



La estética de Kandinsky y el gnosticismo

David Solís Nova*
Valeria Burgos Ortiz**

Universidad Católica de la Santísima Concepción,
Concepción, Chile

Para citar este artículo: Solís Nova, David y Burgos Ortiz, Valeria.
«La estética de Kandinsky y el gnosticismo».
Franciscanum 178, Vol. 64 (2022): 1-40.

Resumen

El presente artículo es un estudio teórico sobre las similitudes entre las doctrinas gnósticas, que florecieron alrededor del siglo II de nuestra era, y el pensamiento estético del pintor ruso Vasili Kandinsky. El objetivo es analizar estos dos marcos de ideas filosóficas y espirituales para exponer sus similitudes y diferencias. De esta manera, se indagará si, pese a los siglos que las separan y la diferencia de contextos históricos que las rodean, pueden existir en los orígenes de ambas propuestas doctrinales unas problemáticas existenciales y filosóficas comunes. El estudio buscará, con ello, dilucidar si es posible entender la estética de Kandinsky como una especial gnosis

* David Solís Nova es Doctor en Filosofía, Académico de la Facultad de Estudios Teológicos y Filosofía de la Universidad Católica de la Santísima Concepción, Concepción, Chile. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2462-8436> Contacto: dsolis@ucsc.cl

** Valeria Burgos Ortiz es Magíster en Filosofía, Académica de la Facultad de Estudios Teológicos y Filosofía de la Universidad Católica de la Santísima Concepción, Concepción, Chile. ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-4789-8711>. Contacto: vburgos@ucsc.cl

moderna estructurada a través de sus planteamientos conceptuales y artísticos. Los resultados de la investigación pretenden no solo dar luces sobre la originalidad de Kandinsky dentro de la historia del arte, sino que también llegar a ser útiles para resaltar y comprender algunos puntos importantes de la discusión cultural dentro de la cual se enmarca su obra.

Palabras clave

Kandinsky, estética, arte abstracto, gnosticismo, espiritual.

Kandinsky's aesthetics and Gnosticism

Abstract

This article is a theoretical study on the similarities between the Gnostic doctrines, which flourished around the second century of our era, and the aesthetic thought of the Russian painter Vasili Kandinsky. The objective is to analyze these two philosophical and spiritual ideas frameworks to expose their similarities and differences. In this way, it will be investigated if, despite the centuries that separate them and the difference in historical contexts that surround them, there may be common existential and philosophical problems at the origins of both doctrinal statements. The study will seek, therefore, to elucidate whether it is possible to understand Kandinsky's aesthetics as a special modern structured gnosis through his conceptual and artistic approaches. The results of the research aim not only at shedding light on Kandinsky's originality within the history of art, but also to be useful to highlight and understand some important points of the cultural discussion within which his work is framed.

Keywords

Kandinsky, Aesthetics, Abstract art, Gnosticism, Spiritual.





Introducción

Vasili Kandinsky nace en Moscú el año 1866 y perteneció a una acomodada familia de comerciantes. Su proyecto de vida iba encaminado, inicialmente, a la abogacía, la que incluso alcanzó a ejercer durante algunos años. Sin embargo, sus intereses artísticos, que nunca lo abandonaron, tomaron el primer lugar dentro de su vida rondando los treinta años. En una exposición de pintores franceses en Moscú observó un cuadro de Monet que, en un inicio, no logró descifrar. Hubo de leer el título para darse cuenta de que se trataba de un *Montón de heno*. Al mismo tiempo, quedó maravillado de la fuerza insospechada de los colores. Kandinsky rescata esta anécdota como una primera revelación de la importancia del color en el cuadro por sobre el tema. El origen de la abstracción en Kandinsky no se puede separar del recorrido que había estado siguiendo la pintura, donde la forma, la expresión y el color se fueron adquiriendo gran importancia y el tema comenzaba a tomar roles secundarios¹. Kandinsky extrema esta tendencia y es consciente de que el camino hacia la abstracción completa no fue una mera ocurrencia personal, sino coronación, en parte, de un trabajo iniciado por otros: «Mis fuentes son la pintura de Cézanne y el Fauvismo tardío, en especial Matisse»². Sin embargo, como se intentará mostrar en este trabajo, tampoco se puede limitar el origen de la abstracción solo a un problema pictórico especializado sin enlazarlo con un debate cultural y estético que estaba vivo en aquel especial momento de la historia.

La presente investigación tiene por objetivo comparar las doctrinas salvíficas y especulativas de las sectas gnósticas, contemporáneas a los primeros siglos de la Iglesia cristiana, y la propuesta estética y espiritual del pintor ruso, Vasili Kandinsky, que llevó a cabo su obra en la primera mitad del siglo xx. La in-

1 Ernst Gombrich, *La historia del arte* (Londres: Phaidon, 1997), 448.

2 En: Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky: Una revolución pictórica* (Madrid: Evergreen, 1996), 86.

dagación va en la dirección de revisar los principios doctrinales donde confluyen todos los sistemas gnósticos y compararlos con los diversos escritos especulativos de Kandinsky, en los que el precursor de la pintura abstracta contemporánea no solo expone sus postulados estéticos, sino una visión metafísica de la naturaleza y la vida. Los escritos de Kandinsky que utilizaremos son, principalmente, *De lo espiritual en el arte* (1912), *El jinete azul* (1912), *Punto y línea sobre el plano* (1925) y *Escritos sobre arte y artistas* (1955). Este último recopila ensayos escritos en diferentes revistas, entre 1910 y 1943. La hipótesis de trabajo es que existen amplias coincidencias entre ambas propuestas y que, en el análisis de estas coincidencias, podemos encontrar una experiencia vital similar entre los maestros gnósticos y el pintor ruso. Además, en Kandinsky podemos encontrar una especial modulación estética y moderna de la gnosis.

Por medio de una metodología de revisión bibliográfica y documental, se consultaron las obras de los principales estudiosos del gnosticismo antiguo, como también los trabajos estéticos fundamentales de Kandinsky, sumando a ello sus intérpretes. El trabajo se mueve, en base a su pregunta investigativa, entre la indagación estética y la filosofía de la cultura.

1. Orígenes y planteamientos del gnosticismo

El gnosticismo es un conjunto de doctrinas salvíficas que florecieron hacia el segundo siglo después de Cristo. Muchas de ellas tomaron los principios cristianos como inspiración para elaborar sus sistemas de pensamiento y sus sofisticadas alegorías. Los estudiosos del tema, reunidos en el congreso de Mesina en 1966, zanjaron el uso terminológico llamando «gnosticismo» a estas doctrinas surgidas de la ebullición religiosa del siglo II y «gnosis» a cualquier doctrina, surgida en cualquier otro momento de la historia, que conservara como su postulado estructural la existencia de un conocimiento de los misterios divinos, reservado



solo a una minoría de seres humanos distinguidos o especialmente iluminados³.

El gnosticismo posee algunos rasgos que se reiteran en todas sus sistematizaciones; por ejemplo, se mantiene como una constante en estas doctrinas la noción de un Dios totalmente trascendente al mundo, que es completa alteridad y que mantiene una estricta lejanía respecto al cosmos. De esta forma, podríamos considerarlo como un Dios desconocido –*agnostos theos*– que de ninguna manera podemos llegar a conocer a través del mundo⁴. El cosmos, por su corrupción intrínseca, no podrá nunca entregarnos un concepto claro de la divinidad, toda idea de Dios tomada del mundo tendrá necesariamente una forma falsa⁵. Por lo tanto, nos atreveríamos a llamar al mundo, desde el gnosticismo, como la completa antítesis de Dios y, por consecuencia, un obstáculo para alcanzar su conocimiento.

De aquí se sigue un evidente «anticosmismo», una valoración negativa de la creación y una experiencia vital de desprecio del mundo y de extrañamiento respecto a él. Junto con ser una realidad de ínfimo valor, el cosmos es considerado como la oscura distancia que nos separa de la luminosidad divina y es experimentado como una tierra extraña sin rostros conocidos y sin posibilidad de arraigo. Esta concepción provoca, finalmente, el deseo de retorno a la patria verdadera. En efecto, en los diferentes mitos del gnosticismo, el mundo no es creación de la divinidad, sino de diversos «arcontes» o «demiurgos» que fueron rebeldes y orgullosos en su momento respecto a la verdadera divinidad. Estos rebeldes son los artífices del mundo. El mundo que realmente ha surgido de las manos de Dios es el llamado *eón* o *pleroma*. Las narraciones de las mitologías

3 Christoph Marksches, *La gnosis* (Barcelona: Herder, 2002), 33. Francisco García Bazán, *Gnosis: La esencia del dualismo gnóstico* (Buenos Aires: Castañeda, 1978), 31.

4 Hans Jonas, *La religión gnóstica: El mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo* (Madrid: Siruela, 2003), 79. Francine Culdaut, *El nacimiento del cristianismo y el gnosticismo. Propuestas* (Madrid: Akal, 1996), 22.

5 Francisco García Bazán, *Gnosis: La esencia del dualismo gnóstico*, 45-46.

gnósticas varían mucho, pero, en último término, señalan que nuestra alma ha quedado prisionera de este cosmos demiúrgico. Esta alma o *pneuma* tiene su verdadera patria en el *pleroma*, el reino de Dios, pero por las malignas maniobras de los «arcontes», ángeles caídos, hemos tenido que vivir arrojados en una tierra extraña y atrapados en un cuerpo, también obra de esta perversa entidad. El mismo Dios de los hebreos, el Dios de Israel, es el verdadero príncipe de este mundo, la máscara del poder del Demiurgo que domina el cosmos y al que le interesa que el alma del hombre siga atrapada en su prisión.

«Yahveh» durante siglos ha usurpado el lugar del verdadero Dios⁶. Por ello, el Dios de Israel es carnal, ya que les habla a los hombres carnales para que se mantengan en su celda y, por lo mismo, en el relato bíblico ha alejado a la humanidad, representada por Adán y Eva, del árbol del conocimiento, para que no conociera que ese jardín no era más que su prisión y él mismo, el Señor de los ejércitos, nada más que su carcelero. Por esta razón, en muchas sectas gnósticas, como los ofitas o naasenos, se revaloriza la serpiente del «paraíso» como origen de la sabiduría y como iniciado que intentó desenmascarar al Dios de los hebreos.

El *pneuma* es la chispa divina que dormita aún en el ser humano y lo único que puede salvarlo de este mundo demoníaco. Sin embargo, este *pneuma* vive entumecido, ignorante e intoxicado por el veneno del mundo⁷. No por ello pierde su valor, tal como una perla arrojada a un basural, como señala el *Evangelio de Felipe* tan gráficamente⁸. La esperanza de salvación radica en el conocimiento de nuestro destino: de dónde venimos, dónde hemos sido arrojados y cuál es nuestra verdadera patria. Las sectas gnósticas con afinidad cristiana consideraban que era Cristo el Salvador, en la medida en que él nos ha traído el conocimiento, la sabiduría para liberarnos de las ataduras de la naturaleza. Él ha atravesado el cosmos –a me-

6 Francisco García Bazán, *Gnosis: La esencia del dualismo gnóstico*, 50.

7 Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 78.

8 Aurelio De Santos Otero, *Los evangelios apócrifos* (Madrid: BAC, 1991), 726.

nudo descrito como conformado por siete esferas– y ha engañado a los arcontes para traernos este conocimiento esotérico, preparado solo para algunos dignos de conocer estos misterios, los «hombres pneumáticos».

Este conocimiento es el que le permitirá a esta elite gnóstica ascender al *eón*, al reino de Dios eterno y atemporal. Cristo ha sido el gran maestro que ha exhortado a los iniciados a buscar el hombre interior y retornar a la patria nativa de la luz⁹. Independiente de la utilización o no de referencias cristianas, todo gnosticismo deposita su esperanza de salvación eterna en la introspección del iniciado para encontrar su auténtico ser en la chispa divina que habita en él y abandonar al hombre exterior y carnal, que se configura como una trampa más del príncipe de este mundo. El gnóstico trabajará entonces para «descubrir en sí mismo por introspección el origen divino del alma para así preparar el retorno a la esfera de la unidad y la verdad»¹⁰. Por ello, el gnóstico busca la salvación, tiene inquietud religiosa, pero no tiene fe, considera que la fe es inferior al conocimiento¹¹. El gnóstico se percibe como un conocedor privilegiado, ya que ha sido introducido a los misterios a los que tiene acceso solo una minoría. Su salvación no es la confianza en un testigo, sino la asimilación de una especial filosofía salvífica. Sin embargo, es una filosofía particular que, sin negar las argumentaciones y las teorías racionales, las ubica en función de la revelación de una ciencia sagrada que provoca una iluminación interior y un total cambio de vida. Concluye en una racionalización de lo sobrenatural sin abandonar por ello la utilización del mito y la alegoría para reforzar su doctrina¹².

Todas estas premisas derivan en un marcado dualismo cósmico y antropológico¹³. La concepción del cosmos y el cuerpo como malignos

9 Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 79.

10 Aurelio De Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, 725.

11 Francine Culdaut, *El nacimiento del cristianismo y el gnosticismo*, 7.

12 Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 68. Francisco García Bazán, *Gnosis: La esencia del dualismo gnóstico*, 38.

13 Christoph Markschie, *La gnosis*, 39.

tendrán consecuencias en la moralidad del «hombre neumático» e incluso en la cristología de las sectas gnósticas cristianas. Como el cuerpo no interesa, ni el enemigo –los arcontes, el príncipe de este mundo, el demiurgo– ni la divinidad se interesan por cuidarlo y respetarlo. Para los gnósticos, Jesús, al bajar a su sepulcro, se descompuso sin poner en peligro su victoria. Su victoria es exclusivamente espiritual y no carnal. Es una resurrección de vida espiritual. Su resurrección es entendida como el retorno del Cristo neumático al *pleroma* y como la supervivencia eterna de su esencia¹⁴. En el plano antropológico, este dualismo tan marcado no implicó necesariamente un ascetismo, ya que la indiferencia sobre el cuerpo invitó también a algunos gnósticos a un libertinaje despreocupado. El cuerpo entendido como una simple envoltura sin valor derivaba fácilmente en un nihilismo moral. Ascetismo u orgía podrían nacer de la misma desvalorización del cuerpo y de la carne¹⁵.

Las sectas gnósticas tienen su origen en el hervidero de doctrinas escatológicas que fue Palestina y todo el Imperio romano alrededor del siglo II¹⁶. La gnosis cristiana, en particular, surge de un intento de hacer competitivo el cristianismo frente al sinnúmero de doctrinas que entremezclaban filosofía y salvación. Adeptos al cristianismo consideraron oportuno explicar y adecuar a personas cultas sus creencias a un nivel que estuviera en consonancia con su época¹⁷. Sin embargo, el deseo de dar autoridad a la historia salvífica cristiana frente a la prestigiosa tradición de la filosofía griega los fue alejando persistentemente de la singularidad de la encarnación de Cristo y de la fe de los apóstoles. Este movimiento de hiper-intelectualización de la economía de la salvación fue transformando su cristianismo en un helenizado mensaje para iniciados, abundante en argumentos y en alegorías explicativas con una fuerte influencia de la antropología

14 Antonio Orbe, *Cristología gnóstica: Introducción a la soteriología de los siglos II y III, Volumen II*, (Madrid: BAC, 1976), 422.

15 Lluís Duch, *Un extraño en nuestra casa* (Barcelona: Herder, 2009), 290. Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 80.

16 Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 65.

17 Christoph Marksches, *La gnosis*, 122.

platónica. El Cristo gnóstico es más ángel y espíritu que verdadera encarnación, es más sabiduría pura que verdadero hombre¹⁸.

No obstante, tal vez exista una razón más profunda que esta para explicar el surgimiento de las diversas sectas gnósticas. Varios autores describen esta época como una época de angustia, en la medida en que va percibiéndose el desgaste de las tradiciones religiosas paganas, sumando a lo anterior la multiplicidad de formas de vida, razas, filosofías y creencias que van poblando el cosmopolita Imperio romano¹⁹. Una tradición religiosa y cultural que se debilita convive con una enorme alternativa de credos y proyectos de vida que, para la comprensión de aquella época, pudo haber resultado abrumante. La tolerancia religiosa, característica de la cultura greco-romana, ya no tenía el contrapeso de una fuerte herencia y memoria viva. Esto obligaba cada vez más a los ciudadanos del gran imperio a hacerse a sí mismos en lo que respecta a identidades y proyectos personales. «En el gran crisol de las postrimerías del Imperio donde se mezclaban hombres de los más diversos orígenes raciales, religiosos y sociales era inevitable que asumiera una importancia excepcional la pregunta "¿Quién soy yo?"»²⁰. La angustia que mencionamos más arriba tiene que ver con la inseguridad que pende sobre las cabezas de los seres humanos en la necesidad de elegir constantemente sus valores y creencias. Se podía elegir una religión tras otra, pero no había forma de sentirse seguro definitivamente²¹. Jonas constata la preponderancia y reiteración, en los diversos documentos y testimonios que nos han llegado de aquella época, de experiencias de desamparo, temor, añoranza, torpor, sentimiento de irrealidad, todas características que en otro tiempo se atribuían al reino de los muertos²². La vida en este mundo comienza a percibirse como extraña y cuesta cada vez más entenderse como el habitante de una patria que

18 Antonio Orbe, *Cristología gnóstica*, 632.

19 Christoph Marksches, *La gnosis*, 122. Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 102. Eric Doods, *Paganos y cristianos en una época de angustia* (Madrid: Cristiandad, 1975), 135.

20 Eric Doods, *Paganos y cristianos en una época de angustia*, 109.

21 Eric Doods, *Paganos y cristianos en una época de angustia*, 173.

22 Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 102.

cultiva la tierra de los antepasados. El hombre se siente más bien un extranjero –alienado– en anhelo de la verdadera patria o, más resignadamente, como un ciudadano del mundo. Esta precariedad e inseguridad vital e identitaria hace que las doctrinas gnósticas se presenten como atractivos antídotos en la medida en que ofrecen «mistéricamente» el retorno a esa patria huidiza²³.

La exuberancia de imágenes y argumentaciones escatológicas presentes en los relatos gnósticos va creciendo en la medida que se hace más aguda la necesidad de conjugar la existencia de Dios, del pleroma natal, con la extrañeza, confusión y maldad que se percibe en este mundo, artificio de voluntades demoníacas. La pregunta por el origen del mal se hace más que acuciante en esos tiempos junto a la necesidad de exonerar a Dios de dicho mal mundano que pareciera ser el origen de toda esa angustia e inseguridad²⁴. Este Dios no pudo haber creado un mundo como este. Se entiende que de un pesimismo que ve en el mal un componente esencial del cosmos se derive la concepción de un Dios lejano y completamente trascendente.

La gnosis cristiana, en particular, traduce el acontecimiento histórico de Dios encarnado a un cristianismo a-temporal, a un cristianismo de las ideas, a un «Cristo conceptual» y experiencia interna, que se experimenta más bien en la metodología introspectiva de los iniciados. El mito gnóstico substituye a la historia, el conocimiento esotérico substituye a la fe, el carácter sectario de una pequeña elite substituye al carácter público y sencillo de la Iglesia naciente, y la benevolencia hacia el mundo entendida como herencia del Padre es substituida por un «anticosmismo» espiritualista²⁵. El tiempo y la carne son reemplazados por una gnosis a-histórica y una mística introvertida, como lo expresa sintéticamente Antonio Orbe: «Que yo sepa ningún gnóstico ha hecho mención expresa del misterio de Belén»²⁶.

23 Lluís Duch, *Un extraño en nuestra casa*, 295.

24 Francine Culdaud, *El nacimiento del cristianismo y el gnosticismo*, 6.

25 Francine Culdaud, *El nacimiento del cristianismo y el gnosticismo*, 24.

26 Antonio Orbe, *Cristología gnóstica*, 444.



Independientemente de la discusión de si la gnosis cristiana surge al interior de la Iglesia como una primeriza herejía o, de otro modo, de simples simpatizantes del cristianismo que desde afuera toman lo que de esta Iglesia les interesa, lo importante es que la Iglesia primitiva fue encontrando los primeros fundamentos de una teología propia sistemáticamente expuesta en la certeza de que la experiencia cristiana no era asimilable de manera alguna a ningún tipo de gnosticismo. La Iglesia cristiana se fue determinando y entendiendo –aunque no exclusivamente– en función a la oposición a estos grupos gnósticos y debatiendo con ellos²⁷. Esta oposición y reacción no fueron el fundamento de la teología cristiana, pero sí su acicate²⁸.

El ajetreo y complicación de sistemas gnósticos del siglo II y III seguramente siga siendo preocupación de algunos especialistas. Sin embargo, llama la atención el atractivo que todavía ejercen en los ánimos de la contemporaneidad, las múltiples doctrinas, distintas en su formulación a las de aquellos primeros siglos del cristianismo, por cierto, pero con claros rasgos generales «gnostizantes» y esotéricos. También llaman la atención las similitudes de aquella época de incertidumbres existenciales en la cual surgió el gnosticismo con la nuestra, que también muestra un agotamiento de viejas tradiciones y experiencias comunitarias y una alta exigencia de autenticidad en los proyectos individuales. No extraña, entonces, que las grandes cuestiones del gnosticismo sigan obsesionando a los espíritus inquietos de nuestro presente. Por ello mismo, sería del todo apresurado describir nuestra actual modernidad como completamente secularizada o irreligiosa²⁹.

2. Kandinsky: El mundo ajeno y su ocaso

Llama la atención, cuando se estudian las doctrinas estéticas de Kandinsky, su añoranza por una mayor espiritualización del mundo.

27 Francine Culdaut, *El nacimiento del cristianismo y el gnosticismo*, 16.

28 Francisco García Bazán, *Gnosis: La esencia del dualismo gnóstico*, 252.

29 Christoph Marksches, *La gnosis*, 172. Peter Berger, *Los numerosos altares de la modernidad: En busca de un paradigma para la religión en una época pluralista* (Salamanca: Sígueme, 2016), 10.

Las descripciones que el artista hace del mundo moderno son las de un hogar arrasado por las ambiciones positivistas, materialistas y por la codicia sin freno de la técnica. Estas visiones modernas han apabullado toda otra forma de pensar y han sido siervas de un culto a lo sensible y al cuerpo³⁰. Se logra ver en sus argumentos la esperanza por una recuperación de la espiritualidad en todas las manifestaciones de la cultura como un avance de los horizontes humanos. Más grande será una época y su humanidad mientras más grandes sean sus aspiraciones a lo espiritual³¹. La época positivista y materialista ha privado al ser humano de la mayoría de los accesos a lo espiritual, pero no por ello ha eliminado todo deseo de elevarse sobre el horizonte mundano. Los nuevos frutos del arte, la filosofía, la religión e incluso la ciencia, han dado indicios de esta nueva elevación. Pese a que «el hombre espiritual ha sido castrado» por mucho tiempo³², este ha sabido rebelarse y ya comienzan a atisbarse los primeros pasos de una nueva era. Kandinsky y otros artistas ya ven venir un cambio en las osadas primeras propuestas de su arte abstracto. En *El jinete azul*, el pintor ruso, citando a Klee, expresa que mientras más terrible es el mundo, tanto más abstracto es el arte. El artista, ante la opresión de un mundo en exceso apegado a lo visible y superficial, busca, casi como una tabla de salvación, en las figuras abstractas una expresión más pura y desencarnada³³. Hastiados de la exhuberancia agobiante de lo carnal y sensible, el arte va buscando caminos de mayor pureza e idealidad.

El arte es considerado uno de los medios más adecuados, si no el más adecuado, para comenzar a abrir el camino espiritual en la espesa selva de la arrogancia materialista. El artista juega un rol de profeta de una nueva era, pero, también, de soldado militante para ir asentando una nueva forma de pensamiento y de vida no solo dentro

30 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte: Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (Barcelona: Paidós, 2012), 29.

31 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas* (Madrid: Síntesis, 2010), 34.

32 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 187.

33 Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul* (Barcelona: Paidós, 2016), 15.

de los márgenes de la historia del arte, sino en todos los rincones relevantes de la civilización. «Nosotros luchamos por los pensamientos puros», sostiene en el almanaque-manifiesto del *Jinete azul*, con el objetivo de que el nuevo arte logre ayudar a la humanidad a «apartar la vista del tiempo»³⁴.

De esta lucha han sido punta de lanza los artistas de la nueva generación, pero también se ven atisbos de cambio de época en los nuevos descubrimientos de la ciencia. Kandinsky ve en la novedosa teoría de la relatividad y en la sorprendente física cuántica un cuestionamiento de los métodos positivos tradicionales y una duda razonable sobre la radicalidad de la materia como último elemento de lo real. En efecto, términos como «curvatura del espacio», «desintegración del átomo», «estados cuánticos de vacío», «materia oscura» o «energía oscura», que, dicho sea de paso, solo un especialista entendería con exactitud, son leídos por Kandinsky como una muestra del desmoronamiento de nuestros prejuicios sobre la materia, como un remezón al método científico y una apertura a una nueva comprensión de la realidad. Kandinsky estaría de acuerdo con el teósofo Steiner, al cual lee con frecuencia después de asistir a una de sus conferencias en 1909, en que, aunque los mismos científicos no se atrevieran a afirmarlo, lo que habían descubierto era nada menos que «el espíritu»³⁵. El artista comienza a percibir en su entorno una serie de cambios, tales como el surgimiento de la música atonal, la feroz crítica nietzscheana a la moral, el resurgimiento de la antroposofía y teosofía como sustitutos de las religiones tradicionales, claros indicios de la desintegración de toda una visión de mundo. Es posible que esta experiencia de disolución inspire el motivo del diluvio en diferentes cuadros (*Composición VI e Improvisación diluvio*, por ejemplo, ambas de 1913). La crisis y la agitación no son más que los dolores de parto del nacimiento de la nueva era de la «Gran espiritualidad»³⁶.

34 Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 289.

35 Julia Martínez Benito, *Kandinsky y la abstracción: Nuevas interpretaciones* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 76-82.

36 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 108.

Kandinsky percibe su misma pintura como una señal más de esa gran revolución espiritual a la que aportará con un arte sustraído de la pesantez de las cosas y su materialidad³⁷. Su estado de ánimo y de receptividad del mundo se describe en este trecho de su autobiografía *Mirada retrospectiva*:

La desintegración del átomo equivalía, en mi alma, a la desintegración del mundo entero. De repente, los muros más gruesos se derrumbaban. Todo se volvía precario, inestable, desvaído. No me habría sorprendido ver una piedra desvanecerse en el aire y volverse invisible³⁸.

3. Kandinsky y el espíritu

¿Qué entiende Kandinsky por espíritu? Por ahora, ya podemos decir que entiende lo espiritual como un trasfondo inmaterial de las cosas, que está más allá de las apariencias visibles y medibles de estas. Este trasfondo inmaterial es la verdadera esencia de las cosas, tal como las ideas eternas e inmutables que las determinan, que solo se manifiestan de una manera contingente en la historia y en la materia, pero que tienen su consistencia auténtica más allá de ellas. En esta misma dirección, luego de un largo trabajo ascético para retirarse las anteojeras materialistas, el artista debe ser capaz de «ver más allá de las apariencias»³⁹. Este «ver» no se refiere a lo visible de las cosas, sino a la «visión» de este reino espiritual al que se accede aprendiendo a mirar dentro del mismo artista-hombre espiritual. Es, literalmente, un ver lo invisible: «El hombre aparta su vista de lo exterior y lo centra en sí mismo»⁴⁰. Si se es capaz de mirar las verdades eternas en el mismo interior del ser humano, se accede a las verdades eternas y espirituales de todo el cosmos. El

37 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky* (Madrid: Siruela, 2008), 128.

38 En: Alain Besançon, *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclasia* (Madrid: Siruela, 2003), 412.

39 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación. El futuro de la pintura* (Barcelona: Paidós, 2016), 64.

40 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 38.

consejo de Kandinsky al artista es realizar una «valoración interior de los medios exteriores»⁴¹. En este sentido, la introspección kandinskiana, su alejar la vista del cosmos, tiene como objeto comprender las leyes inmutables del cosmos. No podríamos hablar, por ello, de un declarado anticosmismo, sino, más bien, de un intento de superar la naturaleza visible para acceder a la naturaleza espiritual. Esta comprensión de la naturaleza espiritual nos permitirá comprender de mejor manera la naturaleza visible, ya que es su origen y fundamento. El artista abstracto no solo hace un ejercicio pictórico y musical en la ejecución de su arte, sino que, además, se adentra en el núcleo espiritual e imperecedero de la más auténtica realidad. Elaborando su arte, conoce las verdades eternas de la naturaleza: «La raíz profunda de las leyes de la composición es idéntica para el arte y para la naturaleza»⁴². Por ello, sería justo sostener que Kandinsky más que «antimaterialista» es «supramaterialista»⁴³, ya que su propuesta es comprender el mundo espiritual vía introspección para lograr entender las leyes que rigen toda la naturaleza visible: «Con el tiempo, posiblemente se demostrará con claridad que el arte "abstracto" no excluye la unión con la naturaleza, sino que, por el contrario, esta unión es más grande y más íntima de lo que ha sido en los últimos tiempos»⁴⁴. Prueba de ello, es el uso espiritualizado de formas protozoarias, invertebradas, microscópicas y zoológicas primitivas que parecieran emerger «esencializadas» en su etapa parisina: *Violeta dominante* (1934), *Composición IX* (1936) y *Azul celeste* (1940) son ejemplos de ello.

Las tesis kandiskianas no reniegan de la ciencia, más bien pretenden ser una ciencia superior. De hecho, siguiendo en este punto a Rudolf Steiner, la nascente disciplina espiritual y artística, ciencia oculta según el teósofo, trabaja con las realidades suprasensibles como la ciencia natural con las realidades sensibles. A partir de esto,

41 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 89.

42 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 100.

43 Julia Martínez Benito, *Kandinsky y la abstracción*, 233.

44 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 107.

se explicaría la convencida afirmación del pintor de que su teoría pictórica ha entrado en la vía científica⁴⁵ y se entendería, también, el ánimo de demostración apodíctica y fundacional que poseen algunos de sus textos sobre arte⁴⁶.

4. Kandinsky y la deidad espiritual

Es necesario precisar aún más la noción de «espiritual» en Kandinsky. En un primer momento denota los rasgos de la búsqueda de unas esencias permanentes tras las variables y arbitrariedad del mundo⁴⁷, la búsqueda de «la naturaleza de la naturaleza» o de un objeto, como dirá Michel Henry muy husserlianamente, como «polo de identidad más allá de sus apariencias sensibles»⁴⁸. En sus cuadros, Kandinsky va depurando las imágenes de toda «carnalidad», quedándose poco a poco con lo esencial: «el ruidoso hombre» se va reemplazando por el silente paisaje; el silente paisaje por el más silente bodegón; hasta que «un punto en un cuadro puede llegar a decir más que un rostro humano» y una línea vertical que se une a una horizontal generan un «sonido dramático»⁴⁹.

Sin embargo, esta espiritualidad, en cuanto gran preocupación del artista, va presentando rasgos aún más amplios en sus escritos teóricos. Lo espiritual, por ejemplo, es atemporal, puede tener manifestaciones en la historia, en el hoy, pero hace referencia a una sabiduría eterna no afectada por el tiempo⁵⁰. El arte abstracto puede tener muchas formulaciones, pero hace referencia a unos contenidos universales y permanentes: es una manifestación de lo eterno-objetivo en lo temporal⁵¹.

45 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 96.

46 John Golding, *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still* (Madrid: Turner y FCE, 2003), 80.

47 Julia Martínez Benito, *Kandinsky y la abstracción*, 75.

48 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 28.

49 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 138.

50 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 21.

51 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 67.

Lo espiritual es también descrito como «el todo» en relación con la naturaleza visible descrita como trozo o fragmento. Es innegable que los márgenes del cuadro son un fragmento, pero, al menos en el artista abstracto, debe ser además símbolo que remita a la totalidad. El artista abstracto ve en cada fragmento de la naturaleza visible «el todo» y trata de remitir al espectador, a su vez, hacia «el todo» por medio del fragmento del color y la línea sobre el plano. «El pintor abstracto no recibe su "inspiración" de un trozo cualquiera de la naturaleza, sino de la naturaleza en su conjunto»⁵². Pareciera apreciarse claramente esta idea en su *Paisaje romántico* de 1911, donde la narración del paisaje, todavía identificable, pasa a segundo plano en comparación al todo que se quiere expresar. Además, Kandinsky sostiene, casi iniciáticamente, que aquellos pocos ya preparados pueden abstenerse de la mediación de un trecho de la naturaleza y «establecer una relación directa con el todo»⁵³.

Se refiere también a «lo espiritual» como «lo absoluto», trascendente, independiente de este mundo de la pesantez. Si bien este reino superior establece las leyes que rigen nuestro reino material, aquel es pensado como independiente y trascendente, absoluto, separado, casi absuelto de nuestro mundo: «Lo absoluto no se debe buscar en la forma»⁵⁴. Kandinsky pinta cuadros absolutos⁵⁵, es decir, cuadros que son objetos, no matizados por la subjetividad del pintor ni abstraídos de otros objetos, sino objetos concretos y objetivos. En un texto de su sobrino filósofo, Alexander Kojève, revisado y visado por el mismo Kandinsky, se nos describe el arte «abstracto» de la siguiente manera:

El cuadro «total» no es una abstracción: el círculo-triángulo (los cuadros de Kandinsky) es en sí en su totalidad; existe pues sin mí, igual que un árbol real. Y si el círculo-triángulo nace, nace como

52 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 173.

53 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 142.

54 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 21.

55 Alexandre Kojève, *Kandinsky* (Madrid: Abada, 2007), 51.

el árbol de la semilla, nace sin mí, es un nacimiento objetivo; es el nacimiento de un objeto⁵⁶.

Por ello, a Kandinsky nunca le agradó mucho el nombre de arte abstracto, más bien consideraba, por el contrario, que su arte hacía referencia a objetos ideales, espirituales, pero concretos. Su arte es arte concreto más que abstracto, hace referencia a «esencias concretas» y no es representación ni abstracción de otro objeto. El cuadro kandinskiano «es» el objeto⁵⁷. «El cuadro círculo-triángulo es más real y concreto que el árbol real»⁵⁸. Lo que podemos preguntarnos, en este punto, es si el cuadro kandinskiano no es, o no pretende ser acaso, el mismo objeto absoluto. ¿Es simplemente un cuadro absuelto de las imágenes sensibles o es la aparición del mismo absoluto, aquel absoluto que rige todas las imágenes sensibles?

Independientemente de lo anterior, podemos decir que todos los rasgos de «lo espiritual» en la obra de Kandinsky parecen apuntar hacia al ámbito divino. Los rasgos que ha utilizado para describir su reino espiritual, tales como ley y esencias eternas, permanencia, totalidad, absoluto, son rasgos que siempre se le han atribuido a Dios. El mismo artista no parece tener reparo alguno en acercarse al lenguaje religioso⁵⁹. Nos habla de superar la materia para caminar «hacia el estremecedor y fragoroso Ser»⁶⁰. Nos advierte que tras «la materia está oculto el espíritu creador»⁶¹. Nos invita a experimentar en un sentimiento cósmico «la música de las esferas»⁶². Uno de sus estudiosos más entusiastas ha podido señalar que en sus obras «se escucha el murmullo del Absoluto»⁶³. El mismo artista ha señalado que sus obras pretenden ser una des-velación, una revelación de una verdad más alta. Pareciera responderse la inquietud expuesta

.....

- 56 Alexandre Kojève, *Kandinsky*, 47.
 57 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 206.
 58 Alexandre Kojève, *Kandinsky*, 43.
 59 John Golding, *Caminos a lo absoluto*, 130.
 60 Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 290.
 61 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 20.
 62 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 150.
 63 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 53.

más arriba: para Kandinsky, en sus cuadros es el absoluto mismo el que se presenta. El cuadro mismo es esa verdad y se identifica con el absoluto para presentarse dentro de los márgenes del cuadro: «Verdad llena de salud que se llama "Heme Aquí"»⁶⁴.

5. Kandinsky: misticismo y religiosidad esotérica

La certeza de que el artista va bien encaminado en su conocimiento del mundo del espíritu se manifiesta en lo que Kandinsky llama «necesidad interior». Esta certeza es la seguridad de que el artista está siendo fiel, en la configuración de la forma, a lo que está más allá de toda forma. Si el arte es desvelamiento de un contenido espiritual, ya que el arte es sobre todo una cuestión de contenido más que de forma⁶⁵, la necesidad interior es la certeza de que este contenido absoluto se está mostrando auténticamente. Los medios son santos si son interiormente necesarios, pecaminosos si no provienen de aquella certeza⁶⁶. Ahora bien, toda certeza debe provenir de una evidencia. ¿Qué método propone Kandinsky para alcanzar esa indubitabilidad de la necesidad interior? Fehacientemente, dejará de lado los métodos de la ciencia positiva o, al menos, lo que él considera que son los métodos de la ciencia positiva. Por ejemplo, la razón en su uso lógico:

Mi consejo es, por tanto, que desconfíen de la lógica en el arte...
¿No se evidencia la necesidad de completarlos con métodos desconocidos (u olvidados), con métodos que apelan al «subconsciente», al «sentimiento», y que frecuentemente se llaman místicos?⁶⁷.

No podemos deducir que el artista ruso aconseje la irracionalidad completa, pero sí, al menos, se observa un deseo de querer abrir el campo del conocimiento humano a intuiciones que incluyan

64 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 132.

65 Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 288.

66 Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 12.

67 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 224.

elementos a-rationales o no considerados en el uso lógico-analítico de la razón⁶⁸. Una intuición que, como veíamos más arriba, pasa necesariamente por la introspección y el conocimiento interior. Un conocimiento así tan difícil de explicar es aún más difícil de poner en práctica, por lo que este acceso queda reservado solo a unos pocos «videntes». Los artistas de la nueva generación están dentro de estos pocos, ya que están dispuestos al sacrificio, a empujar el carro de la humanidad y pagar el costo de la incompreensión por ello⁶⁹.

Desde aquí se logra comprender la simpatía que Kandinsky, junto a muchos artistas de su generación, tenía por el arte primitivo o el arte de culturas no occidentales. Él lo declaraba como «nuestro parentesco espiritual con los primitivos»⁷⁰. Principalmente, se valoraba en estos artistas originarios el esfuerzo por representar lo esencial de la realidad sin quedar prisioneros del ejercicio mimético y de replicar la visibilidad de las cosas. De alguna manera, Kandinsky ve en los «artistas primitivos» un antecedente inmemorial de las pretensiones de su mismo arte abstracto o espiritual. Ve en ellos su mismo afán de no quedar obnubilado por la superficialidad y la envoltura material de lo real. «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»⁷¹. Ve en ellos el deseo de penetrar y manifestar a los demás el fondo oculto y eterno que determina el cosmos entero. Se exalta la ambición del arte de estos pueblos originarios, ya que, al menos según la lectura de Kandinsky, no son esclavos de una determinada contingencia histórica o de una circunstancia específica en la vida de un individuo o una comunidad, sino que pretenden apuntar siempre a un reducto sagrado y trascendental, que trasciende todas las vidas y toda la historia. Los primitivos imprimen a sus obras el carácter esencial que

68 Robert Hughes, *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000), 299.

69 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 33-35. Vasili Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos* (Barcelona: Paidós, 2017), 28.

70 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 21.

71 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 21.

occidente ha olvidado: todo arte es sagrado⁷². Todo arte tiene como misión primera orientar la mirada del espectador hacia los niveles más altos de realidad y de sentido. En *El jinete azul*, el almanaque que editó junto con Franz Marc, esta valoración aparece por todas partes. Los artistas parecieran tener la meta de olvidarse de todo lo que aprendieron en sus escuelas de arte, de todas sus teorías pictóricas, de todos sus prejuicios morales occidentales o, derechamente, parecieran tener la meta de «desaprender» todo occidente. «Quiero ser como un recién nacido, no saber nada acerca de Europa», afirmaba Klee⁷³. La razón es que la simplicidad y espontaneidad del arte primitivo para dirigirse directamente a lo sagrado pareciera ser lo único que no se pudiera aprender. Ante la idea de un occidente que ha maltratado y vilipendiado a la naturaleza y la experiencia mística del «todo», este arte originario se les presenta como natural, sagrado y bienaventurado. El camino a seguir para el artista será en adelante continuar con la obra de estos proto-creadores de caminos hacia lo absoluto, constructores de señales y de «jeroglíficos de lo invisible»⁷⁴, mensajes que se dirigen hacia la divinidad⁷⁵. En palabras de Marc, el artista debe «crear símbolos que pertenezcan a los altares de la futura religión intelectual»⁷⁶. Este arte nuevo ya tiene su «deber ser»: colocarnos ante símbolos de un dios espiritual que desconocemos, por ahora, pero que ya anuncia su advenimiento y el de la época de la «gran espiritualidad» regida por sus principios eternos.

Para decirlo con más claridad, tras todos los esfuerzos artísticos de Kandinsky se evidencia una gran religiosidad y, para decirlo más precisamente, el anhelo de una nueva y mejor religiosidad. Ante la visión amarga que tiene de la modernidad, el artista ve emerger una religiosidad nueva para un hombre nuevo. Esta religiosidad no tendrá el carácter exclusivista e intransigente de las anteriores formas,

72 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 149.

73 En: Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 12.

74 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 167.

75 John Golding, *Caminos a lo absoluto*, 73.

76 En: Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 12.

rituales e instituciones religiosas, sino que logrará unificar, en un solo contenido sincrético, la sabiduría dispersa que se encuentra en cada una de ellas. Una religión de la sabiduría y de una experiencia espiritual interiorista⁷⁷.

Al parecer, Kandinsky llega a esta convicción porque no logra ver ya lo divino presente en la naturaleza, más bien, lo ve *tras la naturaleza*, o sobreabundando infinitamente la naturaleza, dándole vida a esta, pero desde un trasfondo invisible y a-histórico: «Kandinsky contempla las cosas que le rodean en un estado de panteísmo místico. Tal y como predicen las doctrinas ocultistas, todo tiene alma, todo está vivo»⁷⁸. Ante este mundo ya prostituido y vapuleado por el trabajo unilateral del pensamiento científico y la hiperactiva técnica moderna, el artista abstracto busca una religiosidad de la «Idea divina», vaciada ahora de toda atadura antropomórfica o cosmomórfica⁷⁹. Frente al racionalismo, él propone el misterio y el misticismo; frente al materialismo, la espiritualidad; frente a la idea de progreso, prefiere un neo-milenarismo y la promesa de una nueva era de seres espirituales; frente al positivismo, propondrá un conocimiento místico trascendental. Un arte surgirá de aquí, un arte que ya no es manifestación de lo divino en la naturaleza, sino de lo divino mismo. Un arte autónomo de la naturaleza y paralelo a ella, casi como un rival de lo creado o, mejor dicho, como patencia y epifanía de sus sagrados paradigmas.

Kandinsky y muchos otros artistas que compartían con él la depuración de las formas, Mondrian y Malevich, por ejemplo, vieron en la teosofía o antroposofía unas doctrinas que empezaban a comprender lo que debía ser esta nueva religiosidad. Con mayor o menor adhesión, con mayor o menor conocimiento de su abundante obra escrita, estos artistas maduraban las propuestas de Helena Blavatsky y Rudolf Steiner, dos grandes difusores de estas doctrinas esotéricas.

77 John Golding, *Caminos a lo absoluto*, 24.

78 Alain Besançon, *La imagen prohibida*, 411.

79 Alain Besançon, *La imagen prohibida*, 462.

Golding afirma sobre este punto: «Ninguno de los pintores abstractos del siglo XX llegó a la abstracción a través de naturalezas muertas. Cada artista vio su obra cargada de un significado esotérico oculto»⁸⁰.

Es difícil resumir todo lo que estos autores esotéricos propugnaban, ya que su obra es voluminosa y abordaron infinidad de temas, pero el núcleo de sus tesis apunta hacia un conocimiento esotérico de la divinidad, con pretensiones científicas, que no solo afirman una divinidad espiritual e inaccesible por medio de los sentidos⁸¹, sino que, además, sostienen que esta divinidad la han compartido, sin saberlo, todas las religiones históricas⁸². Enfocándose en sus diferencias, las religiones históricas han perdido el tiempo sin identificar el sustrato común que hay en todas ellas. Los maestros del esoterismo van tomando ingredientes de distintas creencias y las van unificando en un solo conocimiento trascendental, entendible, por el momento, solo para unos pocos. La *sofía* de estos autores es, además, muy atractiva para los artistas, porque le entrega al arte una función de revelación simbólica de estas grandes verdades trans-temporales:

Steiner buscaba una fusión muy especial entre ciertas formas ocultas del conocimiento oriental y la tradición apocalíptica del gnosticismo cristiano, y el que Steiner viera en Rusia un puente entre ambas debió atraer a Kandinsky. Además, Steiner se interesaba por el simbolismo del color⁸³.

En Kandinsky esto se traducirá en una concepción del arte como revelación del mismo absoluto. Su trabajo no pretende ser copia ni de la naturaleza ni del absoluto. No intenta copiar unas ideas eternas vistas previamente. Su arte, más bien, es epifanía de las esencias espirituales mismas, es revelación de esta divinidad que, poco a poco, va haciéndose patente en su época. Pensando en la obra de

80 John Golding, *Caminos a lo absoluto*, 26.

81 Helena Blavatsky, *La voz del silencio y la clave de la teosofía* (Madrid: Biblok, 2016), 145.

82 Helena Blavatsky, *La voz del silencio y la clave de la teosofía*, 88.

83 John Golding, *Caminos a lo absoluto*, 87.

Kandinsky, Henry llegará a decir: «La vida está presente en el arte según su esencia propia»⁸⁴ y «el arte es la resurrección de la vida eterna»⁸⁵. No es un dios encarnado, sino una deidad que llega a ser gracias a la obra de arte y acontece en el alma misma del artista. La obra de arte nos manifiesta esta experiencia espiritual íntima⁸⁶. Todo esto implica un proceso de ascesis del autor de la obra, pero también del espectador. La invisibilidad de este desvelamiento necesita que el espectador deje de mirar de la manera acostumbrada y aprenda a mirar con la mirada interior.

El pintor ruso no parece ver diferencia alguna entre sus afirmaciones, muy influenciadas por este esoterismo, y la ortodoxia cristiana, ya que interpreta el cristianismo como el conocimiento de una deidad trascendental y eterna, manifestada en la vida interior de las personas, muy cercano al Cristo eterno del gnosticismo. Nos dice con seguridad: «Advertí que esa concepción de arte es cristiana y que al propio tiempo lleva en sí los elementos indispensables para acoger la "tercera" revelación, la revelación del Espíritu»⁸⁷. No es extraño que algunos motivos de los cuadros, que van caminando desde sus cuadros todavía figurativos hacia su abstracción final, tengan una referencia cristiana muy clara: *San Jorge, Todos los santos, San Vladimiro*. Los 15 preliminares afines –dibujos, acuarelas, grabados– de *Composición VII* (1913) giran en torno a temas escatológicos: el diluvio, la resurrección y el juicio final⁸⁸. La mayoría de los investigadores coinciden en que sus jinetes simbolizan la victoria de lo espiritual sobre lo terrenal; el arcoíris, la alianza entre Dios y los hombres tras el diluvio; el castillo sobre la colina es la mansión celestial en la tierra⁸⁹.

84 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 145.

85 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 167.

86 Alain Besançon, *La imagen prohibida*, 435. Jaime Brihuega, «W. Kandinsky», en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, ed. Valeriano Bozal (Madrid: Machado, 2010), 249-252.

87 En Julia Martínez Benito, *Kandinsky y la abstracción*, 245.

88 Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky*, 52.

89 Julia Martínez Benito, *Kandinsky y la abstracción*, 260.

6. Kandinsky y el artista profeta

El pintor ruso, a partir de estos presupuestos, extrae una concepción muy peculiar sobre la misión del artista, muy similar a un iniciado, muy parecido a un mediador entre las verdades más altas y el pueblo, un profeta de un mundo espiritual por venir, un ser señalado con un destino que lo distingue de la humanidad común y corriente: «El espíritu que conduce al reino del mañana sólo se reconoce a través de la intuición (a la que conduce el talento del artista)»⁹⁰. En una página de su obra principal atribuye dos de los tres títulos de Cristo al nuevo artista espiritual: rey y sacerdote⁹¹. El artista es «servidor de designios más altos cuyos deberes son precisos, grandes y sagrados»⁹². El tercer título, el de profeta, lo podemos colegir de varios de sus escritos, sin mucho esfuerzo. Por ejemplo, nos explica que el arte vislumbra las «primicias más importantes de la revolución espiritual» que ya llega⁹³, y, por lo mismo, está especialmente llamado a la construcción y anuncio del «nuevo reino espiritual»⁹⁴. Esta idea del pasaje a una nueva era creemos encontrarla en sus motivos del barco en viaje: *Barca de remos* (1920) y *Remeros* (1912). Kandinsky propone no solo una nueva religiosidad, no solo un nuevo rol al artista, sino también lo que él estima como la verdadera sustancia y precipitado de todas las religiones anteriores, incluido el cristianismo.

En este sentido, no se podría hablar totalmente de una iconoclasia en Kandinsky, ya que, pese a tener una concepción de una divinidad hiper-trascendente y supra-natural, considera que la divinidad puede ser –si no representada, por ser absoluta– al menos hecha manifiesta, de alguna manera, en el cuadro abstracto. Incluso, es lo único digno de ser representado. La futilidad de la pintura representativa estaría, desde este punto de vista, en que

90 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 35.

91 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 104.

92 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 103.

93 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 92.

94 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 108.

pinta la mera exterioridad de las cosas. El arte figurativo se detiene en algo que hay que superar. Llegaría Kandinsky, por lo tanto, a una especie de clericalismo esotérico-espiritualista: solo lo más elevado, solo lo divino es digno de ser pintado. En este sentido, no es iconoclasta. Conserva de la iconoclasia, sin embargo y paradójicamente, el rechazo a manifestar lo divino por medio de la representación de la naturaleza o de las figuras visibles diariamente a nuestros ojos. El iconoclasta bizantino del siglo VIII diría que la naturaleza no sirve para representar a Dios porque es una naturaleza caída e indigna de representar la perfección divina. Kandinsky en *Mirada Retrospectiva* afirma que no podemos servirnos de la naturaleza porque mantiene la pesadez y la visibilidad de la materia. «Hay que aprender a amar toda forma nacida necesariamente del Espíritu, creada por el Espíritu y odiar toda forma que no provenga de él»⁹⁵. En síntesis, en esta mezcla de iconoclasia e iconodulia, en esta afirmación y silencio de las imágenes, en esta ansia de una imagen más allá de toda imagen, en esta búsqueda de un trazo y color visible-invisible está el gozne teórico sobre el cual gira la obra del pintor ruso.

Llegados a este punto, no solo podemos apreciar los pilares de la estética de Kandinsky, sino también las dificultades y encrucijadas en las cuales coloca al arte mismo. En efecto, en este camino por representar lo invisible y espiritual, ¿no se hace finalmente inútil la existencia del arte? Si lo más importante es esta nueva espiritualidad que se avecina, ¿no será más sensato dirigirse directamente a esta sabiduría y experiencia íntima sin necesidad de pasar por la inevitable visibilidad de la pintura? Porque, por muy descarnada y simbólica que sea, la pintura sigue siendo color y trazo visible a la mirada. Si le exigimos al arte que exista siempre y cuando sea lo menos posible una imagen, ¿no perdería el cuadro y el arte su razón de ser? Como afirma Besançon: «El arte de Kandinsky es el médium de una experiencia espiritual donde todo se abandona finalmente a lo invisible,

95 En Alain Besançon, *La imagen prohibida*, 414.

incluso la pintura de Kandinsky»⁹⁶. ¿No anunciará el silencio de las formas? ¿No anunciará el arte abstracto el fin de la obra-objeto y el paso al arte-testimonio, es decir, el arte donde la obra pareciera ser el mismo artista?

Muchos artistas contemporáneos parecieran seguir la vía de transformarse en testigos más que en creadores⁹⁷ y en testigos de una vida distinta de la profana-ordinaria de cada día. ¿No tienen cierto aspecto de rito religioso aquellas *performance* que descolocan la agitada vida urbana actual en ocasiones? ¿No pretenden la entrada de cierta realidad sobrenatural en la normalidad de nuestras vidas profanas? Más que objetos, parecieran ser acontecimientos. El artista pareciera librarse del objeto para esculpir su estatua interior. Los museos de arte contemporáneo exponen místicamente no una obra, sino un especial testimonio, una única experiencia relatada desde las entrañas.

El cuadro kandiskiano pretende ser lo que manifiesta lo espiritual, pero de alguna manera también es lo manifestado, lo espiritual mismo. La cuestión de cómo ser lo revelado y, al mismo tiempo, lo revelante es lo que debe resolver cada uno de sus cuadros: «La homogeneidad ontológica del contenido y de los medios de la pintura»⁹⁸, unos cuadros que «compiten ontológicamente con el mundo real»⁹⁹. Un cuadro absoluto, pero, a su vez, relativo a un punto y línea sobre el plano. Un absoluto que llega a acontecer gracias a la relatividad del cuadro. Frente a cada cuadro nos hacemos contemporáneos del absoluto¹⁰⁰, el plano espiritual que acaece gracias a la materialidad del cuadro. Por ello, creemos entenderlo bien al afirmar su proyecto artístico como una disposición atenta al acontecimiento de lo espiritual-absoluto. Sin embargo, aunque suene paradójico, es importante recalcar que este sería un acontecimiento no de la historia, sino un

96 Alain Besançon, *La imagen prohibida*, 430.

97 Jean Luc Nancy, *El arte hoy* (Buenos Aires: Prometeo, 2014), 28.

98 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 23.

99 Alberto Luque, *Arte moderno y esoterismo* (Lleida: Milenio, 2002), 363.

100 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 12.

acontecimiento en la a-temporalidad del alma del artista, un acontecimiento místico e íntimo, un acontecimiento del «hombre interior». Un tal acontecimiento del ánimo, similar a lo que sucede en la música, según Kandinsky, en cuanto la más espiritual de las artes, en la medida en que es la más interior, la con «menos exterioridad», la con menos carácter de objeto externo. Su pintura pretenderá alcanzar los mismos poderes que la música: ser un acontecer del alma y no una réplica de las formas exteriores. No obstante, no es una mera descripción de un estado de ánimo subjetivo del pintor –«no quiero pintar estados de ánimo»¹⁰¹–, sino la realización-acontecer de lo *absoluto-espiritual* en el arte, por medio de la atenta disponibilidad del artista que abre espacio en su interioridad para ese acontecer.

Rastrear el camino desde la abstracción al arte de nuestros días rebasa las pretensiones de este artículo. Sin embargo, es posible afirmar que la importancia dada a lo espiritual en el arte permanecerá como una inquietud lacerante en la generación que ahondó y coronó las preguntas y propuestas de Kandinsky: la generación de Pollock, Newman, Rothko, Still. Quedó en ellos la enorme misión –y el problema a resolver– de hacer manifiesto lo invisible a través de lo visible, la espiritualidad y la conciencia por medio de la materialidad.

A modo de conclusión: Kandinsky y el gnosticismo

Llegados a este punto, respondiendo a la pregunta investigativa inicial respecto a las posibles similitudes entre el gnosticismo y las doctrinas estéticas de Kandinsky, se puede concluir que:

1. Pese a algunas afirmaciones aisladas, por ejemplo, la idea de «luchar contra la naturaleza»¹⁰² y otras parecidas, no existe en Kandinsky la idea de un «anticosmismo», como el presente en todos los gnosticismos del siglo II. Para el gnóstico, el mundo es

101 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 58.

102 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 94.

esencialmente maligno en cuanto artificio de demonios y arcon-tes. El gnosticismo, finalmente, asociaba la materia con el mal. Para Kandinsky, el mundo y sus imágenes no son malignas, son simplemente oscuras, son envoltorios insuficientes para manifiestar lo que palpita dentro de ellas¹⁰³. La materia y las imágenes sensibles son un velo que oculta el espíritu¹⁰⁴, oscurecen el alma del objeto¹⁰⁵, su latido interno¹⁰⁶. Es cierto que desvaloriza la materia en comparación al espíritu, pero no para negar como detestable para siempre a la materia. No hay dualismo metafísico, pero sí una pérdida del valor de la materia. Por ello, más que un anticosmismo, vemos en el pintor ruso la noción de un «supra-cosmismo». Más que negar la materia, Kandinsky invita a superarla para conocer sus leyes eternas. En lo que sí coinciden el gnosticismo y la cosmovisión kandinskiana es en la convicción de que no podemos hacer una imagen adecuada de la divinidad partiendo de la mimesis de la materia. Toda imagen de Dios hecha a partir de la materia es falsa, aunque llegan a esta convicción por razones distintas: el gnosticismo, porque considera que la materia y la carne es pecado, y Kandinsky, por su parte, porque la considera pesada, oscura y sigue siendo velo respecto a las leyes divinas que le dan vida.

2. Tanto en Kandinsky como en el gnosticismo, se da una fuerte desconfianza hacia las religiones institucionalizadas y tradicionales. Ambos rehúyen de la exterioridad e historicidad de la Alianza de los hebreos con el Señor y de la Nueva Alianza de la Iglesia de los apóstoles por medio de la encarnación de Cristo. Lo que no les agrada a ambos planteamientos es la historicidad y la carnalidad que logran percibir en toda esta tradición. Aspiran a una experiencia religiosa interiorista y mística que no dependa de sucesos, de hombres-testigos concretos ni de una comunidad.

103 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 177.

104 Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 131.

105 Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 144.

106 Vasili Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 177.

Aspiran a una religiosidad basada en una experiencia individual surgida de un conocimiento iniciático superior a cualquier otro conocimiento. Consecuencia de esto, los gnósticos identificarán a Yahvé con el mismo príncipe de las tinieblas y ensalzarán a la serpiente del paraíso y al Cristo celeste y eidético. Kandinsky, en base a similar desconfianza, tomará recursos de las nuevas doctrinas esotéricas y del arte primitivo para intentar llegar a una religiosidad más pura y menos exterior. Ambos aspiran a una religiosidad de contenidos universales comunes, a-históricos y perennes, que, en el fondo, son el sustrato de todas las religiones conocidas, todavía demasiado comunitarias, históricas, exteriores, sensibles. Es sintomático que el mismo Kandinsky narrara que en sus cuadros fuese reemplazando los caballos por el círculo, ya que era un símbolo más adecuado de la vida espiritual (Por ejemplo, *Composición VIII*, de 1923 y *Algunos círculos*, de 1926). Destacó la importancia, para su arte, de la serpiente mordiendo la cola, la figura circular que es «símbolo del infinito y la eternidad»¹⁰⁷. Esta imagen de la serpiente en círculo es la misma que usaban como distintivo los gnósticos ofitas y naasenos del siglo II¹⁰⁸.

3. La religiosidad de Kandinsky y el gnosticismo se basa en una certeza interior o necesidad interior –que en el fondo es una revelación interior– a la cual se llega por métodos místicos y extra racionales que superan la lógica y la razón común de los sabios¹⁰⁹. En ambas, cuando se hace mención de Cristo, se lo entiende más bien como un Cristo interior y exclusivamente espiritual¹¹⁰. La resurrección de Cristo es prominentemente resurrección de su espíritu. De hecho, las sectas gnósticas hacen la diferencia entre Cristo celeste y Jesús de Nazareth, es decir, la diferencia entre el verdadero Dios eterno y su simple aparición histórica.

107 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 81.

108 Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 126.

109 Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 68. Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 65.

110 Francine Culdaud, *El nacimiento del cristianismo y el gnosticismo*, 52.

La descomposición física de Cristo, de haber ocurrido, no compromete, para el gnóstico, la victoria espiritual de Cristo¹¹¹. El Reino de Dios es atemporal y se identifica con el estado espiritual del gnóstico. «El Reino está dentro de vosotros», como se afirma en el *Evangelio de Tomás*¹¹². La revelación la hacen las chispas divinas que han quedado veladas por la materia, según los gnósticos. Para Kandinsky, la revelación la hace la comunicación de vida verdadera por causas místicas que van reflejándose en el alma y en la obra del artista¹¹³. El alma se vuelve un acontecimiento de Dios y el hombre se va haciendo divino¹¹⁴. Podríamos entender la «necesidad interior» de Kandinsky como una versión psicologizada del *pleroma* gnóstico¹¹⁵. El hacer místico del arte hace advenir al ser espiritual y se confunde con él¹¹⁶. El artista abstracto renuncia a representar la naturaleza, por poco divina. Renuncia a representar lo divino, por imposible. Finalmente, lo que hace «no es representar, sino desvelar» lo divino en el mismo cuadro. El lenguaje del arte, tal como Kandinsky escribe en un catálogo de una exposición en Múnich en 1910, es: «Hablar de secretos a través de lo secreto. ¿No es este el tema?»¹¹⁷. En ambos casos, es esta certeza mística interior, obtenida por conocimiento iniciático y no por gracia, la que nos salva. No la comunión, no la fe, no la fidelidad a la Alianza, sino el conocimiento obtenido por métodos introspectivos.

La consecuencia de esa concepción es la defensa de un elitismo espiritual. No todos pueden salvarse, en el gnosticismo, porque no todos pueden acceder a esta sabiduría y a aquel éxtasis sin carne de los misterios. Para Kandinsky, no toda la gente puede

.....

111 Antonio Orbe, *Cristología gnóstica*, 422.

112 Aurelio De Santos Otero, *Los evangelios apócrifos*, 689.

113 Vasili Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 65.

114 Massimo Borghesi, *Secularización y nihilismo. Cristianismo y cultura contemporánea*, (Madrid: Encuentro, 2007), 16.

115 Lluís Duch, *Un extraño en nuestra casa*, 331.

116 Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 12.

117 En: Hajo Düchting, *Wassily Kandinsky*, 52.

sacarse las anteojeras materialistas por falta de talento, pero también por siglos de una educación superficial y positivista¹¹⁸. Su elitismo indica, también, un claro malestar por el progresivo asentamiento de una sociedad y cultura de masas¹¹⁹. Aquí percibimos, sin embargo, una diferencia, ya que Kandinsky esperaba que en una nueva era espiritual esta *sofía*, que era ahora solo una intuición de unos pocos, fuera la sabiduría compartida por todos los hombres.

Otra diferencia en este punto es la diferencia de contenido, en ambos, de su noción de «salvación». Para los gnósticos, la salvación es el retorno del *pneuma*, de la chispa divina, a su patria celeste, al *pleroma*, desde la cual ha caído a la carne vil. Es una vida eterna, espiritual, a-histórica, pero vida cierta después de la muerte y salvación de la aniquilación. La salvación en Kandinsky, en cambio, es participación en el alma del artista del absoluto espiritual que rige toda la naturaleza¹²⁰. La participación mística-panteísta en el todo de la vida es lo que el pintor ruso va madurando como su pensamiento en torno a la «salvación».

4. El anhelo de una patria perdida parece darse principalmente en las doctrinas gnósticas, con sus ricas mitologías de retorno al *pleroma*, la patria espiritual objeto de su nostalgia. En Kandinsky hay también un fuerte desarraigo con su época, que observa envilecida por el materialismo y el dominio técnico. Su patria, sin embargo, la buscará no solo en la pureza del arte primitivo, en sus gestos y símbolos esenciales, sino también en la esperanza de una época por venir, la de los grandes espirituales, los tiempos de «la tercera revelación»¹²¹. En esto se nos muestra como un heredero más del gnosticismo modernista de Joaquín de Fiore¹²², profeta

118 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 64.

119 Alberto Luque, *Arte moderno y esoterismo*, 258.

120 Vasili Kandinsky y Franz Marc, *El jinete azul*, 133.

121 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 89.

122 De acuerdo con Dūchting, Kandinsky y todo el grupo de *El jinete azul* conocían y discutían las doctrinas de Joaquín de Fiore, principalmente, la obra «La tercera revelación».

de la edad del Espíritu, que consolidaría y superaría la edad del Padre y la edad del Hijo, ya pasadas¹²³. La diferencia de la gnosis moderna con respecto a la antigua es la de ubicar el *pleroma* en el futuro, en el *novum* espiritual del mañana y en el progreso creciente. El presente no es ya nuestra patria: «El eón futuro, que hay que realizar *ex novo* se basa en el desprecio del presente»¹²⁴. No nos narra Kandinsky con imágenes vivas la caída del *pneuma* y su retorno al eón-*pleroma*, como los gnósticos. Esta vivacidad de imágenes la reemplaza, sin embargo, por sus trazos y colores sobre el plano que serán los símbolos de una religión futura. Su anhelo de patria desembocará en trabajar para dejar acontecer un absoluto-espiritual que pronto reinará sobre la tierra. Este carácter profético nos confirma que su «supra-cosmismo» no le hace renegar del todo de la naturaleza y la historia, ya que ve para ambas una salvación, ve para ambas una restauración como «patria verdadera». Sin embargo, es una restauración moderna, tan moderna como de la que quería escapar, ordenada por un sistema espiritualista y con pretensiones de ciencia oculta, y que solo verá plenamente la humanidad del mañana¹²⁵.

5. Junto con los rasgos comunes que se encuentran entre las doctrinas gnósticas de la antigüedad y la estética-metafísica kandiskiana, se observa una coincidencia en el origen de ambas cosmovisiones. Ambas surgen de un contexto existencial en el que es muy difícil dar sentido a la vida. Alrededor de ambos sistemas de pensamiento, las tradiciones religiosas y culturales van decayendo y se les proponen, en su recambio, una multiplicidad de ofertas de sentido. El gnóstico no podía sacar de su cabeza la inquietud de cómo entender el mal en un mundo cuyo origen primero debía ser un Dios bueno. El artista abstracto no podía dejar de pensar cómo dar sentido –que siempre lee como

123 Henri De Lubac, *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore I* (Madrid: Encuentro, 1989), 14.

124 Massimo Borghesi, *Secularización y nihilismo*, 14.

125 John Golding, *Caminos a lo absoluto*, 135.

espiritual e invisible– en un mundo lleno de materialismo, intereses de ganancia mezquina, preocupaciones de dominio y explotación de la naturaleza y del hombre mismo. Ambas actitudes parecieran ver el mundo dominado por fuerzas demoníacas y abandonado por Dios y a los seres humanos como «arrojados a un mundo extraño»¹²⁶. Es el «desencantamiento del mundo» ya explicado por varios autores¹²⁷. Frente a este panorama, ellos vislumbraron como única salida la intuición –por nuevos y poco conocidos medios– de una realidad «totalmente otra», libre de las fuerzas que encierran brutalidad e infelicidad. El gnosticismo y el arte abstracto presentan un reino «absolutamente otro», donde olvidar los agravios de este mundo¹²⁸. Cada cual echó mano de lo que más cerca tenía: los gnósticos de los sistemas filosóficos y misterios paganos y del cristianismo naciente; Kandinsky, por su parte, de la filosofía de Schopenhauer¹²⁹, del arte primitivo y de las propuestas de sentido de la antroposofía y la teosofía.

Retomando la propuesta inicial, sería un error ver en el gnosticismo y en el inicio del arte abstracto de Kandinsky solo unas novedosas reformulaciones teóricas. Ambas son expresión de un desamparo, de una ausencia de patria que impide al individuo comprenderse totalmente a sí mismo. Es difícil dar sentido a los proyectos de vida individuales si no se entronca y no se trabaja una cierta tradición, si no existe una herencia de la cual partir. El desamparo consiste en

.....

126 Hans Jonas, *La religión gnóstica*, 98. Eric Voegelin, *Ciencia, política y gnosticismo* (Madrid: Rialp, 1973), 18.

127 Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (México D. F: FCE, 2011), 149 y 204. Max Horkheimer y Theodor Adorno, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos* (Madrid: Trotta, 2001), 59.

128 Theodor Adorno, *Teoría estética* (Madrid: Akal, 2004), 49. Alberto Luque, *Arte moderno y esoterismo*, 132.

129 Supera los márgenes de nuestro estudio indagar este punto como se merece, pero está bastante aceptada la influencia de Schopenhauer en la estética de Kandinsky (Alain Besançon, *La imagen prohibida*, 363; Michel Henry, *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*, 133; John Golding, *Caminos a lo absoluto*, 87); la naturaleza como una representación de la Voluntad, los fenómenos de la experiencia como «Velo de Maya» que ocultan el verdadero fundamento de la realidad, la visión negativa del mundo, la altísima labor del arte como liberador de las ataduras fenoménicas, la música como la más espiritual de las artes, etc. Clarifica bastante este punto la lectura del libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*. Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación I*. (Madrid: Trotta, 2009), 223 y ss., teniendo en mente la estética de Kandinsky.

la obligación y el tremendo peso de partir de cero y el imperativo de hacerse completamente a sí mismo¹³⁰. Una pobreza de tradición y experiencia que debe conjugarse con un inmenso abanico de ofertas de sentido¹³¹. Kandinsky no puede sumarse fácilmente a la tradición occidental moderna –como muchos seres humanos de la contemporaneidad– y, en su reemplazo, se remonta a la tradición oculta de la gnosis. En ella logra reafirmar su proyecto vital individual y artístico. Sin embargo, el problema de en qué tradición entroncar los proyectos de vida individual y de si es necesaria una tradición pertenece no solo al artista ruso, sino a la inquietud intelectual de la especial modernidad que experimenta. Por todo ello, estamos de acuerdo con esta afirmación de Alain Besançon sobre las pretensiones en el origen de la abstracción:

La instauración de la abstracción no puede considerarse una fórmula o un camino pictórico entre otros, del mismo modo que el puntillismo, el fauvismo o el cubismo. Sus fundadores la entendieron como una revolución, más aún, como una mutación total, y no sólo de la pintura. Les doy la razón¹³².

La pintura de Kandinsky no surge solamente de una discusión pictórica, surge también de todo un debate cultural e histórico de la civilización occidental. En cada uno de sus cuadros no solo se intenta resolver un problema pictórico, sino que se intenta resolver un problema metafísico y existencial. La posibilidad o no de dar un sentido trascendental a la existencia. «Es muy posible que un cuadro que no contenga más de dos rectángulos pueda causarle a su autor más inquietudes que las que le produjo a un artista del pasado pintar una Madona»¹³³. Nos atrevemos a decir que las mismas dificultades e inquietudes que enfrenta el artista abstracto al pintar son las que enfrenta el ser humano contemporáneo al elaborar su propia vida.

130 Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo* (Madrid: Alianza, 1992), 95. Peter Berger, *Los numerosos altares de la modernidad*, 39.

131 Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* (Buenos Aires: Taurus, 1989), 168.

132 Alain Besançon, *La imagen prohibida*, 464.

133 Ernst Gombrich, *La historia del arte*, 451.

Las teorías gnósticas del siglo II y las de Kandinsky tienen su raíz en esta inseguridad y fragmentación de la personalidad:

La gnosis irrumpe en las situaciones de grave desorientación normativa, cuando los sistemas sociales –especialmente, el religioso–, a causa de su falta de credibilidad, se muestran incapaces de garantizar un mínimo de seguridad y sentido al paso del ser humano por este mundo¹³⁴.

Del planteamiento de estos graves problemas surge la prometeica y genial obra pictórica del ruso que intenta dar color a un absoluto dador de sentido, pero, sobre todo, surgen desde aquí los acentos de un problema vital que nos acompaña hasta el día de hoy. El artista ruso intentó superar la razón instrumental y la voluntad de poder, intentó superar el «caparazón instrumental»¹³⁵ y el espíritu de sistema moderno que pretende dominarlo todo mediante el cálculo y la previsión, y que tanto agobiaba a su religiosidad. Sin embargo, para superar esa modernidad nos presentó otro sistema moderno y omniexplicativo que, en síntesis, es una huida de la historia, de la comunión humana y de la carne. Nos ofrece una gnosis estética que huye del presente hacia el futuro: «En el gnosticismo parusístico se trata de destruir el orden del ser, considerado imperfecto e injusto, y sustituirlo por otro orden perfecto y justo»¹³⁶, otro sistema donde se sacrifica la realidad en función de una utópica tercera revelación o época de la gran espiritualidad. Kandinsky nos quiere salvar del mito del progreso y del positivismo, pero nos ofrece otro mito, el mito de una futura cultura empapada de religiosidad esotérica¹³⁷. Nos ofrece otra promesa de redención absoluta. El arte de Kandinsky ya no será representativo o imitativo de la naturaleza, pero no puede salvarse de replicar y representar las inquietudes y contradicciones de su propia época. Cabría preguntarse si la gnosis kandiskiana no

134 Lluís Duch, *Un extraño en nuestra casa*, 28.

135 Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, 255.

136 Eric Voegelin, *Ciencia, política y gnosticismo*, 70.

137 Alberto Luque, *Arte moderno y esoterismo*, 18.

es acaso más cruel con el presente que lo que fue el gnosticismo antiguo. Las doctrinas gnósticas se despreocupaban del presente en función de la vida eterna en el *eón*. En el arte abstracto, en cambio, no hay solo despreocupación y desvalorización del presente histórico, hay también una sobre exigencia mayor a un presente que debe apresurarse, cruzar, diríamos, y desvanecerse por una impaciente expectación ante un mundo renovado que ha de llegar¹³⁸. Por ello, Alberto Luque puede decir sobre el contenido último de la estética kandiskiana: «Demostraba más un interés ideológico que un prurito de honestidad científica»¹³⁹.

En su obra, el absoluto se hace presente con su «Heme aquí»¹⁴⁰. Es significativo que haya usado la misma expresión que utilizó Abraham al aceptar la orden divina de sacrificar a su hijo amado (Gn 22). Kandinsky nos ofrece otro altar moderno, un sistema «gnostizante» con pretensiones de ciencia oculta, donde la carne, la materia, lo sensible, el rostro del individuo, el presente y la historia se sacrifican nuevamente obedeciendo a la «Idea». Frente a esta pretensión, hacemos nuestras las palabras de Péguy:

No basta rebajar lo temporal para elevarse a la categoría de lo eterno.
No basta rebajar la naturaleza para elevarse en la categoría de la gracia. No basta rebajar el mundo para subir en la categoría de Dios¹⁴¹.

La hipótesis de investigación se verifica en parte, ya que es posible dar cuenta de diversas similitudes, pero también algunas desemejanzas entre el gnosticismo y el pensamiento del precursor de la abstracción. La estética y metafísica kandiskiana es más «gnosis» que «gnosticismo», usando la terminología del congreso de Mesina a la que aludíamos inicialmente. El pensamiento de Kandinsky es, efectivamente, una especial gnosis de modulación estética y artísti-

138 Eric Voegelin, *Ciencia, política y gnosticismo*, 65.

139 Alberto Luque, *Arte moderno y esoterismo*, 121.

140 Vasili Kandinsky, *La gramática de la creación*, 132.

141 Charles Péguy, *Nota conjunta sobre Descartes y la filosofía cartesiana* (Buenos Aires: Emecé, 1946), 156.

ca. Junto a estas semejanzas y desemejanzas, lo que consideramos más importante es ver en ambas doctrinas el intento de solucionar problemas existenciales similares, aunque hayan pertenecido a contextos históricos tan distintos.

La historia de la cultura valorará siempre el atrevimiento de la estética y cosmovisión de Kandinsky y, sobre todo, los problemas planteados y que quiso resolver en su obra pictórica, pero todavía persiste para las siguientes generaciones de artistas y, nos atreveríamos a decir, para la actual humanidad, el problema de cómo encontrar y cultivar una patria dentro del mundo moderno.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2004.
- Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. Madrid: Alianza, 1992.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- Berger, Peter. *Los numerosos altares de la modernidad: En busca de un paradigma para la religión en una época pluralista*. Salamanca: Sígueme, 2016.
- Besançon, Alain. *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclasia*. Madrid: Siruela, 2003.
- Blavatsky, Helena. *La voz del silencio y la clave de la teosofía*. Madrid: Biblok, 2016.
- Borghesi, Massimo. *Secularización y nihilismo. Cristianismo y cultura contemporánea*. Madrid: Encuentro, 2007.
- Brihuega, Jaime. «W. Kandinsky». En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas II*, editado por Valeriano Bozal, 249-252. Madrid: Machado, 2010.

- Culdaut, Francine. *El nacimiento del cristianismo y el gnosticismo. Propuestas*. Madrid: Akal, 1996.
- De Lubac, Henri. *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore I*. Madrid: Encuentro, 1989.
- De Santos Otero, Aurelio. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: BAC, 1991.
- Doods, Eric. *Paganos y cristianos en una época de angustia*. Madrid: Cristiandad, 1975.
- Duch, Lluís. *Un extraño en nuestra casa*. Barcelona: Herder, 2009.
- Düchting, Hajo. *Wassily Kandinsky: Una revolución pictórica*. Madrid: Evergreen, 1996.
- García Bazán, Francisco. *Gnosis: La esencia del dualismo gnóstico*. Buenos Aires: Catañeda, 1978.
- Golding, John. *Caminos a lo absoluto: Mondrian, Malévich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Turner y FCE, 2003.
- Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. Londres: Phaidon, 1997.
- Henry, Michel. *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela, 2008.
- Horkheimer, Max y Theodor Adorno. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 2001.
- Hughes, Robert. *El impacto de lo nuevo. El arte en el siglo XX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.
- Jonas, Hans. *La religión gnóstica: El mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*. Madrid: Siruela, 2003.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 2012.
- Kandinsky, Vasili. *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis, 2010.

- Kandinsky, Vasili. *La gramática de la creación. El futuro de la pintura*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Kandinsky, Vasili. *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 2017.
- Kandinsky, Vasili y Franz Marc. *El jinete azul*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Kojève, Alexandre. *Kandinsky*. Madrid: Abada, 2007.
- Luque, Alberto. *Arte moderno y esoterismo*. Lleida: Milenio, 2002.
- Markschies, Christoph. *La gnosis*. Barcelona: Herder, 2002.
- Martínez Benito, Julia. *Kandinsky y la abstracción: Nuevas interpretaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011.
- Nancy, Jean Luc. *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Orbe, Antonio. *Cristología gnóstica: Introducción a la soteriología de los siglos II y III (Volumen II)*. Madrid: BAC, 1976.
- Péguy, Charles. *Nota conjunta sobre Descartes y la filosofía cartesiana*. Buenos Aires: Emecé, 1946.
- Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid: Trotta, 2009.
- Voegelin, Eric. *Ciencia, política y gnosticismo*. Madrid: Rialp, 1973.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. México D. F.: FCE, 2011.

Enviado: 2 de octubre de 2021

Aceptado: 12 de diciembre de 2021

