

El optimismo de Kandinsky¹

por la creación de un lenguaje pictórico

Martín Emilio Camargo Palencia
Estudiante Licenciatura en Filosofía
UPTC

Así como en el arte de la música el sonido encuentra una «resonancia» inmediata en el espíritu del hombre, del mismo modo ocurre con el color y la forma en el arte de la pintura. Basado en este precepto, que muestra la similitud existente entre la música y la pintura, Kandinsky plantea de manera optimista y dentro del contexto histórico de la Rusia de 1911, la evolución de la pintura hacia el arte abstracto y su consolidación como lenguaje puramente pictórico. Formulación ésta a la que están estrechamente ligadas temáticas relevantes: el efecto físico y psicológico del color, su carácter subjetivo y objetivo, los límites externos y el contenido interno de la forma, las causas de la «necesidad interior», el proyecto de una gramática pictórica, la división y las cualidades de los colores; temáticas que Kandinsky aborda en su libro *De lo espiritual en el arte*, especialmente en el capítulo V, y que

1 Pintor ruso (Moscú 1866 - Neuilly-sur-Seine 1944). Fue uno de los iniciadores del arte abstracto. Estudió ciencias y derecho, pero lo abandonó todo para estudiar pintura en Munich (1896). Sus primeras obras fueron paisajes de estilo impresionista; posteriormente se adhirió a la corriente fauvista, hasta que, influido por el arte de los iconos (1908), inició una línea estilística completamente distinta, que le llevó a la abstracción pura (1910). Publicó *De lo espiritual en el arte* en 1911.

constituyen el hilo conductor del presente artículo.

El optimismo de Kandinsky respecto a la evolución de la pintura hacia el arte abstracto y hacia un lenguaje puramente pictórico no resulta extraño. Dicho optimismo se refleja claramente en la introducción del mencionado libro, donde Kandinsky, mediante una breve recapitulación de la historia del arte, muestra que, aunque todavía está bajo el influjo de lo primitivo (el arte griego en lo que atañe a Occidente), hay en la pintura moderna un espíritu nuevo (lo abstracto-inorgánico) que se renueva revelándose contra los principios pictóricos de lo imitativo-orgánico del pasado.

Lo anterior no quiere decir, por supuesto, que lo imitativo-orgánico haya desaparecido o tienda a desaparecer del contexto artístico. De hecho, todavía hoy se imitan las formas orgánicas. Lo abstracto-inorgánico no es, por tanto, una ruptura definitiva con el pasado estético, sino una tendencia de acuerdo con la cual el color y la forma se relacionan como categorías primarias de la evolución pictórica, presentando un triple antagonismo de elementos que, con sapiencia didáctica, Kandinsky compara con lo que sería su equivalente en el arte musical: *el color (la teca), el*

ojo (*el macillo*), el alma (*el piano*). «El artista es la mano que, mediante una u otra tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana»: principio de «necesidad interior»².

Ahora bien, como categorías primarias de la evolución en cuestión, Kandinsky advierte que, para el color y la forma, respectivamente, existen efectos y caracteres: lo físico y lo psicológico, lo subjetivo y lo objetivo; así como también advierte que la forma y el color tienen sus agentes: la delimitación externa y el contenido interno.

Con respecto a la primera categoría, el efecto físico remite a la satisfacción y felicidad que las cualidades del color –como la belleza– puedan hacer sentir al observador. Lo físico en este sentido son sensaciones intempestivas y de corta duración que por esta misma limitación no causan «una impresión permanente en el alma». El efecto físico, entonces, es superficial y dura, en este caso, hasta el momento en que el espectador aparta su vista del color.

El efecto psicológico del color tiene una connotación distinta, pues remite a una «vibración anímica del alma». Teniendo en cuenta el principio de «necesidad interior»³, esta

2 La «necesidad interior» es una voluntad que se exterioriza gradualmente en la evolución del arte; se trata de un impulso artístico que va de «lo eterno-objetivo» a «lo temporal-subjetivo»: el primero de estos aspectos remite a la potencia de un Ideal, de una abstracción que trasciende la historia; pero este Ideal no sería más que espíritu puro, inteligencia etérea, si no dejara de desplegarse, según el segundo aspecto, en las obras de los artistas, cada una de las cuales lo expresa singularmente en el espacio de su época.

3 En la «necesidad interior» convergen tres necesidades místicas, espirituales, del artista: 1)

teoría debe resultarnos tan evidente y comprensible como le parece a Kandinsky: «La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma».

De acuerdo con lo anterior, y dando por sentadas la unión y la comunicación sensoriales del cuerpo con el alma, Kandinsky piensa que el efecto psicológico del color es esencialmente directo, que no es propiamente un producto de la asociación: por ejemplo, no es que el color rojo provoque una «vibración anímica» semejante a la que provoca el fuego (aquello con lo que generalmente asociamos el citado color); Kandinsky dice que si esto fuera así, fácilmente se podría explicar también por asociación el efecto físico del color no sólo en lo concerniente a la visión, sino también a los otros sentidos. «Podríamos deducir, por ejemplo, –afirma Kandinsky– que el amarillo claro produce una sensación ácida por asociación con el limón». Hay en efecto una relación entre la vista y todos los demás sentidos, pero, salvo en seres humanos como aquel personaje literario de Jorge Luis Borges, *Funes el memorioso*, en la mayoría de los casos el sabor del color como efecto psicológico es imposible de explicar por asociación. Ante esta imposibilidad, Kandinsky concluye que el color es un medio que ejerce directa influencia sobre el alma.

necesidad de expresar como creador lo que es propio de su personalidad; 2) necesidad de expresar lo que es propio de la época de la cual es hijo; y 3) necesidad de expresar lo que es propio del arte en general como servidor del mismo. Que la relación de las dos primeras necesidades (el artista como creador y como hijo de su época) genera la tercera (el artista como servidor del arte), es patente en el siguiente parecer de Kandinsky: «Cualquier creación artística es hija de su tiempo y, la mayoría de las veces, madre de nuestros sentimientos».

Otro aspecto del color, no menos interesante que sus efectos, consiste en sus caracteres subjetivo y objetivo. Partiendo del hecho de que la extensión del color es infinita sólo a nivel del intelecto, podemos decir que el color, el rojo concebido en abstracto, por ejemplo, genera una idea que tiene dos cualidades opuestas: por un lado la precisión, y por el otro la imprecisión; esta última porque el color así concebido carece de matices en la imaginación; y la primera porque su «sonido interno» se presenta sin tendencias que lo delimiten, como el calor o el frío; estas dos vertientes comprenden el carácter subjetivo del color. El carácter objetivo consiste, en cambio, en la materialización de lo subjetivo, es decir, en la manera en que el pintor determina utilizar en su obra ésta o aquella tonalidad, limita su superficie y la separa de otras tonalidades, o sea, modifica las propiedades de lo subjetivo⁴.

Al igual que el color, la forma tiene dos agentes: 1) la delimitación externa, que equivale a la representación concreta de un objeto sensible, y que presenta el «contenido interno de la forma» lo más expresivamente posible; y 2) el «contenido interno de la forma», que equivale a la «delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie». Aunque en teoría aboga por una conciliación entre lo abstracto y lo concreto de la forma (limitarse a las formas abstractas implicaría excluir lo humano y empobrecer la expresión), Kandinsky se inclina finalmente por lo abstracto (el contenido interno), pues para él no existe una forma absolutamente concreta en el arte: «Es imposible reproducir exactamente una forma material».

⁴ Kandinsky hace una definición bastante convincente de los colores (ver anexo único).

Y precisamente es este límite abstracto el camino que conduce, según Kandinsky, a la elaboración de una gramática pictórica, gramática que tiene como punto de partida el alejamiento del pintor en relación con lo que el objeto tiene de narrativo, y que permite plantear dos problemas básicos de la forma: 1) «La composición general del cuadro», y 2) «La creación de las diversas formas». La solución a estos problemas es el principal objetivo y la mayor urgencia de semejante gramática. Se trata, en suma, de renunciar al elemento orgánico en las formas individuales que constituyen la forma general del cuadro, y por ende de dar un predominio al elemento abstracto, es decir, a lo inorgánico.

En este sentido, y a modo de conclusión, puedo decir que el optimismo de Kandinsky por elaborar una gramática pictórica cobra especial validez en la dinámica del arte moderno, cuyas tendencias elevadas al más alto grado de abstracción reivindican el color y la forma como elementos imprescindibles para la evolución de la pintura, entendida ésta como un medio de expresión y comunicación de significados.

Fuente bibliográfica

KANDINSKY, Wassily. *De lo espiritual en el arte*. Ediciones Coyoacán. México. 2002.

ANEXO: Antinomias del color

Del calor al frío, del frío al calor. Así se mueve el color según su tendencia hacia el amarillo o hacia el azul. El amarillo se caracteriza por un movimiento limpio, horizontal, físico, que se dirige hacia el espectador. Entonces es cálido.

Un color es frío, en cambio, cuando se aleja del espectador y tiende hacia el azul.

De la oscuridad a la luz, de la luz a la oscuridad. El amarillo se mueve excéntricamente, desde su epicentro hacia afuera. Afecta, incide sobre la vista. El azul se mueve concéntricamente, se retrae sobre su propio interior y absorbe la vista.

El color blanco y el color negro simbolizan, respectivamente, la vida y la muerte. El blanco se mueve excéntricamente, aunque dé impresión de rigidez, mas en todo caso renace, ilumina. El negro no nace y su rigidez remite a la muerte misma.

El color rojo se mueve en sí mismo. El verde borra lo espiritual. Los dos se mezclan y todo se vuelve gris. El rojo, sin embargo, se desdobra, hay algo de amarillo en él que lo hace tender hacia el color naranja; también hay algo de azul en él que lo hace tender al violeta.

Mientras esto acontece, el espectador se encuentra perplejo, viendo cómo el amarillo, el verde, el violeta, el rojo y el naranja se desdoblan en nacimiento y muerte. No es el color, es la vida misma que se desdobra en muerte y sobre sí misma.

Qué es un cuerpo dócil

Carlos Eduardo García
Estudiante Licenciatura en Filosofía
UPIC

Existen ciertos planteamientos filosóficos de Michel Foucault que pueden constituirse en un motor de dudas, de perplejidades, sobre todo en lo que toca al problema del presente, a las dinámicas en las que están circunscritos los sujetos, es decir, a la relaciones de poder; éstas, a su vez, son aquellos factores fundamentales desde los cuales se produce la historia, los saberes, y por supuesto, los individuos.

Se procederá del siguiente modo: primero se presentará el objetivo u objetivos que, según nuestro criterio, atraviesan todo el capítulo «Los cuerpos dóciles» del libro *Vigilar y castigar* posteriormente, en función de éstos se

resumirán los principales argumentos e ideas centrales del mismo, para llegar, finalmente, a una consideración personal.

Objetivos, argumentos e ideas centrales

En primer lugar, en términos de Pedro Hurtado Valero¹, el texto *Vigilar y castigar* tiene como objetivo: «describir la economía de poder subyacente a las distintas estrategias punitivas», con el fin de poner en manifiesto: «cómo el reconocimiento del hombre en las

1 Hurtado Valero, Pedro. *Michel Foucault*. Librería Ágora S.A. capítulo 3, p. 106.