RESEÑAS

Manuel Lavaniegos, *Los saberes en la modernidad. Aproximaciones desde el arte 2* (México: UNAM, 2019), 76 pp.

RECEPCIÓN: 3 de diciembre de 2019.

APROBACIÓN: 23 de junio de 2020.

DOI: 10.5347/01856383.0135.000299484

¿Cuáles son los fundamentos filosóficos del arte abstracto? Este sustancioso opúsculo, editado por el Seminario de la Modernidad de la UNAM, responde a la pregunta a partir del fino estudio de la pintura y el pensamiento de Kandinsky. Su título oficial no coincide con el oficioso, que descubrimos con gusto al abrir las primeras páginas, pues es mucho más explicativo y sugerente: *Kandinsky: visibilidad de lo invisible, apuntes sobre la abstracción en el arte*. Cinco pinturas y los tres escritos fundamentales de Kandinsky (*De lo espiritual en el arte*, *Gramática de la creación* y *Punto y línea sobre el plano*) le sirven a Lavaniegos como eje del estudio, que divide en introducción y seis breves secciones, en cada una de las cuales trata un tema capital de la obra del ruso tomando como punto de partida una pintura icónica. Lavaniegos, hermeneuta y pintor, nos comparte así una muy interesante exégesis del devenir artístico de Kandinsky.

Con la *Primera acuarela abstracta*, de 1910, y la publicación *De lo espiritual en el arte*, en 1911, Kandinsky prefigura el futuro de su obra. Más allá del fauvismo, expresionismo, cubismo y futurismo, el punto de inflexión de su propuesta radica “en el ‘cambio de rumbo espiritual’ por medio del arte, al que con urgencia conmina, en la agobiante y angustiosa atmósfera de una época sumida en la negrura del tosco y cínico materialismo, que idolatra el mero rendimiento del dominio tecnocientífico del mundo. [...] se trata de un proceso que reviste caracteres dramáticos, en el cual se vuelve acuciante descubrir y alimentar la débil luz (‘Rayo blanco’) en las tinieblas de la exterioridad objetiva (‘Mano negra’)” (21). En palabras de Kandinsky, “nuestra alma, después de un largo periodo materialista, se encuentra aún en los

comienzos del despertar, contiene gérmenes de la desesperación, de la falta de fe, de la falta de meta y de sentido. Todavía no ha pasado la pesadilla de las ideas materialistas que convirtieron la vida del universo en un juego sin sentido” (21). Para sortear el imperio de la materia, el pintor nos exhorta a seguir la “necesidad interior”, a oír colores y ver sonidos, es decir, a una suerte de epistemología sinestésica que se enraíce, en lugar de en lo visible, en lo invisible. Si la ciencia proporciona conocimiento objetivo (analítico), el arte debe ofrecernos conocimiento sin objeto (intuitivo).

Lavaniegos aclara que el arte abstracto no “nace” en el siglo XX, sino que tan solo “emerge”. La historia de la humanidad se mueve de forma pendular entre dos extremos: aquel en el que el foco está en “la realidad”, y en consecuencia el artista trata de “imitarla” (el “Gran Realismo”), y aquel en el que el foco está en la interioridad (la “Gran Abstracción”). Por ejemplo, los movimientos que conocemos como idolatría, iconoclastia e iconofilia brotaron en épocas muy anteriores al abstraccionismo. A nivel filosófico, el gnosticismo defendió algo muy parecido: en el famoso “pasaje de la pesadilla” del *Evangelio de la verdad* (29), se explica cómo el verdadero gnóstico —es decir, “el que conoce”— renuncia a este mundo por considerarlo un mero sueño y se vuelca hacia el interior en busca de la palabra del Señor y su reino. Solo así es posible “despertar”.

172 Con el grabado *Lírico*, de 1911, en donde están representados un jinete y un caballo en movimiento, Lavaniegos aborda las relaciones del arte no figurativo del siglo XX con el arte paleolítico, caracterizado por la *transparencia*, la *simultaneidad* y el *movimiento* (47). La representación simbólica siempre tendrá mayor pregnancia que la signica, pues mientras esta relaciona al signifiante con un significado, aquella relaciona al signifiante con una serie de significados. Así, por ejemplo, en diversidad de culturas antiguas la dupla caballo-jinete simboliza la relación entre el cuerpo y el alma: el alma (jinete) debe dominar al cuerpo (caballo).

Con *Composición II*, de 1909-1910, el autor aprovecha para distinguir entre *impresiones* (“impresión directa de la ‘naturaleza externa’”), *improvisaciones* (“expresión principalmente inconsciente”) y *composiciones* (“expresión de tipo parecido, pero que se crea con lentitud extraordinaria” (56). De ahí salta a la *Composición VII*, de 1913. A pesar de su prolífica producción, Kandinsky solo denomina “composición” a diez de sus obras, precisamente por ese alto grado de complejidad “sinfónica” que las caracteriza. Progresivamente, el pincel de Kandinsky se deshace con naturalidad de lo

figurativo y se regodea cada vez más en los arquetipos primeros: el triángulo, el cuadrado y el círculo. En *Algunos círculos*, de 1929, su pintura se “ha transformado en una suerte de pitagorismo cosmológico que emite los jeroglíficos, las armonías visuales, de cosmos inéditos” (71-72). Recordemos que, para Kandinsky, “La creación de una obra es la creación del mundo” (17). Por ello dice que “hoy amo al círculo como en el pasado amé, por ejemplo, al caballo; quizá, más, porque en el círculo encuentro más posibilidades internas, de ahí que haya ocupado el lugar del caballo” (73). La razón de su afirmación es la parentela entre círculo y punto, pues es el círculo el que “crea el espacio desde su origen: el punto primordial, indivisible, que es silencio y, a la vez, germen visual de toda sonoridad” (74).

No por casualidad Borges aventuró en “La esfera de Pascal” que “quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”, entre las cuales destaca la esfera, que simboliza ni más ni menos que al Creador y a su creación: “Dios es una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna”; esa es la fórmula que habría descubierto el teólogo francés Alain de Lille en algún antiguo papiro, probablemente del corpus hermético.

Los círculos pintados de Kandinsky nos regresan al origen y, al hacerlo, superan no solo la oposición entre materia y espíritu, sino cualquier otra dicotomía: “la negrura de la noche se ha transfigurado en el valor latente de lo blanco puro, el fin se ha cambiado en principio, lo estático se ha convertido en dinámico”, dice Lavaniegos (75).

Lavaniegos condensa la trayectoria de vida de Kandinsky en diálogo con Schonberg, Malévich, Klee, Mondrian, Michel Henry, Eliade, Durand, Grohmann, entre muchos otros. Con ello, no solo nos alecciona sobre los motivos fundamentales que dirigieron la obra de uno de los grandes de la pintura (sus estudios sobre los efectos del color —en el capítulo IV en *De lo espiritual en el arte*— todavía se utilizan para decidir el color de las grandes marcas y partidos políticos: azules los conservadores, amarillos los disruptivos, etc.); también nos recuerda que debemos distinguir entre el gran arte no figurativo y espiritual, y esos otros productos del mercado del arte contemporáneo que, si bien no tienen forma, no parecen tampoco tener fondo. Con este breve e intenso texto, el lector se lleva una precisa biografía artística de Kandinsky, en la que resolutamente encontrará el haz de pensamientos que marca el rumbo en cada periodo de su obra.

Alguna vez vi un documental cuyo nombre no recuerdo en el que se planteaba una osada hipótesis. El primer humano pintó en una cueva a oscuras.

RESEÑAS

Era la primera vez que alguien pintaba sobre la faz de la tierra, y lo hacía a oscuras, sin ver lo que pintaba, y sin embargo veía. Veía objetos que no eran “materiales” (pues a oscuras nada “real” puede uno ver), pero algo veía, y lo delineaba con los dedos en la rugosa pared, y pintaba esa forma que se le aparecía en la oscuridad más firme, la forma nacida de su imaginación, desatada por alucinógenos, rituales de magia o ascetismo primitivo. Pintaba de oído.

Quizá Kandinsky quiso ser ese hombre.

JAVIER MARTÍNEZ VILLARROYA
Departamento Académico del Lenguas, ITAM