

EL JUICIO ESTÉTICO SOBRE LO BELLO.
LO SUBLIME EN EL ARTE Y EL PENSAMIENTO DE KANDINSKY

Marina Silenzi*

RESUMEN. *La crítica del juicio* es una obra fundamental en la historia del arte, ya que en ésta Kant desarrolla las dos categorías que marcan una gran división. La categoría de lo bello predomina en el paradigma clásico; la representación como forma determinada rige en la composición de la obra. La categoría de lo sublime quiebra con el límite impuesto por la forma, dejando que fluyan los sentimientos más profundos del ser humano.

Kandinsky es el primero en sobrepasar la forma para adentrarse en la abstracción como un medio más puro de expresión, y plasmar en el soporte material el “elemento interior”. Su obra se aleja de la categoría de belleza subsumida a una representación prototípica y se asienta en la sublimidad.

PALABRAS CLAVE: Arte, Kant, bello, sublime, Kandinsky.

La estética kantiana nos sitúa en la superación de la representación mimética de la realidad. Es posible leer la historia del arte desde los conceptos que Kant propone de belleza adherente y de lo sublime: tanto en el clasicismo, el renacimiento y el neoclasicismo impera un modelo de belleza establecido, un estereotipo de representación relacionado con la belleza adherente. A partir del romanticismo comienzan a derrumbarse estos parámetros artísticos, principalmente, por el espíritu sublime de la época. De esta manera, Kant anticipa y marca el devenir del arte un siglo antes, aproximadamente, del quiebre que origina el romanticismo respecto de los cánones artísticos. En este trabajo, se intentan trazar las características principales del juicio estético ligado a la

* Actualmente cursa el segundo año del doctorado en Filosofía, en la Universidad del Salvador, Buenos Aires, Argentina. Correo electrónico: lasilen@yahoo.com.ar

forma, a lo figurativo, contrastándolo con lo sublime y su íntima relación con el arte abstracto moderno.

En la primera parte, nos adentramos en la definición kantiana sobre el juicio de gusto. Es relevante presentar las ideas kantianas del juicio estético de lo bello para aprehender la diferencia respecto de lo sublime y comprender este concepto en su totalidad. En la segunda sección, nos planteamos la cuestión de la universalidad del juicio de gusto y concluimos que sólo gozan de esta propiedad los juicios que se fundamentan en el concepto de perfección. Lo interesante de este punto es destacar que Kant halla lo bello y la genialidad en lo que llama “belleza libre” de categorías. En la tercera parte nos encontramos con el pasaje de lo bello a lo sublime. Lo bello es la representación que place según una forma; la sublimidad sobrepasa el límite de la forma y alcanza la abstracción. Por último, analizamos la obra de Kandinsky y la marcada influencia de aquella categoría en el movimiento abstracto. Los fundamentos para tomar la obra del artista son tanto teóricos como prácticos: en la división que hace entre el elemento interno y el externo, y en la definición que da sobre la belleza se pueden ver las huellas de lo sublime. Debemos considerar que Wassily Kandinsky es uno de los pintores más importantes de la historia del arte, y es él quien introduce el movimiento no figurativo en la vanguardia.

EL JUICIO ESTÉTICO

Lo agradable

El juicio de gusto estético tiene lugar cuando la representación¹ es referida, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino mediante la imaginación al sujeto individual y al sentimiento de placer o de dolor generado por dicha representación. Así, el juicio de

¹ En la filosofía de Kant, las representaciones son el resultado de la proyección por parte del sujeto trascendental del espacio y del tiempo, las categorías y los esquemas, todos elementos puros a priori. Dichas cuestiones gnoseológicas son desarrolladas en la *Crítica de la razón pura* (Kant, 1991).

gusto no es un juicio lógico o de conocimiento, ya que la base de este último es objetiva, mientras que el fundamento del juicio estético sería subjetivo (según Kant, no puede ser más que subjetivo). Toda relación de las representaciones es objetiva, pero no cuando se relacionan con el juicio de placer en el cual el sujeto percibe de qué modo es afectado por la representación. El sujeto es consciente de la representación y de la sensación correspondiente que ésta genera, “considerar con la facultad de conocer un edificio regular, conforme a un fin [...] es algo completamente distinto de tener la conciencia de esa representación unida a la sensación de satisfacción” (Kant, 1977: 58). Es más, el sujeto cobra conciencia de la representación por el sentimiento de placer o dolor que la misma genera.

La sensación entendida como receptividad por los sentidos que conforma una representación es objetiva, mas la sensación de placer o de dolor, específicamente el sentimiento, es siempre subjetivo. Lo agradable es lo que place a los sentidos en la sensación, al igual que el juicio estético, la determinación de algo como agradable o no es independiente de todo conocimiento. Más allá del interés que existe en lo agradable y no en el juicio estético (gran punto de discusión, que el espectador experimente desinterés por cualquier obra de arte que contemple), parece no haber otra diferencia entre ambos. Entonces podemos preguntarnos por qué Kant insiste tanto en la posibilidad de universalizar el juicio de gusto y no un juicio sobre lo agradable. El juicio estético, sostiene el filósofo, no es privado, particular a cada sujeto; por este motivo, hace hincapié en la posibilidad de la comunicabilidad y la pretensión de validez común.

El motivo verdadero para pretender la universalidad en el juicio de gusto y no en lo agradable es que el primero es un juicio reflexivo o contemplativo, mientras que el segundo atiende sólo a los sentidos sin apartarse en ningún momento de éstos. El juicio estético no se queda sólo con la captación inmediata del material empírico aportado por los sentidos, sino que se apega a la reflexión. Así Kant afirma: “sería ridículo que alguien, que preciese un tanto de gusto, pensara justificarlo con estas palabras: ‘ese objeto [...] es bello para mí’. Pues no debe llamarlo bello si sólo a él le place [...] al estimar una cosa como bella, exige exactamente a los otros la misma satisfacción [...] y

habla entonces de la belleza como si fuese una propiedad de las cosas” (Kant, 1977: 73). Lo agradable no es sólo, por ejemplo, un vino o una comida, sino que también lo es un color determinado o el sonido de algún instrumento particular. Un color aislado como el verde, o un sonido como el de un violín son declarados bellos por la mayoría, aunque ambos son sólo la materia de la representación, y por lo tanto, no merecen llamarse más que agradables. Las sensaciones provocadas por un sonido o un color valen como bellas solamente cuando son puras, esto es, cuando se refieren a la forma de la representación. Lo agradable hace referencia a la cualidad, y por esto no puede ser algo universal. Desde este punto de vista, un color o un sonido instrumental en sí mismos son bellos, “la uniformidad de la sensación no es estropeada ni interrumpida” (Kant, 1977: 95).

Kant hace referencia a la forma, a lo puro, que es algo totalmente abstracto y universal; quién pondría en duda la belleza del color y del sonido de los instrumentos musicales en general. En la pintura y en la escultura el dibujo es lo esencial, ya que es lo que por su sola forma place sin atender a finalidad alguna, como por ejemplo, los dibujos *à la grecque* o la hojarasca. Éstos no significan nada por sí, no representan ningún objeto bajo un concepto determinado. La universalidad que no descansa en conceptos es estética porque no encierra cantidad alguna objetiva del juicio, sino solamente lo subjetivo. Para definir esto, Kant emplea la expresión “sentido común” (*sensus communis*). Hay una universalidad subjetiva en el juicio del gusto, y por esto, decir que “cada uno tiene su gusto particular [...] significaría tanto como decir que no hay gusto alguno” (Kant, 1977: 74).

Lo reflexivo

Ahora bien, a partir de lo expuesto podríamos observar la pretensión de Kant por alcanzar la universalidad en el juicio estético a toda costa, al punto de negar el gusto por un color o un sonido particular y relevar esto a la esfera de lo agradable. De manera justa, podemos cuestionarnos cuáles son los fundamentos que sostienen dichas afirmaciones, por qué la preferencia por un color determinado caería fuera del juicio de gusto. Además de distinguir la universalidad

subjetiva del juicio de gusto y la privacidad que se da en lo agradable, y de sostener que lo agradable es más inmediato que el juicio estético porque permanece en el ámbito de los sentidos, se podría decir que no existe otro motivo para realizar dicha clasificación. Hasta podríamos considerarla arbitrariamente caprichosa.

En el párrafo nueve, Kant pone en juego una distinción que es esencialmente central para la *Crítica del Juicio* (1977). El párrafo se titula: “Investigación de la cuestión de si, en el juicio de gusto, el sentimiento de placer precede al juicio del objeto o este precede a aquél”. Y a continuación, el filósofo reconoce la importancia de esto y dice: “la solución de este problema es la clave para la crítica del gusto, por lo tanto, digna de toda atención.” (Kant, 1977: 80). Si el placer fuese lo primero, entonces dicho placer no sería otra cosa que el mero agrado de la sensación, el cual tiene una validez privada porque depende inmediatamente de la representación por la cual el objeto es dado. En el juicio estético, el juicio sobre el objeto precede al sentimiento de placer o dolor porque es un juicio contemplativo, reflexivo. La capacidad universal de la comunicación del estado del espíritu (validez común) es la que tiene que estar en la base del juicio de gusto, es decir, la posibilidad de distinguir si lo que nos causa placer es la forma pura o sólo las cualidades específicas de algo. La consciencia, como ya dijimos anteriormente, y la reflexión, están presentes en el juicio estético, mientras que en lo agradable sólo valen los sentidos, el sujeto permanece en ese estadio sin aproximarse de ninguna manera al juicio lógico. El juicio estético, podríamos sostener, es intermedio entre lo agradable y el juicio de conocimiento. Por eso, Kant habla de una universalidad que continúa siendo subjetiva, porque el juicio se refiere a los sentimientos del sujeto y no a los conceptos. Así, a partir del juicio del gusto podemos tener un conocimiento general del objeto, pero no un conocimiento específico.

De todos modos, si nos remontamos a la *Crítica de la razón pura* (Kant, 1991), sabemos que toda representación descansa en fundamentos puros *a priori*, esto es: el espacio y el tiempo, las categorías o conceptos puros y los esquemas. La representación es constituida por el sujeto trascendental y es, por lo tanto, necesaria y universal. El objeto es con-formado por el sujeto mismo, y es denominado

fenómeno, lo que aparece, o en realidad, lo que el sujeto hace aparecer. Toda representación, ya sea considerada en el ámbito de lo agradable o dentro del juicio estético, es universalmente objetiva.

En el cuarto momento, sobre el juicio de gusto según la modalidad, Kant termina de definir la validez común y de fundamentar la subjetividad del juicio estético. Así afirma, “lo bello [...] tiene una relación necesaria con la satisfacción [...] esta necesidad es de una clase especial: no una necesidad teórica y objetiva” (Kant, 1977: 115). Dicha necesidad es denominada por Kant “necesidad ejemplar”, esto es, la necesidad de la aprobación por todos de un juicio, considerándolo como el ejemplo de una regla universal que no se da. Ahora bien, la necesidad descansa sobre el “sentido común” como el principio subjetivo del juicio estético, y sin aquél, éste no tendría lugar. La necesidad de la aprobación universal es subjetiva y es representada como si fuese objetiva bajo la existencia del sentido común.

Con este último momento, Kant concluye el primer libro de la *Ana-lítica de lo bello*: el juicio estético no puede ser universal porque está entrelazado con los sentimientos del sujeto individual, y eso nunca puede pensarse como necesario y objetivo, características que conforman al juicio de conocimiento. Mas, ¿qué sucede con el tercer momento, que es de una importancia radical en la *Crítica del juicio* (Kant, 1977)? Siguiendo el análisis que establezco, dicho momento es fundamental porque en éste Kant alcanza la universalidad del juicio de gusto según la belleza adherente.

LA UNIVERSALIDAD DEL JUICIO ESTÉTICO. LA BELLEZA LIBRE Y LA BELLEZA ADHERENTE

El concepto puro *a priori* es la causa del objeto, entendiendo a aquél como la base real de la posibilidad de éste. Así, Kant también denomina al concepto “fin”, por ser el fin último del objeto o fenómeno. La causalidad de un concepto es la finalidad (*forma finalis*), en el sentido de lo que tiene que dar forma y realidad al objeto. La finalidad del concepto es el objeto conformado. Ahora bien, el entendimiento (y sus conceptos) es siempre un elemento indispensable para la constitución de la representación, esto es igual que decir la constitución del

fenómeno. Sin embargo, es posible concebir una finalidad según la forma en la cual el conocimiento del objeto no entra en juego: “una finalidad según la forma, sin ponerle a la base un fin (como materia del *nexus finalis*) podemos, pues, observarla y notarla en los objetos, aunque no más que por la reflexión” (Kant, 1977: 87). Lo bello está fundado en una finalidad formal, es decir, en una finalidad sin fin (sin el concepto como puede estar presente en un juicio gnoseológico).

La finalidad objetiva, afirma Kant, es o externa, esto es, la utilidad, o interna, esto es, la perfección del objeto. El juicio estético no guarda relación alguna con la utilidad porque de esta forma tanto el interés como el conocimiento del objeto se harían presentes. La finalidad objetiva interna se acerca más a lo bello por ser la perfección. Sin embargo, para representarse una finalidad objetiva en una cosa, el concepto debe precederlo porque es lo que dictamina lo que esa cosa deba ser, la perfección cualitativa del objeto. Sin embargo, el juicio de gusto es completamente independiente del concepto de perfección, porque si no éste sería un juicio lógico y no estético, pues su fundamento se transformaría en el concepto y no en el sentimiento del sujeto. En el párrafo dieciséis, el filósofo contradice lo expuesto hasta ese momento en la *Crítica del Juicio* (1977). En dicho pasaje, Kant reconoce la existencia de un juicio de gusto que no es puro a partir de dos tipos de belleza diferentes: la belleza libre y la belleza adherente. La primera no presupone concepto alguno de lo que la cosa deba ser, la segunda sí lo hace, y por esto, presupone la perfección (finalidad interna, cualitativa) del objeto. Por ejemplo, las flores son bellezas naturales libres porque lo que debe ser una flor sólo lo sabe el botánico. También lo son muchos pájaros, multitud de peces, ya que el ser humano desconoce lo que ese ente deba ser, y por lo tanto no lo puede determinar bajo un concepto específico de perfección. Dichas bellezas placen más allá del concepto, es decir, placen más allá de la perfección, y pertenecen al juicio de gusto puro. Los dibujos *à la grecque* y la hojarasca carecen de significado porque no representan ningún objeto bajo un concepto determinado (no hay finalidad en algo que no tiene significado, y así, no hay perfección). Pero, dice Kant, la belleza humana, como la de un caballo o la de un edificio, presupone un fin que determina lo que esa

cosa debe ser, es decir, está presente el concepto que hace a su perfección, y son así, bellezas adherentes.

Ahora bien, hay que remarcar que cuando Kant habla de “lo que la cosa deba ser”, se refiere a la finalidad, a las “cualidades internas” de las que se desprenden de forma directa las características externas que hacen a la belleza de un objeto. La perfección de una cosa se da cuando “alcanza” lo que debe ser cualitativamente: “podrían añadirse [...] en la intuición de un edificio muchas cosas que nos pluguieran, si no fuera porque debe ser una iglesia [...] la figura humana podría ser tener rasgos más finos y un contorno de las formas de la cosa más bonita y dulce, si no fuera porque debe representar un hombre o un guerrero” (Kant, 1977: 104). Entonces, todo juicio estético sobre la belleza humana, la de un animal y la de un edificio en general es un juicio de gusto “impuro” porque el sujeto al contemplar esto presupone ya el concepto que determina lo que la cosa debe ser. Lo que le resulta al ser humano más desconocido es lo que está libre de concepto y le permite obtener un juicio estético puro. El placer de la representación se fundamenta en el juicio de gusto por ser reflexivo (el placer es posterior), éste a su vez se fundamenta en el concepto de lo que la cosa debe ser: su perfección. El concepto es universal, puro *a priori*; el juicio estético, el sentir placer o displacer tiene como base, por lo tanto, algo que es necesario y objetivo. Kant alcanza así la universalidad del juicio estético. El sentimiento del ser humano se desprende de la representación determinada por la perfección, si la representación coincide con lo que ese objeto debe ser, entonces la sensación generada en ese juicio de gusto es placentera. De esta manera, dicho objeto es considerado bello desde el juicio estético sobre la belleza adherente. Si tenemos en cuenta los ejemplos que da Kant, las cosas que se encontrarían libres del concepto de perfección en un juicio de gusto son mínimas. La arquitectura, la mayoría de los animales, los seres humanos, toda representación que se realice sobre estos temas estaría determinada por el concepto. Entonces, el juicio de la belleza que tenga implicancia sobre estos entes resulta ser universal, aunque no sea un juicio de gusto puro.

Esto no resulta algo llamativo si nos situamos en el contexto kantiano, esto es, en pleno neoclasicismo, período en el cual la belleza está absolutamente determinada y definida. Mas el filósofo va más

allá de su propia época, y a pesar de obtener la universalidad y de dar una definición sobre el juicio de gusto, cuestiona su propia conclusión y sostiene que la idea “no puede encerrar nada específico-característico [...] su exposición no place por belleza, sino sólo porque no contradice a ninguna de las condiciones bajo las cuales una cosa de esa especie puede ser bella” (Kant, 1977: 112). Incluso, en una nota aclaratoria del párrafo diecisiete, Kant agrega que un rostro perfecto no dice nada porque no encierra nada característico, sino que sólo obtenemos un hombre sin defectos. El artista que realiza dicha obra carece de las facultades del genio, de su poder de creación y su libertad.

A lo largo de esta obra, Kant define y caracteriza al juicio de gusto detallando los componentes esenciales del mismo, inclusive, los objetos a los cuales podemos denominar bellos o no. Sin embargo, el verdadero fundamento causante del placer es nombrado sólo en un par de ocasiones, sin estar desarrollado en ningún párrafo exclusivo a esto. El juicio sobre lo bello sería generado, en realidad, no por el objeto, sino por el libre juego de las facultades del sujeto. Éste, al no encontrarse determinado por los conceptos puros a priori, jugaría con la imaginación de manera libre. El mundo fenomenológico aparecería en toda su libertad. Por lo tanto, el juicio estético es algo así como “un placer rodar en el punto muerto de nuestras facultades, algo así como una parodia del entendimiento conceptual” (Eagleton, 2006: 144), un espacio indeterminable a medio camino entre las leyes puras del entendimiento y la completa indeterminación caótica de la imaginación.

Lo sublime. Relación con la obra y pensamiento de Kandinsky

La estética de Kant marca la división de la historia del arte a partir de la categoría de lo sublime; la representación es dejada atrás junto con la categoría de belleza adherente. Mientras lo bello se refiere a la forma del objeto que consiste en su limitación, lo sublime, por el contrario, se halla en un objeto sin forma en cuanto en él es representado lo ilimitado. Lo sublime es una proyección del sujeto, incluso se podría decir, un estado del espíritu que se da cuando la forma sensible sobrepasa la capacidad de aprehensión de la imaginación. La razón funciona como soporte y extensión de aquélla, para ampliarla hasta fusionarse con

ella. La razón es la facultad de lo infinito, de lo suprasensible. “Sublime es lo que [...] demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos” (Kant, 1977: 139). Es decir, que el espíritu excede a las representaciones que se pueden juzgar como bellas y quiebra con los límites sensibles, “se exige en el espíritu humano una facultad que sea ella misma suprasensible, pues sólo mediante ella es totalmente comprendido lo infinito del mundo sensible” (Kant, 1977: 147). Sin embargo, decir que lo sublime se halla en la naturaleza es algo completamente falso. La sublimidad se encuentra en el espíritu del hombre al no poder aprehender ciertos entes de la realidad sensible, “lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón” (Kant, 1977: 130-131). La infinitud la experimenta el sujeto en sí mismo que capta la potencialidad de expandir la imaginación con la ayuda de la razón, la sensación de desbordamiento hacia lo infinito tiene lugar en su interior.

En lo sublime el espíritu se siente movido, tiene lugar una especie de conmoción, mientras que en el juicio estético sobre lo bello se halla en una contemplación reposada. Entonces, en la categoría de lo bello, el espíritu se encontraría en una situación pasiva, de mera contemplación, por el contrario en la categoría de lo sublime el espíritu se mueve a sí mismo, se hace activo, despertando una cantidad innumerable de sentimientos. Mientras que en el juicio de gusto sobre lo bello el ser humano es plenamente consciente de su estado y de la representación que tiene del objeto (recordemos que el juicio estético es reflexivo, y que el placer que se experimenta es en un estado consciente), en el juicio sobre lo sublime tiene origen una suspensión momentánea de las facultades vitales. En dicha fase de suspensión, el ser humano se sustraería de la realidad y de toda conexión con la misma, como si perdiera su estado consciente, incluso de vigilia, y entrara en un plano más inconsciente. En primera instancia, el espíritu siente respeto y dolor por la inadecuación de la imaginación a lo sensible, pero luego, cuando entra en juego la razón, siente la elevación de todas las facultades por encima del término ordinario, la cual excita en nosotros la fuerza interior. Así, el ser humano manifiesta sus sentimientos más profundos, siente un gran dolor, pero también un

inmenso respeto y continúa con su vida. El sujeto siente de otra manera, moviliza su interior y procura una aprehensión de todo esto. Éste se escucha, no contempla ya tranquilo bajo una especie de letargo generado por las representaciones bellas sino que sale al encuentro de lo ilimitado, lo informe y de sus sensaciones con respecto a la vida.

Para conformar el juicio sobre lo bello el ser humano halla la causa fuera de sí mismo, para lo sublime, sin embargo, sólo debe buscarla dentro de sí. Así, la belleza es algo exterior, ajeno al artista, ya que si bien la obra de arte es creación del artista, dicho acto está determinado por conceptos de perfección e ideas estéticas de la razón. Esto lo expresa el propio Kant: “porque cuando ninguna de las partes del espíritu está por encima de aquella proporción que exige para constituir solamente un hombre sin defectos, no puede esperarse nada de eso que se llama genio” (Kant, 1977: 112-113n). La belleza fundamentada en el concepto prototípico es externa, no dejaría lugar a la genialidad del artista, a su marca personal, esto es, su perspectiva y sus sentimientos. Muy por el contrario, lo sublime es la interioridad misma del ser humano, es el recorrido de lo ilimitado y lo infinito de esta dimensión intrínseca.

Esta categoría de lo sublime se observa, sobre todo, en el espíritu romántico: exploración de los sentimientos y de la subjetividad interna, con la intención de superar los límites impuestos por la categoría de belleza y el perfil determinado del artista neoclasicista. Luego, con las vanguardias modernas que consiguen el quiebre de la representación, se genera la consumación total de esto. Por lo tanto, podemos pensar la categoría de lo sublime como el elemento decisivo que divide la historia del arte y conforma la personalidad del artista romántico y moderno.

RELACIÓN DE LA SUBLIMIDAD CON LA OBRA Y EL PENSAMIENTO DE KANDINSKY

Wassily Kandinsky es el primer artista en vencer completamente el límite impuesto por la representación; su obra intenta ser el reflejo sincero de sus sentimientos. Él explica que toda obra de arte es hija de su tiempo, cada época crea un arte que le es propio y que no puede repetirse. Es así como el intento de revivir los principios del arte pasado sólo

conduce a la elaboración de obras nacidas muertas. Resulta imposible, por ejemplo, sentir como lo hacían los griegos, y por este motivo, los artistas que siguen los modelos griegos (prototipos de belleza que marcaron determinadamente toda la historia del arte hasta el neoclasicismo) sólo consiguen crear formas semejantes a las formas griegas, pero dicha obra carece siempre de alma. La imitación, explica Kandinsky, “se asemeja a la de los monos. En apariencia los movimientos del mono son los mismos que los del hombre [...] pero esta mímica es desprovista de toda significación” (Kandinsky, 1960: 11). Sin embargo, el arte que sólo es el reflejo de su época y que carece de la potencia del porvenir, que jamás puede dar luz a un mañana es un arte castrado. Vive poco tiempo, y privado de su razón de ser, muere cuando cambia la atmósfera que lo ha creado.

El artista, inevitablemente, está determinado por el contexto social y cultural, pero el “verdadero artista”, el que puede ver más allá de su tiempo, el genio se podría decir, expresa de la forma más pura posible su estado interno, sus creencias y sus sensaciones. Dicho artista no es ni siquiera comprendido por quienes se encuentran más cerca de él, tratándolo de impostor y de semiloco porque no alcanzan a develar su arte. La visión jubilosa del artista que se adelanta a su propia época, iguala a su infinita tristeza. Ese es el espíritu sublime del artista romántico y moderno, es el carácter del genio.

Kandinsky distingue dos elementos en la conformación de la obra de arte: el interno y el externo. El interno es la emoción del espíritu del artista, la cual tiene la capacidad de evocar una emoción similar en el observador. Las emociones son captadas por los sentidos o lo sensorial, el puente entre lo inmaterial y lo material que es la obra, que a su vez, es también el puente entre lo material (el artista y su obra) y lo inmaterial que es en este último caso la emoción del espectador. La secuencia es la siguiente: emoción en el artista, lo sensorial, la obra realizada, lo sensorial nuevamente, y la emoción del observador. Kandinsky sostiene que el alma del artista tiene que sentir una especie de vibración para que pueda producir su obra, de otra manera, esto sólo sería un simulacro de obra. La emoción producida por la vibración del alma es el contenido de la obra, y sin contenido no puede existir obra alguna.

Ahora bien, el contenido, por ser una emoción, vive de una forma abstracta y para que éste se convierta en obra es fundamental el otro elemento, el exterior. El artista necesita volcar esa emoción en una forma material, más concreta que le permita conformar su obra. Kandinsky establece un principio único, inmutable en el arte que puede marcar la división entre la pintura figurativa y la pintura no figurativa. Él sostiene que el contenido determina, de manera absolutamente radical, a la forma: la forma es la expresión material del contenido abstracto. Por lo tanto, previamente a la *forma*, al *color*, a la *composición* y a la *temática*, están las emociones, que son el motor de la obra. El elemento interno, como principio, se desarrolla en la obra de arte hasta promover el elemento externo.

La emoción busca un medio de expresión, una forma que sea capaz de conmover los sentidos y, así, el elemento vital es el interno que gobierna a la forma externa. La fuerza de la obra es determinada por la irresistible fuerza interna, la belleza se desprende de la misma. De esta manera, se dan dos tipos de belleza: “la belleza exterior” y “la belleza interior”. Cuando se renuncia a las formas convencionales de lo bello, una necesidad interna nos impulsa hacia “lo bello interior”. Los artistas “convencionales” llaman a esto fealdad; “ello se explica a causa de que el hombre se ha sentido siempre atraído [...] por las cosas exteriores: ha permanecido ajeno a su necesidad interna.” (Kandinsky, 1960: 32-33).

Siguiendo estos argumentos, Kandinsky describe un doble efecto que se da cuando miramos la paleta del pintor: uno que es puramente físico sobre el ojo y puede resultar agradable por la belleza de los colores, y el otro que es mucho más profundo porque causa una vibración en el alma, una especie de resonancia interior provocada por el color. Este artista realiza una clasificación cromática según las tonalidades. La tendencia más cálida se apega al amarillo, mientras que la más fría se acerca a la gama de azules. Estos dos colores forman el mayor contraste cromático y es dinámico. El amarillo posee un movimiento excéntrico y el azul uno concéntrico, por esto una superficie amarilla parece acercarse más a nosotros y una azul alejarse. El primero es un color terreno y puede resultar agresivo, el segundo es celestial y evoca una gran calma. El resultado de la mezcla de estos dos colores es el verde, calma total e inmovilidad.

El negro y el blanco forman el segundo gran contraste, la claridad es, naturalmente, una tendencia hacia el blanco, mientras que la tendencia hacia el negro es la oscuridad. A diferencia del primer contraste, éste es estático. El blanco representa el silencio absoluto lleno de posibilidades; el negro es la carencia total de éstas: es el eterno silencio sin esperanzas y se corresponde con la muerte. El rojo es un color muy cálido y vívido, posee una inmensa fuerza y tiene movimiento en sí mismo. Mezclado con negro obtenemos marrón. Kandinsky lo llama “color fuerte”. Mezclado con amarillo, nos hallamos con el naranja, color más cálido aún que el rojo mismo. Mezclado con el azul, llegamos al púrpura, que podemos nombrar como “rojo frío”. El rojo y el verde forman el tercer contraste; el naranja y el púrpura, el cuarto. Podemos ver que todos éstos son colores complementarios y por eso él los clasifica como contrastando entre sí respectivamente.

En su escrito *Punto y línea frente al plano* (1959), explica que el punto es una pequeña mancha de color sobre el lienzo, posee una cierta extensión y es la forma más concisa que puede emplearse sola o junto a otros puntos y líneas. La línea es el producto de la fuerza, es un punto en el cual la fuerza viva del artista es aplicada en cierta dirección por medio del pincel o lápiz. Las líneas pueden ser de diferentes tipos: la recta es el resultado de una fuerza unívoca aplicada en una dirección única, una línea angular es el resultado de la alternancia de dos fuerzas con diferentes direcciones, una línea curva es el efecto de dos fuerzas actuando simultáneamente.

El efecto subjetivo generado por la línea depende mayormente de su dirección. La horizontal se corresponde con lo plano, la tierra que pisa el hombre, tiene una tonalidad fría y oscura como el azul o el negro, la vertical se corresponde con la altura y posee una luminosidad y calidez como la del amarillo o blanco. Por ende, la tonalidad de una diagonal puede ser más o menos cálida dependiendo de su inclinación con respecto a la horizontalidad y la verticalidad. El ejercicio del artista es atender a estos elementos y sus características para que el resultado sea un trabajo auténtico y refleje la belleza interna.

En las primeras obras de Kandinsky, si bien no son realistas, los objetos representados pueden ser reconocidos fácilmente. En esta etapa, el pintor explota la riqueza del color al máximo, trabajando con gruesas

y espesas pinceladas, dejando fluir la autonomía de la pintura con respecto a la realidad. Así, el artista trabaja el color como un fauvista, dejándose llevar por sus emociones, otorgándole color a los objetos de una “manera arbitraria”, esto es, desde una perspectiva completamente personal. Por esto, en los cuadros de Kandinsky, según la fuerza y la vitalidad de los colores, podemos intuir su estado anímico. Esto se observa en su obra titulada “Cementerio y vicaría en Kochel” (1909).

Con los años el pintor se despoja cada vez más de la representación para expresar lo más abiertamente posible el “elemento interior”. Así, Kandinsky alcanza la anulación de la representación, jugando con figuras geométricas, y por supuesto, con el color y el clima que éste le otorga a la obra. En “Composición VII” (1913), él elabora profundamente la forma, el signo y el motivo geométrico. Partiendo de un centro circular, ejecutado con elementos gráficos lineales, las formas se van expandiendo hacia los cuatro costados de la tela, como si se tratara de un barco que se sumerge en la idea apocalíptica del diluvio. Kandinsky ya no admite figuras determinadas, sino masas limitadas por el color. La función principal de la pintura es enseñar a pensar y descubrir lo espiritual en lo “sólido”, en el soporte material.

Kandinsky intenta adentrarse en lo no figurativo para lograr, en la mayor medida posible, la expresión del elemento interior; en esto consiste el arte bello. Con dicho artista alcanzamos una definición de la belleza prácticamente opuesta a la kantiana y neoclasicista: lo bello ya no es lo que place por su forma, sino que la obra de arte bella es la que manifiesta más puramente una serie de emociones, las cuales rigen al color y a la forma no figurativa. Precisamente, con esta tendencia de perseguir la belleza interior, Kandinsky se aleja cada vez más de toda representación posible; “en esta libertad de desplazar las formas [...] es donde debemos ver el germen de una serie infinita de creaciones artísticas.” (Kandinsky, 1960: 57).

Este artista es el fundador del arte abstracto: consigue quebrar en sus obras con la representación y la categoría de lo bello. Este nuevo tipo de belleza se desprende, claramente, de la categoría de lo sublime, mientras que la categoría de la belleza es relegada al pasado. La belleza es expresar el elemento interior sin hallarse determinado por un concepto. Se presenta el desbordamiento de la imaginación, de los

sentimientos límites despertados por la sensación de la propia infinitud. Lo sublime atraviesa el arte moderno, es una especie de columna vertebral.

FUENTES CONSULTADAS

- EAGLETON, T. (2006), *La Estética como Ideología*. Madrid, Trotta.
- KANDINSKY, W. (1959), *Punto y línea frente al plano*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____ (1960), *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Ediciones Galatea Nueva Visión.
- KANT, M. (1977), *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (1979), *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- _____ (1991), *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa.

IMÁGENES

- Artehistoria*, revista digital. Sitio disponible en <http://www.artehistoria.com>
- Wassily Kandinsky. Maler, Graphiker. Sitio disponible en <http://www.dhm.de/lemo/html/biografien/KandinskyWassily/>
- Orazio Centaro's Art Images on the Web. Sitio disponible en <http://www.ocaiw.com/catalog>
- Ciudad de la pintura*, la mayor pinacoteca virtual. Sitio disponible en <http://pintura.aut.org>
- Kandinsky. Sitio disponible en <http://cgfa.sunsite.dk/kandinsky/>

Fecha de recepción: 21/10/2007

Fecha de aceptación: 20/10/2008