



El Búho
Revista Electrónica de la [Asociación Andaluza de Filosofía](#).
D. L: CA-834/97. - ISSN 1138-3569.
Publicado en www.elbuhoo.aafi.es

PINTURA Y METAFÍSICA

(Unas palabras sobre Kandinsky)

Eugenio Silverio

eugenio.silverio@gmail.com

Introducción

La «nueva construcción sinfónica en pintura», es una de las grandes ideas acariciadas por el pintor Vasili Kandinsky, considerado el padre de la *pintura abstracta*. Esta idea, como otras que ya veremos, en realidad daba vueltas en el «aire psíquico» de principios de siglo XX. Quizá mejor que otra, la expresión *hervidero interior* da para pensar aquel momento o trance histórico y suscita gráficamente el vértigo de las cabezas. Más que de movimiento la imagen propuesta es de agitación y bullicio. ¿Pero qué se movía ruidosa, tormentosamente en las conciencias de aquel comienzo de siglo? ¿Qué diablos estaba pasando en aquel mundo —tan nuestro— para que el arte pictórico se volcara sólo hacia lo indescriptible, hacia lo abstracto, desafiara en general el tratamiento tradicional de las formas, y cuestionara todo el paradigma de la representación como lo único que hasta ahora importaba en el arte? ¿Qué dice, pues, a nuestra reflexión filosófica actual —dijo poco a la de su tiempo— ese experimentar kandinskyano con el color, el punto, la línea, la música en pintura? ¿Qué pensar de otras categorías aplicadas inusitadamente por otros artistas, como la velocidad, la fragmentación, la energía...?

Llegados a este punto, sin gran esfuerzo podemos colegir que aquellos creadores miraban el bullir del mundo con ojos nuevos, sólo que hoy, pese a tanta crítica de arte, apenas sabemos nada de esos ojos, de esa nueva mirada que el «pictoricismo» no figurativo, por decirlo de una manera genérica, intentó aportar. Lo admirable y poético es que los artistas de vanguardia en cualquier tiempo siempre pretenden imposibles, trayéndose hasta sí mismos, de nadie sabe qué cielo



—o infierno—, en pura soledad, el milagro de crear. Así otros pueden ver desde fuera un emerger, un surgir, una Physis dándose a luz, un florecer fenomenológico especialísimo llamado arte, una dádiva del Ser. Pero seamos cautos con el brotar misterioso. En este modesto trabajo nuestra indagación filosófica quiere «echarse a los caminos» del pensar, esto es, al «vagabundeo», pero crítico y exigente, y no dar simple crédito a consabidas consideraciones sobre el arte abstracto. Para los propósitos del presente trabajo nos centraremos sobre todo en el período 1900-1920 de la obra de Vasili Kandinsky, período que podríamos llamar la disolución de la forma⁴.

Cuadro I: Improvisaciones sobre lo invisible

En Kandinsky recibían el nombre de Improvisaciones las obras que representaban la «expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita, de procesos de carácter interno». Constituían para el pintor la segunda categoría de la «nueva construcción sinfónica en pintura». La primera, como es sabido, estaba formada por las Impresiones, es decir, por imágenes cuyo origen estímulo eran las



«impresiones directas de la naturaleza externa», que se expresaban de «manera gráfico-pictórica». En tercer lugar estaban las más elaboradas y ambiciosas de estas categorías: las Composiciones —palabra que sin duda conlleva una metáfora musical— como «expresión de tipo parecido [a la Improvisación], pero que se crea



con lentitud extraordinaria y que analizo y trabajo larga y pedantemente después del primer esbozo».⁵ Nuestra escritura sobre el período elegido, al que hemos llamado la disolución de la forma, va a partir de la idea de improvisación, pues entendemos que es compendiosa en lo esencial no sólo de su arte, sino de toda una época de afanosa mirada hacia lo inconsciente y secreto, época

convulsa y confusa, heredera a la vez de la Ilustración y de la estirpe romántica. En 1910 Kandinsky describía así el tema de sus cuadros: «Hablar de secretos a través de lo secreto. ¿No es éste el tema?». ⁶



En efecto, de eso se trata, pero hemos de añadir que en materia de secreto casi nada es propio —en esto todos somos espíritus subalternos—, todo proviene de ajenos secretos, de otros pensares y sentires, de tal modo que quien crea penetrar por sus propios pasos no pone en juego los recursos exclusivos de su investigación, sino el acervo inconsciente, el haber inmemorial que nos pertenece en común como coherederos de lo secreto. Hay también otro detalle importante que en la línea de desarrollo de nuestro narcisismo racional hemos perdido de vista: desde Descartes el pensamiento filosófico moderno, la llamada «razón occidental», sólo trabaja sobre la dimensión refinada y prestigiada del conocimiento. El proceso de de-construir el misterio (la dimensión primitiva hoy sin ascendiente) no ha sido de un día para otro, y ambas dimensiones son ahora inconmensurables⁷, es decir, no-comparables. Lo secreto y misterioso ha perdido presencia, legitimidad, visibilidad; es ya una casi-nada, un saber arriñonado y oscuro en el cuerpo del conocimiento. Pero nada humano se genera ex nihilo. Nuestra racionalidad absoluta actual es como un enorme palimpsesto cultural que, bien mirado, esconde palabras, signos, trazos (pictóricos), oscuros emblemas silentes⁸ de un mutus liber⁹ perdido, ignotas huellas anteriores... Acaso esta «tablilla» antigua oculta bajo nuestro fárrago de datos pueda darnos alguna pista sobre lo secreto. No estamos ante una heroica hazaña de la razón. Estamos, atento lector, en el camino de una epojé cuyo núcleo es el milagro que lanza miradas insignificantes (improvisaciones) sobre la totalidad del mundo en cuanto tal¹⁰, sin más indicador de progresión que la serenidad que aflora constantemente en ese mirar humilde-sin-miedo, nexo cordial y puente con lo mirado. El mayor suceso —el vuelo del urogallo¹¹ aquí— es la actitud miracular¹² de mirar sin rechazo hasta aceptar o apreciar quizá todo lo observado como parte de



uno mismo. Pero bien entendido: este uno mismo es otro cogitatum más, es decir, otro objeto más de conciencia, quizá sui generis pero también insignificante —no por ello «gusano nietzscheano»—, sin apenas iconicidad, una casi-nada, una yoidad humilde que aparece en la pluralidad de los fenómenos. Como discípulos de la posibilidad¹³ (de tal milagro) consideramos a los dioses de este ámbito irrepresentables. Y estamos aún lejos de entrar en los dinteles de la actitud pensante-perceptiva meramente señalada.

Pero volvamos a Kandinsky. En esto de las Improvisaciones creemos percibir en él un modo de acercarse al fondo del palimpsesto en cuestión. Kandinsky buscaba los trazos del rostro tras la máscara de la racionalidad figurativa. Era un rostro indescriptible cuya plasmación plástica intentaba florecer de súbito sobre el lienzo (el carácter de súbito y espontáneo es central en toda improvisación), pero que sin duda era sólo lo visible de una honda ruminatio psíquica, el aparecer de formas deudoras de una peculiar y compleja mise en mémoire, de unos loci y de unas determinadas imágenes mentales no del todo explícitas. Algo de ellas sabemos por sus apuntes biográficos Rückblicke (Miradas retrospectivas) en los que el artista nombra los primeros colores que recuerda: «intenso verde claro, blanco, rojo carmín, negro y amarillo ocre». Siendo niño, una de las imágenes que le causaron fuerte impresión fue su ciudad natal: Moscú. He aquí otro de sus apuntes biográficos:

El sol derretía Moscú en una sola mancha que, como una maravillosa tuba, transformaba todo su interior una sola alma en vibración. No, ¡esa roja unidad no es la hora más hermosa! Es tan sólo el acorde final de una sinfonía que lleva cada color hasta su existencia suprema, que induce a Moscú a sonar como el fortfortissimo de una orquesta gigantesca.

Un detalle importante —y casi desapercibido, por cierto— es que el comienzo de la disolución de lo figurativo se fue produciendo en un contexto de serenidad (1908-1910), en un estado de ánimo de cierta quietud. En su casa de Murnau pasaba largas temporadas pintando y hasta 1912 no dejaban de aparecer objetos y formas reconocibles en sus cuadros. No había dado aún el «salto» definitivo hacia la pintura pura, despojada de figuración. En Munich la crítica fue dura con él por



estas fechas. En Estudio para la composición II, 1910 (Studie zu «Komposition II»), un óleo sobre lienzo, el dictamen crítico fue unánime: el cuadro era la obra de un desequilibrado, de un loco o de «alguien bajo los efectos de la morfina o el hachís». Sólo dos voces aprobaron su exposición, la de Hugo von Tschudi, nombrado en 1909 director de la Pinacoteca de Baviera, y la voz de Franz Marc, hijo de un paisajista y pintor de género de Munich, un artista de sólida formación académica pero aún desconocido en busca de esencias ocultas y abstractas en relación con el libre y significativo uso del color, pues «era necesario que en pintura el color estuviera liberado del mundo de las apariencias»¹⁴. A comienzos de 1911, Kandinsky recibiría la visita de Marc en su casa de Murnau y entablaron una profunda amistad. De esta visita Marc escribió: «Las horas que pasé con él son una de mis experiencias más memorables (...), sentí el deleite de aquellos colores fuertes, ardientes, puros; pero después mi cerebro comenzó a trabajar; es imposible desembarazarse de estos cuadros».

Asombra el impulso interior de Kandinsky hacia el mundo pictórico al que se incorporó ya rozando la edad de cuarenta años. Su variadísima formación y experiencia (jurisprudencia, historia, economía política, antropología, con trabajos de campo en etnografía (1889) en grupos autóctonos primitivos de Rusia (departamento norteño de Wologda, con misión de registrar el derecho agrario del lugar), amén de una educación musical y en ciencias físicas; todo ello va a constituir la base (no el asidero) compleja del desarrollo posterior de su obra, desarrollo que será un tenso viaje interior hasta independizar las estructuras idealizadas y su expresión de las condiciones objetivas de la realidad sensorial. Y es como si la primacía de esta pulsión interior conllevara la «disolución» de aquellos saberes anteriores previos a las realizaciones pictóricas. En esta actitud de desasimiento (déprise) respecto de su sólida formación académica vemos el primer gesto ascético-místico de Kandinsky. Su necesidad interior partía de un sentir antiguo, oscuro y dramático, un «élan vital» casi bergsoniano o fuerza que causaría el desarrollo de todo su «organismo» creativo:

*El artista no trabaja para merecer alabanzas y granjearse admiración o para evitar las censuras y el odio, sino que lo hace obedeciendo a la voz que lo manda con autoridad, a la voz que es la voz del amo y ante el cual debe inclinarse, pues es su esclavo*¹⁵.



«Su mente nunca pareció orientarse hacia una actitud puramente racional»¹⁶. Ésta es, a nuestro entender, la clave de su impulso, de su esfuerzo irrenunciable en pos de lo Inobjetivo, el nuevo dios de las vanguardias. Maduración intuitiva y serenidad como fondo de su racionalismo teóricoesotérico que avanzaba: «Entre 1909 y 1914 trabajó para convertir la especulación en torno al significado de la forma pura en un sistema lingüístico»¹⁶. A la par también crecía por estas fechas su interés por el mundo esotérico. Kandinsky se convirtió casi en misionero de la teosofía de madame Blavatsky. «En sus escritos queda claro que aplicó a su arte, de manera muy literal, el espiritualismo kitsch de madame Blavatsky. Fue su armadura filosófica, tal como los Ejercicios espirituales de san Ignacio lo fueron para Bernini»¹⁸. Por aquel entonces se hablaba de ciencia espiritual. El 17 de noviembre de 1875, en Nueva York, el coronel Henry Olcott, presidente de la Sociedad Teosófica, y Helena Blavatsky, «alma mater» de la Sociedad, iniciaron un movimiento ocultista sin precedentes en el ambiente positivista de la época. A Kandinsky le tocó vivir la época posterior «cismática» de la teosofía de principios de siglo, cuando entraron en escena, tras la muerte de Blavatsky en 1891, célebres esoteristas como Rudolf Steiner, padre de la antroposofía, y Alice Bailey, entre otros. Tanto la teosofía como la antroposofía pretendían respetar los criterios racionales de precisión, neutralidad y objetividad concebidos por la ciencia positivista del siglo XIX. Por otro lado, intentaban restaurar el sentido del secreto y del misterio socavado por el desarrollo del pensamiento científico. Éste es precisamente el espíritu de Kandinsky: aunar racionalismo y misterio, en la que él llamaba «la época de la gran espiritualidad». A nuestro modesto entender, el leitmotiv de toda su obra, la «necesidad interior», nace en afinidad con este horizonte científico-espiritual, con este Zeitgeist o espíritu epocal que subsumía a Occidente en sueños de progresismo y milenarismo. Eran tiempos entusiastas para un inmenso porvenir. Las palabras de Robert Hughes al respecto no tienen desperdicio: «Evidentemente, hacía falta un arte especial para aquellos tiempos especiales del porvenir. Después del milenio el arte no sería necesario, puesto que la percepción humana sería total, entrañando una gran felicidad, como la de los bienaventurados en el cielo»¹⁷. La brutal mano negra de la Guerra del 14 pintaría pronto en Europa millones de «naturalezas muertas», encargándose de enmudecer muchos ingenuos planteamientos.



«Casi siempre detrás de la materia», comentaba Kandinsky en la publicación *El jinete azul* (Der Blaue Reiter), en 1912, «se esconde el espíritu creativo, oculto dentro de lo corpóreo. Esa ocultación del espíritu en lo material suele ser tan densa que, por regla general, pocas personas pueden ver el espíritu a través de lo sólido». Hemos visto brevemente algo de lo sólido, es decir, de lo visible o la imagen conocida de este genial pintor en sus comienzos. También hemos improvisado sobre el hipotético milagro de ver, pues vano es pedir otra cosa para nuestras labores filosóficas, tan menesterosas de lucidez. Intentemos ahora, acompañados del filósofo francés Michel Henry, *voir l'invisible*, o sea, ver lo invisible (en Kandinsky). Casi nada. Nuestra esperanza es como una alegre fogata en días otoñales, cuando el sol cae «tiñendo de luz anaranjada las copas de los castaños»¹⁸. Colores. Entre ellos el aire invisible, el sonido interior del alma de los árboles —sólo manchas rojizas sobre un lienzo—: uno de tono más claro, otro una línea fruto de la misma planta, sueltas pasiones (arbóreas) de verde u ocre, formas que sugieren ligereza, rumor de hojas... Sin trabas el artista escoge sus medios. Estamos ahora mismo «pintando» con la escritura. Literalmente. Y estamos en el margen inferior derecho (o izquierdo) de nuestro cuadro I subtulado *Improvisaciones sobre lo invisible*, la primera parte de nuestro modesto trabajo. Un espacio difuso y blanco hemos recorrido con palabras desde el inicio. Otro páramo blanco —¿un no-color?¹⁹— nos espera, nos invita a salirnos ya de estos márgenes, a escaparnos de ellos. Veremos pronto el Cuadro II, unas líneas más abajo en este escrito. Pero oigamos antes el chasquido de una rama de castaño encendido de ocaso —¿no la oye el lector?—, y el crepitar de una llama líneas más arriba. Líneas abajo, arriba: ¿cuadro o escrito? Sonidos que son colores, puntos, planos desconcertantes, formas abstractas, imágenes distorsionadas... Acaso alguien exclame: «¡el arte moderno no tiene atadero, está desquiciado!». Es muy probable que delante de la Improvisación XIX²⁰, por ejemplo, a tal observador se le haga astillas el alma y su modo ingenuo de representación.

Cuadro II Ver lo invisible

Quedó el castillo arriba, en medio de los bosques del dilatado reino, como luz o señal de lo menos visible, y cuantos



hombres hasta él llegaban se ha cían transparentes y morían²¹.

«La visibilidad de lo invisible parece una contradicción imposible de resolver»²². Respetuosamente, con estas palabras de Victoria Cirlot nos acercamos —más que al espacio— al ámbito donde pictórica y supuestamente se da lo invisible: la mente del artista o del observador. Y digámoslo desde el principio: la concepción kandinskyana de la pintura es metafísica y hasta metapsíquica²³. Quizá el ojo que ve lo invisible sólo sepa de caminos perdidos, de ritmos sutiles, de voces desatendidas de la «necesidad interior»²⁴... Un ver así, metido «tierras adentro», serpea como un río misterioso que hiciera a un lado ciertos lugares comunes (realismos ingenuos), ciertas plazas fuertes (conocimientos científicos) o behetrías²⁵ (creencias o posesiones absolutas), y buscara resuelto el vasto espacio que ofrece la mar, la disolución en lo infinito. ¿Amorfía? Quizá sea prudente no precipitarnos, pues nuestro entender filosófico aquí está —quizá por siempre— en edad verde, por no decir que se aproxima a cero. Hay demasiada «asertividad» filosófica sabihonda en zonas de completa ignorancia, se afirman demasiadas cosas desde el lenguaje hoy donde debiera regir una respetuosa epojé o, cuando menos, un preguntar habitado por la experiencia, es decir un preguntar que siente. Kandinsky, pintor, pensador y esteta, fue un buscador que expresó (sintió) mediante su arte esa salida al infinito invisible. Profesó un profundo amor a la realidad invisible, y el discurrir de ese sentimiento o «necesidad interior» —para seguir con nuestra metáfora fluvial— tuvo la fuerza de un «río» de formas hacia la disolución. El proceso evolutivo de su pintura, sobre todo en el período elegido para este trabajo (1900-1920), es una prodigiosa muestra de ese fluir sentiente hacia adentro, un fluir-emerger cuyo lado externo es la expresión pictórica pura. Michel Henry, filósofo fenomenólogo francés, vincula con osadía el surgir pictórico del contenido abstracto en Kandinsky nada menos que con la «vida eterna»:

C'est ce jaillement intérieur continu de la vie, son essence éternellement vivante qui, en même temps qu'elle fournit à la peinture son contenu, impose à l'artiste son projet, celui de dire un tel contenu, d'exprimer cette profusion pathétique de l'Être²⁶.



No estamos en los parajes habituales de la filosofía. Y es cierto que cuando uno ha terminado la lectura de *Voir l'invisible* de Michel Henry únicamente lamenta que el libro no tenga más páginas. Uno lamenta no poder seguir leyendo tan original escrito. Por lo menos ésta ha sido nuestra experiencia. Tan reservada para extraordinarios contextos ha sido la vida eterna, que este modo de considerarla y relacionarla con la pintura abstracta nos parece de lo más sugerente. En este ensayo, con un lenguaje nada recargado —¡cuántas veces prestamos atención a Platón, a Aristóteles, a Hegel, a Nietzsche, como si fueran oráculos!—, Henry nos da claves para la investigación sentiente y, posiblemente, para una fenomenología no-intencional:

La fenomenología no-intencional no sólo nos vuelve el mundo inteligible, sino que tiene por otra parte un dominio específico: el inmenso campo de la vida, para cuya exploración no contamos hasta ahora más que con indicaciones fragmentarias o intuiciones abruptas, y a este respecto las artes u otras formas de espiritualidad han sido más pródigas que la filosofía misma. Reconocer este dominio en su especificidad, trazar en él caminos continuos, desplegar metodologías adecuadas, es la tarea de la fenomenología no-intencional, una de las tareas sin duda de la fenomenología del porvenir²⁷.

Abstracto, según Henry, no es en absoluto aquello que proviene del mundo (reino de objetos para la conciencia intencional, la «conciencia-de») y que aparece al final de un proceso de simplificación o de complicación (que equivaldría así a la «pintura moderna» como resultado histórico), no, al contrario, abstracto es lo que está antes e independientemente de tal proceso, con anterioridad no sólo lógica sino real, autosubsistente, «qui n' a pas besoin de lui pour être» (sin necesidad de tal proceso para ser): «La vie qui s'éteint dans la nuit de sa subjectivité radicale où il n'y a ni lumière ni monde»³⁰. La vida extendiéndose en su radical subjetividad donde no hay luz ni mundo. ¡Esto es expresionismo filosófico! Tales sentencias son una peste metafísica para nuestro materialismo moderno. Pero juguemos a especular y tendamos un puente hacia Heidegger (la filosofía del siglo XXI será lúdica o no será). Hemos visto una idea parecida en *Ser y tiempo* en relación con



«lo a mano» de Heidegger, ese otro oráculo tan citado en nuestra modernidad. Un áureo matiz —eso creemos— une ambas ideas. Sabemos que difieren los contextos, pero en honor a la necesidad (y libertad) interior de quien esto escribe, nuestra lengua disoluta filosofa ora de modo surreal, ora con cautela, ora con franqueza, no sabemos si con rigor. Filosofar es expresar la voz de un perpetuo combate que es el preguntar por lo profundo. Pero he aquí que lo profundo, curiosamente, está como agarrado a los estribos de la superficie, esa tupida grama que envuelve todas las cosas en su aparecer. Y como la mayor parte del tiempo la pasamos inmersos en lo irreal no vemos la superficie. Ese escollo es el no-ver (filosófico): un cadáver tendido sobre la grama. Pero volvamos a Heidegger y a su «a la mano» de Ser y tiempo:

El estar previamente a la mano de toda zona posee, en un sentido aún más originario que el ser de lo a la mano, el carácter de lo familiar que no llama la atención²⁸.

Estamos en los páramos de la Jutlandia²⁹ cotidiana: la zona de lo habitual y familiar de nuestra percepción. No nos vamos a detener ahora en lo más trillado de este pensamiento, a saber, en la familiaridad de las cosas que nos rodean, esta zona inmediata, rutinaria de «lo a mano», que produce dispersión y desatención. Lo que nos interesa es el adverbio «previamente» del texto citado. Para nosotros ese prius es lo importante, el Acontecimiento trascendente-inmanente del páramo, el verdadero vuelo del urogallo. La metafísica de Kandinsky —toda verdadera metafísica— supone ese «antes» de cualquier pensamiento o percepción. ¿Pero qué es ese «antes», ese «previamente»? Aquí es donde vemos el áureo matiz que vincula la abstracción pictórica al prius metafísico. Estamos intentando prestar atención simultánea a varios lados de la cuestión. El pensar metafísico en toda su extrañeza es siempre un haz de ideas compresentes, una visión abstracta indescriptible pero no imposible, pues no cree en la imposibilidad de nada —no es pensamiento mágico sino milagro de la consciencia— y se sitúa más acá o más allá de los mismísimos límites de las cosas. Acá o allá son sólo formas, figuras, categorías del espacio-tiempo. Una «composición pura» de Kandinsky, por ejemplo, la Composición VI (1913), la «subjectivité radicale» de la vida en Michel Henry y el



«sentido aún más originario» previo al modo de ser de «lo a mano» de Heidegger parecen situarse en un mismo sub-strato (todos nuestros conceptos filosóficos son metáforas expresivas de nuestra conciencia referencial, de nuestro yo-referido-a-cosas en el espacio-tiempo). El milagro (miraculum) está en ver el orden verdadero de las cosas («l'ordre vrai des choses³⁰»), el orden ontológico de su fundación³¹.

Ejercer por un lado la visión relacional de las formas o las cosas (conciencia-de, conciencia referencial, conciencia referida a objetos), las cuales no se anulan en absoluto sino que además las palabras que las simbolizan (o reflejan³²) se integran en su lógica sintaxis (sin = con, taxis = orden); y aceptar por otro las posibilidades profilosóficas previas a todos los aspectos de lo que aparece, antes de todo fenómeno, es situarnos —puede que al principio algo desconcertados— en el mundo interferencial del milagro. T.W. Adorno, en su Teoría estética, hablaba del «carácter enigmático del arte», que la «carencia de significados bien puede ser la intención del arte [moderno]». Nosotros pensamos que la enigmaticidad o ininteligibilidad del arte puro o tendente a la abstracción, al carecer de propósito representacional, pertenece al núcleo del milagro de la conciencia arreferencial, conciencia pura, inobjetiva, previa a todo pensamiento o percepción, y, por consiguiente, condición de posibilidad de todo fenómeno cualquiera que sea. Pero hay un detalle de capital importancia: mal entenderíamos ese núcleo si lo psicoanalizáramos. Veamos un modelo de este enfoque crítico desde las teorías freudianas a los artistas abstractos:

Crearon un lenguaje de la inteligibilidad, por así decir, que presuntamente articulaba la enigmaticidad esencial del arte, con lo que reafirmaban su sensación del poder especial de éste, en realidad una omnipotencia (mágica). Ésta era una posición de defensa ante la embestida del mundo moderno tal como ellos la percibieron³³.

En efecto, a diferencia de la ininteligibilidad o enigmaticidad psicoanalizada el pensamiento miracular³⁴ aquí esbozado no sugiere una respuesta mágica al mundo moderno, no manipula ni habla de defensas; no es tampoco la apoteosis de nada. Los discursos proféticos de Kandinsky, Malevich y Mondrian, por ejemplo, sobre el Arte Puro, están en la línea expresionista, es decir, manifiestan el impulso, pero paradójicamente —ésta es nuestra opinión— hay algo irónico en la expresión



del arte cuando de él se hace un uso deliberado como terapia social. Lo más revolucionario de la conciencia miracular a la que nos referimos es su minimalismo operacional: sabe que el yo no puede cambiar el mundo, y mucho menos cambiarse a sí mismo. Al no haber idea de poder-hacer, no hay magia. Al no ser «conciencia-de» carece de objeto al que referirse. A nuestro entender, el idealismo social de los artistas no-objetivistas les costó la pérdida del «núcleo» abstracto o esencia de la norepresentación. Lo abstracto aguarda el milagro de la Vida, quizá en el sentir intuido por Michel Henry en su libro Encarnación. La fenomenología nointencional apuntada por él tiene un punto de partida insólito: la autoafección de la vida: «Aucun chemin ne conduit à la vie sinon elle même, elle est à la fois le but et le chemin»³⁵. La vida se ama a sí misma, se siente a sí misma en toda carne. Resuena aquí el dictum de Cristo: «Yo soy el camino, la verdad y la vida» (Juan, 14, 6). A la vida sólo llegamos por la vida, no hay otro camino: por eso no podemos hacer nada desde el yo. El milagro de la conciencia pura (pues en el fondo de eso trata el arte puro, el pensar puro...) es un «saber-se» ya en tal conciencia:

*No se trata del arte de dar [al alma] la vista, porque ya la tiene, sino de procurar que se corrija lo que no está vuelto adonde debe, ni mira adonde es menester*³⁶.

Desde nuestro punto de vista, el concepto henryano de autoafección (podríamos llamarla también autoefusión) de la vida se enmarca claramente en el método trascendental. En efecto, pensamos que el núcleo de tal método es una pura conciencia de inmediatez, un estar-se, y un saber-se siendo ya en él, en plenitud de conciencia, inmerso en una cercanía absoluta sin mediaciones, tan desprovista de obstáculos, velos, filtros...

*Lo que significa, por ejemplo, nadar no lograremos aprenderlo jamás con un tratado de natación. Lo que significa nadar nos lo dice el salto a la corriente. Sólo así entramos en conocimiento del elemento en el que debe moverse el nadar. ¿Cuál es el elemento en el que se mueve el pensar?*³⁷



Emerich Coreth, autor practicante del método trascendental nos lo explica con estas palabras:

Los límites de la experiencia sólo pueden ser desbordados si ya lo están desde siempre. Para que el conocimiento pueda penetrar en el campo metafísico, debe estarse moviendo ya siempre en él. Una fundamentación crítica de la Metafísica sólo es posible si previamente a toda afirmación metafísica concreta se muestra que nuestro pensamiento se mueve constitutivamente ya en el horizonte del ser. El método trascendental de la Metafísica radica en la mediación de la inmediatez: debe mediatizar el saber inmediato-atemático en saber temático ³⁸.

De modo paradójico, es también un no saber-se o desprenderse de sí mismo. Escuchemos a Merleau-Ponty:

La visión no es cierto modo del pensamiento o presencia de sí mismo: es el medio que me es dado para ausentarme de mí mismo³⁹.

He aquí la sístole y la diástole (o sea: la pulsación, el latir, deseo o necesidad) eternas hacia la conciencia pura o, simplemente, Vida. No ignoramos que esta idea sobre la conciencia pura en dos momentos (medio y fin) puede ponerse en duda, pero la abstracción, bien mirada, funciona en ambos. El primero es el ideal: es el ya-estar en lo puro; el segundo, visto por Merleau-Ponty, es la corrección (apuntada por Platón: «procurar que se corrija lo que no está vuelto adonde debe, ni mira adonde es menester»): ausentarse, desprenderse de sí. Sólo una humildad bien entendida, lúcida, como dimensión cognitivo-sentiente podría mantenerse en ambas fases.

Reflexión final sobre lo (in)visible

Se aprende a ver, viendo; a pensar, pensando; a ser, siendo. No hay otro maestro que la praxis trascendental, cuyo movimiento se sirve de lo que originaria



y previamente existe, que es como «volver al fundamento», o sea, al origen, por emplear una terminología heideggeriana; y esta autopraxis —«¿urobórica?»⁴⁰— es la Vida o expresión de la visión, de la teoría en sí. Nos hemos permitido un gesto hermenéutico simple haciendo alusión, entre guiones y con interrogación, al «uróboros», pues al hablar de fundamento y origen emerge quejoso el mito, otrora destinado a gloriosos relatos filosóficos. El mito y lo poético no estorban el discurrir, antes bien, son la emboscadura lúdica, la acción por donde el pensar se adentra en ramajes densos y remotos. A nuestro modesto entender así se configura la experiencia filosófica de la concepción trascendental de la realidad, experiencia primaria metafísica siempre necesitada de expresión en el campo, digamos, de la exterioridad, de la objetividad, pero recobrando circularmente siempre el sentido originario lúdico (y lúcido) del mythos y la poiesis. Este juego no es algo automático: es una decisión. Implica el trabajo y la necesidad de ver partiendo de la intuición básica trascendental de lo previo-existente, pero todo ello estando en medio de las cosas, es decir de modo dialógico-relacional con ellas, tal vez al modo como se dice en francés «être au monde», que no es «être dans le monde», cosa muy distinta por cierto. Al contenido de tal actitud trascendental-relacional podríamos llamarlo el núcleo del milagro, en el sentido peculiar aquí comentado, siendo milagro (o miraculum) un concepto aún en ciernes al que hemos despojado de sus notas religiosas o fantásticas y elevado a cierto rango entitativo filosófico. El único y verdadero milagro es, pues, ser lo que ya se es, asunto al parecer fácil, pero cuán angosta y oscura se vuelve la ruta que ha de recorrer la consciencia para llegar a tal certeza.

Pero volvamos a Kandinsky, y para ir concluyendo retomemos el hilo de la «necesidad interior». Ella nos ofrece una clave para ese «arte de ver»: el factor emocional o sentimental⁴¹. Por encima de todo Kandinsky es un pintor y su visión (o su arte de ver) está vinculada a la percepción de las impresiones sensoriales, sobre todo por la vía del color. La génesis del factor emocionalpictórico Kandinsky nos la cuenta en su autobiografía:

Experimentaba los objetos, los acontecimientos, e incluso la música, principalmente en términos de color: no concebía el color en sus aspectos materiales y físicos, sino en su efecto emocional⁴².



Es evidente que estamos ante un caso de percepción sinestésica: un modo infrecuente de la percepción en el que el estímulo, mediante uno de los sentidos, provoca simultáneamente la sensación en otro. Lo más frecuente, al decir de los psicólogos —que consideran la sinestesia como un trastorno sensorio-perceptivo—, es la asociación de percepciones visuales y auditivas. Pero la sinestesia kandinskiana presenta además, en nuestra opinión, una complejidad de otro orden, una complejidad metapsíquica. Nos dan una pista las primeras palabras del libro *De lo espiritual en el arte*:

*Toda obra de arte es hija de su tiempo, muchas veces es madre de nuestros sentimientos*⁴³.

A este respecto daremos sólo algunas «pinceladas» críticas. Quizás no resulte de interés para lectores no familiarizados con el esoterismo de principios de siglo XX, pero el breve comentario que sigue no es en absoluto accidental. Los aspectos esotéricos constituyeron —eso creemos— el subsuelo sobre el cual la sinestesia temprana del pintor arraigó. De ahí la importancia crucial del momento histórico ocultista con el que Kandinsky sintonizó para dar contenido esencial a su obra. El ocultismo teosófico prosperó en un entorno filosófico de rechazo al positivismo y pragmatismo de finales de siglo. Muchos artistas compartían dudas con filósofos respecto de las posibilidades omniexplicativas del análisis cuantitativo. El pensamiento de Kandinsky

*halló quizá su paralelo más próximo en el pensamiento de Henri Bergson, quien enseñó que la verdadera realidad sólo puede atraparse mediante la intuición artística, que él contrastaba con la concepción intelectual*⁴⁴.

La tendencia a descartar el objeto —desde el primer encuentro con un cuadro de Monet⁴⁵ en Moscú— fue desarrollándose no sólo pictóricamente sino también como concepto y sentimiento. Tendencia que pudo avanzar hacia lo invisible con connotaciones esotéricas al entrecruzarse el arte de Kandinsky con los presupuestos teosofistas, muy en boga en aquel tiempo. Su pintura tuvo una esforzada elaboración teórica fruto de múltiples lecturas y saberes, muchos de ellos malditos o procedentes de fuentes no prestigiadas. La abstracción (el más allá de las imágenes y objetos), el espiritualismo (el más allá de esta vida mundana) y los



conceptos de la nueva ciencia física (el más allá de la cosmovisión newtoniana de la materia) eran para el pintor como vasos comunicantes. Tampoco dudamos del influjo de la tradición ortodoxa, pero lo cierto es que en su obra *De lo espiritual en el arte*, el primero y el más conocido de los textos teóricos de Kandinsky, no hace mención de la filocalia, por ejemplo, ni de los padres népticos, ni de la mística rusa, tampoco de la teología ortodoxa. Sin embargo, cita a Helena Blavatsky, Rudolf Steiner, Maeterlinck y un extraño doctor Freudenberg de Dresde, del que más tarde se supo realizaba trabajos metapsíquicos sobre desdoblamiento de la personalidad y transposiciones de los sentidos en estado de hipnosis...

La obra del considerado «padre de la abstracción» está, pues, desde sus comienzos marcada por la crisis de la objetividad ante la emergencia de los nuevos descubrimientos en física, y por el ánimo o sentimiento misterioso de lo oculto que buscaba alcanzar en aquella época cierta legitimación a través de investigaciones parapsicológicas orientadas a un esclarecimiento sistemático del fondo psíquico del hombre. No podemos olvidar que también éste fue el clima en que Sigmund Freud concibió el psicoanálisis, cuyo concepto central de inconsciente ya venía ejerciendo en las mentes de la época —desde Eduard von Hartmann, Schopenhauer y Nietzsche— su irresistible ascendiente. Pero volvamos al misterioso mundo de lo oculto al que Kandinsky confiere la máxima importancia cuando intentaba «disolver las formas» (1900-1920), una etapa, digamos, de «pintura negativa».

Al final de su Conferencia de Colonia (1914), que recoge de manera anhelante y críptica los temas que ya conocemos, Kandinsky hace una especie de declaración de «pintura negativa», en el sentido en que hablamos de «teología negativa»⁴⁶.

En esa conferencia el artista declaró de modo categórico: «Quiero definirme negativamente». Y continuó: «No quiero pintar música. No quiero pintar estados de ánimo. No quiero pintar ni con colores ni sin colores»... Un ejemplo de iconoclasia moderna. Su obra, hija de aquel tiempo, creció en abstracción (el sentir metafísico por excelencia) a la par que se transformaba toda la imagen del mundo. En *De lo espiritual en el arte* la posición que ocupa en el esquema del triángulo lo «metafísico-espiritual» (léase en clave teosófica) es significativa: está por encima



de la dimensión física, y casi en la cima del triángulo, justo antes de llegar al arte absoluto.

Un sentir misterioso latía bajo los inevitables trazos y manchas de color (que no querían ser imágenes ni símbolos), una peculiar visión del universo montada sobre una creencia teosófica, cuyas figuras sobrenaturales eran borradas al igual que las formas y objetos físicos, obedeciendo al mismo mecanismo congruente de la disolución... Y precisamente porque el artista «deshacía» internamente toda categoría epistemológica (o esotérica) de «figura» pudo elevar su arte abstracto a la cima. Ésta es la genialidad, la fuerza mística que impregna toda la pintura de Kandinsky. Diremos, para concluir, que se dio en él la noche del alma, la dimensión nocturna, invisible de la Vida. Y así, algo grande aconteció en el arte: el pintor, sin abandonar sus trastos y pinceles, llevado por su necesidad interior, esa voz —o daimon— de la que era fiel esclavo, realizó creativamente, en palabras de Michel Henry, «una transferencia propiamente ontológica de una región de existencia a otra», de modo que nos dio a ver lo invisible en lo visible. Un milagro.

1 La tomamos prestada del trabajo de César Moreno, profesor de filosofía en la Universidad de Sevilla, expresión derivada, a su vez, de aquella de Ludwig Meidner cuando hablaba de «hervidero de cabezas» en su conocido texto sobre *Instrucciones para pintar la gran ciudad* (1914), en *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1945* (A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz, compiladores), Istmo, Tres Cantos, Madrid, 1999, p. 116.

2

Entendemos por *pictoricismo no figurativo* el empeño filosófico-espiritual y teorizador de pintores en busca de la abstracción o pintura pura. En nuestra opinión, como fenómeno cultural el encuentro de pintura de vanguardia y filosofía pudo haberse dado en gran medida en su momento, pero no fue así. Con este ensayo no apuntamos, ni mucho menos, hacia un «retro-encuentro» a todas luces irrealizable, pero sí consideramos como reflexivamente fecunda la pertenencia al presente de tal posibilidad.

3 *Physis*, en sentido griego, «expresa lo que se abre por sí solo (por ejemplo el abrirse de una rosa), lo que se despliega y se inaugura abriéndose: lo que se manifiesta en su aparición mediante tal



despliegue y que así se sostiene y permanece en sí mismo: en breves palabras, lo que impera en tanto inaugurado y permanente». Así expresaba Heidegger el sentido de *Physis*. Martin Heidegger, *Introducción a la metafísica*, p. 23 (ed. cast. a cargo de A. Ackermann), Gedisa, Barcelona, 1993.

⁴Expresión tomada del libro *Kandinsky. La disolución de la forma 1900-1920*. Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2003.

⁵ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Paidós, 1996, p. 108.

⁶ Kandinsky, *Catálogo de la II Exposición de la NKVM*.

⁷ Nos atenemos al sentido etimológico latino del verbo *commetiri*: medir a la vez, confrontar, comparar.

⁸*Emblemas silentes* son aquellos que «callan aparentemente su razón, desprovistos de extensión declarativa, de texto». Fernando R. de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Alianza Forma, Madrid, 1995, p. 44. El origen de estos emblemas se sitúa en los comienzos del Renacimiento, asociados a la literatura hermética y simbólica.

⁹ El *Mutus Liber (Libro Mudo)*, es el sorprendente título de un tratado de alquimia cuya primera edición íntegra tuvo lugar en Francia en 1677. Está compuesto casi únicamente de imágenes, destacando la conocida sentencia hermética: «Ora, lege, lege, lege, relege, labora et invenies» (Ora, lee, lee, lee, relee, trabaja y encontrarás).

¹⁰Zubiri en *Cinco lecciones de filosofía* escribe: «La posición de Husserl es clara: la reducción [fenomenológica] opera sobre la totalidad del mundo en cuanto tal». Xavier Zubiri, *op. cit.*, Alianza Editorial, Madrid, 1982, p. 216.

¹¹Kierkegaard, S., *El concepto de la angustia*, Orbis, Barcelona, 1984, p. 196. El filósofo danés hablaba así a propósito de ese vuelo: «Tomad a un discípulo de la posibilidad, colocadlo en medio de los páramos de Jutlandia, donde no ocurre ningún acontecimiento, donde el mayor suceso es la estrepitosa toma de vuelo del urogallo..., pues bien, yo os digo que ese hombre tendrá una experiencia vital más perfecta, más exacta y más profunda que la que pueda tener el que, no habiendo sido educado por la posibilidad, haya cosechado los mayores aplausos en el teatro de la historia universal». Texto citado por César Moreno (ver nota 1), en su libro *De mundo a physis. Indagaciones heideggerianas*, Fénix Editora, Sevilla, 2007, p.



156.

12 Estrenamos deliberadamente este concepto. En lugar de milagroso, preferimos decir *miracular*, (del latín *miraculum*: milagro) y lo haremos quizá jugar con *speculum* y *especular*.

13 La expresión *discípulo de la posibilidad* es de Kierkegaard, op. cit, p. 196.

14 Peter Selz, *La pintura expresionista*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 220.

15 Vasili Kandinsky, *Conferencia de Colonia*, 1914, en Kandinsky, *La disolución de la forma 1900-1920*, Fundació Caixa Catalunya, Barcelona, 2003, p. 11. ¹⁶ Peter Selz, op. cit. p. 195.

16 Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, edición ampliada y actualizada, Barcelona, 2000, p. 299. ¹⁸ *Ibíd*em, p. 299.

17 *Ibíd*em, p. 299.

18 Antonio Machado, *La tierra de Alvargonzález, (Cuento-leyenda)*, en *Poesías completas*, Espasa, colección Austral, Madrid, 1998, p. 178.

19 «El *blanco*, que a veces se considera un no-color (gracias sobre todo a los impresionistas que “no ven el blanco en la naturaleza”), es símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales [...] De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío, infranqueable, indestructible e infinito. *Por eso el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto*. [...] Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades». Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 77.

20 Kandinsky, 1911, óleo sobre lienzo, 120 x 141,5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

21 José Ángel Valente, *El fin de la edad de plata*, Tusquets Editores, Barcelona, 1995, *El señor del castillo*, p. 105. El subrayado es nuestro.

22 Victoria Cirlot, *Hildegard von Bingen y la tradición visionaria de Occidente*, Herder, Barcelona, 2005, p. 229.

23 Aclararemos contextualmente este concepto en su momento.



24 Conrad Fiedler (1841-1895) «fue uno de los primeros en introducir el concepto de “necesidad interior” en la crítica de arte: “La actividad artística da comienzo cuando el hombre, impulsado por una necesidad interior, domina con el poder de su mente la enredada multiplicidad de las apariencias y la desarrolla en una forma visual configurada”». Fiedler, en Victor Hammer (ed.), *Nine aphorisms from the Norebooks of Conrad Fiedler* (Aurora, N. Y., 1941), p. 7., citado por Peter Selz en *La pintura expresionista alemana*, op. cit., p. 23.

25

«Antiguamente, población cuyos vecinos, como *dueños absolutos* de ella, podían recibir por señor a quien quisiesen». Otra acepción de la palabra es: «confusión, desorden» *DRAE*, vigésima segunda edición.

26

Michel Henry, *Voir l'invisible. SurKindinsky*, PUF, Paris, 2005, p. 33. El subrayado es nuestro. Traducimos: «Es este surgimiento interior continuo de la vida, su esencia eternamente viva que, al mismo tiempo que provee de su contenido a la pintura, impone al artista su proyecto, el de decir tal contenido, de expresar esta profusión patética del Ser».

27 Henry, Michel, «Phénoménologie non-intentionnelle: une tâche de la phénoménologie à venir», en *Phaenomenologica*, 115, p. 397. ³⁰ Michel Henry, *op. cit.*, p. 33.

28 Heidegger, M., *Ser y tiempo*, [par. 22], Madrid: Trotta, 2003, p. 129.

29 Véase nota 10.

30 Henry, Michel, *op. cit.*, p.33.

31 *Ibidem*, p. 33.

32 He aquí la noción de *speculum* (espejo), que hacemos entrar en juego. Véase nota 11.

33 Donald Kuspit, *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Akal, Madrid, 2003, p. 134.

34 Nos remitimos a la nota 11.



35 Henry, Michel, *op. cit.*, p. 33. Traducimos: «Ningún camino conduce a la vida sino ella misma, ella es a la vez la meta y el camino».

36 Platón, *La República*, VII, 518 d.

37 Vorträge und Aufsätze [GA 7] (1936-1953) / Conferencias y ensayos. Edit. Neske, Pfulligen, 1959, p.139. Citado por Alfonso López Quintás en *Cinco grandes tareas de la filosofía actual. La ampliación de la experiencia filosófica*, Editorial Gredos, Madrid, 1977, p. 30.

38 Cf. *Metaphysik*, Edit. Tyrolia, Innsbruck, 1961, 1964², pp. 57-58. En Alfonso López Quintás, *op. cit.*

p. 35.

39 Citado en Joseph M. Esquirol, *El respeto a la mirada atenta*, Gedisa Editorial, Barcelona, 2006, p.

105. El subrayado es nuestro.

40 El uróboros (o ouroboros) es un símbolo ancestral que muestra una serpiente o un dragón engullendo su propia cola, formando así un círculo. Mediante este emblema, en el antiguo Egipto y la antigua Grecia, se expresaba la unidad en la circularidad de todas las cosas. A veces, en algunas representaciones antiguas, el uróboros lleva la inscripción griega *Hen to pan*, es decir: el Uno, el Todo. Simboliza una concepción cíclico-circular de las cosas.

41 «Al término “necesidad interior” no se le daba el *realce emocional* con el que sería revestido años más tarde por Kandinsky, o por Arnold Schönberg, cuando hablan de “impulso interior”». Peter Selz, *op. cit.*,

p. 23.

42 Peter Selz, *op. cit.*, p. 245.

43 Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Ediciones Paidós, 1996, p. 21.

44 Peter Selz, *op. cit.*, p. 246.



Con motivo de una exposición de los impresionistas franceses celebrada en Moscú en 1889, Kandinsky contemplando entre asombrado y desconcertado el cuadro *Montón de heno* de Monet descubrió: «[...] la fuerza insospechada de la paleta, desconocida hasta entonces para mí, que sobrepasaba todos mis sueños. La pintura irradiaba fuerza y esplendor de cuento de hadas».

⁴⁶ Alain Besançon, *La imagen prohibida*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003, p. 434.