



Kandinsky

De lo espiritual en el arte

FUNDADA EN 1620
QUITO

7
Páidós Estética Edición conmemorativa numerada 1911 - 2011



BASE LEGAL PARA DIGITALIZACIÓN DE LIBROS CON DERECHOS DE AUTOR

El Sistema Integrado de Bibliotecas de la Universidad Central del Ecuador, digitalizará su acervo bibliográfico siempre y cuando sea para fines educativos y de investigación. No se permite la reproducción y distribución para la comercialización directa e indirecta del mismo.

La digitalización del material bibliográfico se lo realiza de acuerdo al Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación Art. 212 numeral 9, Literal ii “(...) Una biblioteca o archivo podrá, además, realizar los siguientes actos (...) La reproducción electrónica y comunicación pública de obras de su colección para ser consultadas gratuita y simultáneamente hasta por un número razonable de usuarios, sólo en terminales de redes de la respectiva institución o para usuarios de esa institución bajo su control, en condiciones que garanticen que no se puedan hacer copias electrónicas de esas reproducciones” y literal vii “La reproducción, adaptación, traducción, transformación, arreglo, distribución y comunicación de una obra protegida por derechos de autor o una prestación protegida por derechos conexos, en uno o más formatos accesibles para el uso exclusivo de personas con discapacidad”.

Este material se considera un producto intelectual a favor de su autor; por tanto, la titularidad de sus derechos se encuentra protegida por el Código Orgánico De La Economía Social de los Conocimientos, Creatividad e Innovación. La violación a dichos derechos constituye un delito que será responsabilidad del usuario.

Este libro está disponible físicamente en:

BIBLIOTECA		PISO	
		ESTANTE	
		BANDEJA	
CONVENIO INTERINSTITUCIONAL		UNIVERSIDAD	

VASILI KANDINSKY

(Moscú, 1866 - Neuilly-sur-Seine, 1944)
ocupa un lugar privilegiado en la historia
del arte contemporáneo, como promotor
e impulsor del primer movimiento
decisivo del arte abstracto.

De entre sus obras, **Paidós** ha publicado
también ***La gramática de la creación,***
El futuro de la pintura, El jinete azul
y ***Punto y línea sobre el plano.***



De lo espiritual en el arte



Edición limitada de 2.000 ejemplares **0779**

Paidós Estética

Últimos títulos publicados

V. Van Gogh

Cartas a Theo

L. Shiner

La invención del arte

A. C. Danto

El abuso de la belleza

G. Dickie

El círculo del arte

S. Marchán (comp.)

Real / virtual en la estética y la teoría de las artes

M. Rothko

Escritos sobre arte (1934-1969)

F. H. Gombrich y otros

Arte, percepción y realidad

A. Monegal

Política y (po)ética de las imágenes de guerra

J. Dewey

El arte como experiencia

A. C. Danto

Después del fin del arte

D. Dutton

El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana

H. Matisse

Escritos y consideraciones sobre el arte

V. Kandinsky y F. Marc

El jinete azul

N. Goodman

Los lenguajes del arte

F. L. Wright

Arquitectura moderna. The Kahn Lectures. Princeton 1930

A. C. Danto

Andy Warhol

M. Acaso

El lenguaje visual

V. Kandinsky

De lo espiritual en el arte



K16
BART
Vasili Kandinsky

DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE

Contribución al análisis de los elementos pictóricos

Edición conmemorativa numerada 1911-2011



 **PAIDÓS**
Barcelona • Buenos Aires • México

Título original: *Über das Geistige in der Kunst*, de Vasili Kandinsky
Edición alemana publicada por Munich, R. Piper & Co., 1912

Traducción del alemán de Genoveva Dieterich

Edición francesa publicada por Éditions Denoël, París, con el título de
Du spirituel dans l'art

Cubierta de Mario Eskenazi
Adaptación de la cubierta Idee

1ª edición, septiembre 1996

1ª edición en esta presentación, noviembre 2011

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

© 1989 by Éditions Denoël, París

© 1996 de la traducción, Genoveva Dieterich

© 1989 de todas las ediciones en castellano,

Espasa Libros, S. L. U.,

Avda. Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona

Paidós es un sello editorial de Espasa Libros, S. L. U.

www.paidos.com

ISBN: 978-84-493-2634-9

Depósito legal: B-34457-2011

Impreso en Egedsa

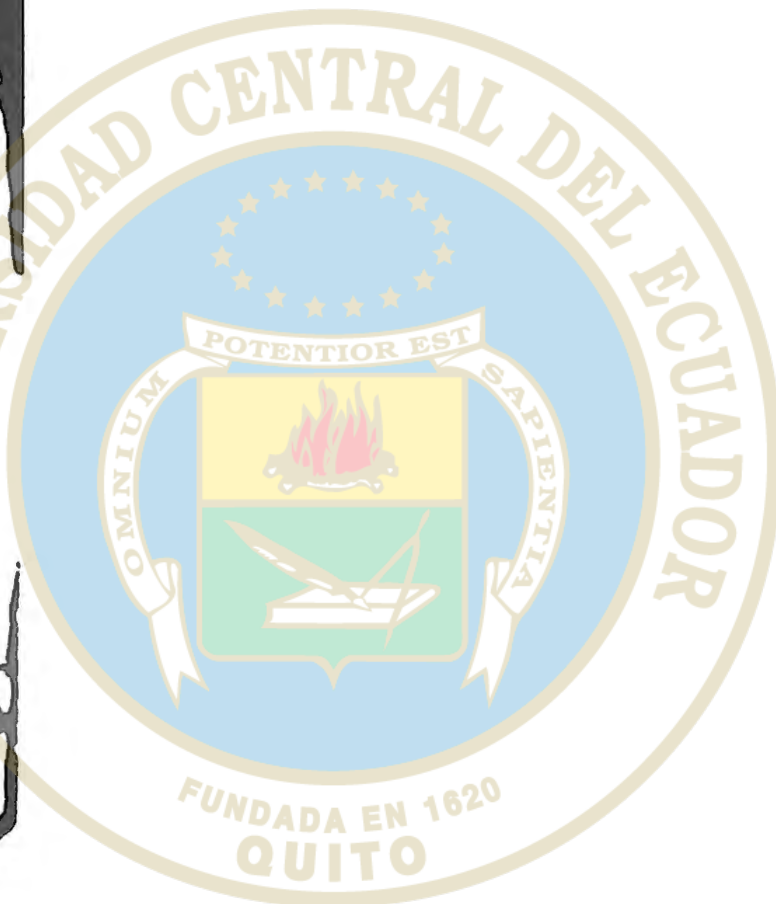
Rois de Corella, 12-16 – 08205 Sabadell (Barcelona)

El papel utilizado para la impresión de este libro es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel ecológico

Impreso en España – *Printed in Spain*

SUMARIO

Introducción, <i>Max Bill</i>	7
Prólogo a la primera edición suiza	16
Prólogo a la segunda edición suiza	17
A. NOTAS GENERALES	
I. Introducción	21
II. El movimiento	27
III. El cambio de rumbo espiritual	33
IV. La pirámide	46
B. LA PINTURA	
V. Los efectos del color	51
VI. El lenguaje de las formas y los colores	56
VII. Teoría	89
VIII. La obra de arte y el artista	101
Epílogo	106
Láminas I-VII	109



INTRODUCCIÓN

Este libro apareció en 1952 con la autorización de Nina Kandinsky, en su 4ª edición alemana, cuarenta años después de su primera publicación. Cuatro años más tarde apareció, sin alteraciones, la 5ª edición; la 6ª se publicó en 1959 completada por ocho ilustraciones que Kandinsky había añadido a la 2ª edición. Entretanto se habían publicado otros dos libros que completaban los escritos teóricos del artista: *Punkt und Linie zu Fläche* (1955 y 1959), Benteli-Verlag, Berna-Bümpliz (1ª edición: Bauhaus-Buch 9, Verlag Langen, Munich, 1925) y *Essays über Kunst und Künstler*, colección de artículos sueltos, escritos entre 1910 y 1943 que yo mismo edité en 1955 por primera vez (Verlag Gerd Hatje, Stuttgart) y cuya 2ª edición (1963) apareció en Benteli Verlag.

Wassily Kandinsky terminó el manuscrito de *De lo espiritual en el arte* en 1910, es decir, a los 44 años. Como él mismo relata en *Rückblicke* (Sturm Verlag, Berlín, 1913) el libro surgió de la manera siguiente: «De esta época data mi costumbre de anotar pensamientos sueltos. Así escribí *De lo espiritual en el arte* sin darme cuenta. Las notas se fueron acumulando durante más de diez años. Una de mis primeras notas sobre la belleza cromática en el cuadro dice: “La riqueza cromática del cuadro ha de atraer con gran fuerza al espectador y al mismo tiempo ha de esconder su contenido profundo”. Me refería al contenido pictórico, pero no en su forma pura (como lo concibo ahora) sino a la emoción, o a las emociones del artista, expresadas pictóricamente. Por aquel tiempo me hacía aún la ilusión de que el espectador se enfrentaba al cuadro con el alma abierta y queriendo escuchar un lenguaje congenial. Existen espectadores así (no son una ilusión) pero son raros como granos de oro en la arena. Existen incluso espectadores que sin tener un contacto per-

sonal con el lenguaje del cuadro se entregan a él y reciben sus riquezas. Yo he encontrado personas así».

Con estas palabras Kandinsky describe el sentido de su libro y el camino de su realización: «Mis libros *De lo espiritual en el arte* y *Der blaue Reiter* se proponían esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad absolutamente necesaria en el futuro, que hace posibles innumerables experiencias. La meta principal de ambas publicaciones fue el deseo de fomentar esta capacidad bienhechora en los hombres. Ambos libros han sido —y siguen siendo— interpretados erróneamente. Se les toma en un sentido “programático” y se acusa a su autor de ser un artista teorizador que se ha adentrado y perdido por caminos intelectuales. Pero yo no he pretendido en absoluto apelar a la razón y al cerebro. Esa empresa sería prematura hoy, aunque próximamente será una meta importante e ineludible para los artistas. El espíritu fortalecido y fuertemente arraigado no temerá ya nada, tampoco el tan temido trabajo intelectual en el arte —incluso no temerá que éste predomine sobre el elemento intuitivo en el proceso creativo y quizá lleguemos a excluir por completo la “intuición”. Por ahora, sin embargo, sólo conocemos la ley presente, la ley de los últimos milenios, de la que ha surgido lentamente y con desviaciones la creación. Conocemos únicamente las cualidades de nuestro “talento”, con su inevitable parte subconsciente y la determinada coloración de ésta. Pero la obra de arte alejada de nosotros por nieblas infinitas quizá se pueda crear por medio del cálculo, aunque el cálculo exacto sea sólo asequible al “talento”, como ocurre en la astronomía. Sólo si esto es así, el carácter del subconsciente tendrá otro color que en las épocas que conocemos. *De lo espiritual en el arte* estuvo terminado y guardado durante varios años en mi cajón. Las posibilidades de realizar *Der blaue Reiter* fallaron. Franz Marc abrió al primer libro el camino práctico y apoyó con su colaboración y su ayuda espirituales, llenas de comprensión y talento, la salida del segundo».

En diciembre de 1911, R. Piper & Co. de Munich publicó *De lo espiritual en el arte* (con 1912 como fecha). El libro fue dedicado a Elisabeth Tichejeff, tía y primera educadora de Kandinsky. Durante el año 1912 se publicaron dos ediciones más. El libro pronto desapareció en las librerías sin que se reeditara. Con el tiempo se convirtió en un mito

cuyo contenido pocos conocían y se le citó mucho, aunque a menudo sólo el título como programa. La 4ª edición terminó con esa situación y ha retornado al texto original sus merecidos derechos. En los últimos años ha crecido constantemente el interés por él y se han hecho numerosas traducciones:

- 1914 *The Art of Spiritual Harmony* (trad. J. H. Sadler; Ed. Constable & Co. Ltd., Londres y Boston).
- 1940 *Della spiritualità nell'arte, particolarmente nella pittura* (trad. Collona di Cesaro; Ed. Edizione di Religio, Roma).
- 1946 *On the Spiritual in Art* (trad. Hilla Rebay; Ed. Museum of Non-Objective Painting/The S.R. Guggenheim Foundation, Nueva York).
- 1947 *Concerning the Spiritual in Art and Painting in Particular* (trad. Harrison y Destertag; Ed. Wittenborn, Schultz Inc., Nueva York).
- 1949 *Du spirituel dans l'art* (trad. del señor y la señora de Man, edición de lujo, 300 ejemplares, Éd. René Drouin, París).
- 1951 *Du spirituel dans l'art* (con una síntesis de Charles Estienne, Editions de Beaune, París).
- 1957 *Über das Geistige in der Kunst* (Ed. Bijutsu-Shuppan-Sha, Tokio; ed. japonesa).
- 1962 *Het Abstracte in de Kunst* (trad. e introd. Charles Wentink, Ed. Het Spectrum, Utrecht/Amberes).

El gran interés por este libro básico de uno de los pioneros del Arte Nuevo se debe quizá a que el Arte Nuevo ha crecido tanto en calidad como en cantidad. El interés por sus fundamentos no hay que atribuirlo solamente al creciente interés que suscita hoy en general la obra del maestro Kandinsky, sino también a que los aficionados quieren orientarse en las mismas fuentes —éste es el primer escrito teórico de Kandinsky— sobre los fenómenos e ideas que han conducido a tan decisivo cambio. Quizá convenga recordar en este contexto que el libro de Kandinsky no fue escrito en el vacío y que el artista no llegó a sus conclusiones sin apoyarse en la problemática de su época. En *Rückblicken* describe así las impresiones artísticas más decisivas de su evolución: «En aquel

mismo tiempo tuve dos experiencias que marcaron toda mi vida y me conmovieron hasta el fondo. La primera fue la exposición francesa en Moscú —en primer lugar el “Montón de heno” de Claude Monet— y una representación de *Lohengrin* dirigida por Wagner en el Teatro Imperial. Yo sólo conocía el arte realista, casi exclusivamente el ruso; a menudo me quedaba largo rato contemplando la mano de Franz Liszt en el retrato de Repin y cosas por el estilo. De pronto vi por primera vez un cuadro. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido. Además me parecía que el pintor no tenía ningún derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentía oscurecerme que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no sólo me cautivaba, sino que se fijaba indeleblemente en mi memoria y que flotaba, siempre inesperadamente, hasta el último detalle ante mis ojos. Todo esto no estaba muy claro y yo era incapaz de sacar las consecuencias simples de esta experiencia. Sin embargo comprendí con toda claridad la fuerza insospechada, hasta entonces escondida, de los colores, que iba más allá de todos mis sueños. De pronto la pintura era una fuerza maravillosa y magnífica. Al mismo tiempo —e inevitablemente— se desacreditó por completo el objeto como elemento necesario del cuadro. En resumen, yo tenía la impresión de que una parte de mi Moscú legendario existía sobre aquel lienzo». Quizás al mismo tiempo que Kandinsky descubría a Monet, Henry van de Velde decía: «Hoy todo pintor ha de saber que los trazos de color se influyen mutuamente, según las leyes concretas del contraste y de la mutua compensación; ha de saber que no puede utilizarlos libre y arbitrariamente. Estoy convencido de que pronto tendremos una teoría científica de las líneas y de las formas».

Y sigue: «Una línea es una fuerza, que actúa como todas las fuerzas elementales; varias líneas relacionadas, pero opuestas, tienen el mismo efecto que varias fuerzas elementales antagónicas».

Y más adelante: «El artista consciente de estas leyes y de la interrelación de las líneas pierde la ingenuidad. En el momento en que traza una curva, la que se opone a ella ya no se puede librar del concepto que encierra cada parte de la primera; a su vez la segunda actúa sobre ésta y ésta se transforma en relación a una tercera y a todas las demás» (Henry van de Velde: *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Ed. Hermann Seemann

Nachfolger, Leipzig, 1902). En ese texto y también en el de Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, escrito como tesis doctoral en 1906 y publicado en 1908 por Piper Verlag, Munich) aparece la tendencia hacia la creación pictórica autónoma. Worringer escribe: «Las banales teorías de la imitación, que dominan nuestra estética gracias a la dependencia absoluta de los conceptos aristotélicos en la que se halla nuestra cultura, nos han vuelto ciegos a los valores psíquicos que son punto de partida y meta de toda producción artística. En el mejor de los casos hablamos de una metafísica de lo bello, dejando al lado todo lo feo, es decir lo no clásico. Pero junto a esta metafísica de lo bello existe otra superior que abarca el arte en toda su dimensión y que más allá de toda interpretación materialista se manifiesta en toda creación, ya sea en las tallas de los maoríes o en cualquier relieve asirio. Esta concepción metafísica se basa en la idea de que toda producción artística no es otra cosa que la constatación continua del gran enfrentamiento en que se encuentra desde los comienzos de la creación y para todos los tiempos el hombre y su entorno. El arte no es más que una forma de expresión diferente de las fuerzas psíquicas, que ancladas en el mismo proceso condicionan el fenómeno de la religión y de las ideologías cambiantes».

Tanto *Laienpredigten* de van de Velde como *Abstraktion und Einfühlung* de Worringer excitaron los ánimos de su época y prepararon el terreno al libro de Kandinsky *De lo espiritual en el arte*. Se iniciaban nuevos tiempos con nuevos problemas; la era atómica se intuía, como señaló Kandinsky en *Rückblicke*: «Un acontecimiento científico quitó del camino uno de los obstáculos más importantes. Fue la desintegración del átomo. Ésta fue en mi alma como la desintegración de todo el mundo. De pronto caían los muros más sólidos. Todo resultaba inseguro, vacilante, blando. No me hubiera asombrado si una piedra se hubiera derretido y volatilizado ante mis ojos. Me parecía que la ciencia había sido aniquilada: sus fundamentos no eran más que una ilusión, un error de los científicos que no construían, rodeados de un nimbo, su edificio divino con mano segura y piedra a piedra, sino que buscaban las verdades a tientas en la oscuridad y confundían una cosa por otra». Este enfoque, aún escéptico, de las nuevas teorías de la física, a las que Ostwald



y Plank habían añadido nuevos descubrimientos a finales del siglo XIX y que con la Teoría de la relatividad de Albert Einstein (1905) había alcanzado una nueva cima, demuestra únicamente que en aquel tiempo la física atómica aún no ocupaba un puesto predominante en el pensamiento del artista creativo. A pesar de ello Kandinsky desarrolló, paralelamente a la física, pensamientos parecidos, y es interesante comprobar que los resultados artísticos precedían a los físicos en el sentido de que pasaron de una manera más inmediata y directa de la teoría a la realidad al ser materia práctica de discusión.

En este contexto y en esta época se sitúa el libro de Kandinsky y así se explica su efecto revolucionario. Sus ideas acompañaban a sus cuadros y fomentaban su discusión. No siempre favorable, pues algunos críticos no entendían la forma de expresión del artista, tanto como pintor que como teórico. Aún hoy el lector ha de tener en cuenta que Kandinsky, como ruso, se expresa en el lenguaje oriental, lleno de analogías, y que resuelve los escollos del idioma por medio de asociaciones. La posibilidad de los malentendidos —incluso de buena fe— era y es real. Con el tiempo nos hemos acostumbrado a este tipo de lenguaje libre. Por otro lado, los conceptos utilizados por Kandinsky se han transformado y aclarado en el curso de los años. En *Rückblicke* escribía Kandinsky sobre los métodos de creación pictórica: «La otra manera es la *composicional*, según la cual la obra nace en gran parte o exclusivamente “del artista”, como sucede desde hace siglos en la música. La pintura ha alcanzado en este sentido a la música y ambas tienden cada vez más a crear obras “absolutas”, es decir, obras totalmente “objetivas” que, parecidas a las obras de la *naturaleza*, surgen por sí mismas como entes independientes. Estas obras están más cerca del arte *in abstracto* y quizá estén llamadas a *encarnar* en el futuro ese mismo arte».

El término «abstracto» evolucionó a «absoluto», y finalmente Kandinsky adoptó el de «concreto» introducido por Theo van Doesburg (1930). En 1938, en el número 1 de la revista *XX Siècle*, escribe Kandinsky

con el título *L'Art concret*: «Habrán notado ustedes que no he dicho ni una palabra sobre el “objeto”, aunque he hablado largo y tendido sobre la pintura y sus medios de expresión. La explicación es sencilla: he hablado de los medios pictóricos *esenciales*, es decir *indispensables*.

»Será siempre imposible crear un cuadro sin “color” o sin “dibujo”, pero la pintura sin “objeto” existe en nuestro siglo desde hace más de 30 años.

»En la pintura se puede emplear el objeto o no.

»Cuando pienso en todas las polémicas en torno a ese “no”, comenzadas hace treinta años y aún no finalizadas, creo en la fuerza inmensa de la llamada pintura “abstracta” o “no figurativa” que yo prefiero llamar “concreta”.

»Este arte es un problema que se ha pretendido siempre soslayar; su solución definitiva (naturalmente en un sentido negativo) se ha proclamado muchas veces, pero el problema no se deja enterrar. Está demasiado vivo.

»En el impresionismo, el expresionismo y el cubismo no hay problemas. Estos “ismos” han sido clasificados en los diferentes cajones de la Historia del Arte, que llevan un número y una etiqueta indicando su contenido. Los debates han finalizado. Estamos en el pasado.

»Por el contrario, los debates en torno al arte concreto no han finalizado ni se vislumbra su fin. ¡Tanto mejor! El arte concreto está en plena evolución, sobre todo en los países libres, donde crece el número de artistas jóvenes que participan en este movimiento.

»¡Ahí está el futuro!».

De lo espiritual en el arte ha ejercido una influencia profunda e indiscutible. Aunque Kandinsky propusiera en sus páginas más de una idea no realizada por él mismo, otros artistas han aceptado sus propuestas y las han realizado a su manera. La emancipación total del modelo natural, como también la llevaron a cabo František Kupka (hacia 1911), Kasimir Malevitch (1913) y Piet Mondrian se debió posiblemente a la influencia del libro de Kandinsky, pues éste era muy discutido en aquellos momentos. Pero aunque estos tres pioneros del Nuevo Arte no lo conocieran, es interesante saber que, casi simultá-

neamente, en tres lugares diferentes —Munich, París, Moscú— cristalizaban ideas parecidas a las que Kandinsky exponía en su obra teórica y realizaba en su pintura.

Durante años Kandinsky se dedicó a la formación de los jóvenes, a los que transmitió sus ideas. Entre 1917 y 1922 ocupó un cargo importante en Moscú. Walter Gropius le invitó en 1922 a colaborar en la Bauhaus en Weimar. Por entonces trabajaban ya allí Lyonel Feininger, Johannes Itten, Paul Klee, Gerhard Marks, Georg Muche y Oskar Schlemmer. Un año más tarde se les unió Laszlo Moholy-Nagy. La práctica docente en la Bauhaus impulsaba el trabajo teórico y Kandinsky escribió entre 1923 y 1925 su segundo libro teórico *Punto y línea sobre el plano*, editado en la colección de los Bauhausbücher en 1925 (Ed. Albert Langen, Munich). En el prólogo, Kandinsky escribe: «Quizá sea interesante decir que las ideas desarrolladas en este pequeño libro son una continuación orgánica de mi libro *De lo espiritual en el arte*».

Nosotros contemplamos este libro con la admiración debida a un trabajo de pioneros y con la actitud crítica que merecen unas opiniones cuya validez artística ha sido demostrada magníficamente por la propia obra de Kandinsky. Sobre ésta he editado dos libros: *Kandinsky*, con 10 acuarelas y *gouaches* (Holbein Verlag, Basilea, 1949) y *Wassily Kandinsky*, monografía sobre su obra y su influencia con la colaboración de Jean Arp, Charles Estienne, Carola Giedion-Welcker, Will Grohmann, Ludwig Grote, Nina Kandinsky y Alberto Magnelli (Maeght Éditeur, París, 1951).

Los escritos de Kandinsky pertenecen a ese grupo de textos importantes sobre el arte que los artistas nos han transmitido y que inician siempre una nueva etapa del mismo. Por esto no son ni principio ni fin, sino hitos de la evolución del arte.

MAX BILL

Introducción a la octava edición suiza

En 1966 se cumple el centenario de Wassily Kandinsky. Esperemos que este auténtico e influyente libro, publicado hace más de medio siglo, contribuya como ha hecho hasta ahora a la comprensión de su arte y a la del arte anterior y posterior a él.

Zurich, 2 de julio de 1965

MAX BILL



PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN SUIZA

Las ideas aquí desarrolladas son resultado de observaciones y experiencias que he acumulado en el curso de los cinco o seis últimos años. Hubiera deseado escribir un libro más extenso sobre el tema, pero hubiesen sido necesarios muchos experimentos en el terreno de los sentimientos. Acaparado por otros trabajos también importantes, he tenido que renunciar de momento a este plan. Quizá no llegue a realizarlo nunca. Otro lo hará más a fondo y mejor, ya que la empresa se impone. Me veo pues obligado a mantenerme en los límites de un esquema sencillo y a contentarme con llamar la atención sobre este gran problema. Me daré por satisfecho si mi llamada no se pierde en el vacío.

KANDINSKY

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN SUIZA

Este pequeño libro fue escrito en 1910. Antes de que se publicase la primera edición (enero de 1912), incluí nuevas ideas de los dos últimos años. Desde entonces ha pasado medio año y veo algunas cosas con más libertad, con un horizonte más amplio. Después de reflexionar, he renunciado a incluir nuevo material, ya que sólo aclararía irregularmente algunas partes. He decidido reunir el material nuevo, de observaciones y experiencias acusadas, que se acumulan desde hace unos años, y formar con el tiempo una especie de *Armonía de la pintura*, que será la continuación natural del presente libro. De este modo, el texto de esta segunda edición, que ha seguido muy rápidamente a la primera, apenas ha sido alterado. Mi artículo «Über die Formfrage», incluido en *Der blaue Reiter*, recoge un complemento sobre la evolución posterior de estas ideas.

Munich, abril de 1912

KANDINSKY

A. NOTAS GENERALES





I. INTRODUCCIÓN



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

De la misma forma, cada período de la cultura produce un arte propio que no puede repetirse. El intento de revivir principios artísticos pasados puede producir, a lo sumo, obras de arte que son como un niño muerto antes de nacer. Por ejemplo, no podemos en absoluto sentir y vivir interiormente como los antiguos griegos. Los esfuerzos por poner en práctica los principios griegos de la escultura, por ejemplo, solamente crearán formas parecidas a las griegas, pero la obra quedará inanimada para siempre. Una imitación semejante se parece a las imitaciones de un mono. Exteriormente los movimientos del mono son idénticos a los humanos. El mono se sienta y sostiene un libro ante los ojos, lo hojea y adopta un aire de gravedad, pero el sentido interior de estos movimientos falta completamente.

Existe, sin embargo, otra semejanza externa de las formas artísticas que se basa en una gran necesidad. La semejanza de las aspiraciones espirituales en todo el medio moral-espiritual, la aspiración hacia metas que, perseguidas, fueron más tarde olvidadas; es decir, la semejanza del sentir íntimo de todo un período puede conducir lógicamente a la utilización de formas que, en un período pasado, sirvieron eficazmente a las mismas tendencias. Así surgió en parte nuestra simpatía, nuestra comprensión, nuestro parentesco espiritual con los primitivos. Al igual que nosotros, estos artistas puros intentaron reflejar en sus obras solamente lo esencial; la renuncia a la contingencia externa surgió por sí misma.

Este importante punto de contacto espiritual no es, a pesar de todo su valor, más que un punto. Nuestra alma, que después de un largo pe-

río materialista se encuentra aún en los comienzos del despertar, contiene gérmenes de la desesperación, de la falta de fe, de la falta de meta y de sentido. Todavía no ha pasado toda la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un penoso juego sin sentido. El alma que despierta se halla aún bajo la impresión de esta pesadilla. Sólo una débil luz alborea como un puntito único en un enorme círculo negro. Esta débil luz sólo es un presentimiento que el alma no se atreve a ver, dudando si la luz será un sueño y el círculo negro la realidad. Esta duda y los sufrimientos aún vigentes de la filosofía materialista diferencian nuestra alma de la de los «primitivos». Nuestra alma tiene una grieta que, cuando se consigue tocarla, suena como un valioso jarrón resquebrajado y reencontrado en las profundidades de la tierra. Por eso la tendencia a lo primitivo, como hoy la vivimos, francamente tomada de prestado, será de breve duración.

Estos dos tipos de semejanza entre el arte nuevo y las formas de períodos pasados son diametralmente diferentes. El primero es externo y por eso no tiene futuro. El segundo es espiritual y por eso contiene el germen del futuro. Después del período de la tentación materialista, en la que aparentemente sucumbió, y que sin embargo, rechaza como una mala tentación, el alma se eleva refinada por la lucha y el sufrimiento. Los sentimientos más toscos como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., que podrían servir en este período de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Éste intentará despertar sentimientos más sutiles que actualmente no tienen nombre. El artista vive una vida compleja, sutil, y la obra nacida de él provocará necesariamente en el espectador capaz de sentirla, emociones más matizadas que nuestras palabras no pueden expresar.

Hoy el espectador raramente es capaz de tales vibraciones. Busca en la obra de arte una pura imitación de la naturaleza que sirva a fines prácticos (el retrato de su acepción corriente, etc.) o una imitación de la naturaleza que contenga una cierta interpretación (pintura «impresionista»), o, finalmente, «estados de ánimo disfrazados de formas naturales (lo que se llama emoción)».¹ Todas estas formas, cuando son

¹ Por desgracia también se ha abusado de esta palabra, que describe los afanes poéticos de un alma viva y artística y, por último, se la ha tomado a chacota. Pero, ¿ha existido alguna palabra que la multitud no haya intentado profanar?

verdaderamente artísticas, cumplen su finalidad y son (también en el primer caso) alimento espiritual, especialmente en el tercer caso, en el que el espectador encuentra una consonancia con su alma. Naturalmente tal con-sonancia (o re-sonancia) no se queda en la superficie: el estado de ánimo de la obra puede profundizarse y transfigurar el estado de ánimo del espectador. En todo caso, obras como éstas evitan que el alma se envilezca y la mantienen en un determinado tono, como el diapasón a las cuerdas del instrumento. Sin embargo, la depuración y la extensión de este tono en tiempo y espacio son unilaterales y no agotan todo el efecto posible del arte.

Un edificio grande, muy grande, pequeño o mediano, dividido en diversas salas. Las paredes de las salas llenas de lienzos pequeños, grandes, medianos. A veces miles de lienzos que reproducen por medio del color trozos de «naturaleza»: animales en luz y sombra, bebiendo agua, junto al agua, tumbados en la hierba; junto a ellos una crucifixión hecha por un artista que no cree en Cristo; flores, figuras sentadas, andando, de pie, a veces desnudas, muchas mujeres desnudas (algunas vistas en perspectiva desde atrás); manzanas y bandejas de plata, retrato del Consejero N; anochecer; dama en rosa; patos volando; retrato de la baronesa X; gansos volando; dama en blanco, terneras en la sombra con manchas de sol amarillas, retrato de su excelencia el señor Y; dama en verde. Todos estos datos están impresos en un libro: los nombres de los artistas, los nombres de los cuadros. Las personas llevan estos libros en la mano y van de un lienzo a otro, los miran y leen los nombres. Luego se marchan, tan pobres o tan ricos como entraron, y son absorbidas inmediatamente por sus intereses, que no tienen nada que ver con el arte. ¿Por qué vinieron? Cada cuadro encierra misteriosamente toda una vida, toda una vida con muchos sufrimientos, dudas, horas de entusiasmo y de luz.

¿Hacia dónde se dirige esta vida? ¿Hacia dónde clama el alma del artista, si también participó en la creación? ¿Qué proclama? «Enviar luz a las profundidades del corazón humano es la misión del artista», dice Schumann. «El pintor es un hombre que lo sabe dibujar y pintar todo», dice Tolstoi.

De estas dos definiciones de la actividad del artista escogemos la segunda, si pensamos en la exposición descrita anteriormente: con mayor o menos habilidad, virtuosismo y brío, aparecen sobre el lienzo objetos relacionados entre sí por medio de «pintura» más tosca o más fina. La armonización del todo sobre el lienzo es el camino que lleva a la obra de arte. Ésta es contemplada con ojos fríos y espíritu indiferente. Los expertos admiran la «factura» (así como se admira a un equilibrista), paladean la «pintura» (como se paladea una empanada).

Las almas hambrientas se van hambrientas.

La 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.

Este estado del arte se llama *l'art pour l'art*.

La destrucción de los sonidos internos, que son la vida de los colores, la dispersión de las fuerzas del artista en el vacío, es «el arte por el arte».

A cambio de su habilidad, fuerza inventiva y emotiva, el artista busca la recompensa material. La satisfacción de su ambición y codicia se convierte en su meta. En lugar de un trabajo profundo y solidario de los artistas, surge la lucha por estos bienes. Todos se quejan de la excesiva competencia y la excesiva producción. Odio, partidismo, camarillas, celos, intrigas, son la consecuencia de este arte materialista despojado de sentido.²

El espectador se aparta tranquilamente del artista, que no ve la finalidad de su vida en un arte sin metas sino que persigue objetivos más altos.

«Comprender» es formar y atraer al espectador al punto de vista del artista. Antes dijimos que el arte es hijo de su tiempo. Tal arte sólo pue-

² Las pocas excepciones que conocemos no contradicen este cuadro pesimista y fatal; es más, dichas excepciones están constituidas principalmente por artistas cuyo credo es el arte por el arte. Sirven también a un ideal elevado que es, *en conjunto*, una dispersión inútil de sus fuerzas. La belleza exterior es uno de los elementos que forman la atmósfera espiritual. No obstante, aparte de su aspecto positivo (lo bello = lo bueno), este elemento tiene la carencia de que no agota el talento (en el sentido evangélico de este término).

de repetir artísticamente lo que ya satura *claramente* la atmósfera del momento. Este arte, que no encierra ninguna potencia del futuro, que es sólo un hijo del tiempo y nunca crecerá hasta ser engendrador del futuro, es un arte castrado. Tiene poca duración y muere moralmente en el momento en que desaparece la atmósfera que lo ha creado.

El otro arte, capaz de evolución, radica también en su período espiritual, pero no sólo es eco y espejo de él sino que posee una fuerza profética vivificadora, que puede actuar amplia y profundamente.

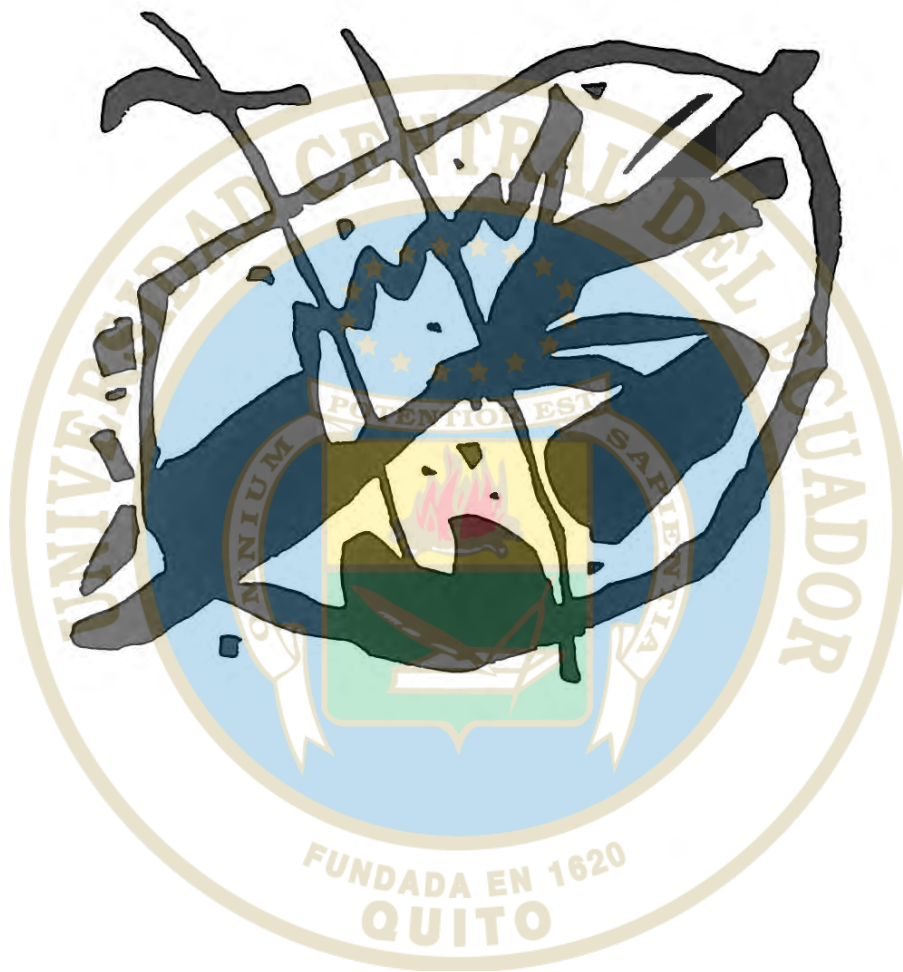
La vida espiritual, a la que también pertenece el arte y de la que el arte es uno de sus más poderosos agentes, es un movimiento complejo pero determinado, traducible a términos simples, que conduce hacia adelante y hacia arriba. Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar diversas formas, pero en el fondo conserva siempre el mismo sentido interior, el mismo fin.

Las razones por las que todo movimiento progresivo y ascendente tenga que realizarse «con el sudor de la frente», a través de sufrimientos, malos momentos y penas, son oscuras. Cuando se ha alcanzado una etapa y se ha apartado más de un pedrusco del camino, una perversa mano invisible lanza sobre él nuevos bloques que parecen cerrarlo y borrarlo por completo.

Entonces surge inevitablemente un hombre en todo semejante a nosotros, pero que lleva dentro una fuerza «visionaria» y misteriosa.

Él ve y enseña. 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.

A menudo, cuando ya no queda nada de su *yo* físico en la tierra, se emplean todos los medios para reproducirlo en mármol, hierro, bronce, piedra. Como si importara algo el cuerpo de estos servidores del hombre, y mártires casi divinos, que despreciaron *lo físico* y sólo sirvieron al *espíritu*. El recurso del mármol demuestra que una gran cantidad de seres han alcanzado por fin la posición que en su día ocupara el ahora homenajeado.



II. EL MOVIMIENTO

La vida espiritual, representada esquemáticamente, es un gran triángulo agudo dividido en secciones desiguales, la menor y más aguda dirigida hacia arriba. Cuanto más hacia abajo, tanto más anchas, grandes, voluminosas y altas resultan las secciones del triángulo.

El triángulo se mueve despacio, apenas perceptiblemente hacia adelante y hacia arriba; donde «hoy» se halla el vértice más alto, «mañana»¹ estará la próxima sección. Es decir, lo que hoy es comprensible para el vértice más alto y resulta un disparate incomprensible al resto del triángulo, mañana será contenido razonable y sentido de la vida de la segunda sección.

A veces, en el extremo del vértice más alto se halla un hombre solo. Su contemplación gozosa es igual a su incommensurable 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.² ¿Cuántos años se necesitaron para que una sección más amplia del triángulo alcanzara la posición que él ocupó antaño sólo? Y

¹ Estos «hoy» y «mañana» se parecen en su interior a los «días» bíblicos de la Creación.

² Weber, el autor de *El cazador furtivo*, opinaba así sobre la *Séptima sinfonía* de Beethoven: «Con ella las extravagancias de este genio han llegado al *non plus ultra*, Beethoven está maduro para el manicomio». En el comienzo de la primera frase, misteriosamente en *mi* insistente, el abate Stadler exclamó al escucharla por primera vez: «¡Otra vez ese mi! ¿Es que no se le ocurre nada a este hombre sin talento?» (*Beethoven*, de August Göllerich, página 1 de la serie *Die Musik* editada por R. Strauss).

pese a todos los monumentos —¿han ascendido verdaderamente tantos hasta esa cima?³

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 del obstinado carro. Si por el contrario no posee esa aguda visión o la utiliza para fines más abajos o renuncia a ella, sus compañeros de sección le comprenderán y le ensalzarán. Cuanto más grande sea la sección y cuanto más bajo su nivel, tanto mayor será la masa que comprenda el discurso del artista. Naturalmente cada sección tiene, consciente o (la mayoría de las veces) inconscientemente, hambre de pan espiritual. Este pan se lo dan sus artistas; mañana la sección siguiente tenderá sus manos hacia él.

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*. Porque sucede muchas veces que ese pan espiritual se convierte en el alimento de los que ya habitan en una sección superior. Para éstos, el pan se convierte en veneno: en pequeñas dosis actúa de tal manera que el alma desciende paulatinamente de una sección superior a otra inferior; consumido en dosis mayores, el veneno conduce a la caída, que arroja al alma a secciones cada vez más bajas. En una de sus novelas, Sienkiewicz compara la vida espiritual con la natación: el que no trabaja incansablemente, y lucha sin cesar contra el naufragio, acaba por hundirse sin remedio. 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 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 que apagan esta sed en una fuente pura. Tales obras no impulsan hacia arriba el movi-

³ ¿Algunos monumentos no son una triste respuesta a esta pregunta?

miento, sino que lo frenan, echan atrás los elementos progresivos y expanden la peste en torno suyo.

Los períodos en que el arte no tiene un representante de altura, en que falta el pan transfigurado, son *períodos de decadencia* en el mundo espiritual. Las almas caen constantemente de secciones superiores a otras inferiores y todo el triángulo parece estar detenido. Parece moverse hacia abajo y hacia atrás. 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. Las fuerzas puramente espirituales son subestimadas en el mejor de los casos, o simplemente pasadas por alto.

Los hambrientos y visionarios aislados son ridiculizados o tenidos por anormales. Las pocas almas que no se hunden en el sueño y sienten un oscuro deseo de vida espiritual, de saber y de progreso, se lamentan desoladas en medio del grosero coro de materialismo. La noche espiritual se cierra más y más. Las tinieblas grises caen sobre las almas atemorizadas y sus superiores, acosados y debilitados por la duda y el miedo, prefieren a veces el *oscurecimiento paulatino* a la súbita y violenta caída en la negrura.

El arte, que en estas épocas vive humillado, es utilizado exclusivamente para *finés materiales*. Busca su contenido en la «dura materia», ya que no conoce la exquisita. Los objetos, cuya reproducción cree su única meta, permanecen inmutables. El «qué» del arte desaparece *eo ipso*. La única pregunta que interesa es la de «cómo» se representa determinado objeto en relación con el artista. El arte pierde el alma.

El arte sigue por el camino del «cómo», se especializa, sólo es comprensible a los mismos artistas, que empiezan a quejarse de la indiferencia del espectador hacia sus obras. Como en esas épocas el artista no necesita decir mucho y resalta y sobresale por un mínimo de «diferencia», que aprecian determinados círculos de mecenas y conocedores (¡lo que puede traer consigo grandes beneficios materiales!), un gran número de personas superficialmente dotadas y hábiles se lanza sobre el arte que aparentemente se conquista con tanta facilidad. En cada «centro cultural» viven miles y miles de esos artistas, de los que la mayoría no busca más que una nueva manera de crear mi-

llones de obras de arte sin entusiasmo, con el corazón frío y el alma dormida.

La competencia arrecia. La carrera en pos del éxito lleva a una búsqueda cada vez más externa. Pequeños grupos que por casualidad han logrado sobresalir de este caos de artistas y obras, se parapetan en sus posiciones conquistadas. El público, abandonado atrás, mira sin comprender, pierde el interés por un arte de este tipo y le vuelve tranquilamente la espalda.

Pero a pesar de toda la ceguera, a pesar del caos y de la carrera desahorada, 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. Al principio inconscientemente y sin darse cuenta. Ya en la misma pregunta «cómo» se halla escondido el principio de su curación. Aunque este «cómo» no tenga frutos, en la misma «diferencia» (lo que aún hoy llamamos «personalidad») se halla una posibilidad de no ver sólo lo puramente duro y material en el objeto, sino también lo que es menos corpóreo que el objeto del período realista, que se intentó sólo reproducir «tal y como es», «sin fantasear».⁴

Si además este «cómo» encierra la emoción anímica del artista y es capaz de irradiar su experiencia más sutil, el arte inicia el camino sobre

⁴ 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. ¿Es espíritu lo que la mano no puede tocar? Aquí, en este pequeño libro, no se puede discutir más extensamente el tema y basta con que no se tracen fronteras muy estrictas.

el que más adelante encontrará infaliblemente el perdido «qué», el «qué» constituirá el pan espiritual del despertar que se inicia. Este «qué» no será ya el «qué» material y objetivo del período superado, sino un *contenido artístico*, el alma del arte, sin la que su cuerpo (el «cómo») no puede llevar una vida completa y sana, al igual que un individuo o un pueblo.

Este «qué» es el contenido que sólo el arte puede tener, y que sólo el arte puede expresar claramente por los medios que le son exclusivamente propios.





III. EL CAMBIO DE RUMBO ESPIRITUAL



El triángulo espiritual se mueve lentamente hacia adelante y hacia arriba. Actualmente una de las secciones inferiores 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. El «cielo» se ha vaciado. «Dios ha muerto.» Políticamente hablando, son partidarios de la representación popular o republicanos. El miedo, la repugnancia y el odio que sintieron en el pasado por estas opiniones políticas se han vuelto contra la anarquía, que no conocen y de la que sólo captan el nombre terrible. 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. Por eso imaginan que es muy fácil empujar y creen en recetas indiscutibles y en remedios infalibles.

La sección descrita atrae ciegamente a la sección inferior que la sigue, aunque ésta se aferra a la vieja posición, se resiste con miedo a caer en lo desconocido y a que la engañen.

Las secciones superiores no sólo son ciegamente ateas, sino que fundamentan su ateísmo con frases ajenas (p. ej., la frase de Virchow, indigna de un científico: «He disecado muchos cadáveres y nunca he encon-

trado un alma»). En general, políticamente son republicanas, conocen diversos usos parlamentarios, leen los artículos políticos de fondo de los periódicos. Económicamente son socialistas de diverso matiz, y fundamentan sus «convicciones» con muchas citas (desde *Emma* de Schweitzer hasta la *Ley férrea* de Lassalle y *El Capital* de Marx, etc.)

En las secciones superiores aparecen otras rúbricas que faltaban en las hasta ahora descritas: ciencia y arte, a las que pertenecen también literatura y música.

Científicamente hablando, estas gentes son positivistas y sólo aceptan aquello que es susceptible de ser pesado y medido. Para ellos, todo lo demás es el mismo disparate nocivo que ayer fueron, según ellos, las teorías hoy «demostradas».

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.

Sin embargo, a pesar del evidente orden, de la seguridad y de los principios infalibles, hay un miedo latente en estas secciones superiores, hay una confusión, un titubeo y una inseguridad como en las mentes de los pasajeros de un grande y seguro transatlántico cuando la tierra firme desaparece en las nieblas; en alta mar se acumulan nubes negras y el viento tenebroso amontona el agua en negras montañas. Esto se lo deben a su formación intelectual. Saben que el científico, el político, el artista hoy venerado, ayer no era más que un ambicioso, un charlatán y un tramposo, blanco de todas las burlas e indigno de toda consideración.

A medida que se asciende dentro del triángulo espiritual, se van acentuando los contornos de este miedo, de esta inseguridad. En primer lugar, existen aquí y allá ojos que saben ver, cabezas capaces de asociar. Los hombres así dotados se preguntan que si la verdad de anteayer fue derribada por la de ayer y aquélla por la de hoy, ¿no es posible también que la de hoy sea derrocada por la de mañana? Y los más valientes contestan: «Es posible».

En segundo lugar, hay ojos que saben ver lo que la ciencia actual «aún no ha explicado». Estos hombres se preguntan: ¿Llegará la ciencia

a resolver estos enigmas por el camino que lleva desde hace tanto tiempo? Y si llega, ¿podremos fiarnos de su respuesta?

En estas secciones se hallan también sabios profesionales que recuerdan cómo, en su día, fueron recibidas por las Academias teorías ahora indiscutibles y aceptadas por esas mismas Academias. También hay expertos del arte que escriben libros elogiosos y profundos sobre el arte que ayer era absurdo. Con esos libros levantan las barreras, sobre las que el arte ha saltado ya, y erigen nuevas que, según ellos, permanecerán fijas y para siempre válidas. Por este empeño no se dan cuenta de que no construyen barreras delante, sino detrás del arte. Si se percatan de ello, mañana escribirán nuevos libros y rápidamente trasladarán esas barreras un poco más allá. Hasta que no comprendan que el principio externo del arte no tiene validez más que para el pasado y nunca para el futuro, su actividad no sufrirá ningún cambio. No existe una teoría de este principio para el camino futuro que se sitúe en el reino de lo no material. No puede cristalizarse materialmente aquello que no existe aún materialmente. El espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista). La teoría es la luz que ilumina las normas cristalizadas del ayer y de todo lo que precedió al ayer (véase el capítulo VII: «Teoría»).

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. ¿Donde 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 vere-

mos desaparecer las últimas manchas. Pero también estos hombres oirán y verán.

Más arriba todavía ya no existe *miedo*. Allí está en marcha un trabajo que sacude intrépidamente los pilares erigidos por los hombres. Allí están los sabios profesionales que analizan una y otra vez la materia, que no tienen miedo a ninguna pregunta, y que, finalmente, ponen en tela de juicio la misma materia sobre la que ayer descansaba todo y sobre la que se apoyaba todo el universo. La teoría de los electrones, es decir de la electricidad en movimiento, que ha de sustituir por completo a la materia, dispone actualmente de arriesgados constructores que traspasan por todas partes los límites de la prudencia y sucumben en la conquista de la nueva fortaleza de la ciencia: como soldados que se olvidan de sí mismos y se sacrifican por los demás en el asalto desesperado de una fortaleza obstinada. Pero «no hay fortaleza que no pueda tomarse». Por otro lado, los descubrimientos que la ciencia de ayer solía saludar con la palabra «charlatanería», aumentan, o quizá tengamos más a menudo noticia de ellos. Incluso los periódicos, en gran parte lacayos obedientes del éxito y de la plebe, que comercian con «lo que gustéis», se ven obligados a veces a reducir o a evitar el tono irónico de sus informaciones sobre los «milagros». Diversos científicos, entre los que se hallan materialistas puros, dedican sus esfuerzos al análisis científico de fenómenos enigmáticos que no pueden negarse ni callarse.¹

Finalmente aumenta el número de personas que no tienen fe en los métodos de la ciencia materialista aplicados a la «no materia» o a la materia que no es asequible a nuestros sentidos. Así como el arte busca ayuda entre los primitivos, estas gentes se vuelven en busca de ayuda ha-

¹ Zöllner, Wagner, Butleroff-Petersburgo, Crookes-Londres, etc. Más adelante Ch. Richet, C. Flammarion (hasta el periódico parisién *Le matin* publicó hace unos dos años las declaraciones de este último bajo el título «Je le constate, mais je ne l'explique pas»). Finalmente C. Lombroso, creador del método antropológico en el campo de la criminología, realiza con Eusapia Palladino sesiones espiritistas y reconoce la existencia de estos fenómenos. Aparte de otros científicos que se dedican por cuenta propia a estudios similares, se crean sociedades científicas con el mismo objetivo: la *Société des Études psychiques* de París, que da conferencias para exponer en forma objetiva al público los resultados obtenidos.

cia tiempos y métodos casi olvidados. Éstos aún están vivos entre pueblos que nosotros acostumbramos a compadecer y a despreciar desde la altura de nuestros conocimientos.

A estos pueblos pertenecen, por ejemplo, los hindús, quienes de vez en cuando presentan realidades misteriosas ante los sabios de nuestra cultura. Realidades que no se tienen en cuenta o que se descartan como moscas molestas con explicaciones y palabras superficiales.² La señora H. P. Blawatzky ha sido seguramente la primera que, tras largas estancias en la India, ha anudado un lazo fuerte entre esos «salvajes» y nuestra cultura. De ahí parte uno de los más importantes movimientos espirituales que une hoy a un gran número de personas y que incluso ha creado una forma material de esta unión espiritual: la «Sociedad Teosófica». Está constituida por logias que intentan aproximarse, por el camino del conocimiento interior, a los problemas del espíritu. Sus métodos, en total contraposición a los positivistas, se derivan en principio de los métodos ya existentes, que reciben de nuevo una forma relativamente precisa.³

La teoría teosófica, que es la base del movimiento, fue formulada por Blawatzky, y es una especie de catecismo en el que el alumno encuentra las respuestas concretas del teósofo a todas sus preguntas.⁴ Teosofía significa, según palabras de Blawatzky, «verdad eterna» (pág. 248). «El nuevo emisario de la verdad hallará a la Humanidad preparada para recibir su mensaje gracias a la sociedad teosófica: encontrará una forma de expresión con la que vestir las nuevas verdades, una organización que en cierto sentido espera su llegada para hacer desaparecer los obstáculos materiales y las dificultades de su camino» (pág. 250). Blawatzky

² A menudo en estos casos se emplea el término «hipnosis»: la misma hipnosis a la que diversas Academias volvieron despectivamente la espalda cuando se llamaba «mesmerismo».

³ Véase *Theosophie* del doctor Steiner, y sus artículos sobre los caminos del conocimiento en *Lucifer-Gnosis*. Conviene indicar que Kandinsky no distinguía en este tiempo entre la investigación de orientación antroposófica de Rudolf Steiner y la teosofía de origen oriental de H. P. Blawatzky, seguramente porque la discusión sobre los diferentes puntos de vista tenía lugar en aquel momento (M.B. 18.VIII.1962).

⁴ H. P. Blawatzky, *Der Schlüssel der Theosophie*, Leipzig, Max Altmann, 1907. El libro apareció en inglés, en Londres, 1889.

supone que «en el siglo XXI la tierra será un cielo, comparada con lo que ahora es». Con estas palabras termina el libro. Aunque la tendencia de los teósofos a crear una teoría y su alegría un tanto precipitada por dar respuesta rápida a la eterna e inmensa pregunta, pueden inspirar un cierto escepticismo al observador, el amplio movimiento *espiritual* es real. En el ambiente espiritual funciona como un poderoso agente que, también de esta forma, conseguirá una promesa de salvación para los corazones desesperados y envueltos en tinieblas y noche. Con él aparece una mano que indica el camino y ofrece ayuda.

Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y la centra en sí mismo.

La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real. Inmediatamente reflejan la sombría imagen del presente, e intuyen lo grande, que algunos perciben como un punto diminuto y que no existe para la gran masa. Reflejan la gran oscuridad que aparece apenas esbozada.

Se oscurecen a sí mismos, se hacen sombríos. Por otro lado se apartan del contenido sin alma de la vida actual y se vuelcan hacia temas y ambientes que dejan el campo libre a los afanes y a la búsqueda no material del alma sedienta.

Uno de estos poetas en el campo de la literatura es Maeterlinck, quien nos introduce en un mundo fantástico o, mejor dicho, sobrenatural. Sus *Princesse Maleine*, *Sept Princesses*, *Les Aveugles*, etc., no son seres humanos de tiempos pasados, como pueden parecernos los héroes estilizados de Shakespeare. Son directamente almas que buscan entre nieblas, que corren el peligro de ahogarse en la niebla, y sobre las que flota una fuerza invisible y tenebrosa. La tiniebla espiritual, la inseguridad de la ignorancia y el miedo ante ella, constituyen el mundo de sus héroes. Maeterlinck es quizás uno de los primeros profetas, uno de los primeros informadores-artistas y visionarios de la decadencia que hemos descrito. El oscurecimiento de la atmósfera espiritual, la mano destructora y al mismo tiempo dirigente, su miedo desespera-

do, el camino perdido, el guía ausente, se reflejan claramente en estas obras.⁵

Maeterlinck crea su atmósfera con medios puramente artísticos. Los medios materiales (castillos sombríos, noches de luna, pantanos, viento, lechuzas, etc.) desempeñan un papel simbólico y son utilizados como música interior.⁶

El medio principal de Maeterlinck es la palabra. *La palabra es un sonido interno* que brota parcialmente (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 despierta una «vibración» en el corazón. El árbol *verde, amarillo y rojo* de la pradera es únicamente un caso material, una forma casualmente materializada del árbol que sentimos dentro de nosotros cuando oímos la palabra *árbol*. El empleo hábil (según la *intuición* poética) de una palabra, la *repetición*, necesaria interiormente, de esa misma palabra dos, tres y más veces consecutivas, conducen no sólo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales de la palabra. Finalmente, 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

⁵ 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*.

⁶ 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: una doblez más y el caballista se convierte en caballo (Kügelgen: *Erinnerungen eines alten Mannes*). La fantasía estimulada del 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.

sonido de la palabra. Quizás oigamos inconscientemente este sonido «puro» también en consonancia con el objeto real o con el objeto abstracto. En el último caso, el sonido puro está en primer plano y actúa directamente sobre el alma. Ésta vibra con una vibración «sin objeto» que es más complicada, yo diría más «transcendente» que la conmoción anímica provocada por una campana, una cuerda, una madera que cae, etc. Aquí se abren grandes perspectivas para la literatura del futuro. Embrionalmente, Maeterlinck ya utiliza esta fuerza de la palabra en, por ejemplo, *Serres chaudes*. En manos de Maeterlinck, una palabra, a primera vista neutral, tiene resonancias oscuras. Una palabra sencilla, habitual (por ejemplo: cabello), utilizada con el *sentimiento* acertado, puede propagar la atmósfera de abatimiento y desesperación. Ésta es precisamente la manera de Maeterlinck. Nos enseña el camino por el que pronto comprendemos que truenos, rayos y luna entre nubes veloces, son medios materiales externos que en el escenario, más aún que en la naturaleza, se asemejan al «coco» de los niños. Los medios verdaderamente interiores no pierden tan pronto su fuerza y eficacia.⁷ La *palabra*, que como hemos visto tiene dos significaciones —una primera directa y una segunda interna—, es el material puro de la *poesía* y de la literatura, el material que sólo este arte sabe utilizar y por medio del cual se dirige al alma.

Algo parecido hizo R. Wagner en el campo de la *música*. Su famoso *leitmotiv* intenta caracterizar al héroe no sólo por medio de vestuario, maquillaje y efectos luminotécnicos, sino también por un determinado y preciso *motivo*, es decir por un *medio puramente musical*. El motivo es una especie de atmósfera espiritual, expresada musicalmente, que precede al héroe, es decir que el héroe emite espiritualmente a distancia.⁸

⁷ Como se puede observar al comparar las obras de Maeterlinck y Poe. Esto demuestra también el progreso de los medios artísticos, de lo material a lo abstracto.

⁸ Muchos experimentos han demostrado que ese tipo de atmósfera espiritual no es privativa de los héroes, sino que puede ser propia de cualquier persona. Los sensibles, por ejemplo, no pueden permanecer en la misma habitación que acaba de abandonar un ser que les repele espiritualmente, incluso sin saber que éste ha estado allí.

Los músicos más modernos, como Debussy, crean impresiones espirituales, que a menudo toman de la naturaleza y transforman en imágenes espirituales por vía puramente musical. Precisamente por eso se suele comparar a Debussy con los pintores impresionistas, aduciendo que, igual que ellos, utiliza con rasgos muy personales los fenómenos de la naturaleza como objeto de sus creaciones. La verdad que contiene esta afirmación, demuestra que en nuestro tiempo las artes aprenden unas de otras y que sus objetivos a veces se asemejan. Sin embargo, sería arriesgado afirmar que la definición dada refleja exhaustivamente la importancia de Debussy. A pesar del punto de contacto con los impresionistas, la tendencia de este músico al contenido interior es tan fuerte que en sus obras se percibe rápidamente el alma disonante de nuestro presente, con todos sus sufrimientos y sus nervios trastornados. Por otro lado, Debussy nunca utiliza tampoco en las obras «impresionistas» una nota totalmente material, característica de la música de repertorio, sino que se limita a la utilización del valor *interior* de lo externo.

La música rusa (Mussorgsky) ha influido mucho en Debussy. No asombra pues que exista un cierto parentesco entre él y los jóvenes compositores rusos, a los que pertenece en primera línea Scriabin. Las composiciones de ambos poseen un tono interior parecido. Y el mismo defecto irrita a veces al oyente: Ambos compositores abandonan de pronto el ámbito de las «nuevas» «fealdades» y caen en la tentación de la «belleza» más o menos convencional. El espectador se siente ofendido, muchas veces en el sentido real, ya que se ve lanzado como una pelota de tenis sobre la red que separa a los dos bandos enemigos: el de la «belleza» exterior y el de la «belleza» interior. La belleza interior es la que se emplea por una necesidad interior imperiosa, renunciando a la belleza habitual. Naturalmente, parece fea al que no está acostumbrado a ella, ya que el ser humano en general tiende a lo externo y no está dispuesto a reconocer la necesidad interior (¡especialmente hoy!). El compositor vienés Arnold Schönberg es el único que, actualmente, va por este camino de la renuncia total a la belleza acostumbrada y defiende *todos* los medios que conduzcan al fin de la autoexpresión. Sólo es reconocido por unos pocos entusiastas. Este «charlatán», «ansioso de publicidad», «inepto», dice en su *Teoría de la armonía*: «...todo acorde, toda progresión musical es posible. Pero presiento ya hoy que también aquí existen

determinadas condiciones de las que dependo si utilizo ésta o aquella disonancia».⁹

Schönberg presiente claramente que la libertad total, que es el medio necesario y libre del arte, no puede ser absoluta. A cada época le corresponde una medida determinada de esta libertad, y la fuerza más genial no será capaz de saltar sus límites. Pero esta determinada medida ha de ser agotada, y de hecho se agota. ¡A pesar de la resistencia que opone el carro obstinado! También Schönberg intenta agotar esta libertad y, en el camino hacia la necesidad interior, ha descubierto ya verdaderas minas de la nueva belleza. La música de Schönberg nos introduce en un nuevo terreno, en el que las vivencias musicales no son acústicas, sino puramente anímicas. Aquí comienza la «música del futuro».

Después de los idealistas, surgen en la *pintura* las tendencias impresionistas que los sustituyen. Éstas desembocan en su forma dogmática y, con sus objetivos puramente naturalistas, en la teoría del neoimpresionismo, que al mismo tiempo entra ya en la abstracción: su teoría (considerada como método universal) consiste en no fijar una parte casual de la naturaleza en el lienzo, sino reflejar la naturaleza en toda su riqueza y todo su color.¹⁰

Casi simultáneamente observamos tres manifestaciones completamente diferentes: a) Rosetti, con su discípulo Burne-Jones y sus sucesores; b) Böcklin, con su seguidor Stuck y sus sucesores, y c) Segantini, cuyos epígonos formales tampoco constituyen una estela muy digna.

He escogido precisamente estos tres nombres porque los considero característicos de la búsqueda en terrenos no materiales. Rosetti se unió a los prerrafaelistas e intentó revivir sus formas abstractas. Böcklin se colocó en el terreno de la mitología y de la leyenda, revistiendo sus figuras abstractas —a diferencia de Rosetti— de formas corpóreas exuberantemente materiales. Segantini, el más material de los tres, tomó formas naturales que trabajaba a veces hasta el mínimo detalle (por ejemplo, cordilleras, piedras, animales, etc.). Siempre supo crear figuras

⁹ *Die Musik*, X, 2, pág. 104 de *Harmonielehre* (editado por «Universal Edition»).

¹⁰ Véase, por ejemplo, Signac, *De Delacroix au Néo-impressionnisme* (edición alemana por Verlag Axel Juncker Charlottenburg, 1910).

abstractas, a pesar de la forma material evidente, por lo cual es quizás interiormente el más inmaterial de estos artistas.

Éstos son los buscadores de lo interior en lo exterior.

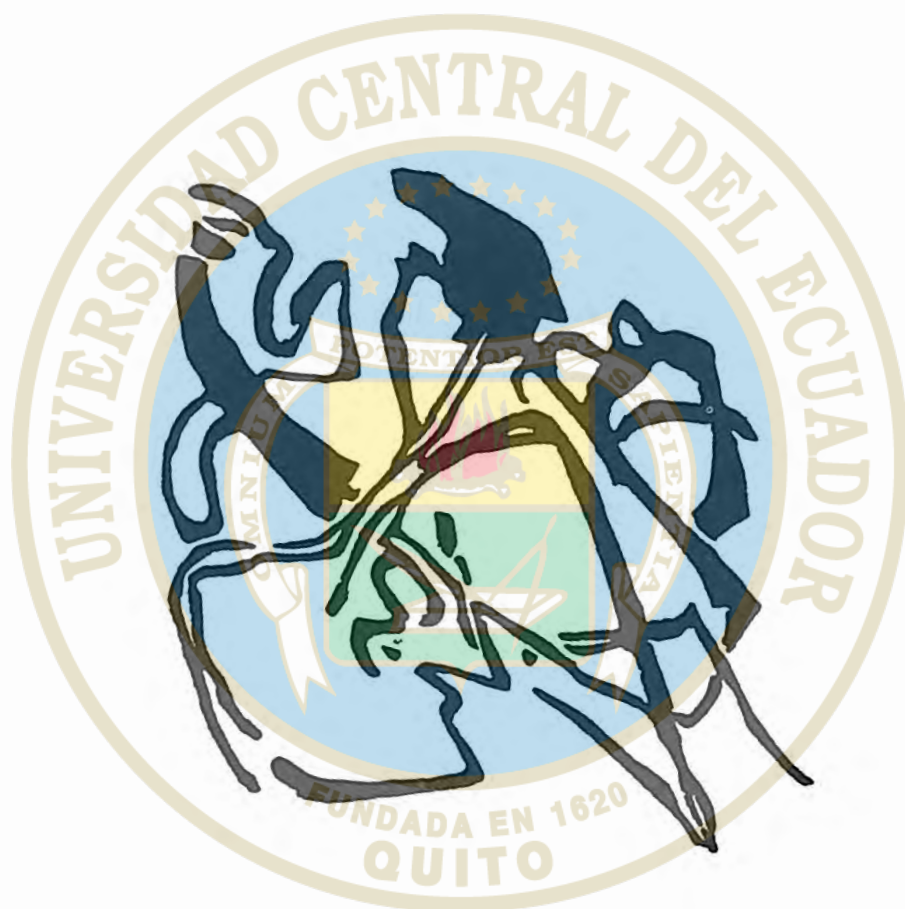
Cézanne, el investigador de la nueva ley de la forma, se planteó el problema por otro camino, más próximo a los *medios pictóricos puros*. Convirtió una taza de té en un ser animado o, mejor dicho, reconoció en esa taza un ser. Elevó la *nature morte* a una altura en la que las cosas exteriormente «muertas» cobran vida. Trató las cosas como a los seres humanos porque tenía el don de ver en todas partes la vida interior. Cézanne crea la expresión cromática de las cosas, su *nota pictórica interior*, y las encaja en la forma que eleva a fórmula de resonancia abstracta, llena de armonía y a menudo puramente matemática. No es un hombre, ni una manzana, ni un árbol lo representado, sino que el artista utiliza todos esos elementos para crear un objeto de resonancia interior pictórica que se llama «imagen». Así llama también a sus obras uno de los nuevos pintores franceses más grandes: Henri Matisse. Pinta «imágenes» en las que quiere reflejar lo divino.¹¹ Para lograrlo no necesita otros medios que el objeto (persona, por ejemplo, o cosa) como *punto de partida* y los medios exclusivos de la pintura: *color y forma*. Guiado por cualidades específicamente personales, como francés que es, dotado de un extraordinario sentido del color, Matisse da a éste la supremacía y la importancia central. Como a Debussy, le cuesta separarse de la belleza acostumbrada: el impresionismo corre en su sangre. Así, entre sus obras hay cuadros de gran viveza interior, impulsados por la necesidad interior, y cuadros surgidos de impulsos externos, estímulos externos (¡cómo recuerdan a Manet!), que poseen principal o exclusivamente vida externa. Aquí la belleza de la pintura específicamente francesa, refinada, degustadora y melódica, asciende a una altura fría, por encima de las nubes.

A esta belleza no sucumbe nunca el otro gran parisién, el español Pablo Picasso. Guiado siempre por los imperativos de la autoexpresión, a veces arrastrado por ellos violentamente. Picasso se lanza de un medio externo al otro. Cuando ante éstos se abre un abismo, Picasso, con un salto increíble, se sitúa en el otro lado, ante el horror de la caterva nu-

¹¹ Véase su artículo en *Kunst und Künstler*, 1909, cuaderno VIII.

merosa de sus seguidores, que casi habían logrado darle alcance y ahora tienen que reanudar las trabajosas subidas y bajadas. Así surgió el cubismo, el último movimiento «francés», sobre el que hablaremos ampliamente más adelante. Picasso intenta llegar a lo constructivo a través de proporciones numéricas. En sus últimas obras (1911) llega por vía lógica a la destrucción de lo material; no por disolución, sino por una especie de fragmentación de las distintas partes y de una diseminación de ellas sobre el lienzo. Es curioso que en este proceso parezca querer conservar la apariencia de la materialidad. Picasso no retrocede ante ningún medio; si el color le estorba en el problema de la forma puramente pictórica, lo tira por la borda y pinta un cuadro con marrón y blanco. Estos problemas son en el fondo su fuerte. Matisse: color. Picasso: forma. Dos grandes vías hacia un gran objetivo.





Al profundizar en sus propios medios, cada arte marca sus límites hacia las demás artes; la comparación las une de nuevo en un empeño *interior* común. Así se descubre que cada arte posee sus fuerzas, que no pueden ser sustituidas por las de otro arte. Y así se unen las fuerzas de las diversas artes. De esta unión nacerá con el tiempo el arte que ya hoy se presiente: el verdadero arte *monumental*.

Todo el que ahonde en los tesoros *escondidos* de su arte, es un envidiable colaborador en la construcción de la pirámide espiritual que un día llegará hasta el cielo.



B. LA PINTURA





V. LOS EFECTOS DEL COLOR

Si paseamos los ojos por una paleta llena de colores obtendremos dos resultados:

1. Un efecto *puramente físico*: el ojo queda fascinado por la belleza y las calidades del color. El espectador tiene una sensación de satisfacción, de alegría, como el sibarita cuando disfruta de un buen manjar. O el ojo se excita, como el paladar con un manjar picante. Luego se sosiega o enfría, como el dedo cuando toca el hielo. Se trata pues de sensaciones físicas, que, como tales, son de corta duración. También son superficiales y no dejan una impresión permanente cuando el alma está cerrada. Del mismo modo que al tocar el hielo sólo se siente el frío físico y se olvida esta sensación cuando se calienta de nuevo el dedo, así se olvida también el efecto físico del color cuando el ojo se aparta. Es igual que la sensación física del hielo frío, si penetra más adentro despierta sensaciones más profundas y puede provocar toda una serie de vivencias psicológicas, así la impresión superficial del color se puede convertir en vivencia.

Sólo los objetos habituales tienen efectos superficiales en una persona medianamente sensible. Sin embargo, los objetos que percibimos por primera vez nos impresionan inmediatamente de manera psicológica. El niño, para el que todo es nuevo, percibe así el mundo. Ve la llama, se siente atraído por ella, quiere tocarla, se quema y siente miedo y respeto por ella. Luego aprende que el fuego posee cualidades amables además de las hostiles, que disipa la oscuridad, alarga el día, que calienta, hace la comida y es un divertido espectáculo. Una vez hechas estas experiencias se sabe lo que es el fuego y los conocimientos sobre él se al-

macenan en la mente. El interés intenso y poderoso desaparece, y la capacidad que tiene la llama para ofrecer un espectáculo lucha contra la total indiferencia frente a ella. De este modo el mundo va perdiendo su misterio. Sabemos que los árboles dan sombra, que los caballos corren y los coches también, que los perros muerden, que la luna está lejos y que la imagen en el espejo no es real.

A medida que se desarrolla el ser humano, se amplía el círculo de las cualidades que encierra en sí diferentes objetos y seres. Cuando se alcanza un alto grado de desarrollo de la sensibilidad, los objetos y los seres adquieren un valor interior y, finalmente, un *sonido interior*. Lo mismo sucede con el color, que provoca sólo un efecto superficial cuando el grado de sensibilidad no es muy alto; el efecto desaparece al finalizar el estímulo. Pero también a este nivel el efecto simple tiene diverso matiz. Los colores claros atraen al ojo con intensidad y fuerza, y con mayor intensidad y mayor fuerza aún los colores claros y cálidos: el bermellón atrae y excita como la llama, que el hombre siempre contempla ávidamente. El estridente amarillo limón duele a la vista más que el tono alto de una trompeta al oído. El ojo se inquieta, no puede fijar la mirada y busca profundidad y calma en el azul o el verde. Cuando la sensibilidad está más desarrollada, este efecto elemental trae consigo otro más profundo, que provoca una conmoción emocional. En tal caso obtenemos

2. el segundo resultado principal de la contemplación del color, es decir, el efecto *psicológico* producido por éste. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma.

Se puede discutir si este segundo efecto realmente es directo, como suponemos más arriba, o si se produce por asociación. Como el alma generalmente está estrechamente unida al cuerpo, es posible que una conmoción psíquica provoque otra correspondiente por *asociación*. Por ejemplo, el color rojo puede provocar una vibración anímica parecida a la de una llama, ya que el rojo es el color de la llama. El rojo cálido es excitante, hasta el punto de que puede ser doloroso, quizá por su parecido con la sangre. El color en este caso recuerda otro agente físico, que inevitablemente tiene un efecto penoso sobre el alma.

Si esto fuera así, podríamos explicar fácilmente por medio de la aso-

ciación los otros efectos físicos del color, es decir, los efectos no sólo sobre el sentido de la vista sino también sobre los demás sentidos. Podemos suponer que, por ejemplo, el amarillo claro produce una sensación ácida por asociación con el limón.

Sin embargo, este tipo de explicaciones es casi imposible. Precisamente en lo que se refiere al sabor del color, conocemos varios ejemplos en los que este tipo de explicación no sirve. Un médico de Dresde relata que uno de sus pacientes, al que caracteriza como una persona «de un nivel intelectual extraordinariamente alto», tenía la sensación de que una determinada salsa sabía «azul», es decir la sentía como el color azul.¹ Podríamos dar una explicación, parecida pero diferente, en el sentido de que precisamente en los seres muy sensibles los caminos que llevan al alma son tan directos y las impresiones sobre ésta tan inmediatas, que un efecto a través del sabor alcanza inmediatamente el alma y provoca vibraciones en las vías que unen el alma con otros órganos sensoriales (en nuestro caso el ojo). Sería una especie de eco o resonancia como se da en los instrumentos de música cuando, sin ser tocados, vibran al unísono con otro instrumento tocado directamente. Seres tan sensibles son como buenos violines, que se han tocado mucho y que vibran a cada contacto del arco en todas sus partes y partículas.

Si aceptamos esta explicación, tenemos que aceptar también que la vista no sólo está en relación con el sabor sino también con todos los demás sentidos. Y así ocurre en efecto. Algunos colores parecen ásperos, erizados, otros tienen algo pulido, aterciopelado, que invita a la caricia (azul ultramar oscuro, verde óxido de cromo, barniz de granza). Hay colores que parecen blandos (barniz de granza) y otros que parecen tan duros (verde cobalto, óxido verde-azul) que el color recién salido del tubo parece seco.

La expresión «colores fragantes» es corriente.

Finalmente, la calidad acústica de los colores es tan concreta que a

¹ Doctor en med. Freudenberg, *Spaltung der Persönlichkeit* (en «*Ubersinnliche Welt*», 1908, n° 2, págs. 64-65). El autor trata también de la «audición de colores» (pág. 65) indicando que los gráficos comparativos no constatan ninguna ley general. Véase L. Sabanejeff en el seminario «*Musik*» (Moscú, 1911, n° 9), que anuncia categóricamente el pronto descubrimiento de una ley.

nadie se le ocurriría reproducir la impresión que produce el amarillo claro sobre las teclas bajas del piano, o describir el barniz de grana oscuro como una voz de soprano.²

Esta explicación (en el fondo por medio de la asociación) no bastará, sin embargo, en algunos casos que nos parecen muy importantes. Quien haya oído hablar de la cromoterapia sabe que la luz de color puede producir efectos muy especiales en todo el cuerpo. Se ha intentado aprovechar esta fuerza del color en el tratamiento de diversas enfermedades nerviosas y se ha notado que la luz roja estimula el corazón mientras que el azul puede producir una parálisis momentánea. Si sobre los animales, e incluso las plantas, se pueden observar efectos parecidos, la explicación por asociación se anula. Esto demuestra, en todo caso, que el color tiene una fuerza enorme, pero poco estudiada, que puede influir sobre todo el cuerpo humano, como organismo físico.

Si no nos parece suficiente la asociación como explicación, tampoco nos bastará para explicar el efecto del color sobre la psique. En general el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el macillo. El alma es el piano con muchas cuerdas.

El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar *adecuadamente* el alma humana.

La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana.

Llamaremos a ésta base *principio de la necesidad interior*.

² Sobre este terreno se ha trabajado ya mucho, teórica y prácticamente. Sobre la base de su parecido con la música (vibraciones físicas del aire y la luz) se quiere crear el contrapunto de la pintura. También se ha logrado en la praxis, gracias a los colores, hacer aprender una melodía a niños poco musicales (por ejemplo, con flores). La señora Sacharjin-Unkowsky ha trabajado muchos años sobre este campo y ha creado un método propio para «copiar la música de los colores de la naturaleza, pintar los sonidos de la naturaleza, ver los sonidos en colores y oír los colores musicalmente». Estos métodos se utilizan desde hace años en el colegio de la inventora y han sido reconocidos por el conservatorio de San Petersburgo. Skriabin, por su lado, ha establecido empíricamente una tabla paralela de los tonos musicales y cromáticos muy parecida a la tabla física de la señora Unkowsky. Skriabin ha empleado su método de manera convincente en «Prometeo» (véase el seminario «Musik», Moscú, 1911, n° 9).



El hombre que no tiene música en su interior,
aquel a quien la meditación no le sugiere dulces melodías,
no sirve más que para traidor, ladrón, malévolo;
la voz de su interior es lóbrega como la noche,
su ilusión es árida como el Erebo.
¡No confíes en nadie semejante! *¡Escucha la música!*

Shakespeare

VI. EL LENGUAJE DE LAS FORMAS Y LOS COLORES

El sonido musical tiene acceso directo al alma. Inmediatamente encuentra en ella una resonancia porque el hombre «lleva la música en sí mismo» (Goethe).

«Todo el mundo sabe que amarillo, naranja y rojo despiertan y representan las ideas de alegría y riqueza» (Delacroix).¹

Estas dos citas muestran el profundo parentesco que existe entre las artes, y especialmente entre la música y la pintura. Sobre este sorprendente parentesco se basa seguramente la idea de Goethe según la cual la pintura tiene que encontrar su «bajo continuo». Esta profética frase de Goethe es un presentimiento de la situación en la que se encuentra actualmente la pintura. Desde esta situación, la pintura, con ayuda de sus medios, evolucionará hacia el arte en el sentido abstracto y alcanzará la *composición* puramente pictórica.

Para esta composición dispone de dos medios:

1. Color.
2. Forma.

La forma puede existir independientemente como representación del objeto (real o no real) o como delimitación puramente abstracta de un espacio o de una superficie.

El color no. El color no se puede extender ilimitadamente. El rojo infinito sólo se puede pensar o ver intelectualmente. Cuando oímos la pala-

¹ P. Signac, *op. cit.* Véase también el interesante artículo de K. Scheffler, «Notizeen Über die Farbe» (*Dekorative Kunst*, feb. de 1901).

bra «rojo», el «rojo» no tiene límites en nuestra imaginación. Los límites, si son necesarios, hay que imaginarlos casi a la fuerza. El rojo que no se ve materialmente, sino que se imagina de manera abstracta, provoca una cierta idea, precisa e imprecisa a la vez, que posee un tono puramente interior y físico.² El rojo que resuena en la palabra, no tiene una matización fina del tono rojo. Por eso digo que este ver espiritual es impreciso. Pero, al mismo tiempo, es preciso, ya que el sonido interno está desnudo, sin tendencias casuales hacia el calor, el frío, etc., que llevan al detalle. El sonido interno se parece al sonido de una trompeta o de un instrumento imaginado con la palabra «trompeta», etc., en ausencia de los detalles. El sonido se imagina, sin las diferencias que en él se producen, cuando suena al aire libre, en un espacio cerrado, solo o con otros instrumentos, cuando lo produce un postillón, un cazador, un soldado o un virtuoso.

Cuando *este rojo* ha de ser reproducido en forma material (como en la pintura), tiene que a) poseer un tono determinado, elegido entre la serie infinita de los diversos rojos, es decir ha de ser *caracterizado subjetivamente*; b) tiene que ser limitado en la superficie, separarse de otros colores, que se hallan necesariamente en su compañía, que son inevitables y modifican (por delimitación y proximidad) la *característica subjetiva* (que obtiene una envoltura objetiva): aquí entra en juego la consonancia objetiva.

La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color. La forma misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma. Un triángulo (sin especificar si es agudo, llano o isósceles) es uno de esos entes con su propio perfume espiritual. En relación con otras formas, este perfume se diferencia, adquiere matices consonantes, pero, en el fondo, permanece invariable, como el olor de la rosa que nunca podrá confundirse con el de la violeta. Lo mismo sucede con el círculo, el cuadrado y todas las demás formas.³ Es decir, se produce lo mismo que en el caso del rojo: sustancia subjetiva en envoltura objetiva.

² Resultado parecido al obtenido en el ejemplo siguiente con «árbol», pero en el que ocupa un lugar mayor el elemento material de la idea.

³ Tiene también importancia la dirección en la que se mueve, por ejemplo, el triángulo, es decir, el movimiento. Éste es decisivo en la pintura.

Aquí se hace patente con toda claridad la relación entre forma y color. Un triángulo pintado de amarillo, un círculo de azul, un cuadrado de verde, otro triángulo de verde, un círculo de amarillo, un cuadrado de azul, etc., todos son entes totalmente diferentes y que actúan de manera completamente diferente.

Determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras. En todo caso, los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo). En los colores que tienden a la profundidad, se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo, el azul en un círculo). Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente «disarmónica» sino que, por el contrario, es una nueva posibilidad y, por eso, armónica.

El número de colores y formas es infinito, y así también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos. El material es inagotable.

La forma, en un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Ésta es su caracterización externa. Pero como todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno (que se manifiesta de manera más o menos clara), *toda forma tiene un contenido interno*.⁴ *La forma es, pues, la expresión del contenido interno*. Ésta es su caracterización interna. Recordemos el ejemplo del piano, que expusimos anteriormente y sustituyamos «forma» por «color»: el artista es la mano que a través de ésta o aquella tecla (= forma) hace vibrar adecuadamente el alma humana. *La armonía formal se debe basar únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana*.

Antes definimos este principio como *principio de la necesidad interior*.

Los dos agentes citados de la forma constituyen al mismo tiempo

⁴ Cuando una forma resulta indiferente y no «dice nada», no hay que tomarlo al pie de la letra. No existe ninguna forma ni nada en este mundo que «no diga nada». Sus palabras no llegan a menudo a nuestra alma, sobre todo cuando lo dicho es en sí indiferente, o con mayor exactitud, cuando surge en un lugar inadecuado.

sus dos metas. La delimitación externa es, por lo tanto, exhaustivamente adecuada cuando descubre el contenido interno de la forma de la manera más expresiva.⁵ El exterior de la forma, es decir la delimitación, que en este caso sirve de medio a la forma, puede ser muy diverso.

Pero a pesar de toda la diversidad que ofrece la forma, nunca superará dos límites externos, es decir:

1. La forma, *como delimitación*, tiene por objetivo recortar sobre un plano, por medio de esa delimitación, un objeto material y así dibujar este objeto sobre el plano.

2. O *la forma permanece abstracta*, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadro, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas, que se hacen cada vez más complicadas y no tiene denominación matemática. Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto.

Entre estos dos extremos se halla el número infinito de las formas, en las que existen ambos elementos y en las que predominan unas veces la abstracta, otras la material.

Estas formas son actualmente el tesoro del que el artista toma los elementos para sus creaciones.

Al artista no le bastan hoy las formas puramente abstractas, que resultan demasiado imprecisas. Limitarse a un material exclusivamente impreciso significa renunciar a otras posibilidades, excluir lo puramente humano y empobrecer sus medios de expresión.

Por otro lado, en el arte no existe la forma totalmente material. No es posible reproducir exactamente una forma material: quiera que no, *el artista depende de sus ojos, de su mano*, que en este caso son más artísticas que su alma, que no persiguen más que unos objetivos fotográficos.

⁵ El término «expresivo» ha de ser bien comprendido: la forma es a veces «expresiva» cuando está mitigada. A veces la forma expresa lo necesario de la manera más expresiva cuando no va hasta el límite sino que se queda en esbozo e indica meramente la dirección hacia la expresión externa.

El artista consciente, sin embargo, que no se contenta con registrar el objeto material, intenta darle una expresión, lo que antiguamente se llamaba idealizar, más tarde estilizar y mañana se llamará de cualquier otra manera.⁶

La imposibilidad y la inutilidad (en el arte) de copiar el objeto sin finalidad concreta y el afán de arrancar al objeto la expresión, constituyen los puntos de partida desde los que el artista avanza hacia objetivos puramente artísticos (es decir pictóricos), alejándose del matiz «literario» del objeto. Este camino le conduce a la composición.

La composición puramente pictórica se plantea, con respecto a la forma, dos problemas:

1. La composición de todo el cuadro.
2. La creación de las diversas formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y se subordinan a la composición total.⁷ De este modo, en un cuadro diversos objetos (reales o abstractos) son subordinados a una forma grande y modificados de tal manera que encajen en ella y la creen. En este caso, cada forma individual conserva poca personalidad, ya que sirve primordialmente a la creación de la gran forma composicional y ha de ser considerada principalmente como elemento de esta forma. La forma individual está construida así

⁶ La esencia de la «idealización» consistía en embellecer la forma orgánica, idealizarla; con facilidad surgía el esquema y se apagaba el sonido interno de lo personal. La «estilización», que brotaba más bien del fondo impresionista, pretendía no el embellecimiento de la forma orgánica sino su fuerte caracterización por exclusión de los detalles. Por eso el sonido que se producía tenía un carácter totalmente personal pero con un exterior fundamentalmente expresivo. El tratamiento y la transformación futuros de la forma orgánica se proponen desnudar el sonido interno. La forma orgánica no sirve de objeto directo, sino que sólo es un elemento del lenguaje divino que utiliza el medio humano, ya que se dirige a los hombres a través de los hombres.

⁷ La composición grande puede estar formada por composiciones menores, completas en sí mismas, opuestas incluso exteriormente, pero que sirven (en este caso por oposición) a la composición grande. Las composiciones menores constan de formas diversas de cromatismo interior vario.

y no de otra manera, no porque lo exija *su* propio sonido interior, independiente de la composición grande, sino porque está llamada a servir de material de construcción de esa composición.

La solución del primer problema, la composición de todo el cuadro, constituye en este caso el objetivo principal.⁸

Paulatinamente, el elemento abstracto, que aún ayer se escondía tímidamente y era apenas visible tras afanes puramente materialistas, pasa en el arte a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto, es natural. Porque cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta.

Pero como ya dijimos, el elemento orgánico permanente posee un sonido interno propio que puede ser idéntico al sonido interno del segundo elemento (el abstracto) dentro de la misma forma (combinación simple de los dos elementos), o puede tener una naturaleza diferente (combinación compleja y quizá necesariamente disarmónica). En cualquier caso, el elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escogida, aunque haya sido relegado por completo al fondo. Por eso la elección del objeto real es importante. En el doble sonido (acorde espiritual) de los dos elementos constitutivos de la forma, el orgánico puede apoyar al abstracto (por con-o-di-sonancia), o, por el contrario, puede obstaculizarle. El objeto puede formar un sonido meramente casual, que sustituido por otro no produce un cambio *esencial* del sonido básico.

⁸ Un buen ejemplo nos lo dan las *Mujeres bañándose* de Cézanne: composición triangular. (¡El triángulo místico!) La construcción en forma geométrica es un viejo principio, abandonado últimamente porque degeneraba en fórmulas académicas rígidas, sin sentido y sin alma. Al utilizarlo, Cézanne le dio nueva vida, acentuando el elemento puramente pictórico y compositivo. En este caso destacado, el triángulo no es un elemento de apoyo para la armonización del grupo sino el objetivo artístico expreso. La forma geométrica es al mismo tiempo medio para alcanzar la composición pictórica: el acento descansa sobre el objetivo puramente abstracto, actuando también con fuerza el elemento abstracto. Por eso Cézanne varía con toda razón las proporciones humanas: no sólo la figura total tiende al vértice del triángulo, sino que las partes de los cuerpos tienden hacia arriba, como impulsadas por un huracán interior, y se hacen cada vez más ligeras y alargadas.

Una serie de figuras humanas, por ejemplo, forman una composición romboide. La analizamos intuitivamente y nos preguntamos: ¿son absolutamente necesarias para la composición las figuras humanas o podrían sustituirse por otras formas orgánicas de modo que el sonido básico interior de la composición no se alterase? Si la respuesta es afirmativa, nos hallamos ante un caso en el que el sonido del objeto no apoya al sonido del elemento abstracto sino que le perjudica: el sonido indiferente del objeto apaga el sonido del elemento abstracto. Y, en efecto, ése es el resultado no sólo lógico sino también artístico. En este caso habría que encontrar un objeto más acorde con el sonido *interior* abstracto (acorde como consonancia o disonancia) o simplemente dejar que la forma fuera totalmente abstracta. Recordaremos de nuevo el ejemplo del piano. En lugar de los términos «color» y «forma» pondremos el término «objeto». Todo objeto sin distinción, ya sea creado por la «naturaleza» o por la mano del hombre, es un ente con vida propia, de la que brotan inevitablemente efectos. El ser humano está constantemente expuesto a estas «irradiaciones psicológicas», cuyos efectos permanecen en el «subconsciente» o pasan a la conciencia. El hombre puede librarse de ellos cerrándole su alma. La «naturaleza», es decir, la circunstancia exterior siempre cambiante del hombre, hace vibrar constantemente las cuerdas del piano (*alma*) por medio de las teclas (objetos). Estos efectos, que a veces nos parecen caóticos, constan de *tres elementos: el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo, independiente de la forma y el color.*

Ahora pongamos en lugar de la naturaleza al artista, que manda sobre estos tres elementos, y llegaremos a la conclusión de que también en este caso es determinante el factor de adecuación. *La elección del objeto (= elemento con-sonante en la armonía de las formas), por lo tanto, se debe basar únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana.* Entonces la elección del objeto también nace del *principio de la necesidad interior.*

Cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Así, en una composición en la que el elemento físico es más o menos prescindible, puede omitirse éste más o menos y sustituirse por formas puramente abstractas o formas físicas totalmente traducidas a lo abstracto. La intuición debe ser el único juez, guía y ar-

monizador de toda traducción o integración de la forma puramente abstracta. Mientras más utiliza el artista las formas casi abstractas o abstractas, más se familiariza con ellas y más se adentra en su terreno. Lo mismo le sucede, guiado por el artista, al espectador, que va reuniendo conocimientos del lenguaje abstracto y acaba por dominarlo.

Surge la pregunta: ¿no sería mejor renunciar por completo a lo figurativo, desparramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto? Ésta es la cuestión que se impone naturalmente y que, al exponer la consonancia de los dos elementos (el figurativo y el abstracto), nos conduce a la respuesta. Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una vibración interior, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Al menos ésta es hoy la situación. Pero además de esta respuesta actual, la cuestión que hemos planteado más arriba tiene otra: la de que el arte siempre da a todas las cuestiones que impliquen un «deber». El arte, eternamente libre, no conoce la «obligación». El arte huye ante ella como el día de la noche. Por lo que se refiere al segundo problema, la creación de las diversas formas destinadas a la construcción de la composición total, añadiremos que *una forma determinada*, bajo condiciones idénticas, suena siempre de la misma manera. Sucede, sin embargo, que las condiciones son siempre diferentes, de lo cual se deducen dos conclusiones:

1. El sonido ideal se modifica por asociación con otras formas.
2. El sonido ideal se modifica, incluso manteniéndose las mismas condiciones (en la medida en que esta fijación es posible), cuando la forma en cuestión sufre un cambio de dirección.⁹

De estas conclusiones se deriva otra: no hay nada absoluto. La composición formal, basada en esta relatividad, depende: a) de la modificación del orden de las formas; y b) de la modificación de cada forma por

⁹ Lo que llamamos movimiento; por ejemplo, un triángulo dirigido simplemente hacia arriba, suena más tranquilo, inmóvil y estable que el mismo triángulo inclinado sobre la superficie.

sí misma. Cada forma es sensible como una nubecilla de humo: el más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes la modifica *esencialmente*. Hasta tal punto que quizá sea más fácil lograr el mismo sonido a través de diferentes formas que expresarlo repitiendo la misma forma: la repetición exacta no es posible. Mientras sólo captemos la totalidad de la composición, la cuestión tiene una importancia más bien teórica. Pero cuando la gente adquiera por el uso de las formas casi abstractas y abstractas (que no contengan una interpretación de lo significativo), una sensibilidad más fina y más profunda, la cuestión tendrá cada vez más importancia práctica. Por un lado aumentarán las dificultades del arte, pero al mismo tiempo aumentará —cuantitativa y cualitativamente— la riqueza de formas en los medios de expresión. La cuestión de la «reproducción figurativa» desaparecerá por sí misma y será sustituida por otra mucho más artística: ¿hasta qué punto el sonido interno de determinada forma está velado o descubierto? Este cambio de punto de vista conducirá a su vez a un enriquecimiento aún mayor de los medios de expresión, ya que lo misterioso constituye un poder enorme en el arte. La combinación de lo velado y lo descubierto será una nueva posibilidad de *leit-motiv* en una composición de formas.

Sin esta evolución, la composición de formas sería imposible. Todo el que no capta el sonido interno de la forma (de la física y especialmente de la abstracta), considerará siempre arbitrario tal tipo de composición. Precisamente, el movimiento aparentemente arbitrario de las formas sobre la superficie del cuadro puede parecer un juego gratuito con las formas. También aquí rige el criterio y el principio que en todos los terrenos es lo único artístico y lo único esencial: *el principio de la necesidad interior*.

Por ejemplo, cuando por razones artísticas «deformamos» un rostro o diferentes partes del cuerpo, chocamos no sólo con la cuestión puramente pictórica sino también con la anatómica, que obstaculiza la intención pictórica y le impone consideraciones de segundo orden. En nuestro caso, por el contrario, todo lo secundario desaparece automáticamente y queda sólo lo esencial: el objetivo artístico. Precisamente esta posibilidad de deformar las formas, en apariencia arbitraria, pero en realidad rigurosamente determinable, es una fuente de infinitas creaciones puramente artísticas.

La elasticidad de las diversas formas, su transformación interna-orgánica, su dirección dentro del cuadro (movimiento), el predominio del elemento corpóreo o del elemento abstracto en cada forma, por un lado, y, por el otro, la ordenación de las formas que constituyen las formas grandes de los diversos grupos formales; la combinación de las formas con los grupos formales, que crean la forma grande de todo el cuadro; después los principios de consonancia o disonancia de todos los elementos enumerados, es decir, el encuentro de formas, la contención de una forma por otra, el empuje, la fuerza de arrastre y de disrupción de cada forma, el tratamiento idéntico de grupos de formas, la combinación de elementos velados con elementos expuestos, la combinación de lo rítmico y de lo arrítmico en el mismo plan, la combinación de las formas abstractas como formas puramente geométricas (sencillas, complejas) y como formas geoméricamente indeterminadas, la combinación de los límites entre las formas (más o menos marcadas), etc.: todos estos elementos crean la posibilidad de un «contrapunto» puramente gráfico y conducen a él. Éste es el contrapunto del arte blanco-negro, mientras quede excluido el color.

El color, que por sí mismo es un material de contrapunto, y que encierra infinitas posibilidades, creará, en unión del dibujo, el gran contrapunto pictórico, con el que también la pintura llegará a la composición y, como arte verdaderamente puro, se pondrá al servicio de lo divino. A esas alturas vertiginosas la conduce siempre el mismo guía infalible: *¡el principio de la necesidad interior!*

La necesidad interior nace de tres causas místicas y está constituido por tres necesidades místicas:

1. Todo artista, como creador, ha de expresar lo que le es propio (elemento de la personalidad).
2. Todo artista, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio a esa época (elemento del estilo, como valor interno, constituido por el lenguaje de la época más el lenguaje de la nación, mientras ésta exista como tal).
3. Todo artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general (elemento de lo puro y eternamente artístico que pervive en todos los hombres, pueblos y épocas, se manifies-

ta en las obras de arte de cada artista, de cada nación y de cada época y que, como elemento principal del arte, no conoce ni el espacio ni el tiempo).

Basta con penetrar en los dos primeros elementos con los ojos espirituales, para que se nos haga patente el tercer elemento. Entonces comprendemos que una columna «toscamente» labrada de un templo indio está animada por el mismo espíritu que cualquier obra viva «moderna».

Se ha hablado, y se sigue hablando mucho, del factor personalidad en el arte, y de vez en cuando y con mayor frecuencia cada día se habla del estilo futuro. Aunque estas cuestiones son muy importantes, vistas desde la perspectiva de los siglos y de los milenios pierden urgencia e importancia.

Sólo el tercer elemento de lo puro y eternamente artístico tiene vida eterna. No pierde sino gana fuerza con el tiempo. Hoy, una escultura egipcia seguramente nos conmueve más a nosotros que a sus contemporáneos: las características vivas de la época y de la personalidad, al mismo tiempo que mitigaban su fuerza, la unían con lazos muy estrechos a los espectadores de su tiempo. Por otro lado, cuanto más fuerte sea la participación de los dos primeros elementos en una obra de arte «actual», tanto más fácil será el acceso al alma de sus coetáneos, y cuanto mayor sea la participación del tercer elemento en la obra «actual», tanto más se debilitarán los otros dos y será difícil su acceso al alma de los coetáneos. Por eso a veces tienen que pasar siglos hasta que el sonido del tercer elemento llegue al alma de los hombres.

El predominio del tercer elemento en una obra de arte es, pues, un signo de su grandeza y de la grandeza del artista.

Las tres necesidades místicas enumeradas son los tres elementos necesarios de la obra de arte, y están fuertemente trabados; es decir, que se interpenetran, expresando en cualquier época la unidad de la obra. No obstante, los dos primeros elementos encierran los factores de tiempo y espacio, que en el elemento de lo puro y eternamente artístico, situado fuera del tiempo y el espacio, forman un caparazón impenetrable. El desarrollo artístico consiste en el proceso de diferenciación que destaca lo puro y eternamente artístico del elemento personalidad y del elemento

estilo de época. Por lo tanto, estos dos elementos no sólo son fuerzas concomitantes sino también freno.

El estilo personal y temporal crea en cada época muchas formas concretas que, a pesar de las grandes diferencias aparentes, están emparentadas de una manera tan orgánica que se las puede considerar como *una sola forma*: su sonido interior no es más que un *sonido general*.

Los elementos personal y temporal son de naturaleza subjetiva. Cualquier época se quiere reflejar por sí misma, expresar *su* vida artísticamente. El artista a su vez quiere *expresarse* y elige sólo las formas que le son espiritualmente afines.

Poco a poco se va formando el estilo de la época, es decir una determinada forma exterior y subjetiva. Lo puro y eternamente artístico, por el contrario, es el elemento objetivo que se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo.

La ineludible voluntad de expresión de lo objetivo es la fuerza que aquí llamamos *necesidad interior* y que hoy pide *una* forma general y mañana *otra*. Esta voluntad de expresión es la incansable y constante palanca, el resorte que impulsa constantemente hacia adelante. El espíritu avanza y por eso las leyes internas de la armonía vigentes hoy, mañana serán leyes externas que sólo perdurarán en virtud de la necesidad que se ha hecho externa. Está claro que la fuerza espiritual interna del arte utiliza la forma actual sólo como peldaño para llegar a otros.

En pocas palabras: el efecto de la necesidad interior y, en consecuencia, la evolución del arte, son una expresión progresiva de lo eterno-objetivo en lo temporal-subjetivo.

Por ejemplo, la forma que se reconoce hoy es una conquista de la necesidad interior de ayer, que se ha estacionado en una cierta etapa de la liberación, de la libertad. Esta libertad de hoy se consiguió a través de la lucha y, como siempre, a muchos les parece «la última palabra». Uno de los postulados de esta libertad limitada es que el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse, siempre que permanezca sobre el terreno de las formas tomadas de la naturaleza. Pero este postulado es, como todos los anteriores, sólo temporal: es la expresión exterior actual, es decir, la necesidad exterior actual. Desde el punto de vista de la ne-

cesidad interior no se debe hacer esta limitación y el artista se puede situar sobre la base interior actual, desprovista de la limitación exterior actual y que podríamos formular así: *el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse.*

Así vemos por fin (y esto tiene una importancia enorme para todas las épocas y especialmente para la nuestra) que lo personal, el estilo (y también accesoriamente lo nacional) no se consiguen intencionadamente, ni tienen tampoco la importancia que hoy se les atribuye. Y se ve que la afinidad general de las obras, que no se debilita con los siglos, sino que se potencia más y más, no radica en el exterior, en lo externo, sino en la raíz de las raíces, en el contenido místico del arte. La sumisión a la «escuela», la búsqueda de la «línea general», la exigencia en una obra de «principios» y de medios de expresión propios de la época, conducen por falsos derroteros y, necesariamente, a la confusión, la oscuridad y el enmudecimiento. El artista debe ser ciego a las formas «reconocidas» o «no reconocidas», sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo.

Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y su oído prestar siempre atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y los prohibidos.

Éste es el único camino para expresar la necesidad mística.

Todos los medios son sagrados, si son interiormente necesarios.

Todos los medios son sacrílegos si no brotan de la fuente de la necesidad interior.

Por otro lado, aunque hoy se teorice hasta el infinito sobre este tema, la teoría es prematura en el detalle. En el arte la teoría nunca va por delante y arrastra tras de sí a la praxis, sino que sucede lo contrario. En el arte todo es cuestión de intuición, especialmente en los comienzos. Lo artísticamente verdadero sólo se alcanza por la intuición, especialmente al iniciarse un camino. Aun cuando la construcción general se puede lograr mediante la teoría pura, el elemento que constituye la verdadera esencia de la creación nunca se crea ni se encuentra a través de la teoría; es la intuición quien da vida a la creación. El arte actúa sobre la sensibilidad y, por lo tanto, sólo puede actuar a través de la sensibilidad. El cálculo matemático y la especulación deductiva, aunque se basen en medidas seguras y pesos exactos, nunca producirán resultados

artísticos. No se pueden formular matemáticamente esas medidas, ni se encuentran esos pesos.¹⁰

Las medidas y las balanzas no están fuera sino dentro del artista y constituyen lo que podríamos llamar su sentido del límite, su tacto artístico —cualidades con las que el artista nace y que se potencian hasta la revelación genial gracias al entusiasmo—. En este sentido hay que entender también la posibilidad del «bajo continuo» en la pintura, ya presagiado por Goethe. De momento sólo intuimos una gramática pictórica de este tipo; cuando se realice se basará no tanto en las leyes físicas (como se ha intentado y se vuelve a intentar: «cubismo») sino en las *leyes de la necesidad interior*, que podemos calificar de «anímicas».

Vemos pues que en el fondo de cada pequeño problema, y en el fondo del mayor problema de la pintura, se halla siempre el factor interior. El camino sobre el que nos movemos actualmente, y que constituye la mayor felicidad de nuestra época, es el camino sobre el que nos despojaremos de lo externo,¹¹ para oponerle su contrario: la necesidad inte-

¹⁰ El gran y polifacético maestro Leonardo da Vinci inventó un sistema, o escala de cucharitas, con las que medir diferentes colores. Así quería lograr una armonización mecánica. Uno de sus alumnos intentó utilizar este recurso y, desesperado por la falta de éxito, preguntó a un compañero cómo utilizaba el maestro las cucharitas. «El maestro nunca las emplea», fue la respuesta (Mereschkowski: *Leonardo da Vinci*, traducción alemana de A. Eliasberg, Ediciones R. Piper & Co., Munich).

¹¹ El concepto de lo «externo» no ha de ser confundido con el de «materia». Utilizo el primero como sustituto de «necesidades exteriores», que no traspasa nunca los límites de la «belleza» reconocida y por lo tanto meramente tradicional. La «necesidad interior» no conoce estos límites y a veces crea cosas que habitualmente se definen como «feas». «Feo» es un concepto de la costumbre, que perdura como resultado externo de una necesidad interior vigente en un tiempo y ya realizada. En ese tiempo pasado se consideró feo todo lo que no tuviera conexión con la necesidad interior. Por el contrario, lo que tuviera conexión con ella fue definido como bello. Y con razón, pues *todo* lo que la necesidad interior crea es bello, y tarde o temprano será reconocido como tal.

rior. El espíritu, como el cuerpo, se fortalece y desarrolla con el ejercicio. El cuerpo abandonado se debilita y acaba impotente; lo mismo le sucede al espíritu. La intuición con la que nace el artista es el talento evangélico que no debe enterrar. El artista que no utiliza sus dotes es un esclavo perezoso.

Por lo tanto es necesario, y en ningún caso nocivo, que el artista conozca el punto de partida de estos ejercicios.

Éste consiste en la ponderación del valor interior del material sobre la balanza objetiva; es decir, el análisis —en nuestro caso— *del color*, que tiene que actuar sobre todas las personas.

No es necesario sumergirse en profundas y matizadas complejidades del color, sino simplemente en dar una definición elemental de los colores simples.

Primeramente tomamos *los colores aislados* y los dejamos actuar sobre nosotros, utilizando un esquema muy simple y planteando la cuestión de la forma más sencilla posible.

Las dos grandes secciones que llaman inmediatamente la atención son:

1. Calor y frío del color.
2. Claridad y oscuridad del color.

De este modo cada color posee cuatro tonos clave: I. *caliente* que puede ser 1) *claro* o 2) *oscuro*; o bien es II. *frío* que puede ser 1) *claro* o 2) *oscuro*.

El *calor* o el *frío* de un color están determinados —en líneas generales— por su tendencia hacia el *amarillo* o el *azul*. Esta distinción se produce sobre un mismo plano, manteniendo el color su tono básico, aunque con un mayor o menor acento *inmaterial* o *material*. Se trata de un movimiento horizontal, en dirección hacia el espectador cuando el color es caliente, en dirección opuesta cuando es frío.

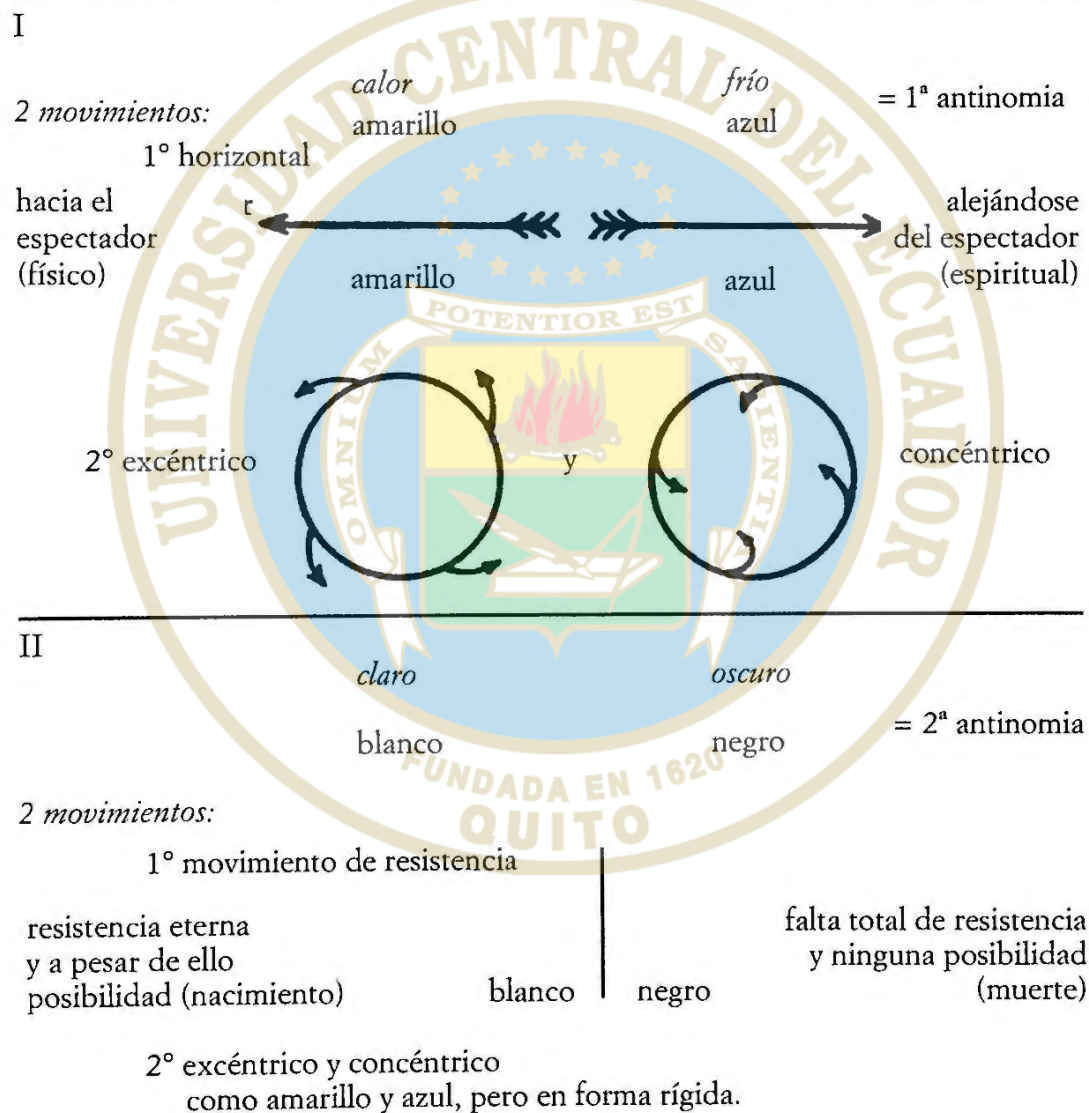
Los colores que provocan el movimiento horizontal de otro color son determinados a su vez por ese mismo movimiento, al tiempo que poseen otro movimiento que los diferencia decisivamente en el efecto interior: de este modo constituyen la *primera gran antinomia* dentro del valor interior. La tendencia de un color al frío o al calor tiene una *importancia interior* enorme.

La *segunda gran antinomia* se basa en la diferencia entre blanco y negro, es decir los colores que producen la otra pareja de tonos clave: la tendencia del color a la claridad o a la oscuridad. También aquí se produce el movimiento de acercamiento o alejamiento respecto del espectador, pero no en forma dinámica sino en forma estática (véase el gráfico I).

GRÁFICO I

Primera pareja de antinomias: I y II

(de carácter interior como efecto anímico)



El segundo movimiento del amarillo y del azul, que contribuye a la primera gran antinomia, es excéntrico y concéntrico.¹² Si describimos dos círculos del mismo tamaño y rellenamos uno de amarillo y el otro de azul, notaremos pronto que el amarillo irradia fuerza, adquiere movimiento desde su centro y se aproxima casi perceptiblemente al espectador. El azul, por el contrario, desarrolla un movimiento concéntrico (como un caracol que se esconde en su concha) que se aleja del espectador. El primer círculo incide sobre el ojo, el segundo lo absorbe.

El efecto descrito se intensifica al añadir la diferencia de claro y oscuro: el efecto del amarillo aumenta al aclararlo (es decir cuando se le añade blanco) y el efecto del azul se potencia al oscurecerlo (mezcla con negro). Esto tiene aún mayor importancia si notamos que el amarillo tiende de tal modo a la claridad (al blanco) que prácticamente no existe un amarillo oscuro. Existe pues un profundo parentesco físico entre el amarillo y el blanco, como también entre el azul y el negro, ya que el azul puede ser tan profundo que parezca negro. Aparte de este parentesco físico, existe un parentesco moral que separa profundamente en su valor interno las dos parejas de color (amarillo y blanco por un lado, azul y negro por el otro) y que une estrechamente a los dos miembros de cada pareja (más adelante hablaremos de la relación blanco-negro).

Cuando intentamos «enfriar» el amarillo (color cálido por excelencia), surge el tono verdoso y el color pierde movimiento, tanto horizontal como excéntrico. Al mismo tiempo adquiere un carácter enfermizo y abstraído, como un ser humano lleno de empuje y energía que por circunstancias externas viera frenado su empuje y su energía. El azul, con su movimiento opuesto, frena al amarillo. Si añadimos más azul, ambos movimientos antagónicos se anulan mutuamente y *generan inmovilidad y quietud: surge el verde*.

Lo mismo sucede con el blanco cuando se mezcla con el negro. El color pierde su consistencia y aparece el *gris*, que en su valor moral se asemeja al verde.

¹² Todas estas afirmaciones son resultados de un sentimiento empírico-anímico y no se basan en ninguna ciencia positiva.

En el verde, sin embargo, se esconden el amarillo y el azul como fuerzas paralizadas que pueden volver a la acción. El verde posee una vitalidad que falta por completo en el gris. Y falta porque el gris se compone de colores que no tienen fuerza activa (dinámica), sino que, por un lado están constituidos por resistencia inmóvil y, por el otro, por inmovilidad incapaz de oponer resistencia (como un muro infinitamente espeso que se pierde en el infinito, o un pozo sin fondo).

Como los colores que componen el verde son activos y dinámicos, podemos establecer teóricamente, según el carácter del movimiento, su efecto espiritual. También por vía experimental, dejando que los colores actúen sobre nuestros sentidos, obtendremos el mismo resultado. En efecto, el primer movimiento del amarillo, el impulso *hacia* el espectador, que puede intensificarse hasta la agresividad, y el segundo movimiento, que salta los límites y expande fuerza en torno suyo, se asemejan a las cualidades de toda fuerza material que se lanza inconscientemente sobre un objeto y se derrama hacia todas partes. El amarillo contemplado directamente (en cualquier forma geométrica) inquieta al espectador, le molesta y le excita y descubre el matiz de violencia expresado en el color, que actúa descarada e insistentemente sobre su sensibilidad.¹³ Esta característica del amarillo, que tiende siempre a los tonos más claros, puede acentuarse hasta un grado de fuerza y estridencia insoportables para el ojo y el alma. Así potenciado, el amarillo suena como una trompeta tocada con toda la fuerza o un tono de clarín.¹⁴ *El amarillo es un color típicamente terrestre* que no tiene gran profundidad. Enfriado

¹³ Ese efecto tiene, por ejemplo, el buzón de correos bávaro, que es amarillo, cuando no ha perdido su color original. Es curioso que el limón sea amarillo (acidez extrema), y que el canario sea amarillo (cantar agudo). Ambos se caracterizan por una intensidad especial del tono cromático.

¹⁴ La correspondencia entre los tonos cromáticos y musicales naturalmente es relativa. Del mismo modo que un violín puede desarrollar tonos muy diversos, correspondientes a diferentes colores, también el color, por ejemplo el amarillo, se puede expresar en sus diversos matices por diferentes instrumentos. En los paralelismos citados, pensamos principalmente en el tono puramente cromático, de tipo medio, y en la música en el tono medio, sin variación alcanzada por medio de vibraciones, sordina, etc.

con azul adquiere, como dijimos, un tono enfermizo. Comparado con el estado de ánimo de un hombre, podría corresponder a la representación cromática de la locura; no de la melancolía o la hipocondría, sino de la locura furiosa, la rabia ciega, el delirio. El enfermo ataca a los hombres, destruye todo y lanza sus fuerzas físicas por doquier, gastándolas sin meta ni límite hasta agotarse. También se parece al derroche salvaje de las últimas fuerzas estivales, en la hojarasca otoñal, a la que falta el tranquilizador azul perdido en el cielo. Aparecen colores de una fuerza desenfundada, desprovista de toda capacidad profundizadora. Ésta se halla por el contrario en el *azul*, teóricamente en sus movimientos físicos, a) alejándose del espectador y b) concentrándose en sí mismo, y también en su actuación directa sobre el alma (en cualquier forma geométrica). La tendencia del azul hacia la profundidad es tan grande que precisamente en los tonos profundos adquiere mayor intensidad y fuerza interior. Cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad. El azul es el color del cielo, así como nos lo imaginamos cuando oímos la palabra «cielo».

*El azul es el color típicamente celeste*¹⁵ que desarrolla profundamente el elemento de quietud.¹⁶ Al sumergirse en el negro toma un matiz de tristeza inhumana,¹⁷ se hunde en la gravedad, que no tiene ni puede tener fin. Al pasar a la claridad, poco adecuada para él, el azul se hace indiferente como el cielo alto y claro. Cuanto más claro tanto más insono-

¹⁵ «...les nymbes ... sont dorés pour l'empereur et les prophètes (es decir para hombres) et bleu de ciel pour les personnages symboliques (es decir para entes espirituales)» (Kondakoff, N.: *Histoire de l'art byzantin consid. princip. dans les miniatures*, París, 1886-1891, vol. II, pág. 38, 2).

¹⁶ No como el verde, que como veremos más adelante es tranquilidad terrena y satisfecha, sino profundidad solemne, supraterrena, y esto en el sentido literal: en el cambio hacia la supraterranidad se halla la «terrenalidad» inevitable. Hay que vivir todos los sufrimientos, las preguntas y las contradicciones terrenas: ninguno ha podido evitarlas. También aquí hay necesidad interior bajo la capa externa. El conocimiento de esta necesidad es la fuente de la «tranquilidad». Pero como esta «tranquilidad» nos queda muy lejana, también en el terreno del color nos resulta difícil acercarnos interiormente al azul predominante.

¹⁷ Diferente también del violeta, como analizaremos más adelante.

ro, hasta convertirse en quietud silenciosa, blanca. Representado musicalmente, el azul claro correspondería a una flauta, el oscuro a un violoncelo y el más oscuro a los maravillosos tonos del contrabajo; el sonido del azul en una forma profunda y solemne se puede comparar al del órgano.

El amarillo se vuelve con facilidad agudo y no puede descender a gran profundidad. El azul se vuelve difícilmente agudo y no puede ascender a gran altura.

El equilibrio ideal en la mezcla de estos dos colores diametralmente opuestos está en el *verde*. Los movimientos horizontales se anulan mutuamente, así como se anulan los movimientos concéntrico y excéntrico. Surge la calma. Ésta es la consecuencia lógica que teóricamente es fácil de obtener. El efecto directo sobre los ojos y a través de ellos sobre el alma obtiene el mismo resultado. El hecho es conocido no sólo por los médicos, especialmente los oftalmólogos. El verde absoluto es el color más tranquilo que existe: no se mueve en ninguna dirección, no tiene ningún matiz ya sea de alegría, tristeza o pasión; no pide nada; no llama a nadie. La ausencia constante de movimiento es una cualidad que actúa benéficamente sobre los hombres y las almas cansadas, pero al cabo de un tiempo de descanso puede resultar aburrida. Los cuadros pintados en armonía verde confirman esta afirmación.

Del mismo modo que un cuadro en tonos amarillos irradia calor espiritual y otro en tonos azules parece irradiar frío (es decir, efecto activo, ya que el hombre como elemento del universo está creado para el movimiento constante, quizás eterno), el verde irradia aburrimiento (efecto pasivo). La pasividad es la cualidad más característica del verde absoluto, matizada por una especie de saturación y autocomplacencia. El verde absoluto es en el campo de los colores lo que en el social es la burguesía: un elemento inmóvil, satisfecho y limitado en todos los sentidos. El verde es como una vaca, gorda, sana e inmóvil, que rumiando contempla el mundo con ojos adormilados y bobos.¹⁸ El verde es el color clave del verano, cuando la naturaleza ha dejado atrás su turbulenta adolescencia, la primavera, y se sumerge en una calma satisfecha (véase gráfico II).

¹⁸ Éste es el defecto del tan celebrado equilibrio ideal. ¡Qué bien lo expresó Cristo cuando dijo: «No eres ni frío ni caliente...»!

GRÁFICO II

Segunda pareja de antinomias: III y IV

(de carácter físico, como colores complementarios)

III	rojo 1 movimiento	verde	= 3ª antinomia la antinomia I borrada espiritualmente.
-----	----------------------	-------	---

movimiento en sí



= movilidad en potencia
= inmovilidad

rojo

Faltan por completo los movimientos concéntrico y excéntrico.

La mezcla óptica da

como la mezcla mecánica de blanco y negro

= gris

= gris

IV

naranja *POTENTIOR* *violeta*

creada a partir de la I antinomia por

1º elemento activo amarillo en el rojo = naranja

2º elemento pasivo azul en el rojo = violeta

= 4ª antinomia



Cuando el verde absoluto pierde su equilibrio, asciende al amarillo, y cobra vida, juventud y alegría. A través de la mezcla de amarillo ha encontrado en juego una fuerza activa. Al descender a la profundidad por predominio del azul, el verde adquiere otro matiz: se hace grave y pensativo. También aquí entra un elemento activo pero de carácter completamente diferente.

En el paso de la claridad a la oscuridad, el verde conserva su carácter original de indiferencia y calma, resaltando en la claridad el primer rasgo y en la oscuridad el segundo, como es natural ya que la transformación se logra por el blanco y el negro. Musicalmente yo describiría el verde absoluto por medio de los tonos tranquilos, alargados y semiprofundos del violín.

El blanco y el negro han sido definidos ya en líneas generales. En una caracterización más matizada, el *blanco*, que a veces se considera un «no-color» (gracias sobre todo a los impresionistas que «no ven el blanco en la naturaleza»),¹⁹ es el símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. 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.* Interiormente suena como un «no-sonido», que puede equipararse a determinadas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido sin constituir el cierre definitivo de un proceso. Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades. El blanco suena como un silencio que de pronto

¹⁹ Van Gogh pregunta en una de sus cartas si una pared blanca puede pintarse directamente blanca. La cuestión, que no ofrece dificultades al naturalista, ya que utiliza el color como sonido interior, le parece al pintor impresionista-naturalista un valiente atentado contra la naturaleza. Para él, la cuestión es tan revolucionaria como lo fue en su tiempo la sustitución de sombras marrones por azules (el ejemplo tan usado de «cielo verde y yerba azul»). Así como en el último caso se manifiesta el paso del academicismo y del realismo al impresionismo y al naturalismo, la pregunta de Van Gogh encierra el meollo de la «traducción de la naturaleza», es decir, de la representación de la naturaleza no como apariencia externa sino como impresión interna, o brevemente expresión.

se puede comprender. Es la nada juvenil o, mejor dicho, *la nada anterior al comienzo, al nacimiento. Quizá la tierra sonaba así en los tiempos blancos de la era glacial.*

El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, como la nada muerta después de apagarse el sol, como un silencio eterno sin futuro y sin esperanza. Musicalmente es una pausa completa y definitiva detrás de la que comienza otro mundo, porque lo que esta pausa cierra está terminado y realizado para siempre: el círculo está cerrado. El negro es algo apagado, como una hoguera quemada; algo inmóvil como un cadáver, insensible a los acontecimientos e indiferente. Es como el silencio del cuerpo tras la muerte, el final de la vida. *Exteriormente es el color más insonoro, sobre el que cualquier color, incluso el de resonancia más débil, suena con fuerza y precisión.* No como sucede con el blanco, sobre el que todos los colores pierden sonido y a veces se disuelven, dejando un tono débil, sin fuerza.²⁰

No en vano el blanco es el color de la alegría pura y de la pureza inmaculada, y el negro el color de la más profunda tristeza y símbolo de la muerte. El equilibrio de estos dos colores, creado por mezcla, da como resultado el *gris*. Un color de tal composición no posee naturalmente ni sonido externo ni movimiento. *El gris es insonoro e inmóvil. Su inmovilidad, sin embargo, es diferente a la calma del verde, que se halla entre dos colores activos y es su resultado.* Por eso el gris es la *inmovilidad desconsolada*. Cuanto más oscuro es el gris, tanto más predomina la desesperanza y se acentúa la asfixia. Al aclararlo, el color respira y adquiere un cierto elemento de esperanza recóndita. Un gris como éste aparece al mezclar ópticamente el verde y el rojo: mezcla de pasividad satisfecha y de poderoso fuego activo.²¹ El rojo, tal como se imagina, como color ilimitado y cálido, tiene el efecto interior de un color vivo, vital e inquieto, pero no posee el carácter ligero del amarillo desbordante, sino una nota fuerte de gran potencia y tenacidad. *Este ardor brioso, esencial-*

²⁰ El rojo cinabrio, por ejemplo, suena débil y sucio sobre blanco; sobre negro adquiere una fuerza viva y asombrosa. El amarillo claro sobre blanco pierde fuerza y se disuelve; sobre negro su efecto es tan fuerte que parece despegarse del fondo, flotar en el aire y herir los ojos.

²¹ Gris: *calma* e inmovilidad. Como ya lo intuyó Delacroix cuando intentó lograr calma mezclando verde y rojo (Signac, *op. cit.*).

mente centrado en sí mismo y poco extravertido, es un signo de madurez viril (véase gráfico II).

En la realidad, este rojo ideal admite grandes transformaciones, derivaciones y diferencias. El rojo es muy rico y diverso en su forma material. ¡Imagínese qué gama: rojo saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, barniz de garanza, en tonos claros y oscuros! Este color es capaz de parecer cálido o frío sin por eso perder su tono fundamental.²²

El rojo cálido y claro (*rojo saturno*) tiene un cierto parecido con el amarillo medio (en efecto, contiene como pigmento bastante amarillo) y da la sensación de fuerza, energía, impulso, decisión, alegría, triunfo, etc. Musicalmente recuerda el sonido de trompetas acompañadas de tubas —sonido insistente, irritante, fuerte—. En un tono medio —como el *cinabrio*—, el sentimiento potente del rojo gana en persistencia: el color es como una pasión incandescente y constante, una fuerza centrada en sí misma que no es fácil de vencer pero que se apaga con el azul, como el hierro incandescente con el agua. Este rojo no tolera el frío, perdiendo con él su sonido y su sentido. O mejor dicho: el enfriamiento violento y trágico produce un tono, que los pintores, especialmente hoy, evitan por «sucio». Pero es un error. La «suciedad» en forma material, como representación material y como entidad material, posee, al igual que cualquier otra, su propio sonido interior. Es pues tan injusto y unilateral pretender evitar la «suciedad» en la pintura actual, como lo fue ayer el miedo al color «puro». No hay que olvidar que todos los medios que nacen de la necesidad interior son puros. En este caso la suciedad externa es interiormente pura. Generalmente la pureza externa suele ser interiormente sucia. Comparados con el amarillo, el rojo saturno y el rojo cinabrio tienen un carácter parecido aunque su impulso hacia el espectador sea mucho menor: el rojo arde, pero *en sí mismo*, le falta casi por completo el carácter algo demente del amarillo. Quizá por eso sea preferido al amarillo. La ornamentación primitiva y popular lo utiliza mucho; también aparece muy a menudo en los trajes populares, en los que resalta especialmente al aire libre como color complementario del verde. Aislado, este rojo tiene un carácter principalmente material y

²² Cualquier color puede ser frío y caliente, pero en ningún color se da ese contraste como en el rojo. ¡Qué riqueza de posibilidades interiores!

muy activo, poco propicio, como el amarillo, a profundidades. Únicamente dentro de un medio superior, el rojo adquiere un sonido más profundo. El oscurecimiento por medio del negro es peligroso porque el negro muerto apaga el fuego y lo reduce a lo mínimo. Así surge el *marrón*, color chato y duro, capaz de poco movimiento, y en el que resuena el rojo como un bullir apenas perceptible. A pesar de su sonido externamente flojo, el marrón produce un sonido interior poderoso. La utilización necesaria del marrón crea una belleza interior indescriptible: la retardación. El rojo cinabrio suena como la tuba y puede compararse con el redoble del tambor.

Como todo color fundamentalmente frío, *el rojo frío* (por ejemplo, el barniz de garanza) puede ahondarse mucho (especialmente con barniz). Su carácter varía considerablemente: aumenta la sensación de brasa mientras que desaparece paulatinamente el elemento activo. Esto no llega a desaparecer por completo, como por ejemplo en el verde oscuro, sino que está latente, como algo que se ha retirado, pero está al acecho y es capaz de dar un salto salvaje. En esto consiste precisamente la gran diferencia entre el rojo y el azul profundo: el rojo conserva algo corpóreo también en esta variante. Recuerda a los apasionados tonos medios y bajos del violoncelo. El rojo frío claro tiene mayor valor corpóreo, puramente corpóreo, y suena a pura alegría juvenil, como una muchacha joven, fresca y pura. Esta imagen se puede expresar musicalmente con los tonos altos, claros y vibrantes del violín.²³ Las mujeres jóvenes tienen una predilección por este color, que sólo se intensifica al mezclarlo con blanco.

El rojo cálido, intensificado por el amarillo afín, produce el *naranja*. Por esta mezcla, el movimiento concéntrico del rojo se convierte en movimiento de irradiación y se desparrama al entorno. El rojo, que juega un importante papel en el naranja, le conserva un matiz grave. Se parece a una persona convencida de sus fuerzas y, por eso, despierta una sensación de salud. Su sonido es como el de una campana de igle-

²³ Los sonidos limpios, alegres y seguidos de pequeñas campanas (también cascabeles), se llaman en ruso «campanilleo de color frambuesa». El color del zumo de frambuesa es parecido al rojo calor y frío que hemos descrito.

sia llamando al ángelus, o como un barítono potente, o una viola, interpretando un largo.

Al igual que el naranja aparece cuando el rojo se acerca al espectador, así surge el *violeta* al alejarse el rojo gracias al azul. El violeta tiende a alejarse del espectador. El rojo subyacente debe ser frío, ya que el calor del rojo no se mezcla por ningún procedimiento con el frío del azul; lo mismo sucede en el terreno espiritual.

El violeta es pues un rojo enfriado, tanto en el sentido físico como en el psíquico. Por eso tiene algo de enfermizo, apagado (como escoria) y triste. No por casualidad se considera un color adecuado para vestidos de ancianas. Los chinos lo utilizan como color de luto. El violeta se parece al sonido del corno inglés, de la gaita, y cuando es profundo a los tonos bajos de los instrumentos de madera (por ejemplo, al fagot).²⁴

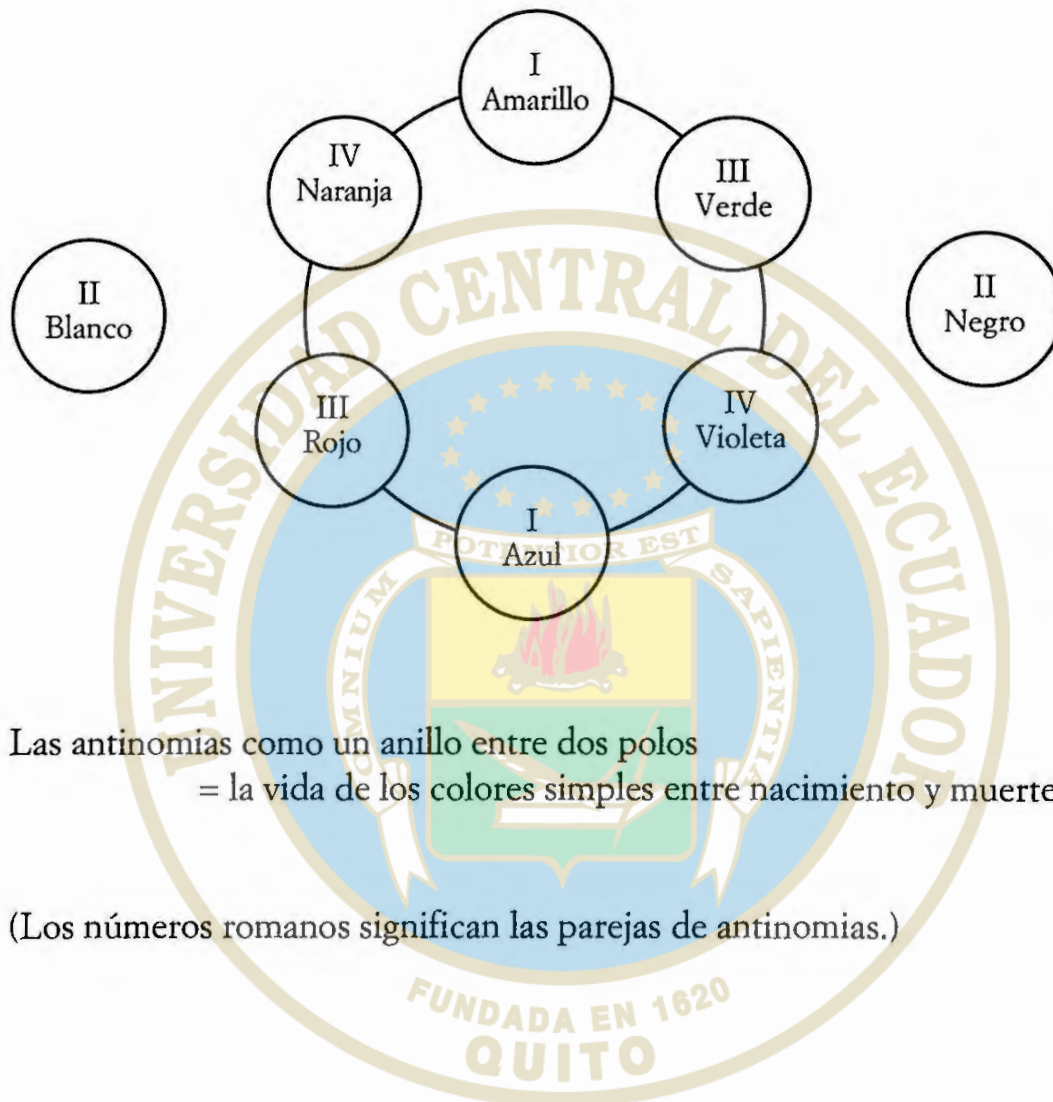
Los dos últimos colores descritos, que resultan de la combinación de rojo con amarillo o con azul, tienen un equilibrio inestable. Al mezclar los colores observamos su tendencia a perder el equilibrio. Da la impresión de un equilibrista que continuamente debe tener cuidado y balancearse hacia los dos lados. ¿Dónde comienza el naranja y dónde terminan el amarillo y el rojo? ¿Dónde está el límite del violeta, qué le separa exactamente del rojo o del azul?²⁵ El naranja y el violeta constituyen la *cuarta* y última *antinomia* en el reino de los colores simples y primitivos; desde un punto de vista físico son colores complementarios como los dos miembros de la tercera antinomia (rojo y verde) (véase gráfico II).

Los seis colores que forman por parejas tres grandes antinomias, configuran un gran círculo, como un serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y de la eternidad). A su izquierda y a su derecha se abren las dos grandes posibilidades de silencio: la muerte y el nacimiento (véase gráfico III).

²⁴ Entre artistas se responde a la pregunta por el estado general con la frase «completamente violeta», lo cual no significa nada bueno.

²⁵ El violeta tiene la tendencia a transformarse en lila. ¿Y dónde empieza uno y acaba otro?

GRÁFICO III



Está claro que todas las definiciones que hemos dado de los colores simples son muy aproximadas y provisionales. Como también lo son los sentimientos que hemos citado para expresarlos (alegría, tristeza, etc.). Estos sentimientos no son más que estados materiales del alma. Los tonos de los colores, al igual que los de la música, son de naturaleza más matizada, despiertan vibraciones anímicas mucho más finas que las que podemos expresar con palabras. Cada tono encontrará con el tiempo su expresión en la palabra material, pero siempre quedará un residuo, no expresado por ella, que no constituye un rasgo accesorio del tono sino precisamente su esencia. Por eso *las palabras son y serán siempre meros indicadores, etiquetas externas de los colores*. En la imposibilidad de sustituir la esencia del color por la palabra o por otro medio radica la posibilidad del arte monumental. En éste se realiza, entre las múltiples y ricas combinaciones posibles, una que se apoya precisamente en lo que acabamos de constatar: en el arte monumental el mismo sonido interior puede expresar con ser diferentes artes en el mismo instante; cada una, además del sonido general, expresará el suyo propio y dará una fuerza y una riqueza al sonido interior general que nunca se lograría con un solo arte.

No es difícil imaginar cuántas disarmonías —en fuerza y profundidad iguales a la armonía— y cuántas combinaciones serán posibles si predomina un arte determinado o si predomina la contradicción entre varias artes sobre el fondo de otros contrastes, etc.

A menudo oímos que la posibilidad de sustituir un arte por otro (por ejemplo, por la palabra o la literatura) rebatiría la necesidad de la diferencia entre las artes. Pero no sucede así. Como decíamos, no es posible la repetición del mismo sonido por medio de artes diferentes. Y aunque fuera posible, la repetición del mismo sonido tendría, al menos exteriormente, otro color. Suponiendo que tampoco fuera éste el caso, es decir que si la repetición del mismo sonido por medio de diversas artes realmente consiguiera cada vez el mismo *sonido* (interno y externo) con toda exactitud, la repetición tendría siempre un valor. La repetición de los mismos sonidos, su acumulación densifica la atmósfera espiritual necesaria para el desarrollo de los sentimientos (también los de sustancia más sutil), del mismo modo que determinados frutos exigen para madurar la atmósfera densa del invernadero. El ser humano constituye un ejemplo aproximado: la repetición de actos, pensamientos y senti-

mientos acaba por impresionarle profundamente, aunque no sea capaz de absorber intensamente acciones diversas, como una tela densa las primeras gotas de lluvia.²⁶

Pero la atmósfera espiritual no es sólo lo que se refleja en este ejemplo plástico. Espiritualmente es igual que el aire, que puede también estar limpio o cargado de diversos elementos. No sólo las acciones que todos pueden observar y los pensamientos y sentimientos que se expresan exteriormente, sino también las acciones escondidas que todos ignoran, los pensamientos inarticulados, los sentimientos no expresados (es decir las acciones dentro del ser humano), son elementos de la atmósfera espiritual. Suicidios, asesinatos, violencia, pensamientos indignos y bajos, odio, enemistad, egoísmo, envidia, «patriotismo», partidismo, son entidades espirituales, *seres espirituales* que crean la atmósfera.²⁷ 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.²⁸

La otra repetición (más compleja) es aquella en la que participan diferentes elementos de forma diferente. En nuestro caso, artes diferentes (el arte monumental, en el que se suman y realizan). Esta forma de repetición es aún más poderosa, ya que las diversas naturalezas humanas reaccionan de diferente manera a cada medio: sobre unas actúa la forma musical (que en general y con muy pocas excepciones actúa sobre todas), sobre otras la pictórica, y sobre las demás la literaria, etc. A esto se añade que las fuerzas escondidas en las diversas artes son en el fondo diferentes, de modo que intensifican en la misma persona el resultado por obtener, aunque cada arte trabaje aisladamente, por su cuenta.

²⁶ Al menos exteriormente, el efecto de la publicidad se basa en esta repetición.

²⁷ Hay períodos de suicidios, de hostilidades bélicas, etc. La guerra y la revolución (esta última en menor escala que la guerra) son productos de esta atmósfera que lo empozoña todo. ¡Con la medida con que tú mides serás medido!

²⁸ La Historia ha conocido también épocas así. ¿Acaso ha habido otra mayor que el cristianismo, que arrastró a los más débiles a la lucha espiritual? También en la guerra y la revolución hay agentes que limpian el aire pestífero.

Sobre esta actividad casi indefinible de cada color aislado, se armonizan diferentes valores. Cuadros (y mobiliarios completos) reciben un tono determinado escogido según imperativos artísticos. La penetración de un tono cromático, la fusión de dos colores vecinos por mezcla de ambos, constituye a menudo la base sobre la que se erige la armonía cromática. De lo que hemos dicho sobre el efecto de los colores y sobre nuestra época llena de preguntas, intuiciones e hipótesis y, en consecuencia, de contradicciones (recordemos las secciones del triángulo), se deduce fácilmente que precisamente nuestra época admite con dificultad una armonización sobre la base de los diversos colores. Escucharemos las obras de Mozart con envidia y con simpatía llena de melancolía. En el tumulto de nuestra vida interior serán una pausa agradable, un consuelo y una esperanza, pero las oiremos como sonidos de un tiempo diferente, pasado, en el fondo extraño. *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 contrastes. La composición que se apoya en esta armonía es una yuxtaposición de formas cromáticas y gráficas, independientes como tales, que se sitúan fuera de la necesidad interior y forman en la vida común una totalidad llamada cuadro.*

Sólo importan las partes aisladas. Todo lo demás (incluso la conservación del elemento figurativo) es secundario, es sonido accesorio.

Lógicamente, este principio también influye sobre la combinación de colores. Según este principio de la antilógica se combinan colores que durante mucho tiempo fueron considerados disarmónicos. Así, por ejemplo, el rojo y azul, colores que no tienen ningún punto de contacto físico pero que precisamente por su profunda *oposición espiritual* constituyen hoy una de las armonías más eficaces y más idóneas. Nuestra armonía descansa primordialmente sobre el principio del contraste, que en todas las épocas ha sido el principio más grande del arte. Nuestro contraste, sin embargo, es *interior* y excluye todo apoyo —considerado estorbo y superfluidad— de otros principios armonizadores.

Es curioso que precisamente la combinación de rojo y azul fuera una de las preferidas de los primitivos (primitivos alemanes, italianos, etc.) y que se haya conservado en las formas artísticas que proceden di-

rectamente de aquella época (por ejemplo, el arte sacro popular).²⁹ Muchas veces vemos en estas obras de arte pictórico y plástico a la Virgen representada con vestido rojo y manto azul. Como si el artista quisiera simbolizar la *gracia divina* que envuelve al *ser humano* y cubre su *humanidad* con el manto de la *divinidad*. De nuestra definición de la armonía se deduce que, precisamente «hoy», la necesidad interior necesita un inmenso arsenal de medios de expresión.

Las combinaciones «permitidas» y «prohibidas», el choque de los colores, el predominio de un color sobre muchos, o de muchos sobre uno, el realce de un color por otro, la delimitación de la mancha cromática, la disolución uniforme y multiforme, la retención de la mancha cromática que se disuelve por medio de límites gráficos, el movimiento de la mancha que cruza esos límites, la fusión, la delimitación estricta, etc., inician una serie infinita de posibilidades puramente pictóricas (= cromáticas).

La renuncia a lo figurativo —uno de los primeros pasos hacia el *reino abstracto*— correspondió en el sentido gráfico-pictórico a la *renuncia a la tercera dimensión: es decir a contener el «cuadro» como pintura sobre una superficie*. Se excluyó el modelaje y *se acercó el objeto real al objeto abstracto*, lo que significó un progreso. Pero inmediatamente las posibilidades de la pintura quedaron reducidas a la superficie real del lienzo: la pintura adquirió un matiz evidentemente material. Al mismo tiempo, esa reducción trajo consigo una limitación de las posibilidades mismas.

El esfuerzo por liberarse de ese materialismo y esa limitación, unido a la tendencia hacia la composición, condujo naturalmente a *prescindir de la superficie*. Los artistas intentaron situar el cuadro sobre una *superficie ideal, que debían crear frente a la superficie material del lienzo*.³⁰ La composición con triángulos planos condujo pues a la composición con triángulos plásticos, tridimensionales, es decir con pirámides (lo que se llama «cubismo»). Pronto, sin embargo, se produjo también el efecto de la inercia, que se concentró precisamente en esta forma y condujo al em-

²⁹ Frank Brangwin fue uno de los primeros en realizar esta combinación en sus primeros cuadros, dando muchas explicaciones colorísticas.

³⁰ Véase, por ejemplo, el artículo de Le Fauconnier en el Catálogo de la II. Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung, Munich (1910-1911).

pobrecimiento de posibilidades, resultado inevitable de la utilización externa de un principio nacido de la necesidad interior. Precisamente en este importante caso no hay que olvidar que existen otros medios para conservar la superficie material, crear una superficie ideal y fijarla no sólo como superficie plana sino también utilizarla como espacio tridimensional. El grosor mayor o menor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, la intersección de una forma por otra, son ejemplos suficientes de la extensión gráfica del espacio. El color ofrece posibilidades parecidas: utilizado idóneamente avanza o retrocede y convierte el cuadro en una entidad flotante, lo que equivale a la extensión pictórica del espacio.

La fusión de ambas extensiones, en armonía o contraste, constituye uno de los más ricos y poderosos elementos de la composición gráfico-pictórica.





VII. TEORÍA

De la definición de nuestra armonía actual se deduce que en nuestra época es más difícil que nunca crear una teoría completa y perfecta,¹ construir un «bajo continuo» pictórico. Los intentos conducirían en la praxis al mismo resultado en las ya citadas cucharitas de Leonardo da Vinci. Sin embargo sería prematuro afirmar que nunca existirán reglas fijas en la pintura, ni principios como el contrapunto, o que éstos no conducirán más que al academicismo. También la música tiene su gramática que, como todo elemento vivo, se transforma en grandes períodos, al mismo tiempo que siempre se utiliza como apoyo, como una especie de diccionario.

Nuestra pintura se halla actualmente en un estado diferente: su *emancipación* de la naturaleza está en los comienzos. Hasta ahora, la utilización del color y la forma como agentes internos ha sido más bien inconsciente. La subordinación de la composición a una forma geométrica ya aparece en el arte antiguo (por ejemplo, en los persas). La construcción, sobre una base puramente espiritual, requiere un largo trabajo que se inicia casi a ciegas y a tientas. Es necesario que el pintor cultive no sólo sus ojos sino también su alma para que ésta aprenda a sopesar el color con su propia balanza y actúe no sólo como receptor de impresiones exteriores (a veces también interiores) sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras.

¹ Se han hecho intentos, a los que ha contribuido mucho el paralelismo entre pintura y música: *Tendances Nouvelles*, n° 35, Henry Rovel: «Les lois d'harmonie de la peinture et de la musique sont les mêmes» (pág. 721).

Si hoy destruyéramos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. *La belleza del color y de la forma no es* (a pesar de lo que afirman los estetas y los naturalistas, que buscan principalmente «belleza») *un objetivo suficiente para el arte*. Debido al desarrollo elemental de nuestra pintura, tenemos poca capacidad para obtener una vivencia interior a través de una composición cromática y formal totalmente emancipada. La vibración nerviosa existe indudablemente (como frente a obras de artesanía), pero se reduce al ámbito nervioso porque no despierta más que débiles vibraciones emocionales, vibraciones del alma. Sin embargo, si consideramos que el nuevo movimiento espiritual ha adquirido un ritmo francamente vertiginoso y que incluso el fundamento más sólido de la vida espiritual humana, la ciencia positiva, ha sido arrastrado hasta las mismas puertas de la disolución de la materia, podemos afirmar que sólo nos separan unas pocas «horas» de la composición pura. Desde luego, el ornamento no es una entidad sin vida. Por el contrario, posee vida interior, pero que no comprendemos (ornamentación antigua) o que constituye un tumulto alógico, un mundo donde los adultos y los embriones reciben el mismo trato y juegan iguales papeles, socialmente donde seres con miembros arrancados se sitúan sobre un mismo plano con narices, dedos y ombligos independientes. Ésta es la confusión del calidoscopio² determinada por la casualidad material y no por el espíritu. A pesar de esta incompreensión o incapacidad de darse a entender, el ornamento actúa sobre nosotros aunque de manera casual y sin objeto:³ un ornamento oriental es diferente interiormente de un ornamento sueco, africano o griego. No sin razón se suele definir el dibujo de una tela estampada como alegre, triste, serio, vivo, etc.; los mismos adjetivos que suelen utilizar los músicos (*allegro, serio, grave, vivace*, etc.), para determinar la interpretación de una pieza. Puede ser que el ornamento sugiera su tiempo a

² Este tumulto constituye naturalmente una vida precisa, pero de una esfera distinta.

³ El mundo descrito posee un sonido interior *propio*, que en el fondo y en principio es necesario y ofrece posibilidades.

la propia naturaleza (los modernos artistas de la artesanía buscan sus motivos en los campos y los bosques). Pero aun admitiendo que no ha sido utilizada otra fuente que la naturaleza *en los mejores ornamentos, las formas y los colores naturales no han sido utilizados de un modo puramente externo sino como símbolos, que con el tiempo han adquirido un valor casi jeroglífico*. Así se han hecho poco a poco incomprensibles y hoy no sabemos descifrar su valor interno. Un dragón chino, por ejemplo, que conserva en su forma ornamental mucho de su origen corpóreo, nos impresiona tan poco que podemos tolerarlo tranquilamente en comedores y dormitorios, como toleramos un mantel de mesa bordado con margaritas.

Quizá se desarrolle al final de los albores de nuestro tiempo una nueva ornamentación, que seguramente no se basará en las formas geométricas. Hoy, sin embargo, en la fase a la que hemos llegado, intentar crear por la fuerza esta ornamentación sería como intentar abrir el capullo aún cerrado de una flor.

Todavía estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ella nuestras *formas*. Toda la cuestión está en cómo debemos hacerlo. Es decir, hasta dónde puede ir nuestra libertad en la transformación de estas formas y con qué colores se pueden combinar.

La libertad puede ir hasta donde alcance la intuición del artista. Desde este punto de vista se comprende cuán necesario es el cultivo y el cuidado de esa intuición.

Algunos ejemplos darán respuesta suficiente al segundo elemento de la cuestión.

El color rojo, siempre excitante y cálido, considerado aisladamente, altera esencialmente su valor interior cuando deja de estar aislado en forma de sonido abstracto y se utiliza como elemento de una entidad, combinándolo con una forma natural. La suma del rojo con diferentes formas naturales, provoca también diferentes efectos internos, que parecen familiares gracias al efecto constante y generalmente aislado del rojo. Combinemos este rojo con cielo, flor, vestido, rostro, caballo, árbol. Un cielo rojo nos conduce a una asociación con crepúsculo, fuego, etc. El efecto es «natural» (en este caso solemne, amenazador). Ahora bien, depende mucho de *cómo* han sido tratados los otros objetos combinados con el cielo rojo. Si se sitúan en un contexto causal, provistos de

colores posibles, lo «natural» del cielo se acentuará. Si, por el contrario, los demás objetos se alejan de la naturaleza, diluirán la impresión «natural» del cielo, incluso la destruirán. Lo mismo sucederá al combinar el rojo con un rostro, en el que el rojo pueda actuar como emoción de la figura pintada o como iluminación especial. Estos efectos sólo los puede destruir una abstracción muy fuerte en los otros elementos del cuadro.

El rojo de un vestido, es un caso diferente, ya que un vestido puede tener cualquier color. Un rojo de este tipo funcionará con preferencia como «necesidad pictórica», porque podrá ser utilizado aisladamente sin asociación con objetivos materiales. No obstante, hay un intercambio de efecto entre el rojo del vestido y la figura que lo lleva y viceversa. Si, por ejemplo, el cuadro tiene un tono triste, que se concentra en la figura vestida de rojo (por su situación dentro de la composición, por su propio movimiento, por la expresión del rostro, la posición de la cabeza, el color del rostro, etc.), el rojo del vestido acentuará como disonancia emocional la tristeza del cuadro y, especialmente, de la figura central. Un color distinto, de efecto triste, debilitaría el efecto al reducir el elemento dramático.⁴ Estamos de nuevo ante el ya citado principio de contraste. El elemento dramático surge aquí al integrarse el rojo en la totalidad de la composición triste, ya que el rojo, cuando está aislado por completo (y por lo tanto se refleja en la superficie quieta del alma), no infunde tristeza en circunstancias normales.⁵

El efecto será diferente si utilizamos el mismo rojo para un árbol. El tono básico del rojo permanece, como en todos los casos ya citados, pero se añadirá el valor anímico del otoño (ya que la palabra «otoño» es en sí misma una unidad, como lo es todo concepto real, abstracto, espiritual y corpóreo); el color se funde por completo con el objeto y crea un elemento de efecto aislado sin el subtono dramático, que notamos antes en el empleo del rojo sobre un vestido.

⁴ Hemos de subrayar de nuevo que los casos y ejemplos dados tienen un valor esquemático. Todo lo dicho es convencional y puede ser alterado por el efecto grande de la composición o por la simple línea. Las posibilidades son infinitas.

⁵ Hay que subrayar de nuevo que las expresiones como «triste», «alegre», etc., son bastante toscas y sólo sirven como guía para las vibraciones emocionales finas e incorpóreas.

Otro caso bien distinto es el de un caballo rojo. Ya el sonido de estas palabras nos sitúa en una atmósfera diferente. La imposibilidad natural de un caballo rojo exige un entorno igualmente artificial donde situarlo. En caso contrario, el efecto es el de una cosa curiosa (es decir, un efecto superficial y no artístico) o el de un cuento mal contado⁶ (es decir, de una cosa curiosa con fundamento, pero no artística). Un paisaje normal, naturalista, personajes modelados y dibujados anatómicamente, crearían en combinación con este caballo una disonancia que ningún sentimiento podría seguir y que sería imposible de fundir en una unidad. La definición de la armonía actual muestra cómo es y cómo puede interpretarse esta unidad. Es pues posible dividir un cuadro, sumergirlo en contradicciones, llevarlo a través de todo tipo de planos externos, construirlo sobre toda clase de planos externos, sin por ello alterar el *plano interior*. Los elementos de construcción del cuadro no radican en lo externo sino en la *necesidad interior*.

El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes del cuadro. El período materialista ha producido en la vida, y por lo tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro (muy especialmente el llamado «experto en arte»), en el que lo busca todo (imitación de la naturaleza, naturaleza a través del temperamento del artista, es decir, su temperamento, ambiente, «pintura», anatomía, perspectiva, ambiente externo, etc.), todo menos la vida interior del *cuadro* y su efecto sobre la sensibilidad. Cegado por los medios externos, el ojo espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de esos medios. Cuando tenemos una conversación interesante con una persona, intentamos bucear en su alma, buscamos su rostro interior, sus pensamientos y sentimientos y no pensamos que está utilizando palabras que constan de letras, que éstas no son más que sonidos que exigen la aspiración de aire por los pulmones (parte anatómica), que producen una vibración por la expulsión del aire a través de ellos y la colocación especial de la lengua y los labios (parte física) y que, finalmente, llegan por el tímpano a nuestra conciencia (parte psicológica) y obtienen un efecto nervioso (parte fisio-

⁶ Cuando el cuento no está totalmente «traducido», el resultado es parecido al de las imágenes cinematográficas del cuento.

lógica), etc. Sabemos que todas estas partes son completamente secundarias, puramente accesorias en nuestra conversación, que las utilizamos como *medios externos necesarios* y que lo esencial del diálogo es la comunicación de ideas y sentimientos. La misma actitud habría que adoptar frente a la obra de arte y así conquistar el efecto directo y abstracto de dicha obra. Con el tiempo será posible hablar a través de medios puramente artísticos, será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo para el hablar interno; hoy estas formas nos permiten reducir o acentuar el valor interno del color y la forma que empleamos. La oposición (como el traje rojo en la composición triste) puede ser infinitamente fuerte, pero se debe mantener sobre un mismo plano moral.

Aun cuando exista este plano, no se resuelve por completo el problema cromático de nuestro ejemplo. Los objetos «no naturales» y los colores que les corresponden pueden tener fácilmente el tono literario que hace de la composición un cuento. Este resultado sitúa al espectador en una atmósfera que, por fantástica, acepta sin objeción y en la que a) busca la anécdota y b) se insensibiliza frente al efecto puramente cromático. En este caso, el efecto interior directo y puro del color es imposible: lo externo domina sobre lo interno. Al ser humano en general no le gustan las grandes profundidades y prefiere quedarse en la superficie porque le cuesta menos esfuerzo. Es cierto que no hay «nada más profundo que la superficialidad», pero esta profundidad es la de la ciénaga. Por otro lado, ¿existe un arte que se tome tan a la ligera como el arte «plástico»? En todo caso el espectador, cuando se cree en el país del cuento, se inmuniza contra las vibraciones fuertes del alma. Y así el cuadro pierde su objetivo. Por lo tanto, hay que encontrar una forma que excluya ese efecto de cuento⁷ y que no frene en absoluto el efecto puro del color. Para ello la forma, el movimiento, el color, los objetos tomados de la naturaleza (real o irreal) no deben producir un efecto de relato externamente coherente. Cuanta, por ejemplo, menos motivación externa tenga el movimiento, más puro, profundo e interior será su efecto.

Un movimiento sencillo, cuyo objetivo se desconoce, tiene un efec-

⁷ La lucha contra el ambiente de cuento se parece a la lucha contra la naturaleza. ¡Con qué facilidad se filtra «la naturaleza» en las obras del compositor de colores, a veces en contra de su voluntad! ¡Es más fácil pintar la naturaleza que luchar contra ella!

to importante, misterioso y solemne que dura mientras no se conoce su objetivo externo y práctico. Éste actúa como un sonido puro. Un trabajo sencillo y colectivo (la preparación para levantar un gran peso) cuyo objetivo desconocemos, nos resulta cargado de sentido, misterioso, dramático y emocionante; nos paramos automáticamente como ante una visión o una vida de otro mundo hasta que de pronto se rompe el encanto y surge de golpe la explicación práctica que descubre el misterioso trajín y sus razones. En el movimiento sencillo, no motivado exteriormente, yace un tesoro de infinitas posibilidades. Estos casos se producen fácilmente cuando paseamos entregados a pensamientos abstractos que nos sacan de la rutina cotidiana y práctica. Entonces observamos esos movimientos sencillos fuera de la rutina práctica. Pero en el momento en que recordamos que en nuestras calles no puede pasar nada misterioso, desaparece automáticamente el interés que sentíamos por el movimiento: su sentido práctico borra su sentido abstracto. Sobre este principio debería —y de hecho se hace— construirse la «nueva danza», que es el único medio para expresar *toda* la significación y todo el sentido interno del movimiento en el *espacio* y el *tiempo*. Parece que el origen de la danza es puramente sexual. Aún hoy perdura este elemento primitivo en las danzas populares. La necesidad posterior de utilizar la danza como medio para el servicio religioso (medio para la inspiración) queda sobre el plano de la utilización práctica del movimiento. Paulatinamente la utilización práctica adquirió un matiz artístico, que se fue desarrollando a través de los siglos y desembocó en el lenguaje del ballet. Éste va perdiendo cada vez más su claridad y hoy resulta comprensible para muy pocos. El lenguaje del ballet es además demasiado ingenuo para los tiempos que se avecinan: sabe expresar únicamente sentimientos materiales (amor, miedo, etc.) y se le debe sustituir por otro capaz de provocar vibraciones anímicas más sutiles. Por estas razones, los reformadores actuales de la danza han vuelto los ojos a formas pasadas en busca de ayuda. Así ha surgido el lazo que Isadora Duncan ha establecido entre la danza griega y la danza futura. Las razones son las mismas que han impulsado a los pintores a buscar ayuda en los primitivos. Naturalmente esta fase, tanto en la danza como en la pintura, es de transición. Nos hallamos ante la necesidad de crear la nueva danza, la danza del futuro. La misma ley de la utilización incondicional del

sentido *interno* del movimiento, como elemento clave de la danza, actuará también aquí y nos conducirá a la meta. También en este caso hay que lanzar por la borda la «belleza» convencional del movimiento y declarar innecesaria y molesta la anécdota «natural» (la narración = elemento literario). Así como no existe el «sonido feo» y la «disonancia» externa en la música y la pintura, y en estas artes cualquier sonido y combinación de sonidos es bello (= idóneo) cuando brota de la necesidad interior, en la danza se valorará pronto el valor interno de *cada* movimiento y la belleza interior sustituirá a la exterior. Los movimientos «feos», que de pronto son bellos, irradian inmediatamente una fuerza inusitada y vital. En ese momento comienza la danza del futuro.

La danza futura, que situamos a la altura de la música y la pintura contemporáneas, será capaz de realizar automáticamente, como tercer elemento, la *composición escénica* que será la primera obra del *arte monumental*.

La composición escénica constará de tres elementos:

- a) movimiento musical,
- b) movimiento pictórico,
- c) danza.

Por lo que dije anteriormente sobre la composición puramente pictórica, se deduce fácilmente lo que quiero decir con el efecto triple del movimiento interno (= composición escénica).

Del mismo modo que los dos elementos principales de la pintura (las formas gráfica y pictórica) tienen una vida independiente y hablan a través de medios propios y exclusivos, y del mismo modo que la composición pictórica surge de la combinación de estos elementos y de todas sus cualidades y posibilidades, así surgirá la composición en la escena con la colaboración de los tres movimientos citados.

El intento de Skriabin, citado antes (potenciar el efecto del tono musical con el efecto del tono cromático correspondiente), es naturalmente un intento elemental que aprovecha sólo *una* posibilidad. Además de la consonancia de dos elementos de la composición escénica y

después de los tres mencionados, se puede utilizar la contraposición de los elementos, el efecto alternante, la independencia (externa) de cada uno, etc. Arnold Schönberg ha utilizado precisamente el último de estos recursos en sus cuartetos. Aquí vemos claramente la fuerza y la significación que adquiere la consonancia *interior* cuando se utiliza la *exterior* en este sentido. Imaginemos un nuevo mundo con los tres poderosos elementos puestos al servicio de un objetivo artístico. Me veo obligado a renunciar al desarrollo ulterior de este tema tan importante. El lector deberá aplicar a éste el principio que hemos dado para la pintura y ante sus ojos espirituales surgirá el sueño feliz de la escena futura. Por los caminos tortuosos del nuevo reino, que conducen a través de negras selvas, encima de abismos inconmensurables, hacia alturas heladas, el pionero será conducido con mano firme por el mismo guía: *el principio de la necesidad interior*.

Los ejemplos analizados anteriormente sobre la utilización de un color, la necesidad y la significación del empleo de formas «naturales» en combinación con el color como sonido, indican a) *dónde* está el camino que conduce a la pintura; b) *cómo* y según qué principio general ha de iniciarse. *El camino lleva por dos campos (que hoy son dos peligros): a la derecha está la utilización abstracta y emancipada del color en forma «geométrica» (ornamentación), a la izquierda la utilización más real, casi paralizada por las formas externas, del color en forma «corpórea» (fantasía).* Al mismo tiempo (y quizá sólo en nuestra época) existe la posibilidad de avanzar hacia el límite derecho o hacia el izquierdo, y traspasarlos. Detrás de ellos (aquí abandono mi camino de la esquematización) y a la derecha: la *pura abstracción* (es decir la abstracción que supera la de la forma geométrica); y a la izquierda, el *puro realismo* (es decir la fantasía superior, fantasía en materia dura). Entre ambos extremos: libertad sin límites, profundidad, amplitud, riqueza de posibilidades y, más allá, campos de abstracción pura y realismo. *Todo* está hoy al servicio del artista por circunstancias especiales. Hoy vivimos una libertad sólo posible en el comienzo de una gran época.⁸ Al mismo tiempo, esta misma liber-

⁸ Sobre este tema véase mi artículo «Über die Formfrage», en *Der blaue Reiter* (Verlag R. Piper & Co., 1912). Partiendo de la obra de Henri Rousseau demuestro que en nuestro período el realismo futuro no sólo es equivalente a la abstracción sino idéntico a ella.

tad es una de las más grandes no libertades, ya que todas estas posibilidades nacen entre, en y detrás de los límites de una sola e idéntica raíz: de la llamada categórica de la *necesidad interior*.

Que el arte está por encima de la naturaleza no es un pensamiento nuevo.⁹ Los nuevos principios no caen nunca del cielo y siempre se hallan en un contexto causal con el pasado y el futuro.

Lo que nos importa saber es dónde se halla hoy este principio y adónde podemos llegar mañana con su ayuda. Hay que subrayar que este principio no se debe llevar a la práctica con violencia. Cuando el artista afine su alma con este diapasón, sus obras tendrán automáticamente ese tono determinado. La «emancipación» creciente de nuestros días florece sobre el terreno de la necesidad interior, que, como ya dijimos, es la fuerza espiritual de lo objetivo en el arte. Lo *objetivo del arte* intenta manifestarse hoy con una tensión especialmente fuerte. Las formas temporales se sueltan para que se manifieste con más claridad lo objetivo. Las formas naturales imponen límites que en muchos casos obstaculizan esa manifestación. Ahora se aparta y se utiliza su hueco para lo *objetivo de la forma* —construcción para la composición—. Así se explica la tendencia, muy clara actualmente, hacia el descubrimiento de las formas constructivas de la época. El cubismo, como una de las formas de transición, muestra cómo a menudo las formas naturales han de ser subordinadas por la fuerza a los fines constructivos y también cómo estas formas crean obstáculos innecesarios.

⁹ La literatura ha expresado ya hace tiempo este principio. Goethe, por ejemplo, dijo: «El artista está con espíritu libre por encima de la naturaleza y puede utilizarla de acuerdo con 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 los 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» (Karl Heinemann, *Goethe*, 1899, pág. 684). En nuestro tiempo, O. Wilde escribió: «El arte empieza donde termina la naturaleza» (*De Profundis*). También en la pintura encontramos estos pensamientos. Delacroix decía que la naturaleza es para el artista un diccionario y que «el realismo se tendría que definir como la antípoda del arte» (*Mein Tagebuch*, pág. 246, Bruno Cassirer Verlag, Berlín, 1903).

Hoy, en general, se emplea una construcción desnuda, que aparentemente constituye la única posibilidad de expresar lo objetivo de la forma. Pero si recordamos cómo hemos definido la armonía actual en este libro, reconoceremos también el espíritu del tiempo en el campo de la construcción: no una construcción («geométrica») clara, que salta a la vista y es la más rica en posibilidades, es decir, la más expresiva, sino una construcción latente que brota imperceptiblemente del cuadro y está destinada más al alma que al ojo.

Esta *construcción latente* puede consistir en formas casualmente creadas sobre el lienzo, sin coherencia aparente: la ausencia externa de coherencia es, en este caso, su presencia interior. La impresión externa es aquí cohesión interna. Y esto se refiere tanto a la forma gráfica como a la pictórica.

El futuro de la armonía pictórica está precisamente aquí. Las formas ordenadas «arbitrariamente» tienen en el fondo una relación profunda y precisa entre sí que se puede expresar en forma matemática, aunque en este caso quizá se opere más con números irregulares que con números regulares.

En todo arte, la última expresión abstracta es el número.

Lógicamente, este elemento objetivo exige la ayuda y la necesaria *colaboración* de la razón y la conciencia (conocimientos objetivos «bajo continuo» pictórico). El elemento objetivo permitirá a la obra de hoy decir en el futuro «yo soy», en lugar de «yo fui».



VIII. LA OBRA DE ARTE Y EL ARTISTA

La verdadera obra de arte nace misteriosamente del artista por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia, se convierte en una personalidad, un *sujeto* independiente que respira individualmente y que tiene una vida material real. No es pues un fenómeno indiferente y casual que permanece indiferente en el mundo espiritual, sino que posee como todo ente fuerzas activas y creativas. La obra de arte vive y actúa, colabora en la creación de la atmósfera espiritual. Desde este punto de vista interior, únicamente puede discutirse si la obra es buena o mala. Cuando su forma es «mala» o demasiado débil, es que la forma es «mala» o débil para producir vibraciones anímicas puras.¹ Por otro lado, un cuadro no es «bueno» porque sea exacto en sus valores (los *valeurs* inevitables de los franceses) o porque esté casi científicamente dividido en frío y calor, sino porque tiene una vida interior total. El «buen» dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que el dibujo contradiga a la anatomía, a la botánica o a cualquier otra ciencia. No se trata de que el artista contravenga una forma externa (y por lo tanto casual) sino de que el artista necesite o no esa forma tal como existe exteriormente. Del mis-

¹ Las obras llamadas «inmorales», o son totalmente incapaces de despertar cualquier vibración anímica (y entonces son, según nuestra definición, antiartísticas) o provocan una vibración anímica por poseer una forma que en algún sentido es justa. Entonces son obras «buenas». Cuando sin embargo despiertan, aparte de esta vibración anímica, otras vibraciones puramente físicas («bajas» como se dice hoy), no se debería menospreciar la obra, sino a la persona que reacciona con vibraciones «bajas» ante ella.

mo modo se han de emplear los colores, no porque existan o no con ese matiz en la naturaleza sino porque sean o no necesarios en ese tono para el cuadro. En pocas palabras: el artista no sólo puede sino debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. No son necesarias ni la anatomía u otras ciencias, ni la negación del principio de éstas, sino la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios.² Esta necesidad es el derecho a la libertad absoluta, que es un delito en el momento en que no descansa sobre la necesidad. Artísticamente, el derecho a ella es el citado plano interior moral. En toda la vida (por lo tanto también en el arte): un objetivo puro. Someterse sin objeto a los hechos científicos nunca es tan nocivo como negarlos sin sentido. En el primer caso surge la imitación (material) útil para algunos fines específicos.³ En el segundo resulta una mentira artística que, como pecado que es, tiene muchas y malas consecuencias. El primer caso deja vacía la atmósfera moral, la petrifica. El segundo la envenena.

La pintura es un arte, y *el arte*, en su aspecto global, no es una *creación inútil de objetos* que se deshacen en el vacío sino una fuerza útil que sirve al desarrollo y a la sensibilización del alma humana —que apoya el movimiento del triángulo—. El arte es el lenguaje que habla al alma de cosas que son para ella el *pan cotidiano*, que sólo puede recibir en esta forma.

Cuando el arte se sustrae a esta obligación queda un hueco vacío, ya que no existe ningún poder que sustituya al arte.⁴ En todo momento en que el alma humana viva una vida más fuerte, el arte revivirá, ya que alma y arte están en relación de efecto y de perfección recíprocos. En los períodos en los que las ideas materialistas, el ateísmo y los afanes puramente prácticos que se derivan de ellos, atontan al alma abandonada, se

² Esta libertad total se ha de basar en el fondo de la necesidad interior (que se llama «honradez»). Este principio no sólo sirve para el arte sino también para la vida misma, y es la espada más grande contra los mediocres de que dispone el verdadero superhombre.

³ La imitación de la naturaleza de mano de un artista con vida anímica, no será nunca una reproducción muerta de la naturaleza. El alma se puede expresar y oír también de esta forma. Por ejemplo, los paisajes de Canaletto, opuestos a los retratos tristemente famosos de Denner (Alte Pinakothek, Munich).

⁴ El hueco también se puede llenar fácilmente con veneno y peste.

opina que el arte «puro» no ha sido dado al hombre para fines especiales, sino que es «gratuito»; que el arte existe sólo para el arte (*l'art pour l'art*).⁵ El lazo que une el arte y el alma se queda medio anestesiado. Pronto, sin embargo, esta situación se venga: el artista y el espectador (que dialogan en el lenguaje del alma) ya no se entienden, y el último vuelve la espalda al primero o le mira como a un ilusionista cuya habilidad y capacidad de invención admira.

En primer lugar, el artista ha de intentar transformar la situación reconociendo su deber frente *al arte* y frente a *sí mismo*, y considerarse no como señor de la situación sino como servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados. El artista se debe «educar» y ahondar en su propia alma, cuidarla y desarrollarla para que su talento externo tenga algo que vestir y no sea como el guante perdido de una mano desconocida, un simulacro de mano, sin sentido y vacía.

*El artista debe tener algo que decir porque su deber no es dominar la forma sino adecuarla a un contenido.*⁶

⁵ Esta concepción del arte es una de las pocas idealistas en épocas parecidas y constituye una protesta subconsciente contra el materialismo, que persigue siempre una finalidad práctica. Por otro lado, demuestra la fuerza indestructible del arte y del alma viva y eterna, que se puede narcotizar, pero no aniquilar.

⁶ Espero que quede claro que nos referimos a la educación del alma y no a una supuesta necesidad de introducir por la fuerza en cada obra un contenido consciente o de revestir artísticamente este contenido pensado. En tal caso no obtendríamos más que un resultado intelectual sin vida. Ya dijimos más arriba que la verdadera obra de arte nace misteriosamente. Cuando el alma del artista vive, no necesita el apoyo de las teorías y de la cabeza. Ella misma sabe expresar cosas que para el artista son aún poco claras en ese momento. *La voz interior del alma* le dice entonces qué forma necesita y de dónde debe tomarla (de la «naturaleza» interior o exterior). Todo artista que trabaje según su intuición ha experimentado de qué manera una forma escogida de pronto e inesperadamente resulta errónea y cómo surge automáticamente otra idónea que ocupa el lugar de la forma rechazada. Böcklin dijo que la verdadera obra de arte había de ser como una gran improvisación: reflexión, construcción y composición previa tienen que ser fases preparatorias con las que se alcanza el objetivo a veces sorprendente para el mismo artista. Así ha de ser comprendido el futuro contrapunto.

El artista no es un privilegiado de la vida, no tiene derecho a vivir sin deberes, está obligado a un trabajo pesado que a veces se convierte en su cruz. Ha de saber que cualquiera de sus actos, sentimientos y pensamientos constituyen el frágil, intocable, pero fuerte material de sus obras, y que, por lo tanto, no es libre en la vida sino sólo en el arte.

El artista, comparado con el que no lo es, tiene tres responsabilidades: a) ha de restituir el talento que le ha sido dado; b) sus actos, pensamientos y sentimientos, como los de todos los hombres, forman la atmósfera espiritual que aclaran o envenenan; c) sus actos, pensamientos y sentimientos son el material de sus creaciones que contribuyen a su vez a la atmósfera espiritual. No es «rey», como le llamó San Peladán, en el sentido de que posee gran poder, sino de que su obligación también es muy grande.

Si el artista es sacerdote de la «belleza», ésta se debe buscar según el principio del *valor interior* que ya vimos. La «belleza» sólo se puede medir por el rasero de la grandeza y de la *necesidad interior*, que hasta aquí tan buenos servicios nos ha prestado.

*Bello es lo que brota de la necesidad anímica interior. Bello es lo que es interiormente bello.*⁷

Maeterlinck, uno de los paladines, y uno de los primeros compositores anímicos del arte moderno que producirá el arte de mañana, dice: «No hay nada sobre la tierra que tienda con tanta fuerza a la belleza y se embellezca con mayor facilidad que el alma... Por eso muy pocas almas resisten en la tierra a un alma que se entrega a la belleza».⁸

Esta característica del alma es el aceite con el que se hace posible el movimiento ascendente y progresivo del triángulo espiritual: movimiento lento, apenas perceptible, a veces aparentemente estancado, pero siempre constante e ininterrumpible.

⁷ Bajo este concepto de belleza no comprendemos naturalmente la moral externa o incluso interna admitida en general, sino todo aquello que refina y enriquece el alma, también de forma intangible. Por eso, en la pintura *todo* color es bello, ya que cada color provoca una vibración anímica y *toda vibración enriquece el alma*. Por eso también todo lo que sea exteriormente «feo» puede ser interiormente bello, tanto en el arte como en la vida. Nada es «feo» en su resultado interior, es decir en su efecto sobre el alma de los demás.

⁸ *De la belleza interior* (K. Robert Langewiesche Verlag, Düsseldorf y Leipzig, pág. 187).



EPÍLOGO

Las ocho reproducciones adjuntas son ejemplos de las tendencias constructivas en la pintura.

Las formas de éstas se dividen en dos grupos principales:

- a) la composición simple, subordinada a una forma simple dominante: llamamos a esta composición *melódica*;
- b) la composición compleja, integrada por varias formas que se subordinan a una forma principal, evidente o velada. Externamente puede resultar muy difícil hallar esta forma principal, lo cual da a la base interior gran fuerza sonora. Llamamos a esta composición compleja, *sinfónica*.

Entre estos dos grupos principales existen diversas formas de transición, en las que siempre hallamos el principio melódico. El proceso evolutivo es muy parecido al de la música. Las desviaciones en ambos procesos son resultado de otra ley concomitante, que, sin embargo, hasta ahora siempre se ha sometido a la primera ley evolutiva. Por lo tanto estas desviaciones no son normativas.

Cuando se elimina el elemento figurativo de la *composición melódica* y se descubre la forma pictórica subyacente, aparecen formas geométricas primitivas o una estructura de líneas simples, que apoyan un movimiento general. Éste se repite en algunas partes, y a veces lo varían determinadas líneas o formas que sirven a diferentes fines. Por ejemplo, pueden formar un cierto cierre, al que daré el nombre musical de «fermata»¹ Todas estas formas constructivas poseen un sonido interior sim-

¹ Véase el mosaico de Rávena, cuyo grupo principal forma un triángulo. Hacia éste se inclinan las demás figuras en medida decreciente. El brazo estirado y la cortina son como una *fermata*.

ple, como el que tiene toda melodía. Por eso las llamo «melódicas». Estas composiciones melódicas, despertadas a una nueva vida por Cézanne y luego por Hodler, han recibido en nuestro tiempo el nombre de «rítmicas». Éste fue el núcleo del renacimiento de los objetivos composicionales. Está claro que la limitación exclusiva del término «rítmico» a estos casos resulta arbitraria. Así como en la música *cada* construcción posee su propio ritmo, y así como la ordenación «casual» de las cosas en la naturaleza también presupone un ritmo, así también en la pintura. Sólo que a veces no comprendemos el ritmo de la naturaleza porque tampoco comprendemos sus objetivos (en determinados casos importantes). Por eso calificamos el orden no comprendido de «arrítmico». La división en «ritmo» y «arrítmico» es, por lo tanto, relativa y convencional (como lo es también la contraposición consonancia-disonancia, que no existe en el fondo).²

Muchos cuadros, grabados, miniaturas, etc., de épocas pasadas del arte —recordemos a los antiguos maestros alemanes, persas, japoneses, a los pintores de iconos rusos y a los autores de grabados populares—, son composiciones «rítmicas» complejas, con un fuerte elemento sinfónico.³

En casi todas estas obras la composición sinfónica aún está fuertemente unida a la melódica. Quiere esto decir que cuando se elimina lo figurativo y se descubre lo composicional, aparece una composición construida con el sentimiento de serenidad, repetición tranquila y distribución bastante homogénea.⁴ Automáticamente pensamos en anti-

² «Las bañistas», de Cézanne, son un ejemplo de clara construcción melódica con ritmo abierto.

³ Muchos cuadros de Hodler son composiciones melódicas con acentos sinfónicos.

⁴ La tradición juega aquí un papel importante, especialmente en el arte popular. Obras de este tipo surgen sobre todo en el apogeo de un período cultural-artístico (o intervienen en el próximo). La flor perfecta y abierta expande la atmósfera de la calma interior. Durante la germinación hay demasiados elementos en pugna y en colisión para que la calma pueda predominar. En última instancia, sin embargo, toda obra sería es tranquila. Esta última calma (sublime) es difícil de captar por los contemporáneos. Toda obra sería suena interiormente como las palabras, pronunciadas con tranquilidad sublime: «Aquí estoy». El amor o el odio hacia la obra se evaporan, se disuelven. El sonido de estas palabras es eterno.

guas composiciones corales, en Mozart y finalmente en Beethoven. Todas ellas son obras emparentadas más o menos con la arquitectura sublime, serena y majestuosa de las catedrales góticas: su clave y su base espiritual son el equilibrio y la distribución armónica de las diversas partes. Estas obras son formas de transición. Como ejemplos de la nueva composición sinfónica, en la que aparece el elemento sinfónico esporádicamente, y como parte subordinada, aunque en forma nueva, he incluido tres reproducciones de cuadros míos. Son ejemplos que proceden de tres fuentes diferentes:

a) impresión directa de la «naturaleza externa», expresada de manera gráfico-pictórica. Llamo a estos cuadros «impresiones»;

b) expresión principalmente inconsciente, generalmente súbita, de procesos de carácter interno, es decir, impresión de la «naturaleza interna». Estos cuadros son «improvisaciones»;

c) expresión de tipo parecido, pero que se crea con lentitud extraordinaria y que analizo y trabajo larga y pedantemente después del primer esbozo. A este tipo de cuadro lo llamo «composición». Factores determinantes son: la razón, la conciencia, la intención y la finalidad.

La última instancia, sin embargo, es siempre la sensibilidad y no el cálculo. El paciente lector sabrá ya qué construcción consciente o inconsciente subyace en los tipos de cuadros.

Al final quisiera añadir que, según mi opinión, nos acercamos cada vez más a la época de la composición consciente y racional; que pronto el pintor estará orgulloso de poder declarar «composicionales» sus obras (a diferencia de los impresionistas puros, que estaban orgullosos de no declarar nada); que ya estamos en el tiempo de la creación útil y, finalmente, que este espíritu de la pintura está en relación orgánica directa con la ya iniciada construcción del nuevo reino espiritual, ya que este espíritu es el alma de la *época de la gran espiritualidad*.

LÁMINAS





La emperatriz Teodora y su séquito, mosaico (siglo IV), iglesia de San Vitale.
© 2011. Photo Scala, Florencia



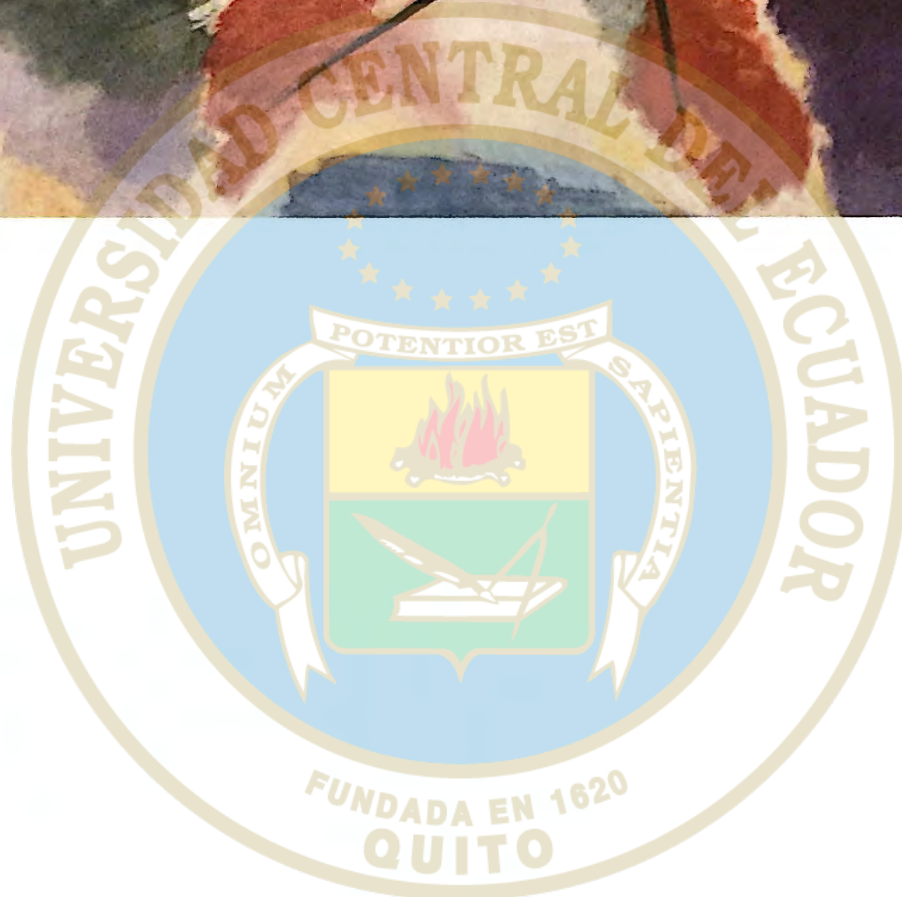
Llanto sobre Cristo muerto, Alberto Durero (1471-1528), Alemania, Munich, Alte Pinakothek Digital / Color Album / Universal Images Group



La Sagrada Familia, Rafael Sanzio (1483-1520). Munich, Alte Pinakothek Muenchen, Bayerische Staatsgemaldegammlungen. Inv.: 476 © 2011. Photo Scala, Florencia / BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin

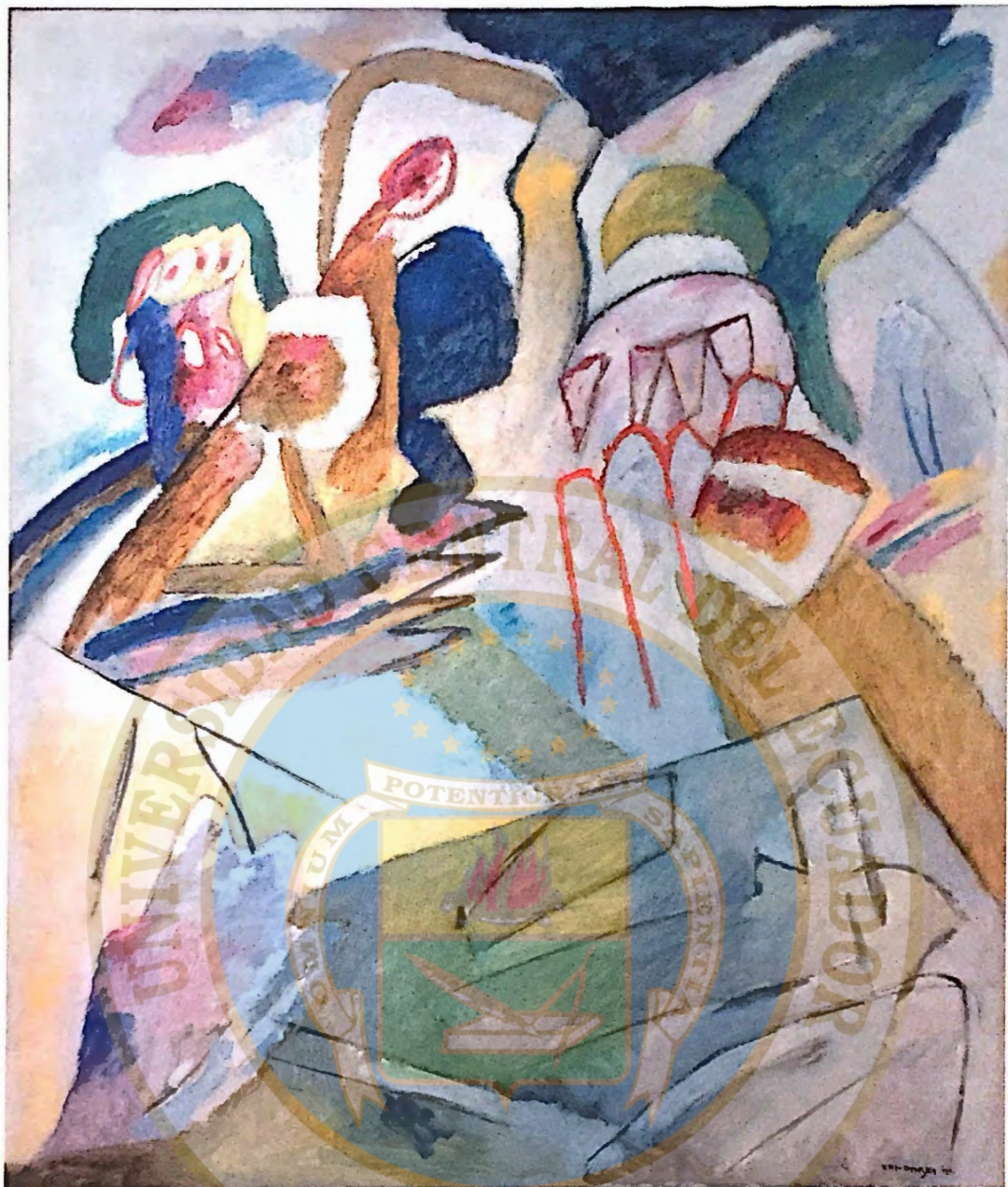


Las bañistas, Paul Cézanne (1895-1905) © SuperStock / GettyImages



Impresión N° 5, Vasili Kandinsky (1910) © Collection Centre Pompidou,
Dist. RMN © Bertrand Prévost © ADGP

© Vasili Kandinsky, VEGAP, Barcelona, 2011



«Improvisation 18», Vasili Kandinsky (1866-1944) / Digital / Color Album / ak-g-images

© Vasili Kandinsky, VEGAP, Barcelona, 2011



Composición N° 2, Vasili Kandinsky (1910) / Digital / Color Erich Lessing / Album

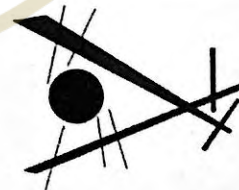
© Vasili Kandinsky, VEGAP, Barcelona, 2011

OTROS TÍTULOS
DEL AUTOR



Kandinsky

La gramática de la creación
El futuro de la pintura



Kandinsky

Punto y línea sobre el plano

Contribución al análisis de los elementos pictóricos

Páidos Estética 25



Aparecido en 1911, éste es el primero y el más publicado y traducido de los textos teóricos de **Kandinsky**, un discurso estético que desembocaría en la práctica de la abstracción no figurativa. En este sentido, el libro se propone esencialmente despertar la capacidad de captar lo espiritual en las cosas materiales y abstractas, capacidad que Kandinsky intuía básica para la pintura del futuro y con posibilidades de hacer realidad innumerables experiencias. Pero no se trata, como podría pensarse, de un libro programático, pues no pretende en absoluto apelar a la razón y al cerebro. Aunque Kandinsky se expresa en un lenguaje de claras resonancias orientales, lleno de analogías, y suele resolver las dificultades de la expresión escrita por medio de asociaciones sensoriales y lingüísticas, el texto ostenta un estilo impecable y ha acabado ejerciendo, gracias a su gran poder comunicativo, una influencia profunda e indiscutible.

Kandinsky

De lo espiritual en el arte

