuales, hasta llegar a la consideración de la luz como fenómeno. Por lo tanto, a fuerza también de dicha metodología, es preciso a esta altura explorar ese lugar, en el cual se revela el carácter originario de la metáfora de la luz contenida en la expresión «Luz de luces»<sup>241</sup>, con sus connotaciones solares, de la cual debería reconocerse sin duda alguna el hecho de que ésta invade y atraviesa todo el curso de reflexiones que dan forma a la pregunta por la revelación de lo espiritual.

---

<sup>241</sup> El origen de esta expresión lo encontramos en el sufismo iranio. Ver prólogo por López, A. a Corbin, H. *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Siruela (Madrid: 2000) pp. 9-14.

Del carácter originario de la metáfora de la luz, es decir, de la concepción de la luz como metáfora, y vista como presupuesto, he conducido la exposición a través de la investigación de algunas de sus hipótesis, de manera que en el momento determinado por la pintura de fin de siècle, nos encontramos con un verdadero entramado producido por el engarce que resulta del seguimiento cronológico simple, de una ruta trazada por el gradual ocultamiento de ese fondo metafórico. La recuperación de ese entramado procura hacer frente y oposición a ese ocultamiento. Así, cuando nos situamos en el momento en el que irrumpe el agenciamiento artístico del cambio del siglo XIX al XX, retornan tanto la teoría óptica medieval, como la teoría óptica de la *Revolución científica*, y asimismo, tanto la teoría romántica del color que divisa un nuevo horizonte –regresivo– para la comprensión del fenómeno de la luz, como las teorías pictóricas sobre la armonía y la unidad que recorren todo el trayecto cronológico de la historia de la pintura como arte desde el Renacimiento.

La primera parte de esta exposición ha terminado con la proposición de posibilidad de una «luz pictórica». Desde el punto de vista fenomenológico aplicado a los movimientos pictóricos franceses del último tercio del siglo XIX, fueron varias las condiciones de posibilidad de esa «luz pictórica» que se destilaron de la puesta en consideración conjunta de sus formas y de las condiciones de producción de éstas; me refiero de esta manera a las categorías empíricas, es decir, a las condiciones mínimas conceptuales de desarrollo de unas formas pictóricas determinadas<sup>242</sup>. Sin embargo, la categoría trascendental que define el orden que estructura la «luz pictórica» es, con certeza, el efecto esperado del arte en cuanto se le conciba como acontecimiento que logra rebasar las determinaciones culturales que lo mantienen agazapado dentro de la estrechez de lo fútil, en el marco de una visión pragmática definida por el positivismo científico e industrial. Esto se traduce en la conciencia de una decadencia del entramado trascendental, del carácter cosmológico y cosmogónico, que había servido como presupuesto sobre el que se ha apoyado la investigación artística.

---

<sup>242</sup> Entre las más importantes en los inicios de la conceptualización kandinskiana del arte tenemos mancha, marco, composición, simultaneidad, y relaciones cromáticas.

Es a partir de este punto de la exposición, la cual conduce su interés hacia la esencia en clave filosófica de la obra de Kandinsky, en el que su desarrollo adopta un movimiento caleidoscópico. Pues, desde el punto de vista artístico, no basta situar la obra de Kandinsky sobre una línea de desarrollo progresivo, ni proponer con ella una elevación de las formas pictóricas que le precedieron inmediatamente y que pudieron haberle servido de plataforma al despliegue de su operar; y de manera contrastante, tampoco viene al caso ensayar una demostración que presente la obra del pintor ruso como una marca que consolida un giro paradigmático en torno al tópico de lo representativo. Desde el punto de vista artístico se demanda en el estudio de la meditación del artista moscovita la reunión en ella de lo artístico mismo con su potencia trascendental.

Bajo esa perspectiva, la del arte como agente de transformación del entramado trascendental que la «meditación kandinskiana» plantea, se trata de adelantar la exposición, como se ha hecho en la primera parte con el desarrollo de un marco que integra la práctica de la pintura y la conceptualización de la luz, continuando con la metodología fenomenológico-hermenéutica. Por lo tanto, y para ajustar la exposición a los objetivos de este estudio, es preciso esclarecer cuál es el fenómeno que se viene a observar o el punto de partida para tal observación y establecer en seguida un marco categorial válido para llevar a cabo la propuesta metodológica.

En primer lugar, se tiene que la fórmula con la que Kandinsky propulsa su meditación está estructurada por dos partes. Me refiero al título del texto sígnico de su etapa muniquesa, *Über das Geistige in der Kunst*. Sin duda, sobre la primera parte, «*das Geistige*», pivota el interés que el texto despertó entre sus contemporáneos; pero no sólo ese interés: además, despierta cierta curiosidad, una curiosidad incómoda que remueve el resquemor que produce toda referencia a *lo espiritual* en un momento de tensión crítica que hace parte del fenómeno religioso del día de hoy. En el cambio de siglo, los términos *Geist* y *Geistige* hicieron parte del argot de la *Kultur* en la que incursionó Kandinsky. La boga de estos términos respondió a una ambigua reacción frente al pensamiento materialista y positivista impulsado por la industrialización técnica (y de la técnica) que regía entonces como pauta del acontecer social. En vista de esto, se puede decir que Kandinsky se muestra hábil al utilizar la expresión «*das*

*Geistige*» para asegurar el interés de sus contemporáneos sobre su texto. No obstante, independientemente de la posible intención propagandística, la elección del término repunta con observaciones que vale la pena examinar con cuidado<sup>243</sup>. ¿Qué evoca Kandinsky cuando enuncia su «*das Geistige*», expresión con la cual orienta su determinación existencial?<sup>244</sup> Comenzando a recorrer esta singladura urge pues que se diga que en el momento en el que Kandinsky prepara el texto que lleva en su título la expresión «*das Geistige*», *Geist* es ya un vocablo que como concepto, todavía que se trate de una noción enlodada por la polarización dialéctica que la opone metódicamente al concepto de materia<sup>245</sup>, se encuentra sobredeterminado por varias tradiciones culturales, con lo cual se soslaya el trámite de buscar en el análisis hermenéutico del texto de

---

<sup>243</sup> Lisa Florman, por ejemplo, es una de las autoras que, al aproximarse a la fórmula kandinskiana con especial atención a la elección de la expresión «*das Geistige*» condiciona las interpretaciones posibles al hecho de que la publicación de la primera edición del tratado surgió en lengua alemana, a pesar de que se ha probado, y ella bien lo reconoce, que ya existía entonces la versión escrita en ruso y que muchas de las notas que conformaron el contenido del texto estaban escritas en la lengua natal del pintor ruso. Por esta vía, la autora ve en la decisión sobre la lengua de publicación un guiño directo a una determinada concepción de «*Geist*» emparentada con el pensamiento fijado en lengua alemana y, de esta manera, remite a la impronta filosófica de la *Estética* de Hegel sobre el desarrollo posterior de la filosofía y las artes de Europa. Florman, L. *Concerning the Spiritual—and the Concrete—in Kandinsky's Art*, Stanford University Press (Stanford, CA: 2014).

<sup>244</sup> Podría uno preguntarse si, al afirmar que, con la enunciación del «*das Geistige*», bascula entre sus extremos éticos, morales y profesionales (en el sentido etimológico del ‘profesar’ que Derrida expone en su *L’université sans condition* (2001)) toda la aventura vital del pintor ruso, se pierde el enfoque razonable de la investigación sobre Kandinsky.

<sup>245</sup> Kandinsky reconoce, sigue y se aleja hasta donde puede del contrabalance conceptual entre estas dos ideas. La nota 4 en *Über das Geistige in der Kunst* nos proporciona una pequeña muestra de la prudencia con la que el artista moscovita se planta en el medio de la polémica que enfrenta a estos dos polos, mientras filtra disimuladamente su comprensión amplia del concepto de materia, que la distingue de lo material:

*Aquí hablamos mucho de lo material y de lo inmaterial y de los estados intermedios «más o menos» materiales. ¿Es todo «materia»? ¿O todo es espíritu? Las diferencias que establecemos entre materia y espíritu: ¿no serán más que matices de la materia o del espíritu? El pensamiento, definido por la ciencia positiva como producto del «espíritu», es también materia pero sensible únicamente a los sentidos refinados y no a los toscos (Kandinsky, DEA, p. 30).*

Kandinsky o en las interpretaciones posibles de sus pinturas, como imágenes singulares y autónomas, las líneas de un concepto inédito que comprenda aquello que el pintor desea expresar con su fórmula.

Como signo, *Geist* es un objeto lingüístico que enfrenta en el uso que de él se hace a partir de la Ilustración problemas de correspondencia de sentido entre culturas diferentes y, por ello, también de traducibilidad entre lenguas<sup>246</sup>. En parte conducente a lo anterior aunque también por derecho propio, se presenta el hecho de que, a partir de comienzos del siglo XIX, se dispersa gradualmente por Europa (llega a Rusia a mediados de ese siglo)<sup>247</sup> el reconocimiento de la filosofía de Hegel; se estudia su obra *Phänomenologie des Geistes* (1807) y, con ella, se dispersa también una formulación de *Geist* como concepto obligado a la dialéctica (o a lo dialéctico) de su sistema filosófico. Bien es cierto que el concepto de *Geist* que impregna las páginas de Hegel toma forma del neoplatonismo que rezuma de la evolución histórica del cristianismo; no obstante, a partir del estudio de la obra del filósofo alemán como sistema y de su impacto, se incoa una actitud para referirse al *Geist* que parece ignorar deliberadamente el origen teológico de su invocación. Pero el eco de ese origen teológico no se ha disipado; su invocación ha resurgido y se ha recreado en un número considerable de ocasiones a lo largo de los siglos XIX, XX y lo que va del XXI y, hoy a semejanza de cuando corrían los días en que el maridaje configurado por el materialismo y el positivismo marcaba la pauta que imponía las condiciones socioeconómicas de Europa, cultos religiosos, de cortes muy variados, que se estructuran en relación a entidades que corresponden conceptualmente a nociones engendradas por aquella

---

<sup>246</sup> En el caso del estudio sobre aspectos de la obra de Kandinsky se cuentan autores que promueven la problematización de la traducibilidad del término «*Geist*» desde pautas variadas. Aquí mencionamos la inflexión filológica que otros autores tratan solamente por la incidencia que el término *Geist* tendría en la estructura de la fórmula de *Über das Geistige in der Kunst*, pero recordamos de nuevo que el enfoque metodológico del presente trabajo es fenomenológico-hermenéutico.

<sup>247</sup> Billington, J. H. *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa* (1966). Traducción al Castellano por Esther Gómez Parro. Siglo XXI, (Madrid: 2012) parte III, “El nuevo mundo de San Petersburgo”. Ahí se documenta la llegada de la obra de Hegel a Rusia. La interpretación de Billington sugiere que, más que una influencia ordenada de sus ideas, en Rusia se vulgarizaron las reflexiones de Hegel y se utilizaron básicamente, como contrapunto al misticismo que dominaba el contexto ruso.

del Espíritu Santo de las doctrinas judeo-cristianas, continúan resistiendo al abatimiento por el peso de lo dialéctico.

Ante la sobredeterminación multicultural del término *Geist* que ya se ha galvanizado al arranque del siglo XX, Kandinsky da un aliento a su pregunta por el carácter cosmogónico y cosmológico del arte mediante una fórmula que plantea subrepticamente otra pregunta: ¿A qué concepto de Geist remite el «*das Geistige*» que se enuncia en la fórmula «*das Geistige in der Kunst*»? Retomando la fórmula, esta vez con plena atención a los dos términos de ella, encontraremos que ésta está compuesta por el «*das Geistige*» seguido por el «*der Kunst*», o, por analogía, el presumible modo trascendido del ser en el *cerco de lo hermético* seguida del presumible modo trascendental del ser mismo en el *cerco del aparecer*<sup>248</sup>. Los dos modos del ser basculan sobre la partícula «*in*». Basculan y también se encuentran *separados*. Este «*in*» se constituye en un portal, en un umbral<sup>249</sup>. Tal portal redirecciona el sentido (presunto) en el que se relacionan el cerco hermético (oculto) y el cerco del aparecer en la fórmula kandinskiana, pues introduce la idea del tránsito desde lo oculto hacia

---

<sup>248</sup> El cerco del aparecer remite al encuentro con la manifestación de lo sagrado, mientras que el cerco hermético mantiene preservado el carácter de misterio y su enigma. Se encuentran separados por un “mundo intermedio” en el que ambos se comunican (Trías: 1994, p. 30). Para una tipología completa de los cercos que concibe Trías, ver su *Lógica del límite* (1991).

<sup>249</sup> Los estudios de las décadas de 1990 y 2000 sobre la obra de Kandinsky, tal vez con los propósitos de desambiguar el término *Geist* en relación al uso que de él hizo el pintor ruso y de retocar el retrato de un héroe del arte moderno en el siglo XX, se empeñan en desvincular la meditación kandinskiana de la posible fascinación que el artista pudo haber mantenido por el ocultismo. Aunque la tesis de Sixten Ringbom, según la cual la ejecución de la obra de Kandinsky corresponde de manera directa y calculada a una mezcla de los planteamientos de la Teosofía de la Señora Blavatsky y de la Antroposofía de Rudolf Steiner, atrofia el marco en el que se estudia la obra del artista ruso, lo cual abre espacio para dudar con argumentos acerca de la tesis misma, resulta desmedido ignorar la influencia de los círculos supersticiosos y esotéricos en la *Kultur* alemana y en la *Edad de plata* rusa del cambio de siglo. María Carlson, en varias de sus obras, documenta la aceptación de algunas formas de ocultismo vigentes en Rusia (en algunos pasajes llega a tratar la incidencia en Alemania): se trata de la práctica del espiritismo, de la difusión y propagación de la Teosofía y de la reverencia a la Masonería. Para algunas descripciones de tal ambiente fascinado por lo oculto y que alcanzan a tocar círculos sociales que envuelven a Kandinsky ver Carlson, M. *No Religion Higher than Truth: A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922*. Princeton University Press, (1993) y Carlson, M. “Fashionable Occultism: The Theosophical World of Silver Age Russia.” *Quest*, 99, 2 (2011) pp. 50-7.

lo que aparece (en el sentido cosmogónico que es el sentido de la expresión “cerco del aparecer”) o que, en arreglo justo a la fórmula de Kandinsky, quien expresamente reflexiona sobre la pintura y, en ocasiones, de manera más general sobre todo aquello que comparece ante la vista.

Esta analogía, estructurada como reflejo de la fórmula kandinskiana, la cual es la fórmula *anticipatoria* de un evento singular, sintetiza los elementos activos de una estructura que proviene de cierta investigación filosófica sobre la revelación del *lógos*, la cual se utiliza aquí a guisa de plantilla sobre la que se dibuja la intencionalidad artística de Kandinsky. Al mismo tiempo que *anticipa* un evento, remite a un evento distinto pero relacionado, entendido como originario. Tal evento es la *escisión* de la unidad, y en la unidad, esta escisión se relaciona con el evento que anticipa: de acuerdo con Eugenio Trías, en el «*acontecer simbólico*» consumado se reúnen o comunican el cerco hermético (habitualmente en régimen de ocultación) y el cerco del aparecer (Trías: 1994, p. 48)<sup>250</sup>.

Trías distingue en su exposición entre un ciclo simbólico y un ciclo espiritual, ya que, lo explica el filósofo barcelonés, el resultado del ciclo simbólico o de la “cópula” entre el cerco hermético y el cerco del aparecer, a saber, el llamado «*acontecer simbólico*», da inicio a otro ciclo al que denomina *ciclo espiritual*, es decir, a aquel ciclo que, a su vez, en su propia consumación resulta en la incoación de la *Edad del espíritu*. Sobre la distinción articulada por Trías como fondo, a merced de la marea de la exposición que sobre ese fondo ondea, en las idas y venidas recurrentes entre ambos ciclos, se estructura una figura compuesta por siete categorías legítimas para la comprensión de cada uno de los ciclos (si verdaderamente pueden ser vistos por separado, *categorías simbólicas* para el ciclo que consume el «*acontecer simbólico*» y *categorías del espíritu* para el ciclo que consume el inicio de la *Edad del espíritu*)<sup>251</sup>. A partir de este

---

<sup>250</sup> Ver nota 248.

<sup>251</sup> Trías propone un sistema de siete categorías (en sentido kantiano) que posibilitan el acontecer simbólico. Las siete categorías se dan en modo diacrónico y el dominio de cada una de ellas se releva de acuerdo a la exposición del filósofo barcelonés, obedeciendo así a la propuesta de asemejar la tabla categorial a una escala tónica musical. Las siete categorías se dividen en tres grupos, donde las cuatro primeras (Materia, Cosmos, Presencia y Lógos) conforman la revelación exotérica o manifiesta, las dos siguientes (Claves hermenéuticas y Lo místico)

momento, no olvidaremos que tal distinción cavita en el fondo de la esquemática de la exposición de Trías, seguramente con el fin de conducir a buen puerto su exposición. Así, también, diré que la distinción entre el *cercos del «das Geistige»* y el *cercos del «der Kunst»* cavita en la fórmula anticipatoria que Kandinsky anuncia en su texto de 1911. Sin embargo, no deseo que se entienda que hay una correspondencia directa entre el *cercos del «das Geistige»* y el ciclo espiritual ni entre el *cercos del «der Kunst»* y el ciclo simbólico; los he designado *cercos* a la manera que Trías usa porque, precisamente, remiten en forma análoga a los cercos hermético y del aparecer que Trías evoca y que son los verdaderos elementos estructurales y las agencias del fenómeno abarcador del *Espíritu* que es el que imanta todos los aspectos de su meditación.

En razón de lo anterior, no diré que una aproximación fenomenológica y debida al ejercicio artístico de Kandinsky permita la distinción entre el ciclo simbólico y el ciclo espiritual a la manera en que el ejercicio filosófico de Trías fija. Mejor, en atención a los *cercos* como agencias del *espíritu*, cabe una proposición de partida que afirma que dicha aproximación fenomenológica se inscribe en el movimiento de vaivén que da forma a la exposición llevada a cabo por Trías en su *Edad del espíritu* sin suponer que la meditación kandinskiana exhibe consciencia expresa y patente de la distinción entre los *ciclos* simbólico y espiritual. Pero, también, como de fijar un punto de partida puede beneficiarse mi propia exposición, tenemos que en el particular orden cronológico de los “eones”<sup>252</sup> que Trías propone, el ejercicio artístico del pintor ruso, en cuanto a que surge bajo la atmósfera del «clima expresionista» del presupuesto de un momento de opresión<sup>253</sup> que se podría caracterizar como *crisis espiritual*, coincide con el *tiempo* o *desarrollo* de la *cesura dia-bálica* más peculiar que, al modo de ver de Trías, quien se manifiesta de

---

conforman la revelación del sentido exegético en el acontecer simbólico, y, por último, la realización del símbolo como reunión de las partes escindidas en la categoría que Trías llama la ‘Conjunción simbólica’ (Trías: 1994, pp. 21-57).

<sup>252</sup> El término “eones” es de procedencia gnóstica. Trías la utiliza en *La edad del espíritu* para estructurar el libro en la forma de una exposición histórica y temporal, remitiendo a la vez a unas singularidades que por fuera del carácter histórico determinan las “categorías del espíritu”. *Ibid*, pp- 15-6.

<sup>253</sup> Trías denomina “*cesuras dia-bálicas*” a estos momentos críticos que se insertan periódicamente en el entramado de sus categorías, necesarias para activar el ritmo que permite la consumación de cada una de ellas (Trías: 1994, pp. 99-100).

acuerdo con Nietzsche y con Heidegger, “acucia y asedia la experiencia contemporánea”, “«huésped inhóspito» que provoca la pérdida de «todo horizonte»<sup>254</sup>. Este tiempo de cesura que obstaculiza el “retorno” del espíritu a su morada, que impregna y enviste la consumación del espíritu con su índole de evento ideal y así fundamenta ontológicamente al *ser del límite* en la filosofía de Trías, se extiende desde Kant y transcurre por el cambio de siglo que vive Kandinsky hasta nuestros días; ahí, desde luego, en la particular cesura, fijamos el punto de partida de la meditación sobre el arte del pintor ruso.

Dice Trías (de manera que viene al caso de la conceptualización simbólica de la luz en franco vínculo con el espíritu) sobre la cesura:

*Ya no hay Luz que haga posible distinguir entre bienes, valores, estimaciones. No hay, por tanto, criterios ni paradigmas de conocimiento, de conducta y sentimiento. No hay términos que confieran finalismo a la facultad de desear* (Trías: 1994, p. 671).

En ese punto de la marea, que ya ha recorrido hasta ahí la exposición de Trías, muy cerca aún de la proposición kantiana de una *Estética* que medie entre la razón y el símbolo, se fija el comienzo de la alineación de la meditación kandinskiana con el esquema categorial que propone el filósofo barcelonés. A los prolegómenos de la meditación kandinskiana propiamente dicha desemboca una reflexión, aún pueril, impregnada de preocupaciones que anticipan presuntas inquietudes acerca del proceso de rusificación de las provincias siberianas, las cuales datan del peregrinaje que el joven académico en los campos de la Economía y la Etnografía completó por Vologda<sup>255</sup>; ya tras su establecimiento en el Schwabing del

---

<sup>254</sup> El evento de esta cesura dia-bálica, identificada con el nihilismo referenciado por Nietzsche y Heidegger, se puede situar, según la exposición de Trías, en el tránsito del sexto al séptimo eón del ciclo espiritual. Siguiendo el curso que propone Trías, el marco cronológico que encierra el desarrollo de dicha cesura comprende desde el Idealismo alemán hasta nuestros días. Nietzsche y Heidegger mismos ya han sido aquí tomados como marcas en el ámbito de la *Kultur*, entre las cuales se contiene el lapso en el que se desarrolla la meditación kandinskiana.

<sup>255</sup> Kandinsky, en sus años de formación universitaria en Moscú, presentó y publicó dos artículos que tratan de la gradual extinción de la memoria de las deidades paganas de las etnias zirianas. En dichos artículos y en las notas en que los

último lustro del siglo XIX, la meditación artística y espiritual de Kandinsky se prepara embebiendo de la atmósfera de cesura «trágica» del «clima expresionista», de la cual toma un primer aire. Sin embargo, ese primer aire no promueve en la orientación que destaca Trías como *horizonte ideal* o *limes* que pueda “proporcionar metas o finalidades de *futuro* a la orientación de la experiencia y de la conducta”, hacia allí donde se proyecta la consumación de la cópula entre razón y símbolo<sup>256</sup>. Sin afirmar que negaría los rasgos de la estructuración de *Espíritu* (desarrollada de forma idealista como antídoto a la «cesura trágica») a la que llega Trías, se diría que la meditación de Kandinsky se impone como la propuesta de *desandar* el recorrido *singularmente cronológico* de la aventura del filósofo barcelonés. Pero, aunque Kandinsky se asemeja a aquellos que (lo cual no escapa a Trías cuando describe la tragedia de la cesura contemporánea) “se sumergen en la noche del inconsciente y del simbolismo”, la forma de *desandar* el recorrido *cronológico* no constituye una mera reacción tendenciosa y propia de la época. Al contrario, presenta un auténtico y legítimo movimiento hacia el restablecimiento del «acontecer simbólico» que huye de la antinomia entre racionalismo y simbolismo.

Dado que se acaba de introducir una distinción entre la estructuración de *Espíritu* de Trías y la meditación kandinskiana entendida como programa, conviene trazar desde aquí el recorrido del *desandar* que se habrá de describir en adelante, entendiendo la estructura categorial de Trías como una guía para emprender el camino. Pretendo, desde luego, otra cosa que el mero recuento regresivo de la exposición de Trías: el *desandar* hacia la restitución del «acontecer simbólico» de

---

referencia, Kandinsky se muestra inquieto, entre otras cosas, pero, sobre todo, por el mecanismo de justicia y ley que ordena el sistema de falta y redención en las etnias siberianas, el cual, de acuerdo al joven científico, a manera de pauta observa el contexto personal del inculcado como causa de la cual procede la ejecución de la falta y en consideración de dicho contexto mide la envergadura del acto de redención o el castigo. Sobre los artículos etnográficos escritos por Kandinsky, ver Podzemskaia: *Colore, símbolo, immagine*, pp. 143-154. Kandinsky contrasta los rasgos de este sistema de justicia a las características del Derecho Romano. Se deduce un esquema de correspondencias entre el enfrentamiento de cultos que toman partido en la rusificación (paganismo y cristianismo) y los sistemas de justicia que Kandinsky compara, el de los pueblos aborígenes y el del Derecho Romano. Para una breve mención por parte de Kandinsky de la comparación entre las formas de ejecución de justicia, ver Kandinsky, *Mirada*, p. 96.

<sup>256</sup> Trías: 1994, p. 653.

Kandinsky exhibe, más bien, el tejido que traman los aspectos del fenómeno de su obra con la definición de cada una de las siete categorías que estructuran de forma genérica los ciclos simbólico y espiritual del filósofo barcelonés.

Sin duda, se presiente desde ya la ocasión de que se presenten varias diferencias de contenido conceptual cuando se atraviesen algunas categorías, dado que el punto de partida del *desandar* kandinskiano, el cual debe presentarse férreamente vinculado a la pintura como práctica y como meditación, presupone la consideración (y consciencia) de una *Estética* como la kantiana que justifique cierta ambigüedad y ambivalencia cuando la pintura del artista ruso tome el lugar de la escritura en cuanto a forma testimonial que manifiesta la revelación del *lógos*, así como lo advierte el orden de Trías en la cuarta categoría del ciclo que consuma el «acontecer simbólico» en su estructura categorial<sup>257</sup>. Aun con esas diferencias, atenderemos varios de los lugares de connivencia que se presentarán y, en ese sentido, además de tomar la estructura de los ciclos como marco categorial, algunos apartes de la investigación (bibliográfica) de Trías servirán de apoyo para la elaboración de la urdimbre y de la trama, sobre todo con aquellos aspectos que tienen que ver con la manera en que Kandinsky recoge asuntos de las tradiciones que le preceden.

Relacionado con el caso de la pintura (y otras formas de expresión tales como la arquitectura y la música, muy importantes sin duda alguna en el cambio de siglo del eje de la *Kultur*), para ampliar provechosamente una de las ocasiones de connivencia y acuerdo, tenemos que Trías da cuenta de las contribuciones hegelianas a la mentalidad del Romanticismo en el difícil terreno de la ética, cuando, ceñido al caso, Hegel define lo nacional y lo nativo como *sustancia ética* de la comunidad testimonial, elementos dramáticos que extienden su propiedad influyente incluso más acá de los grandes conflictos bélicos del siglo XX, y que se expresan naturalmente en formas estéticas de manifestación variadas que acompañan la producción escrita; reviven –y se propagan– con la *sustancia ética* elementos como el «*espíritu del pueblo*» (*Volkgeist*), las formas populares (*Märchen*), las formas ceremoniales y el *genio* del pueblo

---

<sup>257</sup> *Ibid*, pp. 159-70.

como sujeto de lo sagrado<sup>258</sup>, elementos que también participan del «clima –identificable ahora como drama– expresionista». Bien es cierto que, con lo anterior, con las dos caras de la misma moneda expuestas, salta a la vista la paradoja que enfrenta al universalismo de la estética kantiana con su propia afectación por el anabolizante condimento de la ética hegeliana. Sin embargo, de Kandinsky podemos decir al respecto que la paradoja no le incomoda; que la recibe y le da la bienvenida precisamente alejándose en una medida justa tanto de lo kantiano como de lo hegeliano.

Lo que deseo poner de manifiesto para dar inicio al curso del *desandar* kandinskiano es que a partir de Kant se abre la posibilidad de instrumentalización del ambiguo terreno de lo estético. Tanto sirve en Kant a la evidencia de la razón en acto como en Hegel a la manifestación de lo sagrado para una comunidad testimonial nacional, lo estético puede servir también –de la manera que ya vimos que sirve en la Antigüedad tardía y en el Medioevo– a la manifestación y evidencia del misterio, a la manifestación y evidencia de la magia en acto.

#### **4.1. Rasgos conceptuales y formales de «ideología moscovita» en la «meditación kandinskiana»**

En el Kandinsky *muniqués* colisionan las dos formas de tradición que Trías identifica en el curso del ciclo simbólico. Kandinsky, recién llegado de Moscú, es un joven que conoce y practica un complejo monoteísmo que se debate y mide en contrapunto, no obstante, entre el vector en vigor de la rusificación –y su músculo afín: la cristianización del territorio rural– y el de la consideración novedosa de tradiciones espirituales de los pueblos primitivos que habitaron las tundras siberianas que se extendían hacia el Ártico<sup>259</sup>. Al llegar a

---

<sup>258</sup> *Ibid*, p. 633.

<sup>259</sup> Peg Weiss arguye que el fondo del que surgen las notas que informan el ensayo etnográfico de Kandinsky condensa el interés que éste tenía por el fenómeno de *dvoeverie* (o “fe doble”). Para su argumento utiliza deliberadamente eventos que hacen parte del contenido de *Rückblicke* (1913); sin embargo, en mi opinión, como forma de argumentación la extrapolación del contenido de *Rückblicke* no presenta en todos los casos el soporte idóneo para sacar conclusiones, dado que, de acuerdo

Múnich, se encuentra en un escenario de una complejidad distinta, que se trama con los hilos de la actitud de rechazo al Catolicismo, los de la reflexión social y económica sobre la Razón dialéctica que deviene en un panorama variado de racionalismos, también los hilos del rastro del giro propagandístico con el que en la era del príncipe Guillermo II de Prusia se había conducido el debate cultural –para más exactitud, la relación entre la producción artística amanerada a la escenificación monárquica y los intereses políticos y económicos de la burguesía alemana<sup>260</sup>–, y los vientos de la rápida industrialización apoyada en la arrebatada tentativa de configurar un concepto de *técnica*. De este imbricado tejido muestra el favorecimiento de una secularización que conducía el curso del pensamiento filosófico por el cauce de cierta tendencia monista<sup>261</sup>. En realidad, Kandinsky debió haber encontrado que, en el ámbito alemán, la reflexión que dirigió la actitud de la comunidad hacia una unidad trascendental se encontraba sobredeterminada por la mutua (y cautelosa) observancia entre el pensamiento de género ontológico y el de género teológico.

---

con Bouillon, en el texto Kandinsky se construye como mito con evidentes intenciones propagandísticas y de reivindicación de su obra. Aun así, Weiss presenta el fenómeno de *dvoeverie* como la coexistencia sin contradicciones del sistema de creencias paganas siberianas y del cristianismo. Weiss, P. *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman*. Yale University Press (New Haven y Londres: 1995) pp. 20-26, 217n43 y 224-5n42.

<sup>260</sup> Para una reevaluación del rol que los artistas expresionistas jugaron en el marco de los intereses políticos del último período monárquico en Alemania, ver el trabajo de Boorman, *Op. Cit.*, pp. 3-14. Allí se argumenta de forma documentada el problema de la noción generalizada (y romántica) de la autonomía y revolucionario desapego a la realidad de los artistas de vanguardia alemanes expresada en sus manifiestos (de manera extendida podríamos considerar aquí como ilustrativo de la actitud patente en los manifiestos del período, el diario de Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit* (1927) (ver nota 37), en el que se encuentra un texto sobre Kandinsky que considera su obra anterior a 1913 como inspiración para los artistas dadaístas). La premisa del trabajo de Boorman calcula acertadamente la innegable importancia del marco contextual histórico en el que se desempeñaron los círculos expresionistas alemanes y lo correlaciona con la producción cultural de sus protagonistas.

<sup>261</sup> El movimiento de ascenso hacia lo Uno se repliega una vez más, en el ámbito alemán (y europeo) del cambio de siglo XIX al XX, sobre la globalidad del ámbito de la reflexión. Trías, refiriéndose a un tiempo ya pasado entonces, del cual se sirve para postular la relación entre presencia (o revelación previa y positiva del ser, en acuerdo con la sugerencia de Schelling) y testigo como categoría del ciclo simbólico, caracteriza la tendencia monista como el «área poético-filosófica» y la monoteísta como el «área profético-sofiológica» (Trías: 1994, p. 149).

Pero la simbología y los temas que presentan los ejercicios con que Kandinsky se inicia en el arte de la pintura dan cuenta de cómo la colisión entre las dos tendencias reflexivas y su inter-fecundación es real. El artista ruso no se entrega por completo a la corriente monista. Símbolos icónicos como San Vladimir<sup>262</sup> y San Jorge<sup>263</sup>, personajes ambos que figuran en las referencias al origen histórico de la Iglesia rusa ortodoxa, motivos como las cúpulas de los templos moscovitas (como las de la catedral de San Basilio) y las ciudades amuralladas, o temas como el diluvio, el jardín y el juicio final, figuran de manera expresa en la pintura que Kandinsky desarrolla hasta 1908 y gradualmente como vestigios en aquella que se ejecuta a partir de ahí hasta 1914 y que se despoja de los así llamados ‘*rasgos representacionales*’, cuando lo *estético* de corte kantiano le sirve de puerta para avanzar, con todo el bagaje de lo ruso, en lo alemán, y acondicionar así su disposición por lo profético-sofiológico del monoteísmo propio de su perfil idiosincrático con lo poético-filosófico del monismo vigente en el escenario de contraste, es decir en aquel «clima expresionista» aderezado de vitalismo nietzscheano y del penoso agazapamiento de la razón dialéctica y arquetípica en su manifestación menor como razón científico-técnica<sup>264</sup>.

---

<sup>262</sup> El bautismo del príncipe Vladimir de Kiev en 988 DC, el personaje referenciado en la pintura sobre reverso de cristal *St Vladimir* (1911), es, de acuerdo a la difusión de la historia de la Iglesia Rusa, el evento que prefigura el surgimiento de un orden que promueve cierta independencia de Constantinopla y la cristianización de los *Rus*. Aunque el legendario inicio de la cristianización rusa ha sido problematizado desde la década de 1940 por los autores interesados en el tema, Kandinsky se interesó por este personaje, quien, tras su bautizo adoptó el nombre homónimo de Basilio. Vladimir no fue canonizado hasta dos siglos después (1263), durante el período Mongol, cuando Bizancio permitió la celebración del día de San Vladimir.

<sup>263</sup> San Jorge, además de ser uno de los motivos de la mitología de la Iglesia Ortodoxa, hace parte de las referencias a leyendas medievales también en Alemania. Peg Weiss afirma que el uso frecuente del motivo por parte de Kandinsky se podría deber a la afinidad que pudo haber habido entre Stefan George, quien simbólicamente se identificaba con el personaje legendario, y el pintor moscovita. Weiss, P. *Kandinsky and Old Russia*, pp. 146-8.

<sup>264</sup> Trías distingue la razón científico-técnica de la razón como revelación y la toma como una versión decantada de toda matriz simbólica. Con una mención a Heidegger la relaciona con el “chasis o esqueleto del mundo”, de la manera crítica con que éste se refería al estado de la sociedad industrial (Trías: 1994, pp. 669-70).

Se puede decir que Kandinsky no oculta su disposición, ni se despoja de ella al llegar a Múnich, a lo que algunos autores interesados en la historia de las tradiciones religiosas rusas describen como una *ideología moscovita*<sup>265</sup>. En *Rückblicke*, Kandinsky anuncia exaltadamente que la capital rusa ha sido el tema único de su pintura hasta 1912, aparejando la ciudad de Moscú con la luz solar luego de decir “toda mi vida no he hecho más que pintar la ciudad de Moscú<sup>266</sup>”. Seguido a un viaje que realiza a la ciudad de Rothenburg ob der Tauber, Kandinsky pinta *Alte Stadt II* (1902), y sobre este

---

<sup>265</sup> Siguiendo a Daniel B Rowland y a otros autores, de la historia de la cristianización rusa se ha derivado una «*ideología moscovita*». En particular, Rowland arguye que la «*ideología moscovita*» tiene por mecanismo motor la recreación de los textos del Antiguo Testamento. En la historia de la cristianización de algunos territorios rusos, pasajes del Antiguo Testamento funcionan como hipotexto que provee un hilo narrativo y explicativo para los acontecimientos más significativos de dicha historia; además, ligados a esos acontecimientos, sus protagonistas ascienden al estatus destacado de héroes precursores. Así, el Antiguo Testamento se actualiza como núcleo de la construcción cultural de la Iglesia Rusa. Rowland, D. B. “Moscow-The Third Rome or the New Israel?” *The Russian Review*, Vol. 55, No. 4 (octubre, 1996) pp. 591-614. En contraste, Marit Werenskiold, quien sigue la tesis de Sixten Ringbom, importa para el caso del estudio de Kandinsky la tendencia entre autores que estudian la historia rusa a unir la «*ideología moscovita*» a la dirección que conduce la historia moscovita a su horizonte utópico como «*Tercera Roma*». Werenskiold, *Op. Cit.*, 98-100.

<sup>266</sup> Marit Werenskiold funda en el despliegue de esta sentencia un argumento que muestra a Kandinsky como un anárquico religioso que sigue la teoría de la «*ideología moscovita*» por la rama de la «*Tercera Roma*». El trazado del argumento de Werenskiold lleva regresivamente hasta el monje calabrés Joaquín de Fiore, quien anunció la Edad del Espíritu en su esquema trinitario de la historia de la humanidad en las postrimerías del siglo XII. *Ibid*, p. 100. Sixten Ringbom menciona la posibilidad de que el anuncio de Joaquín de Fiore porte las claves hermenéuticas para establecer el significado de algunas pinturas y xilografías de Kandinsky de 1907-08; en su análisis, Ringbom divide el espacio de los cuadros en un nivel superior de formas del “mundo espiritual” (abstracciones –simplificaciones– del follaje de árboles y de formas de nubes) que se reflejan en figuras representacionales que se sitúan en el nivel inferior del cuadro. Ver Ringbom, *Sounding Cosmos*, 1970. Por su parte, Trías amplía el panorama de fuentes del origen de la estructura tripartita y, si bien invoca a Joaquín de Fiore como el “profeta «occidental»” de tal edad del espíritu, no escatima en la mención de otras fuentes que la anticipan como la revelación y profecía gnóstica en el ámbito del Islam o que se sitúan geográficamente en el mundo de Oriente como la “gran reflexión *pneumatológica* de la comunidad mística de Oriente”, mencionando a Gregorio Nacianceno pero omitiendo la participación en ese círculo comunitario del patriarca de la Iglesia Griega, Basilio el Magno (de Cesarea) (Trías: 1994, pp. 367-8).

cuadro escribe en un pasaje de *Rückblicke* un gran elogio al sol, como una manifestación muy exacta y singular de la imagen que el pintor moscovita tiene de la luz de la ciudad de Moscú:

*A decir verdad también en ese cuadro yo andaba al acecho de una cierta hora que era y continúa siendo la hora más [hermosa] en Moscú. El sol está ya abajo después de haber alcanzado su mayor fuerza, la fuerza que buscó durante el día. Ese momento no es de larga duración: unos minutos más y la luz del sol se hará rojiza por el esfuerzo, cada vez más [rojiza], de un rojo primero frío y luego cada vez más cálido. El sol hace que todo Moscú se funda [en una mancha que, como una tuba enloquecida, hace entrar en vibración todo el ser interior, el alma entera]. ¡No, no es la hora del rojo más uniforme la más bella de todas! Ella no es más que el acorde final de la sinfonía que lleva cada color al paroxismo de la vida [y triunfa sobre toda Moscú haciéndola resonar] (...) Y sobre su cuello [del campanario de Veliky en el Kremlin], largo, tenso, estirado [hacia el cielo en una eterna nostalgia] la cabeza de oro de la cúpula que, entre las doradas y multicolores estrellas de otras cúpulas, es el sol de Moscú (Kandinsky, *Mirada*, p. 92).*

Son ampliamente conocidas, en el ámbito de los estudios historiográficos y culturales sobre Rusia, las teorías que hermenéuticamente componen un relato de su historia que encuadra la visión rusa contemporánea (en especial tratando de los siglos XIX y XX) en la imagen simbólica de una Tercera Roma. Alternativamente al trazado de horizonte utópico y a la justificación expansionista que son propias de la versión de tal tipo de teorías<sup>267</sup>, compite una versión más reciente, revisada y documentada en fuentes que se originan antes de 1590, la cual ajusta los eventos más importantes de la historia rusa, de forma ceñida, a la recreación cíclica de los textos de la Biblia y en especial del Antiguo

---

<sup>267</sup> La idea de una Tercera Roma ha sido muy popular en varios géneros de literatura sobre Rusia. Se han hecho compendios que intentan listar la literatura al respecto. Ver Majeska, G. "The Moscow Coronation of 1498 Reconsidered", en *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 26, no. 3 (1978) pp. 353-56; en lengua italiana, la participación de Gold'berg, A. L. en el seminario *Roma, Constantinopoli, Mosca: Seminario 21 Aprile 1981* (Naples, c.1983)

Testamento<sup>268</sup>. Esta versión corresponde con justicia sobre todo a la perspectiva artística y literaria rusa, cuyos documentos se presentan frecuentemente como prueba que contrasta con la idea de Moscú como Tercera Roma.

Las dos formas de teorizar (la de la Tercera Roma y la de su revisión) componen versiones distintas de lo que se reconoce como «*ideología moscovita*». Tienen en común el hecho de que se apoyan en la convicción de que la historia rusa se ila como una sucesión de *comunidades elegidas*: de Israel al Imperio Romano, luego al Imperio Bizantino, y finalmente a Moscovia (y aún la historia más reciente muestra rasgos de tal convicción, el régimen soviético adhiriéndose como el más reciente apéndice a esta sucesión<sup>269</sup>). Aunque la cristianización eclesiástica es sin duda un vector legal en la historia rusa, que ahora gestiona su influencia desde una etapa al medio de la sucesión de eventos que conforman esa historia favoreciendo de este modo la coherencia de la versión de una Tercera Roma<sup>270</sup>, en la historia rusa, vista como la narración en la que el

---

<sup>268</sup> Rowland advierte la posibilidad de caer en una sobresimplificación acerca de la conexión de la historia rusa con la narración del Antiguo Testamento como su modelo. Además del Antiguo Testamento, la institución eclesiástica moscovita se impregna también de la historia de Bizancio, de los Padres de la Iglesia Ortodoxa y de otros textos litúrgicos. Sin embargo, especialmente en los textos litúrgicos, estando estos compuestos por analogías estructurales a la sucesión que va del Antiguo Testamento como prefiguración al cumplimiento de la misma en el Nuevo Testamento, localiza el autor referencias directas y de un tipo rígido al Antiguo Testamento y así arguye una predilección o disposición moscovita a extrapolar frecuentemente los hechos políticos con precedentes históricos tomados del Antiguo Testamento, aun como parte de un esquema histórico más amplio que se extiende más acá del Nuevo Testamento. Rowland, *Op. Cit.*, pp. 591-2.

<sup>269</sup> Rowland, *ibid*, pp. 591-2 y 614-5.

<sup>270</sup> La conexión entre la profecía de Joaquín de Fiore y el marco de la idea de una Tercera Roma rinde como resultado la esperanza de la realización de una *Nueva Jerusalén* o “Jerusalén Celeste”. Este es el cauce interpretativo que conduce a Marit Werenskiold a afiliarse a Kandinsky (y a artistas de finales de los años 1980 disidentes de la formación Pamyat (Sociedad de la Memoria), también denominado a sí mismo como “Movimiento Cristiano Ortodoxo Nacional-patriótico del Pueblo”, grupo de corte fascista que luchó en el marco de las postrimerías de la Unión Soviética amparado por una ideología anti-Sionista y en contra de la Masonería, tomadas éstas como causas de la crisis general de la Rusia soviética) con la esperanza de realización de esa *Nueva Jerusalén*, es decir, con el vector de oposición que siguieron las revoluciones de 1905 y 1917 frente al expansionismo e imperialismo.

carácter ruso trasega de manera subrepticia a través de la sucesión de pueblos elegidos, la condición que realmente se grava como esencia estructural y dominante, y como categoría histórica, es la *elección* de una comunidad, la designación trascendental y originaria de un pueblo. Por la ruta habitual –la de pueblo elegido que remite a la idea de imperio proveniente de las sucesiones eclesiásticas del Cristianismo–, es cierto, podría trazarse una línea regresiva que conduciría, de lo oriental nuevamente a lo occidental, hasta Joaquín de Fiore, introduciendo en el esquema, de manera subversiva e identificativa con el carácter ruso en cuanto a lo eclesiástico de la cristianización, la profecía del abad calabrés del siglo XII sobre la imaginación de una *edad del espíritu* que encadena unas líneas de desarrollo interpretativo que convergen, en los siglos XVII y XVIII, en las reflexiones críticas sobre la razón en el mundo occidental. Sin embargo, por mucho que la cultura rusa se permeó a partir de mediados del siglo XVIII de esta reflexión filosófica sobre la razón, la presunción de su valor como presupuesto para elaborar una imagen justa de la manera como los moscovitas de los siglos XVIII y XIX se identificaron a sí mismos idiosincráticamente deslocaliza el núcleo de la caracterización cultural.

Con el fin de corregir esta deslocalización, insistimos en el peso de la *elección*, de la designación trascendental y originaria del pueblo como aspecto axiológico del carácter ruso sobre la mera narración histórica. Teniendo en cuenta el peso de la *elección*, desde luego, la ruta que traza la sucesión avala sobre todo la historia de Israel como pueblo elegido arquetípico. Por la persistencia del aspecto axiológico de la *elección*, el carácter ruso recorre la institución de la Historia Rusa, con mayúscula, en el modo figurado de comunidad errante, no oficial, que atraviesa a la sombra la sucesión eclesiástica oriental (Roma, Bizancio, Moscovia). De alguna manera, esto corrige el cauce de su periplo. Así su recorrido se cuida de extraviarse en la elipsis occidentalista, por la cual se trasega guiándose con la brújula de la reflexión sobre la Razón. Pero la figura de la comunidad elegida y errante tampoco pasa intacta por la sucesión eclesiástica de Oriente; de lo contrario, habríamos incurrido sin excusa en una sobresimplificación que remite a un judaísmo que no corresponde al carácter ruso ni, más exactamente, a la disposición por lo moscovita. Hablamos así del camino, más afín a la tradición idiosincrática de la que proviene Kandinsky, cuya ruta recorre la mística de Oriente, pasa

por la fundación de la Iglesia Ortodoxa Griega, y por esa vía conecta las puntas de la narración, la del desarrollo de la historia moscovita con la de la narración del Antiguo Testamento como escritura sagrada. Por esta ruta, la *edad del espíritu* tendría unas connotaciones que la distinguen de la imperiosa (y utópica) transformación ambiental de la Tierra en el reino de Dios<sup>271</sup>. Por esta ruta, la *edad del espíritu* convoca un elenco de cualidades distintivas que perfilan el *pathos* de la comunidad elegida y distinguida con la *oportunidad* de seguir los designios del *lógos*, de dar caza a las claves hermenéuticas de la escritura sagrada.

La llamada «*ideología moscovita*» narra con frecuencia, desde la perspectiva que enfatiza la aproximación al Antiguo Testamento, la historia de sus acontecimientos y figuras con comparaciones puntuales. Un ejemplo de tal tipo de comparaciones —que tiende un vínculo con un pasaje de *Über das Geistige in der Kunst* del que hablaremos enseguida— sería aquel en el que determinado personaje de la historia rusa es tomado como un “segundo Moisés” o incluso como una versión enriquecida, más sofisticada si se quiere, del Moisés del Éxodo.

Moisés es una figura que, como símbolo de ciertos atributos apetecibles en los guías políticos y espirituales de los pueblos medievales en el ámbito latino y en el bizantino, viene acompañada de las figuras de José, David y Salomón. Moisés y José invocan los triunfos militares, David la humildad y Salomón la sabiduría. En el ámbito eslavo, los documentos literarios que relatan y dan cuenta de los eventos de coronación toman estos símbolos y construyen la

---

<sup>271</sup> A mi entender, aunque Trías toma en consideración las referencias a la revelación de la *edad del espíritu* en otras tradiciones, con expresa admiración personal por las formas de la gnosis islámica al hacerla presencia ineludible en la analítica del ciclo simbólico, su exposición está diagonalizada por la profecía de Joaquín de Fiore. El ciclo espiritual que presenta Trías toma la Razón por elemento axiológico y así, en su pensamiento —que se manifiesta en otros lugares como en su libro *El artista y la ciudad* (1976)—, la ciudad es la forma apoteósica de manifestación de la razón, metonimia simultánea de ésta y de lo espiritual. Pero el ánimo del pensamiento de Trías se deslinda de lo utópico y de lo desiderativo que yace en las interpretaciones de cualquier versión de apoteosis manifiesta de la razón, ya sea que ésta favorezca o se separe de la precedencia de la idea de una Tercera Roma, gracias a que su concepto de *ser del límite* mantiene el horizonte de esa ciudad que es manifestación de la razón *enriquecida* como ideal de experiencia última.

visión propia de comunidad elegida en aproximación a la idea de una *Nueva Israel*<sup>272</sup>. En una de las fuentes más importantes que compendia el pensamiento ideológico moscovita, *El Gran*

---

<sup>272</sup> La oración de coronación de Iván IV, titulada “*Rey de reyes*”, reza de la siguiente manera:

*King of Kings and Lord of Lords, Who by Samuel the Prophet didst choose Thy servant David and anoint him to be king (tsar’) over Thy people Israel, ... look down from Thy sanctuary upon Thy faithful servant the Great Prince Ivan Vasilievich whom Thou hast deigned to raise up as tsar over Thy people (v iazytse tvoem), whom Thou hast redeemed with the precious blood of Thine only-begotten Son.* [Traducido por Rowland de la copia P de la *Nikon Chronicle (polnoe sobranie russkikh letopisei (PSRL))*]

El texto del servicio de coronación, según Rowland, es incluido por los cronistas en la narración de la historia del pueblo ruso. Con esto, el texto que remite a las figuras del Antiguo Testamento y, particularmente, a la unción de David, reclama importancia en el imaginario que el pueblo moscovita construye de sí mismo.

La procedencia histórica de Moscovia del origen de la separación de Bizancio que dio origen a la Iglesia de Kiev es un tema de estudio complejo que siempre merece más espacio del que se le puede otorgar en el marco de esta tesis. Sin embargo, la literatura que proviene de todas las fuentes y variantes que tejen la compleja trama ideológica moscovita, los textos de Ilarion de Kiev o las *Crónicas Rusas*, por ejemplo, apoyan el paralelismo bíblico. Así, tenemos la comparación entre San Vladimir y David, Iaroslav el Sabio a Salomón, Santa Sofía de Kiev al Templo en Jerusalén. Un resultado interesante de la trama histórica es la convicción de la superioridad del pueblo Rus’ sobre Israel se manifiesta explícitamente en la Primera Crónica Rusa, en la que, enfatizando en el alejamiento de Dios por parte del pueblo de Israel después del período de Salomón, se cita la ira de Dios hacia Israel así:

Many prophesied of their [the Israelites’] rejection [by God], and to such prophets God gave His commandments to foretell *the calling of other nations in their stead.* (énfasis añadido por Rowland)

Ilarion manifestó la superioridad de la Rus’ de Kiev sobre Israel, tal como “la fuente del Evangelio” es superior al “lago de la Ley” que se ha secado ya.

*Menologio*<sup>273</sup>, su autor, Makarii, se refiere a Vladimir<sup>274</sup>, en los textos para el 15 de Julio, no sólo como “nuevo Constantino” sino como “segundo Moisés” y así, su reino como “el nuevo pueblo elegido, la tierra de Rus’”, referencia que concuerda con el atributo significado por la figura de Moisés, ya que es la conquista militar de Vladimir sobre Khazar el evento que se ha popularizado, a pesar de las dudas que ponen los estudios más extensos sobre el asunto, como el momento de surgimiento de la Iglesia de Kiev y la separación de Bizancio.

Además del ya citado fragmento de *Rückblicke* con el que Kandinsky manifiesta la exaltación y afectación que le produce la hora moscovita, otros componentes del corpus (escrito y visual) de Kandinsky, los cuales se pueden relacionar con los elementos que se acaban de exponer acerca de la incoación de un pensamiento ideológico ruso, confirman el vínculo de éste con la disposición hacia la versión de «*ideología moscovita*» que remite a la convicción de una autodeterminación cultural moscovita como *Nueva Israel*. La presencia (o ausencia deliberada) de la figura de Moisés como símbolo se materializa de diversas formas en ese corpus; tal es así, que una indagación en esas formas constituye una exploración en el campo de los intereses de Kandinsky, de manera que por este entresijo penetramos aspectos importantes de la meditación del pintor moscovita y, una vez allí dentro, nos encontraremos arrojados en pleno al campo que escenifica la tercera categoría del ciclo simbólico: *El encuentro de la presencia y el testigo*<sup>275</sup>.

---

<sup>273</sup> El *Menologio* ha sido investigado por David Miller. Aunque en el *Menologio* una vasta porción se dedica a la doctrina de la Tercera Roma, los textos que se dirigen al reclamo moscovita como pueblo elegido están directamente conectados con la Rus’ de Kiev y se separan de los eventos importantes de la historia oficial como el Concejo de Florencia, la caída de Bizancio o el fin en el sexto milenio de la creación.

<sup>274</sup> Se trata de Vladimir de Monomakh de Kiev. Ver Langer, L. N. *Historical Dictionary of Medieval Russia*. Entrada Makarii (Macarius), Scarecrow Press (2001) pp. 118-9.

<sup>275</sup> La entrada por la tercera categoría no supone un problema de coherencia en cuanto a lo planteado como el “desandar”. De acuerdo con Trías, el orden de las categorías conviene a una presentación cronológica especial de la historia de las ideas en clave religiosa, pero, en la sugestiva manera como el «acontecer simbólico» debe ser pensado, las categorías, como «*eones*», se superponen unas con otras en ese acto de simbolizar. El “desandar” intenta en el esquema especular construido por la analítica de Trías, en el que un ciclo es imagen del otro (lo cual

La pintura sobre reverso de cristal de San Vladimir, un ensayo a caballo entre la tradición rusa de la recreación de íconos y la apropiación de la técnica bávara del “*Hinterglasmalerei*” y, a la vez, un ejercicio visual, demasiado elocuente, de corte simbolista<sup>276</sup>, lo muestra como un personaje de una envergadura sobrenatural que ocupa la mayor parte del centro de la composición. Se encuentra vestido a la manera de los patriarcas de la Iglesia Ortodoxa; el pueblo, una serie de figuraciones humanas que gesticulan con presumible desconcierto, se encuentra a sus pies y es recortado y represado por una corriente de agua que cruza todo el espacio horizontal de la base de la imagen. El halo del “Príncipe” es un sol radiante, lo que recuerda que en la poesía épica rusa, Vladimir es también identificado metafóricamente con el sol y con la luz<sup>277</sup>. La elocuencia de la imagen remite sin dificultad a los momentos de la historia popularizada de Rusia que hemos destacado como parte de la narración de la «*ideología moscovita*». Además, queda sugerida la identificación del héroe con Moisés, tal como se presenta en el *Menologio*. Podría presumirse que las figuraciones vegetales representan las entidades espirituales paganas y que el pueblo responde a las descripciones de los habitantes originarios de la provincia de Vologda<sup>278</sup>.

Algo que hace falta señalar, no obstante, es que los rasgos faciales del Vladimir representado corresponden a la fisonomía de

---

concuera sorprendentemente (tal vez intencionadamente) con el esquema bíblico en el que el Antiguo Testamento provee la profecía y el Nuevo Testamento el cumplimiento de lo profetizado), en su connotación de regresión, un salto del ciclo espiritual al ciclo simbólico, desde el momento de lo *estético kantiano* que sobrevuela las categorías cuarta, quinta y sexta del ciclo espiritual.

<sup>276</sup> Varios autores, entre ellos Peg Weiss, han hecho el análisis de la imagen en clave simbolista, intentando proponer una lectura exegética de los elementos que aparecen en ella. Peg Weiss también descifra la inscripción en Cirílico que aparece en la parte superior derecha, entre la construcción de murallas rojas que se encuentra en la cima de la montaña y la figura del Santo; la inscripción traduce “Santo Príncipe Vladimir”, lo cual, según Weiss, evoca el pasado secular de Vladimir, antes de su conversión y bautismo, por el cual adopta el nombre de Vasili. Weiss, *Kandinsky and Old Russia*, p. 63.

<sup>277</sup> Vernadsky, G. *The Origins of Russia*. Oxford University Press (Oxford: 1959)

<sup>278</sup> Peg Weiss interpreta estos elementos de la manera descrita y así, con el análisis de esta imagen, conduce su argumento hacia su tesis sobre el interés de Kandinsky por el fenómeno de *dvoeverie*. Weiss, *Kandinsky and Old Russia*, p. 63.

Kandinsky por aquellos años. Así se produce una identificación más, esta vez entre Kandinsky y Vladimir, el “segundo Moisés” del *Menologio*, el “fundador” de la Iglesia Ortodoxa de Kiev; transitivamente, por medio de la pintura de Vladimir, Kandinsky se presenta a sí mismo, en un ensayo de autorretrato, como un Moisés (un tercero), lo cual nos lleva a retomar el pasaje de *Über das Geistige in der Kunst* en el que se plantea una variación de la comparación entre el pintor ruso y la figura del Éxodo:

*A pesar de toda la ceguera, a pesar del caos y de la carrera desahogada, el triángulo espiritual se mueve en la realidad, despacio, pero con seguridad y fuerza indómita, hacia adelante y hacia arriba.*

*Moisés, invisible, baja de la montaña y ve la danza en torno al becerro de oro. Pero a pesar de todo trae una nueva sabiduría a los hombres.*

*El artista es el primero que oye sus palabras, imperceptibles para las masas, y sigue su llamada (Kandinsky, DEA, p. 30).*

Este Moisés no es ya el héroe militar de la liberación, con el que se ha seguido la línea de identificaciones. Aquí se trata de reparar en las *palabras de Moisés*, en la *nueva sabiduría*. Se persigue el rastro que ha dejado aquél que sobre la cumbre del Sinaí se hace testigo de la presencia. Encontramos en el asunto de la autoidentificación de Kandinsky como *nuevo Moisés*, desde luego, un pequeño salto en la coherencia que reclama en vano una identificación directa con Moisés, un desplazamiento que acomoda la «*meditación kandinskiana*» de manera que la figura del artista actúa de soslayo como *mediador*<sup>279</sup> y contacto con el *Moisés invisible*. En virtud del

---

<sup>279</sup> En el sistema del arte del presente se ha edificado un discurso teórico articulado y vastamente difundido sobre la figura del curador de exposiciones como *mediador*. La mediación, entendida a partir de este discurso como opuesta a la función del *intermediario*, se comporta de manera ambigua en relación a la antinomia visibilidad-invisibilidad; se cuenta con la posibilidad de una calculada eficiencia de la labor mediadora en cuanto a que los elementos de la mediación apuntan a su propio desaparecer, eficiencia que precede la espectacularidad del *mediador*. En la década de 1980s o década del “Cubo Blanco” el marco de las imágenes que se instalaron en paredes de museos y galerías se adelgazó hasta su mínima expresión, implícitamente remitiendo a la teorización de los

desplazamiento que se deduce del pasaje de Kandinsky, ni la palabra de Moisés (sagrada) ni la escritura (santa)<sup>280</sup> funcionan en la categoría del «encuentro» como las formas simbólicas que hacen aparecer el fenómeno, contrastando en ese aspecto con la manera en que Trías las propone como el elemento estético fundamental del «acontecer simbólico». El desplazamiento que introduce el pasaje de Kandinsky nos presenta, como es de esperarse, dos aspectos fenomenales superpuestos: por una parte, Moisés se desvela como una *máscara invisible* por la que se evoca la legalidad y la salvación del pueblo elegido y que presenta la sabiduría a la comunidad testimonial representada por la figura del artista; por la otra, el carácter motil –y no exclusivamente histórico– del «acontecer simbólico», en el cual el artista que Kandinsky visualiza sustituye al hierofante compositor de himnos o de épicas. Actualiza, por tanto, la comunidad testimonial y consolida la exigencia de esta categoría como encuentro de carácter muy especial, hablando de pintura como se podría insinuar cualquier otro medio estético perceptual, entre el receptor y el artista.

Todavía separando a Kandinsky de la identificación directa con la figura de un *nuevo Moisés*, es decir, haciéndole más próximo a la figura del artista (como debe ser), el Moisés del encuentro con la zarza ardiente en la cumbre del Sinaí sigue siendo la figura nuclear; y, de ahí, el Moisés de *Über das Geistige in der Kunst*, o el desarrollo de Moisés como figura metafórica que se oculta detrás de una

---

*Chromoluminaristas* y al gesto empírico que Kandinsky intenta al regresar de París en 1907. Las figuras de corte *chamanístico*, como la de Harald Szeemann y su controversial *Documenta 5*, revitalizan un discurso que proviniendo de la creación templaria de la institución del Museo de Arte Moderno a comienzos del siglo XX reacciona a los presupuestos teóricos de lo que la crítica de Arte de pleno siglo XX aceptó como Arte Moderno.

<sup>280</sup> Trías insiste en la palabra como la forma simbólica apropiada para la culminación del «acontecer simbólico» en la *comunicación* del lógos, dado el particular carácter histórico de su exposición. Así, la *palabra* es “palabra de Dios” o “palabra del Ser” según el área (profético-sofiológica o poético-filosófica) a la que responden las tradiciones estudiadas por Trías según la composición de su relato histórico. No obstante, cuando Trías dice de *esa palabra* que “el oído atento del testigo acoge y revela, o hace manifiesta a su comunidad testimonial (Trías: 1994, p. 153)”, define al testigo como *mediador* entre la comunidad testimonial y la teofanía. La facultad de la atención (o audición) coincide tanto en Kandinsky como en Trías en la determinación del testigo en el esquema de la tercera categoría del ciclo simbólico.

*sabiduría santa* sigue siendo el centro gravitacional en relación al cual se determinan los elementos y en torno al que se forma la constelación que articula el encuentro interpersonal en la meditación de Kandinsky.

Aquí nos detenemos por un momento, justo en el filo que da paso y comunica con la cuarta categoría, aquella que en la esquemática de la exposición de Trías solía localizarse, pre-condicionada por la escritura como su única forma simbólica, como parte integral del ciclo simbólico. Se tiene desde ahora al artista como hombre de condiciones especiales dentro del esquema motil del «triángulo espiritual»; modelador de la hierofanía, la cual da al pueblo elegido, que se encuentra sobredeterminado como comunidad testimonial, una forma simbólica que se resiste a ser categorizada dentro de las formas narrativas derivadas de la oralidad. El hierofante acaso se distingue del testigo directo de la teofanía y la teofanía se comporta aquí, para el hierofante, como *sabiduría santa e invisible* y, sin embargo, como noticia de una revelación antecedente (presupuesto *positivo* al que la *sabiduría santa e invisible* remite sin hacerle comparecer de manera manifiesta). Pero, ¿se puede asumir esta sabiduría de la misma manera que se entiende el concepto moderno de Razón –principio impersonal del Ser– o, más bien, y por el contrario, debe ser entendida como designio y propósito de la voluntad de un ser personal único, del Dios único en las tradiciones religiosas monoteístas? Resulta importante resolver esta disyuntiva si se quiere determinar la vía de elevación que el hierofante canaliza como ruta del «triángulo espiritual». ¿Podría el hierofante, el artista de la «*meditación kandinskiana*», mantener el estatus de *humilde*<sup>281</sup>, o se presenta como elevación ideal que desprecia la “condición arrastrada” original del hombre?

Para aproximarnos a dar respuesta a los interrogantes anteriores, resaltemos por una parte que, desde el marco de una «*ideología moscovita*», se distinguen algunos aspectos cruzados con el interés de Kandinsky por la figura de Moisés que definen tal marco. En primer lugar, tenemos que Kandinsky desenfoca la mirada de la figura de Moisés y la vierte –no muy lejos– sobre la figura del artista,

---

<sup>281</sup> Trías acude a enfatizar atentamente sobre la etimología del término ‘humilde’. ‘Humilde’ como hijo del humus o de la tierra, «el terráqueo», «el terrícola» (Trías: 1994, pp. 122-3).

desplazamiento que, sin embargo, no evita la remisión implícita al mundo de la *elección*, y cuando hablamos de *elección* invocamos la voluntad que elige y nos desprendemos de la autodeterminación del Ser. Segundo, toda forma de tradición que se determina como un mundo de la elección, construye su base, como es el caso de la «*ideología moscovita*», sobre la idea de la sucesión de elecciones<sup>282</sup>, de esta manera resaltando la orientación que dirige el tiempo hacia el futuro. En tercer lugar, surge la exigencia de definir el *omega* de la historia que se cuenta con las elecciones, es decir, se dibuja el horizonte escatológico de salvación y así se inscribe esta narración, desde luego, en el género apocalíptico. La serie de grandes formatos “*Kompositionen*” que Kandinsky emprende a partir de 1910 se distingue tipológica y conceptualmente del resto de la obra del pintor ruso y engarza, hasta 1913, temáticas que recrean los mitos judeo-cristianos del fin de los tiempos: paraísos y jardines, diluvios e inundaciones, jinetes y trompetas. Los cataclismos que a Kandinsky interesan interpelan la noción de *Physis* o *Arjé* en cuanto a la comprensión de ella como núcleo unitario de salvación o unidad fontanal, la cual sirve de arquetipo a la Razón moderna, y por su parte restituyen la ambigüedad y complejidad de los mitos de corte sofiológico, esquematizadas por la “doble dimensión de lo sagrado”, presentando su doble sentido de *mysterium tremendum* y de *mysterium fascinans*<sup>283</sup>. Leemos en un pasaje locuaz del capítulo de *Über das Geistige in der Kunst* que Kandinsky titula “El movimiento” (*Die Bewegung*) la siguiente descripción de un aspecto de lo que el artista ruso llama “la vida espiritual” (*geistigen lebens*), la cual deja entrever su posición consciente de la complejidad del *mysterium*:

*Esta exposición esquemática no agota la imagen global de la vida espiritual. Entre otras cosas no muestra una de sus facetas negativas, una gran mancha muerta y negra. (...) Las dotes de un hombre, el «talento» (en el sentido del Evangelio), se convierten en una maldición –no sólo para el artista que posee ese talento, sino para todos los que prueban ese pan venenoso. El artista utiliza su fuerza para satisfacer*

---

<sup>282</sup> Así Trías acierta una definición del concepto de «Historia Universal» prodedente del área profético-sofiológica como una historia de las elecciones sucesivas. Trías: 1994, p. 183.

<sup>283</sup> *Ibid*, p. 534.

*bajas necesidades; en una forma aparentemente artística presenta un contenido impuro, atrae hacia sí los elementos débiles, los mezcla constantemente con elementos malos, engaña a los hombres y les ayuda a engañarse a sí mismos, convenciendo a los demás de que tienen sed espiritual y [de] que apagan esta sed en una fuente pura. Tales obras no impulsan hacia arriba el movimiento, sino que lo frenan, echan atrás los elementos progresivos y expanden la peste en torno, suyo (Kandinsky, DEA, p. 28).*

En tal contexto, aquél del área profético-sofiológica, o de la ciencia sapiencial ya en el marco de las exigencias de la *Kultur* del cambio del siglo XIX al XX, Kandinsky, el artista, se presenta a sí mismo como *profeta elegido*<sup>284</sup>, uno de los pocos hombres que dinamizan el «triángulo espiritual»<sup>285</sup>. En el ámbito de la Historia Universal, dice

---

<sup>284</sup> Hace parte de la descripción de la vida espiritual proporcionada por Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst*, representada por lo figura del triángulo, la siguiente caracterización de la figura del artista:

*En todas las secciones del triángulo hay artistas. todo el que ve más allá de los límites de su sección es un profeta para su entorno y ayuda al movimiento obstinado del carro (Kandinsky, DEA, p. 28).*

<sup>285</sup> El mismo Kandinsky reconoce en algunas figuras protagonistas del desarrollo de la *Kultur* hombres que contribuyeron al movimiento de elevación del triángulo. Una buena porción de estas figuras proviene del ámbito de la música: Beethoven, Maeterlinck, Mussorgsky, Scriabin (destacando el papel de los músicos rusos sobre otros de otras nacionalidades), Debussy, Schönberg. Wagner se destaca como caso especial en esta lista, en primera medida porque Kandinsky reconoce los atributos abarcadores del *leitmotiv*, y, por otra parte porque es ampliamente reconocido el pasaje de *Rückblicke* en el que Kandinsky menciona el evento de haber asistido a una interpretación de *Lohengrin* y lo valora como un detonante de su programa (ver Kandinsky, *Mirada*, p. 99); entre los artistas y escritores que Kandinsky menciona en esta sección de su texto encontramos a Poe, Kubin, Picasso, Matisse, Cézanne, Signac, y como figurantes de una sección baja del triángulo a Rossetti, a Böcklin y a Segantini. Kubin merece una nota especial por parte de Kandinsky en el sentido de la dualidad *mysterium tremendum-mysterium fascinans*. De aquél, el pintor ruso anota:

*Entre estos visionarios de la decadencia está, en primer lugar, Alfred Kubin. Con fuerza irresistible nos arrastra a la atmósfera aterradora del vacío implacable. Esta fuerza brota de los dibujos de Kubin, pero también de su novela Die andere Seite (Kandinsky, DEA, p. 39).*

Trías, la elección del testigo profeta se hace uno de sus eventos decisivos. En la ilación de pactos sucesivos, el profeta es una figura que siempre representa la renovación del pacto, el cual, en su orientación hacia el horizonte escatológico de salvación, es siempre el estatuto último y definitivo del auto de acatamiento (la revelación que antecede a la *sabiduría invisible*), de la promesa del «encuentro». El «encuentro», como puede verse, afecta de manera virtual al *ethos* general desde el acervo sapiencial de la «*ideología moscovita*» y desde el profetismo que Kandinsky adopta y con el cual se da la noticia del encuentro con la *sabiduría santa e invisible*, pero en el tiempo, como fenómeno del cual se apropian los artistas y demás agentes de la *Kultur*, el «encuentro» no es más que una promesa de sí. ¿Se realiza alguna vez el «encuentro» en cuanto a fenómeno que atañe a la pintura? Puesto que Kandinsky se ampara en el profetismo y así se eleva como testigo, se asumiría que tal «encuentro» comporta, por lo menos, el potencial para *realizarse*. Sin embargo, en el caso de Kandinsky, en el que la aparición no está atada a la composición de himnos ni de épicas, ni siquiera de alguna alegoría, sin imagen pictórica como resultado de una técnica definida en relación a la metamorfosis de un material, sea ésta de la manera que pueda imaginarse, no existiría forma simbólica que dé cuenta del rastro de la *sabiduría invisible*, y por tanto no habría hierofanía en absoluto. En consecuencia, la pintura, que se determina, además de la acción del hierofante, en relación al público que la observa, queda sellada a la vez como aparición de tipo especial frente al artista y frente al público que acude a su observación.

---

Cabe aquí la mención que Kandinsky hace de la Señora H. P. Blavatsky y de Rudolf Steiner. También, de una manera similar, ésta mostrando directamente la particular disposición de Kandinsky hacia la actitud que favorece el tema de la *elección* (de un pueblo o tradición enlazada con la «*ideología moscovita*»), se encuentra una carta en la correspondencia entre el pintor ruso y Franz Marc en la que aquél se lamenta del afrancesamiento del ámbito artístico alemán, resalta las facultades para ‘oír’ el ‘tono’ alemán (el llamado *arte nuevo* en el «clima expresionista») de algunos individuos extranjeros:

*El alemán puede sonar como quiera, tan fuerte como le apetezca – sólo encuentra oídos sordos. ¿Por qué escuchan este trazo sonoro (al margen del color), aparte de nosotros, sólo la Sra. Kandinsky (rusa), Schönberg (judío), Stadler (judío)?* (Kandinsky a Marc, 18-03-1912, *Correspondencia*, p. 173)

En la pintura se articulan pues dos *momentos* que se dan, no obstante, de manera simultánea en un único gesto del *aparecer* que podríamos llamar «*empírico*» y «*trascendental*». El profeta, integrado en la conceptualización de Kandinsky, cumple la misión de articular los dos momentos que describen sintéticamente el fenómeno del «*acontecer simbólico*» particular que persigue la meditación kandinskiana. Es decir, según Kandinsky, en el don mismo del profeta se señala el aspecto motil del «*acontecer simbólico*». “Él ve y enseña”<sup>286</sup>. Esta doble dimensión del testigo pintor como núcleo auténtico del fenómeno de tránsito entre el cerco hermético y el cerco del aparecer implica necesariamente la consideración de una noción de tiempo, cuya trama se entrelaza por la espera (en su dimensión de *demora*) y el deber (en su dimensión de *plazo*) y, a su vez, de la posibilidad patente del desacato, del *encuentro fallido* con la *sabiduría invisible* al vencimiento de los términos del pacto.

En conclusión, en esta tercera categoría del ciclo simbólico, la del «*encuentro*» del testigo y la presencia, Kandinsky, siguiendo varias de las líneas de la «*ideología moscovita*», localiza la ruptura crítica del «*acontecer simbólico*», señala la interrupción del ciclo mismo. El aspecto motil (ascendente) del «*triángulo espiritual*» explica el aspecto misterioso –tan tremendo como fascinante– de uno de los dogmas de dicha ideología: se trata del concepto de *oportunidad* como sustrato axiológico del sistema ideológico moscovita introducido por la consideración de cierta noción de tiempo que se determina siempre, escatológicamente, por identificación con el fin de los tiempos. Bajo la influencia del concepto de *oportunidad* se reserva el éxito del «*encuentro*», puesto que en la meditación de Kandinsky el «*acontecer simbólico*» apunta a la salvación de un pueblo entero, de una comunidad testimonial<sup>287</sup>. Kandinsky, en el marco de la categoría del encuentro, evoca la *sabiduría invisible*, define al artista profeta, el hierofante, que desde su posición elevada difiere el plazo del encuentro al fin de los tiempos (la hora de la *cita*), la comunidad testimonial desorientada frente a la hierofanía que es

---

<sup>286</sup> “(...) A veces quisiera liberarse de ese don superior que a menudo es una pesada cruz. Pero no puede. Acompañado de burlas y odios, arrastra hacia adelante y cuesta arriba el pesado y obstinado carro de la Humanidad que no se atasca entre las piedras” (Kandinsky, *DEA*, p. 25)

<sup>287</sup> La comunidad testimonial, en Trías, representa uno de los términos de comunicación del acontecer simbólico. Trías: 1994, p. 153.

la pintura, de la manera que Kandinsky la concibe. Los elementos de la cita se aglomeran de golpe en el escenario de la presencia empírica. No obstante, en este punto, en suspenso al borde entre la tercera categoría y la cuarta, se prescinde aún del concepto trascendental que ejecuta el acto de «encuentro», el que proveería las condiciones para que la cita se produzca.

Como se verá pronto, la cuarta categoría también se da sin que esto garantice el éxito del «acontecer simbólico». En la cuarta categoría el concepto de *oportunidad* ofrece su otra faceta. Allí Kandinsky, si bien optimista, deja manifiesta su inquietud en cuanto a la realización de la cita por el entendimiento del significado de la *oportunidad* implicada en el sentido de lo espiritual. Para que en la pintura *aparezca la sabiduría santa e invisible* a la vista de la comunidad testimonial, hace falta que la labor del artista marche de prisa y brinde las condiciones para que el concepto trascendental sea comunicado de manera suficiente y plena a la comunidad testimonial. Impregnado ya del «clima expresionista», Kandinsky comprende la urgencia para que se armonice la conflictiva antinomia profeta-poeta<sup>288</sup> en la figura del artista, antinomia de la cual, a su vez, depende la posibilidad de que en el pensamiento alemán la acometida de la reflexión sobre la noción de ‘voluntad’ llegue a distender la hegemonía del concepto de razón, agazapado éste, y arrinconado, según Trías, a partir de los años cuarenta del siglo XIX y extendiéndose hasta nuestro presente histórico dentro de los límites de una comprensión que se aviene a la noción de razón científico-técnica, más que a la razón propiamente dicha<sup>289</sup>. Dicho período de *cesura dia-bálica* corresponde al tiempo

---

<sup>288</sup> Cada figura testimonial, la del profeta y la del poeta, corresponde a una modalidad característica del encuentro entre la presencia sagrada y el testigo visionario, según se esté tratando del área profético-sofiológica o del área poético-filosófica, las cuales, en este caso, corresponderían a los ámbitos del pensamiento ruso y del alemán. *Ibid.*, p. 50.

<sup>289</sup> Trías remata su comentario sobre la expectativa fallida de Schelling de la “conjunción copulativa entre revelación simbólico-religiosa y reflexión racional” con la siguiente nota sobre la apertura del “tortuoso” régimen de experiencia y reflexión de la contemporaneidad:

*En ese mundo que se inicia en la década de los cuarenta del siglo XIX [se abre] la escisión entre el factum positivo al que debe recurrir toda reflexión y ésta parece ahondarse hasta el paroxismo. Se inicia así el régimen de una cesura dia-bálica que domina de modo hegemónico desde entonces hasta nuestro presente histórico. Todo el pensamiento*

sobre el que reflexiona Kandinsky<sup>290</sup> y al que califica en *Über das Geistige in der Kunst* con la marca de la expresión «mancha negra»<sup>291</sup>, desplegando así, no sólo en el texto, sino también en su pintura<sup>292</sup>, toda la potencia metafórica de tal expresión, la cual viene ligada a relatos mitológicos sobre las tinieblas.

## 4.2. La instrumentalización de la Estética

Se ha visto que en la forma fenomenológica del análisis sobre la meditación kandinskiana se replica la estructura categorial de los

---

*contemporáneo tiende a instalarse en esa cesura, rehuyendo siempre a todo intento por suturarla mediante una genuina síntesis espiritual* (Trías: 1994, p. 629).

Luego señala, ya dentro del marco de ese “pensamiento contemporáneo”, la dificultad de hallar una síntesis entre la matriz sagrada de la forma simbólica y el universo de la *ratio* mediante un guiño al pensamiento maduro de Heidegger, acuñando la asociación y determinación que éste hace de ese universo de la *ratio* como “chasis o esqueleto del mundo científico-técnico”; de esta licencia por parte de Trías tomo aquí en préstamo el término *científico-técnico* para aludir, con una forma que me resulta apropiada, al período del que se habla.

<sup>290</sup> Efectivamente, en *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky anuncia una reflexión sobre su tiempo entendido como un período histórico decadente. Lisa Florman, en relación a tal anuncio, interpreta la frase “Toda obra de arte es hija de su tiempo” como una declaración de hegelianismo por parte del pintor ruso, cuando hace la comparación con un pasaje del cierre de las *Lecturas introductorias a la Estética* (1835) asumiendo una transliteración del texto de Hegel. Por esta vía, Florman trama una forma de acomodar el concepto de *Geistige* kandinskiano a una comprensión del concepto de *Geist* en Hegel, entendido como impulso dialéctico histórico hacia una materialización de la idea de perfección en la que el arte (Hegel tiene la mirada puesta en el arte de su período, es decir en el Romanticismo) ha agotado su participación. Tenemos aquí, sin embargo, a la interpretación de Florman como una forma reduccionista que pasa por alto muchos aspectos de la meditación kandinskiana y de la actitud del pintor ruso frente al «clima expresionista», entre ellos el sincretismo maridado con la retórica casi propagandística del joven Kandinsky y Florman, *Op. Cit.*, pp. 5-11.

<sup>291</sup> Kandinsky, *DEA*, p. 28. Se trata de una forma idiomática difundida a través de círculos simbolistas del cambio de siglo que designa el carácter decadente.

<sup>292</sup> En 1912 Kandinsky pinta por primera vez un motivo recurrente al que titula *Schwarzer Fleck* (Figura 14). Esta primera versión es un óleo sobre tela de formato mediano (100 X 130 cms) en el que se reconocen otros motivos que integran elementos referentes a la catedral moscovita y el género del apocalipticismo.

ciclos del acontecer, aun si la ruta que toma la réplica da un salto desde el ciclo del acontecer espiritual al ciclo del acontecer simbólico. Sobre la ruta y el salto, se entiende que la meditación de Kandinsky emprende una verdadera inversión del sentido que recorre los “eones” con los que Trías organiza su exposición, inversión a la que se ha designado como su *desandar*.

Ya en el momento en el cual se plantea el itinerario de la «meditación kandinskiana», en la cesura –aquella con la que Trías caracteriza lo contemporáneo como *diabólico*, en clave onto-teológica– a la que el artista ruso apela metafóricamente con la expresión «mancha negra», la reflexión filosófica que abonó el terreno para que se diera el Romanticismo, antecedente inmediato relativo a la «mancha negra» que refiere el artista moscovita, ha fundamentado su propia tesis en la que prevé la restitución, desde lo oculto, del acontecer simbólico como condición y sustrato para que se *encarne* el «acontecer espiritual», concebido éste como horizonte trascendente a los límites de su lado manifiesto; en otras palabras, de la razón misma que, no obstante, funge como garantía de la legalidad y vigor de este «acontecer espiritual»<sup>293</sup>. Ciertamente, podría el *desandar* de Kandinsky confundirse con tal forma de restitución del símbolo en lo relativo a los términos formales que definen dicha exhumación de lo simbólico. Sin embargo, la marcha dialéctica de la razón, aquella *mathesis universalis*, la cual define su estatuto ontológico, su naturaleza autocrítica, se orienta inexorablemente hacia la zona en la que se expresa el *ser del límite*<sup>294</sup>, allí donde rige el expresionismo de lo monádico y la ciudad se erige como avatar apoteósico de la aventura teleológica<sup>295</sup>; entretanto, la orientación del *desandar*

---

<sup>293</sup> Trías propone esta forma de restitución como condición formal que dirige la inversión de la estructura categorial. A este tipo de inversión se presenta, alternativamente, la inversión que planea la ruta de la meditación kandinskiana con su salto intercíclico.

<sup>294</sup> Ver nota 271.

<sup>295</sup> Kandinsky asedia la figura de la ciudad ya transformada en símbolo en *Über das Geistige in der Kunst*. Allí, la ciudad funciona como término de una posible analogía que sugiere la misma relación entre ciudad y razón que Trías identifica y que se puede reconocer en formas variadas como en las iniciativas de Behrens, Loos y, más tarde, de Gropius en el ámbito alemán. También en el ámbito ruso se imaginaron una gran variedad de proyectos enmarcados en la experimentación en los Vjutesmas de la primera cultura soviética, como por ejemplo *La ciudad volante* (1927) de Gueorgui Krúkitov. Se lee en *Über das Geistige in der Kunst*:

kandinskiano se le contrapone y tiende, pues, a manera de programa, hacia el descubrimiento de una revelación autorizada, una sabiduría desconocida que de cierto modo impone la recreación de un evento originario, no obstante, *nueva*, tal como la anticipa Kandinsky en el breve pasaje sobre el episodio del descenso de Moisés del Sinaí, aunque, cabe dentro del enunciado, revestida de un cierto carácter escatológico<sup>296</sup>.

Con todo y la anatematización de lo que reclama inteligibilidad únicamente a través de la razón<sup>297</sup>, el punto de partida del *desandar* de Kandinsky ha de ser ubicado en la restitución del símbolo a la cual ha arribado precisamente el desarrollo de la Razón como Razón crítica. Es decir que comienza precisamente en el momento en el que la marcha dialéctica de la Razón, para que ésta tenga sentido, es

---

*Si seguimos ascendiendo, encontramos una confusión aún mayor, como en una gran ciudad firmemente construida según las reglas matemáticas y arquitectónicas, que, de pronto, fuera sacudida por una fuerza inconmensurable. Los hombres que la habitan viven, de hecho, en una ciudad espiritual, en la que actúan de pronto fuerzas con las que no contaron los arquitectos y matemáticos espirituales. Una parte del grueso muro se ha desmoronado como un juego de naipes. Una torre, que se yergue hacia el cielo, gigantesca, construida sobre muchos pilares espirituales, delicados pero «inmortales», yace en ruinas. El viejo cementerio olvidado se estremece. Viejas tumbas olvidadas se abren y espíritus olvidados salen de ellas. El sol construido con tanto arte muestra manchas y se oscurece. ¿Dónde están las reservas para la lucha contra las tinieblas?*

*En esta ciudad viven también seres sordos, atontados por una sabiduría ajena a ellos, que no oyen la caída; seres ciegos porque les ha cegado la sabiduría ajena, que dicen: nuestro sol cada vez da más luz, pronto veremos desaparecer las últimas manchas. Pero también estos hombres oirán y verán (Kandinsky, DEA, pp. 35-6).*

<sup>296</sup> En participantes del círculo de Kandinsky en los años previos a la Primera Guerra Mundial, aunque de otro origen, se albergaron ideas escatológicas: Franz Marc fue uno de los pintores expresionistas que se enroló en el ejército movido por la convicción de que la sublimación podía lograrse a través del gran conflicto. Cayó en batalla en Verdún en 1914.

<sup>297</sup> Los ensayos y la correspondencia de Kandinsky en los que trata de la comprensión como un concepto que desvía el sentido cosmológico del arte, que busca la “resurrección” del mundo espiritual, son suficientemente sugerentes del alegato en contra de lo inteligible. Ver Kandinsky, “On Understanding Art” (*Der Sturm*, Berlín: 1912) en Lindsay/Vergo, CWA, pp. 286-90.

obstaculizada por el problema de la falta de un fundamento preexistente a la reflexión que la Razón es capaz de producir (la idea misma de *Un-grund*). Lo *estético* que inunda de parte a parte el pensamiento sobre la obra de arte a lo largo del siglo XIX y también en el cambio de siglo, ligado esta vez a las ideas inteligibles de lo infinito y de lo infinitesimal, o en últimas a la noción englobante de infinitud asintótica que es la idea sobre la que la *mathesis universalis* escudriña el principio de *Ungrund*, acude para acentuar la virtualidad del acuerdo positivo entre la razón y lo espiritual que de ella emana<sup>298</sup>. Ya con Baumgarten, la *Estética* se desarrolla como promoción de la obra de arte, ésta en cuanto a símbolo, desde lo oculto a la legalidad evidente que impone el régimen de la *ratio*. Kant, dice Trías, deja listo con su *tercera crítica* un fondo ambiguo desde el cual se pueden reivindicar esotéricos y clandestinos contenidos que rezuman a lo largo del recorrido de la Razón, trazas de aquello a lo que Trías señala como *superstitio* cuando se apoya en la etimología de este término<sup>299</sup>, la cual se relaciona con el sentimiento de éxtasis. A partir de ahí, Kandinsky vislumbra la ruta que puede llevarlo a la revelación de la *sabiduría invisible*. El ambiguo terreno de tal *Estética* que sucede a la Ilustración ofrece, desde luego, la oportunidad de dirigir la meditación sobre lo espiritual, en cuanto al refinamiento de la Razón que ahora pretende adecuarse al fondo simbólico, hacia la asíntota de lo inteligible como en la reflexión sobre el *ser del límite*; pero, por otro lado, ofrece también la alternativa de la que toma provecho la meditación de Kandinsky desandando el desarrollo de ideas originado en el concepto moderno de razón, recogiendo en la ruta el simbolismo inherente a la razón crítica y a la razón alegórica, recolectando al paso en una auténtica anamnesis los elementos metafóricos que en la

---

<sup>298</sup> En Trías, la zona fronteriza en donde se establece el *ser del límite* como principio estructurador de su filosofía positiva (Trías: 1994, p. 347). Ver también Trías, *La lógica del límite* (1991).

<sup>299</sup> “La estética”, dice Trías, “desde ahora, mantendrá un régimen de absoluta ambigüedad: será, por un lado, el ámbito en el cual parecen mediar y resolverse todas las antinomias que el trabajo crítico-trascendental exhibe; se revela incluso como el horizonte de una posible *ciudad ideal* en la cual tal mediación se produzca (de manera que, al igual que en Platón, tal marco ideal puede sugerir una reforma educativa, o una nueva *paideía*, cosa plenamente atestiguada por las célebres *Cartas sobre la educación estética del hombre* del gran discípulo de Kant, Friedrich Schiller); pero a la vez mantiene el carácter de una quiebra general de los postulados racionales, tanto teóricos como prácticos, de este eón ilustrado y crítico (Trías: 1994, p. 597-8)”

tradición moderna occidental retocaron históricamente el concepto de luz. Por esa vía, la «meditación kandinskiana» reenvía inexorablemente a la idea que conjuga razón y fe, idea de la que se desprende una ley moral basada en el respeto a los dogmas de las raíces del cristianismo y se encuentra a contados pasos de asemejarse a un tipo específico de gnosis medieval.

Prosiguiendo, la pintura y el texto de Kandinsky, desde 1908 hasta 1914, son explícitos en cuanto a la restitución de temas propios del fondo simbólico de tales dogmas. Uno de ellos sería el «combate por la luz» que trama la relación antinómica y dual entre tiniebla y claridad<sup>300</sup>. Se ha notado ya que, mediante el uso de formatos de cartón negro en sus “dibujos de color” (*farbige Zeichnungen*), Kandinsky invierte los presupuestos de la técnica Neo-impresionista en su caracterización conceptual de la luz que la recompone como luz blanca; otorgando protagonismo técnico al color negro en su relatividad con respecto a los otros tonos, inaugura su particular reflexión acerca de la oscuridad y la claridad en el cuadro, reflexión que se hace manifiesta en la experimentación pictórica con formas de

---

<sup>300</sup> En la sucesión de tradiciones monoteístas que comienza con el zoroastrismo y que pasa de ahí al judaísmo, al cristianismo y finalmente al Islam, por el hilo conductor que presentan las relaciones de choque que cada una de estas tradiciones sostiene con los gnosticismos que históricamente le corresponde, la idea ya platonizada de la separación de fuerzas, la sublime Luz, por una parte, y el abismo de Oscuridad, por la otra, la debemos a la creencia fundamental de Zoroastro. Siguiendo a Harold Bloom, quien a su vez se remite a Henry Corbin, vivimos en una zona intermedia que éste último designa como «imaginal». Para una descripción breve de lo que Corbin llama el mundo imaginal, Bloom, *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, los sueños y la resurrección*. Anagrama (Barcelona: 2006), pp. 135-6, y el uso del término “imaginal” en *ibid*, p. 143. La interpretación de Trías designa la separación Luz-Oscuridad en relación a este mismo «imaginal» que señala Corbin como el mundo de la separación entre lo visible y lo invisible, terrenos “desgarrados y escindidos”, por lo cual originan la necesidad de que lo simbólico acuda a la reunión de estas dos esferas. En ambos autores se entiende que el acontecer (simbólico en Trías, la “resurrección” en Bloom) sucede en esta franja intermedia y que no se trata del paso de una a la otra ni de la fusión de ambas. Tal vez, Trías no señala lo suficiente, como lo hace Bloom para entender la realidad de esta forma de acontecer trascendental, que en esta franja habita el hombre, su cuerpo físico y su cuerpo angélico. Ver la nota 53, en la que se cita un fragmento de *Über das Geistige in der Kunst* en el que la ciudad figura como alegoría de la razón y que se remata con una alusión al combate entre el sol y las tinieblas en clave simbólica que quiere representar la vanidad de los esfuerzos de la razón.

varios tonos saturados yuxtapuestas con formas negras que reclaman centralidad en la composición, introduciendo por medio de tal experimentación un gran giro en relación a los estudios con aire impresionista de paisajes de Murnau que Kandinsky pinta hasta 1908<sup>301</sup>. Todavía en el período en el que Kandinsky ejerce como instructor del *Vorkurs* en la Bauhaus<sup>302</sup>, las lecciones sobre el color y aun los cursos de dibujo analítico evocan las conclusiones extraídas de este período de experimentación con el negro y el blanco<sup>303</sup>, y se revisten de una singular importancia en el currículo *conceptual* que el artista ruso transmite a los estudiantes que tomaron sus asignaturas. Para el entramado perceptual-psicológico que hace parte de la situación del hombre frente a la composición de colores, la meditación sobre el negro y el blanco como elementos autónomos denotativos constituye ya un principio de creación de un acontecimiento.

Kandinsky no sólo introduce entonces elementos negros en su pintura<sup>304</sup>; también resalta elementos blancos que comienzan a extenderse por el espacio pictórico, a movilizarse entre el frente y el fondo de la imagen, y así elabora un registro ambiguo que se debate entre profundidad y plano, aún con connotaciones de fenómenos

---

<sup>301</sup> Estos estudios guardan relación directa con la categorización en la que Kandinsky define sus tres géneros pictóricos. Kandinsky los llama sencillamente «impresiones», género que define como “impresión directa de la «naturaleza externa», expresada de manera gráfico-pictórica (Kandinsky, *DEA*, p. 108)”.

<sup>302</sup> Entre los documentos que permiten entrever la línea de desempeño de Kandinsky en el *Vorkurs* se pueden ver Kandinsky, “The Basic Elements of Form” y “Color Course and Seminar” en Lindsay/Vergo, *CWA*, pp. 499-501 y 501-4. En conexión con lo que toma forma de conclusión en Rusia, ver “Program for the Institute of Artistic Culture”, *ibid*, pp. 457-472 y Gray, C. *The Great Experiment: Russian Art, 1863-1922*, (Nueva York: 1962) p. 222. Las líneas generales del curso aparecen compiladas por Philippe Sers en “Course du Bauhaus” en *Wassily Kandinsky: Écrits complets*, Vol. III, *La Synthèse des arts*, SERS, P. (ed.) (París: 1975) pp. 184-5. Observaciones sobre el encargo a Kandinsky como maestro del *Vorkurs*, ver Poling, C. V. *Kandinsky's Teaching at the Bauhaus: Color Theory and Analytical Drawing*, Random House Inc. (Nueva York: 1986) pp. 17-8.

<sup>303</sup> Podzemskaia: 2003, pp. 83-9.

<sup>304</sup> De esta manera queda señalada una separación conceptual del Impresionismo y del Neo-impresionismo que, a su vez, implica una alternativa a la ideología que afirma una relación directa entre la noción de armonía y la de naturaleza. Kandinsky interpela a Van Gogh, de quien cita de “una de sus cartas” la pregunta sobre “si una pared puede pintarse directamente blanca”. Ver Kandinsky, *DEA*, p.77.

luminosos reconocibles de forma natural como atmósferas vaporosas. La presencia simultánea de elementos negros y blancos en el espacio pictórico tiende a que éste pueda también entenderse como espacio gráfico y, por lo tanto, las definiciones de negro y blanco se liberan así de la respectiva asociación alegórica con la oscuridad y la claridad. Uno y otro hacen parte de un registro armónico particular que no coincide con la tradición que entiende naturalmente la luz en cuanto a expresividad de la polaridad integrada por la oscuridad y la claridad. Ejemplares de tal reflexión sobre el negro y el blanco como categorías relativas a los demás tonos y como elementos constituyentes del acontecimiento luminoso son las *Improvisaciones*, las cuales se desarrollan en gran parte durante este lapso. Pero el «combate por la Luz», el cual proporciona el núcleo temático de la serie de impulso apocalíptico de *Kompositionen*, de acuerdo a la influencia en el pintor ruso de los lineamientos escatológicos que proyecta la «*ideología moscovita*», no alude al enfrentamiento franco y violento entre las nociones simbólicas de tiniebla y de claridad, o lo hace de una manera especial que sugiere que ambas participan y cooperan para proporcionar la oportunidad de una experiencia de la aparición del cerco hermético a través de la pintura como su forma simbólica.

Para Kandinsky, el *modelado*, una noción que se adecuaba en cuanto a técnica expresiva al concepto de armonía y de unidad total en la imagen que se sostiene desde los tratados del Renacimiento, constituye un método que «añadiría» algo excesivo e impropio a la forma misma. Muy temprano, desde el momento en el que emprende su crítica a la formación en el *naturalismo* de la academia artística – refiriéndose a los procesos formativos a los que se sometió en las metodologías técnicas del maestro Ažbe y de Stuck –, la meditación de Kandinsky reflexiona sobre la *exterioridad*, en relación con el ser de cada objeto, de la luz que llamamos *luz natural*. El esfuerzo por conseguir una imagen artística, en el sentido de alcanzar a crear una coherencia que emule el comportamiento de la naturaleza, trae al frente los principios de una reflexión importante sobre ésta. Si todas las cosas aparecen armonizadas en una sustancia, sea ésta la luz expresada en la técnica del modelado o *luz natural*, lo que insinúa la meditación kandinskiana es que la luz natural es una sustancia separada de las formas de las cosas y que adquiere su propia unidad en virtud de la presencia de las cosas mismas. Pues, la coherencia de

la imagen *modelada*, que se daría por la correcta representación de la correlación entre claridad y la sombra, y que haría visible el volumen de las cosas, tal como sucede cotidianamente a través de la percepción del ambiente, atenta contra la verdadera expresividad de la forma en las cosas. Este modo de representación pretende traer frente a la mirada la fuerza expresiva de la Luz, pero, en realidad, apenas ilustra el *texto* de la racionalización mecanicista de la Luz como *luz natural*. El modelado “*nuoce addirittura alla forma, perché disabitua a vederla in tutta la sua intensità, indipendentemente dalla luce e dall’ombra*”<sup>305</sup>. De esta manera, el fenómeno racionalizado naturalmente y hecho inteligible a través del mecanicismo, el cual conjuga en la imagen que se da a la mirada los grados de claridad posibles entre los polos de la absoluta claridad y la absoluta tiniebla, queda conceptualmente separado de la noción de Luz que emana del interior de las formas.

El ámbito ambiguo de la *Estética* post-kantiana ha sido propuesto como el punto de partida del *desandar* kandinskiano y la plataforma que impulsa el salto desde el ciclo espiritual al ciclo simbólico; esto, en virtud de las circunstancias establecidas en el «clima expresionista», las cuales llegan a provocar el inicio de la meditación del artista ruso y la afectación de sus propios principios en cuanto a la función del arte. Siguiendo ese orden de ideas se debe mencionar que, con la especulación de Kant sobre el funcionamiento de lo *estético* que sirve a la argumentación de Trías, el desenvolvimiento mismo de la subjetividad del espíritu que se gesta arqueológicamente, subjetividad que se fundamenta en la determinación de la Razón como método y entelequia, desemboca en una figura particular. El espíritu como sujeto divino parece descender de las alturas, o, más bien, un tipo de hombre *nuevo*, el artista, se eleva a las alturas del espíritu y, en el genio que le mueve a la ejecución de la obra de arte bella, éste se encarna. Desde esa perspectiva, la Razón comparece como un don que conduce teleológicamente a la visión del mundo de Luz, y, en vista de la naturaleza crítica de aquella, es decir, en cuanto a que es prueba de sí misma, Razón, justamente ante su *limes*, queda virtualmente fundida a la Luz y trascendentalmente separada de ella. En consecuencia, la

---

<sup>305</sup> La cita proviene del texto inédito “*Risunok i form*” (*Diseño y forma*), datado por el artista en 1898, cuando éste es admitido en la escuela de Franz Von Stuck. Citado en Podzemskaia, *Colore, símbolo e immagine*, p. 37.

Razón se revelaría como verdadera metonimia del misterio de la Luz, misterio al que, en sus inicios, deseó poner en evidencia mediante la naturalización de la sustancia que prefigura esencialmente toda la Creación y, así, la Razón rescata una metáfora que hace omnipresente la dimensión teofánica de la Luz. El hombre con el don de la Razón es, todavía, «Hombre de Luz», aquella imagen milenarista que obsesiona en todos los períodos etiquetados como tiempos de “*renacer espiritual*” a los supervivientes de la respectiva «mancha negra» que define su congoja.

La imagen de «Hombre de Luz»<sup>306</sup> debe definirse y ser entendida como la de un medio. Se trata simplemente del *alma vidente*, que es el lugar mismo en donde se da el acontecer<sup>307</sup>; sin embargo, a medida que atravesamos la marca del cambio de milenio que aquí nos ocupa, ataviado por la ambigüedad que inculca la *naturalización de lo estético*, nos introducimos en la hiper-teatralización del milenarismo original, lo cual introduce a fuerza un cambio en la conceptualización de ese Hombre de Luz como medio<sup>308</sup>. Un mundo oscuro,

---

<sup>306</sup> También llamado «Atavío de Luz» por Henry Corbin, Bloom, *Op. Cit.*, pp. 180-1.

<sup>307</sup> Seguimos aquí el análisis y la interpretación de Harold Bloom a la obra de Henry Corbin, Bloom, *ibid.*, pp. 136-140.

<sup>308</sup> En la interpretación kandinskiana de «la teoría teosófica», expresión con la que Kandinsky alude al contenido de la obra de Blavatsky, *The Key to Theosophy* (1889), obra que el artista ruso debió haber leído poco después de la publicación de la primera edición en lengua alemana (1907), ésta constituye «el fundamento del giro» espiritual (*die zum Grund dieser Bewegung dient*). Acentúa la importancia de esta *Teosofía* como fundamento del giro tomándola como un primer arranque que dirige la voluntad del movimiento espiritual, aunque la “alegría un tanto precipitada” de los teósofos conduce a “inspirar cierto escepticismo al observador”. Kandinsky menciona que Blavatsky “supone que «en el siglo XXI la tierra será un cielo comparada con lo que ahora es» recordando el milenarismo inherente a la doctrina de Blavatsky; pero, bien leída la referencia, el escepticismo de Kandinsky cuenta esta conclusión milenarista como resultado de la alegría precipitada de los teósofos y da una imagen de un Kandinsky ya crítico de la hiper-teatralización del milenarismo. No se puede negar que el contenido de esta «teoría teosófica» haya influido en la meditación kandinskiana y, aunque el artista ruso parece haber considerado seriamente los textos y las conferencias de Rudolf Steiner, sin embargo, las reservas que ya Kandinsky manifiesta sobre esta forma espectacular de adoctrinamiento indican que las tesis que fundamentan su obra según una presunta correspondencia que corre entre la adopción de unas formas artísticas particulares y ciertos pasajes de los textos de Blavatsky, Annie Besant, y de C. W. Leadbeater, merecen una revisión cautelosa de sus postulados.

caracterizado por el rechazo a la realidad física y configurado por paradigmáticas expresiones del misterio que encarnan, entre otras, en el vitalismo nietzscheano, en la mitopoética del drama wagneriano, en la Teosofía de la Señora H. P. Blavatsky, en el espiritualismo y en las ciencias psíquicas inauguradas por Freud y Jung<sup>309</sup>, se conjuga con aquella *naturalización de lo estético* para permitir el desarrollo de teorías del arte fundamentadas en la confianza en las facultades del hombre. La *naturalización de lo estético* sería el elemento que permite, en el cambio del siglo XIX al XX, la invocación de la idea de una «naturaleza perfecta» inspirada antiguamente por las tradiciones gnósticas. No es la primera vez que la «naturaleza perfecta» asume una apariencia o forma de manifestarse: antes de que el delirio de un Behrens, un Schoenberg, un Ball, un Scriabin, o un Kandinsky hubiese propagado la recreación de esta idea de «naturaleza perfecta», a través de los siglos se pueden incluir, por citar un par de ejemplos<sup>310</sup>, la figura de un Prometeo neo-platonizado y el Hombre de Luz o Jesús resurrecto que habla con sus discípulos por la boca de María Magdalena<sup>311</sup>. Pero, aunque la *naturalización de lo estético* sea el elemento que cataliza esta recreación, hemos dicho que la conceptualización del Hombre de Luz lleva un cambio que es necesario precisar aquí.

El terreno de lo estético, convenientemente apropiado por las reflexiones de los artistas de vanguardia para recrear el delirio que surge del supuesto de una «naturaleza perfecta» a través de los manifiestos, muta hasta transformarse en la arena en la que lo esotérico plantea el asunto de la lucha enmascarada por el poder. Por la vía afirmativa que se elija hacia el encuentro con la Luz, ya sea la de la confianza teleológica, o la de la esperanza escatológica, el

---

<sup>309</sup> María Carlson caracteriza de esta manera, a grandes pinceladas, el panorama general de ese impulso que se vierte hacia la experiencia de lo *interior* como alternativa a la decadencia física del período. Trías interpreta de manera semejante la supervivencia de lo *simbólico* en lo oculto y esotérico, mientras que data su origen en el Romanticismo. Carlson, que se especializa en las manifestaciones ocultistas en el seno de la *intelligentsia* y la cultura burguesa rusa, edifica en sus obras un puente por el que transitan este tipo de manifestaciones del mundo ruso al mundo alemán.

<sup>310</sup> Henri Corbin rescata la expresión “Naturaleza perfecta” de un texto escrito por un pensador judío converso al Islam antes de su muerte, alrededor de 1165, citado por Harold Bloom. Ver Bloom, *Op. Cit.*, p. 139.

<sup>311</sup> Así se relata en el texto gnóstico *Pístis Sophia*. Ver Bloom, *Op. Cit.*, p. 181.

artista, atrapado en la dimensión de futuro, no puede comunicar ciertamente el acontecer que presumiblemente se produce en él. El artista, en cuanto a Hombre de Luz, trabaja sobre el supuesto del encuentro místico con la Luz una fórmula con la que se asigna a sí mismo como profeta<sup>312</sup>, aquel que señala el camino hacia una evolución de las facultades del hombre, e incurre, para tal fin, en la apropiación de lo estético como principio propedéutico de dicha «naturaleza perfecta». El problema de la ambigüedad del ámbito de lo estético estriba en que, aparte de la presunción de la encarnación de la «naturaleza perfecta», los estatutos de la *Estética* no aportan una comunicación concisa y evidente de la experiencia de consumación del acontecer. Si el artista de vanguardia se ve a sí mismo como prueba última y manifiesta de la verdad de esa «naturaleza perfecta», sobre él, sobre el hierofante, pesan la autoconciencia y la falta de aval o de evidencia. Sin embargo, Kandinsky, en su caso, recurre a una forma de compensación legal: en cuanto a que se siente testigo, se propone ante su comunidad testimonial, no como medio en el que se encarna la «naturaleza perfecta», sino como mediador, como guía para las almas que pretenden la Luz, en un guiño que remite nuevamente al «área profético-sofiológica» y apunta en ella, disimuladamente, a la figura del ángel, aunque bien se trataría de un ángel que acude de un modo particular, degradado, en relación a las determinaciones que en esta área dan origen a la angelología<sup>313</sup>.

Ya se vio que, en su remisión al *Moisés invisible*, Kandinsky parece corregir la identificación cándida con éste y lo sitúa en un peldaño superior. Entretanto, en su delirio profético, se declara el guía (*angélico*) o *alma vidente* de una comunidad de almas que pretenden la luz y que se encuentra en un peldaño inferior; así, cada alma no se relaciona con su propio *alter ego* o ángel guardián que le guía, como esperaban las interpretaciones gnósticas de los dogmas que dieron origen al Cristianismo y a las concepciones de *Iglesia* y en general en el ámbito del «área profético-sofiológica», sino que la comunidad testimonial se funde en una unidad subjetiva que se relaciona con el hierofante en analogía a la antigua relación angélica entre el

---

<sup>312</sup> Ver nota 282.

<sup>313</sup> En este sentido nos remitimos al Sufismo iranio como una de las tradiciones del «área profético-sofiológica» en la generación de los cultos religiosos posteriores que caben en el marco de esta área.

individuo y su propia *alma vidente*. Lo que aquí se señala en primer lugar es la configuración vertical del triángulo que representa la vida espiritual según Kandinsky, lo cual coincide con la estructura jerárquica que rige las tradiciones que entran en el «área profético-sofiológica»; al mismo tiempo, contrasta con la horizontalidad con la que se dirige la maquinaria teleológica, la cual apunta a la consumación sintética de razón y símbolo. En la «meditación kandinskiana», el Norte cósmico o la visión del mundo de Luz virtualmente determinado por la Razón como comprensión de lo que se da al hombre desde su exterioridad (luz natural) retrocede ante la idea de la marcha en ascenso, de la elevación a contracorriente hacia la fuente de la que emana la *cascada de Luz*, la Luz de la que irradian todas las demás luces. Cuando interpreta la proclama de Schumann que dice «enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista»<sup>314</sup> y la enfrenta a la de Tolstoi que reza «el pintor es un hombre que lo sabe dibujar y pintar todo», tomando una posición en contra de esta última, recrea o recuerda la antinomia entre las marchas epistemológicas (*Erkenntnis–Wissenschaft*)<sup>315</sup>.

A esta trabazón jerárquica, a esta idea de «orden sagrado» corresponde la representación triangular que propone Kandinsky de la vida espiritual. Por esto, lo que aquí se señala en segundo lugar es, de nuevo, el carácter de identificación que Kandinsky propone con el *Moisés invisible*. Habíamos dicho que en *Über das Geistige in der Kunst* parece hacer el intento por corregir la identificación con la figura de Moisés, identificación que coincide con uno de los rasgos recurrentes que definen la *ideología moscovita*<sup>316</sup>. Kandinsky

---

<sup>314</sup> Kandinsky, *DEA*, p. 23.

<sup>315</sup> Kandinsky, al comienzo de su *Über das Geistige in der Kunst*, ensaya la fórmula del movimiento de la vida espiritual al identificarlo con el término *Erkenntnis*. “Este movimiento es el del conocimiento (Erkenntnis)”, *ibid*, p. 25.

<sup>316</sup> Se trata de la impronta a la vez profética y mesiánica. La basculación entre estas dos pulsiones describe la dinámica del surgimiento de las gnososis en todos los tiempos: hablamos de la promesa que al fallar se torna en apocalipticismo que al no darse da origen a una nueva gnososis. Uno más de los signos que manifiestan en *Über das Geistige in der Kunst* la afinidad con el profetismo del área en la que se inscriben las tradiciones monoteístas (profético-sofiológica) es la mención del carro de la Humanidad (ver nota 286). La imagen del carro aparece en el libro del profeta Ezequiel para referirse a la visión en la que se transporta el Hombre Entronizado a través de ámbitos celestiales hasta el trono de Dios. El término que usa Ezequiel para el carro es *Merkabah*, palabra que adopta una gnososis hebrea de tradición precabalística para distinguir su misticismo; de esta gnososis parece haber

promueve encima de sí mismo la figura del *Moisés invisible*, pero esta figura no funciona de otra manera en el texto del artista ruso que como apelativo para la *sabiduría santa e invisible*. Esto quiere decir que, en realidad, más arriba de Kandinsky, su pensamiento sobre la vida espiritual no posiciona una figura angélica duplicada del modelo del *alma vidente* para la comunidad: lo único que se encuentra sobre Kandinsky como ángel es una *sabiduría autorizada* o *Erkenntnis* trascendental, la cual no puede ser sino acontecimiento interior. Es cierto que Kandinsky generaliza el asunto recurriendo a la figura del artista. También da algún ejemplo que rebosa en admiración por algún otro artista; con el ejemplo de Beethoven como modelo de artista confirma que su propio puesto en la representación triangular lo encontraremos en el vértice superior:

*A veces, en el extremo del vértice más alto se halla un hombre solo. Su contemplación gozosa es igual a su inconmensurable tristeza interior. Los que están más próximos a él no le comprenden; indignados le llaman farsante o loco. Así se encontró Beethoven en su vida, denostado y solitario en la cumbre (Kandinsky, DEA, p. 27).*

Finalmente, si encima del artista, generalización con la que Kandinsky alude sin dudas a sí mismo, si encima suyo Kandinsky no ve otra persona, ni otra cosa aparte de la *sabiduría autorizada*, caben las preguntas sobre el lugar en el que se sitúa el artista ruso en la jerarquía de antepasados celestes al trono divino, en aquel orden de la cascada de luces que emana de la Luz de luces y sobre lo que es la *sabiduría autorizada*. ¿En esa estructura triangular que representa el orden sagrado, está Kandinsky en el vértice en el que se encuentra el gran artífice? De la misma manera que lo señala Trías acerca de la mística especulativa renana, también el sentido íntimo de plenitud divina de poder se produce en el caso de Kandinsky en clave esotérica o de *radical ocultación*<sup>317</sup>. El Renacimiento hereda este sentido íntimo de plenitud de poder que se proyecta aun hasta el cambio de siglo, vehiculado por la figura del artista. Es en el terreno estético en el que se abona la clave esotérica de esta cuarta categoría del ciclo

---

surgido en el siglo V el Tercer Libro de Enoc con el gran esplendor de su apocalipsis.

<sup>317</sup> Trías deja indicada una lista que comienza con Eckhart, Suso, Taulero y Ruysbroek (Trías: 1994, p. 378).

espiritual, a partir de la cual Kandinsky emprende su *desandar* y prepara el salto al ciclo simbólico. La normalización kantiana de lo estético, como búsqueda del núcleo trascendente que señale, según el sentido al que Kant promueve, la experiencia de unión armónica y de encuentro entre el hombre y su ser naturaleza-razón se fundamenta en la supervivencia de algo que está siempre en régimen de ocultación y que pertenece al cerco hermético, de un secreto que guarda, solitario, el hombre facultado para dicha experiencia. Una forma de sabiduría incomunicable, pero transmisible sin embargo como experiencia poética (del tipo poiético). Un *novum*, en palabras del filósofo barcelonés. El secreto se identifica en todo caso con el objeto político del poder y ese objeto político se hace manifiesto como texto: en un primer momento del caso de Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*. Pero ahí, el secreto que Kandinsky guarda, la *sabiduría invisible* es también *santa* y es, además, originaria y autorizada, según la imbricación de dogmas de tradiciones apocalípticas que nutren y dan fuerza a la meditación kandinskiana. Con Kandinsky se demuestra que la normalización de lo estético no es otra cosa que su instrumentalización, y que, así como la *Estética* a partir de Kant sirve para forjar la esperanza de un acontecer espiritual íntimamente ligado a la marcha de la *mathesis universalis* que intenta reconducir el sentimiento religioso a su matriz simbólica, también sirve para señalar el camino que conduce hacia el conocimiento divino de la Luz, un desarrollo sofiológico que revelaría, a través de una *sabiduría autorizada* que en este caso es una *Estética autorizada y probada* previamente a toda *ratio* y a toda estela de su *mathesis*, el saber preexistente del mundo luminoso del pléroma del que emana la divinidad presente en todas las cosas. Así, en la dirección del *desandar* de Kandinsky no se sigue de cerca una razón que se adecúa a la idea simbólica de lo originario, sino que prima la voluntad de acceder a lo originario prescindiendo de la Razón y por medio exclusivo del acontecer simbólico.

### **4.3. Lo estético y éxtasis: correlato finisecular del orden social y político en la «Kultur»**

En algún punto de su exposición, también Trías nos enfrenta con la «barbarie de la razón», ese momento del repliegue crítico de la

Razón, mediante el cual el pensamiento acude a los cauces esotéricos transmitidos por la “gran herencia gnóstica y teosófica legada por Jakob Böhme, por la tradición hermética y cabalística” para mantener su marcha teleológica. Kandinsky, en la primera década del siglo XX, se expone en Alemania a una de las pronunciaciones de esa crisis de la Razón y toma de dicha cima la determinación de la capacidad para lo estético como una facultad del hombre que insta un orden aristocrático. Ahora bien, si en medio del contexto social al que llamamos «clima expresionista», la tendencia hacia la consideración de lo esotérico, o, más bien, de lo simbólico originario, como objeto de poder representado por las jerarquías verticales que sugiere un texto como el de *Über das Geistige in der Kunst* y, con éste, el listado de manifiestos vanguardistas que surgieron al alba del siglo XX, fuese realmente comparable entonces con la administración del poder político en el centro de Europa, estaríamos reconociendo la postura de cambio de siglo en la que el arte posee la habilidad de articular por sí mismo un gesto político relevante; es decir, se produciría la generación de un campo social en el que el asunto de lo estético se elevaría con todo rigor como eje organizador unitario de la vida diaria. Pues, todo tipo de disposición para lo misterioso, en palabras de Max Weber, “el actuar o el pensar religioso o “mágico” no puede abstraerse, por consiguiente, del círculo de las acciones, con vistas a un fin, de la vida cotidiana y menos si pensamos que los fines que persigue son de naturaleza predominantemente económica”<sup>318</sup>. Aunque Kandinsky insiste en la “necesidad interior” (*innere Notwendigkeit*) y rechaza las necesidades más bajas (*niederen Bedürfnissen*), la vida diaria es sin duda el espacio social en el que surgen las aspiraciones de los movimientos vanguardistas (como el Dadaísmo y el Expresionismo) y del mismo Kandinsky, compartiendo sentido con las palabras de Weber<sup>319</sup>. La insistencia de Kandinsky, tomada literalmente, parece uno de esos intentos parciales de abstracción de la vida cotidiana que menciona Weber; sin embargo, aunque de una manera sesgada, éste recoge también la actitud intelectualista dentro de una forma de la ética de la salvación religiosa que sincroniza (de una manera que explico inmediatamente)

---

<sup>318</sup> Weber, M. “Sociología de la religión (Tipos de relación comunitaria religiosa)” (1912-3) *Economía y sociedad*. Winckelman, J. (ed.). Traducción al Casatellano de Medina, J. y otros. Fondo de Cultura Económica (México, D.F.: 2002), p. 328.

<sup>319</sup> Se habla de que la manifestación del fenómeno cotidiano está en la base de lo “mágico” pero no se sigue una relación causal que explique el fenómeno.

con el empeño por la «naturaleza perfecta» y por el refinamiento de la facultad humana de la capacidad para lo estético<sup>320</sup>. Pues, si bien Kandinsky viene de Moscú manteniendo una estrecha relación con la *intelligentsia* y la burguesía rusa enlazada con círculos intelectuales alemanes y franceses, y de ahí su familiaridad con la expresión «innere Notwendigkeit»<sup>321</sup>, en Múnich Kandinsky está más próximo a ser caracterizado como un paria intocado por las convenciones<sup>322</sup> y, pronto, con el estallido de la Primera Guerra Mundial, además, como un enemigo. Las palabras de su crítica deben ser leídas desde la perspectiva sociológica en clave anti-materialista, extrañas a la burguesía alemana (*Kultur*) y, alejadas, a su vez, del populismo ruso (*narodnitschestvo*). En ellas se descubre un sentido básico –aunque irresponsable o de impostura–, teóricamente próximo a la vida cotidiana, casi proletario, que tiende un lazo entre el gnosticismo esotérico convencido de la «naturaleza perfecta» y las castas

---

<sup>320</sup> Dice Weber:

*La salvación que busca el intelectual es siempre una salvación de la “indigencia interior” y es, por consiguiente, más extraña a la vida, por un lado, y, por otro, de carácter más sistemático que la salvación de la necesidad exterior que caracteriza a las capas no privilegiadas. El intelectual busca, por caminos cuya casuística llega al infinito, dar sentido único a su vida; busca unidad consigo mismo, con los hombres, con el cosmos. Él es quien inventa la concepción del “mundo” como un problema de “sentido”. Cuando más rechaza el intelectualismo la creencia de la magia, “desencantando” así los procesos del mundo, y éstos pierden su sentido mágico y sólo “son” y “acontecen” pero nada “significan”, tanto más urgente se hace la exigencia de que el mundo y el “modo de conducción de vida” alberguen, en su totalidad, un “sentido” y posean un orden (Weber, *Economía y Sociedad*, p. 403-4).*

<sup>321</sup> La expresión ‘innere Notwendigkeit’ presentaba un concepto muy común para los románticos alemanes. Florman desacredita la intención de encontrar la fuente de la cual Kandinsky la toma y presenta una interpretación del sentido que tiene en *Über das Geistige in der Kunst* que se adecúa al paralelo que elabora con respecto a la filosofía de Hegel. Florman, *Op. Cit.*, p. 182. Sin embargo, no se puede ignorar que Goethe y Wagner, en su momento, hicieron uso de la expresión. Para ver un vistazo más completo sobre la relatividad de sentido que sostiene la expresión, ver la nota 29 a Kropfing, K. “Latent Structural Power versus the Dissolution of Artistic Material in the Works of Kandinsky and Schönberg” en *Schoenberg and Kandinsky: An Historic Encounter*, Boehmer, K. (ed.) Harwood Academic Publishers (La Haya: 1997) p. 49.

<sup>322</sup> Ver fragmentos del testimonio de Igor Grabar sobre sus impresiones acerca de Kandinsky, en Podzemskaia, *Colore, símbolo, immagine*, p. 31.

humildes, de las cuales surge la recreación del concepto de «profeta» que resulta valioso en este contexto, facultadas potencialmente, por lo tanto, con la capacidad para lo estético.

Pero así no se define todavía la experiencia que fundamenta la capacidad para lo estético. Siguiendo todavía, por un momento, la línea de Max Weber, el asunto político propuesto por el ambiguo terreno de lo estético y su normalización engendra una sociología del arte que exige la definición de la experiencia que construye cualquier tipo de jerarquía y, en este caso, aquella que Kandinsky presenta en su libro como la «vida espiritual». Tengamos presente que este paréntesis sociológico no se introduce aquí con la intención de desviar el hilo del análisis sobre la «meditación kandinskiana» hacia la influencia del arte sobre el orden social en sí; no olvidemos que esta sociología del arte propia del cambio de siglo no resultó pragmática ni transferible al ámbito de lo político de una forma comprobable. Se puede decir que, como mucho, impulsó el desarrollo de la teoría del Arte del siglo XX que declaró el “fin del Arte”<sup>323</sup>. Pero tal paréntesis y la atención que en este momento ponemos en Max Weber nos sirve para volver a la reflexión sobre la filosofía del arte y sobre el pensamiento filosófico en sí con la determinación de un concepto sobre el que pivotan los rasgos formalistas del esquema verticalizado de elevación hacia el conocimiento.

---

<sup>323</sup> *The End of Art* (1996) es el célebre título del crítico Arthur C. Danto. La tesis de Danto recoge postulados de *Die Phänomenologie des Geistes* y se deriva de la obra de Francis Fukuyama, particularmente de su ensayo *The End of History?* (1989) y de su ampliación titulada *The End of History and The Last Man* (1993). La tesis de Lisa Florman, sobre la que se ha discutido en otras notas de este capítulo, indica que la posición de Kandinsky recoge los corolarios hegelianos sobre el relevo al arte como revelación del *Geist* para iniciar, desde ese punto, un giro del «*Geistige*» que procura anticipar la legalidad del dictamen de la metafísica hegeliana por el cual se encumbran la dialéctica y la especulación, métodos ligados a la marcha de la Razón. En este sentido, Kandinsky se resistiría desde su meditación al desarrollo que desembocó en el «*fin del Arte*»; no obstante, la tesis de Florman –y de Kojève– insiste en el hegelianismo de Kandinsky, lo cual opone obstáculos a la coherencia de la resistencia que la meditación de Kandinsky ofrece en relación a la hegemonía de la marcha de la Razón.

*Carisma* es el don que Max Weber atribuye al profeta. Es una fuerza *no cotidiana*<sup>324</sup>. Y ese carisma, siguiendo a Weber, está enlazado con la capacidad de *éxtasis*. Kandinsky menciona el “«talento» (en el sentido del Evangelio)<sup>325</sup>” en directa conexión con los *dotes* que posee el artista. Max Weber desea que lo que se entiende por “profeta” se comprenda como “un puro portador personal de carisma, cuya misión anuncia una *doctrina* religiosa o un mandato divino”<sup>326</sup>. Esto lo dice Max Weber para liberar la intención del profeta –traer una vieja revelación o una nueva– del rasgo axiológico relacionado al acto de *usurpación*<sup>327</sup> por el que un hombre se atreve, también de la manera en que Kandinsky incurre en su propio profetismo, a promover una “*nueva sabiduría*”, *santa e invisible*, es decir, del posible hecho del nacimiento de una nueva *comunidad* o forma comunitaria.

En últimas, son variadas y suficientes las notas que nos permiten hacer la comparación entre el concepto de “profeta” que presenta Max Weber y la figuración con que Kandinsky designa al artista mediante este término de manera que ambos coinciden. Pero no está de más confirmar que el rasgo en el que convienen y del cual surgirá la demostración del porqué cierto concepto de *éxtasis* constituye la urdimbre con la que se entrelaza la coherencia de una meditación kandinskiana es la configuración de una nueva comunidad. Una de esas notas que contribuye a la edificación de una conciencia de comunidad es, por ejemplo, que el artista moscovita asegura que hay un contenido –misterioso para el público– que se revela a través del arte<sup>328</sup>; de manera análoga, Max Weber dice que el profeta anuncia

---

<sup>324</sup> Al comenzar su *Sociología de la religión* Weber describe lo que se considera como un «actuar mágico». Según Weber, “desde el punto de vista de nuestra actual concepción de la naturaleza, distinguiríamos imputaciones casualmente verdaderas o falsas, y consideraríamos las últimas como irracionales y el actuar correspondiente como “mágico” (Weber, *Economía y Sociedad*, p. 328)”. En el sentido de esta descripción se puede representar, si se invierte el signo del valor negativo de la palabra “irracionales”, la acusación que la meditación kandinskiana arriesga en contra de la razón como revelación que precede al *aparecer* y ahí, en la toma de posición conceptual, se encuentra también un postulado que distingue y separa lo que llama *das Geistige* de la noción de naturaleza arquetípica de la razón.

<sup>325</sup> Kandinsky, *DEA*, pp. 24, 28 y 70.

<sup>326</sup> Weber, “Tipos de comunidad religiosa”. *Economía y Sociedad*, p. 356.

<sup>327</sup> Según Max Weber, “[E]s específico en los profetas que no reciben su misión por encargo de los hombres, sino que la usurpan”. *Íbid*, p. 359.

<sup>328</sup> Kandinsky, *DEA*, pp. 70-82.

revelaciones con un contenido y que el contenido de su misión consiste en doctrina y mandamiento. En una nota más se vería que la estructura burocrática de la síntesis weberiana puede ser vista como una especialización detallada y pormenorizada del esquema jerárquico y triangular que describe Kandinsky.

Las notas anteriores hacen parte de los rasgos formalistas que muestran que lo que Kandinsky quiere decir cuando designa al artista como profeta se refleja con precisión en aquello que para Weber comprende el concepto de “profeta”. De ellas resultan, en un segundo momento, las notas conceptuales que depuran la idea de una experiencia ligada al arte que puede traducirse a un determinado concepto-trampa, en el que caen todos los demás elementos de la «meditación kandinskiana» y que, por lo tanto, resulta categorial para la misma. De la evocación de un contenido que requiere su revelación y del orden sociológico burocratizado en el que el profeta funge como mediador o como mensajero *angélico*, se deduce la necesidad del nacimiento de una comunidad que reciba el contenido relativo a la revelación y que siga al profeta<sup>329</sup>. La comunidad nace, se ordena, tras la explicación casuística de la «naturaleza perfecta», la cual se resuelve *profesionalmente* como deseo del individuo si se garantiza la cualidad objetiva del carisma o talento. Entonces, la encarnación de la revelación en el individuo depende del ejercicio para aumentar la capacidad para sentir la revelación y esto quiere decir lo mismo que la consumación del raro hecho estético, ambiguo y fugaz, a través de una experiencia evidente y reconocible que demostraría que se poseen los dones específicos del espíritu. Se trata de la capacidad misma para el *éxtasis*. ¿Es el *carisma* algo adquirible dada su dependencia de la capacidad para el *éxtasis*? Según Weber, no lo es<sup>330</sup>, pero lo que éste intenta explicar en detalle es la forma

---

<sup>329</sup> Harold Bloom destaca este rasgo de la angelología. Ver la relación entre “naturaleza perfecta”, lo angélico y el profeta en Bloom, *Op. Cit.*, p. 139.

<sup>330</sup> Relacionado con las fuerzas *no cotidianas* definidas como “carisma”, las cuales en se vinculan al actuar mágico, Weber advierte que “[N]o toda persona tiene la facultad de ponerse en trance”. Luego dice:

*El carisma puede ser –y sólo en ese caso merece el nombre con pleno sentido– un don que el objeto o la persona poseen por naturaleza y que no puede alcanzarse con nada. O puede y debe crearse artificialmente en el objeto o en la persona mediante cualquier medio extraordinario (Weber, Economía y sociedad, pp. 328-9).*

burocratizada del orden jerárquico de la sociedad post-romántica en la que el espíritu retorna en régimen de ocultación y late en clave esotérica. Y la meditación kandinskiana confirma la opinión de Weber desde el punto de vista de los dones del artista<sup>331</sup>. Esto, en virtud de que el *carisma* no es algo adquirido, sino que es innato en el individuo que lo porta como semilla y sólo puede llegar a germinar y a desarrollarse en él siempre que se den determinadas condiciones y circunstancias. De la misma manera, también, aunque diste cualitativamente del *carisma*, lo que aquí referimos como el don de la Razón a partir de la generación que instaura los principios de la *Nuova Scienza*. Pero la capacidad para el *éxtasis*, a diferencia del *carisma*, es propiedad común de todos los individuos que conforman la comunidad. Ahí radica su carácter ontológico como concepto-trampa de la burocratización de la estructura de orden “angélico” porque, a pesar de que *carisma* y *éxtasis* no pueden ser tomados como conceptos correlativos, la noción de *éxtasis* como experiencia reconocible inicia un proyecto de educación carismática que implica un tipo de especialización que se requiere en interés del prestigio del «monopolio del carisma» como doctrina esotérica. Es el hecho estético de la experiencia del *éxtasis* lo que garantiza la supuesta cualidad objetiva del *carisma*, en Weber, o del *talento*, en Kandinsky.

*Éxtasis*, de vuelta desde el «monopolio del carisma» a ser visto como generalidad conceptual en la que caen los elementos que hacen parte

---

En ese paso se fundamentan las doctrinas religiosas de la gracia. Pero en esa transferencia de orden ecuménico el carisma o el don, la «naturaleza perfecta», se transforma en algo más que inaugura un régimen de educación, el cual sí puede obedecer al ejercicio de la capacidad para el *éxtasis*. Ver Max Weber, “Sociología de la religión” y “Transformación autoritaria del carisma”, capítulo que hace parte de la sección de *Economía y sociedad* titulada “Tipos de dominación”. (Weber, *Economía y sociedad*, 328-492 y 214-217)

<sup>331</sup> Kandinsky, compartiendo el sentido burocratizante, presenta el don de la siguiente manera:

*A veces quisiera [el artista] liberarse de ese don superior que a menudo es una pesada cruz* (Kandinsky, *DEA*, p. 25).

De esta forma de pre-animismo, paradójicamente naturalista, pasa a la estratificación motil que connota la artificialidad de un aparato educativo, la implementación de los medios extraordinarios que llevan a la experiencia del arte que el artista ruso persigue enseñar.

de la «meditación kandinskiana», implica, pues, un conocimiento “nuevo”. Implica una nueva Luz que se vierte sobre las cosas que son objeto del conocer. Sin embargo, Trías advierte, “[L]a mística debe ir más allá de esas contraseñas simbólicas intuitas o presenciadas en el trance visionario del éxtasis”. Además, “[el testigo] tiene que internarse en la fuente manantial de toda gracia e inspiración, hasta alcanzar el *fundamento* abismal de ese Dios concebido como Existente y Sumo Bien, o como Esencia del Don”. Y agrega en seguida: “De la mística sensual y visionaria se traspasa, entonces, a la gran mística «especulativa» (especialmente renana)<sup>332</sup>.”

El porqué “tiene que internarse” el testigo “hasta alcanzar el *fundamento*” no lo explicita Trías. La sentencia funciona en virtud del curso de exposición cronológica de las siete categorías del ciclo simbólico, ya que, en ella, la revelación del *lógos* pasa necesariamente (o automáticamente) por la palabra escrita, es decir el libro autorizado, y, luego, por la indagación en las claves hermenéuticas que permiten *fundamentar* la simbolización de lo consignado en el libro que es la forma en la que en el ciclo simbólico de Trías el cerco hermético *aparece*. Aquí, la sentencia con la que remata su postulado nos proporciona una marca importante para el caso del *desandar* kandinskiano; ayuda a señalar la dirección a contrapié en la que se dirige esta meditación acerca de la pintura en su clave religiosa y teológica hacia las primeras categorías del ciclo simbólico en orden inverso<sup>333</sup>. El paso de la “mística sensual y visionaria” a la “mística «especulativa»” se invierte con el profetismo y la burocratización sociológica del gesto artístico, con el apoyo de la del concepto de *éxtasis* como experiencia de conocimiento de la Luz. Aunque tiene una connotación geográfica particular, el término “renana” que va entre paréntesis califica la sentencia, y puede servir aquí para hacer que la marca funcione también como marca en el tiempo histórico, al señalar un pasado vasto y común a esa mística renana del cual se derivan otras tradiciones místicas cristianas como la de oriente (que desemboca en otras formas especulativas, entre las que se cuenta la *ideología moscovita*), un pasado al que se apela

---

<sup>332</sup> Trías: 1994, p. 401.

<sup>333</sup> De la tercera, «*El encuentro entre la presencia y el testigo*», la meditación kandinskiana adaptada, en sentido analógico, al ciclo simbólico definido por Trías se conduciría a la segunda categoría, «*La creación del mundo. El templo cósmico*», y por último a la primera, «*Magna Mater. El santuario de la prehistoria*».

como “mística sensual y visionaria” –*estética*, en términos adecuados al pensamiento post-kantiano– que se ubica anterior al siglo XIII.

En el apartado anterior conseguimos reunir, para el caso particular de una meditación kandinskiana, los elementos formales que requiere el «acontecer simbólico» de acuerdo al esquema categorial de los ciclos de Trías. Gracias a ello, en éste, se ha tratado el encuentro de la revelación de la *Estética autorizada (sabiduría invisible)*, la “mística sensual y visionaria” que en términos cronológicos se remonta antaño del surgimiento de la mística «especulativa», con Kandinsky (*el testigo*), quien representa, en su propia meditación, una comunidad testimonial que debe nacer de su mano en una relación compleja de poder o dominio (su testimonio se revela a la comunidad desde su figuración como artista-*hierofante y profeta*). Así hemos conseguido entender que esta relación de poder o dominio entre el artista artífice de la comunidad a la que representa remite de forma ceñida a un sistema reconocido de identificaciones psíquicas interpersonales y a una tradición teológica acorde con lo sofiológico o sapiencial heredado de la *ideología moscovita*. Dicha relación propone, en últimas, un movimiento hacia el *conocimiento (Erkenntnis)* –como contenido de la Luz divina– y se fundamenta en la voluntad subjetiva de ejercicio de la capacidad para el *éxtasis* –como experiencia de la Luz divina idéntica a su contenido–, concepto que se adecúa al desarrollo del pensamiento alemán en el que se da lo que Trías titula «el retorno del espíritu» y que atrapa, dada la circunstancia singular en el caso de Kandinsky de la colisión de la *ideología moscovita* y la amalgama entre sociología y reflexión filosófica sobre lo estético que el joven ruso encuentra en Alemania, los elementos de su meditación y de su visión sobre el arte como agente protagonista de la vida espiritual.

Queda aún, para cerrar el capítulo, que en los siguientes apartados se amplíe la caracterización del concepto de *éxtasis* relacionado a la meditación kandinskiana, a través del acervo moscovita y de la influencia del pensamiento filosófico relacionado con ese acervo, y, luego, que quede descrito el *desandar* kandinskiano por las categorías simbólicas del «templo cósmico» y de la «*Magna Mater*» con la intención de arribar a un concepto de Luz que sea el *concepto trascendental* que liga la experiencia del arte con la del «acontecer simbólico», y, de ahí, acceder a la determinación de lo que entiende

Kandinsky por *das Geistige* y que contrasta con aquella consumación del espíritu que se plantea como horizonte al que la *mathesis* de la *ratio* orienta su conciliación con lo simbólico.

#### **4.4. Intelectualizaciones de *éxtasis* y *capacidad para el éxtasis* como categorías sociológico-artísticas**

La *ideología moscovita* se ha tomado hasta este lugar como un núcleo sólido que da poco espacio al debate sobre sí misma. Apuntamos sin embargo que una versión de esa *ideología moscovita*, emparentada con una conceptualización sionista que reacciona frente a la expansión eclesial del Cristianismo Ortodoxo, es la versión que comparte varios signos con lo que hemos llamado aquí la meditación kandinskiana (para referirnos a la conceptualización sobre el *sentido de la vida espiritual* que encierra la expresión *das Geistige* que maneja el artista ruso).

Debemos decir ahora que la multiplicidad conceptual que se da con gran fuerza en el cambio de siglo ruso, y que admite versiones de lo que se presenta como *ideología moscovita*, debe ser tenida en consideración si se quiere dar con las claves que sirven para caracterizar el concepto de *éxtasis* que vincula el carácter místico de la experiencia artística. Para cumplir, pues, con el objetivo, traeremos a la discusión, primero, la influencia de las formas paganas de los cultos rusos por las que Kandinsky se interesó cuando hizo parte de algunas investigaciones etnográficas de las costumbres de los pueblos del territorio rural ruso, comisionadas por la Sociedad rusa imperial de amigos de la Historia Natural, la Antropología y la Etnografía, especialmente su posible fascinación con el chamanismo siberiano, y, luego, la referencia por la que se podrían asumir algunas creencias religiosas de Kandinsky a la reflexión conceptual de su compañero de estudios en la Facultad de Leyes, Sergei Bulgakov<sup>334</sup>, el fundador de la Sociedad Religiosa Filosófica de Moscú en 1908,

---

<sup>334</sup> Bulgakov se matriculó en la Facultad de Leyes de la Universidad de Moscú en 1890. Allí se aproximó al Profesor A. I. Chuprov, con quien Kandinsky sostuvo una relación amistosa a través de cartas aún hasta el período en el que el pintor ruso vivió y trabajó en Francia después del cierre de la Bauhaus.

de quien Kandinsky buscaba una contribución para el segundo número del almanaque *Der Blaue Reiter*<sup>335</sup>.

El chamanismo es un fenómeno que, siguiendo la descripción sociológica de Max Weber de la burocratización moderna del «monopolio del carisma», haría parte de la especialización que requiere la fascinación por el retorno de la doctrina esotérica en algunos sectores cultos e instruidos de la burguesía europea del cambio del siglo XIX al XX. Es, en palabras de varios estudiosos del tema, un fenómeno universal que se remonta a tiempos anteriores al surgimiento del Islam. Sin embargo, Mircea Eliade, uno de los investigadores de mayor autoridad en el tema del chamanismo, observa que el siberiano puede ser tenido como arquetípico del fenómeno<sup>336</sup>. Las zonas alledañas a los Urales en las que se sabe que se practicó el chamanismo comenzaron a ser pobladas alrededor del siglo X, como resultado de las dinámicas comerciales que moldearon la vida de la Edad Media. Un Kandinsky de veintitrés años, entonces estudiante de la Universidad de Moscú, emprendió en el verano de 1889 una expedición con la intención de “estudiar las leyes criminales entre la población rural rusa (descubrir los principios primitivos de la ley), y reunir los vestigios de las religiones paganas entre los pescadores y cazadores de la población Zyriana que lentamente desaparecía”<sup>337</sup>. De acuerdo al ensayo que resultó de la investigación hecha por Kandinsky<sup>338</sup>, la elección de la materia de

---

<sup>335</sup> Marit Werenskiold indica que la contribución de Bulgakov al segundo volumen de *Der Blaue Reiter* no se concretó; como sabemos, el segundo volumen se quedó en la etapa de investigación y planeación como resultado de la decisión que Kandinsky le comunicó a Franz Marc a través de una carta de sumergirse enteramente en el desarrollo de su propia obra (Kandinsky a Marc, 20-3-1912, *Correspondencia*, pp. 176-9). Werenskiold se arriesga a proponer que el motivo por el cual Kandinsky estima caro el pensamiento de Bulgakov sea el conocimiento de los textos que Bulgakov produjo y publicó entre 1910 y 1911 y la posible asistencia del pintor a las conferencias que dió Bulgakov en 1910, en el marco de un ciclo gestionado por la Sociedad Religiosa Filosófica de Moscú. Ver Werenskiold, *Op. Cit.*, p. 103.

<sup>336</sup> Ver Eliade, M. *El chamanismo y las técnicas arcáicas del éxtasis*. Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de cultura económica (México: 2009) Capítulo 1.

<sup>337</sup> Kandinsky, *Mirada* (1979)

<sup>338</sup> El ensayo se titula “Materiales sobre la etnografía de los zirianos en Sysol y Vologda” [mi traducción al castellano del título en italiano “Dai materiali

estudio se debió al “caos de los conceptos religiosos contemporáneos.”

A partir de las particularidades que se sintetizan de los vestigios de la religión pagana investigada por Kandinsky, rezuman las líneas conceptuales generales del caso que Eliade califica de arquetípico del fenómeno del chamanismo. Por esta razón, podemos decir que el papel de la figura del chamán, proveniente del interés académico del joven Kandinsky, en su posterior evolución como artista funciona de acuerdo a la conceptualización universal que determina las características relacionadas al fenómeno.

En primera medida, se sabe que los chamanismos se fundamentan en la idea de que existió un momento en el que no había una separación definida entre cielo y tierra, un momento remoto en el que el simbolismo asociado a las dos palabras remite, tanto para la una como para la otra, a un mismo espacio y a un mismo tiempo. El chamán, una vez impuesto el límite simbólico, es la persona que puede atravesarlo, que sana la herida abierta por esa escisión; es una figura de transporte entre las experiencias separadas y alejadas, que se excluyen entre ellas, del cerco hermético y del cerco del aparecer. Lleva, por medio de una experiencia extrema, del cerco del aparecer al cerco hermético, mostrando el camino de acogida de una facultad latente para la apreciación simultánea de los dos cercos en una única experiencia. Tal experiencia extrema resulta embriagadora e intoxicante. El *éxtasis* es aquella experiencia extrema relativa al chamanismo. Para Eliade, el elemento específico del chamanismo es el *éxtasis* inducido por el descenso al inframundo. Se trata de una experiencia última, contradiciendo la advertencia de Trías sobre el más allá del *éxtasis* al que debe llegar la mística. Bien vista, la caracterización del *éxtasis* de Eliade como elemento específico del chamanismo y experiencia extrema no contradice la advertencia de Trías: lo que ocurre aquí es que Trías va describiendo un curso en el que la consumación simbólica como inicio del ciclo espiritual exige ahondar por medio de la Razón en las claves hermenéuticas que proveen de significado a las señales simbólicas. De ahí la marca concreta e histórica de paso de la “mística sensual y visionaria” a la “mística «especulativa»” que expone el filósofo barcelonés. Pero,

---

sull'etnografia degli zyrjani di Sysol' e di Vycegda”, a su vez traducido del ruso por Nadia Podzemskaia. Podzemskaia, *Colore, símbolo, immagine*, p. 145].

conservando prudentemente la distancia que puede tener con el de la mística, en el ámbito del chamanismo, el *éxtasis* es una experiencia que en sí produce un cambio y que sana sin el requerimiento de la especulación ni de una marcha dialéctica que fundamente el abismo que abre tal experiencia.

De todas formas, en este punto el *desandar* kandinskiano ya ha realizado el salto del ciclo espiritual al ciclo simbólico y, por lo tanto, se conduce a la restitución de la base simbólica a contrapié de la marcha de la razón dirigida hacia el ser del límite. Hacia la base simbólica se orienta exclusivamente a través de lo simbólico, haciendo caso omiso de las consideraciones sobre el papel de la Razón que llevan a la institución de un horizonte virtual de trascendencia. Al respecto de las semejanzas y diferencias que puedan alzarse entre la conceptualización de Trías y la del chamanismo sobre la marcha hacia la base simbólica, no deja de ser interesante que, aunque las dos se formulan sobre el supuesto de una unión originaria de los cercos hermético y del aparecer, en la base de los chamanismos logre ubicarse el *simbolizar* como el rasgo paradójico que determina la separación, mientras que en la conceptualización de Trías, el *simbolizar* funciona exclusivamente como sutura y sanación que presupone otro acontecimiento separado y antitético, el acontecimiento diabólico que desunió la realidad originaria (Trías: 1994, p. 45). Ahora sí, volviendo al punto del salto en el que se encuentra el *desandar* kandinskiano en este apartado, sobre la referencia a la “mística sensual y visionaria” que precede a la especulación, tenemos que acordar que a partir de la inauguración del régimen de la cesura *dia-bálica* o «trágica» del «clima expresionista», el «*éxtasis*» como experiencia esencial de tránsito entre los cercos del aparecer y hermético es un evento muy raro. Éste «*éxtasis*» es la auténtica señal del chamán; al mismo tiempo, extrapolando, es la del gnóstico de cualquier época o tradición<sup>339</sup>; también, en sentido transitivo, estaría relacionado con la “pesada cruz” del artista-profeta, y, en general, podría identificarse como el estigma de estas tres castas.

Aquí la figura del chamán cede la característica del tránsito a una metáfora que utiliza recurrentemente Kandinsky. Esta metáfora es la del jinete y el caballo. Más aun, tal metáfora introduce para el caso

---

<sup>339</sup> Bloom, *Op. Cit.*, p 128.

de Kandinsky la otra identificación heredada de la *ideología moscovita*: se trata de San Jorge, la leyenda simplificada del caballero de Cappadocia que trae una superestructura de identificación simbólica con el suceso del bautismo de Vladimir, el evento que marca el origen popularizado para la secesión que dió origen a los estatutos de la Iglesia de Kiev. En el chamanismo siberiano, el chamán es siempre un jinete a caballo, como San Jorge, y el caballo es, a su vez, un símbolo del medio que permite el tránsito hacia el inframundo. Se encuentra en las palabras de Kandinsky una explicación para su insistencia y gusto por la figura simbólica del caballo como motivo central y reconocible en su obra pictórica hasta 1912, fecha en la que publica con Marc el título *Der Blaue Reiter*, el cual remite evidentemente a la fascinación por el binomio conformado por jinete y caballo, y, también, momento en el que la transformación de los elementos referenciales en sus imágenes disimula, por fin, la figuración del binomio bajo unos gestos pictóricos que, después de simplificar los rasgos figurativos, se presenta generalmente en el centro<sup>340</sup> de las composiciones que aluden al tema icónico de San Jorge o al apocalíptico del Juicio Final como una proto-forma compuesta por un perfil cerrado, el cual se habrá metamorfoseado en círculo una vez se hubiesen implantado los códigos geometrizarantes de la Bauhaus, atravesado por un par de líneas longitudinales que en ocasiones se cierran en una forma trapezoidal. El perfil que precede al círculo viene relleno de franjas concéntricas de color, franjas cuyos efectos estudió minuciosamente cuando produjo el “corpus” preparatorio para *Komposition VII* (Figura 15), con el fin de que las propiedades contrastantes de los tonos utilizados produciesen el efecto de destacar la centralidad relativa del elemento. Este ejercicio de contrastar los tonos concéntricos está posiblemente influenciado por los comentarios de Chevreul sobre la percepción de ciertas combinaciones de tonos contrastados en contigüidad, en la que uno se superpone al otro produciendo un efecto vibrante; también, en segundo lugar, remite de una manera más elíptica a los postulados en la *Farbenlehre* de Goethe sobre la percepción retiniana de los tonos que definen parejas de tonos complementarios. En una reflexión que emparenta el significado simbólico-analógico del binomio con la

---

<sup>340</sup> Recordemos que el elemento de la *centralidad* invoca en el género de las *Kompositionen* de Kandinsky una nota importante. Este elemento también servirá para trabajar en el siguiente apartado el paso por la segunda categoría de Trías.

conceptualización de la figura del chamán, a su vez emparentada con la figura del artista, dice Kandinsky en la versión rusa (1918), de forma más acabada que en la versión original del texto de *Rückblicke*:

*The horse carries the rider with power and speed. The rider, however, guides the horse. Talent carries the artist to great heights with power and speed. The artist, however, guides his talent. The artist is perhaps in a position albeit only partially and by chance—to summon up within himself these states of inspiration by artificial means. Moreover, he can qualify the natures of those states which arise within him of their own volition. All experience and knowledge that relate to this area are but one of the elements of ‘consciousness’ (Kandinsky, “Rückblicke”, Lindsay/Vergo, CWA, p. 370).*

Desde una asociación interpretativa del registro simbolista-icónográfico de las imágenes de Kandinsky en la que se relaciona la figura a caballo del chamán y el motivo geometrizado en el que se integra al círculo, se vuelve a entrar en los detalles fenomenales del ritual chamánico en el cual el tambor cumple el rol de transporte, es decir que es el instrumento que prepara para el estado de trance. Algunos autores ven en esta transición la ecuación por la que Kandinsky compara caballo y círculo asignándoles una función equivalente en la composición<sup>341</sup>. El tambor, como el caballo, en el ritual chamanístico funciona como vehículo que transporta al estado de trance o de inspiración. La evolución del perfil cerrado al círculo y, de ahí, a las telas posteriores a la segunda mitad de la década de 1930, ricas en pequeños elementos “*bio-mórficos*” que se encuentran distribuidos por el plano pictórico y que se asemejan a la decoración de los tambores chamánicos siberianos, es un indicador de la proximidad que pudo ver Kandinsky entre la experiencia artística y el tipo de «*éxtasis*» que es esencial al ritual chamánico.

---

<sup>341</sup> Kandinsky al sicólogo Paul Plat en 1929: “If, for example, in recent years, I use the circle so often and passionately, the reason (or the original reason) for this is not the ‘geometric’ form of the circle... but rather... the inner power of the circle in its countless variations; I love the circle today as I previously loved, for example, the horse—perhaps more, because I find in the circle more inner possibilities, which is why it has taken the place of the horse”. Citado y traducido por Weiss, P. en Weiss, *Kandinsky and Old Russia*, p. 153.

Nos extraviamos necesariamente, por un momento, en el asunto del “talento”. Ya se registra una ecuación que identifica ese talento (“en el sentido del Evangelio”) con la tarea de llevar o transportar al público a la experiencia extática, es decir, a un “estado creativo”, despertando en el hombre la capacidad para el éxtasis mediante medios artificiales, en el caso de la meditación kandinskiana, el arte de la pintura. Así, el planteamiento de esta ecuación que relaciona el talento del artista con la facultad de despertar en otros la capacidad para el éxtasis exige la determinación precisa del tipo de experiencia extática a la que apunta, presuponiendo que no se diferencia del «éxtasis» esencial al ritual chamánico. ¿Es éste «éxtasis» una forma de experiencia cerrada a una única determinación conceptual? La respuesta aquí sería que se puede señalar por lo menos una forma distinta: es evidente que la forma del éxtasis paroxístico inducido por el trance que se asocia directamente con el chamanismo no es la misma que se manifiesta por el auténtico don de la razón. De una parte, se hace patente la consideración de un viaje (de un cerco al otro, que podríamos ilustrar en este punto con la analogía que conduce de la vigilia al sueño profético), mientras que, por la otra, la ebriedad sentida por funcionar de acuerdo a una razón impoluta y maquínica es un asunto exclusivo de la vigilia<sup>342</sup>. El primero tiene la posibilidad de un espacio intermedio en el que se da el acontecimiento que conecta el inicio y el destino. Entretanto, el curso de la *mathesis universalis* no permite tal espacio. Una versión en la que Kandinsky menciona de manera expresa, inscrita en su meditación, en la cual se permite el viaje entre dos puntas, la vigilia y el sueño, o lo transitorio entre dos mundos, aparece en su texto *Toile vide, etc.* (1935):

*La ‘acción’ en la pintura no debe tener lugar sobre la superficie del lienzo, sino en ‘algún lugar’ en el espacio ‘ilusorio’<sup>343</sup>.*

---

<sup>342</sup> Ver Baudrillard, J. “Xerox y el infinito” *La transparencia del mal*, traducción de Joaquín Jordá, Anagrama (Barcelona: 1991) p. 60.

<sup>343</sup> Kandinsky, “Toile vide, etc.” (1935) (“Empty Canvas, etc.”) en Lindsay/Vergo, CWA, p.783. Esta cita se encuentra referenciada en varios estudios sobre Kandinsky, entre los mencionados aquí el de Lisa Florman y el de Peg Weiss. Es en la terminología kandinskiana que surge en los años en que Kandinsky se refiere a su obra como el “período sintético” donde recurre expresamente, y con relativa frecuencia, a referirse a los sueños en un sentido como el que aquí lo relaciona con el viaje «extático» del chamán.

Kandinsky alude de esta manera a un espacio como el espacio ‘imaginal’, que debe distinguirse del espacio imaginario relativo a las teorías más reconocidas del símbolo como la semiológica de Pierce. El espacio ‘imaginal’ es ‘ilusorio’ porque, en relación con los fenómenos sensibles, está atado a su verdad. Remite al momento pre-simbólico que fundamenta al chamanismo y, por ende, a la idea de que no hay realmente una separación de dos espacios, *tierra y cielo*, ni del cerco hermético y el del aparecer. Esta separación, leída como precondition que posibilita el viaje, no puede ser de otra manera que no sea eminentemente simbólica, o más propiamente, que no sea el mismo *acontecer simbólico*. Dada esta condición para el viaje o transporte, la capacidad para el éxtasis que promueve la meditación kandinskiana, y que activa la maquinaria burocrática del movimiento espiritual, inclina sus aspiraciones al tipo del «*éxtasis*» chamanístico (y no al que hemos relacionado con la *mathesis universalis*), bien si se degrada el trance paroxístico a una versión conceptualizada aunque simultáneamente sensible a través de un medio artificial (irracional), allí donde la necesidad de lo simbólico irrumpe tanto para escindir y rasgar como para curar y unificar la vida en un sentido director de la misma.

El «*éxtasis*» chamanístico es el resultado de un trance y, conceptualmente, es un asunto que trata con propiedad abarcadora de la base simbólica de la vida. Ahora, bien volvemos desde ahí a la descripción sociológica que hace Max Weber de la burocratización de la doctrina esotérica para recordar que la capacidad para el éxtasis se ha transformado de una gracia a algo que puede adquirirse mediante métodos artificiales. Así, el chamán puede llevar en el viaje a otros o compartirlo. El acompañante chamánico que guía en el viaje entre el cerco del aparecer y el cerco hermético induce al trance que lleva a la experiencia de éxtasis valiéndose del conocimiento de la Biología, utilizando sustancias intoxicantes para tal fin. Ésta no es la única técnica probada para inducir el éxtasis; como lo expone Eliade, la tortura y la mutilación, entre otras, son algunas de las técnicas más arcaicas para llegar a él<sup>344</sup>. Para la experiencia del «*éxtasis*» se pueden involucrar distintas maneras de afectar en extremo el cuerpo físico de las personas que se unen al evento. Una condición para la

---

<sup>344</sup> El chamán atravesaría iniciáticamente la enfermedad y la muerte mediante la tortura. Ver Eliade, *Op. Cit.*, Capítulo 2.

sanación es la experiencia extática de intervenir el cuerpo de manera “deletérea” hasta *tener la experiencia de la casi muerte o de la muerte misma*. Es por esta condición que el chamán tiene consciencia y control sobre el vehículo que lo pone en el trance paroxístico. ¿Se trata la meditación kandinskiana sobre la función del arte, entonces, de replicar este tipo de experiencia extrema que merodea en lindes con la muerte misma? ¿A qué se refiere cuando asegura que el artista ha de saber controlar su talento? Si el artista, como el jinete al caballo o como el chamán a su vehículo, debe saber controlar su talento para que éste no resulte peligroso, para que el estado creativo autoinducido o inducido en el hombre no le resulte fatal ni a éste ni a aquél, no se refiere Kandinsky necesariamente en los términos literales con que se describe en el «*éxtasis*» chamanístico al peligro real de la muerte del cuerpo físico que hace parte del chamanismo. De hecho, en los mismos términos con que se describe tal «*éxtasis*» hay ya espacio para un simbolismo muy especial. Un ejemplo de tal simbolización, desde una perspectiva que reúne al gnosticismo y al chamanismo, podría ser el misterio de la resurrección de Cristo.

Si se han relacionado en numerosos estudios las figuras de chamán y de artista, no parece necesario observar que se trata de una analogía que amortigua el extremismo de la conceptualización que rodea el fenómeno del chamanismo. De Kandinsky se ha observado correctamente el interés por el fenómeno y la posibilidad de que éste haya influenciado su concepción del arte, lo cual puede ser malinterpretado como una relación de personificación por parte de Kandinsky con la figura del chamán como tal. Pero se ve con claridad que el interés por el chamanismo se presenta traducido en la meditación kandinskiana no más que como una correspondencia entre elementos que transmite al arte, aún preservado, el carácter esotérico y religioso que se encuentra patente en la conceptualización del fenómeno del chamanismo. Así, tratándose de la pintura, lo que Kandinsky replica del chamanismo o puede replicar es *la estructura que conceptualiza* el «*éxtasis*» chamanístico: una experiencia extraordinaria, estética, y real, inducida gracias a medios artificiales (simbolizantes), que recuerda vívidamente el momento pre-simbólico en el que aún no hay escisión entre el cerco hermético y el cerco del aparecer. Dicho de otra manera, un momento en el que tanto lo que posteriormente cae en el régimen oculto como lo que cae en el

de la presencia se mostraban al conocimiento como una sola experiencia.

Abrimos este apartado indicando que la *ideología moscovita* funciona como un núcleo galvanizado de una tradición particular. Ahora bien, aunque se ha hablado de dos versiones teóricas de ella, la imperialista eclesial de la Tercera Roma y una anárquica de líneas sionistas, se comprende que dicha ideología, en cualquiera de sus versiones, no es otra cosa que un núcleo narrativo adecuado a la historia de una cultura determinada por su reporte a ciertos dogmas teológicos *informados* por la sucesión eclesiástica de la ortodoxia rusa. Aunque funciona como presupuesto en el caso de la meditación kandinskiana, no se ha dejado espacio para tratar el debate que dicho presupuesto abrió concretamente en las obras del pensamiento que se originan en Rusia al comienzo del siglo XX. Es más: en realidad, no hay otro lugar para el debate sobre dogmas y desarrollos teológicos como la Rusia del cambio de siglo. Sínodo y tantos brotes de pensamiento gnóstico, racional e irracional, como pueden concebirse, e incluso de pensamiento meramente sectario, disputaron el lugar para la circulación de sus postulados.

Al respecto, lo cierto es que Kandinsky, a pesar de haber emigrado, mantiene hasta la primera mitad de la década de 1920 un ojo puesto en aquel desarrollo cultural ruso. Por esta razón, además del acervo moscovita que lleva consigo a Múnich, es decir, de esa narrativa unidireccional de identificaciones sucesivas con las figuras proféticas y heroicas de la historia moscovita, queremos en este momento resaltar las referencias a las relaciones que Kandinsky condujo y mantuvo con los protagonistas de las artes y el pensamiento en Rusia en el cambio de siglo, para terminar de apuntar el fondo de comprensión de la experiencia artística según la meditación del pintor ruso que hasta ahora remite a la estructura que conceptualiza el «*éxtasis*» chamanístico, intentando resolver principalmente el aspecto del trance, asociado a la experiencia extática en el ritual chamanístico.

En 1890, el monje eremita Ilarion<sup>345</sup> se refugió del mundo en una gruta del Cáucaso. La obra que escribió acerca de esta experiencia,

---

<sup>345</sup> Distinguir de Ilarion de Kiev el Cronista, de quien ya se trató y que vivió en el siglo XI.

*En las montañas del Cáucaso* [Na gorakh Kavkaza], es una significativa revelación de la disposición sofiológica del “hombre interior” del mismo Ilarión, opuesta al severo espíritu eclesial del esquema bizantino, del cual el monje tomaba sus votos. Sin habérselo propuesto, esta obra impulsó un giro en la conciencia religiosa en Rusia que se puede reconocer por sus rasgos marcadamente sofiológicos<sup>346</sup>. El giro encendió una importante disputa onto-teológica en el cambio de siglo que enfrentaba a los glorificadores del nombre de Dios y al Santo Sínodo; ya en 1913, cuando se presentaron en los monasterios rusos del Monte Athos brotes internos de la disposición sofiológica, el Sínodo pidió al gobierno ruso enviar tropas a Grecia para apaciguar los ánimos insurgentes<sup>347</sup>. El dogma de la metafísica del Ícono, estandarte de la doctrina ortodoxa, quedaba con este giro relativamente desvirtuado por la posibilidad de una variedad de tipos ontológicos que inculcan el ascenso a la gloria del Creador a través de la inmersión en el conocimiento de la creación.

Durante el cambio de siglo en Rusia, el tipo ontológico más directo que se transmitió por la vía de las disputas sobre el nombre de Dios al ejercicio del pensamiento ruso y a la incoación de una nueva visión del mundo fue el del lenguaje. En esta nueva visión los asuntos espirituales dan el paso a transformarse en asuntos de la experiencia vivida. El propósito que se impone en primer lugar la Filosofía en Rusia es, desde luego, el de desarrollar una teoría sobre la esencia de la *palabra*, de la *palabra corriente* del lenguaje de los humanos.

En *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky cuenta unos pocos detalles del montaje en Petersburgo de algunos de los dramas de Maurice Maeterlinck, dirigidos por el mismo dramaturgo belga<sup>348</sup>.

---

<sup>346</sup> La ascensión a la sabiduría de Dios o Sofía. Bonetskaia, N. “The Struggle for Logos in Russia in the Twentieth Century” *Russian Studies in Philosophy*, Vol. 40, No. 4 (2002), p. 9.

<sup>347</sup> *Íbid*, p. 11.

<sup>348</sup> “Cuando se montaron en Petersburgo algunos dramas de Maeterlinck bajo su propia dirección, el autor, durante los ensayos, hizo colocar un simple lienzo para representar una torre que faltaba. No le interesaba un decorado exactamente reproducido. Hacía como los niños en sus juegos –los seres más imaginativos de todos los tiempos cuando convierten un palo en un caballo o pajaritas de papel en regimientos de caballería enteros: un doblez más y el caballista se convierte en caballo (Kügelgen: *Erinnerungen eines alten Mannes*). La fantasía estimulada del

En ese capítulo, titulado “Geistige Wendung”, Kandinsky propone una analogía entre la literatura, la música y la pintura [el arte], señalando con distinción el *medio puro* de cada una de ellas: la *palabra*, el *motivo*, y el *color* y la *forma*. Sin ignorar que, realmente, lo que le interesa es tocar el tema de la pintura, se observa que para introducir *color* y *forma* Kandinsky establece una analogía apoyada en la categoría de los *medios puros de las artes*, y eso permite que nos detengamos en la reflexión que presenta específicamente sobre *la palabra*, cuando se compromete allí con una breve revisión crítica de los dramas que le resultan familiares de Maeterlinck. Sorprende la correspondencia entre lo que dice Kandinsky y las meditaciones sobre *la palabra* que surgen en Rusia de un tipo de pensamiento que trata la filología como único tipo de ontología, como por ejemplo, las de los pensadores sofiologistas sucesores de Vladimir Soloviov, Pavel Florensky y Sergei Bulgakov, y también el fenomenólogo Aleksei Losev<sup>349</sup>. Más aun, podría sorprender, dados los intentos por vincular la pintura de Kandinsky al pensamiento de Rudolf Steiner, la correspondencia algo más precisa entre lo que dice Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst* en 1911 y cierta conferencia pronunciada por aquél en Diciembre de 1922<sup>350</sup>. Dice Kandinsky que “*la palabra es un sonido interno* que brota (quizás esencialmente) del objeto al que la palabra sirve de nombre. Cuando no se ve el objeto mismo y sólo se oye su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, que inmediatamente

---

espectador juega con un importante papel en el teatro actual. En este sentido el teatro ruso ha trabajado mucho y ha obtenido interesantes resultados. Éste es un paso necesario de lo material a lo espiritual en el teatro del futuro (Kandinsky, *DEA*, p. 39).”

<sup>349</sup> En Alemania, Heidegger habla casi simultáneamente del lenguaje como la “*morada del ser*”. Algún tipo de parentesco sintomático epocal se ha introducido ya entre Kandinsky y el joven Heidegger, cercanos en tiempo y espacio hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, en este tema específico, el interés expreso en Kandinsky por la escena cultural rusa lanza un cable que conecta su meditación con la referencia directa a Bulgakov, principalmente, y unos años después, con la proximidad con Florensky en los talleres de Vjutemas. Nicoletta Misler elabora una posible relación conceptual entre Florensky y Kandinsky, aunque duda que se hubiesen conocido personalmente en los talleres de Vjutemas.

<sup>350</sup> Bonetskaia compara la actividad de Florensky cuando comienza a ir más allá de los límites de la Filosofía con la actividad de Rudolf Steiner en Alemania y establece un paralelo entre ambas. La conferencia de Steiner se publicó bajo el título *Das Musikalische und das Tonerlebnis im Menschen* y fue la novena de un ciclo de doce pronunciadas en Dornach en diciembre de 1922. Bonetskaia, N. *Op. Cit.*, pp. 24-7.

despierta una «vibración» en el corazón. [la cursiva es de Kandinsky]”. Un poco más adelante agrega que “[F]inalmente, la continuada repetición de una palabra (que constituye un juego predilecto de la juventud, que luego se olvida) hace que ésta pierda el sentido externo del nombre. Del mismo modo se olvida hasta el sentido, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el puro *sonido* de la palabra (Kandinsky, *DEA*, pp. 39-40).” En esta ocasión, lo que dice Kandinsky sobre la palabra omite la materialización gráfica de la palabra, razón que acerca los postulados expresados en la posterior conferencia de Steiner que se acaba de mencionar<sup>351</sup>.

Steiner omite dos de los tres momentos compositivos de la esencia de la palabra que plantea Florensky. De hecho, Steiner evita vehementemente el compromiso de la palabra con el significado, al que Kandinsky se refiere en este pasaje como «sentido, abstracto, del objeto designado», y se queda con el puro *sonido* que detrás del enfoque filológico steineriano corresponde al mismo *lógos*, el elemento que promueve toda la categorización de los ciclos simbólico y espiritual de Trías que aquí hemos tomado en auxilio para establecer el esquema operativo de lo que hemos llamado «*meditación kandinskiana*». Y es el *lógos* también, en aquel momento de giro de la conciencia religiosa hacia lo sofiológico, el objetivo que desborda los esquemas metafísicos de la filosofía en Rusia. Los tres momentos compositivos de la esencia de la palabra serían *fonema*, *morfema*, y *semema*. Los dos primeros corresponden a la manifestación externa, física, de la palabra. El *semema* es, pues, la forma interna de la palabra. Como se puede observar, el carácter antinómico externo-interno persiste en la concepción de la palabra como organismo que presenta Florensky. La palabra es “un organismo de aire, urdido por ondas de sonido” y “un ser vivo nacido de las cuerdas vocales y separado de nuestros órganos vocales”<sup>352</sup>. Dejaremos aquí estipulado que el

---

<sup>351</sup> A lo largo de su actividad, Steiner se inclinó por ideas pitagóricas como la de la “música de las esferas”, la cual, según la explicación de Steiner indica que la percepción y la intuición del hombre, al mismo tiempo, obedecen y son ellas mismas el sonido producido y comunicado por las esencias espirituales del Zodíaco al hacer vibrar la esfera de las estrellas fijas como instrumentos musicales. De esta idea proviene el título del estudio de Sixten Ringbom sobre Kandinsky, *The Sounding Cosmos*.

<sup>352</sup> Florensky, P. “Magichnost ’slova” (“The Magic of the Word”) en *Mysl ’i iazyk (Thought and Language)* (1920) Algunos fragmentos aparecen citados y traducidos

problema, tanto para Steiner como para los sofiólogos como Florensky, es el de describir cómo funcionan las energías divinas que actúan en la palabra corriente.

Kandinsky, ya en 1925, cuando preparaba la publicación de *Punkt und Linie zu Fläche*, parecía haber agregado al asunto de lo lingüístico el *morfema*, el momento compositivo que le hacía falta a su reflexión sobre la palabra registrada en *Über das Geistige in der Kunst*. En realidad, en el tratado sobre los medios gráficos que publica en la colección editorial de la Bauhaus, se refiere al punto como elemento figurante de la escritura que connota silencio o pausa. Aquí, sin duda, el punto es un ser material y gráfico; comparte su ser material con lo que en la escritura no es silencio –la palabra–. Del punto, es decir del elemento evocador del *morfema*, habla en un sentido similar o al menos remitente al de la manera en que trata de la palabra años atrás, cuando solamente tiene en cuenta como parte material de la palabra al *fonema*:

*En nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, entre palabra y silencio.*

*El punto geométrico encuentra su forma material en la escritura: pertenece al lenguaje y significa silencio.*

*En la conversación corriente, el punto es símbolo de interrupción, de no existencia (componente negativo) y al mismo tiempo es un puente de una unidad a otra (componente positivo). Tal es en la escritura su significado intrínseco. (Kandinsky, PLP, p. 21)*

Finalmente, queda patente que la meditación de Kandinsky concuerda con la estructuración elemental de la teoría de la palabra trabajada por los sofiólogos rusos. Bulgakov difiere en muy pocos puntos de las líneas generales que propone Florensky. Por ejemplo, al contrario que éste, Bulgakov, convencido de la decadencia resultante del positivismo científico valora el concepto de *término*, relativo a la palabra, como una caída de las energías divinas de ésta. Sin que lo siguiente afecte la conclusión que asemeja la meditación

---

del ruso al inglés por Bonetskaia, N. El citado aquí en Bonetskaia, *Op. Cit.*, p. 24. (La traducción del inglés al castellano es mía).

kandinskiana con las propuestas de los sofiólogos rusos, en este punto me permito destacar que el análisis de Kandinsky atraviesa sutilmente esta teoría y va a parar un poco más allá de su dominio o a subvertirlo casi desapercibidamente. Cuando Kandinsky habla del significado o «*sentido abstracto*» de la palabra (*semema*) propone una relación externa para este elemento –que en principio es un elemento interior– puesto que éste resulta convencionalmente referente a un objeto que se ve o que no se ve, pero que precede a la palabra que lo nombra. Dice Kandinsky que la palabra en sí, como sonido interior, brota del objeto; hipotéticamente se atreve a hipotizar “quizás esencialmente”. La dirección de las energías divinas que descifra la meditación kandinskiana va, entonces, del «*sentido abstracto*» al “sonido puro” (la palabra corriente) o a la *forma de expresión pura* que tome el *semema* y dibuja una trayectoria circular que incluye en ella, como causa del «*sentido abstracto*», a *lo creado* (“el objeto designado”). De esta manera se puede concluir que la meditación kandinskiana no incurre en la idea de una nada no-ontológica o increada. El absoluto –recordando la terminología de Kandinsky, el “espacio ilusorio”, lo imaginal o la noción misma de *Sofia* en Soloviov–, lo que aquí designamos como *Luz*, está presente desde lo eterno en el espacio antinómico que enfrenta o separa lo exterior y lo interior.

Si bien la meditación kandinskiana modifica de manera casi imperceptible el esquema ontológico de la teoría de la palabra, coincide con ella en que la *forma expresiva pura* porta una experiencia especial que desencadena las energías divinas (*la Luz*). Este evento se conecta en su base conceptual con la del «*éxtasis*» chamanístico, omitiendo el elemento de la experiencia del trance. En la terminología de los sofiologistas rusos se habla nuevamente de “magia”, y esa *magia* hace referencia al problema aquí identificado sobre el funcionamiento de las energías divinas en la forma expresiva que ocupó a Florensky y a Steiner. La exaltación especulativa del ajuste cósmico de Steiner no aparece en el compromiso que los sofiologistas rusos manejan con la Verdad. Estos últimos procuran no alterar con sus proposiciones la coherencia del universo físico. Así, *lo mágico* queda definido de una manera más austera<sup>353</sup>. Un

---

<sup>353</sup> Así define Florensky *lo mágico*:

diálogo, desde el punto de vista de la teoría de la palabra de los sofíologos, es un acto mágico. La palabra pronunciada perfora la *psyche* o alma del que escucha. “Al entrar en otra persona con mi palabra, doy inicio a un nuevo proceso personal en ella”. Se refiere al proceso de pensar en lo que acaba de ser dicho, lo cual corresponde al impulso que las energías divinas transmiten a través del *semema*<sup>354</sup>.

Categorizado *lo mágico* como un evento no esencialmente fundamentado en el trance, lo que se entiende por *mágico*, correspondiente a la estructura conceptual del «*éxtasis*», constituye en sí el evento cotidiano del desencadenamiento de las energías divinas en el “espacio ilusorio”. Una concepción así del *éxtasis* corrige la forma gloriosa de la capacidad para el éxtasis que proviene del fundamento de la doctrina esotérica y permite la transformación de tal forma gloriosa en algo que puede adquirirse, como en el modelo burocratizado del movimiento espiritual de la meditación kandinskiana. Kandinsky, como Ilarion el Ermita que no hace una distinción de los diferentes modos ontológicos de Dios, tampoco hace distinción entre los posibles tipos de ontología que determinan sus correspondientes *formas expresivas puras*. Procede por analogía entre esos tipos en arreglo a las disciplinas artísticas (Literatura, Música y Pintura) y, por lo tanto, el acto mágico se produce también a través de las *formas expresivas puras* de la pintura. La experiencia artística es así el acontecer que desencadena las energías divinas (*la Luz*) y, a partir de ella, éstas circulan libremente en el “espacio ilusorio” o *imaginal*.

---

*Magic is the encounter of living man with living substance, unlike science which is the encounter of concept with concept. Magic in life is live communication with living reality (including feedback), the live communication of name with name. It is a union. What kind of union is not important. A union of love or a union of hatred—but a union.*

El origen de estas palabras es una conferencia pronunciada por Florensky titulada “La magia de la palabra” en una sesión de la V. Solov’ev Religious-Philosophical Society en Moscú. Bonetskaia cita estas palabras de la tesis doctoral de Ieromonakh Andronik (Trubachev), *Sviashennik Pavel Florenskii* (Zagorsk, 1984), Apéndices, p. 73. Bonetskaia, *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>354</sup> Florensky, P. “Obshchechelovescheskie orni idealizma” (“The Universally Human Roots of Idealism”) *Bogoslovskii vestnik* (1909) Fragmentos citados y traducidos del ruso al inglés por Bonetskaia, N. *ibid*, p. 29.

A modo de corolario para este apartado, sobre la exteriorización del *semema* por referencia al objeto designado que le precede inmediatamente en el flujo circular de las energías divinas, resulta que la experiencia artística aquí desglosada no responde a un modo ontológico, sino a uno epistemológico que propende a la experiencia de las *formas expresivas puras*. En ese sentido se explica que la *Estética autorizada (sabiduría invisible)* evoque o remita al contenido estético del misterio de la *Luz* –en cuanto a *Lux* y *Lumen*– que trataron los sucesores de los peripatéticos. El modo epistemológico que presenta la meditación kandinskiana implica, pues, una concepción de Naturaleza que sugiere un rebatimiento del fenomenalismo, aunque no de la antropología kantiana, dos corrientes del pensamiento que suelen separar la conciencia humana del mundo de las cosas en sí mismas.



## Capítulo 5. La concreción del «acontecer simbólico» en la meditación kandinskiana

Acabamos de observar que el asunto de la normalización de lo estético en el desarrollo histórico del pensamiento filosófico alemán proporciona un marco conceptual y un punto de partida, desde el cual, la meditación kandinskiana emprende su *desandar*. El sistema filosófico que nos ofrece Eugenio Trías relativo a lo simbólico ha sido introducido hasta aquí con el fin de proveer una carta de navegación sobre la que se orienta el *desandar* del artista moscovita. De esta manera, hemos determinado su ideación de lo simbólico, su modo, errante, como lo presenta la filosofía de Trías, todavía más allá del dominio de lo semiológico: su forma es la de un “acontecer”, su modo es verbal. Tal ideación de lo simbólico proporciona las líneas conceptuales que hacen de lo relativo al símbolo una base operativa para describir la estructura de la meditación kandinskiana.

Éste capítulo funde el marco conceptual que el «acontecer simbólico» de Trías ofrece y lo une al desarrollo de las líneas relevantes del pensamiento religioso en Rusia durante el cambio del siglo XIX al XX. Pero, para ejecutar esa fusión, vale la pena anotar algo que puede pasar inadvertido cuando se tiene al frente el orden estructural de la obra de Trías. En realidad, la reflexión de la que parte Trías para su *Edad del espíritu* no se deriva de la eventualidad protohistórica que sitúa al inicio del orden de su narración, sino que se origina en el punto mismo en el que se abre la separación entre lo simbólico y lo racional como problema. Esto quiere decir, a su vez, según las pistas que nos ofrece Trías, que el filósofo barcelonés comienza a pensar su sistema filosófico allí cuando propone la reconquista misma de la unión de lo que se ha escindido. En consecuencia, se tiene que Trías comienza a pensar su sistema en el momento mismo en el que se da el retorno de lo reprimido por el racionalismo cartesiano, en aquel momento en el que se propone la mediación kantiana entre lo simbólico y lo racional de la cual se habló en el capítulo anterior. Con esto tenemos que lo “matricial” en Trías no está, como aparece en su *Edad del espíritu*, al comienzo; al contrario, lo “matricial” siempre que se tenga en cuenta la filosofía de Trías se encontrará donde se sitúa el horizonte de su pensamiento:

no es comienzo sino principio, de alguna manera replicando la noción goetheana del fenómeno primordial (*Urphänomen*).

Como resultado reconoceremos que el recorrido del *desandar* kandinskiano sobre la maqueta de Trías, es decir, justamente sobre ese gran mapa de navegación que es su estructura narrativa, se mueve en la dirección del comienzo y principio de su *Edad del espíritu*. Pero cabe la siguiente precisión, por la cual se alcanza a justificar más claramente la denominación “desandar” para el caso de Kandinsky. Su *desandar* sobre la estructura narrativa de la obra de Trías avanza hacia el horizonte mismo que plantea el filósofo barcelonés como sistema, pero persigue, en realidad, la pista de la evolución de los planteamientos del pensamiento religioso en Rusia, del corte neo-cristiano que lo dirige hacia el fondo conceptual neo-platónico fundamentante de los dogmas de la Ortodoxia y, asimismo, de las revisiones a los mismos. Lo que diferencia, pues, el recurso narrativo con el que Trías lanza su pensamiento hacia adelante y la pista que persigue Kandinsky es que aquél logra rescatar y normalizar lo simbólico incorporándolo al gobierno de la razón, mientras que el pensamiento religioso neo-cristiano, con el que Kandinsky afina su meditación, obedece en todo momento a la preeminencia de lo simbólico, a su relación con los dogmas originarios de su teología, a una sabiduría prescrita que despeja de los trazos de lo racional como *mathesis* de orden dialéctico la vía para la llegada a esa sabiduría autorizada.

Bien se puede reparar en este capítulo sobre un aspecto común entre lo que expresa el pensamiento neo-religioso ruso y la cuarta categoría del ciclo del «acontecer simbólico» de Trías, aquella de la revelación del lógos como asunto íntimamente ligado al lenguaje verbal. Con todo, el caso de Kandinsky, sin apuntar a la forma de concreción verbal de la sabiduría o lógos que tanto Trías como el andamiaje filológico del pensamiento religioso ruso del cambio de siglo conciben, en este capítulo veremos la afinidad que el ejercicio de la pintura, como lo concibe Kandinsky, sostiene con la reflexión de base neo-platónica sobre los dogmas de la tradición cristiana ortodoxa.

Más adelante, en el capítulo siete veremos cómo el ecumenismo neo-cristiano agencia y absorbe formas de concreción distintas, entre las

que podemos integrar la pintura de Kandinsky. Este ecumenismo justifica y legaliza dentro de su propio marco lo que en este capítulo se hace claro acerca de la afinidad de ese pensamiento religioso ruso de comienzos del siglo XX y la meditación kandinskiana.

### **5.1. Kandinsky y el pensamiento religioso ruso a comienzos del siglo XX**

Dada la convergencia con el proceso burocratizante definido en términos sociológicos (de la manera en que Weber lo describe), proceso que se entiende como consecuencia orgánica o que, dicho de otra forma, brota como vástago evolutivo de la referida *Kultur* germana durante el inicio del siglo XX, pudo establecerse que, en el marco de estudio del caso de la meditación kandinskiana, la idea de que el acervo de la *Edad de Plata* rusa se edifica en torno a una asumida «*ideología moscovita*» permite visualizar la figura de la estructura de tal meditación kandinskiana componiendo un paralelo singular.

Tal forma es independiente del posicionamiento socio-político que ambas naciones prosiguen durante el curso de las primeras décadas del siglo XX, especialmente después del cese de la Primera Guerra Mundial y de la ponderación de los resultados y de las consecuencias sobre el tejido social de Europa. Con el ceño puesto sobre estos resultados sería imposible desvelar la estructura en paralelo que nos muestra el estudio de la meditación kandinskiana. Pues este paralelo se fundamenta en nociones concebidas desde la intención de presentar una revaloración del pensamiento sobre lo místico con sesgo reivindicador, por lo tanto, desarrolladas en las dos naciones por algunos representantes de ciertas élites, quienes desestimaron el alcance del pensamiento moderno mediante su crítica al concepto de «progreso». Además de tal intencionalidad, para que el paralelo se dé con propiedad no basta con el reconocimiento discreto de dichas reacciones en Alemania tanto como en Rusia, las cuales son cabalmente reconocibles y, si se quiere, reducibles a manifestaciones sintomáticas del momento histórico; se requiere además que puedan seguirse unas condiciones especiales que se patentan en el dominio de lo biográfico relativo al pintor ruso. Kandinsky, desde su

encuentro concreto en Múnich con la impronta que la conceptualización romántica de lo estético dejó sobre aquella *Kultur* relativa al «clima expresionista», sumada al contacto con el esteticismo y el simbolismo francés, halló un canal por el cual dar vía libre a su interpretación personal e íntima –privada, en una inmensa medida– de un pensamiento sobre lo místico enraizado en la reflexión crítica sobre la tradición cristiana ortodoxa que caracterizó a las élites intelectuales rusas de la *Edad de Plata*. De esta manera, en Kandinsky, puede decirse que el aspecto limítrofe en la cartografía del pensamiento europeo que la divide en Occidente y Oriente se invisibiliza. Pero «lo occidental» se presenta aquí como una condición de posibilidad de una búsqueda espiritual propia del Kandinsky ruso y en ese sentido subsidia el interés programático original de una voluntad distinta.

Sin lugar a dudas, se reconoce ahora que el pensamiento religioso ruso, en el seno de la *Edad de Plata*, exteriorizó una prioridad particular frente a la exhibición del palmario crecimiento del ateísmo<sup>355</sup>. Ya se vio en la primera parte que Kandinsky hace parte de aquellos a quienes no les resulta indiferente la notoriedad de este fenómeno<sup>356</sup>, con lo cual se puede vincular al artista ruso con la élite que reflexiona sobre ese asunto; también, de aquel señalamiento que Kandinsky hace en *Über das Geistige in der Kunst*, cuando describe el triángulo del movimiento espiritual y ubica el ateísmo en uno de los peldaños más bajos de la figura, se alcanza a deducir que su propia reflexión se orienta hacia la desaprobación de la situación corriente. Por un lado, el contexto del «clima expresionista» desde el cual publica circunstancialmente su tratado sobre *das Geistige* en 1912, sin duda se refiere a la ligereza de la reflexión sobre el legado nietzscheano propia de la generación que le sigue (*Nietzsches Jugend*), la cual se acopla a la marcha de la maquinaria oficial contra el cultismo religioso que desde Bismarck acechaba todos los reductos de antimodernismo de carácter confesional que resistieron desde algunos rincones de la geografía germana. Por el otro, desde la

---

<sup>355</sup> Las generaciones jóvenes de la segunda mitad del siglo XIX encontraron dificultades para conciliar las afiliaciones con el socialismo y el seguimiento de las creencias del Cristianismo Ortodoxo. Frede, V., *Doubt, Atheism, and the Nineteenth-Century Russian Intelligentsia*, The University of Wisconsin Press, (Wiscconsin: 2011) p. 179.

<sup>356</sup> Ver en el capítulo 1

perspectiva etnográfica de su propia interpretación del asunto de la devastación del paganismo en las provincias rusas, parece desconocer el posicionamiento real, concreto si se quiere, de los sectores populares y rurales de la población rusa cuyos intereses apuntaban, más que al rescate de la mística relativa a un conjunto de creencias religiosas y culturales alineadas a tradiciones anteriores a la cristianización, a la urgencia política por remediar las condiciones inestables de existencia que resultaban de la continua metamorfosis del sistema económico.

En Rusia, la *intelligentsia* presurosa culpó en primera medida a la incursión y galvanización de la visión materialista del mundo; pero, en un nivel consiguiente, se hizo manifiesta la necesidad de atender el papel de la comunidad judía y del judaísmo como agentes transformadores de los contenidos doctrinarios del Cristianismo Ortodoxo<sup>357</sup>. Dicho lo anterior, resulta imposible posponer el examen sobre la coherencia, y no sólo ésta, sino también la armonía de la reflexión crítica que se dio en el seno de la *Edad de Plata* acerca del papel del judaísmo en la transmisión de la sabiduría originaria, ya que, en la obra de todos los pensadores religiosos rusos del cambio de siglo, se dificulta el reconocimiento de un tejido homogéneo en lo relativo a la cuestión sobre la modernización del Cristianismo Ortodoxo por la vía de la asimilación del judaísmo dentro de la evolución histórica de la construcción teológica contemporánea.

Hasta este punto se ha asumido aquí que el aspecto dogmático del pacto con la *sabiduría invisible*, en el que Rusia queda designada como *pueblo elegido*, supera el dominio de lo eclesial relativo al sistema cristiano-ortodoxo y asimismo unifica los rasgos del pensamiento religioso a través de una interpretación narratológica que acude a la estructura de la esperanza de la constitución de una *Nueva Israel*. Sin embargo, esta asunción sin matices corre el riesgo de caer en un reduccionismo que se mostraría estéril en el momento de sacar conclusiones sobre el problema del *Geistige* en la meditación kandinskiana. Recordemos que uno de los objetivos de esta tesis es el de hacer visible el encuadre de la meditación kandinskiana dentro de un conjunto de referencias a la concepción de las bases de un pensamiento religioso que proviene de una tradición rusa, y no afirmar, a pesar de la convergencia de algunos signos, los

---

<sup>357</sup> Ver en general la obra citada de Dominique Rubin.

cuales remiten a algunos momentos determinados como símbolos relevantes en la narración mítica del surgimiento de aquella cultura rusa, que Kandinsky se condujo en línea a un esquema narratológico ceñido de cerca a la versión *sionista* de la «*ideología moscovita*». Un propósito tal encontraría rápidamente la dificultad para establecer un argumento sostenible desde la perspectiva documental<sup>358</sup>. Así pues, entramos a especificar los detalles que el retrato de un panorama sofisticadamente heterogéneo precisa, en el que surgen choques cismáticos de una conceptualización muy diversa, con pretensiones ecuménicas aunque anti-eclesiales, la cual tuvo influencia directa en la producción cultural y artística proveniente de Rusia que se generó en aquellas primeras décadas del siglo XX.

El declive que el dogma del Cristianismo Ortodoxo experimenta a partir de la segunda mitad del siglo XIX da lugar al relevo atea que habría dominado una buena porción del resto de ese siglo. Sin embargo, aunque es sabido que el ateísmo abiertamente se propaga masivamente tras la Revolución Bolchevique, en el último cuarto del siglo XIX un sector influyente de la *Intelligentsia* considera al ateísmo precedente como un fenómeno pasado de moda y reacciona frente al nihilismo segregado sobre Rusia por la generación atea y libre-pensante de los años cincuentas<sup>359</sup>. En ese momento, se

---

<sup>358</sup> Son en realidad muy pocas las conexiones directas que se pueden encontrar en la literatura sobre Kandinsky entre la meditación desde la cual se genera su obra y algún asunto relativo a la cuestión del judaísmo. En esa línea, por ejemplo, el reclamo que motiva a Arnold Schönberg a distanciarse drásticamente de Kandinsky se documenta a través de la colección de la correspondencia entre ambos, y de ahí se infiere que la tensión del asunto se resuelve en lo anecdótico que caracteriza un posible malentendido o una interpretación sobreentendida por parte del músico vienés de alguna posición del artista ruso. Sin embargo, al seguir el encuadre que aquí se mostrará entre la meditación kandinskiana y cierto aspecto del pensamiento religioso de la *Edad de Plata*, no parece fuera de lugar arriesgarse a revisar el fondo del reclamo de Schönberg y construir desde ahí una base para establecer el vínculo entre la meditación kandinskiana y una versión del pensamiento religioso ruso que adopta una actitud crítica fuerte en contra del judaísmo.

<sup>359</sup> Para entender el curso del ateísmo durante el siglo XIX en Rusia ver Frede, V. *Op. Cit.*; especialmente, para lo relacionado a la generación libre-pensante ver el capítulo “Atheism as the Predicate for Salvation: Nikolai Chernychevsky and Nikolai Dovroliubov”. Chernychevsky y Dovroliubov influyeron profundamente en los círculos literarios de los años 1850s y 1860s consolidando en éstos la creencia de que la literatura es una acción concreta que trasciende las ideas en el sentido idealista del hegelianismo de izquierda adaptado al contexto del

intensifica la consideración, ya iniciada por la disposición atea, del rol de la comunidad judía en el panorama socio-económico de la Rusia post-zarista. La exhortación a examinar con ojo clínico la influencia activa y la participación concreta de la población judía en la vida diaria rusa se transforma pronto en observancia religiosa y civil. En general, separando por un momento al pensamiento religioso propiamente dicho, la *Intelligentsia* activó el recurso de varias tendencias excéntricas que habían sido introducidas en el pasado ruso reciente. Los salones de Moscú y San Petersburgo incubaron el resurgimiento de círculos intelectuales que giraban en torno a las prácticas de la Masonería, los dogmas de religiones del Este asiático como el Hinduismo y el Budismo, e incluso se abrieron círculos de ocultismo como, por ejemplo, el espiritualismo<sup>360</sup>. Pero entre esta convergencia desordenada de alternativas, el pensamiento religioso ruso, de una manera más sistematizada en lo que se refiere a la desaprobación del ateísmo, y sin embargo en desacuerdo crítico con el dogma ortodoxo, aprovecha las circunstancias para poner la mira sobre el judaísmo dentro del cuadro de un tratamiento cosmológico y ontológico de corte místico, afín a la «*ideología moscovita*» que pueda proponerse como contrapunto al ateísmo y proponer simultáneamente la base para desarrollar unos principios teológicos “*neo-cristianos*”.

En ese sentido, se distingue fácilmente en el seno del movimiento religioso anti-nihilista una tendencia a incorporar los principios de cierta *Judeología* en el método en que se generaba entonces un pensamiento religioso particular, lo cual apoya la proximidad de la «*ideología moscovita*» con su versión sionista. Entre la generación contemporánea a Kandinsky, haciendo parte del movimiento neo-cristiano se listan nombres como los de Dmitri Merezhkovski, Nicolás Berdyaev, Vasili Rozanov, Vasili Ern y Sergei Bulgakov, entre otros; además, aunque sin hacer parte del movimiento, se adhieren algunos nombres más, el del Padre Pável Florensky constituyendo una de los focos de obligada atención cuando de los

---

Cristianismo Ortodoxo. Chernychevsky, autor de la novela *¿Qué hacer?*, título del cual se apropia Lenin después de la revolución decembrista, afirma en la misma línea que Feuerbach que Dios es un producto de la imaginación del hombre (Frede, *ibid*, p. 128).

<sup>360</sup> Ver Carlson, *No Religion Higher than Truth* y Sabaneeff, L. “Religious and Mystical Trends in Russia at the Turn of the Century” en *The Russian Review*, Vol. 24, No. 4 (1965) pp. 354-368.

asuntos del pensamiento religioso ruso de principios del siglo XX se trata. Este último se destaca por la originalidad de su propia reflexión, compendiando y cruzando ámbitos que saltan entre las Matemáticas, el Arte, la Filosofía y la Teología; y aunque cada una de estas personalidades propone una obra singular que funciona a manera de ensayo para resolver un problema individual y personal<sup>361</sup>, no obstante puede afirmarse que el grupo de pensadores que conformaron comparte con los gnósticos de los primeros siglos del Cristianismo la adicción a un estilo altamente intrincado para teologizar y para la constitución de dogmas simbólicos.

Las relaciones de Kandinsky con el pensamiento de los miembros de la tendencia neo-cristiana no son explícitas, pero puede seguirse un rastro que lo conecta con algunos de ellos. Kandinsky menciona en *Über das Geistige in der Kunst* al escritor simbolista Dmitri Merezhkovski, socialista con inclinación política revolucionaria<sup>362</sup>. En primera instancia, recoge del universo de la ficción de Merezhkovski un pasaje, en el cual el autor especula sobre la posición desconcertante que pudo haber sostenido Leonardo Da Vinci acerca del seguimiento de una teoría sistemática de la aplicación del pigmento, en relación con la valoración del «instinto» como guía en los asuntos de la práctica del arte; y en una segunda instancia, se apropia convenientemente del pasaje y parece darlo por hecho para argumentar su punto de vista sobre el origen místico de la obra de arte, previo a toda intención teórica sobre ella y del artista a través de ella<sup>363</sup>. En otro lugar, como hemos visto ya, remite su preocupación por lo religioso a la autoridad en la materia de su antiguo conocido, Bulgakov, cuyo pensamiento había simpatizado previamente con las ideas marxistas y con ello profundizado en una reflexión crítica sobre la vida diaria y su sentido desde una perspectiva económica. Unos años más tarde, al ejercer como funcionario del nuevo régimen

---

<sup>361</sup> Rubin, D. *Holy Russia, Sacred Israel - Jewish-Christian Encounters in Russian Religious Thought*, Academic Studies Press (2010) p. 318.

<sup>362</sup> En *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky parafrasea un pasaje de la novela histórica de Dmitri Merezhkovski *El Romance de Leonardo da Vinci*, la cual circuló originalmente en 1900 en la revista *Mir Bozhy* y se publicó por separado en 1901. La novela hace parte de la trilogía *Cristo y Anticristo*, que abre con *La muerte de los dioses* (1896). Ver Kandinsky, *DEA*, p 69. Más adelante, en el capítulo sobre la Gran Síntesis pasaremos brevemente por la interpretación revolucionaria del pensamiento de Soloviov. Ver Capítulo 7.

<sup>363</sup> *Ibid.*

soviético desde la INKhUK, Kandinsky pudo haberse expuesto directa o indirectamente a la influencia del pensamiento de Florensky, quien reflexionó ya desde 1921 sobre el debate *Construcción-Composición*<sup>364</sup>. Esta reflexión pudo haber alentado la ruptura al interior de la INKhUK, con la cual el círculo de Rodchenko promueve al abatimiento de la posición protagónica que ostentó la conceptualización del arte profesada por Kandinsky en el marco de la determinación de una política artística afín a los intereses sociales de la generación revolucionaria. Dado el clima de tensión en la INKhUK, Kandinsky abandona el frente del debate y toma la opción de unirse a la facultad de la recientemente creada Bauhaus, oferta que Walter Gropius le extiende en medio de una suerte de misión diplomática asignada al artista ruso en 1921<sup>365</sup>.

Estos hombres, quienes recurrieron al análisis y estudio del momento pre-cristiano para determinar el papel del judaísmo en el proceso de evolución de la revelación de la verdad, sin embargo, practican en su búsqueda una forma de gnosticismo modernizado. Incluyen en sus obras la especulación metafísica, obras que son siempre divergentes en cuanto a la generación de los principios que las motivan; además,

---

<sup>364</sup> Sorprende en este sentido la coincidencia que presenta el hecho de que, mientras que Florensky se refería a su programa filosófico como “Metafísica concreta”, Kandinsky adoptó el epíteto “Arte concreto” para categorizar su obra pictórica al final de su carrera. Por el hecho de que no se ha podido vincular documentalmente el reconocimiento personal y mutuo entre ellos, no se asegura que el hallazgo de Kandinsky se derive directamente de la categorización de Florensky, pero tampoco se niega la hipótesis de una posible influencia, aunque indirecta o, tal vez, huérfana, sobre la forma en que Kandinsky llega a definir su obra. Es posible que el origen de esta apropiación se encuentre, por otra parte, en la correspondencia que Kandinsky sostuvo con Kojève en los años en los que estuvo instalado en París hasta su muerte, siendo así Kojève el artífice de este afortunado hallazgo para el propio Kandinsky. Según Kojève, las pinturas de Kandinsky son concretas porque “no son abstracciones de lo que pueda existir fuera de ellas, sino Universos completos y reales que existen en-por-y-para sí mismos en la misma medida que el Universo real no artístico.” Aunque hay algún punto de contacto entre ambas nociones de lo concreto, el punto de vista de la metafísica de Kojève separa y excluye la obra de arte del Universo en el que se da, mientras que en el ámbito del pensamiento religioso ruso se repara esa relación entre ámbitos. Ver Kojève, *Op. Cit.*, p. 42-52.

<sup>365</sup> Un recuento del debate entre Kandinsky y Rodchenko que incluye antecedentes y desenlaces se encuentra en TUPITSYN, M. *Gegen Kandinsky/Against Kandinsky*. Edición bilingüe (alemán-inglés) Hatje Kantz (Ostfildern: 2006), capítulo 1, “Moscow”, pp. 138-45.

dichas obras tratan muy íntimamente de la experiencia personal que cada uno de ellos tuvo en su aproximación a la verdad como acto revelatorio. Incluso, la fascinación que en ocasiones expresaron por los principios del Judaísmo solía convivir con un contradictorio alegato en contra del dogma judaico en general<sup>366</sup>. Tan disímiles fueron sus actitudes frente al Judaísmo, al mismo tiempo a favor y en contra de muchos aspectos discretos de éste, una verdadera marea intelectual que con justicia se diría que se comporta en un vaivén sin interrupción, comprendiendo así, al mismo tiempo, un exuberante panorama de posturas filo y antisemitas, que bien puede llamar la atención el hecho de que se reúna este heterogéneo grupo bajo la etiqueta de una “Escuela de Moscú”<sup>367</sup>. Esta escuela, sin embargo, logró tomar ventaja de la investigación bibliológica del momento histórico, en plena lucha por la verdad durante el primer siglo de la era cristiana, cuando algunos hebreos cismáticos polemizan en contra del Judaísmo mismo y dan forma al proto-Cristianismo<sup>368</sup>. Así logró,

---

<sup>366</sup> En general, se obtiene que los pensadores a los que aquí nos referimos, incluso Florensky, reconocían que los judíos eran “el eje de la historia mundial” (*Jews and the Fate of Christians*, cfr. Rubin, *Op. Cit.*, p. 307). Al antisemitismo de algunos de ellos se nos conduce por la vía del rechazo al judaísmo en cuanto a que el entendimiento de sus ritos daba vía a la interpretación de que era una religión del sacrificio, todavía del sacrificio físico, bañado en sangre. Ésta es la razón por la que el caso del juicio contra Beilis se destacó en la medida en la que lo hizo: se trata de la sospecha de que el asesinato del niño se cometió como parte de un ritual judío (*ibid*, p. 231). Por parte de la judeología de Florensky y de Rozanov, entendiendo, al igual que lo hace L. Katsis, que éstos hablan en nombre del Cristianismo Ortodoxo, las acometidas argumentativas en contra de la idea del sacrificio físico pretendían una justificación para que una cierta tipología del ritual de la eucaristía cristiana se entendiera indisputablemente como un acto convincente en el que, con el pan y el vino, se recibe extáticamente el cuerpo y la sangre de Dios. Rubin, quien discute una buena medida de las afirmaciones de Katsis, argumenta sin embargo que, aunque Florensky haya sido cristiano ortodoxo, su obra puede tomarse por anticristiana, pero aquí da validez al argumento de Katsis. Ver Rubin, *ibid*, p. 317.

<sup>367</sup> Rubin, *ibid*, p. 321.

<sup>368</sup> Libros como la Epístola de Pablo a los hebreos y el Evangelio de Juan, entre otros más del Nuevo Testamento, ilustran el tono polémico con el que los primeros brotes de cristianismo se dirigen a los judíos. Desde una exégesis cristiana como la que hacen los pensadores de la *Edad de plata*, el asunto de esta polémica se interpreta como antisemitismo, un señalamiento que es así adoptado por unos y considerado con más celo por otros de los miembros del movimiento neo-cristiano. Daniel Boyarin, investigador judío, muestra convincentemente desde el judaísmo de Pablo que el asunto de la polémica implicada en el lenguaje de la epístola es una eventualidad exclusivamente intra-judía del primer siglo del cristianismo. Boyarin,

en conjunto con la observancia contemporánea a la comunidad judía, poner en marcha la propagación de una concepción teológica basada en el nombre de Dios, coherente con la creencia de la «elección» del pueblo ruso, es decir, con la versión sionista de la «*ideología moscovita*».

Un evento muy controversial declaró la urgencia de alcanzar una mayor profundidad en el asunto de la tensión entre judaísmo y cristianismo: se trata del juicio de Beilis. Este evento abre un canal para que la controversia desatada en 1913 en el monte Atos, entre los *glorificadores del nombre* y los *adversarios del nombre*, se perfilara como el restablecimiento de una antigua oposición entre principios teológicos antinómicos. Al asentarse las aguas de tal controversia nos percatamos en el fondo de que la metafísica a la mano del movimiento neo-cristiano rescata el recurso de las doctrinas ontológicas sobre el lenguaje para tender un puente entre lo filológico y lo epistemológico<sup>369</sup>.

En el núcleo de esta disputa entre dos principios teológicos en Rusia, cuya perífrasis podemos identificar en el tradicional choque entre *lógos* e *ícono*, surgen visiones en torno al lenguaje que vienen a proponer una suerte de equivalencia en la que *lógos* asedia al *ícono*, este último reconocido entre los aspectos principales del dogma cristiano-ortodoxo, le da alcance, y, además, sienta las bases para su relevo. Así, la lucha por el *lógos* en la *Edad de plata* no se trata propiamente de iconoclasia, en el sentido de los iconoclastas de Bizancio, pues el “nominalismo” inherente a la iconoclasia se precipita aquí en una forma de “realismo” que se alinea con el del marco en el que el *ícono* desempeña una función principal dentro del dogma cristiano-ortodoxo. En ese “realismo”, *lógos* es en sí mismo una manifestación y no un instrumento para la argumentación escolástica. Es aquí, en el núcleo de la disputa en el pensamiento

---

D. *A Radical Jew: Paul and the politics of identity*. University of California Press (1994).

<sup>369</sup> Vasily Ern define ejemplarmente en su texto *Bor 'ba za Logos* (Moscú: 1911) la condición epistemológica del *lógos*. “Logos is a slogan that calls philosophy away from scholasticism and abstraction back to life so that, instead of violating life with schemata, it may take heed of life and become the inspired and sensitive interpreter of life’s divine meaning, of its hidden joy, and of its profound tasks”. Ern, V. *Bor 'ba za Logos* (Moscú: 1911) p. 25. Fragmento citado y traducido por Bonetskaia, N. en Bonetskaia, *Op. Cit.*, p. 7.

religioso ruso donde la *metafísica concreta* ha confundido la dirección en la que las posiciones teológicas se enfrentan, el punto sobre el que se localiza Kandinsky en la cuarta categoría de Trías y activa la marcha de su «*desandar*» hacia las bases del «*acontecer simbólico*».

Ahora bien, si se mencionaron aquí los vínculos entre Kandinsky y algunos miembros del movimiento neo-Cristiano, junto a la sospecha de algunas influencias directas e indirectas por parte de los pensadores religiosos rusos sobre la meditación kandinskiana, no es posible adherir particularmente tal meditación a la obra de alguno de estos pensadores, ni se puede de forma alguna transferir a Kandinsky la reflexión especulativa sobre el Judaísmo que alentó la investigación de los pensadores religiosos. Se sabe que Kandinsky estimó en 1912 el pensamiento sobre lo religioso de Bulgakov, lo cual puede haber modelado en alguna medida la conceptualización mística de la obra de arte que desarrolló el pintor ruso. No obstante, Kandinsky tiene en mente el concepto de «*das Geistige*» relativo a la pintura desde principios de 1904.

Es más: señalar dichos vínculos y tomarlos con seriedad, aun reconociendo que la conexión que se puede entablar entre Kandinsky y, por ejemplo, el pensamiento de Pável Florensky alude sólo al carácter altamente referencial de la figura de este último en los intentos de sumarizar el pensamiento religioso ruso, no es una exhortación a relacionar literalmente la meditación kandinskiana con la obra singular de alguno de estos pensadores; tampoco configura un plan que propone seguir una manera de desglosar una hipotética mezcla ecléctica de los diversos principios que éstos –Merezhkovski, Florensky, Bulgakov, Losev, etc.– manejaron para la construcción de sus reflexiones. En otro sentido, debemos percatarnos, más bien, de que la meditación de Kandinsky bien podría ser asimilada dentro del programa gnóstico que es en últimas el núcleo pragmático, el denominador común de este grupo de descollantes personalidades contemporáneas al pintor ruso, las cuales resaltaron con su fulgor dentro del ámbito del pensamiento religioso en Rusia en las primeras décadas del siglo XX. Pero hay algo que puede decirse sobre el vector que dirige el programa gnóstico de esta generación, el cual viene ligado a lo manifestativo que la comprensión de *lógos* representa para estos pensadores: la concepción monádica de unidad absoluta se

encuentra en estos años en el proceso de transición desde una orientación panteísta platónica procedente de la obra de Vladimir Soloviov acerca de la concepción de «Sofía», aquella alegoría literaria que invoca mediante su encarnación una sabiduría originaria, hasta un tipo de síntesis entre *energía* y *esencia* ya de corte neoplatónico<sup>370</sup>.

Por lo tanto, aunque se verá en conclusión que en la meditación kandinskiana algunos aspectos principales proceden de manera analógica a la concepción manifestativa del *lógos* que se destila de las obras de los pensadores religiosos aquí nombrados, incluyendo entre ellos a Florensky, cuya obra, contrastada con la de Bulgakov, puede resultar ejemplar para describir la relación que los pensadores de la *Edad de plata* tuvieron con el Cristianismo Ortodoxo resumida en la expresión “procura del *lógos*”<sup>371</sup>, se considera aquí más preciso retroceder hasta la raíz de la que se entronca el pensamiento de síntesis entre energía y esencia (y de la cual también proviene la meditación de Kandinsky) y que a partir de ahí se va por las ramas a través de los detalles que cada pensador le imprime a tal síntesis de acuerdo a sus circunstancias personales<sup>372</sup>.

---

<sup>370</sup> Rubin enfrenta los análisis de L. Katsis y S. Khoruzhy, inclinándose por discutir minuciosamente una gran parte de las interpretaciones de Katsis, como aquella del antisemitismo patente en el Cristianismo Ortodoxo y su tesis sobre la transferencia por esta vía a Florensky. Rubin argumenta que la obra de Florensky, más allá de justificarse como una teología cristiana del judaísmo, o no es cristiana, o bien es anticristiana, apoyándose en los argumentos de Khoruzhy. De ahí se seguiría que la obra de Florensky, es decir, su pensamiento religioso debe ser tomado como una obra que aspira a la creación filosófica. En ese sentido, Khoruzhy ve que, con Florensky, Bulgakov y Losev hacen parte de la transición del eje platónico panenteísta de Soloviov al del energo-esencialismo neoplatónico que estructura la doctrina de la *adoración del nombre*. Rubin, *Op. Cit.*, p. 320.

<sup>371</sup> Hacemos referencia al título “The Struggle for Logos in Russia in the Twentieth Century” del artículo presentado por N. Bonetskaia como expresión que denota un tópico de estudio. Bonetskaia, *Op. Cit.*, p. 6.

<sup>372</sup> Peg Weiss afirma que la meditación de Kandinsky (al igual que el pensamiento de los pensadores religiosos rusos contemporáneos, quienes fueron los amplificadores del concepto de Sofía) fue formada por las ideas de Vladimir Soloviov. No duda que, aún antes de haber abandonado Rusia por primera vez, tales ideas le resultaban familiares a Kandinsky. Weiss, P. “Are we ready to memorialize Kandinsky?”. *Art Journal* Vol 43, No. 1 (1983) p. 10.

## 5.2 Transición al neoplatonismo como tendencia teológica en las primeras décadas del siglo XX en Rusia

En el concilio local del año 1351, conocido como el Sínodo de los Blaquernes, el Cristianismo Ortodoxo aprobó solemnemente la doctrina palamita<sup>373</sup>, la cual se habría retirado posteriormente de la enseñanza de la Iglesia en el siglo XVIII<sup>374</sup>. Ésta perdió importancia cuando el centro de la Ortodoxia se movió de Constantinopla a Moscú. Sin embargo, a la altura de 1911, la doctrina fue retomada y se hizo nuevamente central para la teología ortodoxa oficial y recuperó el valor característico que revestía en ella. En la controversia del monte Atos, fue utilizada como recurso por la escuela teológica de Khalki<sup>375</sup> para desaprobare a los *adoradores del nombre* que se manifestaron allí, en cuanto a que sus ideas eran incompatibles con el *dogma de las energías divinas*, dogma que hacía parte integral de la doctrina palamita<sup>376</sup>.

El punto de enfrentamiento entre el neoplatonismo del pensamiento religioso ruso derivado de la doctrina de la *adoración del nombre* y los dogmas de la doctrina palamita se planta y despliega su raíz en la siguiente explicación:

---

<sup>373</sup> La doctrina palamita se refiere al monje del siglo XIV, Gregorio de Palamas, quien ofreció una contestación a los ataques del racionalismo filosófico de Barlaam de Calabria (1290-1348) en contra del *hesicasm* de Juan de Clímaco. La defensa de ciertas prácticas místicas contemplativas de la vida monástica (por ejemplo, el ascetismo) se basaba en dos aspectos: la forma en la que se alcanza la esencia divina sin comprometer su trascendencia; y cómo es la iluminación de la contemplación que diviniza. Lorda, J. L. *La gracia de Dios*, Ediciones Palabra, (Madrid: 2004) p. 108.

<sup>374</sup> *Ibid*, p. 111.

<sup>375</sup> Khalki es el instituto teológico griego que en la controversia del monte Atos rechazó la *adoración del nombre* en cuanto a que ésta contradice la doctrina palamita. Rubin, *Op. Cit.*, p. 320.

<sup>376</sup> Según este dogma, en la creatura –a diferencia que en la Trinidad– no se puede divinizar, a la vez, energía y esencia. La única posible unión con lo divino corresponde a la sintonización de la energía de la creatura con las energías divinas, lo cual implica para la creatura la pérdida de su propia esencia. Para identificar algunas ideas de la doctrina palamita, Lorda, *Op. Cit.*, pp. 109-11. Ver la sumarización del dogma, como se evoca aquí, en Rubin, *ibid*, p. 321.

La obra de Plotino complementa el concepto platónico de la *esencia divina* con el concepto aristotélico de la *energía divina*. Según Plotino, la energía es una emanación de la esencia y la relación entre ambas es directa. Una emanación, como el nombre de la divinidad, permite pues una cierta participación en la divinidad; no obstante, la esencia incommunicable de la divinidad permanece inmutable, es decir, incommunicable. Por lo tanto, las energías divinas, una vez que le son conferidas al hombre como acto de Dios hacia afuera de sí – así, la Creación misma – se distinguen de la esencia incommunicable, y sólo de este modo median en la participación del hombre en la divinidad. La distinción entre esencia y energía emanada de la esencia incommunicable a través del acto exterior sirve a Palamas como modo de instrucción para que al hombre se le permita la comprensión de la distinción *en Dios (diaphora)*, donde la correspondencia entre la energía divina y las energías «increadas» es perfecta. Así, el palamismo entiende que, en la criatura, no se puede divinizar a ambas y exhibe una cautela muy característica acerca de la noción misma de «perfección», cuyo núcleo, la determinación de un horizonte trascendente hacia el cual se proyecta el mundo moral del hombre, abonará el terreno para que posteriormente el idealismo se asiente y haya florecido sobre las bases del método dialéctico en el pensamiento europeo a partir del siglo XVIII, llevando a término una revisión de dogmas como éste de la doctrina palamita, el de la *distinción en Dios*. En este sentido, el palamismo marca que la unión con la divinidad comprende, además de la sintonización de las energías de la criatura con las de las energías divinas, también la des-esencialización cabal de la criatura como tal. Se deduce de ahí que sólo *en Dios*, en la Trinidad, y no en el hombre, se da la identidad entre energía y esencia. Entretanto, en la contemplación, el hombre no alcanza la esencia misma de Dios, sino que sintoniza su energía con las energías divinas emanadas de la esencia. ¿Ocurren a la vez la sintonización de las energías y la des-esencialización de la criatura? Y, si es así en términos de sincronía, ¿se trata de dos procesos distintos, paralelos y diferenciados? El palamismo responde afirmativamente al primer problema. En lo que se refiere al segundo, deja entender que los dos sentidos componen una síntesis, indicando sin embargo que la des-esencialización de la criatura tiene por objetivo la transformación de su esencia, de su esencia «caída», pero nunca en esencia divina, puesto que no está en el hombre el ascender en su esencia a la esencia de la divinidad. La meta de la des-

esencialización no es otra que la de producir la sintonización de la energía de la criatura con las emanaciones de la esencia divina, ese único modo de participación de la divinidad que ha sido dado al hombre<sup>377</sup>. Se sigue que el elemento clave del concepto de la ortodoxia rusa de «*divinización*», en ocasiones traducido como «*deificación*»<sup>378</sup>, está, por lo tanto, en la des-esencialización de la criatura, o transformación de la propia esencia, acto que está siempre asumiendo el riesgo de abismarse en el pecado, ya que al ser la esencia divina incomunicable, no existe asertivamente garantía alguna del éxito de la divinización. Por esta relación riesgosa de la transformación de la esencia propia de la criatura con el pecado, en el Cristianismo Ortodoxo fundado en el palamismo, la des-esencialización es relativa a la actitud ascética de la tradición hesicasta.

Justo tras el restablecimiento de la doctrina palamita en la ortodoxia rusa, surge la doctrina que predicaban los monjes del monte Atos y que prepara el choque con la teología oficial en el incidente ya mencionado, quienes de una manera escueta sostuvieron que “el nombre de Dios es el mismo Dios”, con lo cual, la pronunciación del nombre divino de Jesucristo basta para garantizar la unión entre Dios y el hombre. Los *adoradores del nombre* y, después de y con ellos, los neo-cristianos de la Escuela de Moscú, remitiéndose a los textos de Dionisio el Areopagita como fuente, pasan por alto las deducciones que se derivan del *dogma de la distinción*, pues, sin reparar en el hecho de que el nombre es una realidad creada, presumen que el Nombre, en cuanto a energía divina, es perfectamente identificable con la esencia divina e incomunicable. De este argumento, el pensamiento religioso ruso replica la devaluación en el siglo XIV de la ascesis<sup>379</sup> como conducta apropiada

---

<sup>377</sup> También en el sentido contrario que lleva de la energía a la des-esencialización. En el palamismo se entiende por participación de la divinidad como el conocimiento de Dios.

<sup>378</sup> El concepto de deificación, popular en el cristianismo ortodoxo, en la doctrina de la distinción en Dios entre Esencia y Energías divinas, corresponde a la divinización en la obra de Gregorio de Palamas. Ver Lorda, *Op. Cit.*, pp. 109-11. Ver mención al concepto en Rubin, *Op. Cit.*, p. 320.

<sup>379</sup> Ya en el siglo XIV, en el contexto de una teología cristiana que apenas marcaba la separación entre Occidente y Oriente, Barlaam, monje calabrés que había estudiado el escolasticismo occidental y el aristotelismo, había discutido con burla en contra de la vía al éxtasis místico del ascetismo hesicasta, práctica ésta

para la «divinización», se desembaraza nuevamente de sus prácticas y reduce el concepto mismo a una fusión mecánica con la divinidad a través de la *adoración del nombre*, repetido en la plegaria.

Este tipo de misticismo cristiano arcaico, el cual, a partir del incidente del monte Atos provee los principios teológicos que fundamentan las obras de Florensky, Bulgakov y Losev, coincide con los intereses que emanan de la Judeología<sup>380</sup> que estos pensadores construyen tras la reflexión sobre el rol de la comunidad judía en la vida rusa, resultante del juicio contra Beilis. Bien desde perspectivas en las que se adapta la revelación concisa de la preferencia por el pueblo descendiente de *Rus'* a la idea del «pueblo elegido» propagada como parte de la doctrina judía, legitimando al judaísmo como estación de tránsito en el desarrollo histórico de Rusia; o bien en la franca posición antisemita que hace reclamo de la misma idea y la transfiere directamente a la solidificación de una versión matizada de la «*ideología moscovita*»; lo que se pone de manifiesto es la connivencia de una forma de gnosticismo modernizado que sutilmente rompe el vínculo con la doctrina Ortodoxa y despeja la posición teológica que comienza a estructurarse a principios del siglo XX.

---

introducida por Gregorio de Sinaí en los monasterios bizantinos. El palamismo se inaugura como refutación de las dudas establecidas por las vejaciones de Barlaam. Aunque Gregorio de Palamas rivaliza con Barlaam, aquél aprovecha para alejarse de las formas del ritual místico hesicasta y concentrarse en los problemas propiamente teológicos de la disputa, a saber, la existencia de una luz increada que Barlaam negaba. Ver González, J. *Historia del pensamiento Cristiano* Tomo II, Editorial Clie (Barcelona: 2010) en especial el capítulo “La teología bizantina hasta la caída de Constantinopla”, pp. 309-16.

<sup>380</sup> El asunto de Beilis activó la discusión sobre los medios por los cuales el judaísmo sostenía una relación con el sentido de sus dogmas. A los pensadores religiosos rusos les convino el asunto para realzar el sentido común del simbolismo cristiano presente en la eucaristía con el de el sacrificio en el judaísmo. Por esta vía, se sondea toda una caracterización de la Cábala que la integra en el cristianismo arcaico. Más en Florensky que en los demás, queda en evidencia un gusto marcado por lo gnóstico en el pensamiento neo-cristiano en Rusia. Ver Aptekman, M. *Jacob's Ladder*. Academic Studies Press (2011) p. 168. Pero también, antes que Florensky, Soloviov también mostró inclinaciones por las raíces neo-platónicas y gnósticas de la Cábala. Sobre algunas de las elaboraciones con las que Soloviov reúne lo platónico, lo gnóstico y la Cábala en una unidad teosófica y simbolista que gira alrededor de la palabra o lógos, ver *ibid*, pp. 163-8.

En este sentido, poco importa si la nueva orientación teológica en Rusia dirigida hacia el misticismo cristiano arcaico se presenta, o no, como consecuencia del antisemitismo. Pues el hecho de que esta nueva orientación teológica se lance a la reconquista de algunas formas arcaicas del cristianismo, no asegura que el pensamiento teológico de comienzos del siglo XX se decida con propiedad por una posición cristiana que se imponga como única.

De hecho, a partir de Soloviov, se puede asegurar que las derivas que toma la reflexión teológica en Rusia no llegan a avenirse jamás con los principios del Cristianismo Ortodoxo. Desde tal punto de partida, el interés de la tesis que relaciona directamente el antisemitismo de Florensky y de Rozanov con un contraargumento de corte cristiano<sup>381</sup> –a pesar de que Florensky, por ejemplo, fuese un ministro ortodoxo– se degrada a un plano secundario. Una tesis tal descuida el criterio por el que verdaderamente se puede agrupar a los pensadores religiosos de comienzos del siglo XX dentro del marco de un pensamiento sistémico que cubre a una generación de intelectuales. El interés por lo judío que late entonces en el pensamiento religioso apunta a consolidar una experiencia teológica prefilosófica de la «divinización» a través de los métodos místicos que ostentó tradicionalmente la doctrina del judaísmo, pero que, en la labor retrospectiva de corte filológico que emprenden los mismos protagonistas de la controversia mencionada, la originalidad de dichos métodos –en especial, la *Cábala*– se resuelve como un aspecto poco claro, aun así importante, del recuento de la acción del vector secesionista que caracteriza la historia del judaísmo del siglo I<sup>382</sup>. ¿Cuál es pues el criterio que agremia a una generación de intelectuales que suceden a Soloviov y que toman su obra como fuente primaria de sus propias elaboraciones? Florensky y Rozanov acudieron desde su antisemitismo al reclamo de la *Cábala* para validar, gracias a ella, toda una filosofía neoplatónica de la palabra. Esta filosofía contempla la posibilidad de que en una realidad creada –como la palabra– se dé la unión entre *esencia divina* y *energías divinas*, al reiterar la conexión entre la suma de los sonidos (*fonemas*) presentes en la palabra misma como unidad y el sentido compuesto que cada palabra porta (*semema*) en correspondencia con aquellos sonidos. Pero no fueron los únicos que acudieron a los métodos

---

<sup>381</sup> La tesis es la de Katsis, referida en Rubin, *Op. Cit.* Ver nota 370.

<sup>382</sup> Khoruzhy, referenciado en *ibid*, ver nota 370.

cabalísticos para procurar la unión con la *sabiduría invisible*. Soloviov y Bulgakov, sin necesidad de plantear una disputa entre lo cristiano y lo judío, ya lo habían hecho para justificar, desde el contexto de su presente, el aspecto místico que cubre el pensamiento ruso de la *Edad de plata*. Así, deteniéndose todos los recientemente mencionados en los métodos cabalísticos por su relación conveniente con la filosofía neoplatónica de la palabra, se ve que la distancia que separa las perspectivas filo y antisemita desvela el hecho de que ambas convergen en el propósito más general de llevar a cabo una *reconstrucción narratológica* de la idea del «*pueblo elegido*» relativa a una realidad creada que les resulta fundamental para liberar la maquinaria de su especulación.

Dicha reconstrucción narratológica surge de la herencia de la obra de Soloviov en el pensamiento religioso ruso de comienzos del siglo XX, desde ambas perspectivas –la filo y la antisemita–, rastrea los indicios de una verdad que antecede el decreto de la elección del judaísmo como su administrador. La ruta intelectual de este camino regresivo traza una línea que lleva a Jacob Boehme. La sabiduría que es depositaria de esa verdad, aquello que en Boehme es el principio último de integración de los elementos correlativos, físicos y morales, de la esencia misma de Dios, queda representada de manera distintiva en la alegoría que Soloviov elabora del concepto de «*Sofía*»<sup>383</sup>. Ahora bien, es evidente que el misticismo arcaico cristiano, aquél que se vierte sobre los métodos cabalísticos, no es el único misticismo al que se puede remitir cuando se trata de la mencionada *reconstrucción narratológica* que dirigió a los protagonistas de la *Edad de plata*. Las conexiones de proximidad que se han establecido entre Kandinsky y los neo-cristianos rusos y el ámbito de la política de adoctrinamiento posterior a la Revolución de

---

<sup>383</sup> *Sofía* es un tema que surte el pensamiento filosófico y teológico en *La edad de plata* de teorías acerca de la Sabiduría Divina. La teoría de Soloviov, la cual influencia a la generación de pensadores neo-cristianos del cambio de siglo, identifica el *lógos* como razón divina, con el espíritu divino y estipula que el lenguaje mismo, *Sofía*, que sería su alegoría, es la herramienta para la restitución de una *Edad de oro*. Para un acercamiento crítico a la concepción de *Sofía* por parte de Soloviov, ver y contrastar Kornblatt, J. *Divine Sophia: the Wisdom Writings of Vladimir Soloviev* (Ithaca: Cornell University Press, 2009); Burnistrov, “The Interpretation of Kabbalah”; “Vladimir Soloviev and Russian Freemasonry: Some Kabbalistic Parallels” *Tirosh (Studies in Judaica)*, No. 6 (2006) pp. 157-87 y 35-50. Estos textos aparecen confrontados en Aptekman, *Op. Cit.*, pp. 163-73.

Octubre no son suficientes para legitimar de manera alguna una tesis posible sobre la afinidad literal entre la meditación kandinskiana y la forma de concreción de la experiencia de la «divinización» recreada por la *reconstrucción narratológica* que el pensamiento religioso ruso hace.

A pesar de que Kandinsky transfiera a *Über das Geistige in der Kunst*, en su comentario a la obra de Maeterlinck, apuntes de las ideas de corte filológico de los neo-cristianos rusos perseguidores del *lógos*, la clave que utiliza Kandinsky en dicho comentario ha traducido ya estas ideas al lenguaje sobre los elementos o medios puramente artísticos sin justificar por esto una posición teológica como la de aquellos. En Kandinsky no encontramos, cabe aquí la admisión, un direccionamiento señalador de una ruptura con los dogmas de la teología cristiana ortodoxa que precede la revisión que de ellos hacen los neo-cristianos y, en este sentido, podría confirmarse la proximidad con la reflexión e interpretación que Bulgakov hace de Soloviov. Pero tampoco puede afirmarse que el pintor ruso hubiese sostenido, de la misma manera que estos últimos, un interés determinante en los métodos cabalísticos o determinado directa y concretamente por tales métodos. Así, se sigue que la forma de misticismo –también arcaico– a la cual remite la meditación kandinskiana no sea exactamente aquella que acude al Nombre de Dios en el marco de una filosofía de la palabra. Entretanto, en vez de acudir al siglo I de la misma manera que lo hace la reflexión filológica de los perseguidores del *lógos*, la meditación de Kandinsky parece dirigir su *reconstrucción narratológica* por la vía de la doctrina ortodoxa hacia el momento que ordena desde el punto de vista teológico la distinción entre Occidente y Oriente.

Compartiendo el neoplatonismo con la generación de pensadores religiosos rusos, es decir, la postura que reacciona en contra de una fundamentación palamista de la experiencia de la «divinización», el medio por el cual hace concreción dicha experiencia en la *reconstrucción naarratológica* de Kandinsky es gráfico-pictórico y hace que su *desandar* transcurra dentro de una línea que sigue el hilo del devenir de la tradición cristiana ortodoxa. Aquello en lo que a partir de la doctrina de la *adoración del nombre* indica significativamente un rechazo a la ortodoxia cristiana al plantear con franqueza su relevo, esa función primordial que el ícono ostenta en

la doctrina cristiana ortodoxa, es para Kandinsky un motivo principal de su meditación. Es por esta razón que, al mismo tiempo que al hablar del «acontecer simbólico» hacia el cual camina el *desandar* kandinskiano lo hacemos en términos cosmológicos y cosmogónicos, en términos de concreción estamos dando un salto al momento histórico en el que se origina una teología eminentemente bizantina en la parte alta de la Edad Media.

### **5.3. El neoplatonismo propio del pensamiento religioso ruso en la meditación kandinskiana**

Kandinsky compila en *Punkt und Linie zu Fläche* (1926) una reflexión elaborada sobre los elementos gráficos de la visualidad con miras a una comprensión práctica de la pintura. Resulta algo extravagante, por decir lo menos tras la intensa insistencia en la valoración caracterizante del color como contenido relativo al *Das Geistige*, su escasa repercusión y la ausencia de brillo de aquella materia nuclear, a partir de la cual se organizaba el argot sobre lo espiritual que dominó la meditación kandinskiana hasta la Primera Guerra Mundial. Kandinsky –no olvidemos que el pintor ruso fue el principal guardián de su propio mito– justifica el sentido orgánico que se compone entre *Punkt und Linie zu Fläche* y *Das Geistige in der Kunst* sosteniendo que la obra posterior actuaría como la continuación del texto culminante de los años formativos de Kandinsky como pintor. Cabe la duda que surge así sobre la disimilitud en el tono de ambos textos y, más aun, sobre el giro en la determinación de los elementos *materiales* de la pintura y de las categorías que los agrupan.

*Punkt und Linie zu Fläche* se publica varios años después del ingreso de Kandinsky a la facultad de la Bauhaus, razón por la cual la historiografía del arte le toma ligeramente como un producto que recoge las conclusiones teóricas a las que el pintor ruso llegó tras la experimentación que había llevado a cabo allí. En parte, no sería necesario negarlo, pues la obra cita eclécticamente modos y modelos con los que tuvo contacto en la facultad de la Bauhaus. Sin embargo, se debe contar también el hecho de que en el lapso que va de la publicación de *Das Geistige in der Kunst* y de *Punkt und Linie zu*

*Fläche*, ocurre el intenso período de consolidación teórica y pedagógica de la que Kandinsky participa en aquel *interludio ruso* que va de la salida de Múnich a la entrada en Weimar. Aunque pudiese no parecerlo así, también se consolida en dicho interludio la correlación entre esos protocolos teóricos sobre el arte y su práctica pictórica<sup>384</sup>.

Con la propuesta de situar el origen de *Punkt und Linie zu Fläche* en el *interludio ruso*, más que reparar en lo pedagógico y lo propiamente teórico de la obra en un sentido moderno, aquí se diserta sobre la causa original de esa teorización, es decir sobre la forma de concreción del «acontecer simbólico» en términos trascendentales en Kandinsky, la cual surca la vía de la transición del eje panenteísta de Soloviov (es decir, de la más significativa interpretación de Hegel y de Schelling en Rusia y de la remisión al concepto de Sofía de Boehme) al eje energo-esencialista neoplatónico de la generación neo-cristiana y de los pensadores religiosos rusos de las primeras dos décadas del siglo XX, desprendiéndose de ésta en la dirección de su *desandar* característico.

Para los pensadores religiosos rusos del albor del siglo XX, el entendimiento de la realidad, además de la convicción de que la palabra, como realidad creada, es esa realidad misma en la cual se autoriza la «divinización» de la criatura, comprende cierta conceptualización del espacio sensible a través de la visión, que entronca con la filosofía de la palabra y que se adscribe a ella<sup>385</sup>. Así, por ejemplo, Florensky es uno de los que piensa que la realidad se da cuando se produce la identificación entre lo concreto y lo

---

<sup>384</sup> Ver Kandinsky, “*Programma Instituta Khudozhestvennoi Kultury*” (Moscú, 1920), traducido al Inglés “Program for the Institute of Artistic Culture”. Lindsay/Vergo, CWA, pp. 455-72.

<sup>385</sup> Florensky escribió en “Simvolicheskoe opisanie”: *Todas las ciencias son una descripción de la realidad. La realidad se describe por símbolos o imágenes. Toda imagen y todo símbolo... lo nombramos, y por lo tanto son palabra... Todas [las ciencias] son lenguaje y nada más que lenguaje.* El texto fue citado de Florensky, P. A. *Ferniks*, Vol. 1 (Moscú, 1922), pp. 90, 92, 94, en la edición de Michael Hagemester de Florensky, P. A. *Mnimosti v geometrii*, Verlag Otto Sagner (Múnich: 1985) p. 13. Cfr. Sokolov, K. y Pyman, A. “Father Pavel Florensky and Vladimir Favorsky: Mutual Insights into the Perception of Space”, en *Leonardo*, Vol. 22, No. 2 (Abril 1989) pp. 237-38.

abstracto<sup>386</sup>, lo cual, aplicado a las formas de expresión visual, permite que se replique el esquema de concreción que reúne las *energías divinas* y la *esencia divina* en la palabra, esta vez en la creación de piezas que aproximan entre sí el sentido de lo gráfico y el de lo visual. Aquí, es preciso citar que los elementos irreducibles y propios de lo pictórico, dice Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst*, son la forma y el color, de los cuales, sin contradecir lo que el artista ruso propone allí ni la forma en la que lo hace, pueden ser entendidos como elementos fundamentales no exclusivos de la pintura sino de la visualidad en un sentido amplio. De esta manera resplandece por fin el refinamiento intelectual de la concepción de lo que es *lo concreto* de la pintura, es decir, se redefine su parte material trascendiendo lo sustancial del aspecto físico de la pintura –su *esencia caída*– en franco avance hacia un terreno aparejado con el de las *energías*, lo que dicho de otra manera sugiere el emprendimiento de la marcha hacia la reconquista de la simbolización de la materia, la marcha ascendente aparejada con el sentido del movimiento del «triángulo espiritual», habiéndose desarrollado esa parte material de la pintura mucho más allá y a partir de la pretérita preocupación por la elaboración y el manejo de los pigmentos, superando entretanto, y como si fuera de manera definitiva, la cualidad táctil heredada de la textura impresionista y postimpresionista.

Lo que se acaba de decir refuerza la presunción sobre el interés neoplatónico por el plano ideal de una manera que avanza más allá de la cualidad plana de la pintura que sucede la obra de Cézanne; pues en el Kandinsky que se consolida en el *interludio ruso* y en las consideraciones de la realidad en términos visuales que se alinea en paralelo con la conceptualización de los pensadores religiosos rusos contemporáneos, para que lo concreto se identifique con lo abstracto, este plano ideal es a la vez –sin poder ser de otra forma– real, término que ha de ser entendido como concreción.

De manera retrospectiva Kandinsky lamenta el hecho de que, durante los años en los que sirvió a la política de educación oficial del período de post-revolución, su producción pictórica tuvo que enfrentar

---

<sup>386</sup> Florensky, P. “Explanation of the Cover” en la edición de Hagemester, *ibid*, originalmente en Florensky, P., *Mnimosti v geometrii*, Pomor’e (Moscú: 1922). Cfr. Sokolov y Pyman, *ibid*, pp. 239-44. En Florensky, *Beyond Vision*, edición de Nicoletta Misler, *Op. Cit.*, pp. 183-196.

escollos que afectaron el ímpetu y el ritmo con el que solía trabajar antes de su salida de Múnich en 1914. En la incipiente Rusia soviética, participa de la creación de programas educativos y pedagógicos que van de la mano con una fuerte teorización sobre la síntesis de las artes. Es posible que el tono elegíaco con el que el artista ruso lamenta la forma en la que se vio afectada su práctica pictórica se deba a la fatiga que soportó tras su participación en los debates teóricos vigentes –el más significativo, aquél que sostuvo con Rodchenko, el impulsor del ala productivista de INKhUK–, debates que se enlazaban, precisamente, con la relación que el concepto de *composición* y el de *construcción* podían sostener con la noción de realidad que la visión política del socialismo soviético activó tras los sucesos octubristas. Es el momento de resaltar aquí el hecho de que la meditación kandinskiana, a pesar del continuo ejercicio de reflexión teórica que desemboca en la publicación de *Punkt und Linie zu Fläche*, comienza entretanto a manifestarse de forma mucho más clara en la transformación, con respecto a las obras culminantes de su período muniqueño, que se puede observar en las imágenes que produjo entre 1917 y 1921.

En esas imágenes, el esquema del espacio dominado por la marginalidad, identificada con una centralidad sin figura, que quedó reconocida aquí cuando se habló de los vaporosos arabescos de *Komposition VI* y *Komposition VII*, se oculta cuando los elementos del arabesco se agrupan en un centro vorticial que se muestra ahora poblado muy densamente. El centro mismo del cuadro, en un sentido ordenado por el cruce de las diagonales, ahora masivo en comparación al marco, acentúa la transformación del ritmo impuesto por lo etéreo en las composiciones muniqueñas en un ritmo que remite siempre a la gravedad acumulada de los gestos pictóricos. Esta operación consigue evidenciar la intención en las grandes composiciones muniqueñas de aniquilar la ilusión de profundidad al haber establecido una relación compositiva estricta entre los gestos pictóricos y el marco del cuadro. Lo que queda fijo aquí es el plano ideal como espacio en el que se da la interacción de todas las fuerzas del cuadro, pues el centro fija el origen y define cabalmente la extensión plana del campo. En el extremo de esta operación, los casos de pinturas como *Build auf hellem Grund* (1916) (Figura 16), *Komposition 217, Grau Oval* (1917) (Figura 17), o *Weißes Oval* (1919) (Figura 18), el vestigio de un sustrato escénico, aun con

profundidad figurativista, que corresponde a la determinación de un *abajo*<sup>387</sup> relativo a los demás elementos de la imagen, proyecta su perfil siguiendo la línea del marco físico del cuadro y se cierra, creando un borde que envuelve todos los elementos de la imagen.

Lo anterior describe los indicios de otra operación que se hace evidente en una obra de 1921, operación que culmina un desarrollo complejo en la medida en que, de manera progresiva, la transformación estilística de los elementos de la imagen tiende a deshacerse de las siluetas duras y a marcar contrastes que sugieren la incursión de figuras geométricas. En *Weißes Zentrum* (1921) (Figura 19), el centro aparece referenciado de manera clara por una forma cerrada que solamente es sugerida por la continuidad de varios contrastes entre categorías diversas de color y, en ocasiones, entre tonos que el observador puede distinguir de un mismo color. Lo que es designado como “blanco” en la figura central se presenta con cierta ambigüedad puesto que, a diferencia del huevo rojo en *Rotes Oval* (1920) (Figura 20), o de la mancha roja en *Roter Fleck II* (1921) (Figura 21), ambos elementos diferenciados por contraste bien definido con el contorno que les sirve de fondo, e insinuando así la superposición de capas de profundidad y la cercanía al observador, aquí, el centro blanco no define el plano más próximo al ojo. Se muestra al mismo tiempo sobre y tras las formas con las que se intersecta, pero, aun así, remite a un plano que fija el plano ideal.

En términos de representación, el centro blanco podría tratarse como una superficie translúcida, como un filtro infinitamente delgado que nubla la visión, a través de la cual se observan los perfiles de las formas que así estarían situadas detrás de la pantalla supuestamente blanca. Lo que no permite que el centro blanco sea entendido de esta manera es la suma de dos detalles que se observan ligeramente a la derecha de una vertical que partiría imaginariamente el cuadro por el medio. Una figura de un azul que se adivina opaco, puesto que aparece superpuesta a una masa del color del coral de manera que logra cubrir una porción de su extensión, y que por lo tanto se encuentra sobre ella, es afectada por la translucidez lechosa. A

---

<sup>387</sup> En el capítulo uno se habló de los conceptos espaciales que definen los vestigios de lo figurativo en *Komposition VI*. Aquí, “abajo” funciona en ese sentido, puesto que se trata de una forma de profundidad que todavía sostiene relación con el espacio escénico (y figurativo).

medida que asciende en punta, el azul se satura casi que imperceptiblemente en el trayecto de subida y dramáticamente en el remate. Cerca de la punta, un elemento parecido a una cresta de un color gris que vira hacia una oscuridad negra serpentea y pasa detrás de la figura azul, pero al mismo tiempo sobre la pantalla del centro blanco, evento que deslegitima el entendimiento del centro blanco como pantalla translúcida o vaporosa. Una curva de color azul que abre hacia la derecha del cuadro acentúa la contradicción al cruzar la composición hacia el centro geométrico del cuadro, surcando el espacio sobre el centro blanco, aunque pasando detrás de la figura azul, la cual se revela esta vez ligeramente translúcida en cuanto a que afecta muy sutilmente el tono azul de la curva.

Por otra parte, los contrastes entre colores y tonos sugieren la continuación de algunos perfiles, pero la dificultad para describir la profundidad del espacio, si la hubiere, fija todos los tonos al plano ideal y, de esta manera, las figuras no responden a la denominación que se reconoce inicialmente a través de la visión. Los triángulos en tonalidades ocre que componen una línea oblicua desde la margen derecha del cuadro hasta su centro geométrico, en el plano ideal y real, dan a la vista una composición de rombos y trapecios, no solamente de tonalidad ocre, sino que, al intersectarse con el centro blanco, con la figura azul y con la masa de coral, se muestra un triángulo de azul saturado y sin relación prevista con el ocre de la línea oblicua.

Teniendo en cuenta lo expuesto, se dirá que ya nada en el cuadro responde literalmente a la nominación de un centro blanco –como el título del cuadro insinúa–, lo cual redefine el principio desde el cual se organiza la lectura de una imagen como esta. El resto del cuadro propone eventos que refuerzan una lógica des-racionalizada como la que se acaba de anotar.

Para poder legitimar y canalizar definitivamente este tipo de concreción del espacio visual como mundo en sí, este tipo de descripción de la realidad en los términos que presentan los pensadores religiosos contemporáneos a Kandinsky, hacia los postulados neo-platónicos de la reflexión teológica sobre la «divinización» en aquel sentido que se lanza en aluvión sobre el palamismo del cristianismo ortodoxo, es preciso adoptar la

perspectiva desde la cual la teorización del arte se sincroniza con la función esencialmente litúrgica que éste comporta en las convicciones teológicas acerca de la noción de síntesis. Tal perspectiva recoge algunos rasgos de la relación entre lo psicológico y el arte, asunto que, hemos visto, edifica en Europa toda una línea narrativa de la normatización de lo estético que se remonta hasta Kant y Baumgarten. Pero en este caso, mucho más cerca de lo analítico que lo que pudo haber estado la “teoría de la empatía” de Lipps en el eje germano, se aborda la psicología misma del ver y se tiende un vínculo con etapas anteriores de la teoría de la percepción.

Nuevamente, Florensky aparece muy lúcido y preciso en esta materia. Florensky desglosa ilustrativamente la forma en la que avanzar hacia el recurso de una psicología del ver determina la manera en la que el arte, desde su tratamiento del espacio, descubre el instante de la identificación entre lo concreto y lo abstracto. Dice Florensky cuando añade el capítulo que valora la imagen de la portada de su libro sobre los *Puntos imaginarios en Geometría*, imagen producida ex profeso en xilografía por Vladimir Favorsky:

*Si uno observa el espacio abierto a través de una grieta angosta en un muro de manera oblicua, ... entonces la superficie plana del muro se encuentra también en el campo de visión. Pero el ojo no puede acomodarse simultáneamente a ambos, el espacio perceptible más allá del muro y la superficie plana que circunda la abertura. Esta es la razón por la que, si la atención se posa en el espacio [exterior] iluminado, en relación con la abertura misma, el ojo lo ve y no lo ve al unísono. El ojo vio la grieta mientras que ahondaba en la profundidad del espacio que se le mostraba más allá de la misma pero dejó de ver la grieta en el instante mismo en el que la penetración se hizo verdaderamente efectiva, aunque la memoria de lo que acaba de dejar de ver no puede eliminarse de la mente: la tenue impresión del muro en el borde del sentimiento continúa excitando la conciencia de lo que se ha visto anteriormente. La conciencia se hace necesariamente dual, repartida entre la imagen de lo que es*

*percibido directamente y aquélla percibida de manera indirecta (...)*<sup>388</sup>

Este modo de “penetrar” en un espacio que explica Florensky, tal descripción del oscilar entre dos posiciones en el espacio sensible, en cuyo salto uno de los dos se *degrada* al hacerse *aparente* o “semi-existente”<sup>389</sup>, recuerda dos aspectos relacionados con el asunto de la pintura de Kandinsky. Por una parte, remite al rol de la memoria al que alude Bergson acerca de la manera como se perciben realmente las imágenes<sup>390</sup>, poniendo sobre la discusión el concepto de percepción pura, y, por otra, el pasaje de *Rückblicke* en el que Kandinsky recrea la experiencia de entrar en el cuadro y habitarlo, haciendo para tal fin una analogía entre el espacio físico de las casas de las aldeas que visitó en su expedición a Vologda y el espacio pictórico<sup>391</sup>.

Pero dejando de lado la evocación al simbolismo con el que Kandinsky teoriza sobre el cuadro en *Rückblicke*, al retomar algunos de los aspectos descritos sobre la percepción de *Weißes Zentrum* se reconoce el asunto de la psicología del ver que Florensky describe apenas un año después de que Kandinsky ejecutase este cuadro. En éste, el centro blanco oscila entre su blancura, la cual se presume opaca en la conciencia, y la translucidez –del mismo modo así en la conciencia– que permite observar otras formas tras su veladura; algunas de esas formas se completan como tales solamente por la reconstrucción consciente del funcionamiento de la translucidez pálida, mientras que una serie de accidentes en la profundidad del espacio que la translucidez de la forma blancuzca genera, principalmente el efecto de la intervención de la cresta gris que desciende y de la curva azul que alcanza el centro geométrico, hacen que la forma azul que progresa hacia el borde superior en punta y que se encuentra paradójicamente al frente y detrás del velo blanco, y la forma color de coral, más atrás de ambas, sin embargo delante de la forma azul –o también, opaca y translúcida a la vez–, colapsen frente a la mirada. Dichas formas quedan catabolizadas en otras formas que

---

<sup>388</sup> Florensky, “Explanation of the Cover” en Hagemester, *Op. Cit.*. Cfr. Sokolov y Pyman, *ibid*, p. 240.

<sup>389</sup> *Íbid*.

<sup>390</sup> Ver sección 2.3.

<sup>391</sup> Ver nota 230.

la percepción pura, en sentido bergsoniano, pone de manera franca frente al observador atento: figuras triangulares en tonos ocre, azul saturado y rosa; rombos y trapecios en distintas tonalidades de amarillo que se aproximan por un extremo al marrón y por el otro al tono crema de un verde muy sutil. No obstante, el *recuerdo* de las formas perfiladas por la continuidad de la variedad de contrastes semi-existe. Como dice Florensky evocando a Platón: *es y no es*.

Asimismo, sobre la esquina superior derecha se perfila un arreglo de elementos que se perciben como un grupo. Los contrastes entre colores dibujan el borde de una masa pictórica, es decir, un cuerpo visual, que diagonaliza el plano apuntando al centro con lo que podría percibirse como dos picos negros que abren un ángulo a medida que descienden. Uno de ellos, toca sutilmente la curva azul que desciende desde la derecha de la imagen; el centro geométrico del cuadro se sitúa así por el reconocimiento de un delicado contacto enalzada sobre el velo central entre esas dos formas, lo cual hace posible a su vez el reconocimiento de concepciones del espacio que son de tipo escultórico. Si es así como se entiende a primera vista, al ascender por la diagonal que sugiere el cuerpo visual del que hacen parte los picos negros, se encuentra una correspondencia con tales concepciones escultóricas, principalmente con la de vacío cuando el borde entre contrastes de color se proyecta hacia la esquina y el contorno del negro de los picos se contiene en el superior de los dos dejando observar unas formas, una de un tono de amarillo y otra de un tono parecido al coral que se ve en la derecha del cuadro, cuya situación en el espacio se comprende como posterior al plano del pico negro. Una forma oblicua de color amarillo que asemeja a un relámpago desciende desde el borde superior y cruza en su trayectoria una parte de la pantalla supuestamente translúcida que nubla los colores en el centro y uno de los picos negros. Puede afirmarse tras la observación del cuadro que la forma amarilla se encuentra evidentemente sobre la posición de la pantalla en el espacio, pero que afecta como filtro la sección del pico negro que cruza, ofreciendo al modelo de percepción que se ofrece en esta línea de análisis una transformación del negro en naranja. Nuevamente, la pantalla que vela el centro aparece, al mismo tiempo, delante y detrás de los otros elementos. Y, de nuevo, en el sentido bergsoniano de la percepción pura, las intersecciones entre lo que suponemos como formas autocontenidas por los bordes imprecisos sugeridos por los contrastes

de color son percibidas como figuras autónomas, desarticulando el cuerpo visual que carga la esquina superior izquierda.

El elemento más expresivo, sin embargo, de esta región del cuadro es la conjunción de dos óvalos que se truncan con la esquina misma. Uno, de un tipo de gris que vira hacia tonos sombreados, tal vez más cálidos, mediante la aplicación de algún pigmento rojizo, superpuesto a todo lo demás, aparece como si se ubicara en un primerísimo plano. El otro, circundante al primero desde el punto de vista de quien observa el cuadro, es sutil; su borde se dibuja por contraste entre tonos de una misma categoría de color, incierta, pero que domina lo que podría entenderse como el fondo –¿gris o blanco?– del cuadro. Dicho borde define varias de las formas que conforman (también *a la Bergson*) el arreglo que se reconoce como el cuerpo visual de la esquina. Podría, por qué no, entenderse todavía como una forma de veladura sobre los picos negros que así se originan desde la esquina misma, justo debajo del primer óvalo, de manera similar a la forma como la pantalla del centro propone un velo de neblina sobre las masas centrales del cuadro. Lo anterior obliga entonces a preguntar acerca de la posición más cierta en la que se ubica ese óvalo, a determinar si está realmente al fondo de la imagen, en un plano más profundo que el del óvalo menor.

Lo que Kandinsky presenta con esta serie de observaciones del espacio, observaciones que siguen un orden que se desgarran de la urdimbre de lo racional relativo a la noción de espacio que la naturaleza ofrece, es un único plano (la imagen sobre él carece de fondo en el código de lo representacional) que muestra a la vez su haz y su envés. En el caso de *Weißes Zentrum* dicho plano es incoloro, mientras que todo el color que se observa se posa real y directamente *sobre* estos haz y envés que la superficie plana presenta. El óvalo menor, haz, el mayor y más sutil, envés. De la misma manera puede pensarse en el orden contrario. Lo que verdaderamente interesa en este caso no es la distinción que podríamos identificar como *suprematista* entre uno y otro: es aquello que la misma distinción posibilita, la concreción del espacio que se encuentra entre el uno y el otro; el grosor, comprendido entre las dos caras del mismo plano, resulta infinitesimalmente delgado, adimensional, y también podríamos decir, tan fino como puede pensarse, respondiendo de manera concreta a la definición geométrica de un plano ideal. Pero

más que eso, avanzando más allá de la distinción suprematista, además de la concreción del intersticio espacial, Kandinsky presenta lo que éste puede contener y así alude a su capacidad, es decir a la idea misma de que puede contener algo. La explicación más precisa y conclusiva es que toda la imagen, y sobretodo lo que en ella se determina como “centro blanco”, estaría así comprendida y contenida en medio de las dos caras del plano, al cual la imagen deja expuesto en su totalidad al revelar su haz y su envés ante la mirada. Se trata de una visión, en términos de que algo abstracto se revela y se evidencia en la concreción misma. Pues la mirada, en un solo golpe de vista, justo en el borde de lo que es sensible, concretiza el plano ideal, es decir, la totalidad de la superficie plana.

Así ocurre la penetración en el seno del plano ideal. Éste *acontece*. No obstante, la presencia sobre el plano pictórico, mejor contenida dentro de la expresión «semi-existencia», de figuras *desarticuladas* del cuerpo visual persiste. Su impresión precede la penetración en la imagen y continúa excitando la consciencia de la percepción bergsoniana de las mismas. En consecuencia, la consciencia se hace necesariamente dual, explica Florensky, al hablar de la psicología de la visión cuando analiza el caso de la imagen de Favorsky:

*En estas condiciones de receptividad, dos elementos cohabitan de manera presente en nuestra consciencia, o bien dos capas de elementos, similares en su contenido pero significativamente distintas en la posición que cada una de ellas ocupa en nuestra consciencia, de esta manera inhabilitadas para su coordinación, excluyentes entre sí*<sup>392</sup>.

La profundización de Florensky sobre la psicología del ver es seguida por un análisis de un grabado en madera de Favorsky. En tal análisis pone énfasis en la identidad entre los elementos gráficos y los elementos esenciales a la Geometría. Visto desde la perspectiva que une a Kandinsky en su interludio ruso a la reflexión neo-platonista sobre la realidad (el instante en el que lo abstracto y lo concreto acuden a un mismo significado) a través de las nociones sobre concreción del espacio que los pensadores religiosos rusos de su generación quisieron dar a comprender, no conmueve demasiado

---

<sup>392</sup> Florensky, P. “Explanation of the Cover” en Hagemester, *ibíd.* Cfr. Sokolov y Pyman, *ibíd.*, p. 240.

que algunos años después, cuando se publica *Punkt und Linie zu Fläche*, el artista ruso exhiba una inversión de sus ideas sobre la relación que los elementos gráficos mantienen con la superficie plana que les sirve de soporte. Con todo, el alcance de la operación que late en la ejecución de *Weißes Zentrum* no radica directamente en los elementos gráficos, luego, tampoco en los elementos esenciales de la Geometría. Lo que Kandinsky alcanza con su *Weißes Zentrum* se debe al desarrollo de su pensamiento sobre la técnica de la aplicación del color. El signo más importante de lo anterior salta a la vista en el hecho de que, en comparación con el lirismo cromático de las grandes *Kompositionen* de 1913, el pintor ruso ha aprendido a mitigar la saturación de los tonos y, así, se inicia en la exploración sistemática de las teorías del color que le resultan más contemporáneas y que tratan de una variedad mucho más amplia de matices de tonos y de su combinación pictórica que la que le ofrecían las teorías de color del romanticismo<sup>393</sup> y del postimpresionismo.

Kandinsky ejecuta de modo paralelo a lo planteado por la filosofía de la palabra de los pensadores religiosos rusos de comienzos del siglo XX, aunque de una forma diversa a la que procede del análisis filológico de los textos cristianos, un acto que resulta afín –mas no idéntico– a la doctrina de choque contra la teología ortodoxa, la de la *adoración del nombre*. El dogma de esta doctrina sostiene en contra del palamismo, se ha visto ya, que la «*divinización*» contempla la participación en la divinidad por parte de la criatura caída, sin la necesidad de someterse al rigor de prácticas ascetas que conducen a la *des-esencialización* de la criatura, sino, por el contrario, acudiendo ésta por una vía ascensional distinta, en el caso singular de Kandinsky tratándose de una sensualidad refinada de carácter particularmente estético y de signo contrario al de tal *des-esencialización*. Se trata de un mundo obscuro y versátil, que bien puede confirmar indirectamente la influencia en la *Edad de plata* del vitalismo nietzscheano, y opuesto francamente a la vida monástica. El encuentro sensual con lo real se produce nuevamente gracias al

---

<sup>393</sup> Recordemos sin embargo que las teorías del color que elaboran algunos de los agentes activos de la Bauhaus y que allí se difunden, tomando ejemplarmente aquella que Johannes Itten transmitió a los estudiantes del *Vorkurs* en los primeros años de la Bauhaus en Weimar, rescatan aspectos de *Die Farbenkugel* publicada en 1810 por Philipp Otto Runge.

elemento pictórico e imaginal<sup>394</sup> en el cual el pintor ruso profundiza desde los principios de su meditación, a saber, el color. Es la técnica adquirida de la aplicación del color la que permite la experiencia del plano ideal como espacio en el que se vierten lo abstracto y lo concreto, el uno en el otro, así, un aspecto de la esencia divina y la energía divina, la una en la otra.

Como se observa, la *concreción* de la «*divinización*» es el aspecto primordial sobre el cual se tocan la meditación kandinskiana y el pensamiento religioso ruso de la generación contemporánea al pintor. En la acogida a la *concreción*, tal y como la asumen las corrientes intelectuales de la *Edad de plata*, hay un rebote que se distancia del palamismo, en gran parte debido a que la restitución del palamismo en el fundamento de la teología del Cristianismo Ortodoxo actúa como contexto propio y singular. Esta *concreción*, vistas sus características, se resiste pues al esquema que describe la relación entre la divinización y la des-esencialización en el palamismo, donde el binomio «*divinización/des-esencialización*» funge en el contexto oficial religioso ruso cual horizonte o *limes*. Por tanto, la *concreción* de la «*divinización*» no se acopla al andamiaje del *ser limítrofe* con el que Eugenio Trías presenta la concreción sintética de razón y símbolo en el contexto germano del *ciclo espiritual*. Esto confirma el que la meditación kandinskiana marche en una dirección diferente a la de la orientación ‘germana’ hacia el *ser limítrofe*, aunque marcada por ésta, en cuanto a que concreción del *ciclo espiritual*. Por la vía en la que el color, da forma a la *concreción*, como elemento imaginal neo-platónico, el *desandar* kandinskiano apunta a una forma de síntesis espiritual que se remonta a las fuentes que fundamentan y dan origen al Cristianismo Ortodoxo y que revisa la determinación de lo racional gracias a la facultad generativa del espacio ideal que la técnica de aplicación del color habilita.

---

<sup>394</sup> En Kandinsky no se puede ignorar que haya una prerrogativa por el ícono ortodoxo y lo relativo a la conceptualización que de éste sostiene la doctrina ortodoxa.



## Capítulo 6. Kandinsky entre la racionalidad y la mística de la Bauhaus

En el contexto de la reconstrucción nacional post-bélica que emprenden Alemania y Rusia tras el deterioro de sus tejidos social y económico, la tarea de encuadrar las líneas de la meditación sobre el arte de un artista como Kandinsky en cualquiera de las dos formas de emprendimiento oficial, tanto la alemana como la de la política cultural bolchevique, resulta una iniciativa compleja. Aunque los aires de reconstrucción y revolución se mueven en direcciones paralelas, en ambas naciones se distinguen unas prioridades que las condiciones culturales de cada una determinaron de forma singular. Lo anterior, desde ya, se perfila como parte de la complejidad para abordar la meditación kandinskiana dentro de estos ambientes diferenciados, puesto que el ejercicio del arte y su función quedan en ellos obligados a adaptarse a la orientación de sus programas políticos y a la sutileza de los matices que distinguen al uno del otro. Pero, partiendo de la base de que, de todas formas, la orientación a la que llevan los aires de reconstrucción de ambos programas se dibuja en forma de un paralelo, es ahí mismo, en la relativa semejanza, justo antes de asumir la distinción, donde se encuentra un ingrediente que agudiza la complejidad de nuestra tarea. Se trata del hecho de que los dos programas presentan un aire de intervención súbita. En cada uno de los dos contextos, la medida de intervención súbita se fundamenta en interpretaciones de índole sociológica de las líneas de pensamiento filosófico y social que proyectaron una confianza inflexible en la marcha dialéctica de la razón, principalmente las interpretaciones del pensamiento de Marx desde la perspectiva de la función del arte en la construcción del socialismo<sup>395</sup>. Guardando

---

<sup>395</sup> Lissitzky, E. *Vesch 1* (Berlín, 1922). Algunos artistas provenientes del Este europeo que tuvieron entonces alguna influencia en los círculos artísticos de Berlín (El Lissitzky, Naum Gabo, Moholy-Nagy, entre otros), atestiguan la distinción entre ambos contextos consecuente a los acontecimientos revolucionarios. En palabras de Lissitzky, el flujo de ideas constructivistas en Alemania estaba marcado por un intercambio entre “una Rusia exprimida hasta quedar seca” y la “congelada y adormecedora atmósfera de una Europa semi-consciente”. Cfr. Roskill, M. “New Orientations of Sensibility”, en *Op. Cit.*, p. 102. Sobre las interpretaciones del marxismo en Rusia desde la perspectiva de la función del arte, ver Lodder, C. Capítulo 3: “Towards a Theoretical Basis: Fusing the Formal and the Utilitarian”, *Russian Constructivism* (New Haven y Londres: 1983) pp. 74-75.

cautela con respecto al vuelo de las interpretaciones que las distancian, es la velocidad con la que ambas se imponen la que dificulta el cotejo de la medida en que la meditación lenta y continua de un artista como Kandinsky negocia sus posiciones en el marco de las condiciones que le cubren en cada una de las situaciones.

No obstante, resulta importante hacer el ejercicio de provocar este contraste, puesto que, en este punto, es imprescindible reconocer el hecho de que la meditación kandinskiana sobre el arte consolida durante estos años una forma acabada. Una de las maneras de percibirlo ágilmente sería, a buen ojo, reparar en la influencia conceptual que el ambiente intelectual de la revolución rusa, al que Kandinsky se aproxima entre los años 1915 y 1921, tiene en sus cursos de enseñanza en la Bauhaus. Esto quiere decir que, en una gran medida, los cursos que Kandinsky ofrece en la escuela de Weimar sintetizan el refinamiento al que se someten sus ideas sobre el arte, a razón de dos elementos importantes: primero, el diálogo con las ideas de los sofiólogos rusos y, segundo, tal vez con un acento más marcado que los diálogos favorables sostenidos con éstos, su participación en los debates teóricos sobre las dinámicas entre las categorías formales del arte y las sociológicas de la cultura que le es contemporánea. Este juego intercategorial propuso en Europa nuevos parámetros en cuanto a la trascendencia del arte, engendrando entonces un vínculo especial con el ámbito de la política y de la economía. Pero la nota de resistencia, la anécdota que relata la derrota en dichos debates, nos genera dudas sobre la adherencia de Kandinsky a este tipo de desarrollo de lo artístico en sí. Por lo tanto, el ejercicio de provocar el contraste mencionado se hace inaplazable. Así, la observación de las líneas teóricas que distinguen los cursos ofrecidos, los textos y la obra pictórica que el artista produce en el período en el que integra la facultad de la Bauhaus muestra el peso de una larga meditación sobre el arte y una suerte de convicción fortalecida sobre lo que es el arte para un hombre como Kandinsky. Acto seguido, el contraste de esas líneas teóricas con la dirección que toma la ideación de la Bauhaus a partir de 1923 y en especial desde 1928, que es la más representativa de lo que la Bauhaus significa para la historia del arte, mostraría la forma en las que esas líneas se asientan y se acercan a una conclusión sobre lo que el arte debe ser y hacer según la visión kandinskiana, es decir, sobre el sentido que tiene para Kandinsky. Dicho de esta manera, el ejercicio de contraste

es también el resultado de un recurso metodológico que se prueba efectivo a continuación: lograr que estas dos etapas de la biografía de Kandinsky converjan en un punto útil para tratar el asunto de su meditación sobre el arte.

Lo que se desea últimamente es habilitar una zona en la cual se piense acerca de las características más significativas de las dos formas de conceptualizar una teoría del arte y, también, las más distintivas entre éstas, es decir, la de Kandinsky, por un lado, y la de la Bauhaus, por el otro. Asumida ahora la distancia que últimamente separa al funcionalismo de la Bauhaus de la mirada trascendentalista de Kandinsky, esta vez se investigan las afinidades entre la visión del arte de éste, consolidada luego de haber trasegado desde las políticas culturales de la pedagogía soviética rusa, y la ideación inicial de aquélla, menos explorada hasta el momento por los estudios sobre la misma y que precede al constructivismo y al productivismo al que se suele asociar a la Bauhaus en definitiva. Se busca perfilar con nitidez algunos rasgos perdurables de la meditación kandinskiana que se evidencian mejor luego de observar con detenimiento algunos cambios en las metas que proyectó la Bauhaus en sus distintas etapas, y confirmar esos rasgos al precisar las afinidades que en el inicio atrajeron a Kandinsky. Por ello se intenta aquí determinar el interés que motivó, tanto a Gropius como a Kandinsky, a reunir sus visiones sobre la obra de arte en el proyecto de una escuela formativa. Se verá cómo, desde la Bauhaus, Kandinsky logra finalmente expresar ya con firmeza una posición que, como se ha dicho, es sobre todo una visión sobre el contenido del arte, la cual se engendra en el período en que se forma como artista en Murnau y Múnich. Por separado, nos dirigiremos al centro del pensamiento de Gropius en el momento en el que se funda la Bauhaus; allí veremos otra visión, la cual se adapta rápidamente a la conceptualización funcionalista de la escuela desde unas necesidades sociales particulares, y que sin embargo muestra afinidad con la visión kandinskiana. Desde allí se observarán los caminos divergentes que toma cada conceptualización, haciendo énfasis en la influencia que el ambiente intelectual de la Bauhaus pudo haber tenido sobre el artista ruso. En seguida, se propone una comparación categorial entre el constructivismo ruso y el de la Bauhaus. Teniendo en cuenta la posición de la meditación kandinskiana, que se resiste sucesivamente a ambas ideaciones, asimismo contrastando con el progreso formal de su obra pictórica

hacia la geometrización de los perfiles de las figuras que aparecen en sus imágenes, geometrización que se constituyó entonces y se reconoce ahora como uno de los parámetros asociados al “estilo” constructivista, se pretende elucidar de algunas de sus categorías artísticas una serie de cambios en aquellas categorías que explican la meditación del artista ruso sobre el arte entendido como un fenómeno amplio, capaz de revertir su función misma desde su impacto sobre la inmediatez de los esquemas sociales hacia el sentido de las implicaciones religiosas y filosóficas que la meditación sobre la obra de arte puede recoger. Sólo así, desde el impacto del fondo teológico y filosófico en la obra de arte –y podría hablarse todavía de su afectación mutua–, el concepto de «síntesis» derivado desde las artes cobrará su verdadera importancia en relación a la determinación de lo que Kandinsky quiso decir con su invocación de la formulación sobre lo “espiritual en el arte”.

Se puede deducir que, si la visión de Kandinsky cobra firmeza en el período en el que su obra se resuelve en el asunto del espacio pictórico como aspecto que concreta una serie de ideas neoplatónicas sobre las esencias y las energías divinas latentes en el anti-palamismo, el análisis de la fusión entre geometrización y la transformación de su cromatismo, que se hace evidente en las imágenes que produjo en la Bauhaus, sirve de instrumento para seguir el proceso de maduración de las categorías que explican la obra del pintor ruso desde el sesgo de su acervo religioso, las cuales dan la medida de la continuidad de las ideas sobre el arte cuya formulación Kandinsky persigue desde que comienza a elaborar las anotaciones de las que surge *Über das Geistige in der Kunst*. Es por esto que el comentario sobre las imágenes de Kandinsky de este período va vinculado al encuentro entre las categorías artísticas del Constructivismo ruso y el de la Bauhaus.

## **6.1. A la racionalidad de la Bauhaus, desde la experimentación soviética**

Kandinsky llegó a hacer parte de la facultad de la Bauhaus en 1922, después de que Walter Gropius le hubo extendido una invitación a integrarse a la nueva escuela durante una comisión exploratoria en

Alemania de la *Academia rusa de las ciencias artísticas* (RAKhN). A partir de entonces y hasta el cierre de la escuela, tras el acecho insistente por parte del nazismo durante la última fase de la Bauhaus, cuya sistemática oposición a los lineamientos generales por los que se orientaba el currículo terminó por imponerse en 1933<sup>396</sup>, Kandinsky fue testigo y protagonista del proceso dialéctico de la evolución que trazó los caminos por los que se condujo la Bauhaus. En parte, puede decirse que el artista ruso honró la didáctica propuesta por la escuela de Gropius como órgano activo de un filosofar primordialmente sobre la materia y el espacio que, aunque circunspeto y laberíntico, se especializó ulteriormente en la reflexión ética de la correlación entre la producción del objeto artístico y el grado de transformación de una sociedad agobiada por la evocación de la devastación bélica en una verdadera sociedad moderna. Pero también, allí tuvo la ocasión para refinar y dar toques acabados a su meditación personal, poniéndola en contraste con el mismo cuadro social, cultural y filosófico que dominó la visión de la escuela fundada por Gropius.

Sólo de forma equívoca puede asumirse la adherencia de la meditación de Kandinsky a la proclama, transformada en manifiesto en 1919 por parte de Gropius, con el cual se lanzó por primera vez el curso de la Bauhaus que apareció en Weimar. Ciertamente, puede sentirse que las voces de Kandinsky y de la Bauhaus riman cuando sus términos expresan el deseo de una *Gran síntesis* artística<sup>397</sup>; esto no debe ser extraño ahora, pues, en últimas, se sabe que el aspecto axiológico de la conceptualización socialista de la Bauhaus remite a dos fuentes: en principio, a la fe que inundó el «*clima expresionista*» con la creencia en el mito del «*Hombre Nuevo*» y, luego, a la

---

<sup>396</sup> El historiador del arte Giulio Carlo Argan, cita la advertencia hecha por Stresemann en 1923: “Se han venido formando en Alemania conceptos malsanos que deben desaparecer. No se ha querido reconocer ya alguna diferencia entre trabajo manual y trabajo intelectual; muchas veces se ha querido volcar la situación precedente [...]. Sin embargo, los hombres no son todos iguales, son diferentes como lo son las fuerzas espirituales de la humanidad. En el pueblo se originan las fuerzas que tienden hacia lo alto: una supresión de estas fuerzas que aspiran a abrirse camino y que están destinadas a los puestos de mando sería una nivelación inadmisibles. Sólo si conseguimos rendir más que los otros, podremos recobrar lo que la guerra nos ha quitado.” Argan, G. C. *Walter Gropius y la Bauhaus*, Gustavo Gili (México: 2006), p. 14.

<sup>397</sup> Ver los textos de Kandinsky a partir de 1919 y el del manifiesto de la Bauhaus.

teorización arte-histórica del tiempo estructurada por la idea de un *telos* del arte que se infiere desde la conceptualización de una *Kunstwollen* esbozada por Riegl<sup>398</sup>. Si se avanza sin reparar en los matices y variaciones singulares con los que Kandinsky se sumió en tales ideaciones, se consigue una posición cómoda al decir que ambos aspectos informan a la meditación kandinskiana pero así se corre el riesgo de confundirlo todo convenientemente al ligar esta última a la base de un tipo de pensamiento socialista<sup>399</sup>. Pero encuadrar las esquinas de la meditación kandinskiana con las del marco conceptual de la Bauhaus significa sacrificar deliberadamente la urdimbre filosófica y religiosa que la meditación del artista ruso viene tejiendo hasta el momento de abandonar Rusia por última vez.

Una hipótesis permite neutralizar la latencia de tal equívoco. Se trata de proponer que el motivo que conduce al traslado de Kandinsky de Moscú a Weimar responde, mucho menos a lo que puede haberle atraído del programa de la Bauhaus, y más a las razones por las que se alejaría del programa social de la edificación de una Rusia soviética. Una hipótesis tal surge de los hechos concretos que afectaron directamente a Kandinsky durante el lapso en el que participó como funcionario de la maquinaria pedagógica del programa soviético para la cultura rusa. A continuación, se expondrán brevemente dos de los hechos entre los cuales podemos extraer apoyos para la presentación suficiente de la hipótesis que se acaba de proponer.

En primer lugar, retomamos la controversia de los últimos años de la década de 1910 y los primeros de la de 1920 en el ambiente intelectual ruso, la cual atizó un fuerte debate teórico dentro del marco de las artes, ya mencionado en el capítulo anterior en cuanto a

---

<sup>398</sup> Pehnt, W. "Gropius the Romantic" en *The Art Bulletin*, Vol. 53, No. 3 (septiembre, 1971), p. 381. Traducido del Alemán al Inglés por Renate F. Franciscono.

<sup>399</sup> Bien debe aclararse que la base socialista a la que responden las premisas de la Bauhaus son de tipo "espiritual"; corresponden a un llamado a la formación de una verdadera hermandad, de orden espiritual, entre los hombres, lograda por la acción del objeto artístico sobre los hábitos diarios de los individuos. Se debe distinguir aquí el término de la acepción que lo une a la movilización política fragmentaria que dominó el período. Esta distinción, incluso, apoya la idea del contrapunto con la imposición social demócrata del nazismo que juzgó a la Bauhaus como un órgano peligroso.

que dicho debate despliega de modo manifiesto la inferencia en la cultura de los fundamentos filosófico-religiosos del pensamiento neocristiano y anti-palamita en Rusia. El énfasis que dicha controversia aplicaba al oponer el concepto de *construcción* al de *composición* acentuaba la condición *espacial* que debía prefigurar todo arte, de manera que su ejecución se mantuviera en línea con el proyecto de prefigurar una sociedad futura que presumiese de su indiscutible modernidad como la que pretendía conseguir la revolución soviética. Desde una perspectiva que mezcla el punto de vista teórico y el político, Kandinsky y Rodchenko personifican las fuerzas que protagonizaron el episodio que dividió los intereses del INKhUK en base a las diferencias de pensamiento que el debate *construcción-composición* representaba. Como resultado, el pulzo entre las dos personalidades figurantes en la discusión fortaleció la posición del ala rival de Kandinsky, la cual adoptó la rúbrica de “Productivista”, cerrando de esta manera un compromiso con el diseño utilitario que el INKhUK aceptó al poco tiempo. Por esta razón, habiendo cedido la posición preferente, Kandinsky se vio obligado a preparar su salida del INKhUK y, posteriormente, disgustado con la sistematización de las prácticas artísticas y de la formulación teórica, tentado a abandonar Rusia<sup>400</sup>.

En segundo lugar, la implementación del programa soviético había afectado significativamente la situación económica en Rusia. Habiéndose impuesto un orden que desmanteló el amparo de la

---

<sup>400</sup> Para un recuento, además de conciso, preciso del conflicto entre Kandinsky y Rodchenko, ver Roskill, *Op. Cit.*, pp. 89-96. Mientras que Kandinsky nunca expresó inclinación alguna hacia una postura política, exceptuando algunos acuerdos ideológicos con la tendencia internacionalista bajo la cual latía un pan-cristianismo que se propagó antes de la guerra y que se relaciona con la ideología moscovita, Rodchenko formó parte del círculo del periódico LEF (Frente de la izquierda de las artes), publicación que manifestaba un compromiso franco con el desarrollo del comunismo. Sobre la relación de Kandinsky con el pan-cristianismo ver Behr, S. “Wassily Kandinsky and Dimitrije Mitrinovic: Pan-Christian Universalism and the Yearbook ‘Towards the Mankind of the Future through Aryan Europe’”, en *Oxford Art Journal*, Vol 15, No. 1, Manifest Destiny (1992), pp. 81-88; sobre la afiliación de Rodchenko con el círculo de LEF, ver Kurchanova, N. “De l’abstraction et la non-objectivité vers la *faktura* et l’objet dans l’art russe” en *Ligeia*, 2009-1, p 115. De acuerdo a las palabras de Aleksei Gan en su *Konstruktivizm* (1922), “la tarea del Grupo Constructivista [sería] la expresión comunista de las estructuras materiales”. Cfr. Gough, M. “Faktura. The Making of Russian Avant-garde” en *RES*, Vol. 36, Otoño 1999, p. 56.

propiedad privada, Kandinsky había sido coercido, en nombre de una organización social comunista, para ceder la posesión del título sobre el apartamento que conservaba en Moscú hasta entonces. Este hecho representó para el pintor ruso el desvanecimiento de la herencia que anteriormente le había permitido financiar su elección de vivir con relativa comodidad como artista, sin haber tenido que enfrentar verdaderos problemas pecuniarios. En ese sentido, sumado a la precariedad del nivel económico de la vida en Rusia, el hecho de carecer ahora de una forma de financiamiento lo ponía a la disposición de las comisiones administrativas del programa soviético si aspiraba a mantener alguna comodidad. Esta obligación le dejaba muy poco tiempo para la práctica de la pintura, lo cual, comenta él mismo, lo afligía de una manera sobrecogedora. Sin contar con la crisis que en 1924 sacudió la economía alemana y desató la inflación desmedida, ni con la posibilidad de haberla previsto, dos años antes, las condiciones que ahora se le ofrecían al pintor ruso como miembro de la Bauhaus, garantizaban de vuelta la posibilidad de pensar en los asuntos artísticos que le interesaban y de emprender una vez más su ejecución, sin preocuparse por suplir las dificultades financieras.

Así, la llegada a Weimar puede entenderse en realidad como la realización del deseo de abandonar Rusia. Ahora bien, aunque la hipótesis se legitima de esa manera, no quiere decir que se resuelva el equívoco sobre la identificación de la meditación kandinskiana y el marco conceptual de la Bauhaus a través de la voz sobre la *gran síntesis*. Al contrario, la práctica de un análisis que revelase como resultado un acuerdo exacto entre ambos podría anular la legalidad de la hipótesis. Y, aun así, el resultado opuesto y esperado no la resuelve tampoco, ya que el contraste entre lo que quieren decir las dos voces no invalida el deseo del pintor ruso por abandonar el incipiente orden soviético. Pero la sola posibilidad de descartar la hipótesis obliga a la tarea de analizar lo que tienen en común y de aquello en lo que difieren las dos voces.

Ahora preguntamos, en el papel sobre el que se escribe la rima entre las voces de la *gran síntesis*, ¿habrá espacio alguno para la posibilidad de que la meditación del artista ruso hubiese tomado un giro y de que hubiese adoptado pues la línea que perseguía el programa socialista de la Bauhaus? Para comenzar a seguir una pista para atacar la pregunta anterior, volvemos aquí al primero de los

hechos sobre los que se levantó en primer lugar la hipótesis que se ha venido sosteniendo. En el momento en el que Kandinsky deja Rusia, aún se respiran aires de la controversia con Rodchenko. De ese episodio, aquello con lo que no puede hacer las paces Kandinsky es que, con la aprobación de la INKhUK, se hubiera impuesto el Constructivismo como política directriz en el marco de la fuerte teorización que definía la política artística en Rusia. Como puede adivinarse, en este punto, menos que de las consecuencias culturales para la sociedad soviética, se trata de lo que se arriesga en el estrato de la meditación misma sobre la relación entre la función del arte y su propia definición. Ahí, en el terreno de la conceptualización sobre el arte, la categoría en la que se remueve la controversia no es entonces una categoría social; la categoría que distribuye las fuerzas en fricción es eminentemente artística: de lo que se entienda por «*objeto artístico*» depende toda la conceptualización de la categoría «*obra de arte*».

Cuando en Rusia el soporte intelectual del ala “productivista” de la INKhUK, es decir, cuando el Constructivismo de Rodchenko y de sus seguidores se erige como actualidad absoluta, de un solo golpe, el *objeto utilitario* arrincona todo el proceso de reflexión sobre la concreción del espacio relativa al pensamiento religioso ruso afín a la meditación kandinskiana que se trató en el capítulo anterior. El objeto utilitario, en cuyo proceso de formación –de transformación de materia en forma– el Constructivismo ruso pretende instruir mediante sus particulares investigaciones, es un horizonte categóricamente social cuya particularidad es la consigna retórica por la abolición de las convenciones clasificatorias en ese ámbito y, como tal, pasa de largo por la determinación del espacio como esencialmente visual (que, si lo recordamos, es relativa a lo extático) consiguiendo identificarse con cierto «*espacio utilitario*», también particular en función de la consigna. Por lo tanto, el «*espacio utilitario*» es el espacio de relaciones sociales concebido para un modelo político de sociedad, y el medio por el que se le da forma se constituye en órgano del programa social adoptado. En el caso de la Rusia soviética, los medios primordiales relacionados a ese tipo de espacio y que le darían forma concreta son la construcción de obras de infraestructura civil y el diseño tipográfico.

Veremos que hay ciertas diferencias entre la conceptualización de la Bauhaus y lo que se acaba de observar en relación al constructivismo ruso que se deben tener en cuenta aquí, pero las diferencias no impiden que se reconozca un paralelo entre las dos narrativas, especialmente en que ambos contextos identifican al objeto utilitario como su finalidad en términos de la producción artística y en los medios llamados a que le den forma concreta; con ese fin, en las dos narrativas intervienen modelos pedagógicos que resultan también paralelos, entre los cuales se hace el intento de provocar una simbiosis apta para nutrir y refinar las líneas por las que cada uno de esos modelos camina. Por tanto, se auspicia que, en Weimar, Kandinsky se sumergirá en un fondo teórico constructivista (si bien se trata de un constructivismo distinto al de Rodchenko) cuya categoría de «*obra de arte*» propone una serie de desafíos a su ideación personal del arte y a la marcha de su «*desandar*».

## **6.2. Kandinsky entre ámbitos constructivistas: del concepto de «faktura» al de «calidad»**

Ya hemos trabajado en forma de una primera hipótesis el asunto que lleva a Kandinsky a aceptar en 1922 la oferta de Gropius para ocupar un puesto en la facultad de la Bauhaus. Aun con los motivos que estructuran dicha hipótesis, se instalan otras dudas en relación a lo que, de hecho, puede haberle resultado interesante de la idea de Gropius al pintor ruso en términos filosóficos y conceptuales, a tal medida que decide unirse a la escuela que ejecuta las líneas más significativas de tal idea. En el ámbito de los estudios sobre la Bauhaus que alcanzan a tocar la relación de artistas tan “originales” como Klee y Kandinsky con las líneas generales de la conceptualización de lo que se ha determinado como el *rígido racionalismo* de la Bauhaus, esa corriente que desarrolla la idea de constructividad de la realidad desde un punto de vista marxista, surge la duda sobre lo que tenían en común con las premisas sociales que fundan las bases y proyectan la evolución de la escuela<sup>401</sup>.

---

<sup>401</sup> Argan, *Op. Cit.*, p. 34.

Kandinsky abandona Rusia en desacuerdo con la imposición de las ideas que soportan el estilo constructivista defendidas por el círculo de Rodchenko. La dogmatización del arte y de su función en las *políticas* culturales y pedagógicas post-revolucionarias le impactan como una traición al espíritu de tolerancia, respeto e inclusión que alentaba en el papel a los programas de varias de las instituciones culturales de la incipiente Rusia soviética. Partiendo de la base de que el fogueo que Kandinsky experimenta en la Rusia post-revolucionaria resulta en eventos biográficos en los cuales se lee el rechazo hacia el Constructivismo que allí se extiende con vigor, no se comprende con facilidad su llegada a Weimar, es decir, al engranaje de otra forma de constructivismo, si bien novedosa en la medida en que propone una forma de resistencia al desarrollo del contexto socioeconómico alemán desde el interior del mismo marco que permite su acción. Cabe aclarar, y no es una mera estrategia, que así estamos procediendo exclusivamente desde la conceptualización artística de lo que puede caracterizarse como constructivismo, ya que éste es el asunto en el cual Kandinsky invertía sus esfuerzos en aquella época. Desde luego, es casi seguro decir que el asunto del marco socioeconómico alemán de la segunda década del siglo XX estaba en un segundo plano para el artista ruso<sup>402</sup>. Sin embargo, la conceptualización artística del constructivismo de la Bauhaus está afectada de manera sutil pero contundente por una multitud de vectores que se originan en el contexto socioeconómico del que surge. Tales afectaciones son las que formalizan una conceptualización artística que se distingue de la del Constructivismo soviético, la muestran muy diferente a aquella esencial ideación del arte como estrategia pedagógica y formadora perennemente proyectada a una experimentación fascinada del futuro; por lo tanto, a su llegada a la Bauhaus, Kandinsky se pone en contacto con una conceptualización artística diferente y, en este sentido, se allana el terreno para que, aún firme en su posición contraria al constructivismo soviético, se produzca la afinidad con algunos conceptos operativos del constructivismo de la Bauhaus.

---

<sup>402</sup> Kojève, al describir la personalidad de Kandinsky, sugiere una actitud ecuánime y desapasionada, aunque no completamente desinteresada, por parte del pintor moscovita frente a los dispares climas políticos y variados ambientes culturales en los que teabajó. Kojève, A. “La personalidad de Kandinsky” en Filoni, M. (ed. Cit.) *Kandinsky* (2005) p. 67.

Por esta razón, es necesario a continuación presentar la distinción entre las dos formas de constructivismo con las que Kandinsky tuvo contacto directo entre 1915 y 1933, la cual estará dada por el contraste entre dos conceptos que sirven como instrumento para distinguir las reflexiones sobre la materia que surgen respectivamente desde cada uno de los dos modos de constructivismo. Aquello que de manera superficial podría estructurarse como una analogía, en el fondo, compone un paralelo en los desarrollos de dos conceptos, es decir, un par de desarrollos continuos que se reflejan el uno en el otro, pero sin puntos de convergencia. Desde la franja soviética, revisaremos los aspectos característicos del concepto de «*faktura*»<sup>403</sup> en el momento en el que Kandinsky cuestiona en Septiembre de 1920, en el marco de las reuniones de la sección del arte “monumental” de la INKhUK, su rol extendido, en particular, la relevancia del concepto en el caso de la poesía<sup>404</sup>. Por el lado del constructivismo de la Bauhaus, tomaremos el concepto de «*calidad*», que es en realidad una categoría socioeconómica ligada a la conceptualización del racionalismo de la máquina y de la industria y no una premisa axiológica de la conceptualización de la Bauhaus, pero hacia el que el historiador del arte Giulio Carlo Argan canaliza las fundaciones ideológicas de la premisa productivista de la Bauhaus desde el concepto del objeto *estándar*, tomando para ello la base del programa didáctico de la escuela<sup>405</sup>, es decir, la educación en la percepción de lo formal, la cual encuadra en el asunto de la meditación sobre la materia que la ejecución del proceso artístico lleva a cabo.

«*Faktura*» es un concepto que atraviesa una transformación significativa desde que comienza a usarse por parte de futuristas y

---

<sup>403</sup> Cabe mencionar que el concepto de «*faktura*» en el panorama artístico soviético acarrea una historia de la teorización sobre la obra de arte. El concepto es tratado por los distintos movimientos de vanguardia rusos; en especial, es un asunto que cobró importancia para los pintores suprematistas, cubo-futuristas, futuristas y rayonistas. Una vez se han forjado las premisas constructivistas, el debate sobre la «*faktura*» se extiende hasta la producción de objetos útiles, aunque permanece como categoría artística. En el concepto mismo de «*faktura*» llega a debatirse la obsolescencia de las bellas artes e infiere en la evolución que sigue la idea de la muerte de la pintura, y por proyección, la de la muerte del arte.

<sup>404</sup> Roskill, *Op. Cit.*, p. 95.

<sup>405</sup> Argan, *Op. Cit.*, p. 44-5.

cubo-futuristas en los primeros años de la década de 1910<sup>406</sup>. Inicialmente, cuando el término aparece en el léxico de las artes visuales en Rusia, queda vinculado a la *textura de la superficie* del cuadro y se refiere a la manera personal en la que el pintor resuelve el problema de la representación que un objeto le plantea<sup>407</sup>. En este sentido, la «*faktura*» se había instituido a sí misma como finalidad de la actividad artística. La transformación del concepto se lleva a cabo en dos frentes: entre 1912 y 1922, la subjetividad es desplazada y se borra toda traza de autoría como voluntad artística y, ligado a esto, en un sentido materiológico, «*faktura*» pasa a ser definida como las condiciones mismas del material que determinan las posibilidades para trabajar con el mismo, lo cual indica que se proyecta la transformación del material en una forma radicalmente nueva.

Pero lo que realmente conduce a la definición de un concepto de «*faktura*» sin precedentes es la posición sociopolítica que sostiene el *Primer grupo de trabajadores constructivistas* en su programa. Esta posición rezuma de la siguiente definición que da el programa: “El material que es conscientemente seleccionado y usado para un propósito particular ... es lo que el grupo [constructivista] denomina

---

<sup>406</sup> María Gough identifica cinco momentos que marcan cambios en la trayectoria que recorre el concepto de «*faktura*» en la teorización rusa. Los dos primeros, aunque distintos, se basan en la relación entre «*faktura*» y subjetividad. El tercero y el cuarto se orientan hacia la erradicación de toda traza que apunta a la subjetividad. El quinto da el giro definitivo que propone el concepto de «*faktura*» como un desarrollo intrínseco del material. GOUGH, *Op. Cit.*, pp. 53 y ss.

<sup>407</sup> En *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky critica el hecho de que se tome la «*faktura*» como una categoría artística que armoniza el todo sobre el lienzo. “Ésta es contemplada con ojos fríos y espíritu indiferente. Los expertos admiran la «*faktura*» (así como se admira a un equilibrista), paladean la «*pintura*» (como se paladea una empanada)... A este estado del arte se llama *l'art pour l'art* (Kandinsky, *DEA*, p. 24).” Traigo al frente este pasaje del libro de Kandinsky, no precisamente por la posición que manifiesta, sino, en primer lugar, porque muestra que desde muy pronto en la historia del término «*faktura*», Kandinsky está al tanto de su uso y de sus implicaciones; en definitiva, el pasaje demuestra que, aunque las primeras ediciones del texto de *Über das Geistige* se hubiesen impreso para un público alemán, Kandinsky está siempre al corriente de la teorización del arte que proviene de Rusia. Un acierto tal significa que la mirada de Kandinsky a los cuadros de las décadas anteriores que vio en Francia, son observados utilizando el instrumento teórico contemporáneo, avanzando más allá de la observación hermenéutica, por lo que, por ejemplo, en el caso de la mirada kandinskiana a los cuadros impresionistas y postimpresionistas debe implicarse la categoría artística de «*faktura*».

*faktura*.” En estas líneas aparece expresada la ideología comunista y se entretiene una fórmula de trabajo que es natural de la actividad de la ingeniería aplicada a la producción. Sin embargo, para los constructivistas en vía al productivismo el proceso de trabajo del material como determinación del material mismo queda así planteado como un brinco problemático, pues, la forma desencadenada tras el determinismo del material tendría que coincidir con la utilidad de la forma que se obtiene. Así, el programa de futuro que propusieron los nuevos productivistas se ve en la obligación obstinada de manipular la premisa que proponía que el material conduce a la forma. Para ellos, es la función la que conduce a ésta y por eso se anticipa mediante la elección consciente del material. Al final, el productivismo no llega a enseñar otra cosa que la constructividad del material y propone como resultado de su práctica formas concretas que, de todas maneras, quedan en suspenso en el hiperexcitado panorama de la “futura tarea del comunismo”. Por esto, finalmente en 1922 el concepto fue rechazado como un asunto estético.

El concepto llega a su fase más crítica con la formación del grupo productivista. Rodchenko se opone en el inicio a incluirlo en el programa del *Primer grupo*, aunque Gan<sup>408</sup> termina por convencer al grupo de la importancia de lo contrario, sin prever el desenlace en el que el «*faktura*» termina siendo relevado por el concepto de «*factografía*», más ajustado al asunto ideológico del productivismo. Sin embargo, en septiembre de 1920, que es el momento en el que Kandinsky opone dudas al alcance del concepto de «*faktura*», Rodchenko, quien como constructivista está dando el salto desde la superficie plana al espacio, huyendo así de su faceta como pintor, vuelve al problema de «*faktura*» de una manera particular.

En el breve recuento de transformación del concepto nos encontraríamos aún en el momento materiológico, justo a punto de ensayar el cambio de paradigma hacia lo funcional y lo utilitario en

---

<sup>408</sup> Aleksei Gan fue un agitador colega de Rodchenko que se encargó de redactar el primer boceto del “Programa del Grupo de trabajadores constructivistas de la INKhUK”. Según el boceto de Gan, la tarea máxima de los trabajadores constructivistas era la de “dar expresión comunista a las estructuras materiales”. Ver “Program of the Constructivist Working Group of INKhUK”, traducción de James West en *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932* (Seattle: Henry Art Gallery of the University of Washington, 1990). Cfr. Gough, *Op. Cit.*, pp. 55-57.

el marco del Constructivismo soviético. El Rodchenko de la serie de pinturas *negras* (1919) retoma la definición de «*faktura*» como “trabajo de la superficie” haciendo de ella el fin en sí mismo de sus pinturas de manera que presenta el trabajo con pigmento negro apartado de todo contenido o propósito semántico. No se trata del trazo distintivo con el que el pintor armoniza la imagen. Con estas pinturas intenta por otra parte evidenciar lo aleatorio del proceso de la pintura, dado el uso variado que el pigmento negro puede llegar a sugerir en contra de la *monotonía constante* con la que se asocia comúnmente al color negro. «*Faktura*» se entiende pues de una manera articulada: es el proceso por el cual se llega al resultado, es decir, la transformación del material hasta que se produce la obra de arte, que en este caso sería la forma obtenida; por la otra parte, tal resultado, la forma, evidencia el proceso de trabajo del material. Pero, en la medida en que los gestos pictóricos no declaran una homogeneidad estilística y se manifiestan de modo plástico, la «*faktura*» es así también el presente de la forma obtenida: las pinceladas quedan desnudas a la vista sin un propósito compositivo, y todos los actos de las cualidades del material pictórico, tales como el brillo o la viscosidad, dictan el proceso de transformación de la materia pictórica en forma. Esta parte es muy importante para el asunto materialológico y para toda meditación que apunte a la re-simbolización de la materia como el *desandar* kandinskiano.

Con la serie de pinturas *negras*, Rodchenko realiza de manera concreta y exclusiva el apunte teórico sobre la «*faktura*», puesto que evita deliberadamente el contenido semántico de la imagen (y de la carga simbólica del pigmento negro). Pero, marchando un poco hacia atrás por la ruta de la meditación kandinskiana, si bien *Komposition VI* y *Komposition VII* merodean contenidos semánticos de origen bíblico engastados en la imagen y en el simbolismo mismo de la materia pictórica, al recordar sus acabados, los cuales sostienen una estrecha relación con los procesos técnicos de la ténpera que interesaron a Kandinsky<sup>409</sup>, pronto se reconocería que el olfato de nuestro artista se anticipa a la conceptualización materialológica de «*faktura*» entendida como determinación de la forma por parte de la materia misma, que es a la que el Rodchenko pintor se adscribe. Tal vez, en ese momento, en la meditación kandinskiana la «*faktura*»

---

<sup>409</sup> Ver nota 136 y, en general, el Capítulo 2.

pase no más que agachada ante el interés teórico por el espacio pictórico compositivo atado por el ritmo del arabesco, pero hay ya ahí algo que moldea el problema de la materia pictórica. Es por lo anterior que podemos decir que, si se teoriza como «*faktura*» el asunto del trabajo de los materiales en las grandes composiciones de los últimos años de Kandinsky en Múnich, ésta sigue siendo un mero instrumento y no un fin en sí misma, como sí lo es para el Rodchenko pintor.

La discrepancia se hace más amplia cuando, el siguiente año, Rodchenko desestima el asunto materiológico para así sumergirse profundamente en el problema del trazo particular del pintor que el concepto de «*faktura*» aún permite. Rodchenko, en una serie más madura de sus *pinturas negras*, acude a instrumentos como el compás y la regla para mecanizar el proceso de transformación del material. Rodchenko intuye así la posibilidad de una relación más franca entre lo que entiende por «*faktura*» y la ideología comunista, para la cual la obra de arte es el producto de todo el marco social, en este caso representado por lo maquinista del proceso. El corolario de esta historia arroja tres conclusiones importantes tras este último desarrollo: la pintura queda reducida toda ella a «*faktura*» y, esto es, simplemente a una forma como resultado; el asunto materiológico queda completamente zanjado; y, por último, «*faktura*» queda entendida como forma ideológica y no estética que se hace concreta en la producción de *módulos* destinados a participar útilmente del proceso industrial<sup>410</sup>, o sea, su finalidad hace parte del uso comunista, por lo que se perpetúa como material para la “futura tarea”.

Son estas conclusiones las que fundamentan las bases por las cuales Kandinsky interpela a Rodchenko acerca del asunto sobre la

---

<sup>410</sup> La política bolchevique se encarnó en la *Nueva Política Económica* (NEP), que se proponía resucitar la economía del país. Su propósito inmediato fue el de restaurar la base industrial y mejorar la manufactura. En un principio, el gobierno, desde estos propósitos, apoyó el arte ligado a la producción; la radicalidad de la definición constructivista del arte trajo en breve como resultado el desamparo de la política oficial. A partir de entonces, como forma de compensación que restaurara su relación con la NEP, los constructivistas se denominaron a sí mismos ‘productivistas’. Lodder, C. “La experimentación de los Vjutesmas” en *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia Soviética de 1917-1945*, La Casa Encendida y Caja Madrid Obra Social, octubre 2011 - enero 2012, pp. 109-10.

«*faktura*»<sup>411</sup>. Como se ha visto, algunos aspectos del asunto materiológico relativo al concepto de «*faktura*» podrían tener cabida dentro de la meditación kandinskiana, especialmente, todo lo relacionado con la transformación de la materia en obra de arte, con lo que lograríamos ubicar un punto en el que las ideas de los dos protagonistas del debate convergen. Sin embargo, el propósito para Kandinsky continúa llevando una orientación eminentemente estética y un contenido religioso que poco tiene que ver con la sustitución de la función del arte por la de la generación de *módulos formales* que resulten útiles para la producción en términos relativos a aquello que la ideología comunista propone. También, el desarrollo del concepto por el que la importancia del asunto materiológico es descartada por Rodchenko prueba que aquello que puede haberle resultado interesante a Kandinsky se disuelve en un choque de posiciones que, apenas, expresa una rivalidad interpersonal<sup>412</sup>. Por otro lado, cuando el argumento que Kandinsky plantea para debatir la noción de «*faktura*» del constructivismo pictórico cuestiona la amplitud extendida más allá de la función artística del concepto, la especificidad de las artes es un tema que se encuentra aún en vigor en el escenario pre-productivista soviético, por lo que, en definitiva, el planteamiento por el que «*faktura*» como finalidad extra-estética del proceso artístico en el cual debe percibirse la transformación en acto del material en una forma modular presuntamente útil, en general desborda las líneas de un concepto provechoso para el ámbito de las artes vistas como actividad con autonomía<sup>413</sup>, y, específicamente, no tiene aplicación para la poesía, pues sin una base sensorial compuesta por elementos audibles o táctiles, no se cuenta con el instrumento para estimar el modo en el que la materia se

---

<sup>411</sup> Unos meses más tarde, las diferencias entre ambas figuras se acentúan cuando las sesiones de a INKhUK incursionan en el tema del *tiempo* en las artes.

<sup>412</sup> Una de las motivaciones de Rodchenko era la de erradicar de todo asunto artístico relativo a la ideología el aspecto psicologista de Kandinsky. En un reporte de la RAKhN escrito por Barbichev en octubre de 1922 que narra la historia del grupo de trabajo constructivista se recuenta el episodio de la salida de Kandinsky de la INKhUK haciendo énfasis en la divergencia entre el enfoque psicologista de Kandinsky y las “miradas de aquellos que consideraban el ‘objeto’ autocontenido y material como la sustancia de la creación”. Cfr. Lodder, *Russian Constructivism*, p. 81.

<sup>413</sup> Recordemos que, en la teorización de las vanguardias, especialmente en la crítica que hace Peter Bürger, la *autonomía del arte* queda definida como una categoría artística. Ver nota 80.

determina a sí misma en este proceso de evolución borrando toda huella humana en el proceso<sup>414</sup>.

En la Bauhaus, Kandinsky también encuentra una conceptualización socialista, pero que allí parte desde una visión distinta a la de Rodchenko. Allí se pretende resolver el conflicto entre artesanado e industria para la producción de objetos de uso cotidiano. Por mucho que la mecanización insista en el atávico anonimato que caracteriza al artesanado, la inclusión del artesano en el proceso industrializado para normalizar el uso adecuado de la maquinaria industrial implica, desde la ideación del objeto, tener en cuenta la importancia de la experiencia que el artesano, es decir, que un hombre ha tenido previamente de la materia.

El estudio de Argan sobre Walter Gropius y la Bauhaus (1951), aunque no desconozca la periodización que se practica sobre la breve historia de la facultad que abrió en Weimar, propone una conceptualización unificada que acoge las tres etapas de la escuela. En realidad, sintetiza las variaciones que sigue el curso histórico de la Bauhaus en una conceptualización que sin problema puede ser abstraída del análisis comparativo de las tres fases. Según el estudio, la ideación de la Bauhaus es la de afectar y modificar (en conveniencia de cierto ideal de perfección relativo a la regeneración social) los hábitos de la sociedad a través del producto de uso cotidiano. La forma de agenciar un cambio colectivo, de acuerdo a lo que plantea la Bauhaus, se obtiene sólo mediando el objeto estándar. El objeto estándar comporta la idea del “mejor uso posible” del mismo. En el llamado al *mejor uso* se encierra todo el asunto categorial y conceptual al que la Bauhaus convoca.

Ciertamente, la ideación de la Bauhaus convoca dos frentes problemáticos a los que pretende dar solución. Por un lado, el de eliminar gradualmente las contradicciones del Expresionismo, “siempre oscilando entre un crudo realismo y una abstracta religiosidad (Argan: 1983, p. 34)”, del cual se deriva el problema cultural que presenta un arte descolgado del grado de cultura que ha producido la máquina. Por el otro, el de la imagen ideal de la realidad que es heredera del formalismo estético de Konrad Fiedler. Como se verá, el asunto de la categorización y de la conceptualización de la

---

<sup>414</sup> Ver Roskill, *Op. Cit.*, p. 95.

Bauhaus que se origina en la idea del *mejor uso* vista como problema –y propongo que no se le vea de manera distinta– habrá ensayado una solución para ambos frentes.

Ya se ha visto que, desde el *Arbeitsrat für Kunst*, Gropius y su círculo llaman a la superación de la *Werkbund*. Pero es en esta *Werkbund* donde Theodor Fischer<sup>415</sup> plantea por primera vez el problema del rezago cultural del arte al que la conceptualización de la Bauhaus pretende dar alcance. Dice Fischer que “no es la máquina la que hace un trabajo deficiente, sino nuestra incapacidad para usarla con eficacia”<sup>416</sup>. Puede apreciarse sin dificultad que, desde la perspectiva marxista, la ineficacia del arte se lee como un problema. El *mejor uso* del objeto en la Bauhaus es un llamado a la resolución del problema, el cual es eminentemente tecnológico, pues en la ideación de la Bauhaus, la práctica artística debe ejecutar la reflexión sobre los medios tecnológicos de los cuales dispone, y siendo la máquina un dispositivo que en el cambio de siglo se instala como dispositivo cultural, es deber de la práctica artística encargarse del uso y de la función de la máquina.

Por el otro frente, el de la imagen ideal de la realidad, la cual empata con la «*pura visibilidad*» de Fiedler, el *mejor uso* del objeto también incide en la superación conceptual del formalismo estético de una manera que resulta inesperada. Cuando se habla del *mejor uso* del objeto en el contexto socioeconómico en el que la máquina funge como agente que promueve nuevas determinaciones culturales, se incurre en el requerimiento de una correspondencia perfecta entre el objeto y su función<sup>417</sup>. Aquí, ese requerimiento de correspondencia exacta entre el objeto y su función podría identificarse con la *fría racionalidad* que se le reconoce a la Bauhaus. Pero, al desglosar los términos de tal objetivo, nos encontramos con un valor sorprendentemente preponderante y casi que cálido (para presentarlo en términos opuestos) de lo estético en la configuración de dicho objetivo. Si, normalmente, al referirnos a la *rígida racionalidad* de la Bauhaus no reparamos en que, como vimos arriba, el fondo romántico del que proviene Gropius la precede, y, en ese sentido terminamos otorgándole el valor de premisa para la ideación de la

---

<sup>415</sup> Argan, *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>416</sup> *Íbid.*

<sup>417</sup> *Íbid.*, p. 28.

escuela, entonces estamos olvidando la prerrogativa que la función estética comporta en esa ideación y, así, confundiendo los términos en los que se debiera presentar adecuadamente la superación de la «*pura visibilidad*» en el ámbito de lo estético mismo. Pues, no es correcto afirmar que la *fría racionalidad* niegue el asunto de lo estético que atañe a la forma puramente visual ni, tampoco, que niegue el de la función estética del objeto. Nos encontramos a punto de observar que la racionalidad de la Bauhaus es la consecuencia directa de la adecuación del concepto kantiano de «*belleza adherente*», posteriormente elaborado por Hegel, al de «*belleza libre*» del filósofo de Königsberg.

Ya habíamos mencionado que el *objeto estándar* comporta la idea de su *mejor uso*. ¿Cómo es que se puede decir que el *objeto estándar* modifica los usos de los objetos y la relación que un grupo de individuos establece con éstos? Esta pregunta se responde diciendo que desde el punto de vista racional no puede existir objeción en cuanto al uso que se le da a un objeto si éste es dado con toda claridad y exactitud al usuario. En un circuito económico de regeneración como el de la Alemania de entreguerras, no podría haber permiso para el aprovechamiento defectuoso de los recursos. Ese fue el problema que entrevió Fischer. Por esta razón, cuando se apela al *mejor uso* se parafrasea la idea del *uso racional*. Es usual que el *uso racional* que se le pueda dar a un objeto sea pensado desde su ideación práctica y, por esta vía, su función no sería más que una predeterminación cultural. Aquí es donde la Bauhaus juega un papel paradigmático como hito precursor del diseño industrial que le sucede desde los términos de su conceptualización. En la conceptualización de la Bauhaus, la claridad en el uso del objeto no proviene exclusivamente de una predeterminación cultural de orden práctico; tal claridad es dada definitivamente por la forma del objeto que modifica, bien sea poco o mucho, el uso que se le da al objeto, de manera que la forma decide la variación en el *uso racional* que se le puede dar. En relación a lo práctico, el uso para el objeto que la forma decide es mejor, es más eficaz, y de esta manera la forma convoca al grupo de individuos, incluso a escala social, a que el objeto no sea usado de otra manera. Así, es lo estético del objeto aquello que comunica con claridad el *uso racional* del objeto y su función estética es la de la sublimación de lo racional. Se puede deducir de esto que la eficacia adquiere una dimensión estética y, con

el cuidado necesario para no equivocar los términos, asimismo ocurre con la eficiencia, aunque de aquí surja otro problema.

Entre eficacia y eficiencia surge la adecuación del concepto de «calidad». A primera vista está directamente relacionado únicamente al concepto de «belleza adherente»<sup>418</sup>, puesto que ambas nociones están vinculadas a la función práctica del objeto. No obstante, desde el desarrollo que la Bauhaus aplica sobre la forma, resulta válido afirmar que la forma como transformación última de la materia redefine el concepto de «calidad» como grado de la materia. Ahí convergen desde luego «belleza libre» y «belleza adherente»: la materia adquiere atributos estéticos sin presuponer la esencia del objeto que se validan en su función estética (la determinación del *uso racional*) gracias a la variación del uso predeterminado por la cultura y a la relación que se establece entre el grupo de individuos y la esencia del objeto.

El concepto de «*calidad*» se aloja en el asunto materiológico, como en un primer momento pre-ideológico lo hace el de «*faktura*» en Rusia. Sin embargo, aunque de la inversión en el objeto útil y el detenimiento en la reflexión sobre el *uso racional* que la Bauhaus hace ya poco pueda haber interesado al artista ruso, la línea de reflexión que toca exclusivamente a la materia, en la que se destacan la función estética y la intervención del hombre en el proceso de su gradación, sí es una línea afín a la meditación kandinskiana. Sobre todo, en el hecho de que cada grado de progreso conviene en que el resultado sigue siendo materia, mientras que «*faktura*» acaba en definitiva constituyéndose como una forma resultante cuyo uso se posterga, su potencia queda almacenada, según el ritmo en que da marcha el proyecto ideológico del comunismo, es decir, debe ser considerado conceptualmente, con mayor exactitud, como material y no como materia. En lo relativo a la conceptualización de la materia, lo que en el constructivismo soviético es proceso, en la Bauhaus es ciclo.

Ahora bien, de esta manera se llega a la parte más interesante de la conceptualización que de la materia se hace en la Bauhaus. A partir de su segunda fase, el énfasis programático de la Bauhaus se invierte en dar respuesta a las necesidades sociales del contexto. En su afán

---

<sup>418</sup> *Íbid.*

por modificar los hábitos y las relaciones del público masivo con el uso de los objetos, se hace necesario reparar en la finalidad arquitectónica que desde su ideación orienta el programa de la escuela. No se trata exclusivamente de la práctica del oficio de la arquitectura en sí. Este proceso que inaugura la tercera fase no se inicia hasta 1927 y representa solamente un cambio ejecutivo. Al contrario, estamos pensando en la conceptualización arquitectónica que desde el manifiesto de 1919 late en el eje axiológico que guía el currículo. Cuando se habla de la afectación de los hábitos y de la relación del público con los objetos, nos dirigimos a que lo que se modifica en últimas es la relación con el espacio y a un espacio que modifica sus características esenciales. ¿Excluye o ignora esta conceptualización al objeto cotidiano como algo menor en relación con lo arquitectónico? Aunque aquello que ilustra literalmente la forma en que la Bauhaus introduce el cambio en las relaciones con el espacio está dado por la manipulación del espacio real mediante la instalación de tabiques<sup>419</sup>, en realidad, la respuesta a la pregunta anterior es negativa. El objeto es siempre acogido dentro de este arquitectónico puesto que la ecuación que caracteriza la conceptualización de la Bauhaus es aquella que identifica la transformación del espacio real con la transformación del espacio social, siendo la «*calidad*» la premisa para la creación. Aquí el mejor ejemplo es el diseño de la iluminación por medio de lámparas que es uno de los campos más interesantes de la investigación de la Bauhaus sobre el espacio arquitectónico real. Este ejemplo pone claro que, en la base de todo, la materia que adquiere su grado último de «*calidad*» no es precisamente el material con el que está fabricado el objeto, en este caso, la lámpara, sino que es el espacio mismo en el que se sitúa. Todo el asunto de la correspondencia entre la función del objeto y el uso del mismo que el concepto de «*calidad*» determina, se concentra de manera esencial en la correspondencia entre la función del espacio y su uso. Por lo tanto, en la conceptualización de la Bauhaus el concepto de materia se desarrolla hasta fijarse como una serie de relaciones simbólicas entre el hombre y el espacio con el cual interactúa. Desde luego, se puede deducir que el trabajo con la materia (o lo que es lo mismo, la meditación sobre la misma) implica

---

<sup>419</sup> Argan hace un recuento de las formas variadas que la didáctica de la Bauhaus incorpora al respecto del cambio de las relaciones con el espacio. Entre otras, incluye el diseño de mobiliario y el del papel de colgadura. Ver Argan, *Op. Cit.*, pp. 47-58.

entonces una etapa pre-naturalista. Con esto se obtiene que una verdadera meditación antimodernista sobre la materia apunta en dirección opuesta a la superación del naturalismo como lo plantearon todos *ismos* anti-representacionales que hicieron de la abstracción su eslogan. En el caso de Kandinsky, el momento pre-naturalista se encontrará precisamente en el extremo de su *desandar*, hacia una fase remota, prehistórica, cosmológicamente primordial y original, que precede al pensamiento que reflexiona en torno a la naturaleza.

Por último, el ejemplo de la lámpara añade algo más que bien podría señalar otro punto de contacto entre el desarrollo de la conceptualización de la materia en la Bauhaus con la meditación kandinskiana, a pesar de sus diferencias. La lámpara, lejos de ser una metáfora, es un artefacto que en su uso activa el espacio –social, según el interés ideológico de la Bauhaus– en el uso mismo de la iluminación. El uso del artefacto es el uso del espacio, y el espacio sólo se activa en su función, es decir, cuando el hombre hace uso de él, cuando entra en él. Sólo al ser activada la lámpara, la «*calidad*» del espacio iluminado se hace real. Ocurre lo contrario al desactivarla. Asimismo, el hombre activa el espacio pictórico, «entra en el cuadro». El lienzo juega el mismo papel de la lámpara como dispositivo que activa el grado de la materia: en la Bauhaus, el espacio real; para Kandinsky, el espacio pictórico.

### **6.3. El fondo romántico del manifiesto de la Bauhaus**

Habiendo sido la Bauhaus una iniciativa subvencionada de manera oficial por el Estado, no es difícil adivinar que la volátil situación política del centro de Europa en el período de entreguerras tuvo un impacto directo sobre su breve historia. La perspectiva que otorga el paso del tiempo permite observar al respecto una cosa con claridad: la conexión entre el contexto histórico y el currículo director del plan de estudios trasciende el deseo inaugural de Gropius de mantener a la Bauhaus al margen de la exposición a la inquietud política, casi hasta plantear la posibilidad de intuir cierto grado de correspondencia entre ambos. De hecho, tal impacto marca para el estudio historiográfico una clasificación que divide la evolución de la Bauhaus en tres fases, alegadas en unas ocasiones, de forma relativa,

a las designaciones de los directores, y, en otras, simplemente denominadas de forma simbólica tras los cambios de sede a los que la escuela tuvo que obedecer. Las dos perspectivas coinciden en términos generales para propósitos de identificar las fases. Aun de forma contradictoria a la ideación primordial que funda la Bauhaus, por la cual la producción de un objeto útil estéticamente *diseñado* modificaría inexorablemente los hábitos de la sociedad, lo cierto es que la distribución de las fases ayuda a marcar giros en la orientación del currículo motivados por el avivamiento de sensibilidades de signo contrario que iban surgiendo, es decir, contestando a la ampliación de la superestructura político-económica, la cual se extendió tanto sobre la implementación del parlamentarismo, expresión concreta de la voluntad de una democracia de masas, como sobre su crítica, que iba de la mano de la fase industrializada del capitalismo.

Una primera fase de incubación va desde la proclamación del manifiesto de la Bauhaus en 1919 hasta el cierre en el mes de abril de 1925, obligado por los acontecimientos políticos y económicos de 1924. La Bauhaus abandona la capital de Turingia y reabre sus puertas dos meses después en una sede nueva, esta vez en Dessau. En 1927 se dan las condiciones para abrir un programa educativo de formación en arquitectura propiamente dicho y la posibilidad de comisionar encargos arquitectónicos. Gropius continúa siendo el director hasta 1928, cuando Hannes Meyer es asignado para el cargo. Éste resigna en 1930, habiendo contribuido a la incubación de conflictos internos debidos a la politización de la comunidad de la escuela. La Bauhaus de Dessau es clausurada por decreto oficial del gobierno nazi en 1933 y, aunque Mies van der Rohe, quien había sucedido a Meyer en el cargo tres años antes, hizo lo posible llevándola a Berlín para mantener con vida a la institución, la autonomía que había ganado la escuela por cuenta de las comisiones de construcción se había ya desvanecido casi por completo y no tuvo otro remedio que cerrarla definitivamente ese mismo año.

Aunque se reconoce que Kandinsky jugó un papel protagónico y activo en la maquinación que consiguió que Hannes Meyer se apartara de la Bauhaus –asunto que, teniendo en cuenta el motivo por el que el pintor se opuso a la dirección que el arquitecto vienés adoptó para la escuela, amplía todavía más la pista para entender el sentir de Kandinsky acerca de la imposición conceptual de la arquitectura y,

en general, del objeto utilitario, sobre la ideación del arte—, no entraremos aquí en los detalles de tal episodio, puesto que pisar ese terreno podría complicar el asunto de la determinación de la meditación del pintor ruso sobre el arte con conjeturas acerca de su postura política. No hace falta entrar ahí si, a cambio, nos demoramos lo suficiente en la impronta que Gropius dejó sobre las líneas conceptuales de la Bauhaus.

Kandinsky llega en 1922 a la Bauhaus. Allí aún domina la retórica que funda la escuela, la cual se caracteriza desde el punto de vista axiológico por la afinidad con el “socialismo verdadero” definido poco antes por el *Arbeitsrat für Kunst*<sup>420</sup>. En dicha retórica de corte socialista, el lenguaje verbal derivado de la práctica arquitectónica ya ha llegado a consolidar su sentido provocador. Casi que se puede aceptar que se trata de una novedosa retórica germinada del oficio arquitectónico: a manera de delirio utópico, en el panorama cultural se reitera con insistencia la voz de una “*Nueva Arquitectura*” que llega incluso a oírse por encima de la del “*Neue Kunst*” que había comenzado a promover Herwarth Walden en la década anterior<sup>421</sup>.

---

<sup>420</sup> Los autores anónimos del periódico *Bauen* eran el crítico de arte Adolf Behne y los arquitectos Bruno Taut y Walter Gropius. En el primer número de la publicación planeada por J. B. Neumann, se lee la siguiente definición de este tipo de socialismo:

*Socialism – brotherhood – develops of itself through work done in common, and the more this common work is separated from all practical, petty, and restricted goals, the sooner will socialistic feeling, i.e. a true feeling of human brotherhood, develop. An ideal can only be realized through devotion to an idea, through idealism.*

En el mismo número se plantea una sutil característica que marcaría sin embargo la distinción concreta con respecto al socialismo entendido como sistema político:

*If we succeed, brothers, (...), in raising a single work of beauty (...), we will certainly have done no less for the victory of socialism than politicians and theoreticians who fight with us on the same line but with different weapons.*

Citado de *Zeitschrift “Bauen”. Mitteilung ab Alle* (Berlin:1919) en Pehnt, *Op. Cit.*, pp. 379-80

<sup>421</sup> Un buen ejemplo de esto, que viene al caso de Kandinsky, sería reconocer que el mismo Bruno Taut, en 1914, elaboraba su teorización verbal sobre el asunto arquitectónico haciendo referencia a la pintura de Kandinsky, construyendo entonces una analogía entre los procesos de consecución de las formas

Resulta muy interesante observar que la locuacidad de tal retórica, la de la Nueva Arquitectura, realmente la de una arquitectura más conceptual que concreta, rebosante de lo «arquitectónico», mucho más que de una genuina preocupación por la forma como atributo de la materia, y reconociendo que de eso «arquitectónico» se desprenden sus derroteros éticos, el urbanismo y la idea aquella de ciudad en la que ésta aparece apoteósicamente como concreción del ciclo espiritual por la vía de la Razón, haya logrado fundar una escuela que aplazó indefinidamente la concreción arquitectónica al decidirse (en forma de compensación) por una educación cuyo objetivo encadenó el afianzamiento de las habilidades de los estudiantes y su transformación en destrezas en todo lo relacionado al mundo formal.

El objetivo de la estructura del currículo, el cual se iniciaba con el *Vorkurs* y continuaba con los cursos especializados, puede resumirse en líneas claras, que llegan más allá del tono exaltado que exhorta al trabajo colaborativo como base sobre la que se apoya, así:

*Una enseñanza práctica, llamada de organización, y fundada sobre la base unitaria del ... del color y de la forma, integraba las aptitudes físicas y psíquicas de los alumnos. Ella substituía a toda otra enseñanza humanística o catedrática; su finalidad era habituar a una percepción exacta e inmediata de los hechos formales e inculcar entre los jóvenes una espontánea disposición a encuadrar todo dato de la experiencia en un nítido contorno formal...*  
(Argan: 1983, p. 36)

A pesar del cambio de dirección, ciertamente con metas más concretas, que tomó la escuela en respuesta a las circunstancias socio-económicas introducidas por los eventos políticos de 1923-24, hasta el momento del primer cierre en 1925, las líneas del manifiesto de la Bauhaus, redactadas sobre la retórica de la Nueva Arquitectura, propusieron la figura de la *Einheitskunstwerk* (traducido en ocasiones como *el gran edificio* o *la gran estructura* por estar involucrado en la retórica de la Nueva Arquitectura) y la situaron más allá de lo actual, justificando así la marcha épica de la Razón dialéctica en

---

arquitectónicas y las de la pintura, perfilando desde ahí el desarrollo de un discurso sobre la importancia de las formas útiles que la arquitectura produce.

términos que proponen un paralelo con los que determinan el *ser del límite*. La *Einheitskunstwerk* sería la morada del “Hombre Nuevo”. Paradójicamente para el trasfondo racionalista que se le adjudica usualmente a la conceptualización de la Bauhaus, la cual viene apoyada sobre el sentido que le confiere el concepto de «*calidad*» al desarrollo del espacio como materia que Argan deduce a partir de la idea de *objeto estándar* (más afín a Le Corbusier que a Gropius), ese *gran edificio* funciona como una alegoría. Lo que sigue de ahí es que, cuando se propone la figura del *gran edificio*, ocurre una transfiguración de la concepción wagneriana de *Gesamtkunstwerk* que opera como un deslizamiento de orden teórico complejo: en el acto de la transfiguración, si bien la concreción espiritual hace un salto desde el marco del Romanticismo al del Racionalismo, no sólo el modo en el que se efectúa la travesía, sino también la alegoría que resulta, son eminentemente románticos<sup>422</sup>.

Si aceptamos que el concepto romántico de *Gesamtkunstwerk* es el que acentúa lo que tiene de paradigmático la noción de *síntesis* proveniente del ámbito de las artes, el deslizamiento que va de éste a la alegoría presentada por la figura de *Einheitskunstwerk* se lee en clave estética como el advenimiento del espacio físico (cotidiano) que clama la obsolescencia del espacio escénico. Puede decirse que esto apoya la profundidad del asunto del espacio real como espacio social que ya se ha trabajado aquí cuando se analizó el concepto de

---

<sup>422</sup> En el mes de julio de 1919, Gropius se dirige al nuevo estudiantado en Weimar tocando el tema de la *Gesamtkunstwerk*, en una alocución en la que se distinguen las afectaciones al concepto romántico wagneriano construido para la ópera:

*We find ourselves in a colossal catastrophe of world history, in a transformation of the whole of life and the whole of the inner man...*

*No large spiritual organizations, but small, secret, self-contained societies, lodges. Conspiracies will form which we will want to watch over and artistically shape a secret, nucleus of belief, until from individual groups a universally great, enduring, spiritual-religious idea will rise again, which finally must find its crystalline expression in a great Gesamtkunstwerk...*

Gropius, “Adress to the Students of the Staatliche Bauhaus, Held on the Occasion of the Yearly exhibition of Student Work in July 1919”, Landeshauptarchiv, Weimar. Traducido del Alemán al Inglés por Koehler, K. Citado en Koehler, K. “Kandinsky’s “Kleine Welten” and Utopian Plans” *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57, No. 4 (diciembre, 1998), p. 443.

«calidad» y que se correlaciona con el espacio pictórico en Kandinsky. En este sentido es que la ideación de la Bauhaus, aunque disimulando el modo romántico de su ideación inicial, se adjudicó la misión de relevar a la *Deutsche Werkbund* y a la *Darmstädter Künstlerkolonie*, en últimas de dejar atrás de una vez por todas el *Ersatz neuromantik-jugendstil*<sup>423</sup>. Por encima de la ópera y del teatro, la arquitectura se abroga la función de ser el medio para la concreción de dicha síntesis, a la que, no obstante, todavía es necesario tomar relativamente a lo que designa la expresión *síntesis de las artes*.

Esta figura utópica, la alegoría de la *Einheitskunstwerk* que en el manifiesto remite a la *síntesis de las artes*, contrasta con la idea normalizada en la que la Bauhaus se destacó por su propensión a cierta forma *fría de racionalidad* que respondería de mejor manera al espíritu pragmático de regeneración que se extiende sobre el tejido social alemán<sup>424</sup>. La pregunta que surge sería la siguiente: ¿de qué manera llega esta alegoría románticista a incursionar y a posicionarse en un programa didáctico que pretende la transformación práctica del espacio cotidiano? Además de que la obra arquitectónica de Gropius en los primeros años de la década de 1920 conserva aún claras las líneas del Expresionismo arquitectónico, en realidad, cuando se toman en cuenta los artículos y textos escritos por Gropius en esos años, se puede entender que el optimismo con el que alienta a los jóvenes estudiantes de la Bauhaus no es más que aparente. Sus textos de entonces, como se ha dicho, y algunos testimonios de algunos participantes de aquella contestataria iniciativa que fue la Bauhaus, revelan el hecho de que la Bauhaus allanaba el camino para que pudiera llegar a realizarse algo que Gropius entendía por *el Arte*.

Esta frase nos obliga ahora a preguntarnos qué era *el Arte* según Gropius. “No permitamos, por Dios, el confundir objetos cotidianos y arte”, pronuncia éste en un discurso ante artesanos de Turingia,

---

<sup>423</sup> Gropius vio en el Arbeitsrat für Kunst el escenario en el que podían cultivarse las iniciativas para el relevo de la “profundamente reaccionaria” Deutsche Werkbund. Ver Walter Gropius a Karl Ernst Osthaus, 5 de agosto de 1918. Cfr. Pehnt, *Op. Cit.*, p. 379.

<sup>424</sup> Los mismos estudiantes de la Bauhaus se resisten a acoger las declaraciones de un Gropius octogenario, en las que el fundador de la escuela acepta que el contenido de las generalizaciones racionalistas que describieron el perfil de la Bauhaus como escuela ha de ser tomado como un recurso táctico tras el cual se esconde una posición romántica. *Ibid.*

probablemente en el primer año de la Bauhaus<sup>425</sup>. En uno de sus manuscritos de aquellos años se lee además que “[El] Arte es sagrado. Es raro, no tiene propósito alguno; deambula y avanza por las vías más solitarias, se da y se entiende en el más alto de los éxtasis”<sup>426</sup>. Por otro lado, los testimonios de aquellos que vivieron la experiencia de la Bauhaus en sus primeros años convienen en el aspecto ritual –por extensión, simbólico– de la vida al interior de la escuela<sup>427</sup>. En los usos lingüísticos de Gropius, la necesidad de este patrón de vida, el carácter ritualístico era descrito como la forma de salvaguardar “el fuego de la fe” de “la oscura noche del caos”<sup>428</sup>. Finalmente, agregando un toque sutil al edificio encubierto por la fachada que en efecto fue la Bauhaus, se encuentra también en aquellos documentos la visión escatológica de la historia en Gropius, la búsqueda del “otro espíritu”, con algunas notas de escepticismo que Gropius no esconde. En el panfleto que circuló para promocionar la Exhibición de Arquitectos Desconocidos, exclama: “Juntos, deseemos, concibamos y produzcamos la nueva idea de arquitectura” procurando hacer la distinción entre “el anhelo por las estrellas” y “el trabajo diario y continuo”.

En lo anterior encontramos que la Bauhaus en su concepción funciona como la fachada del *gran edificio*. Dicho de otra manera, la Bauhaus sería el agente por medio del cual el arte puede desplegarse como tal, y, a ese agente, habría que mantenerse vivo y alentarse de la manera que fuese necesaria. No quedan así dudas acerca de la inclinación romántica inicial de Gropius en cuanto a su visión del arte, la cual se incuba en el desarrollo más acabado de la conceptualización de la Bauhaus<sup>429</sup>.

Mediante el *Vorkurs*, cuya finalidad sintetiza la premisa de la Bauhaus, se despliega una didáctica muy singular<sup>430</sup> que pone de

---

<sup>425</sup> Cfr. *ibid*, p. 381.

<sup>426</sup> Walter Gropius, manuscrito, Bauhaus-Archiv. Citado en Pehnt, *ibid*.

<sup>427</sup> Gunta Stölz, quien ocuparía posteriormente el cargo de director del taller de tejido, es una de las estudiantes que reporta el carácter ritual de las celebraciones en la Bauhaus. *Íbid*.

<sup>428</sup> Cfr. *ibid*.

<sup>429</sup> Ver nota 424.

<sup>430</sup> En Rusia, los Vjutemas emergen reemplazando los Talleres de arte libre (Svomas). Contaban con un Curso Básico que estructuraba el programa completo a través de una exploración de los elementos de la obra de arte. El curso básico

nuevo al hombre, al «hombre nuevo», en el centro de todo. El «verdadero socialismo», en el fondo, teniendo en cuenta la visión sobre el arte que Gropius solapa bajo la consigna pedagógica del *uso racional*, no conducía a más de lo que la Bauhaus prometía como institución formativa, aquel encuadre de toda experiencia en un nítido contorno formal. Se adivina de lo anterior que el contorno formal alude al espacio (o campo de relaciones) en el que el hombre es siempre el centro, es decir, según la elaboración de la gradación de la materia que el concepto de «calidad» permite, alude a la acumulación de experiencias que el hombre puede tener de la materia, de manera que ésta evoluciona y se actualiza correlativamente al desarrollo de la sensibilidad del hombre en conexión a la materia.

En últimas, la Bauhaus puede ser vista como una iniciativa propedéutica con la visión de un arte de contenido y de líneas romanticistas, sin que el arte compusiese la prerrogativa de su diseño curricular, y con la misión de educar en la sensibilidad para reflexionar sobre el espacio y de mantener a tono a un público que pudiera recibir y ser afectado por ese arte “sagrado”, “raro”, y que “sólo se entiende en el más alto de los éxtasis”. En otras palabras, podría decirse que la Bauhaus asume la carga epistemológica que caía sobre el arte en el esquema ascensional de la sociología del arte que se deriva del Romanticismo. A manera de colofón para esta sección podríamos decir que la perspectiva que observa y usualmente caracteriza a la Bauhaus como *frío racionalismo* se equivoca. Desde una perspectiva más exacta, en el fondo de la ideación de la Bauhaus palpita firmemente un *frío Romanticismo*.

---

cambió continuamente su planeación, pero, hasta el momento en el que Kandinsky abandonó Rusia, ya tenía una orientación pedagógica al servicio de la instrucción política, la cual a partir de 1923 conduciría a los Vjutesmas a su integración en tareas de producción industrial. Ver Lodder, “La experimentación de los Vjutesmas”, pp. 110-11.

#### **6.4. Del arte sinestésico a la «síntesis de las artes»: Romanticismo como valor perenne universal creativo**

La sección anterior se cierra con unas líneas que de alguna manera recuerdan un pasaje de *Über das Geistige in der Kunst* en el que Kandinsky hacía una declaración sobre el papel del artista en los períodos de decadencia, y ahí ya encontramos un parentesco entre sus ideas sobre el arte en el período muniqués y la conceptualización de la Bauhaus y podemos, además, trazar un desarrollo de la meditación del pintor.

Sobra decir que suponer tal vínculo pretende el encuadre de las dos teorizaciones en el marco del Romanticismo, para lo cual ya se hizo aquí la parte del trabajo que aclara la forma en la que la ideación de la Bauhaus, aparentemente contraria, se enfila en sus líneas. Aunque en el caso de Kandinsky se han hecho insinuaciones sobre su retroguardismo y su antimodernismo en arreglo a ese marco romántico<sup>431</sup>, la periodización historiográfica de su obra remite a contradicciones no resueltas aún. Con todo, hasta ahora no se traza una ruta por la cual dichas insinuaciones conducen a unas bases que efectivamente se asientan en la conceptualización romántica.

Muy poco se encuentra en la literatura sobre Kandinsky acerca de su visión romántica en el período en el que se encuentra vinculado a la Bauhaus. Aquí, parto de la confirmación hecha por el mismo Kandinsky durante aquellos años. En carta a Grohmann en el mes de noviembre de 1925, Kandinsky escribe:

*El sentido, el contenido del arte es el Romanticismo, y sería nuestra equivocación el que tomáramos un fenómeno temporal por la noción completa... En realidad, el Romanticismo que viene es profundo, bello... lleno de sentido, dará alegría—es un bloque de hielo con una flama ardiendo en su interior<sup>432</sup>.*

---

<sup>431</sup> Sheppard, R. “Kandinsky’s oeuvre 1900-1914: The *avant-garde* as rear guard” *Word and Image*, 6, (1990), pp. 41-67.

<sup>432</sup> Grohman, W. *Wassily Kandinsky: Life and Work*. Traducido al inglés por Guteman, N. (Nueva York y Londres: 1958). Citada en Roskill, *Op. Cit.*, p. 99 [La traducción del inglés al castellano es mía].

No se trata de un romanticismo de formas. Cuando Kandinsky habla del romanticismo como sentido del arte se muestra hiper-romántico. Recordemos, acaso, el hecho de que, durante el período ahora reconocido como Romanticismo, no se hablaba de romanticismo. De lo que los artistas de ese Romanticismo hablaban en sus propuestas era de su arte contemporáneo, es decir, de un arte con una función sagrada y mística. Sus teorías describieron todo aquello que en su tiempo se llamaba arte. Al nominar el “Romanticismo” en su correspondencia con Grohmann, Kandinsky se alinea en un pensamiento post-romántico (que debe pues distinguirse de lo *neuromantik*). En general, Kandinsky habla de arte duplicando la manera en que los artistas romanticistas hablaban de arte. Es por eso que, en su meditación, Kandinsky evoca la conceptualización filosófica del Romanticismo acerca del sentido del arte. Así se une indirectamente a las conceptualizaciones estético-simbólicas del color y de la composición de Runge y de Goethe. Así también, desarrolla por su cuenta una meditación formal que muestra aspectos que reflejan las ideas de teóricos del arte más contemporáneos a su generación, como Riegl y Semper, a quienes se visita frecuentemente cuando se estudia el arte medieval románico y gótico (sobre todo los conceptos de *Kunstwollen* y de *Kunstwerden*). En las ideas *romanticistas* del mismo Gropius transpiran líneas del pensamiento de Riegl, cuya obra había leído<sup>433</sup>, lo cual es otra de las señales de afinidad en la base conceptual del pensamiento de Kandinsky sobre el arte y el de Gropius.

Pero nuestra tarea aquí debe ir más allá de la anecdótica confirmación, por parte de Kandinsky, de su afinidad con la clave filosófica del Romanticismo. A continuación, se dará la explicación de ese Romanticismo trazando la ruta por la que el concepto de «síntesis de las artes» informa el presente kandinskiano, llegando hasta éste a través del concepto incubado en el período romanticista de *Gesamtkunstwerk*.

A la altura de 1900, la idea de *síntesis de las artes* era ya un tópico. Se intuye a través de la evocación temprana a la *Gesamtkunstwerk*<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> Pehnt, *Op. Cit.*, p 381.

<sup>434</sup> En el texto *Sobre la cuestión de la forma* Kandinsky expone su adherencia a lo que denominaba “arte monumental”, haciendo con éste referencia a la idea de

que dicho tópico no es de manera alguna extraño a Kandinsky desde antes de su salida de Múnich, donde entonces se vinculaba –y esto sí debe reconocerse como una característica especial de la idea de síntesis de las artes en el tiempo de Kandinsky– a otro tópico en el arte del cambio de siglo. Este otro tópico era el de la sinestesia. De hecho, el tópico de la *síntesis de las artes* perdura en la meditación kandinskiana. Primero veremos que efectivamente el tópico perdura en forma documental hasta el momento en el que Kandinsky está a punto de unirse a la Bauhaus y que, en su meditación, comparte con ésta los elementos que hacen que la idea de *síntesis de las artes* salga del nicho de su concreción a través de lo formal a una aventura en la que la concreción se logra a través de lo conceptual. Ese momento marca un cambio decidido. Pero el cambio en la concreción de la idea de *síntesis de las artes* se origina en la referencia a la *Gesamtkunstwerk* wagneriana que Kandinsky hace en los textos que se publican antes de la Primera Guerra Mundial. Es por eso que, seguidamente, se explica la afectación del tópico de la sinestesia en el concepto de *Gesamtkunstwerk*, cuyo origen se puede rastrear con más claridad puesto que no presenta saltos, y su continuidad permite determinar las categorías conceptuales de la *Gesamtkunstwerk* a que se refiere el artista ruso. Por último, se hará la conexión entre aquellas categorías de la *Gesamtkunstwerk* afectada por el tópico de la sinestesia con la propuesta didáctica del *Vorkurs* de la Bauhaus.

En 1920, el pintor ruso elabora una figura puramente conceptual que corresponde de manera muy próxima a la *Einheitskunstwerk* del manifiesto de la Bauhaus por su alusión a la edificación:

*A theme for the first Congress of Representatives of All the Arts of All the Countries would be the building of an international house of art and the working out of plans for its structure. Such a structure would have to be designed by representatives of all the arts, since it would have to*

---

Wagner. En este texto ya se hace patente el desprendimiento de la idea de una *Gesamtkunstwerk* wagneriana, es decir, de la posibilidad de una obra de arte que sintetice las artes, puesto que el artista moscovita detecta en la ópera de Wagner una subordinación y una interferencia entre el canto y la música que neutraliza el efecto unitario de la ópera. Kandinsky concluye que el aporte de Wagner al arte no va más allá de haber encontrado una forma “exterior” entre otras posibles. Ver Kandinsky, “On the Question of Form” en *The Blaue Reiter Almanac*, edición documental por Lankheit, K. Thames and Hudson (Londres: 1974) pp. 194-97.

*accomodate all branches of art, not only those which already exist in reality, but also those which have existed and exist only in dreams—without any hope of these dreams ever to be realized. This edifice should become for all nations the house of utopia. I believe I would not, in fact, be the only one to rejoice if it were given the name of “The Great Utopia” (Kandinsky, “The Great Utopia”, Lindsay/Vergo, CWA, p. 448).”*

A pesar de la introducción de “lo que existe únicamente en los sueños”, el pasaje del ensayo de 1920 parece sugerir la posibilidad real de una estructura arquitectónica concreta. Sin embargo, esa interpretación no se adecuaba a los términos de la “casa para la utopía”. El edificio al que Kandinsky sugiere el nombre de “*La gran utopía*”, como la *Einheitskunstwerk*, no es una construcción formal, sino que es una alegoría de la idea de síntesis en una acepción amplia de sí que proviene del Romanticismo y que valora su aspecto evocativo del ser limítrofe. Ahora bien, dada la visión del arte que Gropius imprime al manifiesto de 1919, cabe decir que, en ninguno de los dos casos, ni en “La Gran Utopía”, ni en el manifiesto de la Bauhaus, deba entenderse que una forma arquitectónica que agremia todas las artes tendría que ser la concreción de esa obra de arte del futuro que limpiará la “atmósfera espiritual”. En realidad, no se trata ya de una concreción formal la del ciclo espiritual. Por esta razón deja de ser necesario el predicado de la voz “*síntesis de las artes*”. Se sobreentiende que, en el contexto del modernismo alemán y ruso, la apelación «síntesis», allende a todas las connotaciones de concreción espiritual procedentes de la filosofía crítica del romanticismo y del idealismo alemán, incluso aquellas que remiten exclusivamente a la legalidad de la marcha dialéctica de la Razón, liga conceptualmente toda una valoración del aspecto estético de la experiencia del hombre con la materia, como principio epistemológico, que resulta de la reflexión acerca de una experiencia artística abarcante, de naturaleza extática.

Así, el ensayo de “*La Gran Utopía*” debe tomarse como una marca significativa en la evolución de la meditación kandinskiana; sus líneas ilustran suficientemente el cambio de paradigma en relación al entendimiento del concepto de «síntesis», siempre que éste se deriva de la experiencia artística. Supera definitivamente la pretensión de la

concreción formal de la atmósfera espiritual en el espacio cotidiano, aspiración de la *escenificación neuromantik* y objetivo de la arquitectura democratizante que Loos representó. Además, su post-romanticismo salva a su meditación de ser absorbida conceptualmente en el urbanismo organicista. Se aleja por tanto de tres de las formas más visibles de las interpretaciones que los ámbitos de la cultura y del arte hicieron de la filosofía de Nietzsche.

El cambio de paradigma se hace evidente cuando se aborda el corpus textual que Kandinsky capitaliza hasta 1913, en el cual hace referencia a la noción de *Gesamtkunstwerk*. Observamos en ellos una particularidad que no encuadra con las líneas del breve ensayo publicado como artículo en 1920: se trata de la relevante adherencia al fenómeno ya ampliamente conocido como sinestesia. Dicha particularidad, la de los textos del período formativo de Kandinsky, en realidad se fragua sobre la contradicción que ofrece el análisis fenomenológico de lo que se denomina “arte sinestésico”: *Gesamtkunstwerk* está en estos textos todavía estrechamente ligada a la composición escénica, entendida como el lugar al que se convocan simultáneamente varios canales de percepción sensible y en el que confluyen asimismo datos que se expresan estéticamente de modo diverso. Kandinsky aprovechó la tribuna que le cedió la publicación de sus textos para presumir acerca de la posibilidad de portar aquella condición de corte neurológico, la cual abre una ventana hacia una sensibilidad extraordinaria, si se quiere ahora, romántica en el sentido en el que Kandinsky utiliza más tarde el término cuando escribe a Grohmann, la cual se encuentra en boga en el ámbito artístico desde que Baudelaire publicó en 1855 su poema “*Correspondances*”<sup>435</sup>.

---

<sup>435</sup> En este sentido, al paradigmático poema de 1855 por Baudelaire, le siguieron significativamente el poema “*Voyelles*” de Rimbaud, y algunos otros poetas, entre quienes figura Mallarmé. Estos últimos intentaron conseguir para el lenguaje, más que el reconocimiento de su capacidad para crear imágenes sensoriales que aluden a los cruces y asociaciones intermediales, una dimensión creativa trascendental mediante la práctica de resignificar lo que cotidianamente las palabras quieren decir. Alexander Scriabin, contemporáneo y referente indiscutible de Kandinsky propuso con su *Prometeo*, una versión musical que persigue este interés haciendo contrapunto a la concepción wagneriana de *Gesamtkunstwerk*. Un breve rastreo del origen histórico del interés artístico por el arte “multisensorial”, llegando hasta el arte de la segunda mitad del siglo XX se puede ver en Hertz, P. “Synesthetic Art—An Imaginary Number?” en *Leonardo*, Vol. 32, No. 5, p. 399, 1999.

Algo de curiosidad produce el hecho de que el tópico de la sinestesia sea eliminado posteriormente de la producción textual y del discurso teórico del artista ruso<sup>436</sup>. Sin embargo, la desaparición súbita de las nominaciones y de las referencias al fenómeno de la sinestesia no es escrutada aquí como un argumento para castigar el oportunismo de algunos testimonios kandinskianos. Ceñidos a los documentos, encontramos que en un pasaje importante de *Rückblicke*, ampliamente citado, se relata la respuesta visual que experimentó el pintor ruso al escuchar “por primera vez” la música de la ópera *Lohengrin* de Wagner<sup>437</sup> y reconocemos que la descripción que Kandinsky ofrece allí de tal experiencia acierta con la descripción que hoy en día proporciona el saber científico de los signos que presenta cierto caso de sinestesia, según el cual la escucha de música provoca un estímulo visual preciso y característico<sup>438</sup>. Pero, así como evitamos oponer dudas sobre la veracidad de los testimonios de Kandinsky, tampoco damos por suficiente el relato para dar crédito a aquello de lo que Kandinsky presume. ¿Cómo se constata pues, con firmeza, la contradicción sugerida por la manipulación de lo relativo a este tópico? Metódicamente, el análisis de la contradicción o equivocación de los términos estructurará una duda ya infranqueable que indica la intencionalidad sincretista que tuvo Kandinsky al querer hacer uso del tópico de la sinestesia para dibujar el sentido que conduce su meditación.

---

<sup>436</sup> La última indicación ocurre en la la versión rusa de *Rückblicke*, publicada en 1918.

<sup>437</sup> Sobre la experiencia de haber escuchado por primera vez la ópera de Wagner en el teatro Bolshoi, dice Kandinsky: “Mentalmente veía todos mis colores; los tenía ante mis ojos. Líneas dementes se dibujaban frente a mí.” Ver Kandinsky, *Mirada*, p. 99.

<sup>438</sup> El interés por el estudio de la sinestesia como fenómeno neurológico tiene una historia de unos trescientos años aproximadamente. Hoy en día, la posibilidad de hacer estudios con un escáner de tipo PET y del uso de otras técnicas, han confirmado que desde el punto de vista neurológico la respuesta fisiológica en estructuras del cerebro corresponde como causa a las descripciones de los signos con que los sinestetas del pasado daban cuenta del fenómeno. Hertz cita al neurólogo Richard Cytowic (1952-) quien en la década de 1980 definió cinco criterios que describen de forma clara los signos de la sinestesia. Entre ellos afirma que cuando un sinesteta escucha música, en lugar de ver una imagen elaborada en el sentido figurativo, ve manchas, espirales, cuerpos parecidos a nubes y cruces de líneas, de forma similar a lo que cuenta Kandinsky en *Rückblicke*. Ver Hertz, *Op. Cit.*, p. 400.

Dicho lo anterior, resulta oportuno hacer a continuación una somera distinción entre la noción de sinestesia como fenómeno neurológico y aquello a lo que nos referimos como “arte sinestésico” para, seguidamente, señalar los indicios de una aspiración artística personal kandinskiana, una derivación singular y arbitraria de *Kunstwollen* ligada por las notas que, desde la conceptualización científica de sinestesia, importan las teorizaciones romanticista y simbolista del arte que influyen su trazo programático. De esas notas se reconoce a trasluz la elaboración de la idea de síntesis de las artes que da espacio para la conceptualización wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, a cuyo carácter romántico se vincula la meditación kandinskiana desde su arranque.

En primer lugar, el principio de distinción de la noción de sinestesia como tal se basa en que “su fenomenología claramente la distingue de toda metáfora, forma literaria, simbolismo del sonido, y estratagemas artísticos que deliberadamente emplean en ocasiones el término ‘sinestesia’ para describir sus reuniones multisensoriales”<sup>439</sup>. Señalaremos las características de la sinestesia que decididamente la distinguen de cualquier aptitud artística, pero que, a su vez, deben haber interesado a los artistas que se aproximaron al concepto con el interés de apropiarse de algunas de sus líneas: (1) La sinestesia es involuntaria; (2) además, la sinestesia es genérica y perdurable, lo cual quiere decir que el cruce intersensorial es continuo y no da lugar a la elaboración intelectual; (3) lo que el sinesteta experimenta no hace parte del espacio que le rodea aunque se adhiere a éste, consiguiendo así una continuidad entre ambos; (4) un signo que muestran habitualmente las personas con sinestesia es el de contar con una memoria prodigiosa aunque de esto se deriva una gran dificultad para entender el lenguaje metafórico; por último, (5) la experiencia prima sobre todo razonamiento y sobre todo pensamiento en la sinestesia. Más allá, de acuerdo a esta última característica, la sinestesia comporta la cualidad de proporcionar una experiencia emocional, en ocasiones incluso una experiencia extática, que radica en su indiscutible certeza, infabilidad, pasividad y transitoriedad<sup>440</sup>.

---

<sup>439</sup> Cytowic, R. “Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology” en *Psyche*, Vol. 2, [psyche.cs.monash.edu.au/](http://psyche.cs.monash.edu.au/), archivo: [psyche-95-2-10-syn\\_phenomenology-1.cytowic.html](http://psyche-95-2-10-syn_phenomenology-1.cytowic.html), resumen (1995). Citado en Hertz, *Op. Cit.*, P. 400.

<sup>440</sup> Hertz, *Ibid.*

Todas las anteriores características, leídas en claves romántica y simbolista, y sin la necesidad de intervenir apenas en su forma literal, construyen una teorización sobre el mito de la figura del artista que se intensificó en la segunda mitad del siglo XIX. Ellas pueden sumarse en la siguiente sentencia, la cual, aunque asimismo proveniente de la caracterización científica de la sinestesia como fenómeno neurológico, se ajusta a las aspiraciones artísticas de románticos y simbolistas y, además, concuerda con la evolución de las teorías estéticas psicologistas que se desarrollaron e implementaron en la parte baja de dicho siglo en el centro de Europa: la sinestesia evidencia la posibilidad de un cerebro que se estructura de acuerdo a un sistema cuyo principio de organización es la emoción, para el cual “la razón no es más que el interminable papeleo de la mente (Cytowic, la traducción es mía)”<sup>441</sup>.

Así, los signos que hacen parte de la diagnosis de dicha anomalía neurológica llegan a ser vistos como signos y aspiraciones de refinamiento, que reelaboran la figura del artista y la sitúan “en la sección más alta del triángulo espiritual”, es decir, que obedecen, y no de forma analógica sino literal, a la explicación de la estructura vertical ascensional del ámbito de lo social en los términos que usa Kandinsky en *Uber das Geistige in der Kunst*.

Sin embargo, en contra de la estricta observancia de un fenómeno de tipo neurológico y del ‘padecimiento’ de las condiciones que éste impone, cada vez que el arte acude a la metáfora o a un nivel metafórico, implica en él el proceso de una elaboración intelectual que funciona por una asociación (aunque ésta sea ambigua) con algún tipo de significado, ya sea literal, simbólico o alegórico. Por esta razón, cuando un artista produce una poética de los aromas y esencias (Baudelaire), o una correspondencia entre las vocales y los colores (Rimbaud), incluso una correlación entre los tonos de una escala musical y una de valores cromáticos (la cual no sólo remite a Scriabin, sino que evoca también, más atrás, la escala de siete colores de Newton), está estableciendo una asociación arbitraria que pretende condicionar anticipadamente la experiencia de la *obra de arte* que eventualmente se realizará. Mientras que para un verdadero sinesteta, a quien se le ha diagnosticado como tal desde el punto de vista neurológico, la asociación entre dos estímulos determinados

---

<sup>441</sup> *Ibid.*

precede la elaboración y genera una respuesta determinada en la fisiología cerebral, la elaboración que produce Kandinsky al hablar del color amarillo en *Über das Geistige in der Kunst*, llevándolo desde una asociación entre éste y la sensación ácida que le relaciona con el limón<sup>442</sup> hasta una valoración goetheana de su cromatismo en una escala de emociones, o al proponer exhaustivamente al color rojo como categoría cromática, de manera que los matices de su tonalidad representan valores que funcionan de manera simbólica en la composición de un cuadro, su propósito es el de acondicionar la obra de arte como una experiencia multisensorial a un público decididamente ajeno a lo *sinestésico*<sup>443</sup>. Lo que se quiere señalar aquí es que sólo el acto consciente del reconocimiento de una experiencia multisensorial, compuesta por una colección de datos bien definidos por el artista, exige para la comprensión del arreglo el que su forma sea percibida de manera exacta.

Es comprensible que Kandinsky hubiese aglomerado los signos diagnósticos de la sinestesia como fenómeno neurológico por medio de una asociación con el contenido de algunos textos teosóficos, como sucede en *Über das Geistige in der Kunst*<sup>444</sup>. Después de todo,

---

<sup>442</sup> En *Rückblicke* Kandinsky retoma el motivo del color amarillo, esta vez pronunciando una asociación con el amarillo que lucen los buzones bávaros y con el canto agudo del canario amarillo. Ver Kandinsky, *Mirada*, p. 91.

<sup>443</sup> Kandinsky trabaja el tema de la sinestesia partiendo desde la *asociación* cuando introduce el aspecto psicológico del color al principio del capítulo V de *Über das Geistige in der Kunst* sobre “los efectos del color”. Para evitar la referencia directa a la sinestesia presenta un símil en el que compara los “seres muy sensibles” con “buenos violines”, los cuales “vibran a cada contacto del arco en *todas* sus partes y partículas (Kandinsky, *DEA*, p. 53)”. Más adelante, en el capítulo VI, titulado “El lenguaje de las formas y colores”, trabaja el simbolismo de la escala cromática derivado de dos criterios: 1. la escala que va de la cálida a lo frío y 2. la que va de la oscuridad a la claridad. Ver Kandinsky, *DEA*, pp. 70-82.

<sup>444</sup> Kandinsky menciona a pie de página en *Über das Geistige in der Kunst* la traducción al alemán del texto de Blawatzky *The Key to Theosophy* (Londres, 1889). Cita dos veces del texto *Der Schlüssel zur Theosophie* (Leipzig, Max Altmann, 1907), apoyando los métodos de reconexión con “realidades misteriosas ante los sabios de nuestra cultura [europea]” como la de los hindús. A su lado hace referencia también al texto *Theosophie* de Rudolf Steiner y a los artículos que éste publicó en *Lucifer-Gnosis*. Aunque haya vínculos al inicio entre la obra de Steiner y los textos del movimiento teosofista, en la traducción al Castellano de Genoveva Dieterich de *Über das Geistige in der Kunst* se indica que Kandinsky no distinguía entonces entre el punto de vista de la investigación de orientación antroposófica de

en *Thought-forms*<sup>445</sup>, Annie Besant y C. W. Leadbeater describen la visión de distintos estados del cuerpo espiritual del hombre como halos o burbujas de color, configuradas con elementos gráficos, obedeciendo a una correspondencia (posiblemente arbitraria) con el estado del cuerpo espiritual del hombre al que se observa, y los atributos formales de esta visión se asemejan a algunas de las imágenes de Kandinsky<sup>446</sup>. Las ilustraciones que presenta el libro desde sus primeras ediciones despliegan configuraciones de formas que el ámbito del arte del cambio de siglo denominaba “abstractas”, esto en consonancia con el cada vez más exacerbado espíritu dialéctico del contexto histórico, ya que con el término solía designarse lo últimamente opuesto, el signo contrario, a todo aquello que encontraba su referente concreto en la naturaleza, es decir, al naturalismo que le precede a este último cuarto del siglo XIX<sup>447</sup>. La jerga del intelectualismo de cambio de siglo emergió como el *locus* en el cual se dio el enfrentamiento entre lo “abstracto” y todas aquellas expresiones relativas al concepto de representación; entre ellas, por ejemplo, el “objeto figurativo”.

No se afirma aquí, de plano, ni se pueden reunir pruebas documentales para una acusación como la que viene, el hecho de que, al sostener la insinuación de que él mismo fuese un sinesteta, Kandinsky disimulara una cierta impostura de su parte. No obstante, nos encontramos próximos a acoger la posibilidad de que una asociación tal, entre las líneas características de la sinestesia como fenómeno neurológico y la forma como la literatura teosofista

---

Steiner y el de la teoría de Blawatzky, dado que la discusión en la que ambos eran contrastados era apenas un asunto contemporáneo. Kandinsky, *DEA*, p. 37.

<sup>445</sup> El texto es presumiblemente conocido por Kandinsky. Ringbom, *Sounding Cosmos* (1970).

<sup>446</sup> *Ibid.*

<sup>447</sup> El concepto de “abstracto” en los textos de Kandinsky presenta una lista de problemas. Hoy en día se tiene una acepción del término que se remonta a la mistificación de la acuarela de Kandinsky de 1913 que se denominó la “primera pintura abstracta”. Sin embargo, Nadia Podzemskaia argumenta que lo que Kandinsky entendía por ‘abstracción’ en sus primeros textos se apoyaba en fundamentos simbolistas que hacían referencia a la fantasía, al sueño y a la vida interior. Sin embargo, ya en esos textos Kandinsky anticipa la posibilidad de una abstracción pura o de una realidad metafísica que ejemplifica cuando describe la forma en la que se piensa en el color puro. En suma, existieron discrepancias entre aquello a lo que Kandinsky se refería con el término abstracto y el desarrollo del término para la estética tal como lo propone Worringer.

relacionada a la embestida del movimiento teosófico avivada por Madame Blavatsky, apoya meramente su causa sobre la fascinación del pintor ruso por los asuntos místicos. En el fondo, aunque no sea lo primordial en este asunto, esto es una muestra más del sincretismo que practicó el artista ruso como estrategia de promoción de su obra. Lo que realmente importa es que hay argumentos para señalar que, al elaborar esta serie de insinuaciones que apuntaron hacia la confirmación sobre su condición de sinesteta, Kandinsky despliega unos mecanismos verificables, desde el punto de vista de la teoría del arte, que le unen con románticos y simbolistas al compartir la postura estratégica que estos promovieron medio siglo atrás alrededor del ideal de un arte sinestésico.

En las palabras de Kandinsky, cuando al concluir de manera crítica la descripción de una exposición de arte típica del cambio de siglo dice “[L]a gran masa pasea por las salas y encuentra los lienzos «bonitos» y «grandiosos». El hombre que podría decir algo al hombre no ha dicho nada, y el que podría oír no ha oído nada (DEA, p. 24)”, subyace una intención comunicativa. Ahora bien, se ha mostrado ya que el tipo de obra de arte que persigue Kandinsky en el período en el que alude con frecuencia a cierta forma de *Gesamtkunstwerk*, tanto en su experimentación multimodal como en la sola pintura, requiere para su comprensión de una percepción exacta de los elementos que componen una totalidad multisensorial. ¿De qué manera se unen, pues, la intención comunicativa y la percepción exacta de los elementos de la obra de arte? Por mucho que en el presente nos encontremos ya acondicionados y habituados a lanzar una mirada analítica a la obra de arte, aún hoy, como en el cambio del siglo XIX al XX, para nuestro reconocimiento de dichos elementos durante el hecho de que percibimos una obra de arte, hemos sido afectados ya por una precondition de tipo cognitivo. Se trata de la suposición de que la obra es atravesada por un sentido general y de que cada elemento tiene una función específica dentro de la composición artística, de manera que todos los elementos son indispensables y primordiales para la composición de dicho sentido general.

Aunque siempre haya señalado que el contenido de su obra no fuese figurativo ni literal, Kandinsky proyecta desde su meditación, en su juicio sobre el fracaso de la exposición con “lienzos «bonitos» y «grandiosos», el establecimiento de una forma de comunicación con

el observador que considera apta para transmitir en lo factual de la experiencia estética algo inefable o, tal vez, irresuelto por el lenguaje. En otras palabras, podríamos decir que Kandinsky interpela a que se establezca un tipo especial de acuerdo con el público. Esta forma de proyectar la obra de arte hacia su aspecto comunicativo demuestra que en el origen de las categorías estéticas presentes en la conceptualización de la obra de arte no encontraríamos un fondo neurológico sino, por el contrario, lingüístico<sup>448</sup>, o, al menos, lo lingüístico vendría siempre a modificar la interpretación del dato percibido por los canales que activan las respuestas neurológicas. Dicho así, entonces, ¿qué se quiere decir cuando se afirma que en el origen de las categorías estéticas encontremos un fondo lingüístico si, en el caso del pintor ruso, su obra no remite a un contenido figurativo ni literal? Aquello a lo que, con el estudio sobre la obra de Baudelaire, de los poetas que le sucedieron, y de su influencia sobre el modernismo vanguardista en otras formas de expresión artística, nos referimos como arte sinestésico reposa sobre un fondo simbólico que interpreta la descripción literal de las características propias del fenómeno neurológico de la sinestesia. La transposición que en ella ocurre de la importancia de lo involuntario sobre la razón; el interés por profundizar en el concepto de memoria y en su influencia sobre el fenómeno de la percepción, como en Bergson; el orden en el que prima la emoción como eje organizador; son estas líneas, todas ellas, ideas metaforizadas que componen un ideal de correspondencia entre las distintas sensaciones. Un ideal así, se dirige últimamente a la idea de la “unidad de los sentidos”. El deseo de trascendencia, aderezado con la clave mística que aporta la inquietud teosofista de la reintegración del ámbito religioso a la vida cotidiana, queda así, en el caso de Kandinsky, proyectado sobre la posibilidad de tener una experiencia multisensorial. Así, la descripción del fenómeno neurológico de la sinestesia aproximó al horizonte que plantea dicha ideación acerca del deseo de trascendencia y, asimismo, podemos decir que las implicaciones que tiene esa descripción se derivan más de la situación cultural que del interés científico por determinar de lo que se trata. La razón para esto es que la sinestesia funciona, desde Baudelaire, como un poderoso símbolo de reconciliación, de conciencia primordial, o de plenitud utópica, “pero ese poder es inherente al símbolo, no a la experiencia”<sup>449</sup>.

---

<sup>448</sup> Hertz, *Op. Cit.*, p. 400.

<sup>449</sup> *Íbid* (la traducción es mía).

En suma, la pregunta sobre la posible sinestesia que Kandinsky alega queda zanjada y no requiere de una resolución pronta. Poco importa si su experiencia cromática de la música de Wagner es un testimonio fidedigno de su condición de sinesteta: lo que se hace notable al visitar de nuevo el relato de esta anécdota es que Kandinsky reúne en ella un elenco de referencias culturales relacionadas a la ideación romántica y simbolista de la sinestesia. El concepto wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, en cuanto a que es epígono de la ideación de un arte sinestésico, queda vinculado a partir de entonces, para el pintor ruso, a la conceptualización de la síntesis de las artes. Kandinsky deja entender que el uso que hace de la mención de los conceptos de sinestesia y de *Gesamtkunstwerk* apuntan a una misma cosa: a las tratadas implicaciones como símbolos de trascendencia. Desde luego, la metodología para la teorización del arte a la cual recurre Kandinsky se apoya en la posición del observador, es decir, en el reconocimiento de que en el público no se presume masivamente la condición inusual que describe la palabra “sinestesia”. Más bien, implica el ejercicio de la capacidad analítica por parte de quien dirige su mirada al cuadro. Finalmente, no queda claro si Kandinsky reconoce o no el hecho de que un observador sinesteta tendría una experiencia distinta de la obra de arte, como se ha visto, algo que a su percepción será similar a una visión alterada, aunque continua, del cuadro que el público tiene en general. Pero, cuando se aborda la importancia de la manera en la que la idea de arte sinestésico es absorbida por el concepto de síntesis, se debe anotar que el pintor ruso se dirige al observador que, para sintonizar con el sentido de la obra de arte y sus elementos, es capaz de hacer uso del lenguaje poético. De un observador como el que se acaba de describir depende realmente la comprensión de la obra de arte total. Es en este punto en el que se abre el espacio para la siguiente paradoja: este observador, al cual Kandinsky reconoce, se configura de manera previa a la experiencia artística mediante su manejo del lenguaje poético y sólo así penetra en la dilatada experiencia prelingüística que Kandinsky propone.

Así, Kandinsky sigue una tendencia generalizada que se inaugura a mediados del siglo XIX sobre el entendimiento del fenómeno de la sinestesia con sesgo al punto de vista de la cultura. Desde ese tratamiento del concepto de sinestesia, se derivan un par de

conclusiones que tienen relevancia a la hora de fabricar nuestro argumento en relación al vínculo que su participación en la cultura de los pensadores religiosos de la revolución soviética pudo haber tenido con la conceptualización de la Bauhaus, en el tránsito que va desde su adherencia a la conceptualización wagneriana de la *Gesamtkunstwerk* hasta su arribo a la facultad de Weimar. En primer lugar, la tendencia generalizada en el ámbito cultural en relación a la sinestesia, al uso paradigmático –para distinguirla así del fenómeno neurológico– que se desarrolló en el ámbito de las artes, culmina con una indicación de que el lenguaje condiciona la forma en la cual le adscribimos significado, esta vez no sólo a los objetos artísticos, sino también a la experiencia artística. Y, en segundo lugar, que la naturaleza problemática que comporta el lenguaje poético, en general y específicamente su capacidad para condicionar pre-estéticamente la experiencia del cuadro, o la experiencia de los medios formales que lo componen, en la que debe primar la resistencia a la imposición del hecho lingüístico, sirve al mismo tiempo para catalizar la unión entre el ámbito de lo interior y de lo exterior y para simbolizar esta unión<sup>450</sup>. Una vez superado el recurso de la sinestesia con implicaciones culturales, permanece el tejido de sus implicaciones.

Con cierto disimulo, Kandinsky, como hemos visto cuando identificamos la vía que tomó el desarrollo de su meditación con el abandono de la conceptualización de una síntesis aditiva que era característica de los movimientos que tendían a la escenificación de la vida cotidiana, se aparta de la ideación sinestésica de una obra de arte total concebida como una experiencia multisensorial. En términos prácticos, no es más escenográfica ni arquitectónica, sino puramente pictórica. Pero, en el proceso, se adhiere a una concepción de «síntesis» que se inclina hacia cierta mirada de lo poético que resulta afín al pensamiento religioso ruso y familiar en la línea de pensamiento que posteriormente presentaría sus líneas acabadas con Heidegger.

Se ha dicho ya que “*La gran utopía*” y la “*Einheitskunstwerk*” funcionan como alegoría de la «síntesis»; en realidad, ambas son alegorías de la obra de arte, independientemente de su forma de concreción, cuyo efecto de inducción a la experiencia que se acerca al éxtasis por la vía sensorial está condicionado de manera previa por

---

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 401.

el poder que reside en la «síntesis» como símbolo. Aunque en líneas generales podría decirse que se trata de algo homogéneo, lo que simboliza la «síntesis» podría variar determinantemente y de manera especificadora, posibilitando las dos vías que se repelen desde que la *Estética* post-kantiana marca el hito paradigmático por el cual la Razón queda vinculada al ciclo espiritual. Pero, en el caso de Kandinsky, lo que la convocatoria del concepto de «síntesis» vendría a simbolizar estaría ya codificado en clave religiosa, como se sabe a esta altura, de manera que apunta al fondo pre-existente que la *ratio* (entelequia en sí misma) ha refutado, es decir que apunta hacia los fundamentos de la prehistoria del Cristianismo Ortodoxo.

Recogiendo los puntos recientemente presentados, se sigue que para Kandinsky la experiencia artística (prelingüística o estética) no es símbolo en sí misma, pero convoca el concepto de «síntesis» que románticos y simbolistas elaboraron a partir de la mitad del siglo XIX sobre las líneas que describen el fenómeno neurológico de la sinestesia<sup>451</sup>. Este concepto sí es, en efecto, un símbolo, por lo tanto, ligado a un contenido lingüístico pre-existente. Ese contenido puede variar, pero lo que se debe subrayar es que la meditación kandinskiana entiende sobre esta base que la función de la obra de arte, desde su concreción formal hasta el efecto estético que provoca, es la de *simbolizar*, es decir, la de tramitar la unión o asociación entre elementos formales constitutivos de la percepción y una serie de parámetros fijados; es, pues, el acechar la concreción del ciclo simbólico.

Así tenemos que la «síntesis» romanticista que se deriva de la forma wagneriana de *Gesamtkunstwerk* a la que se refiere Kandinsky se define por un ciclo contradictorio compuesto por dos grandes categorías: la antecendencia pre-estética de un código lingüístico, problemático desde el punto de vista poético, pues sobre lo poético del código se apoya lo trascendental de la experiencia artística que une el interior y el exterior; el grado de destreza en lo poético por parte del observador que le permite simbolizar los elementos pictóricos en la dirección hacia lo pre-estético, donde lo poético hace converger la experiencia estética que se ha tenido del cuadro; ésta última se identifica con el grado de la materia pictórica, pues ese

---

<sup>451</sup> Esta distinción se hace en procura de que se entienda el distanciamiento con la forma goetheana del *Urphänomen* (Ver sección 2.3)

grado determina la medida en la que penetra el observador y se dirige hacia la simbolización.

Estas dos grandes categorías que conforman el concepto de «síntesis» derivado de la meditación kandinskiana coinciden, en la conceptualización de la Bauhaus, con la determinación de la materia como la realidad pre-naturalista, es decir, el conjunto de relaciones que se establecen entre el hombre y el espacio a través del uso racional del objeto sin tener que pasar por la determinación conceptual del objeto. En realidad, de esta manera resulta que todo el proceso de elevar el grado de intensidad conceptual de la materia evita el tránsito por toda referencia a la naturaleza<sup>452</sup>; derrumba además la estructura tradicional que separa sujeto y objeto en cuanto a que el arte la antecede; y marca así una superación bien acabada del naturalismo. Desde luego, el grado de la materia, lo que Argan llamó «calidad», se ha de asumir como el grado en el que de lo estético en el objeto se tramitan esas relaciones desde el uso hacia el ámbito de lo simbólico. Aunque el asunto de la conceptualización de la Bauhaus insista en un simbólico que es relativo al ámbito del “verdadero socialismo”, ese “verdadero socialismo” no es más que su predicado; en esencia, la conceptualización de la materia pictórica en Kandinsky es, por lo tanto, exacta a la de la materia sin más en la Bauhaus. Decimos pues que la conceptualización de la Bauhaus sirve para nominar el conjunto de elementos con los que Kandinsky reflexiona sobre el espacio pictórico de manera que en esa conceptualización de «síntesis», en la cual ésta funciona aún como borde sobre el cual se consuman a la vez el ciclo simbólico y el espiritual, el concepto de materia queda en el centro de la meditación del artista ruso.

Kandinsky entiende bien que el *Vorkurs* de la Bauhaus invierte las líneas primordiales de su currículo en una didáctica que enseña el trámite de la materia al ámbito de lo simbólico de una manera particular que no sacrifica la experiencia de la misma ni su función estética. Se trata de una instrucción metódica imantada a lo racional que acerca a los estudiantes al recogimiento de toda experiencia en un estado de alerta. La materia revela la vía para que la materia misma pueda ser entendida como un conjunto de relaciones simbólicas entre el hombre y el espacio que él mismo activa; capacita, por lo tanto, en el funcionamiento de lo poético, en su

---

<sup>452</sup> Argan, *Op. Cit.*, p 32.

problemática misma, a través de todos los canales estéticos por los que se da la experiencia de la materia misma. En coincidencia con la visión de Gropius sobre el arte, no ignora la posibilidad de que el grado de la materia se eleve al “más alto de los éxtasis”, para lo cual es importante el hecho de que la intención comunicativa del fondo simbólico que la materia salvaguarda encuentre el éxito. Para esto, el currículo del *Vorkurs*, más que para *producir* artistas, sirve en cuanto a que es didáctica formadora de observadores que estén a tono con *lo que el artista puede decir*. Si lo recordamos bien ahora, tal era la súplica de Kandinsky en el pasaje de *Über das Geistige in der Kunst* que describe la exposición de arte, y es la premisa que verticaliza la estructura ascendente y angélica de la visión jerárquica del arte desde el punto de vista sociológico que ya habíamos visto en Weber y que encontramos también en la determinación de la figura chamánica proveniente de la etnosociología rusa.

## **6.5. Espacio y color en la obra de Kandinsky en la Bauhaus**

Después de su salida de Alemania en 1914, la estridencia y saturación de los tonos exhibidos en las imágenes que Kandinsky había elaborado hasta entonces ceden el acento a otros de los aspectos que componen la conceptualización del color. Este relevo, acorde con lo que se ha ampliado en esta exposición, se explica definitivamente observando la ruta que sigue el pensamiento del pintor ruso en términos de la teorización sobre el manejo del color y del enlace de esta praxis con una continua evolución de las líneas conceptuales del mismo durante el proceso que se inicia en Rusia y que culmina en la Bauhaus.

Dicho proceso de maduración se caracteriza por dos movimientos. Por un lado, el pensamiento del pintor ruso sobre lo cromático se aleja de la teorización *post-impresionista* (neo-impresionista y simbolista) del color; desgarrada, podría decirse, la matriz de la que se nutrió en el inicio. Para dibujar más claramente este arranque, cabe mencionar algunos nombres: la llegada a la Bauhaus revela la obsolescencia de las ideas de un Chevreul, de un Blanc, y hasta de un Delacroix, acerca de este asunto. Allí, la actualidad del pensamiento

sobre lo cromático se encuentra sólidamente ligada a las referencias a Ostwald y a Hering, y se complementa acudiendo a los nombres de Goethe y de Runge<sup>453</sup>. Por el otro lado, acabamos de ver que, durante el recorrido que atraviesa la participación de Kandinsky en la política cultural bolchevique y que recalca en la administración del currículo de la Bauhaus, la conceptualización kandinskiana de la síntesis de las artes relativa a la comprensión del concepto de *Gesamtkunstwerk* migra de un dominio a otro: desde el ámbito musical que refuerza la idea de lo sinestésico, también de un pensamiento cuya motilidad se fundamenta en la producción de asociaciones, y de un tipo de síntesis aditiva, se aterriza por fin en el ámbito de lo arquitectónico entendido como un pensamiento en acto o como una performatividad teórica del espacio visual, donde se promueve la conceptualización de síntesis de las artes al escalón de lo poético, como lo explicará Heidegger algunos años después, que subyace en la especificidad de cada una de las artes mismas.

Este último movimiento, en lo que atañe al despliegue y manejo del pensamiento sobre el color en el caso de lo pictórico, se expresa en un uso muy distinto de lo cromático. Se ha hablado ya de un desplazamiento del centro de referencia que genera el ritmo sugerido por los cuadros, que en realidad ha de entenderse como el cambio de la ideación lírica del arabesco basada en la centralidad por un

---

<sup>453</sup> Wilhelm Ostwald (1853-1932) fue un científico letón galardonado con el premio Nobel de Química en 1909 por sus contribuciones fundamentales a la Química Física. Entre sus observaciones más destacadas en el campo del color encontramos el hecho de que algunos compuestos (sales ionizadas) cambian de color en contacto con el agua. Su nombre figura entre los teóricos influyentes en el campo de la pintura, dado el interés en el cambio de siglo por vincular la ciencia y las artes. Se dice que su teoría matemática del color (*Einführung in die Farbenlehre*) tuvo un gran impacto entre miembros del grupo *de Stijl* y algunos de la Bauhaus, entre los que se cuentan Kandinsky, Gropius y Klee. En 1927 fue invitado a conferenciar en la Bauhaus y en 1931 se convirtió en Director del Círculo de amigos de la Bauhaus. Ver Root-Bernstein, R. "Wilhelm Ostwald and the Science of Art" en *Leonardo*, Vol. 39, No. 5 (2006), p. 418. Ewald Hering (1834-1918), por su parte, fue un fisiólogo alemán que investigó aspectos de la visión del color relacionados con la percepción. Basándose en la fisiología de la retina como argumento, su teoría del color indica que el verde ha de ser tomado como uno de los colores primarios, ya que las estructuras mismas que perciben el color sugieren dos pares de opuestos: verde-rojo y amarillo-azul. Carl Poling señala la influencia de ambos científicos y de las referencias a Runge y a Goethe en el desarrollo de las ideas con las que Kandinsky diseñó sus lecciones en los cursos de la Bauhaus. Ver Poling, *Op. Cit.*, p. 12.

dinamismo cromático anclado en el centro literal de la imagen: desde los bordes del cuadro, los corpúsculos que integran sus imágenes se distribuyen de un modo distinto sobre la superficie; la gravedad arrastra las figuras y las atrae a la zona en la que se cruzan las diagonales del espacio pictórico. Luego de haber utilizado el recurso de los rebordes interiores en varias de las imágenes que produjo en Rusia, Kandinsky carga magnéticamente el centro del cuadro y hacia él, de la manera que se observa más claramente en el portafolio *Kleine Welten* (1922), migran las figuras y se encuentran. Allí, dada la proximidad a la que obliga el centro magnético, el encuentro se manifiesta como diversas interacciones entre las figuras: se solapan, se funden entre ellas, se funden también al plano pictórico. Nótese el hecho extraño cuando se trata a Kandinsky de que hablamos de un arte de figuras, de un arte figurativo, un arte que permite el juego de figuras geométricas. En realidad, lo que permite que se dé un arte en el que las figuras interactúen entre ellas es el manejo del color. En un plano quizá más profundo que el del baile de figuras geométricas, en un plano puramente artístico, la materia y desde luego el objeto del arte pictórico es el color; ésta sufre una modificación en su código conceptual puesto que el color como objeto sacrifica todos los atributos de lo que tradicionalmente ha sido entendido como materia y se queda exclusivamente con su cualidad visual. Del aspecto material del arte se brinca al modo activo de la materia misma. En consecuencia, a pesar de todas las consideraciones técnicas y tecnológicas que se tienen en cuenta en la conceptualización de la Bauhaus, de las cuales Kandinsky se impregna, el arte pictórico hace de la materia algo inmaterial.

En la imagen de ese plano artístico-pictórico más profundo, la *transparencia* es el elemento conceptual que dirige las acciones cromáticas a determinar el juego de figuras, es decir, las tensiones y fuerzas que componen la obra de arte como producto visual. En los años de la década de 1920, la palabra se establece en el léxico con el que se habla de arquitectura, esto gracias al empleo en la construcción de materiales como el vidrio, que supone, en contraste con la opacidad y la densidad de la madera<sup>454</sup>, una concepción del espacio

---

<sup>454</sup> Los materiales novedosos relevaban la importancia de la madera. Sin embargo, aún en 1920, Gropius clama el redescubrimiento de la madera dada su maleabilidad para producir formas artísticas que estuviesen de acuerdo con el *espíritu* de su generación. Gropius habla allí de un *espíritu* que se manifiesta en la construcción

que desborda el habitáculo y que habilita líneas (de tensión) para que la mirada transforme el modo en el que se percibe el espacio. El espacio trasciende lo estrictamente físico y cobra dinamismo y ritmo. Ante lo novedoso de este desarrollo, se ponen en boga, además de ‘transparencia’, otros términos que se entienden comúnmente como sinónimos: ‘espacio-tiempo’, ‘simultaneidad’, ‘interpenetración’, ‘superimposición’, y ‘ambivalencia’<sup>455</sup>. Sin embargo, con encomio pedante se puede llegar a distinguir los niveles de significado que caracterizan la evocación de la *transparencia* como un concepto autosuficiente<sup>456</sup>. En este sentido, queda claro que ‘transparencia’ es un término adecuado para la arquitectura de entonces, dadas las condiciones tecnológicas como la novedosa implementación de materiales como el vidrio, pero que llega importado desde un lenguaje que, técnicamente, es propio de la visualidad.

En la historia de la pintura se ubica en un momento temprano un proceso tecnológico análogo al que sugiere el empleo del vidrio en la arquitectura, no obstante, diferente conceptualmente. La diferencia es que esta vez en la matriz de lo pictórico no es un material, sino un proceso técnico el que decide un primer nivel de significado de la *transparencia*. En el código genético de la pintura, las *veladuras* se emplearon –lo cual es de especial interés aquí– para intensificar la luminosidad (*lumen*) de los tonos. Aunque referentes inmediatos para Kandinsky como la pintura neoimpresionista y todavía el mismo Expresionismo pictórico habían optado por recursos alternativos al uso de las veladuras, ligados a los adelantos de una teorización que se conoció entonces de manera más o menos amplia como

---

de edificios como la Sommerfeld Blockhaus que la historia de la arquitectura reconoce como arquitectura expresionista. “La madera es *el* material para la construcción del presente”, dice Gropius. Ver Gropius, W. “Neues Bauen” en *Der Holzbau*, suplemento del *Deutsche Bauzeitung*, 1920/2, p. 5. Citado en Pehnt, *Op. Cit.*, p. 384.

<sup>455</sup> Rowe, C. y Slutzky, R. “Transparency: Literal and Phenomenal” *Perspecta*, Vol. 8 (1963), p. 45.

<sup>456</sup> Rowe y Slutzky señalan que el adjetivo *transparente*, asociado al concepto de transparencia como “condición que ha de ser descubierta en la obra de arte”, necesita haberse despojado de la posibilidad tanto de producir simultáneamente una variedad de significados como de llevar a malos entendidos que provengan de las interpretaciones desde lo puramente físico o desde metáforas que se entretienen en el ámbito de la moralidad. En este sentido, el nivel de interpretación sobre el concepto de transparencia debe haber saltado al dominio de lo óptico, donde activa las contradicciones relativas a las dimensiones del espacio. *Íbid.*

*Kunstwissenschaft*, para acentuar la calidad cromática de la pintura, en la Bauhaus, Kandinsky vuelve a experimentar con técnicas de impresión gráfica, esta vez aplicadas también al ejercicio de la aplicación del óleo. Así, la técnica de la aplicación propia de la impresión gráfica permite la categorización por tonos dominantes y recesivos en las mezclas que ocurren al superponer una capa de pigmento sobre otra, correlacionando estas categorías con localizaciones de figuras de las que se presume un color local definido flotando en un espacio ilusorio. Por intuición o por un conocer refinado de su propia visión, el observador se *enfrenta* a contradicciones acerca de la localización de las figuras, comprimiendo el plano de fondo, el plano medio y el primer plano en un solo plano sobre el que reposan todas las figuras presentes en la imagen<sup>457</sup>. Con todo, cuando se trata de la superposición de figuras que se logra a través de la aplicación de capas de pigmento diluidas en distintos grados, se sigue hablando de una figura a través de la cual se divisa otra de la cual se presume que se ubica en un plano que no es el mismo, lo cual es ya, en sí, algo que merece gran atención. Este nivel de significación, por tanto, en lo relacionado a la transparencia es aquel de la literalidad, y en algún sentido, a pesar de la evolución desde lo material al tipo de proceso que se ha descrito, el cual articula una red de conceptos que hacen parte del dominio de la unión entre la visualidad y lo pictórico, sigue hermanada con la transparencia literal que introducen en la arquitectura del período aquellos materiales que permiten la acción plástica de la luz natural en el interior arquitectónico.

---

<sup>457</sup> En este sentido, la pintura tardía de Cézanne presenta un preámbulo histórico para la insistencia subsiguiente en que el cuadro sea observado desde un punto de vista exclusivamente frontal por la supresión de los elementos que sugieren profundidad. En conjunto con otras características como la supresión de la profundidad, la contracción del espacio, la determinación de fuentes de luz simultáneas, la restricción de la paleta, o el uso de cuadrículas oblicuas, la frontalidad de esta etapa tardía de Cézanne es precursora inmediata del cubismo analítico. *Ibid*, p. 46.

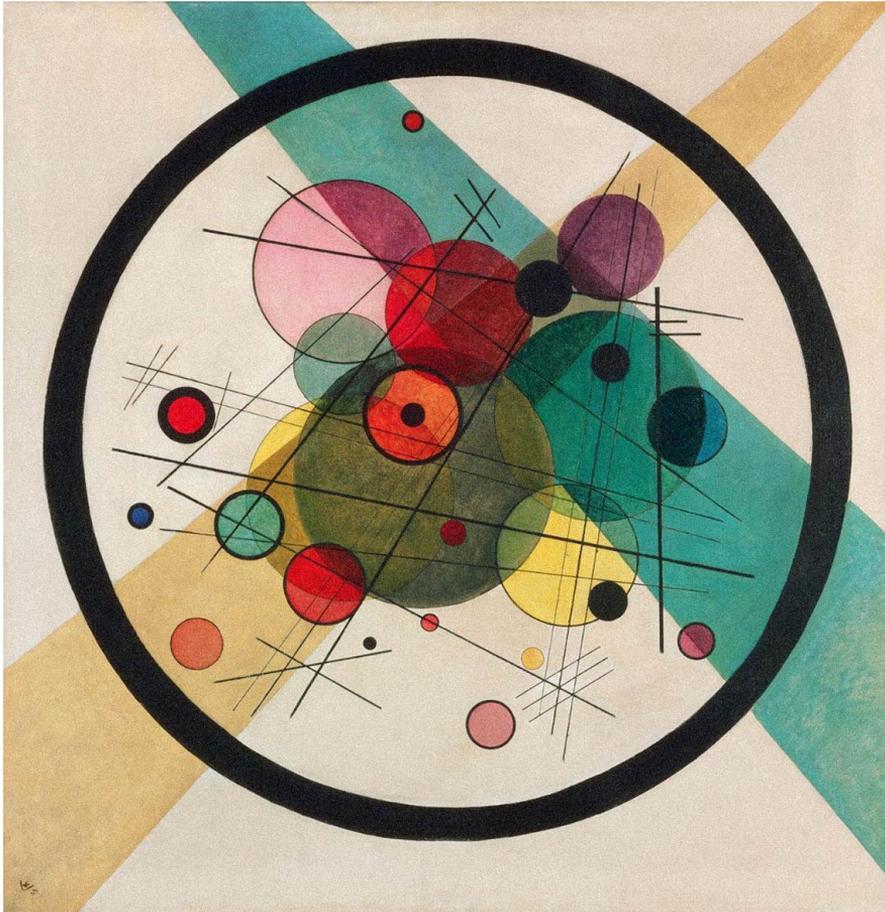


Figura 4. Kandinsky, V. *Kreise im Kreis* (1923). Óleo sobre lienzo. 98.7 x 95.6 cm. Philadelphia. Philadelphia Museum of Art.

<http://www.kandinskywassily.de/werk-247.php>, inserta el 14/09/2019.

De entrada, la transparencia literal en lo pictórico, que se deriva de un recurso técnico, propone un elemento interesante en su desarrollo más complejo. La contradicción basada en la planimetría avanza en escalada hacia un tipo de contradicción exige retos más agudos para la percepción. La contradicción deviene el locus en el que la singularidad de la transparencia literal permite la complejidad de la transparencia fenoménica. Lo anterior es algo que puede explicarse ejemplarmente con el análisis de uno de los cuadros de Kandinsky del período. Cuando en *Kreise im Kreis* (1923) (Figura 4) salta a la vista un cambio significativo en la paleta de Kandinsky, se infiere que el manejo del color que se da ahora tiene una intención

significativa que se separa de aquella intención que el pintor ruso entretuvo hasta 1914. Allí se da la bienvenida a los tonos terciarios, por lo cual, desde el punto de vista del cromatismo, las posibilidades compositivas se multiplican en relación a aquello que el contraste simultáneo permitía hasta entonces; la composición pictórica misma, por ende, gana en dinamismo, ya que el uso de los terciarios permite que se den sobre el plano pictórico varias situaciones en las que el balance reconocido entre colores complementarios que había sido representado en círculos cromáticos se desajuste.

*Kreise im Kreis* presenta una multitud de formas circulares que de entrada parecen flotar en planos ubicados a distancias que varían respecto al observador sobre un espacio definido por la tensión que resulta del cruce de dos franjas diagonales. Sobre las franjas, los perfiles de las formas circulares se intersectan visiblemente y ofrecen así nuevas formas, secciones de círculos definidas por arcos secantes. Las dos franjas, al extenderse a todo lo largo de las diagonales, generan la base fenoménica del cuadro, el principio de composición que proyecta la posibilidad de una multiplicidad de planos habitados por las figuras. En el cruce entre ellas se genera un cuadrilátero aparentemente distorsionado que se distingue cromáticamente de ambas franjas. Su tono, a simple vista parece estar situado en un sistema cromático fenomenal<sup>458</sup> a la misma distancia tanto del ocre como del azul marino de cada una de las franjas, es decir que su relación es simétrica con cada uno de éstos. Cada una de las dos franjas parece reclamar como parte de sí misma el cuadrilátero. Existe la posibilidad de que las dos franjas se afecten mutuamente en un mismo plano y produzcan el tono verdoso por mezcla, caso que sugiere asimismo la posibilidad de que cada una de las franjas de color exhiba cierto grado de transparencia. Pero, si no fuese así, si se demuestra que una está superpuesta a la otra, se deduce que aquella que está más próxima al observador es necesariamente transparente en algún grado. Poco importa aún saber cuál de las dos es la más próxima al observador. La transparencia como se presenta en el cruce de las dos franjas sugiere que el espacio pictórico en esta imagen, sin que necesariamente se genere la sensación de profundidad, está configurado por planos diversos que se superponen desde un punto

---

<sup>458</sup> Esta distinción no se da cuando se crea, pero se reconoce así en la imagen creada. Ver Arnheim, R. "Progress in Color Composition" *Leonardo*, Vol. 20. No. 2 (1987), pp. 166-7.

de vista frontal, lo cual implica una relación entre un plano de fondo, un plano medio y un primer plano, que sería el más próximo al observador.

Aún no identificamos cuál es la ubicación de estos planos que cada figura señala. Y, sin embargo, la zona en la que se da una interacción exclusiva entre las dos franjas señala algo muy parecido a una aparente *inversión completa* de los tonos de las dos franjas<sup>459</sup>, por lo tanto, no podemos eludir el preguntarnos: ¿estamos observando la franja posterior a través de una veladura o es la composición cromática la que se percibe como transparencia? Si se asume que la franja que se percibe como ocre es transparente por efecto de una veladura, el grado de transparencia de esta franja debe modificar en la misma estricta proporción el tono de todas las figuras que atraviesa; pero esta premisa tendría que satisfacer una variedad insoportable de interacciones entre figuras para poder entretenerse. Lo que sí resulta revelador es revisar las interacciones que se presentan enmarcadas por el cuadrilátero en el que se cruzan las dos franjas. El cuadrilátero se trunca en la esquina inferior porque sobre ella se posa una pequeña porción de una de las figuras circulares de mayor tamaño, *gran círculo agrisado* que domina el centro del formato; al obstruir la apreciación de la esquina del cuadrilátero, se entienden dos cosas: éste círculo es significativamente más opaco y está situado en un primer plano en comparación al cuadrilátero y, por esta razón, también sobre las dos franjas. Las demás figuras estarían ubicadas, pues, entre estos dos planos, los cuales marcan el dinamismo del espacio pictórico. Además de esa interacción determinante del dinamismo de toda la imagen, con el cuadrilátero interactúan unas secciones de círculos más pequeños: una sección de un tono predominantemente rojizo, otra sección que se muestra en un tono verdoso de la que se podría identificar una dominancia que tiende al azul, otra sección de menor área que muestra con franqueza el color local del círculo que se interpone, un violeta del cual no se sabe aún si es transparente o no, y un círculo completamente inscrito, muy oscuro, que marca un centro en el cuadrilátero que se acentúa por el cruce disimulado de dos líneas rectas diagonalizadas de color negro.

---

<sup>459</sup> Arnheim define los cuatro fenómenos cromáticos que se relacionan a la transparencia. *Ibid.*, pp. 167-8.

Focalicemos la sección que exhibe el tono predominantemente rojizo. Tonalmente hace parte de una figura circular que está partida ortogonalmente por uno de los bordes que definen cada una de las franjas diagonales. Esos bordes se cruzan perpendicularmente dentro de la figura circular; el cruce desplaza el centro de la figura, de manera que las cuatro secciones de la figura circular, aunque dan la impresión de ser semejantes al cuadrante de un círculo, no tienen formas congruentes entre sí y, de hecho, la sección que ocupa nuestra atención, ni siquiera es semejante puesto que se encuentra truncada por su interacción con la figura circular gris de mayor tamaño a la que llamaremos en adelante el *gran círculo gris*. La sección sobre la cual hemos posado la mirada es, de las cuatro, la que cubre el área mayor de la figura circular. La dominancia del rojo se identifica claramente en las cuatro secciones ortogonales de la figura, por lo que rápidamente la mirada intuye que su color local es el rojo. La sección en cuestión es reclamada para sí misma tanto por el círculo rojo, como por la franja ocre y por la franja azul, confrontando al observador con una contradicción de las dimensiones espaciales<sup>460</sup>. Además, en esta sección no se destruye ópticamente ninguno de los planos que sostienen a las figuras que se interpenetran aquí, por lo tanto, tenemos que la transparencia es real. En vista de que deja observar en suma el juego de interacción entre otros perfiles indica

---

<sup>460</sup> Gyorgy Kepes, en su *Language of Vision*, define así la transparencia desde el nivel de interpretación que ha saltado al dominio de lo óptico, como lo requieren Rowe y Slutzky:

*If one sees two or more figures overlapping one another, and each of them claims for itself the common overlapped part, then one is confronted with a contradiction of spatial dimensions. To resolve this contradiction, one must assume the presence of a new optical quality. The figures are endowed with transparency: that is, they are able to interpenetrate without optical destruction of each other. Transparency however implies more than an optical characteristic; it implies a broader spatial order. Transparency means a simultaneous perception of different spatial locations. (...) The position of the transparent figures has equivocal meaning as one sees each figure now as the closer now as the further one.*

Ver, Kepes, G. *Language of Vision*, Dover publications (Nueva York: 1995) p. 77. Fragmento confrontado por Rowe y Slutzky en la edición de Theobald de 1951. Cfr. Rowe y Slutzky, *Op. Cit.*, p. 45.

también que el rojo tiene un modo significativo de transparencia sugerida que activa y determina el flujo espacial<sup>461</sup>.

Ahora bien, en lugar de preguntarnos si la franja ocre es una veladura, encontramos relevante indagar con el mismo objetivo si la figura circular roja es transparente por el efecto de una veladura o no. Rápidamente, para responder a este interrogante revisaremos la interacción que ésta tiene con una figura circular de mayor tamaño que se encuentra a su izquierda y ligeramente hacia arriba. Su color local puede ser un rojo muy diluido, casi un rosa, o también puede ser un violeta. Por su interacción con la franja diagonal azul, se sabe que es transparente. Al intersectarse con el círculo rojo se forma una sección que da un brillo extraño al rojo. A la vista se produce una contradicción puesto que, aunque la dominancia del rojo es indiscutible, el color recesivo que compone el tono rojo de la sección es el amarillo, y no el violeta. Esto apoyaría una interpretación en la que la transparencia del círculo rojo no sería conseguida a través de una veladura y, en consecuencia, se desvirtúa la posibilidad de categorizar ahí la transparencia como una transparencia literal, puesto que no estaría vinculada al material, sino como una *transparencia fenoménica*<sup>462</sup>, cuya demostración se hace ahora necesaria.

En su interacción con el cuadrilátero, en el cual se tendrían que sumar las interacciones con las dos franjas, y con su sección contigua y superior, en la cual interactúa exclusivamente con la franja azul, tenemos que el brillo del rojo aumenta consistentemente por el brillo mayor de la franja ocre sobre la azul. El círculo rojo transforma la dominancia del azul y del ocre en subordinación correspondiente en las dos secciones del círculo que interactúan con las franjas. Se concluye que la transparencia allí es sutil, y se maneja la hipótesis de que ésta se da por composición cromática. Al observar nuevamente y con mayor atención la intersección entre el círculo rojo y el que aquí

---

<sup>461</sup> Según Kepes, la transparencia y el dinamismo espacial son correlativos. “[Con la transparencia] el espacio no sólo recede, sino que fluctúa en una actividad continua (la traducción es mía)”. Rowe/Slutzky, *ibid.*

<sup>462</sup> Rowe y Slutzky distinguen entre la transparencia literal y la transparencia fenoménica. Para hacer tal distinción proponen dos características correspondientes a cada tipo de transparencia: “La transparencia puede ser inherente a la sustancia material, como en una pared de cristal; o puede ser una cualidad inherente a la organización (la traducción es mía)”. *Íbid.*, p. 46.

supusimos como rosa o de un rojo muy diluido, cuyo tono y transparencia juegan de manera apropiada con la franja azul en la sección contigua independiente del círculo rojo, no encontramos trazos del azul de la franja que desde el fondo intervendría en el tono de la sección, ni del rosa o violeta, mientras que el acento en el brillo del rojo revela una cuota de amarillo, aspectos que en conjunto suprimen la posibilidad de que el círculo rojo sea transparente por aplicación de una veladura. Por lo tanto, la transparencia sutil del círculo rojo que se percibe en su interacción con las franjas diagonales se da tan sólo por composición cromática, lo cual confirma la hipótesis. Cuando la franja ocre avisa su cuota en el rojo que se observa en la sección de círculo que se le solapa, disimula un poco la presencia de la franja azul detrás del círculo rojo: la franja ocre se muestra así más opaca que la azul. Desde luego, la ubicación de la franja ocre debería ser entendida de esta manera también más próxima a la azul, o anterior a ésta. Anotaremos que no señala una opacidad absoluta. Todavía es transparente, y por eso en su interacción exclusiva con la franja azul, produce un tono verde amarillento, por lo que cabe la posibilidad de interpretar que su color local se ubique cerca de un tono amarillo. Pero, por ser transparente e influir en el tono de rojo que se observa, sin alterar su interacción con la franja azul, cromáticamente podría pasar sobre el círculo rojo.

Si fuese así, todavía podría insinuarse que la franja ocre resulta de una veladura de pigmento amarillo aplicada sobre todo el conjunto. Pero el asunto de la transparencia de la franja se resuelve al determinar la ubicación del plano que la sostiene en relación con el círculo rojo. Para ello se debe mirar la intersección entre el círculo rojo y el gran círculo gris. Dado que la figura circular tiñe de rojo una sección en la que se intersecta con el gran círculo gris que es el que verdaderamente trunca el cuadrilátero producido por el cruce de las franjas diagonales, y dado además que se intuye que posee un grado significativo de transparencia, se intuye también que la figura está en el plano más próximo al punto de vista de la imagen, sobre el gran círculo agrisado. En esa intersección no se sostiene la interpenetración de alguna traza de amarillo. La conclusión es que la franja que ahora comienza a identificarse claramente como amarilla, espacialmente, se ubica detrás del círculo rojo; se presume también que se pone delante de la franja azul y que su grado de transparencia es menor que el de ésta, aunque en este caso, la intercambiabilidad

de la posición de las dos franjas es posible, por lo que la percepción del espacio se hace fluida y vibra.

Ahora pasamos a examinar la otra zona de *Kreise im Kreis* que presenta alguna dificultad para el análisis, asumiendo ya la importancia de la transparencia y obviando la necesidad de demostrarla. Una línea recta diagonal de un valor relativamente mediano desciende atravesando el centro del círculo rojo y lo conecta con el centro de un círculo de un tamaño mayor que a la vista ofrece una mayoría de tonos entre el azul y el verde y, excepcionalmente, en la intersección con el gran círculo gris, un tono en el que domina el gris pero que exhibe trazas inverosímiles de tonos que tienden al amarillo. Su intersección con el cuadrilátero está rellena de un verde que podría ser el resultado de superponer una capa de azul que tiende a la opacidad. Aunque el grado de transparencia sobre la intersección con el cuadrilátero no concuerda con el grado de transparencia que ofrece la zona más amplia del círculo, donde se acentúa el tono azul de la franja diagonal del mismo color que se ubica en un plano posterior, hay dos signos que restablecen el balance. El primero es que una pequeña sección hacia abajo del círculo, en la que se solapan este círculo, la franja diagonal azul y un círculo más con alguna transparencia de color amarillo, exhibe un tono verde en cuya mezcla domina el azul que se asemeja mucho al verde de la zona de intersección con el cuadrilátero. Kandinsky parece así haber establecido arbitrariamente una ecuación que produce esa mezcla. El otro signo es que el mismo tono verde de la intersección con el cuadrilátero se balancea con el tono rojo de la intersección del círculo rojo y el cuadrilátero. Se produce un par compositivo de verde y rojo que apoya a la vez la estabilidad del cuadrilátero y la del círculo que estamos estudiando, a pesar de la contradicción entre los grados de transparencia.

La presencia de este par compositivo verde-rojo y su efecto de otorgar balance invita a realizar un par de interpretaciones importantes: aunque es muy posible que indique desde ya la influencia de la teoría del color de Hering, principalmente en el uso de la composición cromática para producir el efecto de balance en algunas zonas del cuadro, Kandinsky, por otra parte, tilda sobre el hecho de que el verde se obtiene por alguna forma de mezclar tonos azules con amarillos, razón por la que me atrevo a insinuar que no lo

considera como un color primario. Más aun, alrededor del cuadrilátero se observa la intención de coligar la tensión del cuadro a una multitud de figuras teñidas de amarillo, de azul y de rojo, persistiendo en la distinción goetheana de los colores primarios.

Después de esto, ¿cómo se explica el gris amarillento de la intersección con el gran círculo gris? La respuesta tal vez sea que no es necesario explicarlo. La elección del tono, nuevamente, parece arbitraria, pero lo cierto es que Kandinsky logra afirmar, mediante la unión del elemento gráfico y del cromático, que el círculo al que nos referimos en este momento reclama para sí esa zona y por lo tanto que está más próximo al observador que el gran círculo gris. Su transparencia es indudable, aunque el grado de ésta es incierto, pero lo que resulta más interesante es que es la única figura del cuadro cuyo color local es un verdadero problema. Es una zona contradictoria y ambigua cromáticamente hablando que se suma por ese mismo criterio a la intersección en la que se solapan los círculos rosa y rojo y la franja diagonal azul. Sin embargo, en aquella intersección, el color local del círculo rojo no presenta dificultades a la mirada. Aquí, en cambio, la contradicción detona decisivamente el flujo del espacio<sup>463</sup>. Se muestran a la mirada atenta su ser y su no ser simultáneos.

En este punto, casi para terminar, cabe mencionar una particularidad del desarrollo de la práctica pictórica de Kandinsky que *Kreise im Kreis* acentúa. En nuestro análisis, para poder descartar la transparencia literal e inclinar el asunto de la percepción hacia la transparencia fenoménica, ha sido indispensable vincular el asunto de la expresión gráfica (aunque se ha dejado de lado el papel de las líneas rectas que se distribuyen sobre el espacio pictórico como si estuvieran suspendidas más acá de la composición cromática, asunto que podría establecer cierta referencialidad con el modo en que Cézanne solía sobreponer dos cuadrículas con orientaciones distintas para producir ciertos efectos espaciales referentes al plano

---

<sup>463</sup> Rowe y Slutzky apuntan que con la definición que da Kepes de la transparencia, “lo transparente deja de ser aquello que es perfectamente claro y se transforma en lo que es claramente ambiguo (la traducción es mía).” De acuerdo con los autores, hay algo significativo cuando se habla de ‘planos transparentes superpuestos’, que hace pensar que nos enfrentamos a una simple transparencia física. *Ibid*, p. 45.

pictórico<sup>464</sup>). Es decir que para determinar la ubicación de algunos planos se ha tenido en cuenta un elemento adicional a la composición cromática: la intervención preeminente del perfil de algunos elementos como, por ejemplo, el perfil del gran círculo gris truncando ante la mirada la proyección sobre el plano pictórico de otros perfiles como los de las franjas que se ubican detrás. La particularidad consiste pues en que el aspecto gráfico y el cromático se apoyan mutuamente de manera que promueven a una síntesis visual que se manifiesta en el recurso de la transparencia fenoménica.

A pesar de haber puesto en duda la influencia contundente de la teoría del color que Ewald Hering produjo a partir de observaciones fisiológicas y de atar la conceptualización kandinskiana del color a los vestigios de la teoría de Goethe, ha de decirse que la pedantería en el uso de tonos terciarios, con el objetivo de promover un dinamismo espacial muy particular basado en la contradicción y en la ambigüedad demuestra que el vanguardista ambiente conceptual e intelectual de la Bauhaus afirmaba su impronta sobre la meditación kandinskiana y su injerencia, cuando se comienza a avisar, como aquí, la actualidad de teorías como la del fisiólogo alemán, teoría que interpelaría algunos puntos de la teoría de la visión del color de Young y Helmholtz. Kandinsky encuentra allí por fin herramientas y recursos tecnológicos de la pintura que tienen un alcance más hondo que aquellas idealizaciones analíticas producidas por la idea de la pintura pura (*Reine Malerei*) para producir imágenes cuya composición sintetiza una premisa técnica. La transparencia fenoménica que se logra con el manejo de tonos terciarios libera al observador y a la pintura de la tarea del análisis de la pintura misma; es principio y fin que se realiza ante la inteligencia de la mirada y nada más que de ésta sin la necesidad de compensaciones de otro orden. Finalmente, es un asunto en el que la observación, absuelta de las cargas intelectuales que trae la racionalización, permite una auténtica experiencia y se involucra en una verdadera síntesis de orden estético. Dicha síntesis desata un saber especial; promueve un

---

<sup>464</sup> Ver nota 457. A pesar de que aquí se ha hecho énfasis en el aspecto cromático de *Kreise im Kreis*, el uso de las líneas rectas que Kandinsky implementa en la Bauhaus y que está presente en el cuadro contribuye a que el espacio pictórico muestre desarrollos periféricos que acentúan la contradicción que ya la transparencia define y que podrían ameritar, en otro lugar, un estudio de la influencia del cubismo en la obra del pintor moscovita en aquellos años.

acto en el que una habilidad visual exacta vinculada a la intuición se responsabiliza por el hecho del goce extático. La mirada no tiene que preguntar cosa alguna a la razón, sólo a la experiencia de sí misma y al cúmulo de experiencias que ésta cuenta.



## PARTE TRES LA GRAN SÍNTESIS

### Capítulo 7. De la «Época del Gran Espiritual» a la «Gran Síntesis»

En un brevísimo prólogo al catálogo de la *Ersten Internationalen Kunstausstellung*, la cual se llevó a cabo en Düsseldorf en 1922 (tras su dimisión del INKhUK), Kandinsky propone una formulación que compone la identidad entre dos metodologías opuestas, la analítica y la sintética, y las funde en un propósito o meta<sup>465</sup>. A esta meta le pone el nombre de *Gran Síntesis*. Ese mismo año, en otro catálogo, el de su segunda exhibición en Gummesons (Estocolmo), reafirma la idea que entretiene entonces al explicar nuevamente la identidad entre los dos “camino”, el análisis y la síntesis<sup>466</sup>.

La preocupación por el tema de la síntesis de las artes, como hemos visto en la división del Capítulo 6 dedicada a las implicaciones en la filosofía del arte del desarrollo en los estudios científicos sobre lo sinestésico, proviene del período del *Blaue Reiter* y se puede documentar en su ensayo sobre la composición escénica, donde aborda de manera crítica algunos aspectos de la noción de síntesis proveniente de la correlación entre la ópera de Wagner y su concepto de *Gesamtkunstwerk*. Ahora, en los textos de estos catálogos, resaltan dos propósitos en los que se entrelee la distensión con respecto al debate con los constructivistas rusos que precipitó su partida de la Rusia soviética. Por una parte, se siente libre de usar nuevamente en sus textos las expresiones “necesidad interior” y “la Época del Gran Espiritual”, las cuales portan notas del misticismo y psicologismo contra los que polemizó la teorización constructivista del círculo de Rodchenko. Por la otra, la mención a los “analistas”, a quienes designa como “materialistas” que pretenden hacer arte de un modo exclusivamente “consciente”, surge como referencia al ala productivista del Constructivismo ruso.

---

<sup>465</sup> Lindsay/Vergo, *CWA*, pp. 478-9.

<sup>466</sup> *Ibid*, pp. 483-5.

Este par de soterradas notas críticas a lo puramente analítico en cuestiones artísticas encierra el deseo de surtir el avance de la meditación kandinskiana, el cual se ha incubado en medio de la floreciente conciencia religiosa neo-cristiana.

Después de habernos servido de notas de dicha conciencia religiosa rusa de la *Edad de plata* para fundar la estructura de la meditación kandinskiana en los temas relevantes –sobre todo, los relacionados con las formas de concreción del *acontecer simbólico* como borde por el que se transita entre los cercos del aparecer y de lo hermético– que serían compartidos con el hilo del pensamiento sofiológico, nos alejamos en este capítulo de los asuntos técnicos de la formación de la meditación kandinskiana (para los cuales las reflexiones sobre el *lógos* por parte de Florensky resultaron útiles) y nos acercamos por fin a la afinidad esencial que el artista moscovita muestra por la visión propiamente sofiánica de la conciencia neo-cristiana. A través de un vistazo preliminar a ciertos aspectos de la idea de *Sofía* de Soloviov y principalmente a través de la interpretación de Bulgakov –con quien se documenta algún contacto cercano por parte de Kandinsky– de tales aspectos, se determinará aquí la coincidencia entre el propósito mismo del arte en la meditación kandinskiana y el sustento escatológico de los dogmas sofiológicos de Bulgakov en arreglo a la conceptualización de *síntesis* de Soloviov.

A tener en cuenta está el resultado del recorrido por la Bauhaus y la influencia de su conceptualización de *síntesis* en el paso que va de la consideración de su concreción escénica a la de su concreción espacial relativa al espacio físico, y de ahí, en las últimas formas de la meditación kandinskiana, a la consideración de un *concepto ampliado de espacio* que toma como matriz al *plano pictórico*, pues no es sino hasta el final que reposan con claridad hermenéutica todos los elementos de la reflexión del artista moscovita, atados con hilos de los variados mundos y tradiciones, así como de contextos y de eventos históricos, que se anudan en la experiencia vital de Kandinsky. Aquí, con lo ocurrido en la Bauhaus en convergencia con las implicaciones filosóficas del dogma sofiánico en los modos variados que sigue el ethos neo-cristiano, adquiere forma acabada el asunto del propósito antropológico que lleva consigo la práctica del arte en la meditación kandinskiana. Pero tal ‘forma acabada’, si recordamos que a lo largo de este estudio hemos hablado de una

meditación definida como la conjunción del ejercicio de la escritura sobre temas de arte con el de la práctica pictórica, debe también darse en su reflejo, es decir, como imagen pictórica. Por este motivo, entre los aspectos relevantes de la *Sofía* de Soloviov y la interpretación de dichos aspectos en la visión de Bulgakov de la “*sofianización*” del mundo, posamos un comentario al cuadro *Courbe dominant* (1933) (Figura 5) con la intención de abrir el tránsito en el medio de ambas, de modo que se pueda finalmente ver cómo se adecúa la meditación del artista moscovita a una conceptualización particular de *síntesis* ordenada desde el ámbito de la conciencia religiosa neo-cristiana que, bien vista, atraviesa toda la meditación kandinskiana, desde su incoación en la primera década del siglo XX, donde las referencias a un *das Geistige* y a una edad del mundo que se inauguraría con la revelación de lo espiritual son habituales y prefiguran la ordenación conceptual del propósito trascendental del arte.

### **7.1. La *Sofía* de Soloviov como síntesis opuesta a la resolución de las antinomias**

El concepto de síntesis es central para la filosofía de Kant. En filosofía se pueden observar de manera general dos acepciones del concepto; la primera, pretendiendo una solución para aquello a lo que desde que Kant se le refiere como ‘*antinomias*’, lo cual será pronto adecuado a sistema por la dialéctica hegeliana, y la segunda, ofreciendo como horizonte o lugar de llegada la creación de una idea que en sí misma contiene o a la cual tiende la combinación de las representaciones de los elementos que se distinguen en una cosa<sup>467</sup>. Cuando Kant normatiza la Estética y le confiere a esta nueva “ciencia” la ambigua función de resolver fuera o más allá de la marcha dialéctica de la razón las oposiciones que definen tal antinomia, además de tener cierta incidencia sobre el concepto de síntesis vinculado a las *antinomias*, acredita por fin la Estética como

---

<sup>467</sup> Cuando Trías define la ordenación que en la segunda categoría de su sistema “debe llamarse mundo, [o] cosmos”, lo distingue del concepto en el que Kant denomina una «abstracción general» del «conjunto de todos los fenómenos». Así, la sugerencia de Trías con respecto al mundo forma acaso un rasgo del pensamiento de Kant en el que caracteriza la síntesis kantiana como un proceso de abstracción que se orienta hacia lo generalizante. (Trías: 1994, p. 96).

la zona fronteriza que le brinda a la Razón acceso al cerco hermético al armonizar las tensiones que se desprenden de los contrastes antinómicos definidos por su supremo refinamiento. En cuanto a la segunda acepción, a partir de ella se regenera el estatuto ontológico de lo poético como *poiesis*, con el cual el evento que crea un ente es aquél de la síntesis, donde ésta sería entendida pues como el arreglo capaz de ligar elementos independientes que participan de ese ente.

En este estudio hemos partido de una idea sobredeterminada de lo que solía llamarse «síntesis de las artes», cuyo hecho estético está significado por la noción de “*obra de arte total*”. En un principio, la noción respondía al drama musical<sup>468</sup> y allí se realizaba la concreción de la divinidad en un resultado que reunía una variedad de formas de representación, también a la manera de la síntesis kantiana si se tiene en cuenta que, en teoría, se pretendía producir un efecto totalizador. Luego de los problemas que esta noción de obra de arte total comienza a enfrentar en el cruce inevitable con la esfera de lo social y de lo político, como se ha visto, el espacio toma el estatuto categorial que pasa a redefinir el ámbito de la concreción del ciclo simbólico. En el área poético-filosófica la “ciudad de los hombres” compone el avatar de ese *espacio*<sup>469</sup> y da lugar a un tercer término, más grande que las dos partes escindidas y reunidas tras la concreción “copulativa” que se da con la realización del acontecer simbólico, que es la razón, la cual se inmiscuye en los estatutos de la Estética y propone para ésta una lógica propia.

Pero el asunto de la «meditación kandinskiana» no se enloda con la directriz que traza esa noción de espacio físico, ligada a la conjunción del diseño arquitectónico y del diseño urbano. La indagación presente en ella sobre el espacio pictórico como locus de la concreción revisa y se desprende del momento de la puesta en uso de los términos de la normatización y sistematización kantiana, asimismo de su moralidad, y se muestra en sintonía con su acervo moscovita y, por ende, con la reflexión neo-teológica que propone la obra de los sofíólogos neo-cristianos rusos. Recordemos que con el bagaje compuesto por las líneas de esa tradición llega Kandinsky a la

---

<sup>468</sup> Las tres formas de composición escénica que Kandinsky tiene en cuenta desde un comienzo son el teatro, la danza y la ópera.

<sup>469</sup> Ver Trías: 1994, especialmente la sección “Renacimiento simbólico y configuración mágica del mundo”, p. 437-86.

Bauhaus y que allí las despliega en la didáctica de su programa, dando toques acabados a su visión de un arte con agencia trascendental en la concreción de la divinidad.

Tal ala moscovita neo-cristiana que hace parte del área profético-sofiológica imputa la posición dominante de un tercer gran término. Aunque la figura de *Sofía*, que organiza a partir de la obra de Soloviov el proceso de reflexión de los pensadores religiosos rusos del cambio de siglo, encarna alegóricamente la concreción del acontecer simbólico, los sofiólogos se cuidan de abanderar un tercer término que se eleva como lo hace la Razón en el área poético-filosófica. Sin duda, el tercer término en la perspectiva de lo *dialéctico* constituye en general un tema fronterizo y problemático, además, crítico en la conciencia religiosa neo-cristiana que crece en Rusia a la sombra de Soloviov. *Sofía*, figura que responde a la visión de Soloviov de una unidad espiritual-material, viene a ser interpretada de formas variadas por los sofiólogos rusos y por los seguidores posteriores de su obra. El debate al respecto pivota entre dos actitudes frente a las antinomias: por un lado, la resolución en un tercer término de las antinomias desbordando el límite que estas imponen a la concreción del todo y, por el otro, como en los casos de Bulgakov y de Florensky, encontramos la «unidad antinómica» de las dos naturalezas de Cristo y la irreducibilidad antinómica que da fuerza a la unidad, la cual, según la reseña que Evgenii Trubetskói<sup>470</sup> hace en un artículo de 1914 de una versión preliminar de la obra de Florensky, *The Pillar and the Ground of Truth*, es expresada por este último al afirmar que «lo antinómico» es la esencia del carácter pecaminoso de la razón humana aunque, entretanto, la Verdad, con mayúscula, sea antinómica por naturaleza<sup>471</sup>.

Aunque el debate sobre la concepción del tercer término por parte de Soloviov no llega a un acuerdo sobre si éste pretende utilizar su *Sofía*

---

<sup>470</sup> Trubetskói lo expresa como un problema de contradicción, ya que, como bien lo señala, la esencia de las antinomias y de lo antinómico tiene sus raíces en el entendimiento racional del mundo y de sus misterios. “Cuando nos elevamos por encima de lo racional, las antinomias se resuelven y las contradicciones se transforman en la unión de opuestos (*coincidentia oppositorum*)”. Trubetskoi, E. N., “Svet Favorskii i preobrazhenie uma”, *Voprosy filosofii*, 12 (1989) p. 117, cfr. Smith, O. *Vladimir Soloviev and the Spiritualization of Matter*. Academic Studies Press. (Boston, MA: 2010) p. 278.

<sup>471</sup> Smith, O., *ibid.*

para resolver o para dar fuerza a la contradicción antinómica, sí es posible caracterizar su *Sofía* como una figura que es quien es porque se rinde a la divinización por medio de una desaceleración de su propia esencia: su esencia responde al descubrimiento de todo lo ajeno a ella, acoge la total otredad, y corresponde a un ‘proceso’ de des-esencialización como el que se describió aquí, en el Capítulo 5, al explicar la doctrina anti-palamita de la separación entre la esencia y las energías.

Una caracterización tal de *Sofía*, en la que se calcula y se toma en serio la distinción entre lo uno y lo otro, al menos desde los dos tipos de perspectiva, el de la divinidad y el de la creatura, y tanto para la una como para la otra, coincide con uno de los componentes categoriales del *acontecer simbólico* de Trías, a saber, el de la “cesura”, el presupuesto de una *cesura dia-bálica*, como justamente la califica<sup>472</sup>. “*La unión verdadera presupone la verdadera separación de lo que se encuentra unido, es decir, una separación donde los dos elementos no se excluyen sino que, mutuamente, se presuponen el uno al otro*”, dice Soloviov en su *Filosofía del arte*<sup>473</sup>. Con esto dicho, Soloviov anota el presentimiento de una forma conceptual en la que se evita la reducción tanto como la absorción entre lo uno y lo otro, con lo que la distinción llega más allá del dualismo y de una totalidad en la que se funden los términos.

Si Trías nos indica que la dirección que sugiere el Idealismo alemán apunta a un horizonte limítrofe tras el cual se reúne y se armoniza lo que se encontraba separado, al lugar de consumación del *ciclo espiritual*, y que esa esperanza activaría la motilidad de la marcha dialéctica de la razón, Soloviov ofrece una alternativa en la que su “espiritualización de la materia” presenta su particular derivación neo-platónica con la que explica una realidad divergente de lo espiritual. En su filosofía sobre el arte<sup>474</sup> ilustra su idea de “espiritualización de la materia”.

---

<sup>472</sup> Ver nota 253.

<sup>473</sup> Soloviov, *Sochineniia* (Obras). Losev, A. F. y Gulyga, A. V., 2 vols (Moscú: 1989), Vol. II, p. 544. Traducido por Smith, o. y citado en Smith, O., *Op. Cit.*, p. 280.

<sup>474</sup> Soloviov, *Filosofiiia iskusstva i literaturnaia kritika* (Philosophy of Art and Literary Criticism), ed. R. Gal'tseva y I. Rodnianskaia (Moscú: 1991) p. 475. Smith, O., *ibid.*

*Caos, es decir, la falta negativa de todo límite, el bostezante abismo de toda locura y de lo informe, el conjunto de impulsos demoníacos que se elevan contra todo lo positivo y todo lo que debería ser, ésa es la más profunda esencia del alma del mundo y del universo [...] Esta presencia de un principio irracional y caótico en la profundidad del ser enviste los fenómenos de la naturaleza con la libertad y la potencia sin las que no habría la posibilidad de vida ni de belleza. La vida y la belleza en la naturaleza son al mismo tiempo la batalla y la identidad entre luz y oscuridad, pero esto presupone que la oscuridad debe ser tomada por necesidad como una fuerza [...]»<sup>475</sup> (la traducción del inglés al castellano es mía)*

Como se puede observar, la sintaxis de este pasaje de Soloviov sugiere desde el inicio la dirección del “desandar” con respecto a la plantilla de los ciclos (simbólico y espiritual) que plantea la obra de Eugenio Trías. Si la obra de Trías finaliza con el esbozo de una «Filosofía del límite» que impone un perímetro a la zona que el hombre habita (la realidad), Soloviov reivindica por fin un todo que se extiende sin límite. El modelo de «divinización» del hombre (la metafísica kenótica) de Soloviov se distingue de la fusión dionisiaca en el ser. En él, la voluntad o alma del mundo se podría definir en términos del redescubrimiento de la individualidad propia, de la mismidad, de manera que se da un reconocimiento consciente de la otredad y, así, se refuta la idea de la disolución de lo uno en lo otro.

Con lo dicho, no se trata de proponer por fin de la “espiritualización de la materia” la anárquica reproducción del caos o de la “falta de todo límite”. Se trata, más bien, de la toma de conciencia del juego libre, desordenado y autónomo de la materia y del reconocimiento de su valor de necesidad y de precondition para que la divinidad se encarne. Bien se aproxima Kandinsky a esta conciencia de la separación necesaria cuando explica en *Über das Geistige in der Kunst* los rasgos que surten las formas de expresión de su época: “Nuestra armonía consiste en *lucha de sonidos, equilibrio perdido, principios que caen, redobles de tambor inesperados, grandes preguntas, impulsos aparentemente insensatos, empuje desgarrado y nostalgia, cadenas y lazos rotos que se entrelazan*, contradicciones y

---

<sup>475</sup> Soloviov, *ibid.*, p. 475. Citado en Smith, O, *ibid.*

contrastes (Kandinsky, *DEA*, p. 85)”. Kandinsky, como Soloviov, tampoco propone la ambigüedad como un fin. Aunque su meditación no pone fin a sus propias vacilaciones sobre los problemas que plantea la Unidad que toma forma de concreción en el *símbolo*, sí que apunta a la subsistencia necesaria de una fisura fundamental, en consonancia con aspecto tecnológico del instrumento denominado por Trías como *acontecer simbólico* –como aparato de consumación– y con la conceptualización “espiritualización de la materia” de la conciencia neo-cristiana. Sólo así, tal vez, se pueda hacer referencia a la “necesidad interior” de la misma manera que lo hacía el artista moscovita, como *principio irresoluble* y condición obligatoria de toda forma, y no como marca de partida de la voluntad del mundo ni de la marcha de la razón<sup>476</sup>.

Tomando de nuevo el análisis de *Kreise im Kreis*, agregaremos a lo ya dicho que no está por fin la percepción de una ambigüedad en la definición del plano pictórico. Lo que allí vimos es que, con la dificultad para resolver tal ambigüedad, se revelan las posibilidades (lo antinómico) del mundo del color, de la materia pictórica, es decir, se revela el plano interior o plano pictórico, la matriz, el principio necesario.

## 7.2 La «Gran Síntesis» en *Courbe Dominante* (1936)

Kandinsky fue fotografiado frente a su pintura *Courbe Dominante*, aparentemente preparando algunos acabados para el cuadro. Con seguridad, la inclusión del cuadro en el retrato fotográfico de Kandinsky como pintor tiene algo que decirnos acerca de la importancia que dicha imagen tuvo para su autor: *Courbe dominante* debe entenderse como parte de la imagen que compone su retrato –

---

<sup>476</sup> Más adelante, también en *Über das Geistige in der Kunst*, anota de modo conveniente una cita a Goethe: “El artista está con espíritu libre por encima de la naturaleza y puede utilizarla de acuerdo a sus fines superiores... es al mismo tiempo su dueño y su esclavo. Es su esclavo porque ha de trabajar con medios terrenos para ser entendido (!), su dueño, porque somete los medios terrenos a sus intenciones superiores y las pone a su servicio. el artista habla al mundo a través de una totalidad: ésta no la halla en la naturaleza; la totalidad es el fruto de su propio espíritu o, si se quiere, la inspiración de un aliento divino” (Kar Heinemann, *Goethe*, 1899). En Kandinsky, *DEA*, p. 98.

un recurso derivado de la teorización de la “*Gestalt*” aplicado a la técnica del retrato fotográfico. Siguiendo entonces la sugerencia que surte el retrato del Kandinsky más maduro, entre la vasta producción pictórica que data de aquellos años, tomamos precisamente la imagen de *Courbe Dominante* para finalizar el proceso de formación de la meditación kandinskiana, ya que ésta se destaca porque su composición integra el listado de categorías artísticas que se desarrollaron en el proceso de la meditación kandinskiana.



Figura 5. Kandinsky, V. *Courbe dominante* (1936). Óleo sobre lienzo. 129.2 x 194.3 cm. Nueva York. Solomon R. Guggenheim Museum.  
<http://www.kandinskywassily.de/werk-59.php>, inserta el 14/09/2019.

Se siente con intensidad el dinamismo del arabesco, anclado a un centro denso, ensamblado por formas de color definidas por contraste de tonos, pero que en algunas ocasiones componen figuras con un perfil que se repite en serie y se asemeja a la forma de una pluma. No sólo en ese centro, localizado en la parte superior de la imagen, un poco hacia la izquierda de la vertical imaginaria que parte el cuadro justo en el medio, sino en otras zonas del cuadro, se perciben juegos de transparencias por el uso de tonos terciarios, juegos sin embargo más sutiles que los de *Kreise im Kreis*, los cuales activan el movimiento de planos superpuestos y que, en conjunto con los tres

elementos circulares de la esquina superior derecha y el recuadro de la superior izquierda (que recuerdan las composiciones gráficas de Favorsky relativas a la Geometría de Florensky), proponen un plano pictórico flotante (imaginal) en el que los planos de referencia (el fondo y el frente) no se pueden diferenciar con certeza.

Toda la composición pretende señalar la interacción de tensiones relativas al aspecto material y concreto de construcción: el soporte plano de la tela, el formato o campo de tensiones definidas por los bordes físicos del cuadro, y las intervenciones de color hechas sobre ambos.

La paleta que utiliza Kandinsky en *Courbe dominante* es apastelada, exceptuando la aplicación de un tono amarillo en la zona que determinamos como el 'centro del cuadro'. Esta excepción es el primer signo de que el color aquí no obedece a una armonía preestablecida. Desde luego, al analizar el resto de la paleta, en el uso de los tonos terciarios se revelan otros signos que se resisten a seguir la lógica de sistemas de color basados en círculos cromáticos o en escalas. Ni la escala de Newton, ni los círculos de Chevreul o Blanc. De los sistemas de Hering y de Ostwald no quedan más que algunos hábitos aprendidos durante el período de la Bauhaus sobre el empleo de los tonos terciarios. Tampoco hay señales significativas de las ideas más subjetivas sobre los colores primarios de Goethe o Runge dominan la composición cromática.

Pero ante tal ausencia del aspecto sistemático, no obstante, se percibe la mano ordenadora de Kandinsky. Lo más probable es sorprender la mano del artista moscovita dándole, de manera deliberada, una forma particular a la extensión de la aplicación de cada tono (segmentos de círculos, pequeñas aproximaciones a cuadriláteros, trazos que se asemejan a líneas de valores diversos, etc.). En la sutil construcción de las figuras de tonos amarillo y verde que componen el centro se aprecia, por ejemplo, el acto voluntario de deformar los perfiles circulares, y así acentuar la conciencia de la participación del aspecto gráfico, incluso de llevar esa participación hasta una zona en que se confunde con la modulación de grafías que presuntamente compondrían un lenguaje jeroglífico, lo cual, en últimas, estaría de acuerdo o justificaría la recurrencia de ciertos tipos en otras imágenes del mismo período. No se debe confundir el hecho de que la mano

del artista dé forma a la extensión de la aplicación de los tonos con la reflexión conceptual y filosófica sobre el límite o la ausencia de él que propone el debate que aquí ha enfrentado al Idealismo Alemán (representado por Trías) con el Idealismo Ruso (representado por Soloviov y, en general, correspondiente a la conciencia neo-cristiana de la *Edad de plata*); lo de la mano de Kandinsky es un recurso exclusivamente técnico. La ausencia del aspecto sistemático relativo al aspecto cromático en *Courbe dominante* continúa siendo el señalamiento, en los términos de Soloviov, de “la falta negativa de todo límite” y “el conjunto de impulsos demoníacos (ciertamente mejor expresado por Trías que por Soloviov con el término “diabólico”) que se elevan contra todo lo positivo y todo lo que debería ser”, “la más profunda esencia del alma del mundo y del universo”. Se revelan a través de la capacidad sensual del ser humano el choque compositivo entre tensiones y se muestra la desbordante potencia de la materia pictórica. En realidad, el plano pictórico es el resultado de la presencia múltiple de tensiones, es decir, es el resultado de la composición cromática, por lo que no lo contamos como materia pictórica en sí a pesar de sus connotaciones matriciales. Ni siquiera contamos en este punto al pigmento material como materia pictórica en sí. La presencia de la «*Magna Mater*», que la pintura, como forma de concreción del acontecer simbólico, nos ofrece operando el retorno de lo simbólico a la materia, se intuye ahora de manera consciente gracias al color. La identidad entre ambos restaura la conciencia del poderoso aspecto simbólico que originalmente recayó en ésta, como fértil dimensión de lo creado y como medio de *encarnación* de la divinidad, y restablece así el puente entre el cerco hermético y el del aparecer.

En *Courbe dominante*, la composición pictórica desempeña el proceso kenótico en el que cada forma y cada figura, sólo apreciable por el color que contiene, va cediendo su esencia aislada. Desde luego, en un modelo que se adecua al esquema general de la conciencia neo-cristiana, el cuadro, mientras recorre el camino hacia la meta de la “des-esencialización” de lo creado, abraza la esencia de lo otro, aquella esencia separada y original de la cual emanan sus energías. Si tratásemos en sentido kantiano de una lógica de la Estética proveniente de la meditación kandinskiana y tomásemos como ejemplo de ésta la imagen de *Courbe dominante*, tendríamos que afirmar que el efecto estético, distinto a consolidarse como una

forma emocional determinada y nombrable en cada sujeto que se manifiesta a través del fenómeno del color, es, en verdad, la puesta en marcha y el curso del proceso kenótico.

Así pues, como lo veremos en el último apartado gracias a algunos desarrollos de la sofiología de Bulgakov, la pintura, como otras formas extra-eclesiales, incluso ajenas a las formas litúrgicas del Cristianismo Ortodoxo, como la práctica de artes diversas o el ejercicio de la política entre otras, se sincronizan con el propósito de la conciencia neo-cristiana y coinciden con la esencia escatológica que su Teología define, la cual es una antropología, pues expone al hombre a la experiencia de la tensión irreductible e irresoluble que existe en el diálogo con lo otro y así lo pone como sujeto de su humanización-divinización, agente de la toma de responsabilidad y de conciencia frente a la “elevación” (en términos de Soloviov) y al “movimiento ascendente” (en términos de Kandinsky) de la materia hacia su imagen espiritualizada de *Magna Mater*.

### **7.3. Lo «matricial» como propósito: la *meditación kandinskiana* y Sergei Bulgakov en la «conciencia religiosa neo-cristiana»**

En 1935 se publica en Cahiers d'Art (París) el texto *Toile vide, etc.* (Lienzo vacío, etc.) escrito por Kandinsky. De acuerdo con los compiladores del corpus de sus escritos traducidos a lengua inglesa<sup>477</sup>, varios de los textos escritos por el artista moscovita en los años que pasó exiliado en París (1933-1944+) recapitulan ideas de otros momentos, transformándolas sutilmente al aprovechar el lirismo de la lengua francesa<sup>478</sup>. En el caso de *Toile vide, etc.*, el texto recoge de una nota a pie de página que aparece al final de *Über das*

---

<sup>477</sup> La compilación referida es la de Lindsay, K. y Vergo, P (1994).

<sup>478</sup> El comentario de los compiladores de los textos de Kandinsky acerca del texto nos dice que Kandinsky frecuenta ideas de tiempos anteriores, dándoles cierta ventaja con respecto al momento de incoación de dichas ideas, gracias a sutiles adaptaciones en su forma presumiblemente intencionales, permitidas por estados de ánimo distintos y, aquí, por la capacidad lírica de la lengua francesa. Lindsay/Vergo, CWA, p. 780.

*Geistige in der Kunst*, la expresión “aquí estoy”<sup>479</sup>, donde da con ella una voz al “sonido interior” de la obra de arte terminada.

De la expresión, en el texto de 1935, puede decirse que rubrica para la meditación kandinskiana el aspecto de la energía creada para cada uno de los elementos componentes del cuadro –esta vez, la línea recta, el punto, el círculo negro y el círculo rojo– que Kandinsky incluye en la redacción del artículo, reafirmando una suerte de acuerdo con líneas destacadas de las tendencias del pensamiento religioso ruso de entonces. No huelga decir que el momento en el que escribe las líneas de dicho artículo es, para la producción pictórica de Kandinsky, un momento vigoroso<sup>480</sup>, en el que su meditación ya se ha depurado, como lo vimos, tras su paso por la Bauhaus. A partir de ese paso por la Bauhaus, además del asunto del color, los elementos gráficos le sirven para hablar con propiedad de fuerza y tensión como categorías artísticas, de la manera en que lo hace con frecuencia desde la publicación de *Punkt und Linie zu Fläche*.

Desplazando el foco adonde nos interesa, en *Toile vide, etc.*, cuando el artista moscovita habla de fuerza y tensión, apreciamos una operación con la que permite que lleguemos más hondo en la revelación del asunto materiológico de la meditación kandinskiana.

---

<sup>479</sup> El mismo comentario nos asiste indicando el hipotexto de la expresión que atraviesa el texto *Toile vide, etc.* *Ibid.* Así aparece traducida la expresión original “ich bin da” en la versión en castellano de *Über das Geistige in der Kunst*. Kandinsky, *DEA*, p. 107.

<sup>480</sup> Algunos autores suelen categorizar la obra producida entre los años 1933 y 1944 como el período parisino de Kandinsky. Los autores que siguen el trabajo monográfico de Jessica Boissel y el de cataloguización que la misma lleva a cabo con Christian Derouet en la década del año 1980 acuerdan que las características a resaltar de este período son la expresión zoomórfica o biomórfica manifestada en formas flotantes que parecen funcionar a manera de signos o grafías relativas al evento trágico de la muerte prematura del hijo que tuvieron Kandinsky y Nina, de la cual se presume que ocurrió durante los años en los que Kandinsky trabaja como funcionario para la política pedagógica del régimen soviético. La tesis que relaciona el aspecto formal de la obra este período con el trágico evento comporta los rasgos de una interpretación, la cual se documenta apenas en algunos recortes y fotografías de formas microscópicas que se encontraron entre los papeles de Kandinsky. En vista de que el tipo de análisis de la obra pictórica que se ha llevado a cabo a lo largo de este estudio responde a una metodología formalista que ha permitido urdir aspectos estéticos e influencias conceptuales provenientes del pensamiento religioso ruso en referencia al asunto de la materia, aquí no tendremos en cuenta la interpretación de Boissel.

Con el apoyo del paralelo que se ha establecido entre ésta y la problemática teológica del nuevo cristianismo en la *Edad de plata* rusa sobre la esencia divina y las energías creadas, a partir de aquí, se escuchan con mayor definición las notas de la consumación de la plantilla del acontecer simbólico en marcha de «desandar», como se ha propuesto a lo largo de este estudio, es decir, hacia el acto de simbolización de lo relativo a la materia y al aspecto material como propósito de la obra de arte. Se trata de la llegada a la matriz de lo creado, al fondo matricial y fértil. En los términos de Trías, estaríamos hablando de la “hegemonía” de la materia o de la formación de un fondo simbólico al que denomina «*Magna Mater*».

La orientación del «desandar» de Kandinsky hacia la estimación de un símbolo poderoso, magnífico y categórico de todo lo que puede ser recogido y cubierto por el término materia (*Magna Mater*) denota, una vez más, la afinidad entre la dirección que guía su meditación y la formación y refinamiento del pensamiento religioso ruso hacia la determinación de las variadas sofiologías que interpretan de manera más ceñida el pensamiento de Soloviov. Acabamos de ver el ejemplo particular de Bulgakov que, aunque sea el más próximo a Kandinsky por la referencia explícita que le hace en el episodio de la preparación de la redacción del segundo volumen de *Der Blaue Reiter*<sup>481</sup>, no es sino uno entre varios otros de los *hijos de Soloviov*<sup>482</sup> –Berdyayev, Florensky, Rozanov, Losev– con los cuales nos podríamos servir para corroborar la marcha a contrapié del pensamiento neocristiano ruso en relación al recorrido filosófico-histórico de la visión germana del asunto de lo espiritual, ejemplarmente ilustrado por las directrices con las que Trías compone el relato de su *Edad del espíritu* en edades o eones. Por lo visto aquí, Bulgakov nos tiende un puente apto para hacer el recorrido por la idea de Soloviov acerca de la “unidad-todo” que conceptúa la noción de espiritualización de la materia.

Expresado por el mismo Kandinsky, sabemos que el caso de Bulgakov constituyó un referente que el artista moscovita tuvo en cuenta en términos de asuntos religiosos. Con todo, a pesar de la

---

<sup>481</sup> Ver nota 335.

<sup>482</sup> La expresión es acuñada por Dominic Rubin en el segundo capítulo de su libro sobre la relación entre el judaísmo y el pensamiento religioso ruso, el cual abre hablando de Bulgakov como “The first “spiritual child” of Soloviev whom we will consider [en el libro]”. Ver Rubin, *Op. Cit.*, p. 61.

asociación en la que Kandinsky ata a Bulgakov a este tipo de asuntos, cabe la aclaración de que se trata del Bulgakov que los autores que han estudiado su obra indican que, más que el Bulgakov inmerso en la práctica de la Teología y quien madura su propia versión de una Sofiología sistemática después de la Revolución de Octubre, se trata de aquél que se desprende, como de un solo tajo, del marxismo y que desarrolla de modo temprano sus preocupaciones en un lenguaje que reúne los ámbitos de la política, la sociología y el cristianismo<sup>483</sup>. Esto lo anotamos para señalar que la afinidad con Bulgakov indicada por Kandinsky no implica que aquél figure como una fuente ni como una influencia directa y probada sobre su meditación; lo que se quiere decir cuando se mezclan las dos personalidades y se tratan algunas nociones que se desarrollan en la obra de Bulgakov<sup>484</sup> es que la meditación kandinskiana se alinea con una tendencia generacional, de base reaccionaria en relación a la institución de un nuevo régimen político que carga en contra de la tradición cristiana rusa, cuya dirección evoluciona hacia la formación de una visión particular del deber y de la responsabilidad social e histórica del individuo, de un cierto *ethos* de corte escatológico, en cuanto a que el individuo sea investido como agente determinante de lo que la noción de humanidad abarca<sup>485</sup>.

---

<sup>483</sup> Para un recuento histórico de los giros que toma el pensamiento de Bulgakov desde su adherencia al “*Marxismo legal*”, aún como estudiante en la Universidad de Moscú, donde presumiblemente conoce a Kandinsky, hasta la escritura de su última obra, *La novia del cordero*, escrita en 1942 a dos años de su muerte, ver Rubin, *ibid*, pp. 61-66. Para una cataloguización periódica de la obra de Bulgakov que categoriza su obra en tres bloques de escritos (los del tipo económico o marxista, los del tipo filosófico y los del tipo teológico), con títulos originales en ruso, y comentarios sobre el artículo de Bulgakov *Sofiología de la muerte*, ver Kiekzik, L. *Op. Cit.*, pp. 55-62.

<sup>484</sup> En el capítulo 4 tratamos algunas de las afinidades que Bulgakov sostiene con Florensky.

<sup>485</sup> La noción de «humanidad» es un tema de borde en la conceptualización de *Sofía* por parte de Soloviov, asimismo de los sistemas sofiológicos que le siguieron. Revela la esencia escatológica del pensamiento neocristiano ruso. Siguiendo tanto a Soloviov como a Bulgakov, por ejemplo, es necesario reconocer que la noción se entiende de dos maneras: una humanidad eclesial y ecuménica, que une a todos los hombres y a la cual llega a hacer parte la divinidad por medio de la encarnación; la encarnación sólo se puede dar cuando se haya realizado dicha unión y en este sentido la unión eclesial y ecuménica es deseo y horizonte del pueblo elegido que espera el contacto con la divinidad encarnada. La otra es la humanidad individual, en la que cada hombre persigue la deificación tras la concreción de su esencia humana. El sentido de la humanidad en el que la Iglesia Universal es el cuerpo de

Por lo tanto, hablamos de una meditación kandinskiana que, al menos, en algún momento coincide con ciertas reflexiones que proyectan líneas hacia la solución de algunos problemas teológicos del Cristianismo Ortodoxo, solución que va adquiriendo las formas de algunas Sofiologías distintas, y que, a su manera particular, comparte la dirección en la que se proyectan dichas líneas.

Esto nos permite ahora, de algún modo, avanzar por las líneas de lo sofiológico en Bulgakov y en el pensamiento neocristiano ruso para luego saltar de vuelta a la meditación kandinskiana y trazar así una suerte de paralelo basado en un tema importante para la “nueva conciencia religiosa” que emana de la obra de Soloviov. Por esto, concentramos ahora nuestro interés en el papel crítico que ostenta la veneración a la figura de la Madre de Dios en el pensamiento religioso ruso tomando como referente la reflexión de Bulgakov. En realidad, el asunto de la Madre de Dios como problema teológico de la Ortodoxia surge y se pone en boga a causa de las dificultades que impone la vigencia de la cuestión de lo judío en la cultura de la *Edad de plata*, puesto que la Madre de Dios es un nodo que incorpora el Judaísmo al Cristianismo<sup>486</sup>, es decir, que permite hablar de un Cristianismo judío<sup>487</sup>. En ese cristianismo judío (o judeizado) se basa

---

Cristo se entiende claramente en el tratamiento que Soloviov hace de la cuestión judía. Ver Rubin, “Soloviev’s Judeo-Russian Wisdom” en *Op. Cit.*, capítulo uno, especialmente la sección titulada “Talmudic Judaism and integral Christianity”, pp. 43-7. Acerca de la humanidad individual, aquella en la que la persona figura como microcosmos de la humanidad, ver Bulgakov, S. *The Unfading Light*, cfr. Rubin, “Bulgakov and the Secret Blood of Jewry” en *Op. Cit.*, capítulo dos, pp. 80-1.

<sup>486</sup> Aunque la lectura que Soloviov hace del Antiguo Testamento es desde una perspectiva patristica, la figura de la Madre de Dios es revestida de gran importancia en la liturgia ortodoxa. Es Bulgakov quien tiene en cuenta su importancia y la convierte en figura importante de su sofiología, e interpreta la integración de los judíos en la Iglesia Universal de Soloviov valiéndose del lugar sináptico que ocupa María entre las tradiciones judía y cristiana.

<sup>487</sup> Se puede decir que Kandinsky apoya expresamente la visión de un cristianismo que acoge e integra la tradición judía. En la versión alemana (traducida al inglés) de *Rückblicke* se lee: *Christ, in his own words, came not to overthrow the old law. When he said, “It was said unto you... and I say unto you,” he transformed the old material law in his own spiritual law.* Aunque el párrafo cambia en la versión rusa, conserva el sentido en el que la maleabilidad y libertad de la época cristiana se deriva de las rígidas fórmulas del Antiguo Testamento, con lo cual, se deduce que el artista moscovita entiende que hay una continuidad entre la historia del pueblo

la ideología moscovita para redefinir y trasladar el asunto de la elección divina a Rusia (si bien, desde el punto de vista de la Ortodoxia, se tiene que considerar, más allá de un nacionalismo eslavo que sin duda impregna la cultura de la *Edad de plata*, la perspectiva ecuménica). De acuerdo con la perspectiva teológica, sostiene Bulgakov, María es la más alta personificación o hipóstasis de Sofía, el principio divino del cual emana toda la creación y que encarna al *lógos*. Sin embargo, aunque la sofiología de Bulgakov resuelve en tal personificación el asunto del paganismo pre-cristiano y el culto a la feminidad o a la Gran Madre (Deméter, Cibeles, Isis o Ishtar) y sus atributos<sup>488</sup>, el hecho de que Sofía funcione como alegoría que remite a la encarnación del *lógos*, es decir, que represente lo que se denomina desde Soloviov “materialismo sagrado” incluye en el pensamiento de Bulgakov la consideración de aquel vestigio de paganismo sintetizado en lo Eterno Femenino que habita en todo lo creado. La figura de María en Bulgakov captura la sofianicidad del mundo.

Como ethos, el asunto de la Gran Madre cobra en la conciencia religiosa rusa la dimensión de horizonte, aunque su legalidad dentro del sistema de la sofiología de Bulgakov lo proponga en la base de sus dogmas. De alguna forma, esa legalidad coincide con el orden de la narración de la *Edad del espíritu* de Trías, donde la *Magna Mater* aparece como categoría que se sitúa al principio, en la protohistoria del acontecer simbólico, se establece como categoría hegemónica del primer eón y se presenta como “forma simbólica genuina”<sup>489</sup>. En Trías, “el principio materno asegura el sustento, la renovación, la vida y la generación de cuanto existe”<sup>490</sup>; “[r]eviste la forma de una matriz rebosante de vigor” y “[su poder] se manifiesta, sobre todo,

---

judío y su dogma y la conciencia del neocristianismo ruso. Ver Kandinsky, “Rückblicke” en Lindsay/Vergo, CWA, p. 378.

<sup>488</sup> Trías, en la misma línea de Bulgakov, recuerda que el culto a la feminidad toma formas diversas en la era del sincretismo, en los mundos romano y griego a través de personificaciones (Trías: 1994, p. 82). Curiosamente, Kandinsky opera una personificación relativa a la Gran Madre en la cual su propia madre es la representación de la ciudad de Moscú, la “Madre Moscú”. Kandinsky resalta el plano de tensiones en conflicto que la ciudad representa y le atribuye la cualidad de ser el origen de sus ambiciones artísticas. Ver Kandinsky, “Rückblicke” en *ibid*, p. 382.

<sup>489</sup> Trías: 1994, p. 75.

<sup>490</sup> *Íbid*, p. 71.

en las paredes y en los techos de la gruta, haciéndose patente por medio de los propios accidentes del muro”<sup>491</sup>. Pero, como horizonte en cuanto a ethos particularizado, nos encontramos necesariamente hablando de un salto que va de una etapa en la que ya se ha manifestado un orden cósmico hacia la consideración del elemento categorial que precede al orden, la potencia fecunda de lo matricial. La necesidad de ese salto indica otra necesidad: la del retorno de algo que ha quedado reprimido al paso de la marcha dialéctica de la razón, una vuelta desde el materialismo dialéctico hacia el “materialismo sagrado”. En palabras tal vez demasiado gruesas reconstruimos ahí parte del argumento que explicaría las razones por las que alguien como Bulgakov se distancia categóricamente en la primera década del siglo XX de todo lo que rezuma marxismo<sup>492</sup> y se inclina hacia una posición que tiende al monarquismo, ya que el Zar actúa como guardián de la tradición ortodoxa y favorece la revisión neo-cristiana.

Tal retorno de lo reprimido relativo a la conceptualización de la materia es una operación de base que connota un desarrollo más complejo e importante. A través de él desembocamos en un aspecto decisivo del pensamiento de Soloviov que se describió en el apartado anterior acerca de la ambigüedad, para lo cual encontraremos muy pronto en Trías una forma que lo corrobora. Pero antes, pasamos a explicar el modo en el que en la meditación kandinskiana se concretiza el retorno de la dimensión simbólica de la materia, el modo en el que se pone a punto la consumación del acontecer simbólico, es decir, el salto que “desanda” o la forma en la que la ordenación de un cosmos como operación artística revela el aspecto hegemónico y reprimido de la categoría materia.

---

<sup>491</sup> *Ibid*, p. 71-2.

<sup>492</sup> Bulgakov se entretiene con la obra de Kant y, en consecuencia, alrededor del año 1902, da un salto del marxismo al idealismo. En 1912 publica *La filosofía de la economía*, con la cual se asientan las primeras bases de su proyecto sofiológico. A partir de esta obra, para Bulgakov, en contra de las ideas marxistas, la acción política precisaría de un ritmo lento y meditado, y de estar conectada a la “acción mística”, es decir, a la “sofianización” del mundo. Aunque es improbable que en el momento de la preparación del segundo volumen del almanaque *Der Blaue Reiter* Kandinsky hubiese leído esa obra, es casi seguro que tuviese noticia de algunas ideas que la prefiguran. Ya en 1917, con la publicación de *La luz inmarcesible*, Bulgakov da la espalda por completo al Marxismo al aproximarse a la formación de un concepto místico de la monarquía rusa, de la cual se hace aliado. Ver Rubin, *Op. Cit.*, pp. 62-3.

El aspecto mural que contiene toda la potencia de lo femenino en Trías, aquél que soporta la inscripción de signos por parte del hierofante en el arte protohistórico<sup>493</sup>, tiene su analogía en la meditación kandinskiana en la figura del lienzo vacío. Aunque con la usual pretensión metafórica que ostenta una buena parte de los textos de Kandinsky, podría decirse que el inicio de *Toile vide*, etc. describe casi literalmente la intención de revelar la pura potencialidad de la materia bruta, dando el salto que va de la “apariencia” a la “realidad”.

*Lienzo vacío. En apariencia: verdaderamente vacío, silente, indiferente. Casi inocente. En realidad: lleno de tensiones, de mil voces muy bajas, llenas de expectativa. Un poco temeroso porque puede ser violado. Pero dócil. Con agrado hace lo que uno desea de él; sólo clama por algo de clemencia. Puede llevar cualquier cosa sobre sí pero no puede soportarlo todo –intensifica lo verdadero como lo falso. Y devora sin condescendencia la cara de lo que es falso. Amplifica su voz hasta transformarla en un alarido penetrante –imposible de soportar.*

*Maravilloso es el lienzo vacío –más bello que algunas pinturas (Kandinsky, “Toile vide, etc.”, Lindsay/Vergo, CWA, p. 780, la traducción del inglés al castellano es mía).*

También, si recordamos la preocupación por las tensiones entre géneros que, años atrás en Murnau, atravesaba la convivencia entre Kandinsky y Münter. En ella, condicionada por los prejuicios de su tiempo, la pareja manifestaba una postura muy moderna en lo relativo a la paridad entre lo masculino y lo femenino<sup>494</sup>, empezamos a ver en el lienzo (o la tela) que “puede ser violado” una conexión con el principio de lo eterno femenino en la materia pictórica.

Cuando la acción del pintor deja marca sobre el lienzo, éste se hace soporte de un repertorio de formas creadas cuya interacción, el juego de tensiones que se inaugura entre ellas resalta las voces bajas del lienzo vacío. Como lo hemos visto en el análisis de *Kreise im Kreis*, se da el efecto de planos huidizos causado por las transparencias

---

<sup>493</sup> Trías: 1994, p. 48-9.

<sup>494</sup> Ver Obler, B. *Op. Cit.*, p. 12, donde se afirma que en este sentido Kandinsky compartía la visión de Georg Simmel.

ambiguas (literales y fenoménicas) un efecto que neutraliza la presencia de la superficie blanca del lienzo y activa la percepción de su propio registro de tensiones. Las tensiones interiores del lienzo vacío se revelan en últimas como condición para que se ordenen las formas creadas, para que se dé la posibilidad de las transparencias por el juego de colores, o del ritmo que lleva la cadencia del arabesco, ahora más sobrio y anclado en el centro compositivo del cuadro en este momento de la obra pictórica del artista moscovita.

En la representación del muro cavernario que hace Trías la luz del fuego revela “caleidoscópicamente” los accidentes del muro y las figuras referentes a los mitos de la fecundidad, ambos elementos ligados a la fertilidad de la *Magna Mater* o materia<sup>495</sup>; aquí, en el lienzo vacío (y físicamente plano, a diferencia del muro cavernario), las formas creadas cumplen cabalmente el aspecto analógico de la meditación kandinskiana con respecto a la luz de la fogata aunque, dicho sea de paso, tal aspecto analógico no llega a denotar una analogía cierta, puesto que se trata de un efecto estético real según lo visto en relación con la estética medieval y la metafísica de la luz: iluminan el plano ilusorio o imaginal en el que se da concreción al acontecer simbólico. Ponen al frente las “tensiones interiores” que componen “el plano pictórico” para Kandinsky<sup>496</sup>. El lienzo, la figura que rubrica la materia pictórica anterior al orden del cuadro, funciona como el medio para el retorno del potencial simbólico, reprimido por el materialismo resultante de la esencia dialéctica de la razón, a la materia. Lo matricial o Eterno Femenino, realmente restando preponderancia a la determinación del medio de revelación, queda propuesto en la forma de concreción de la meditación kandinskiana, de la misma manera que para el “materialismo sagrado” del pensamiento neocristiano ruso, como el principio poiético que habita en todo lo creado, en cada encarnación del *lógos*.

Antes de cerrar este apartado reforzaré a modo conclusivo la justificación que explica desde la perspectiva fenoménica-hermenéutica la comparación de las tres líneas de estudio relacionadas con tradiciones culturales que convergen en él.

---

<sup>495</sup> Trías: 1994, p. 72.

<sup>496</sup> Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* (“Point and Line to Plane” CWA, 1994: 637-72).

Por una parte, confirmar que el concepto de “acontecer simbólico” de Trías sigue siendo operativo para la formación de la meditación kandinskiana, aun si ésta se plantea afín al florecimiento de una “conciencia religiosa rusa” en pugna en su contexto contemporáneo con el establecimiento de un marco cultural anti-tradicionalista como el régimen bolchevique, y, a la vez, en una dirección contraria a la sucesión histórica de movimientos en el pensamiento filosófico germano moderno (y la multitud de inflexiones concretas relacionadas con él), siempre fiel a la revisión crítica de la fundamentación clásica del pensar en tradiciones de antaño, la cual queda indicada en el trazo narrativo de la Edad del espíritu del filósofo barcelonés.

Cierto es que el “desandar” de Kandinsky marcha en contrapíe al curso que toman los eones planteados por Trías. No obstante, inicialmente, en su planteamiento conceptual, los eones, en cuanto a categorías, pueden y deben ser pensados como eventos que se desarrollan diacrónicamente y sincrónicamente. Se deduce de ahí que, aun en el eón protohistórico del *Magna Mater*, el acontecer simbólico no sólo es una posibilidad, sino que es una realidad *de facto*. Trías lo explica: la categoría que domina el eón es la clave tónica y hegemónica de la concreción del ciclo simbólico. Que la meditación kandinskiana, con las implicaciones que sobre ella tiene el despertar de la conciencia religiosa neo-cristiana en Rusia, vaya a puerto allí, precisamente en el primer eón de la obra de Trías, no la desampara del cubrimiento de la noción de “acontecer simbólico” de acuerdo a la definición de *eón* que nos brinda *La Edad del espíritu*.

Sin embargo, la meditación kandinskiana redondea en su etapa más madura la forma de un ethos que se identifica con el de la conciencia religiosa neocristiana. Constituye una empresa o esfuerzo, lo cual está en acuerdo con los temas que estructuran las líneas del Neocristianismo ruso (la elección, el pacto, el tiempo) en su inclinación ideológica hacia lo moscovita, por propiciar el retorno del aspecto simbólico a la materia como precondition para la revelación de un *das Geistige* o *Gran Síntesis* que resolvería, desde el punto de vista de la filosofía del arte, el problema impuesto por la acogida de la “autonomía del arte” como categoría artística en la teoría de las

vanguardias<sup>497</sup> y aproxima la experiencia artística a la experiencia religiosa promovida por los pensadores neo-cristianos rusos.

En ese sentido, el ejemplo de Bulgakov marca una impronta acerca del aspecto inclusivo, en cuanto a las formas de concreción de la *síntesis*, que la conciencia neo-cristiana permitió. Dado el interés esencial en Bulgakov por el tema político, éste acoge la idea de una política cristiana relacionada con una Cristiandad Universal de Soloviov y, en el giro que da hacia la defensa de la monarquía defensora de la tradición ortodoxa, parece elaborar una *teología política*. En ella, aun observante de ciertas distinciones, la escatología cristiana queda ligada a la escatología inmanente de la acción política<sup>498</sup>. La acción política (y más adelante el estudio teológico *per se*) en este sentido, es decir, adecuándose al marco de la escatología cristiana, es acogida por la conciencia religiosa neo-cristiana como la de Bulgakov y, en términos más generales, toda acción o experiencia, como la artística, si se adecúa a dicho marco escatológico religioso, adquiere un sentido trascendente, pues sus frutos nutren esa conciencia. La idea de que el arte es el agente más importante de la vida espiritual que encontramos en varios textos de Kandinsky y de que se encuentra en la punta del triángulo que la esquematiza –como aparece en *Das Geistige in der Kunst*– es una variación de la escatología cristiana derivada de la simpatía a la conciencia religiosa neo-cristiana que el artista moscovita entretiene.

Entonces, para adecuarse nítidamente a la plantilla que describe conceptualmente el *acontecer simbólico* de Trías, que en clave de la hegemonía de la *Magna Mater* como horizonte se identifica con la escatología trascendente de la conciencia religiosa neo-cristiana que persigue la “espiritualización de la materia”, o realización del “materialismo sagrado”, se debe tener en cuenta una serie de aspectos concretos, a pesar de los cuales (pero con ellos asimismo) el asunto

---

<sup>497</sup> Es un tema que aparece categorizado por Peter Bürger al confrontarse con la teoría del arte de Adorno y cuestionar su insistencia por enmarcar lo artístico estrictamente en un marco estético, excluyendo absolutamente la posibilidad de un aspecto funcional en el arte. Bürger, *Op. Cit.*, capítulos 1 y 2.

<sup>498</sup> Bulgakov se desprende de la obsesión revolucionaria de cierto socialismo por la construcción del Reino Cristiano terrenal que entretienen otros seguidores del misticismo de Soloviov como los poetas simbolistas Blok y Bely, y como Merezhkovski, el novelista, poeta y filósofo citado por Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst*.

de la meditación kandinskiana despunta y puede ser leída como un desarrollo en la dirección de progreso y no como un retroceso nostálgico, quizás revestido de un manto de romanticismo<sup>499</sup>. De este último modo lo tildó el círculo constructivista de Rodchenko cuando se atizó el debate que discutió el paso que adoptarían el arte y la educación artística en el camino que siguió la NEP al comenzar la década de los años 1920.

A continuación, recogemos rápidamente dos de los aspectos que resultan importantes en el cierre de este capítulo.

El primer aspecto que particulariza la forma de adecuarse a la plantilla del acontecer simbólico es el punto de partida teórico de la meditación kandinskiana, el cual se propone justo tras la normalización kantiana de la Estética, evolución histórica y desarrollo teórico, ambos de un solo golpe, que Kandinsky activa como instrumento de apoyo para elaborar los elementos discursivos de una suerte de lógica de la Estética. Con ella, el artista moscovita puede hablar del “efecto del color” (nota sobre el texto con este título) en términos que describen el resultado causal de una experiencia artística ligada, en términos de Kandinsky, al “mundo espiritual” (nota que toma varios lugares de los que Kandinsky utiliza esta expresión o similares).

El segundo aspecto, íntimamente ligado o que se mezcla con el que se acaba de mencionar, resulta de una idea que se propaga a través del campo de la formación de la conciencia religiosa neocristiana en Rusia. Aparece dicha idea en la forma más acabada de la Sofiología de Bulgakov, en su obra *La novia del cordero* (1942)<sup>500</sup>, donde

---

<sup>499</sup> A esta categoría unió el círculo constructivista de Rodchenko a Kandinsky, a quien se le calificaba directamente de psicologista, cuando se atizó el debate que discutió el paso que adoptarían el arte y la educación artística en el camino que siguió la NEP al comenzar la década de los años 1920. Podzemskaia, N. “*La visión est aussi un art: Le débat sur l’espace dans la Russie Soviétique du debut des années 1920 et l’enseignement aux Vhutemas*” *Ligeia*, No. 73-76, 2007, p. 138.

<sup>500</sup> La referencia a este texto de Bulgakov aparece aquí mediada por la traducción a la lengua inglesa de Boris Jakim y por la referencia a dicha traducción que hace Dominic Rubin. La trilogía a la que pertenece *La novia del cordero* está compuesta además por *El cordero de Dios* (1933), dedicada a Cristología, y *El que da consuelo* (1935), dedicada a Pneumatología. S Bulgakov, *The Bride of the Lamb*, traducción de Boris Jakim (2001), Michigan, Eerdmans, 2008, cfr. Rubin, *Op. Cit.*, (n18), p. 66.

Bulgakov aborda temas de antropología y de eclesiología. Según Bulgakov, el servicio ortodoxo de la Liturgia Divina hace un uso extensivo y completo de la riqueza de la belleza sensual del mundo: los colores, las esencias, los metales y un amplio rango de elementos materiales se conjugan para la adoración de lo divino. La idea muestra que el servicio Cristiano se caracteriza por la capacidad de resaltar lo divino e impersonal que ocultan las formas creadas del mundo y porque lo dona por medio de la experiencia de los sentidos al tránsito de la adoración personal de Dios que se concretiza en la plegaria<sup>501</sup>. Kandinsky escribe en 1927 sobre el «arte sintético» y allí rescata la idea del arte monumental concebida como concreción dramática de *síntesis*, luego superada por la consideración de cierta concreción espacial, como se vio en el capítulo anterior, afín a la práctica pictórica. En “*Und, Einiges über synthetische Kunst*”, publicado en la revista *i10* en Amsterdam, compara el efecto estético envolvente del servicio ortodoxo con la *Gesamtkunstwerk* wagneriana y le otorga un valor muy similar al que tiene para Bulgakov a la sensualidad propia de los elementos materiales<sup>502</sup>.

Pero, lo que nos interesa aquí de este segundo aspecto es la conceptualización de los materiales que cabe en la doctrina del “materialismo sagrado”. Tal conceptualización empareja el aspecto estético de la sustancia material en la Liturgia Divina con la teorización de lo estético que toma forma en la metafísica medieval de la luz, en la que los conceptos de Lux y Lumen configuran un arreglo que bien puede corresponder al de la unidad formada entre la esencia divina y las energías creadas en la doctrina anti-palamita.

---

<sup>501</sup> Bulgakov, *The Bride of the Lamb*, p. 81. Cfr. Rubin, *ibíd.*, p. 117.

<sup>502</sup> En este fragmento se verifica la evolución desde la concreción dramática a la concreción espacial de la *síntesis* que marca un salto importante en su conceptualización. Aquí, afina el salto conceptual con implicaciones históricas:

*It may be regarded as more or less proven that in the old Russian church all the arts served, with equal prominence and to the same extent, a single goal—architecture, painting, sculpture, music, poetry, and dance (movement of the clergy). Here, the aim was purely internal.*

*This is an important example, since even today attempts made in various countries to build churches in old style, which every time and without exception produces nothing but a lifeless architectural schema (Kandinsky, “Und, Einiges über synthetische Kunst”. Lindsay/Vergo, CWA, p. 712).*

## Epílogo

No sólo al comienzo, sino a lo largo de este estudio, se trata principalmente de desarrollar y de recrear un marco conceptual amplio y abarcador del cual se nutrió la meditación kandinskiana, entendida como la forma en la que se expresó la personalidad del pintor Vasili Kandinsky. Kandinsky nació en Moscú en un período marcado por la prontitud de las transformaciones globales de toda índole, en aquel cambio del siglo XIX al XX, en medio de una celeridad que trajo consigo una mutación en el ordenamiento de la relación del hombre con el mundo. Aunque se hable de transformaciones, cuando éstas van unidas al proceso en el que un orden humano muta, un desarrollo tal no admite la noción de *progreso* o, al menos, la noción moderna de él, aquella que corresponde al tipo histórico. De hecho, valga ahora la precisión de que la noción moderna de progreso es el riguroso eje vertebrador del orden o visión moderna, pero que es además su aberración, y, por tanto, si nos encontramos hablando de transformaciones que no admiten una noción tal de progreso, de lo que tratamos es de unos cambios que manifiestan una crisis particular, pero que al mismo tiempo llevan en sí el vigor inercial de los actos que tienen su raíz y que toman impulso en el apogeo del orden moderno. Dicho de otro modo, ese orden prologa las transformaciones de aquel cambio de siglo que, puede decirse, llevan en su código características esenciales del optimismo que fundó las bases de la visión moderna. Ya sea que se hable de la condición *posmoderna* o, mejor, según lo que se acaba de decir, de un desarrollo *metamoderno*, la prontitud de las transformaciones y los eventos que tienen lugar en ese marco conceptual e histórico signan la novedad en el orden y marcan el pacto de una relación inorgánica hombre-mundo que causó entonces una gran sorpresa y conmocionó a los agentes de la cultura.

La meditación kandinskiana es pues el producto del marco conceptual amplio y abarcador que compagina la serie larga de eventos que narran algunas tradiciones culturales y religiosas diversas, aunque todo vistazo al origen de cada una por separado orienta la mirada hacia un punto en común. Asimismo, haciendo

parte del marco conceptual para la meditación kandinskiana, se consideran los contextos sociales y políticos por los que trasegó la persona, el Kandinsky que abandonó la carrera académica en Moscú por perseguir en Múnich una formación como pintor, donde forjó un éxito relativamente importante; el mismo que emprendió viajes exóticos en búsqueda de inspiración, emulando los hechos por grandes hombres como Goethe; el hombre que fue rechazado político en Alemania tras la Primera Guerra Mundial y que desempeñó un papel importante en la política educativa del nuevo régimen bolchevique en la Rusia soviética sin respaldar por completo las ideas de la Revolución; quien se acomoda en la facultad de la Bauhaus a la intención democratizante de su teorización sin simpatizar con ésta; y el hombre que vivió sus últimos años, podría decirse que, asilado en París sin disfrutar de un acentuado reconocimiento o vigencia dentro del mundo artístico. En los contextos sociales y políticos que afectaron mayormente a Kandinsky –la democratización alemana y el bolchevismo ruso como procesos internos de la “*Kultur*” y de la “*Edad de plata*”, respectivamente– se intersectan las líneas conceptuales de los marcos de tres tradiciones culturales: el esteticismo francés, el pensamiento filosófico germano (y sus interpretaciones) y la conciencia religiosa neo-cristiana en Rusia.

La amalgama de estos cinco elementos (los dos contextos sociales y las tres tradiciones culturales mencionadas) configuraría en detalle el marco conceptual que encierra a la meditación kandinskiana y que, como se ha dicho al abrir este epílogo, se presenta como un asunto principal de estas páginas. Pero, de alguna manera, quiero invitar a pensar de nuevo en la forma en que se presenta este estudio, dado que su estructura ejecuta, a medida en que se avanza en él, un ejercicio escalonado de generación de algo que no es de manera alguna obvio, de una tesis que nos sitúa en el camino, que nos aproxima a determinar los rasgos característicos de la teorización trascendental del arte que motivó a Kandinsky a seguir una intuición temprana y semejante a una revelación. La forma de este estudio trajo al frente de manera alternada los rasgos característicos de cada uno de los cinco elementos, en un imponente vaivén, a saltos entre el presente y el pasado, es decir, un diálogo entre las expresiones culturales que informaron acerca de los contextos que afectaron directamente a

Kandinsky y las fases más originarias de ambos, entre las que contamos aquí, por ejemplo, la normatización de la Estética a manos de Baumgarten y de Kant; la polémica que Goethe estructuró en contra de los métodos de Newton y, en general, en contra del cartesianismo; también, la conexión entre las conclusiones de éste último y las ideas escolásticas sobre la luz; e, incluso, *más atrás*, a una fase representacional a-histórica, simbólica, a un “eón” donde la *Magna Mater* despliega su hegemonía, el más originario y categórico en la explicación que nos obsequia Eugenio Trías sobre lo que es el *acontecer simbólico*. Sin parar ahí, por la otra línea, contamos en este estudio con otro ejemplo crucial de salto: la interpretación del kantismo en la *Sofía* de Soloviov, y en las sofiologías de dos de sus seguidores, Bulgakov y Florensky, las cuales se valen de los estatutos originales de los dogmas del Cristianismo Ortodoxo para reivindicar un gusto por los gnosticismos, no sólo los cristianos, sino también los paganos, que se manifiestan en una conciencia neo-cristiana de perspectiva ecumenista como esencia teleológica y escatológica. Como se puede deducir, para ambas líneas, el punto de llegada, la más originaria de las fases resulta ser la misma: el “eón” representacional, la matriz simbólica de los sistemas de ideas que componen los contextos por los que Kandinsky paseó.

Durante el curso de este estudio, a medida que se yuxtapuso un salto adicional y avanzaron de modo relativo al conjunto de saltos las explicaciones sobre las transformaciones formales en las imágenes del pintor moscovita, emergieron las líneas conceptuales más limpias de una idea simple que porta la meditación kandinskiana a través de todo el *corpus* que la configura. Con cada yuxtaposición de un salto adicional, se fueron caracterizando y determinando las partes concretas de lo que, tras una observación comprensiva de las imágenes y de los textos kandinskianos, podría considerarse como el impulso de la creación que les da forma material. Es imposible no reparar por lo tanto en el tema de la *misión*, dentro del cuadro enmarcado por el *profetismo* y el *pacto*, provisto por la tradición cultural rusa transformada en ideología, aunque este estudio no se detuvo en proponer lo *ético-pre-estético* como un asunto conclusivo relativo al papel del arte en la sociedad teorizado por las vanguardias. En vista de que este asunto se puede

considerar ya un tópico de los estudios sobre los artistas de aquel cambio de siglo, aquí, la función *ética-pre-estética* fue tomada como presupuesto para ahondar en los rincones de la meditación kandinskiana.

Así se ha cumplido de paso uno de los objetivos introductorios. Apoyados en la advertencia que se hizo al lector en el prólogo, adelantando desde allí, el hecho de que en estas páginas no encontraría un tratamiento extensivo de una expresión familiar al léxico kandinskiano como lo es “la necesidad interior” (*innere Notwendigkeit*), en cuanto a que es una expresión que se ha constituido desde la misma época de lo que Casals (2015) ha denominado «clima expresionista» en tropo y a que, por lo tanto, también en una expresión elusiva que se resiste a toda remisión a un hecho concreto y a una conceptualización objetiva<sup>503</sup>, la tocamos apenas de pasada cuando se trató del diálogo entre dos conceptos teóricos, a saber, la *Kunstwerden* de Semper y la *Kunstwollen* de Riegl, que, consideré, aportarían más contundentemente al asunto de la reflexión sobre lo materiológico. No obstante, “la necesidad interior” no deja de ser para Kandinsky una referencia importante que, sin las consideraciones que se han previsto y abordado aquí, lo ataría sin más al sistema de ideas del idealismo alemán y a su forma artística de manifestarse, el Romanticismo; pero, dado que asumimos que la meditación kandinskiana se nutre por más de una vía y que en la persona de Kandinsky interactúan elementos provenientes de varias tradiciones moldeando allí, en su propia persona, el locus de su meditación, se hizo caso del rodeo anunciado, al optar por el seguimiento de las líneas hermenéuticas que explican cada una de las rutas por las que llegan las claves que dan sentido al conjunto de formas de expresión que configuran el *corpus* kandinskiano, esas claves que permitieron la deconstrucción del enlace entre el impulso creador y el propósito o esencia teleológica del arte provisto por la meditación kandinskiana.

---

<sup>503</sup> «Clima expresionista», como vimos, es en sí un tropismo que señala, de modo englobante, la caracterización del ánimo de una transición generacional que corresponde a un momento histórico determinado, a saber, el cambio de siglo XIX al XX en lo que aquí, usando otro tropismo, señalamos como la *Kultur*, para agrupar todo el contexto cuyo denominador común es el uso de la lengua alemana.

En adelante no hablaré de tradiciones, sino que diré que, en general, lo que dio forma a la tesis fue la práctica, desde el punto de vista filosófico, de algunas transacciones entre cuatro grandes órdenes conceptuales: el histórico-sociológico, el teológico, el estético y el artístico. Vimos que desde la actualidad post-bélica tanto en Alemania como en Rusia emergen órdenes sociales alternativos a la hegemonía burguesa de la primera y a la del comunismo de la segunda, de estructura jerárquica, tal vez inéditos aunque más correctamente deberían caracterizarse como inusuales, que comparten una cierta tendencia a la verticalidad y que curiosamente plantean en común una reversión del orden oficial de ambos contextos (aunque éstos se enfrenten ideológicamente) en la que el arte arriesga un papel único en la superación de la crisis. En algún lugar de la *Edad del espíritu*, donde se toca el tema del “repliegue crítico de la razón”, encontramos que Trías se refiere a los órdenes alternativos como el “retorno de lo reprimido” y lo relaciona con “lo secreto” (habla de sociedades secretas y de lo oculto). Pero, aunque Trías localiza este “retorno de lo reprimido” durante el Romanticismo, prefigura así la fórmula que invierte el orden oficial ahora en un período en el que se han teorizado sociológicamente los rasgos concretos más característicos de la cultura de cambio de siglo en los dos contextos.

A partir de dos de las categorías sociológicas aquí descritas, *decadencia* y *kitsch*, se destapa la vía que lleva a la fascinación por la teosofía de Boheme, por el gnosticismo neo-platónico, por el folclor y por algunas formas del paganismo ruso que, en especial, canalizan el interés de Kandinsky por el fenómeno del chamanismo siberiano. Desde allí, desde las categorías sociológicas con arreglo al interés artístico, queda al descubierto la encumbrada posición que ocupa la figura del artista en el esquema triangular que representa lo que Kandinsky denominó “la vida espiritual”. Seguramente, como habrá advertido el lector, no solamente “la necesidad interior”, sino que el tratamiento de otros tópicos afines al de la pretendida cima desde la cual la figura del artista domina la representación esquemática de “la vida espiritual” ha quedado aparentemente por fuera del planteamiento de la tesis. Aunque no hayan pasado sin mención alguna, puede asaltarle una duda. ¿Por qué razón no se habría ensayado una

profundización sobre los temas del *genio* o de su tránsito hacia el *mito del hombre nuevo*? Definitivamente no porque hubiesen sido temas ajenos a la inmersión de Kandinsky en el «clima expresionista», ya que, como se ha dicho, ambos son ya entonces tópicos que contribuyen a la categorización de la *Kultur* del cambio de siglo. El caso de lo relacionado con la personalidad de Schönberg o el de la Antroposofía de Steiner pueden contarse como ejemplos próximos a Kandinsky que, inercialmente, llevan todavía la marca de estos tópicos en sus reflexiones; en general, los casos de la generación precedente ya revisados por algunos hombres excepcionales de su propia generación, como Thomas Mann, acentúan el declive de las categorías romanticistas a las cuales se aferran aquellos con ahínco. En realidad, en Alemania, tales revisiones críticas ofrecen un alivio acerca de estos tópicos o promueven un desarrollo atemperado de los mismos que los encuadra en el esquema sociológico que cuenta el estado de la sociedad alemana tras el devastador evento de la Primera Guerra Mundial. Así, además de Mann, hemos confiado en el juicio de Max Weber para elaborar la plantilla que sigue el esquema triangular que describe Kandinsky en *Über das Geistige in der Kunst*.

Pero, he dicho que estos tópicos quedaron aparentemente por fuera del planteamiento de la tesis por una razón muy particular. Si bien Kandinsky pasa de largo sobre las categorías romanticistas<sup>504</sup>, con lo cual su meditación coincide con el tratamiento, no diremos que más racional, pero sí menos idealista de Max Weber en el sentido que proviene del idealismo alemán, las raíces kantianas de estas categorías llegan a Kandinsky por otra vía. De ahí que su afinidad con Schönberg o su interés por Steiner hayan sido genuinos en algún momento de la historia del pintor moscovita. Pero, la vía por la que la meditación de Kandinsky se hermana subrepticamente con los atavismos de estos dos grandes animadores de la *Kultur* es la de la conciencia religiosa neo-cristiana que emerge en Rusia como reacción al advenimiento del régimen bolchevique. Gracias al cordón umbilical que lo mantiene ligado a la tradición eclesíastica de la Ortodoxia rusa, su meditación revela aspectos que valoran cierta forma particular de la “ideología moscovita” que responde a la conciencia religiosa neo-cristiana y recordemos

---

<sup>504</sup> Kandinsky no habla del genio ni del hombre nuevo

que la obra de Soloviov remite frecuentemente a las ideas kantianas de síntesis y de las antinomias. Siendo el orden de esta forma de “ideología moscovita” una suerte de para-texto del esquema sociológico que plantea Weber para Alemania, para Kandinsky funciona como el hipo-texto de su esquema de “la vida espiritual” que permite el encuadre de su meditación y le da vigor en el esquema sociológico anti-burgués de la Alemania industrial del período entre-guerras.

Así, pues, el concepto de *éxtasis* proveniente de una virtual teorización del trance chamánico se erige como un puente por el que se da la entrada del arte y de la figura del artista al esquema sociológico que explica el orden social alternativo que, como ya hemos mencionado, presenta un perfil similar en el contexto alemán y en el ruso. La importancia del concepto de *éxtasis* en este sentido es que da permiso al ámbito de lo estético como instrumento concreto con la potencia para moderar el funcionamiento del orden. En Alemania, Kandinsky encuentra cierta facilidad para lograr que sus ideas rimen con las del entorno, pues, apoyado en la tradición del desarrollo de la Estética que allí se da y que viene desde Kant, pasa por el formalismo de un Fiedler y arriba al surgimiento de las concepciones psicologistas de Lipps y las implicaciones de la filosofía de Bergson, adopta el léxico vigoroso del *Geist*, pero su acoplamiento al contexto alemán es ambiguo, ya que en realidad, *lo estético* funciona para Kandinsky como instrumento para un propósito distinto al de la democratización del orden social. Es para el Kandinsky con raíces en la tradición rusa y en el acervo moscovita para quien la instrumentalización de la Estética o de aquella *lógica de lo estético* que se incoa a partir de Kant abre la puerta para transitar y seguir por el camino adelantado por los sofíólogos neo-cristianos rusos.

Allí, en la Rusia que está en el tránsito para deponer el zarismo y, por lo tanto, de restar toda la influencia del Cristianismo Ortodoxo en el establecimiento del orden político, emerge a manera de reacción una conciencia religiosa que se fundamenta en la sabiduría divina, autorizada y originaria del *lógos*, es decir, en la manifestación verbal de lo divino. La estructura formal que piensa teológicamente su dogma se basa en la separación y en la distinción neo-platónica de la esencia divina y de las energías que

emanan de ella. Lo más interesante de esta conciencia religiosa viene a ser su actitud ecumenista frente a *lo otro*. Entiende como instrumentos para su fin teleológico, el de lograr una humanidad que se caracterice por el reconocimiento de dicha separación y de la inmanencia de la divinidad, a todas las manifestaciones que se salen del dominio de su doctrina. Se impulsa así, en el inicio, estableciendo un diálogo con el judaísmo, pero, por poner otro ejemplo tal vez más elocuente, el campo mismo de la política, precisamente el campo en el que en ese momento se arremete en contra de las instituciones religiosas, es acogido entre el listado de agentes o de fuerzas espirituales que se mueven hacia un mismo objetivo: la edificación futura de un orden social cristiano que cubra todos los rincones del globo. La inmanencia del proceso de ordenamiento proporciona una matriz objetiva a la distinción entre esencia y energía que marca el humanismo antropológico de la conciencia religiosa neo-cristiana. Propone por fin la poderosa designación simbólica que uniría la conciencia humana y la materia, de una manera análoga a la que en otro contexto Merleau-Ponty habla de “la carne del mundo” como del sustento para la encarnación de lo divino.

Kandinsky, gracias a la *lógica de lo estético* post-kantiana que encontró en el ámbito de la discusión sobre la abstracción pictórica en Alemania, vinculada con la marcha de la razón hacia el borde de su sublimación dialéctica en la filosofía alemana, y, gracias también, a su propia naturaleza de polemista, chocando siempre con la crítica de su tiempo, recupera el asunto de las categorías formales estéticas que adoptó del esteticismo francés, no sin justificar gracias al sentido y al propósito trascendental implicados en el seguimiento de esa “lógica” su propio desacuerdo con “el arte por el arte”. Varios asuntos formales de la reflexión sobre el color en la pintura vanguardista francesa, *arabesco*, *mancha*, *centralidad*, *ritmo*, “*movimiento del color*”, son las categorías estéticas empíricas que evidencian las tensiones y las fuerzas que configuran el “plano pictórico”. Y, con ellas, *lo decorativo* y *lo ornamental* disputando su posición como categorías artísticas, se enriquece el debate crítico sobre la obra de arte en el ámbito germano. En últimas, el haber reunido pragmáticamente el conjunto de estas categorías en su meditación es el modo en el que

resalta la condición elemental del color, no sólo dentro de la obra pictórica, sino que gracias a ella también en “la vida espiritual”.

Kandinsky, puede decirse entonces, vive todo el drama alemán que reúne lo estético, lo artístico y lo social al modo de la conciencia religiosa neo-cristiana rusa. Esto quiere decir que todo el asunto de la *lógica de lo estético* que concreta su base pictórica en el asunto de los efectos (directos) del color (en el alma) es adecuado por Kandinsky para engranar su meditación al objetivo escatológico de la conciencia neo-cristiana rusa de la encarnación de la divinidad en el cuerpo social (humanidad en un sentido eclesial) y en el cuerpo del hombre (humanidad en el sentido que lo propone como un microcosmos) como llegada del género a conocer lo divino a través del conocimiento de lo humano. Desoye el llamado teleológico de la *lógica de lo estético* a resolver la dificultad para que la razón se eleve apoteósicamente a entelequia, gracias a un pacto renovado con lo simbólico, elaborado en Occidente por la especulación metafísica que le sucede a Kant; en cambio, utiliza dicha *lógica de lo estético* para sincronizarse con el objetivo teleológico de la conciencia religiosa neo-cristiana: el retorno triunfal de lo simbólico, representado por la idea de un “materialismo sagrado”.

Ambos fines teleológicos corresponden, cada uno, a una noción de *síntesis* diferenciada. Una resuelve la cesura en un esquema de absorción o de participación medida de lo simbólico en lo racional. La otra no resuelve: reconoce la cesura misma como elemento que convoca los términos distintos e irreductibles de lo que es antinómico por esencia.

Si se pudiesen representar las dos nociones de síntesis como caminos o devenires, se obtendría un cuadro en el que se recorre la misma ruta en direcciones inversas, donde el puerto de llegada para una sería la apoteosis de la razón y para la otra el retorno triunfal de lo simbólico como misión de una forma de conciencia. En este punto se encuentra la deuda más grande (y también el mayor agradecimiento) que esta tesis tiene con un sistema filosófico. La obra del filósofo barcelonés Eugenio Trías, en especial el libro titulado *La edad del espíritu*, ofrece tal cuadro, pone bajo los pasos el camino que recorren ambas teleologías y

escatologías, cada una en la dirección hacia su puerto de llegada. El esquema categorial de Trías, duplicado en dos aconteceres, el simbólico y el espiritual, es el mapa que esta tesis usa para dar con las claves hermenéuticas de la meditación kandinskiana. Pues, si del retorno triunfal de lo simbólico se trata, en afinidad y acogida con el marco de la conciencia religiosa neo-cristiana, se necesitó de un concepto de lo simbólico acorde con la altura de la discusión sobre lo que se puede considerar que haya de “espiritual en el arte”. Por esta razón tuvo que acudir, sobre cualquier reducción o aproximación semiológica a lo simbólico, al concepto filosófico de símbolo que ha legado el filósofo barcelonés, concepto que resalta el hecho de que lo simbólico es siempre una forma verbal (Trías, 1994, p. 32), un acontecer o un devenir que apunta a la consumación de un ciclo vital, un proceso que es de alguna manera vagabundo, un desarrollo que relega la noción que sobredetermina al símbolo como un objeto que evoca al mismo tiempo al significante y a lo significado. En Trías, el acontecer simbólico, la forma verbal, supera el análisis que determina las partes (significante y significado) y se para sobre el proceso en el que algo va en el camino a simbolizar, es decir, a la concreción de una *síntesis* como la de la teleología de la conciencia religiosa neo-cristiana o de la meditación kandinskiana.

Con ese cuadro, con ese mapa que nos obsequia Trías en las manos, pudimos caminar hacia atrás, en la dirección que contraviene el desarrollo mismo de la obra de Trías hacia su «filosofía del límite». Así cobró sentido en este estudio la asignación de la voz del «desandar» para la meditación kandinskiana, pues, al ubicar el punto de partida de ésta en la normalización de la Estética que es obra de Kant, en acuerdo con las apuestas teleológica y escatológica que identifican a la conciencia religiosa neo-cristiana rusa, se dió la marcha hacia la primera categoría del ciclo simbólico de Trías, donde la hegemonía de la materia dirige el acto del acontecer simbólico y se concibe como símbolo a venir en la noción de *Magna mater*, que recauda la importancia del caos, de lo informe, de lo matricial, del fondo fértil que pre-condiciona todo lo creado, seguramente como el ‘lienzo vacío’, como la materia pictórica, es decir, como el color y sus movimientos.

No deseo de esta manera desajustar el orden en que se narra esta tesis. Por el «desandar» de Kandinsky deben entenderse al menos dos cosas. Una es la libertad para marchar en retroceso por el mapa de las categorías de los ciclos de Trías con la mirada puesta en el primer eón, el de la hegemonía de la *Magna mater*. La otra, con el permiso de la primera, tiene que ver con la presentación cronológica de este estudio. En la medida en la que se transforma formalmente el *corpus* kandinskiano, se va formando en sincronía con el avance del tiempo el concepto categórico que dirige la meditación kandinskiana; así, el orden del estudio, exceptuando el capítulo uno, que ubica desde un principio el marco sociológico-histórico del estudio en el «clima expresionista», corresponde a un desarrollo en avance que atraviesa la meditación del artista moscovita, mas no a una periodización formal. Pero, asimismo, al avanzar en la narración, nuevamente con la licencia para desandar por el esquema categorial de Trías, se acentúa la remisión que conduce a varios momentos que preceden históricamente el lugar en el espacio y en el tiempo en el que se ubica la obra de Kandinsky. Así, teniendo en cuenta la importancia que el color presenta para el aspecto estético que da la acogida a la meditación de Kandinsky dentro del marco de la conciencia religiosa neo-cristiana rusa, al llegar al concepto de *síntesis* relacionado con dicha conciencia nos lanzamos decididamente a la búsqueda del momento en el que color y luz quedan reunidos en una teoría del color para el arte.

En este empeño nos encontramos primero con la *Teoría de los colores* de Goethe (1810), ampliando de manera profunda lo que apenas es una referencia en algunos de los elementos del *corpus* kandinskiano. El salto a aquel momento, a la *Teoría de los colores*, que se presenta como una discusión que polemiza en contra de la metodología de Newton para descifrar las claves del misterio de la luz es, en el fondo, un diálogo con la metafísica escolástica de la luz y con la teoría estética sobre la luz que se origina en el diálogo entre Platón y Aristóteles acerca del problema de la distinción entre esencia y energía. En ese diálogo, el concepto de luz tiene la misma potencia que tiene el de *Magna mater* en el pensamiento de Trías y, por lo tanto, está revestido del mismo uso “verbal” de lo simbólico, es decir, que tiene la forma de un acontecer o de una vía o camino hacia la concreción de la esencia.

Desde que Newton lanza sus conclusiones, media entre el problema de la distinción esencia-energía y el concepto de luz la forma de la analogía y, por lo tanto, se interrumpe la vía directa en la que la luz divina (esencia y energía) actúa. El otro resultado particular producido por la mediación de la analogía es que se extravía la identificación entre los actos de la luz teorizados en el medioevo, especialmente entre *lux* y *lumen*. En su intuición, Goethe preserva esta identificación y cita a Kircher para definir el color como *lumen opacatum* (Goethe, 1810, §69). Como se puede observar, entonces, la restitución de la identificación de los actos de la luz propone que la luz sea tomada, al modo medieval, como un atributo de la materia misma: el color es la encarnación de la luz en la materia y, en consecuencia, al propósito de la pintura, siguiendo a Goethe y al mismo Kandinsky, le corresponde el papel, por tratarse su asunto esencial acerca del color, no sólo de señalar esta idea, sino de restituir la vía directa en la que la materia actúa luminosamente sobre el sujeto.

Pero Kandinsky entiende que haya unas condiciones de ordenamiento y de forma que permitirían la restitución de la vía directa en la que el color actúa luminosamente sobre el sujeto, es decir, en la manera en la que se vive la conciencia de la distinción entre energía y esencia, y en este caso en particular en el uso compositivo que se le puede dar al color para que se revele la conciencia de la interacción caótica de las tensiones y fuerzas inherentes a lo matricial. Llegar a la ejecución de tal ordenamiento sería el propósito de la pintura. No pasa en vano por la Bauhaus, donde comprende que la concreción del propósito de la pintura toma lugar en el espacio pictórico, en el plano pictórico, en el plano de interacción de las tensiones en la materia pictórica. En este proceso, las categorías empíricas que se pueden encontrar en las imágenes hechas por Kandinsky hasta 1913 –*arabesco, mancha, centralidad, ritmo, “movimiento del color”*– ceden su lugar a la *distinción entre transparencia literal y fenoménica* y a *la relación de las figuras con el cruce de las diagonales*. A partir de entonces, Kandinsky serializa su producción esperando formar la conciencia de las tensiones inherentes a la materia pictórica y de sus infinitas posibilidades creativas.

Con su paso a una concepción espacial de la concreción de esa conciencia, Kandinsky parece indicar que entiende, como lo entendió Weber en la *Kultur*, que el esquema de “la vida espiritual” es una máscara que alienta vanamente las ambiciones de trascendencia del hombre, pero que todavía oculta los problemas que comporta el concepto de *éxtasis* que va ligado a la reunión de lo simbólico a lo racional en la vía en la que la razón se concibe como entelequia. Sin embargo, no por eso se derrumba el esquema. Simplemente se percata de su forma legítima en el marco de la conciencia neo-cristiana de la *Edad de plata*, la cual, dicho de otra forma, es la conciencia misma de la separación entre lo simbólico y lo racional que se adquiere a través de la concreción del acontecer simbólico, del retorno de lo simbólico entendido a la manera de Trías como fenómeno poderoso, pues intuye que la pintura se acoge a esa conciencia de la inmanencia de lo divino al cumplir su propio propósito y participa del propósito ecuménico de dicha conciencia: la creación de un orden social cristiano real, de tipo eclesial, en el que la esencia divina se encarna en la humanidad entendida en cuanto a esencia tanto del género como del individuo.

En últimas, la meditación de Kandinsky traslada la estela que dejó el Idealismo Alemán en la *Kultur* del cambio de siglo al Idealismo cristiano ruso, donde la síntesis cobra el valor de la conciencia de la potencia divina y creadora de la interacción caótica de las tensiones inherentes a la materia, revestida de poder simbólico en la noción de lo matricial. Así se explica de pasada el relevo de “lo espiritual” (*das Geistige*) por la “Gran síntesis”. A través de la formación de la meditación kandinskiana, se pasa de un agente que mueve hacia un horizonte trascendental a uno que proyecta la realización de un resultado concreto y revela así la inmanencia de la esencia creativa. Por lo tanto, se puede concluir que lo que termina formado cabalmente como *síntesis* estuvo desde el principio de la meditación del artista moscovita como *das Geistige*. Se trata, pues, de la conciencia misma de la primordialidad de la materia y de la potencia creativa que pasa por ella, que en el caso de la pintura se adquiere a través del uso a propósito del color, uso muy específico que permite descubrir la condición matricial del color y del plano pictórico (que es la forma misma en la que el color se manifiesta).

Tal vez, el fondo estructural de la polémica en la que Goethe interpela el método científico de Newton sea el de la mediación de la analogía en la relación entre la esencia y la energía, comprendida como lo que emana de aquella.

## Figuras



Figura 6. Kandinsky, V. *Komposition VII*  
1913

Óleo sobre lienzo

200 x 300 cm

Moscú

Galería Tretiakov

<http://www.kandinskywasily.de/werk-36.php>, inserta el 16/09/2019



Figura 7. Kandinsky, V. *Murnau, Kohlgruberstrasse*  
1909

Óleo sobre cartón  
72 x 98 cm

<http://www.kandinskywassily.de/werk-565.php>, inserta el 16/09/2019

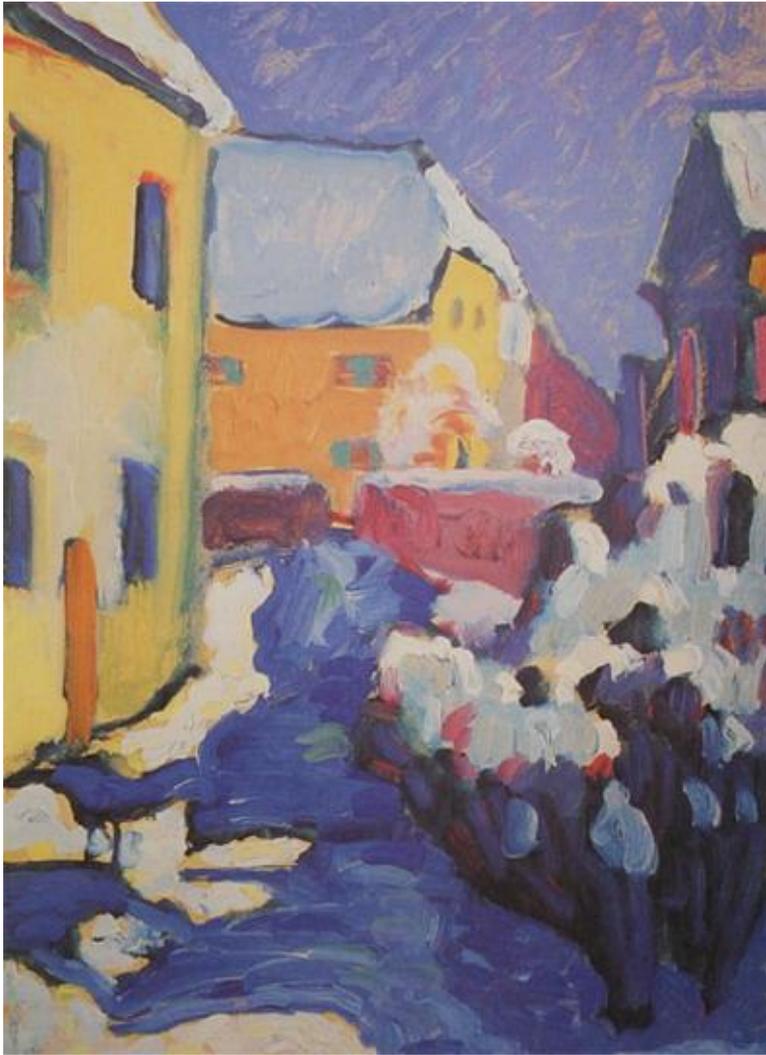


Figura 8. Kandinsky, V. *Friedhof und Pfarrhaus In Kohel*  
1909

Óleo sobre cartón  
44.4 x 32.7 cm

Múnich

Städtische Galerie im Lenbachhaus

<http://www.kandinskywasily.de/werk-9.php>, inserta el 16/09/2019

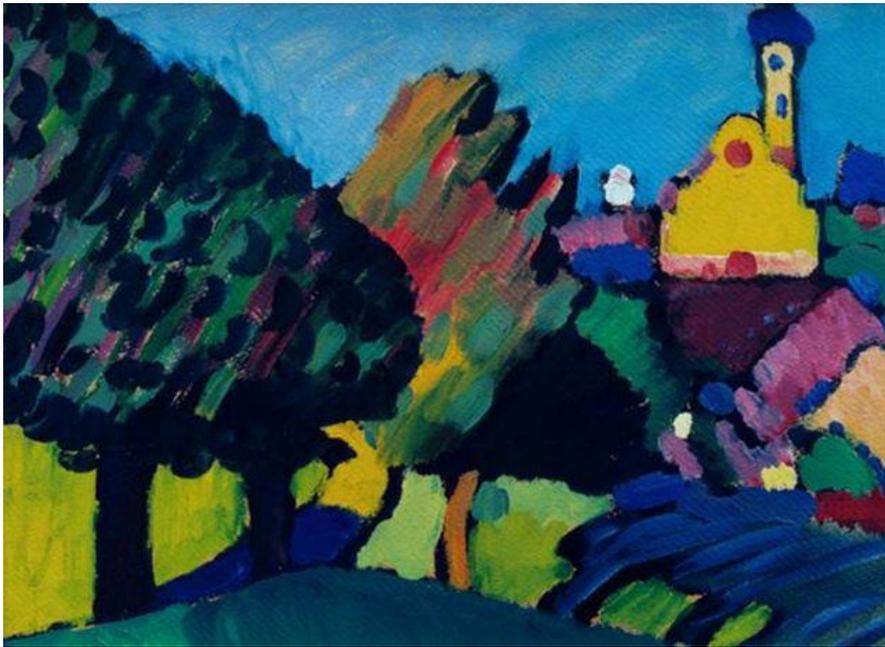


Figura 9. Kandinsky, V. Murnau, *Herbstliche Landschaft mit Kirche*  
1909

Óleo sobre cartón

33 x 44 cm

<http://www.kandinskywassily.de/werk-564.php>, inserta el 16/09/2019



Figura 10. Kandinsky, V. *Lied*

Título alternativo: *Chant de la Volga (Das Wolga Lied)*

1906

Témpera sobre cartón satinado

49 x 66 cm

París

Centre Georges Pompidou

<http://v-kandinsky.ru/wp-content/uploads/2013/06/21.jpg>, inserta el  
16/09/2019

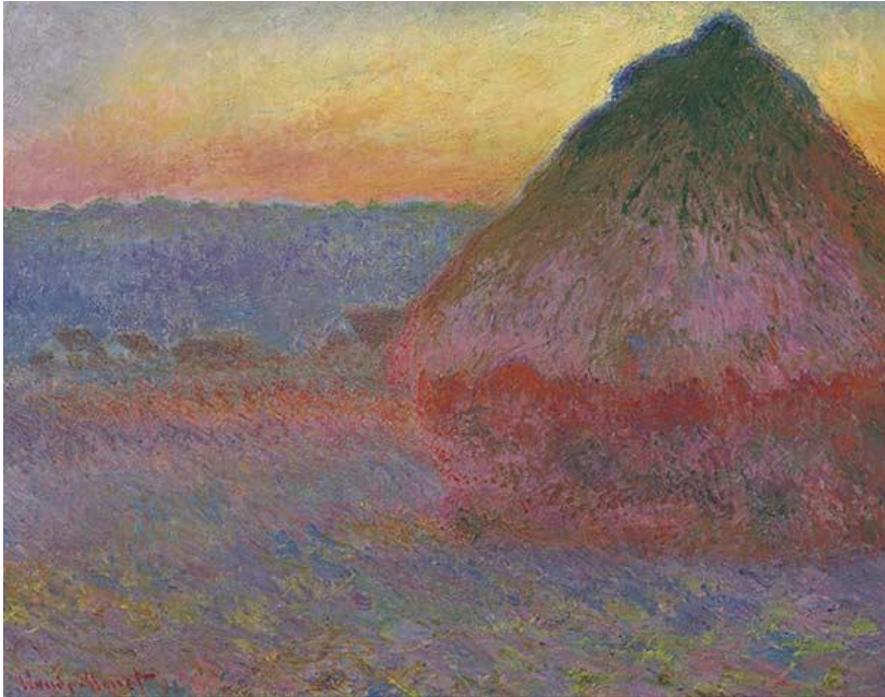


Figura 11. Monet, C. *Parva de Heno (Atardecer)*

1891

Óleo sobre lienzo

73.3 x 92.7 cm

Boston

Museum of Fine Arts, Boston

*Kandinsky. Una retrospectiva.* Palacios y Museos (Madrid: 2015) p. 19.

Derechos de la fotografía, Centre Pompidou.



Figura 12. Constable, J. *Landscape with a Double Rainbow*  
1812

Óleo sobre papel

33.7 x 38.4 cm

Londres

Victoria and Albert Museum

<https://www.wikiart.org/es/john-constable/landscape-with-a-double-rainbow-1812>, inserta el 22/09/2019



Figura 13. Turner, J. M. W. *Light and Colour (Goethe's Theory) The Morning after The Deluge – Moses Writing the Book of Genesis*

1843

Óleo sobre lienzo

78.5 x 78.5 cm

Londres

Tate Britain

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Joseph\\_Mallord\\_William\\_Turner\\_-\\_The\\_Morning\\_after\\_the\\_Deluge\\_-\\_WGA23180.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Joseph_Mallord_William_Turner_-_The_Morning_after_the_Deluge_-_WGA23180.jpg), inserta el

22/09/2019



Figura 14. Kandinsky, V. *Schwarzer Fleck*  
1912

Óleo sobre lienzo

100 x 130 cm

San Petersburgo

Museo Ruso

<http://www.kandinskywasily.de/werk-112.php>, inserta el 16/09/2019



Figura 15. Kandinsky, V. *Farbenstudie. Quadrate und konzenrische Ringe*  
1913

Acuarela, gouache y pastel sobre papel  
23.8 x 31.4 cm

Múnich

Städtische Galerie im Lenbachhaus

<http://www.kandinskywassily.de/werk-370.php>, inserta el 16/09/2019

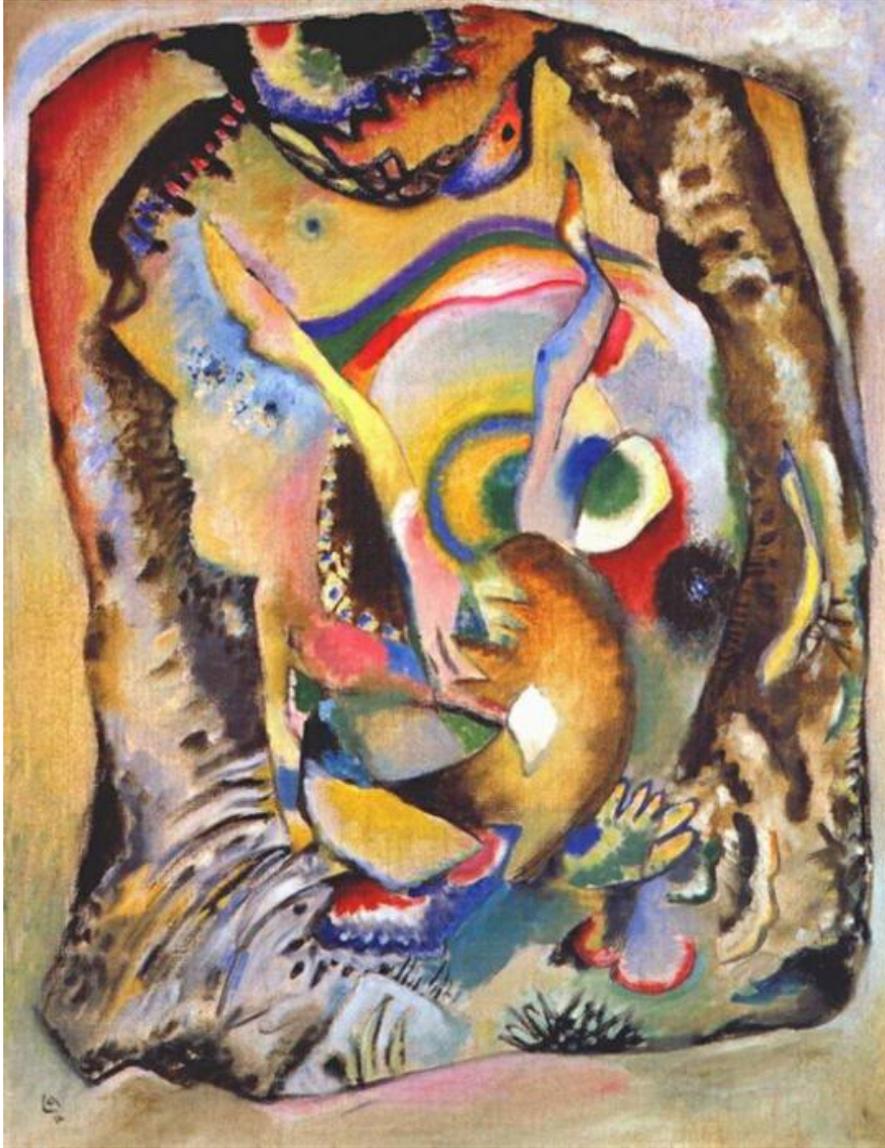


Figura 16. Kandinsky, V. *Bild auf hellem Grund*  
1916

Óleo sobre lienzo

100 x 78 cm

París

Centre Georges Pompidou

<http://www.kandinskywasily.de/werk-301.php>, inserta el 16/09/2019



Figura 17. Kandinsky, V. *Komposition 217. Grau Oval*  
1917

Óleo sobre lienzo

104 x 133.5 cm

Yekaterinburg

Museo de Bellas Artes de Yekaterinburg

<http://www.kandinskywassily.de/werk-96.php>, inserta el 16/09/2019



Figura 18. Kandinsky, V. *Weißes Oval*  
1919

Óleo sobre lienzo

80 x 93 cm

Moscú

Galería Tretyakov

<https://www.artforum.com/print/previews/200401/wassily-kandinsky-5971>,

inserta el 16/09/2019



Figura 19. Kandinsky, V. *Weißes Zentrum*  
1921

Óleo sobre lienzo

119 x 36 cm

Nueva York

The Solomon R. Guggenheim Museum

<http://www.kandinskywasily.de/werk-747.php>, inserta el 16/09/2019



Figura 20. Kandinsky, V. *Rotes Oval*

1920

Óleo sobre lienzo

71.5 x 71.5 cm

Nueva York

The Solomon R. Guggenheim Museum

<http://www.kandinskywassily.de/werk-40.php>, inserta el 16/09/2019

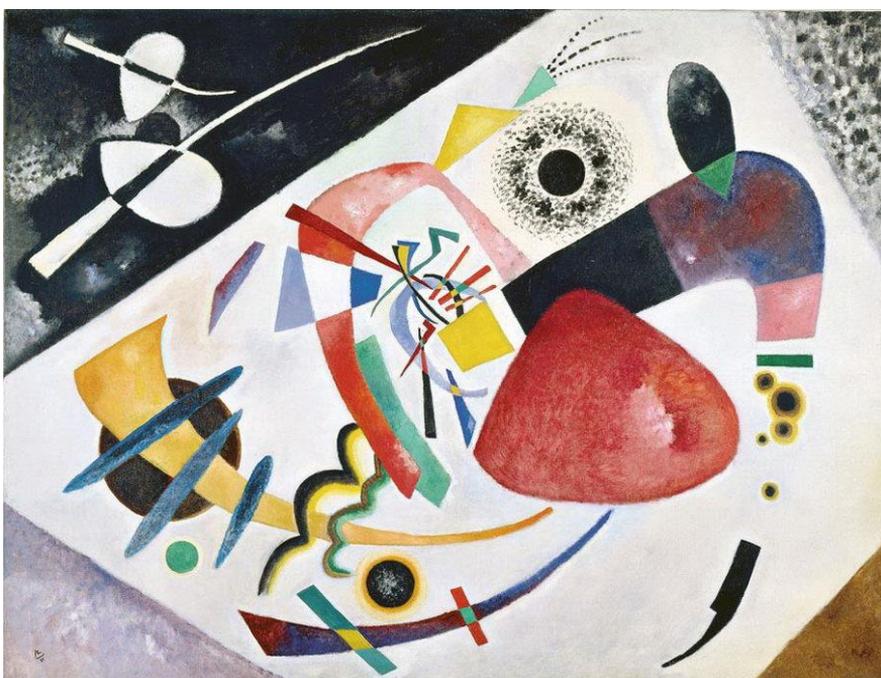


Figura 21. Kandinsky, V. *Rotes Oval*  
1920

Óleo sobre lienzo

71.5 x 71.5 cm

Nueva York

The Solomon R. Guggenheim Museum

<http://www.kandinskywassily.de/werk-40.php>, inserta el 16/09/2019

## Bibliografía

### Textos escritos por Vasili Kandinsky

KANDINSKY, V. "Color Course and Seminar", LINDSAY/Vergo, CWA, pp. 501-4

\_\_\_\_\_ y Marc, F. *Correspondencia*. LANKHEIT, K. (ed.) Traducción al castellano por Cantón, C. Editorial Síntesis (Madrid: 2004)

\_\_\_\_\_ "Course du Bauhaus", SERS, P., *Écrits complets*, pp. 159-391

\_\_\_\_\_ *De lo espiritual en el arte*. Traducción del alemán al castellano por Dieterich, G. Paidós, Edición conmemorativa numerada 1911-2011 (Barcelona: 2011)

\_\_\_\_\_ "Empty Canvas, etc.", LINDSAY/Vergo, CWA, pp. 780-3

\_\_\_\_\_ *Kandinsky: Complete Writings on Art (CWA)*, LINDSAY, K y Vergo, P. (eds.) Da Capo Press (Boston MA: 1994)

\_\_\_\_\_ *Mirada Retrospectiva*. Bouillon J-P (Ed.), Bixio, A. N. (traducción al Castellano) Emecé, (Buenos Aires:1979)

\_\_\_\_\_ "On the Question of Form" en *The Blaue Reiter Almanac*, edición documental por LANKHEIT, K. Thames and Hudson (Londres: 1974) pp. 194-97

\_\_\_\_\_ "On Understanding Art", LINDSAY/Vergo, CWA, pp. 286-90

\_\_\_\_\_ “Program for the Institute of Artistic Culture”,  
LINDSAY/Vergo, *CWA*, pp. 457-472

\_\_\_\_\_ *Punto y línea sobre el plano*. Traducción del alemán al  
castellano por Echavarren, R. Paidós (Barcelona: 2000)

\_\_\_\_\_ “The Basic Elements of Form”, LINDSAY, K/Vergo  
*CWA*, pp. 499-501

\_\_\_\_\_ *Wassily Kandinsky: Écrits complets*, Vol. III, *La  
Synthèse des arts*, SERS, P. (ed.) Denoel-Gonthier (París:  
1975)

## **Bibliografía sobre Kandinsky**

BARNETT, V. E. *Kandinsky Watercolors Catalogue Raisonné*.  
Cornell University Press (Ithaca: 1992-4)

BEHR, S. “Wassily Kandinsky and Dimitrije Mitrinovic: Pan-  
Christian Universalism and the Yearbook ‘Towards the  
Mankind of the Future through Aryan Europe’”, en *Oxford  
Art Journal*, Vol 15, No. 1, Manifest Destiny (1992), pp. 81-  
88

BERNAL, B. E. *El arte como acontecimiento Heidegger-Kandinsky*  
(Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2008)

FINEBERG, J. D. *Kandinsky in Paris, 1906-07* UMI Research  
Press (Ann Arbor: 1984)

FLORMAN, L. *Concernig the Spiritual—and the Concrete—in  
Kandinsky’s Art*, Standford University Press (Stanford, CA:  
2014)

- HALL, J. "Kandinsky's Composition VI: Heideggerian Poetry in Noah's Ark" en *The Journal of Aesthetic Education*, Vol 46, No 2 (Summer 2012), pp. 74-88
- HOBBERG, A. *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*. Prestel (Múnich: 1994)
- KANDINSKY, N. *Kandinsky y yo*, traducción al Castellano de Cristina Bucheister, Parsifal, Figuras 8 (Barcelona: 1990)
- KLEINE, G. *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky*,
- KOEHLER, K. "Kandinsky's "Kleine Welten" and Utopian Plans" *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57, No. 4 (diciembre, 1998), pp. 432-47
- KOJÈVE, A. *Kandinsky*, FILONI, M. (ed.), Abada editores (Madrid: 2007)
- KROPFINGER, K. "Latent Structural Power versus the Dissolution of Artistic Material in the Works of Kandinsky and Schönberg" en *Schoenberg and Kandinsky: An Historic Encounter*, BOEHMER, K. (ed.) Harwood Academic Publishers (La Haya: 1997), pp. 9-66
- MARCHI, R., "Pure Painting" in Berlin, 1912-1913: Boccioni, Kandinsky and Delaunay at "Der Sturm". Tesis Doctoral, University of Chicago (Chicago: 2002)
- OBLER, B. *Inimate Collaborations: Kandinsky and Münter, Arp and Tauber*. Yale University Press (New Haven: 2014)
- PODZEMSKAIA, N., *Colore, simbolo, imagine: Origine della teoria di Kandinsky*, Alinea Editrice, (Florenca: 2000)

\_\_\_\_\_ “La bibliothèque personnelle de Wassily Kandinsky à travers les fonds livresques de Paris et de Munich. Une réévaluation”. *Les bibliothèques d’artistes XXe–XXIe siècles* LEVAILLANT, F., Gamboni D., Bouiller J-R. (dir.) Presses de l’Université Paris-Sorbonne (Paris: 2009) pp. 81-105

\_\_\_\_\_ “Vasilii Kandinsky’s Color Doctrine and the History of the Color Tables From *On the Spiritual in Art*”. *Experiment*, No. 9, (2003), pp. 83-112

POLING, C. V. *Kandinsky’s Teaching at the Bauhaus: Color Theory and Analytical Drawing*, Random House Inc. (Nueva York: 1986)

REYNOLDS, D. *Symbolist Aesthetics and Early Abstract Art: sites of imaginary space*. Cambridge University Press (Cambridge: 1995)

RINGBOM, S. “Art in the ‘Epoch of The Great Spiritual’: Occult elements in the early theory of abstract painting”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, (1966) pp. 386-418

\_\_\_\_\_ *The Sounding Cosmos: a study on the spiritualism of Kandinsky and the genesis of abstract painting*. Acta Academiae Aboensis, Ser. A. Humanoria, Vol. 38, No. 2 (Åbo Akademi: 1970)

SHEPPARD, R. “Kandinsky’s oeuvre 1900-1914: The *avant-garde* as rear guard” *Word and Image*, 6, (1990), pp. 41-67

TUPITSYN, M. *Gegen Kandinsky/Against Kandinsky*. Hatje Kantz (Ostfildern: 2006)

WACKERNAGEL, R. “Kandinsky: An Exponent of ‘Modern Tempera Painting’” en BARNETT, *Kandinsky Watercolors Catalogue Raisonné*. Cornell University Press (Ithaca: 1992-4) pp.19-27

WEISS, P. "Are we ready to memorialize Kandinsky?" *Art Journal*  
Vol 43, No. 1, 1983, pp. 9-13

\_\_\_\_\_ *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer  
and Shaman*. Yale University Press (New Haven y Londres:  
1995)

\_\_\_\_\_ *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*.  
Princeton University Press, (Princeton: 1979)

\_\_\_\_\_ "Kandinsky Watercolors" *Art Journal*, vol. 53, No. 4,  
pp. 96-103

WERENSKIOLD, M. "Kandinsky's Moscow" en *Art in America*,  
vol. 77, no. 3 (marzo) (Nueva York: 1989)

## **Bibliografía general**

ALEXANDER, Z. Ç. "Jugendstil Visions: Occultism, Gender and  
Modern Design Pedagogy" en *Journal of Design History*,  
Vol. 22, No. 3 (Oxford University Press: 2009) pp.

ALLEN, R. F. *German Expressionist Poetry*, Twayne Publishers  
(Boston: 1979)

ANDERSON, S. "Peter Berehns' Highest Kultursymbol, The  
Theater" en *Perspecta*, Vol 26, *Theater, Theatricality, and  
Architecture* (1990), pp. 103-134

APTEKMAN, M. *Jacob's Ladder* (Academic Studies Press: 2011)

ARGAN, G. C. *Walter Gropius y la Bauhaus*, Gustavo Gili  
(México: 2006)

- ARNALDO, J. “Introducción” en GOETHE, *Teoría de los colores*. Simón, P. (traducción al Castellano de 1947). Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. (Madrid: 2000)
- ARNHEIM, R. “Progress in Color Composition” *Leonardo*, Vol. 20. No. 2 (1987), pp. 165-8
- BALL, H. *Flight Out of Time: A Dada Diary. Documents of Twentieth-Century Art*. ELDERFIELD, J (ed.) Traducido al Inglés por Raimés, Ann (University of California Press: 1996)
- BAUDRILLARD, J. *Las estrategias fatales*, traducción al castellano de Joaquín Jordá, Anagrama (Barcelona: 1984)
- \_\_\_\_\_ “Xerox y el infinito” *La transparencia del mal*, traducción de Joaquín Jordá, Anagrama (Barcelona: 1991), pp. 57-66.
- BENJAMIN, R. “The Decorative Landscape, Fauvism, and The Arabesque of Observation”, *The Art Bulletin*, vol. 75, no. 2 (junio, 1993),
- BENJAMIN, W. *Selected Writings: 1913-1926*, Vol. 1, BULLOCK, M. y Jennings, M. W. (eds.), Belknap Press/ Harvard University Press (Cambridge, MA: 1996).
- BESANT, A., Leadbeater, C., *Formas del pensamiento*, Editorial Kier (Buenos Aires: 1996)
- BILLINGTON, J. H. *El ícono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa* (1966). Traducción al Castellano por Esther Gómez Parro. Siglo XXI, (Madrid: 2012)

- BLANC, C. *Grammaire des arts du dessin*. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, (París: 2000)
- BLÉMONT, E. “The Impressionists”. Traducido del francés al inglés en Taylor, J. C. (ed.) *Nineteenth-Century Theories of Art*. (Berkley: 1989)
- BLOOM, H. *Presagios del milenio (La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección)* Anagrama (Barcelona: 2006)
- BONETSKAIA, N. “The Struggle for Logos in Russia in the Twentieth Century” *Russian Studies in Philosophy*, Vol. 40, No. 4 (2002), pp. 6-39.
- BOORMAN, H. “Rethinking the Expressionist Era: Wilhelmine Cultural Debates and Prussian Elements in German Expressionism”, en *Oxford Art Journal*, Vol 9, No. 2, 1986, pp. 3-15
- BORYS, A. M., “Lume di lume: A Theory of Light and Its Effects”, *Journal of Architectural Education (1984-)*, Vol. 57, No. 4 (mayo, 2004), pp. 3-9
- BOYARIN, D. *A Radical Jew: Paul and the politics of identity*. California: University of California Press, (1994)
- BULGAKOV, S. *Unfading Light: Contemplations and Speculations*. Traducido del ruso al inglés por Smith, T. A. Eerdmans (Grand Rapids MI: 2012)
- BÜRGER, P. *Theorie der Avantgarde (1974), Theory of Avantgarde*. Traducción al Inglés de Michael Shaw, Manchester University Press (Manchester: 1984)
- BURNISTROV, “The Interpretation of Kabbalah” *Tirosh (Studies in Judaica)*, No. 6 (2006) pp. 157-87

- \_\_\_\_\_ “Vladimir Soloviev and Russian Freemasonry: Some Kabbalistic Parallels” *Tirosh (Studies in Judaica)*, No. 6 (2006) pp. 35-50
- CALINESCU, M. *Cinco caras de la modernidad* (1987), traducción al castellano de María Teresa Beguiristain, Tecnos, (Madrid: 1991)
- CARLSON, M. “Fashionable Occultism: The Theosophical World of Silver Age Russia.” *Quest*, 99, 2 (2011) pp. 50-7.
- \_\_\_\_\_ *No Religion Higher than Truth: A History of the Theosophical Movement in Russia, 1875-1922*. Princeton University Press, (1993)
- CASALS, J. *Constelación de Pasaje*, Anagrama (Barcelona: 2015) Documento de Kindle.
- \_\_\_\_\_ *El Expresionismo*, Montesinos, (Barcelona: 1988)
- CHIPP, H., Seltz, P. Taylor, J. C. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, (University of California Press: 1968)
- CORBIN, H. *El hombre de luz en el sufismo iranio*. Siruela (Madrid: 2000)
- CYTOWIC, R. “Synesthesia: Phenomenology and Neuropsychology” en *Psyche*, Vol. 2, [psyche.cs.monash.edu.au/](http://psyche.cs.monash.edu.au/), archivo: [psyche-95-2-10-syn\\_phenomenology-1.cytowic.html](http://psyche-95-2-10-syn_phenomenology-1.cytowic.html), resumen (1995)
- DAMISCH, H. *A Theory of a /Cloud/*, Traducción del francés al inglés de Lloyd, J. Stanford University Press (Stanford CA: 2002)

- \_\_\_\_\_. “L’Inventeur de la Peinture”, en *Albertiniana*, Vol IV, *Société Internationale Leon Battista Alberti*, (2001)
- \_\_\_\_\_, Bann, S. “Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation” *Oxford Art Journal*, Vol. 28, No. 2, 2005
- DANTO, A. *The End of Art* (1996)
- DEGENAAR, M. *Molyneaux’s problem: three centuries of the discussion on the perception of forms*. Traducido de holandés a inglés por Collins, M. J. Dordrecht (Kluwer Academic: 1996)
- DELAUNAY, “Robert Delaunay, letter to Wassily Kandinsky, 1912” en Chipp, H., Seltz, P. Taylor, J. C. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, University of California Press (1968), pp. 318-9.
- DEMETZ, P. *Marx, Engels and the Poets*, The University of Chicago Press (Chicago: 1967)
- ELIADE, M. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Traducción de Ernestina de Champourcín, Fondo de cultura económica (México: 2009)
- ERN, V. *Bor ‘ba za Logos* (Moscú, 1911) [Fragmentos traducidos por Bonetskaia, N. en BONETSKAIA, N. “The Struggle for Logos in Russia in the Twentieth Century”, pp. 6-39].
- FLAMARIQUE, M. L. “Sobre la relación entre filosofía existencial y religión. Heidegger lector de Schleiermacher” en *Pensamiento*, vol. 67 (Madrid: 2011)
- FLORENKSY, P. *Beyond Vision – Essays on the Perception of Art*. MISLER, N (ed.) Traducción al Inglés por Salmond, W. Reaktion Books (Londres: 2002)

\_\_\_\_\_ “Magichnost ’ slova” (“The Magic of the Word”) en *Mysl ‘i iazyk (Thought and Language)* (1920) [Fragmentos traducidos por Bonetskaia, N. en BONETSKAIA, N. “The Struggle for Logos in Russia in the Twentieth Century”, pp. 6-39].

\_\_\_\_\_ “Obshchechelovescheskie orni idealizma” (“The Universally Human Roots of Idealism”) *Bogoslovskii vestnik* (1909) [Fragmentos traducidos por Bonetskaia, N. en BONETSKAIA, N. “The Struggle for Logos in Russia in the Twentieth Century”, pp. 6-39].

\_\_\_\_\_ “Simvolicheskoe opisanie” *Ferniks*, Vol. 1 (Moscú, 1922), pp. 90, 92, 94, en la edición de Michael Hagemester de FLORENSKY, P. A. *Mnimosti v geometrii*, Verlag Otto Sagner (Múnich: 1985), p. 13. Cfr. SOKOLOV, K. y Pyman, A. “Father Pavel Florensky and Vladimir Favorsky: Mutual Insights into the Perception of Space”, pp. 237-38.

FREDE, V., *Doubt, Atheism, and the Nineteenth-Century Russian Intelligentsia*, The University of Wisconsin Press, 2011

GAGE, J. *Colour and Meaning: Art, Science, and Symbolism*. California University Press (Los Angeles, CA: 2000)

\_\_\_\_\_ *Color y cultura: la práctica y el significado del color de la antigüedad a la abstracción*. Ediciones Siruela (Madrid: 2001)

\_\_\_\_\_ “The Technique of Seurat: A Reappraisal,” *Art Bulletin*, LXIX, 1987, pp. 448-54

GOETHE, J. W. *Farbenlehre. Mit Einleitung und Kommentaren von Rudolf Steiner*, OTT, G. y Proskauer, H. O., Verlag Freies Geistesleben (Stuttgart: 1979)

- \_\_\_\_\_ *Teoría de los colores*. ARNALDO, J. (introducción), Simón, P. (traducción al Castellano de 1947). Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. (Madrid: 2000)
- GOLD'BERG, A. L. en el seminario *Roma, Constantinopoli, Mosca: Seminario 21 Aprile 1981* (Naples, c.1983)
- GONZÁLEZ, J. *Historia del pensamiento Cristiano*, Tomo II, Editorial Clie (Barcelona: 2010)
- GOUGH, M. "Faktura. The Making of Russian Avant-garde" en *RES*, Vol. 36, Otoño 1999, pp. 33-59
- GRAY, C. *The Great Experiment: Rissian Art, 1863-1922*, (Nueva york: 1962)
- GREENBERG, C. *Arte y cultura: Ensayos críticos*. Gili, G (traducción al Castellano (1979)) Paidós (Barcelona: 2002)
- GROPIUS, W. "Neues Bauen" en *Der Holzbau*, suplemento del *Deutsche Bauzeitung*, 1920/2 [Fragmento traducido por Peht, W. y citado en PEHNT, W. "Gropius the Romantic", p. 384]
- GUVISEVICH, M. "Decoration and Decorum, Adolf Loos's Critique of Kitsch" *New German Critique* (Enero, 1988), pp. 97-123.
- HAMILTON, G. H. "Cézanne and His Critics", *Cézanne, The Late Work*, Catálogo de exposición, Museum of Modern Art (Nueva York: 1977) pp. 140-46
- HEIDEGGER, M. *Desde la experiencia del pensar*, edición bilingüe de Félix Duque, Abada Editores (Madrid: 2007)

\_\_\_\_\_ “El Origen de la obra de arte” *Caminos del bosque*,  
traducción al Castellano de CORTÉS, H y Leyte, A. Alianza  
(Madrid: 1996).

HERBERT, R., Herbert, E. W. “Artists and Anarchism:  
Unpublished Letters of Pissarro, Signac and Others – II”,  
*The Burlington Magazine*, Vol. 102, No. 693 (diciembre,  
1960), pp. 517-22

\_\_\_\_\_ “The Decorative and the Natural in Monet’s  
Cathedrals”, *Aspects of Monet*, John REWALD, J. y  
Weitzenshofer, F. (eds.), (Nueva York: 1977) pp. 160-61

HERTZ, P. “Synesthetic Art—An Imaginary Number?” en  
*Leonardo*, Vol. 32, No. 5, 1999, pp. 399-404

HOFMANN, W. (ed.), *Runge. Preguntas y respuestas: simposio en  
la Kunsthalle de Hamburgo*. Traducción de Arantegui  
Tamayo, J. L., Editorial Antonio Machado (Madrid: 1993)

HOMER, W. I., *Seurat and the Science of Painting*, (Cambridge,  
Mass.: 1964)

KAMERBEED, J. “Style de Décadence” en *Revue de Littérature  
comparée* 39, 2 (abril-junio), 1965, pp 268-86

KELLNER, D. “Expressionism and Rebellion” en BORNNER, S. y  
Keller, D (eds.) *Passion and Rebellion* (1983), Cambridge  
University Press (Cambridge: 1988) pp. 3-39

KEMP, M. *La ciencia del arte*. Traducción al Castellano de  
Monforte, S. y Sancho, J. L., Akal Ediciones (Madrid: 2000)

KEPES, G. *Language of Vision*, Dover publications (New York:  
1995)

- KIEJZIK, L. "Sergei Bulgakov's sophiology of death", publicado en línea en *Springer Science+Business Media B.V.*, 2010, pp 55-56. Consultado el 22, 12, 2017 en [https://www.academia.edu/2634587/Sergei\\_Bulgakov\\_s\\_sophiology\\_of\\_death](https://www.academia.edu/2634587/Sergei_Bulgakov_s_sophiology_of_death)
- KÖHLER, J. *Nietzsche and Wagner: A Study in Subjugation*, traducción inglesa de Ronald Taylor, Yale University Press, (New Haven y Londres: 1988)
- KORNBLATT, J. *Divine Sophia: the Wisdom Writings of Valdimir Soloviev*. Cornell University Press (Ithaca: 2009)
- KURCHANOVA, N. "De l'abstraction et la non-objectivité vers la *faktura* et l'objet dans l'art russe" en *Ligeia*, 2009-1, pp. 108-15
- LAUXTERMANN, P. F. H. "Hegel and Schopenhauer as Partisans of Goethe's theory of Color". *Journal of the History of Ideas*, Vol. 51, No. 4, (University of Pennsylvania Press: 1990) pp. 599-624
- LECOMTE, G. *Camille Pissarro, Les Hommes d'Aujourd'hui*, VIII, No. 366, 1890. Citado por ROQUE, G "Chevreul and Impressionism: A Reappraisal" *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 1 (marzo, 1996)
- LEE, A. "Seurat and Science," *Art History*, X, 1987, pp. 203-26
- LEHMANN, A. S. "The Matter of the Medium. Some Tools for an Art Theoretical Interpretation of Material" *The Matter of Art: Materials, Technologies, Meanings 1200-1700*, Anderson, C., Dunlop, A., Smith, P. H. (eds.), Manchester University Press (Manchester: 2014) pp. 21-41

- LETHÈVE, J. “Le thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIXe siècle”, *Revue d’Histoire Littéraire de la France* LXIII (1963)
- LEVINE, S. Z. *Monet and His Critics*, Garland Press (Nueva York: 1976)
- LEWER, D. “Hugo Ball, Iconoclasm and the Origins of Dada in Zurich” en *Oxford Art Journal*, vol. 32, no. 1 (2009)
- LHOTE, A., Fournier, A., Rivière, J., *La peinture, le coeur et l’esprit. Correspondance inédite (1907-1924)*, vol. 1, Rivière, A. (et al) (ed.) (Bordeaux: 1986)
- LISSITZKY, E. *Vesch 1* (Berlín, 1922)
- LODDER, C. “La experimentación de los Vjutesmas” en *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia Soviética de 1917-1945*, La Casa Encendida y Caja Madrid Obra Social, octubre 2011 - enero 2012, pp. 104-123
- \_\_\_\_\_ *Russian Constructivism* (New Haven y Londres: 1983)
- LOOS, A. “Ornament and Crime” en Conrads, U. *Programs and Manifestoes on 20<sup>th</sup>-Century Architecture*. MIT Press (Boston: 1970) pp. 19-24.
- LORDA, J. L. *La gracia de Dios*, Ediciones Palabra, (Madrid: 2004)
- MAJESKA, G. “The Moscow Coronation of 1498 Reconsidered”, en *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 26, no. 3 (1978): 353-56

- MARX, K. y ENGELS, F. *Marx and Engels on Literature and Art. A selection of Writings*, BAXANDALL, L. y Morawski, S. (eds.), Telos Press (San Luis: 1973)
- MISLER, N. “Pavel Florensky as Art Historian” en FLORENKSY, P. *Beyond Vision – Essays on the Perception of Art*. MISLER, N (ed.) Traducción al Inglés por Salmond, W. Reaktion Books (Londres: 2002) pp.
- MORGAN, D., “*The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky*” en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 50:3 (Summer 1992) pp. 231-42.
- MURPHY, R. *Theorizing the Avant-Garde*, Cambridge University Press (Sussex: 1999)
- NEGINSKY, R. *Symbolism, Its Origins and Its Consequences*, Cambridge Scholars Publishing (Newcastle upon Tyne: 2010)
- NEHER, A. “How Perspective Could Be a Symbolic Form”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 63 (4) (The American society for Aesthetics: 2005) pp. 359-373
- NIETZSCHE, F. *Nietzsche Werke Kritische Gesamtausgabe*, COLLI, G. y MONTINARI, M. (eds.), Walter de Gruyter (Berlin: 1969) parte VI, vol. 3-4.
- \_\_\_\_\_ *Obras completas de Federico Nietzsche*, traducción al castellano de AGUILAR, M. (ed), Tomo X, “*Ecce Homo*” (Madrid: 1932)
- PANOFSKY, E. *La perspectiva como «forma simbólica»*. Careaga, V. (traducción al Castellano). Tusquets (Barcelona: 2003)

- PASTOR, N. *Selective History of Theories of Visual Perception: 1650-1950*. Oxford (Oxford University Press: 1971)
- PEHNT, W. "Gropius the Romantic" en *The Art Bulletin*, Vol. 53, No. 3 (septiembre, 1971), pp. 379-92
- POGGIOLI, R. *The Theory of the Avant-Garde*, Belkampf Press, (Londres: 1968)
- RICHARD, N. *À l'aube du symbolisme: hydropathes, fumistes, décadents*, Nizet (París: 1961)
- \_\_\_\_\_ *Le Mouvement décadent: dandys, esthètes et quintessents*, Nizet (París: 1968)
- RIEGL, A. *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*. Castriota, D. (ed.) Traducción al inglés por Kain, E. Princeton University Press (Princeton NJ: 2018).
- RINGER, F. K. *The Decline of the German Mandarins* (1990), traducción al castellano de José M Pomares, Ediciones Pomares-Corredor, (Barcelona:1995)
- ROOT-BERNSTEIN, R. "Wilhelm Ostwald and the Science of Art" en *Leonardo*, Vol. 39, No. 5 (2006), pp. 418-9, 438
- ROQUE, G. "Chevreul and Impressionism: A Reappraisal" *The Art Bulletin*, Vol. 78, No. 1, 1996, pp. 26-39
- ROSAS, O. "Walter Benjamin: Historia de la experiencia y experiencia de la historia" *Argumentos*, 35/36 (1999), pp. 169-185
- ROSKILL, M. *Klee, Kandinsky, and the Thought of Their Time*, University of Illinois Press (Urbana y Chicago: 1992)

- ROSLAK, R. S. "The Politics of Aesthetic Harmony: Neo-Impresionism, Science, and Anarchism" *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 3 (septiembre, 1991)
- ROWE, C. y SLUTZKY, R. "Transparency: Literal and Phenomenal" *Perspecta*, Vol. 8 (1963), pp. 45-54
- ROWLAND, D. B. "Moscow-The Third Rome or the New Israel?" *The Russian Review*, Vol. 55, No. 4 (octubre, 1996) pp. 591-614
- RUBIN, D. *Holy Russia, Sacred Israel - Jewish-Christian Encounters in Russian Religious Thought*, Academic Studies Press (2010)
- SABANEEFF, L. "Religious and Mystical Trends in Russia at the Turn of the Century" en *The Russian Review*, Vol. 24, No. 4, 1965, pp. 354-368
- SAFRANSKI, R. *Martin Heidegger, un maestro de Alemania*, traducción al castellano de Raúl Gabá, Tusquets (Barcelona:1997)
- SAGARRA, E. *Tradition and Renewal* (Nueva York: 1978)
- SCAFF, L. A. *Max Weber in America*, Princeton University Press (Princeton NJ: 2011)
- SHEPPARD, R. "Kandinsky's oeuvre 1900-1914: The *avant-garde* as rear guard" *Word and Image*, 6, (1990), pp. 41-67
- SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au néo-impresionnisme* (1899), documento de Kindle.
- SILVA y VERÁSTEGUI, S. *Grosseteste: Presupuestos de la metafísica de la luz*
- SMITH, O. *Vladimir Soloviev and the Spiritualization of Matter*. Academic Studies Press. (Boston, MA: 2010)

SOKOLOV, K. y Pyman, A. “Father Pavel Florensky and Vladimir Favorsky: Mutual Insights into the Perception of Space”, en *Leonardo*, Vol. 22, No. 2, Abril 1989

SOLOVIOV, *Filosofia iskusstva i literaturnaia kritika* (Philosophy of Art and Literary Criticism), ed. R. Gal'tseva y I. Rodnianskaia, (Moscú: 1991) [Fragmetnos traducidos del ruso al inglés por Smith, O. y citados en SMITH, O. *Vladimir Soloviev and the Spiritualization of Matter* (2010)]

\_\_\_\_\_ *Sochineniia* (Obras). Losev, A. F. y Gulyga, A. V., 2 vols (Moscú: 1989) [Fragmetnos traducidos del ruso al inglés por Smith, O. y citados en SMITH, O. *Vladimir Soloviev and the Spiritualization of Matter* (2010)]

SOMBART, N. “The Kaiser in his Epoch: Some Reflections on Wilhelmine Society, Sexuality and Culture”, en *Kaiser Wilhelm II: New Interpretations*. RÖHL, J.O.G, Sombart, N. (eds.), (Cambridge University Press: 1982) pp. 287-311

STALLER, N. “Babel: Hermetic Languages, Universal Languages, and Anti-Languages in Fin de Siècle Parisian Culture” *The Art Bulletin*, Vol. 76, No. 22 (junio, 1994)

TRUBETSKOI, E. N., “Svet Favorskii i preobrazhenie uma”, *Voprosy filosofii*, 12 (1989) p. 117. [Fragmentos traducidos por Smith, O. y citados en SMITH, O. *Vladimir Soloviev and the Spiritualization of Matter* (2010)]

VERNADSKY, G. *The Origins of Russia* (Oxford: Oxford University Press, 1959)

WALICKI, A. *A History of Russian Thought: from Enlightenment to Marxism*, traducción inglesa de Hilda Andrews-Rusiecka (Stanford University Press: 1979)

WATSON, P. *La edad de la nada*, Editorial Planeta  
(Barcelona:2014)

WEBER. M. *Economía y sociedad*. Winckelman, J. (ed.).  
Traducción al Casatellano de Medina, J. y otros. Fondo de  
Cultura Económica (México, D.F.: 2002)

\_\_\_\_\_ “La ciencia como vocación” *El político y el científico*,  
traducido al castellano por Rubio Llorente, F. Alianza  
(Madrid: 1992)

WERENSKIOLD, M. “Kandinsky’s Moscow” en *Art in America*,  
vol. 77, no. 3 (marzo) (Nueva York: 1989)

WESTFALL, R. S. “The Development of Newton’s Theory of  
Color”. *Isis*, 1962, Vol. 53, Parte 3, No. 173

WILLIAMS, W. D. *Nietzsche and the French: A study of the  
Influence of Nietzsche’s French Reading on His Thought*,  
Oxford, Blackwell, 1952

