

Índice de la tesis

Prólogo

Hipótesis metodológica

Primera parte. El evolucionismo y su difusión

Segunda parte. Las distintas concepciones del origen y desarrollo de la vida y la reflexión filosófica del evolucionismo. Henri Bergson

Bibliografía sobre Bergson

Tercera parte. La recepción de las nociones evolucionistas en Kandinsky. Los conceptos de espacio, tiempo, movimiento... ¿Qué es una forma?

Agradecimientos

On the Origin of Species by Means of Natural Selection

Charles Darwin

Darwin y su obra científica

La publicación de *The Origin of Species*

Después de *The Origin of Species*

El darwinismo como un conjunto de teorías

Dificultades a la teoría

Evolucionismo *versus* creacionismo

Darwin y el evolucionismo social

La difusión del evolucionismo

Bergson y sus escritos. La *intuition* como método

El transformismo como punto de partida

Essai sur les données immédiates de la conscience

Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit

"Introduction à la métaphysique"⁵⁵ *L'Évolution créatrice*

El problema de Dios. *Les Deux sources de la morale et de la religion*

Otros escritos de Bergson

El método de trabajo de Bergson

La difusión del bergsonismo

"Analyse et intuition"

"L'Intuition philosophique"

"La Perception du changement". Perception et conception

La *intuition* como método

Las dualidades bergsonianas como forma de conocimiento

El descubrimiento de las verdaderas diferencias de naturaleza

Unidad-división

Del dualismo al monismo

Descartes, Spinoza y Leibniz

La síntesis kantiana

Teorías sobre el origen de la vida. El Mecanicismo

El Finalismo

El Vitalismo

El evolucionismo de Spencer

Bergson, ¿dualista o monista?

Los errores en la interpretación de la evolución. La crítica de Bergson al preformismo

Los errores que provienen de una interpretación de la evolución en términos de puros actuales

L'Élan vital

El sistema del Absoluto de Plotino

Tendencias divergentes y complementarias

Esquema de la diferenciación

Darwin y Bergson

Los procesos opuestos. La génesis de la materia como inversión del movimiento de la vida

Los mecanismos del pensamiento conceptual. La percepción de la realidad

La realidad sensible

Los filósofos griegos

Concepción-percepción

La doctrina agustiniana del *ejemplarismo*. Una concepción del tiempo

La memoria en Agustín

¿Pensamos alguna vez en el tiempo real, en la duración verdadera?

El mecanismo cinematográfico de nuestro conocimiento

El método científico

La cantidad, el lugar y el tiempo en Aristóteles

La duración como dato inmediato

Movimiento y duración

La duración y la memoria

La duración como coexistencia del pasado con el presente

¿Cómo adquiere el pasado puro una existencia psicológica?

Nuestra acción posible sobre las cosas

¿Dualismo o monismo?

¿Una o muchas duraciones?

Glosario

Bergson, Agustín y Aristóteles

Wassily Kandinsky

La vida en Rusia. Los estudios universitarios de Kandinsky

München 1896-1914

Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei

Der Blaue Reiter

Über die Formfrage"

Der Sturm

Klänge

"Rückblicke"

"Mein Werdegang" (Kölner Konferenz, 1914)

Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte

Los años de Rusia, 1914-1921
Los años de Bauhaus, 1921-1933
Escritos de Kandinsky durante los años de Bauhaus
Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente
Otros escritos de los años de Bauhaus
Cours du Bauhaus
Los años de París, 1933-1944
Escritos de los años de París

Nociones evolucionistas en los escritos de Kandinsky

El término "evolución"
Los libros del Fonds Kandinsky del MNAM
Die Kultur der Gegenwart. Estructura y composición
Organische Naturwissenschaften
Die Kultur der Gegenwart en los escritos de Kandinsky
"Die Zweckmäßigkeit" y una anotación de Kandinsky en *Cours du Bauhaus*
Un manuscrito del Fonds Kandinsky
Algunas referencias de la influencia de Bergson en Kandinsky
La idea de sistema. La división como método científico
Cuestiones formales relacionadas con los dibujos de *Die Kultur der Gegenwart*
Un texto marcadamente evolucionista en *Punkt und Linie zu Fläche*
La finalidad kandinskyana
¿A qué se debe adaptar una composición? Das "Prinzip der inneren Notwendigkeit"
Un trabajo de Kandinsky es algo útil
La finalidad: Darwin, Bergson y Kandinsky
Sin Título, 1932
Discusión de un ejemplo
Las direcciones divergentes...

Las dualidades kandinskyanas

Una realidad dual
Materia y vida
Una superficie convulsionada
¿Qué función tiene la técnica utilizada en un trabajo de Kandinsky?
Intuición y cálculo
La idea de la "gran forma"
Forma y contenido. ¿Dualismo o monismo en Kandinsky?
Unidad y multiplicidad en Bergson
Lo objetivo y lo subjetivo
"En todo arte, la última expresión abstracta es el número"
Lo homogéneo y lo heterogéneo, lo discontinuo y lo continuo, lo complejo y lo simple...
Division-Unité
Análisis y síntesis
"Tanzkurven"
El devenir real. El mecanismo cinematográfico de nuestro conocimiento

Lo dinámico y lo estático. El tiempo y el espacio
Instalarse en el devenir
Una síntesis entre unidad y multiplicidad

¿Qué es una forma? El espacio, el tiempo y el movimiento

Una obra es una composición orgánica y eficaz de tensiones
La noción de forma en *Über das Geistige*
La forma abstracta
Criterios bergsonianos para la génesis de una forma
Una comunidad de formas
Algunos textos de Kandinsky sobre la génesis de la forma
La continuidad móvil del dibujo de las cosas
Construir un dibujo
¿Es posible percibir una composición sin ver en ella una necesidad vital extra-intelectual, es decir, penetrar en ella y vivirla desde su interior?
El devenir y la forma
Un cambio de actitud ante nuestros mecanismos de percepción del devenir
¿Qué es una forma?
Unos contornos inquietantes
Mirar un dibujo. Nuestra acción...
Espacio y tiempo
El movimiento
Espacio y geometría
La forma: una adaptación entre lo material y lo anímico
Presenciar el presente
"Rückblicke"
Presenciar el tiempo

Ilustraciones

Cuadro cronológico

Bibliografía

Escritos de Darwin
Escritos editados por Darwin
Escritos sobre evolucionismo
Escritos de Bergson
Escritos sobre Bergson
Principales escritos de Kandinsky
Recopilación de textos y otros escritos de Kandinsky
Escritos sobre Kandinsky
Catálogos razonados
Catálogos de exposiciones y otras publicaciones
Otros escritos

Resumen del contenido de la tesis

Prefacio (Avant-propos o Einleitung)

En primer lugar me gustaría recordar el libro que suscitó este trabajo. Para ello cito algunos párrafos de la contraportada: "Una profunda vocación pedagógica llevó a Wassily Kandinsky a alternar la creación artística con la enseñanza durante casi dos decenios: (...) como profesor de la Academia de Bellas Artes (...) y más tarde en la Bauhaus de Weimar y Dessau". Se afirma recoger un material "inédito" que "constituye –siempre según el editor de este libro– el tercero y último de sus escritos mayores". En ese breve resumen –el de la contraportada– también se dice que estos textos suponen "la expresión del artista desde un ángulo esencial: el de la aplicación de la estética del gran pintor ruso a la práctica directa y colectiva del taller". El título del libro es *Cursos de la Bauhaus (Cours du Bauhaus)*. Se trata de una publicación que edita los guiones utilizados por Kandinsky para impartir sus clases en Bauhaus.

Desde el punto de vista del lector: anotaciones, muchas veces, sin orden temático; textos, si así se pueden llamar, que carecen de signos de puntuación adecuados; esquemas en los cuales se amontonan conceptos dispares sin aparente relación alguna entre ellos; escritos que necesitan ser leídos repetidas veces para buscar un común denominador y evitar caer en un error inducido por esa falta de precisión en la definición de la multiplicidad de nociones que aparecen en estas páginas... Pero en estas anotaciones encontramos términos como "vida", "origen", "transformación", "cambio", "movimiento", "evolución", "adaptación", "impulso", "fin", "análisis", "síntesis", etc.

Uno de los esquemas de *Cours du Bauhaus* nos llama especialmente la atención. Se trata de una anotación en la que se destaca la importancia del vitalismo o doctrina que sostiene que los fenómenos vitales poseen un carácter singular y específico que les aleja de toda concepción que los reduce a fenómenos mecánicos o físico-químicos. La referencia bibliográfica de esta anotación es *Die Kultur der Gegenwart*, la misma publicación de la que Kandinsky extrae algunos de los esquemas que aparecen en *Punkt und Linie zu Fläche*. Pero lo más importante es que en este artículo se cita a Henri Bergson, como uno de los máximos representantes de la corriente vitalista. En la literatura usada para confeccionar este artículo figura una edición de 1908 de *L'Évolution créatrice*, una obra de Bergson publicada por primera vez en París un año antes y *Philosophie des Organischen* de Driesch, publicada en Leipzig en 1909.

Las referencias sobre la influencia del pensamiento de Bergson en Kandinsky son escasas: Jelena Hahl-Koch sostiene que "Introduction à la métaphysique" (Jena, 1912) fue el vehículo por el cual la noción bergsoniana de *intuition* llegaría hasta

Kandinsky;¹ según López García, fue Grohmann el primero en afirmar que Kandinsky habría leído los escritos de Driesch y de Bergson. Klaus Lankheit, al estudiar las posibles influencias sobre *Der Blaue Reiter* en su artículo "Historia del Almanaque", afirma que "como excitantes paralelismos se imponen el psicoanálisis de Freud, la teoría de Husserl de la Wesensschau (la intuición esencial) de las cosas y sobre todo la filosofía de Bergson del élan vital".² En cuanto a la influencia de Darwin, Frank Whitford sugiere que la "teoría de la selección natural" de Darwin influyó, aunque indirectamente, en el pensamiento de Kandinsky. Esta teoría, sigue Whitford, supondría, para Kandinsky, la aplicación al arte de la idea de progreso y perfeccionamiento, según la cual, la historia de la pintura podría ser vista como una serie de etapas sucesivas que culminaría en la definitiva pintura pura o no objetiva.³

Aquí empieza todo: un nombre, Henri Bergson; y una publicación, *Die Kultur der Gegenwart –Organische Naturwissenschaften* es el título de la sección que nos interesa-. Charles Darwin es el autor más citado en los volúmenes de esta sección. Entonces ocurre algo inesperado: los escritos de Bergson nos cautivan de tal manera que prescindimos, temporalmente, de la reflexión sobre Kandinsky para dedicar todos los esfuerzos al estudio del pensamiento de este filósofo. "Enamoramiento", "seducción", "prendimiento"... son términos que reflejan, injustamente, un estado intelectual, anímico, hacia una filosofía.

Nos fijaremos en las ilustraciones, pero nuestra atención necesita centrarse fundamentalmente en aquellos textos que creemos que sustentan y transmiten el pensamiento evolucionista. Las imágenes con las cuales Darwin y otros científicos evolucionistas intentan describir las transformaciones y cambios en los organismos son una disminución de una realidad que se pretende explicar a través del texto; y el texto es, a su vez, una distensión del pensamiento evolucionista que actúa como sustrato de las hipótesis científicas. Hay más en la idea del cambio que en las ilustraciones y en los textos científicos de Darwin y de *Die Kultur der Gegenwart*, de la misma manera que, como diría Bergson, hay más en la materia que en las imágenes que nos hacemos de ella. La imagen no sería más que la visión esquemática y simplificada de un fin que se ha de alcanzar y que nuestra inteligencia lo presenta a la actividad, es decir, puntos en reposo. Y nuestro conocimiento se mueve siempre a saltos, de reposo en reposo, desentendiéndonos del posible movimiento que se está dando para fijarnos sólo en la imagen anticipada de ese movimiento como ya realizado.

Las tres partes en que hemos dividido este trabajo corresponden a los tres estadios sucesivos de nuestra investigación. La inmersión en las tesis evolucionistas y especialmente en el pensamiento de Bergson conforman el camino que era

¹ Hahl-Koch, Jelena, *Kandinsky*, Thames and Hudson, London, 1993, p. 193.

² Lankheit, Klaus (ed.), *El jinete azul (Der Blaue Reiter). Vasilí Kandinsky–Franz Marc*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona-Buenos Aires, 1989, p. 260. Klaus Lankheit se estaría refiriendo a la edición alemana de 1912.

³ Whitford, Frank, *Kandinsky: Watercolors and other Works on Paper*, Thames and Hudson, London, 1999, p. 21.

necesario recorrer para desligarse de la inmediatez de lo material, del peligro de reducir nuestras reflexiones sólo a aspectos formales: Kandinsky había escrito que “en principio no existe ninguna cuestión de la forma”. El evolucionismo y *The Origin of Species* debía ser el punto de partida de nuestro estudio. ¿Cómo surge el evolucionismo? ¿Son una o varias las teorías evolucionistas? ¿Cómo se difunde y cómo se transmite a otros campos de la investigación científica? Estamos convencidos de que era necesario el impulso que el evolucionismo encontró en el pensamiento de Bergson para que sus axiomas se convirtieran en premisas de trabajo para un gran número de investigadores. El cambio de actitud en el estudio de las ciencias de la naturaleza se habría debido principalmente a los escritos de Darwin y de otros naturalistas que siguieron fervientemente los postulados darwinianos.

Los capítulos sobre Darwin y Bergson representan el duro trance de liberarse de lo cotidiano para imbuirse en lo científico, en una vía de investigación. El futuro – como diría Bergson– es incierto, pero al mirar atrás se comprende el camino recorrido. Responden también, estos capítulos, a una cuestión formal de este trabajo en sí mismo: lo tenso y lo relajado, lo duro y lo suave, lo estático y lo dinámico..., en definitiva, movernos entre dos extremos opuestos y a la vez conciliables. Estos capítulos nos proporcionarán, además, un vocabulario científico con el cual podremos abordar el trabajo de Kandinsky. ¿Podemos acercarnos a la obra de Kandinsky partiendo de una hermenéutica del evolucionismo y, en concreto, de las ideas filosóficas bergsonianas? Toda investigación supone la elección de una vía y, por consiguiente, el descarte de otras. Situamos nuestra investigación en una vía cuyas directrices no habían sido todavía trazadas.

La reflexión sobre la obra de Kandinsky se apoyará metodológicamente en el pensamiento bergsoniano. Trabajaremos siempre en la categoría de lo psicológico: no habrá un hilo conductor lineal, pero sí actual. Ateniéndonos a los postulados bergsonianos, diremos que las direcciones que sigue el trabajo de Kandinsky no están determinadas de antemano. Citamos unos textos de Bergson que nos deben situar en el contexto en el que se desarrollan los escritos del propio Bergson y también los esfuerzos de Kandinsky. Afirmaciones que, en definitiva y mirando el camino recorrido –Rückblicke–, unas veces han justificado, otras corregido, las *conclusiones* que sostenemos en este trabajo. Además, estos textos, son también una deferencia a Descartes –a ese método crítico (la duda metódica, no escéptica), a esa regla de la evidencia, a esa intuición de orden intelectual que nace de la sola luz de la razón para obtener una idea clara y distinta–; es innegable que la herencia cartesiana está presente en el *método* de Bergson. Los asumimos en nuestro esfuerzo por liberarnos de todo aquello que esté al margen de la propia experiencia. Las palabras de Bergson que nos interesa destacar son las siguientes:

Jamás establezco de plano que todo está hecho, ni un programa rígido, ni una solución anticipada. Sobre todo, no me propongo nunca una tesis a demostrar. (...) No deseo llevar, ni ver llevar mi pensamiento más allá del punto al cual me condujo el progreso natural de mi reflexión. (...) Lo real se me aparece como una selva inmensa, erizada de muchos obstáculos, a

través de la cual el investigador, semejante a un leñador, abre avenidas. Muchas de estas avenidas abocan a callejones sin salida. Pero ocurre alguna vez que dos de ellas se reúnen: entonces comienza a verse claro y de esta convergencia nace para el espíritu el sentimiento de verdad.⁴

Un método (...) que consiste en tender hacia la certeza por una acumulación de probabilidades.⁵

La esencia de este método consiste en partir de los hechos y hacer tabla rasa de toda idea preconcebida, es decir, de toda preferencia por tal o cual doctrina, tal o cual tendencia incluso; creo que esto debe ser especificado, ya que, si ofrezco algo nuevo en metafísica, es ante todo esto.⁶

El método bergsoniano recusa no sólo las creencias que orientan la existencia ordinaria del hombre, sino también todo discurso, incluso metódico, que reciba de fuera sus reglas, es decir, todo discurso teológico, condicionado por una fe y por una revelación. Según Bergson, si alguna vez la filosofía ha de encontrarse con una fe, dicho encuentro sólo puede ser considerado si la filosofía obtiene sus conclusiones con plena autonomía.

Para concluir este prefacio, diremos que nos sentimos identificados con esta manera de trabajar. También diremos que ha sido Kandinsky quien nos ha llevado hasta Bergson.

Algunos textos fundamentales

¿En qué lugar aprehende Kandinsky las nociones evolucionistas? ¿Qué media entre las publicaciones científicas de carácter evolucionista y las ideas, también evolucionistas, que aparecen en los escritos de Kandinsky?

El estudio comparado de los escritos de Darwin, Bergson y Kandinsky ha sido fundamental en nuestro trabajo. transcribimos a continuación algunos textos de estos autores que son, a nuestro parecer, significativos. *Die Kultur der Gegenwart* también aporta algunos pasajes que Kandinsky conoce. Las semejanzas formales entre algunos de estos textos son evidentes. No seguimos un orden cronológico; seguimos el orden que nos resulte más útil en cada momento.

En un texto de *The Origin of Species*, Darwin, después de alabar el trabajo de Ernst Haeckel en su *Generelle Morphologie*, en un epígrafe titulado "Morfología" escribe:

¿Puede haber nada más curioso que la mano de un hombre formada para agarrar, la del topo para escavar, la pierna del caballo, la paleta del puerco

⁴ Chevalier, Jacques, *Conversaciones con Bergson*, Aguilar, Madrid, 1960, pp. 67-68.

⁵ Chevalier, *Conversaciones con Bergson*, p. 105.

⁶ Chevalier, *Conversaciones con Bergson*, p. 111.

marino y el ala del murciélago, estén todas constituidas por el mismo modelo é incluyan huesos semejantes en la misma posición relativa? Cuán curioso es, para dar un ejemplo secundario, aunque notable, el de los miembros posteriores del *kangarú*, que tan adecuados están para los saltos enormes en las llanuras; los del *koala* trepador y comedor de hojas, igualmente bien dispuesto para agarrarse á las ramas de los árboles; los del *peramelo*, que vive bajo tierra y que se alimenta de insectos ó raíces, y los de algunos otros marsupiales de la Australia, estén todos contruidos según el mismo tipo extraordinario. (...) El profesor Flower, del cual están tomadas estas afirmaciones, dice, para concluir: "Podemos llamar á ésto conformidad con el tipo, sin por esto aproximarnos mucho más á una explicación del fenómeno;" Y luego añade: "¿Pero no es una explicación muy fuerte de verdadero parentesco y de herencia de un antecesor comun?"⁷

En *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente*, Kandinsky afirma:

(Estructura temática) Los esqueletos de diferentes animales muestran variadas construcciones lineales en su evolución hasta la forma más elevada, el hombre. Estas variaciones no dejan nada que desear en cuanto a "belleza" y sorprenden más y más por su riqueza. Lo más sorprendente es el hecho de que los saltos de la jirafa a la tortuga, del hombre al pez, del elefante al ratón, no son sino variaciones sobre el *mismo* tema y que las infinitas modalidades se originan todas en un principio *único*. La fuerza creadora se atiene a determinadas leyes naturales, que descartan lo excéntrico. Las leyes naturales de este tipo no son determinantes en el caso del arte, para el cual la vía de lo excéntrico permanece libre y abierta.

(Arte y naturaleza) El dedo crece a partir de la mano del mismo modo que una rama surge del tronco, es decir, según el principio del progresivo desarrollo a partir del centro. En la pintura una línea puede estar colocada "libremente", sin subordinarse a la totalidad, sin guardar *relación externa* con el centro: la subordinación es de *tipo interno*. Este hecho simple no se debe subestimar.

La diferencia fundamental es la finalidad o, más exactamente, el procedimiento para lograr dicha finalidad, ya que la finalidad es, en última instancia en el arte y en la naturaleza, la misma con respecto a los hombres. De todas formas ni en uno ni en otro terreno es aconsejable confundir la cáscara con la nuez.

Con respecto a los medios, arte y naturaleza siguen caminos diferentes y distantes entre sí, aunque ambos tienden a un fin *único*. Es necesario clarificar al máximo esta diferencia.⁸

⁷ Darwin, Charles, *Origen de las especies*, Revista contemporánea (Biblioteca Perojo), primera edición castellana, traducción de la sexta edición inglesa por Enrique Godínez, Madrid, 1877, pp. 500-506. En adelante OS.

⁸ Kandinsky, Vasili, *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, colección "Paidós Estética", Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona-Buenos Aires, 1ª edición, 1996, pp. 98-99. Transcribimos también, entre paréntesis, los títulos que figuran en el margen exterior.

En un manuscrito inédito que Kandinsky titula "Gesetze der Komposition", texto publicado en el 2007 por Helmut Friedel, y que forma parte de un conjunto de textos que Friedel agrupa bajo el nombre de "Texte zur Kompositionslehre", leemos:

So kann die Kunst dem Gesetz der äußeren Zweckmäßigkeit (Darwinismus) nicht unter[ge]ordnet werden. Ihre Ziele sind mystisch.⁹

Nos trasladamos al primer capítulo de *L'Évolution créatrice* (Presses Universitaires de France, Paris, 1907), y lo resumimos con las siguientes palabras de Gilles Deleuze:

En los procesos de actualización, la categoría misma de semejanza se encuentra subordinada a la de divergencia, de diferencia o de diferenciación. Aunque las formas o los productos actuales puedan parecerse, ni los movimientos de actualización se parecen, ni los productos se asemejan a la virtualidad que encarnan. Por eso la actualización y la diferenciación son una verdadera creación. Es preciso que el Todo cree las líneas divergentes según las cuales se actualiza y los medios desemejantes que utiliza en cada línea. Hay finalidad, porque la vida no opera sin direcciones; pero no hay "fin", porque dichas direcciones no preexisten ya hechas, sino que son creadas "al par" del acto que las recorre. Cada línea de actualización corresponde a un nivel virtual; pero debe inventar cada vez la figura de esta correspondencia, crear los medios para el desarrollo de lo que sólo estaba envuelto, para la distinción de lo que estaba confuso.¹⁰

En un artículo de *Die Kultur der Gegenwart* titulado "Zur Einleitung in die Pflanzenphysiologie", Friedrich Czapek, en el epígrafe "Kausalität und Finalität", se cuestiona si es posible encontrar algún tipo de nexo, en el ámbito fisiológico, que permita hablar de relaciones u orígenes comunes entre los reinos vegetal y animal, y cuáles serían las causas de su posterior diferenciación. En este artículo dedica un epígrafe a las nociones de causalidad y finalidad, de autorregulación; de cómo los procesos más equilibrados se consiguen a través de la selección, a través de la eliminación de otros procesos sobrantes o de los competidores, etc. Afirma, también, que una extrema visión mecanicista de finalidad y causalidad, y la mera comparación externa de los fenómenos, algo a lo que la mentalidad humana está muy dada, conducirían a una humanización de lo biológico, es decir, a establecer

⁹ "Así puede el arte a las leyes de la oportunidad exterior (darwinismo) –oportunismo, accidentalismo, ocasionalismo– no llegar a estar subordinado. Sus intenciones (fines) son místicas". Friedel, Helmut (Hrsg.), *Wassily Kandinsky, gesammelte Schriften 1889-1916, Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, Prestel Verlag, München-Berlin-London-New York, 2007, p. 605. En *Texte zur Kompositionslehre*, pp. 548-622.

¹⁰ Deleuze, *El bergsonismo*, pp. 111-112; Cfr. *L'Évolution créatrice*, p. 538, 51. En adelante citaremos las obras de Bergson por sus iniciales. *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889: DI. *Matière et mémoire*, 1896: MM. *L'Évolution créatrice*, 1907: EC. *La Pensée et le mouvant*, 1941: PM. Nuestras referencias a las obras de Bergson, excepto para *Durée et simultanéité*, remiten a la paginación de la edición del Centenario (Presses Universitaires de France), y seguidamente, según las indicaciones de ésta, a las reimpresiones de 1939-1941.

sólo relaciones formales entre los seres vivos. Czapek asegura que no hay fundamento alguno que justifique este proceder.¹¹

Bergson y Czapek rechazan aquellas hipótesis evolucionistas que interpretan la evolución en la perspectiva de una causalidad puramente exterior: el texto de Darwin. Es decir, rechazan, como Kandinsky, ese "äußeren Zweckmäßigkeit (Darwinismus)" –azar, oportunismo (distinto de oportunidad), ocasionalismo, accidentalismo, formalismo, relativismo–.

"La fuerza creadora –leíamos en el primer texto de Kandinsky– se atiene a determinadas leyes naturales, que descartan lo excéntrico. Las leyes naturales de este tipo no son determinantes en el caso del arte, para el cual la vía de lo excéntrico permanece libre y abierta". Kandinsky no interviene en el debate científico-biológico, pero para su trabajo asume esas palabras de Deleuze que hemos leído más arriba: "(...) en los procesos de actualización, la categoría misma de semejanza se encuentra subordinada a la de divergencia, de diferencia o de diferenciación. Aunque las formas o los productos actuales puedan parecerse, ni los movimientos de actualización se parecen, ni los productos se asemejan a la virtualidad que encarnan". En palabras de Kandinsky: "En la pintura una línea puede estar colocada "libremente", sin subordinarse a la totalidad, sin guardar *relación externa* con el centro: la subordinación es de *tipo interno*".

Donde se prosigue... (Conclusiones)

Recordamos ahora las palabras de Bergson en el prólogo de *Les Données immédiates* en las que nos recuerda el gusto que tiene nuestro intelecto por las distinciones tajantes.

Nos expresamos necesariamente con palabras y reflexionamos frecuentemente en el espacio. En otros términos: el lenguaje exige que establezcamos entre nuestras ideas las mismas distinciones claras y precisas, la misma discontinuidad que entre los objetos materiales. Esta asimilación es útil en la vida práctica y necesaria en la mayoría de las ciencias. Pero cabría preguntarse si las insuperables dificultades que plantean algunos problemas filosóficos no provendrán de que nos obstinamos en yuxtaponer en el espacio fenómenos que no ocupan espacio alguno y si, haciendo abstracción de las groseras imágenes en torno a las cuales se libra el combate, no se llegaría a ponerles término. Cuando una traducción ilegítima de lo inextenso en extenso, de la cualidad en cantidad, ha instalado la contradicción en el corazón mismo de la cuestión planteada, ¿puede sorprender que la contradicción vuelva a encontrarse en las soluciones que se dan?¹²

¹¹ Cfr. *Die Kultur der Gegenwart*, Physiologie und Ökologie, Botanischer Teil, T. III, Abt. IV/3, Leipzig und Berlin, 1917, pp. 6-7.

¹² DI, p. 3, VII.

El término “conclusión” podría inducirnos a trazar esas distinciones que convierten en discontinuo algo continuo, a buscar lo que hay de refractario al cambio, a pensar en lo estable más que en lo cambiante, a introducir momentos privilegiados en un texto que pretende –como la ciencia moderna– considerar todos los momentos iguales¹³... En este trabajo sugerimos tendencias; el futuro es incierto. Seguimos las vías que, a nuestro parecer, sugieren más verosimilitud. Incluso en algunos momentos dejamos subsistir la duda. No todas las cuestiones sobre las cuales reflexionamos quedan cerradas; debe intervenir el lector.

Ahora bien, en una visión anticipada de nuestra acción, sin importarnos el movimiento, concluiremos que *Essai sur les données immédiates de la conscience*, “Introduction à la métaphysique” y *L’Évolution créatrice*, son fuentes primarias que configuran el trabajo de Kandinsky. Pero aceptamos la sugerencia de Bergson: realizamos un esfuerzo para instalarnos en el devenir y adoptar su movimiento, para introducimos en el universo kandinskyano, para sentir, desde dentro, las pulsaciones de un mundo que es, esencialmente, cambio, transformación...

Kandinsky no procede por la representación de un fin que ha de alcanzar. Aunque Kandinsky no llegara a esa distinción tan sutil que hace Deleuze entre fin y finalidad bergsonianos –hay finalidad porque la vida no opera sin direcciones, pero no hay fin ya que esas direcciones no vienen dadas de antemano– admite un impulso inicial, aquello que llama *innere Notwendigkeit*. Un dibujo de Kandinsky es una tendencia que resuelve problemas de adaptación. El trabajo de Kandinsky consiste en indagar cuáles son los requisitos que deben cumplir los elementos formales –no puede huir de esa materialidad– para adaptarse al yo psicológico del hombre: la localización de un lugar estratégico en la superficie pictórica o la tensión y la posterior relajación de una línea cuando se acerca al borde o cuando lo toca tienen, en realidad, lugar en nuestra psique. No hay forma alguna predeterminada. Cada elemento formal, cada composición, cada tendencia, es creado a la par que el acto por el cual el lápiz recorre el soporte.

En la gramática kandinskyana no hay soluciones anticipadas. Una composición no es el despliegue de una secuencia de acontecimientos predeterminados, ni un futuro trabajo una parte de esa secuencia que todavía no ha sido utilizada. Kandinsky no recurre a formas que ya ha usado en el pasado. Como diría Bergson, la repetición es atribuible a la materia; la vida replica. Todo trabajo, toda forma, es una nueva creación, es invención. Los elementos formales de una composición son la mejor solución posible, en cada instante, a unas necesidades de orden psicológico.

¹³ Bergson afirma que “la ciencia antigua cree conocer suficientemente su objeto cuando ha señalado algunos de sus momentos privilegiados, mientras que la ciencia moderna lo considera en cualquier momento”. EC, p. 774, 330.

“En resumen, si la física moderna se distingue de la antigua en considerar cualquier momento del tiempo, se basa por entero en una sustitución del tiempo-inversión por el tiempo-longitud”. EC, p. 784, 341.

Seguimos en esos dos textos de "Gesetze der Komposition" y *Punkt und Linie*. En éstos Kandinsky afirmaba que el arte no debía quedar subordinado a las leyes del formalismo darwiniano. Las formas de una composición no proceden de grados sucesivos de una tendencia que se desarrolla, sino que responden, en realidad, a tendencias que siguen direcciones divergentes de una actividad que se ha partido al crecer: lo excéntrico prevalece sobre lo concéntrico, la diferencia sobre la semejanza. Aunque sobre el soporte se recortan formas que tienen un mismo origen, actualizaciones del ancestro común darwiniano, las diferencias entre los elementos formales no deben ser interpretadas en la perspectiva de una causalidad puramente exterior –es decir, formal–, como efectos pasivos sobre unos elementos combinables o adicionales. Así consideradas, una forma determinada tendría algo más de lo que tiene la forma de la cual procede; realizaría más funciones o desempeñaría mejor que otra su trabajo. La idea de especialización quedaría sustituida por la de división, la de complementariedad y subordinación a la composición total o forma grande por la de jerarquía. Además, hay que tener en cuenta que según Bergson, las transformaciones que se producen en las formas – algunas de las modificaciones no suponen una mejora inmediata para la forma modificada, sino que se acumulan en vistas a una ulterior modificación– están dirigidas hacia la propia adaptación. En el conflicto que mantienen la vida y la materia, modificación y adaptación son un mismo proceso.

No hemos de caer en el error de analizar las formas de una trabajo de Kandinsky por separado: lo estático y lo dinámico, lo concéntrico y lo excéntrico, etc. Una composición es como un organismo vivo, cuya acción es predicable de todo él, no sólo de una o varias de sus partes. Éste sería el análisis de la ciencia. Entendemos que es más correcto hablar de una subordinación funcional que de una subordinación jerárquica entre los elementos formales de una composición. Jerarquía supondría la anulación de unas formas por otras; subordinación funcional implica complementariedad. En la gramática kandinskyana prima el "contenido", no la "forma". Un trabajo de Kandinsky es algo útil, algo que realiza una función. En un trabajo de Kandinsky hemos de hablar de una adaptación funcional, no formal; adaptación activa, no pasiva.

Sostenemos que en los trabajos de Kandinsky las formas y las variaciones que éstas experimentan no pueden ser accidentales. Si las transformaciones que sufren los elementos formales de una composición dependieran del azar –Darwin sostenía que los cambios se producían mediante modificaciones insensibles, mientras que la teoría de Bateson o los experimentos de Hugo de Vries postulaban las variaciones bruscas– no se coordinarían entre sí para producir un efecto concreto en todas las partes de la composición, es decir, para el ejercicio de una función. La función que Kandinsky pretende dar a una composición es efecto de la causa, no de la acumulación de casualidades. Hemos seguido el razonamiento que utilizaba Bergson para demostrar que los sistemas evolucionistas cuyas hipótesis se basaban en las variaciones meramente accidentales no justificaban la semejanza de estructuras en líneas evolutivas divergentes ni los cambios coordinados en el conjunto de un órgano para seguir ejerciendo la función e incluso mejorarla.

En Kandinsky no puede haber nunca un repertorio finito de formas. Recordamos ese texto de Bergson en el que afirmaba que en los procesos de actualización, la categoría de semejanza se encuentra subordinada a la de divergencia, de diferencia o de diferenciación; y aunque las formas o las actualizaciones puedan parecerse, ni los movimientos de actualización se parecen, ni las formas se asemejan a la virtualidad que encarnan. Kandinsky utiliza formas similares en distintos trabajos, en vías de investigación muy divergentes. El oportunismo darwiniano no aceptaría que unas mismas variaciones pudiesen producirse simultáneamente en habitantes de regiones geográficas alejadas. En *The Origin of Species* notamos la preocupación de Darwin por dar razón de cómo poblaciones de una misma especie habrían colonizado distintos lugares, incluso distintos continentes, a pesar de las barreras u obstáculos que se interponían a su libre emigración. La finalidad bergsoniana no ve ninguna dificultad en que las mismas modificaciones se produzcan en individuos geográficamente muy distantes. Cada forma es una nueva creación, es invención, diferenciación.

La evolución es transformación, cambio, movimiento. Todo sistema gramatical basa su comunicabilidad en la estabilidad de sus signos. ¿Cómo hacer compatible la voluntad de sistema de Kandinsky con la "nueva ciencia"? ¿Puede el cambio ser la pauta para articular un lenguaje? Kandinsky afirma que "el problema de la forma no existe". La estabilidad afecta a la materia, al elemento formal. La multiplicidad de virtualidades –preferimos este término al de posibilidades–, aquello que cambia constantemente queda circunscrito a nuestro yo psicológico.

El uso y desuso de las formas, incluso sus transformaciones, confirman la adaptación a un medio. Aunque una línea curva cambia de dirección en todo momento, cada nueva dirección estaría indicada en la que la precedía. Nuestro razonamiento es capaz de advertir la regularidad de un ritmo en el movimiento. En cambio, una línea quebrada no insinúa, *a priori*, la dirección de cada segmento. Dos formas que sugieren dos tipos de adaptación entre intelecto y materialidad: lo previsible y conocido, y lo inédito, incógnito, ignoto, desconocido...

¿Qué es una forma? Las teorías evolucionistas afirmaban, también Bergson, que todas las formas vivientes proceden de un mismo tronco: formas primeras o ancestros comunes a todos los seres vivos. Para los naturalistas el problema no consistía en saber si las especies evolucionaban, sino cómo evolucionaban. Cada forma –nos estamos centrando ya en los postulados bergsonianos– es la actualización de un virtual. La evolución es especialización, división de tendencias. Las primeras formas vacilarían entre lo dinámico y lo estático: desprender o almacenar energía. Los elementos formales de una composición son complementarios entre sí: formas que tienden a fijarse y formas que tienden a desarrollar su movilidad. En realidad son tendencias que poseen todas las formas, también las kandinskyanas; sólo difieren en proporción.

Una forma es una tendencia que almacena una serie de caracteres que son complementarios al resto de formas del sistema gramatical kandinskyano, y lo esencial de una tendencia es desarrollarse en muchas direcciones divergentes. Una

forma se distingue de otra como una tendencia se distingue de otra tendencia. Una composición es una diferencia entre diferencias de tendencias. Siempre que encontramos en una tendencia, es decir, en una forma, elementos de otra, estamos en presencia de elementos disociados pero que no molestan al desarrollo de la tendencia esencial: tendencia al movimiento y tendencia a delimitar ese movimiento; tendencia a conquistar nuevos territorios y tendencia a acomodarse sobre la superficie y defender lugares estratégicos; tendencia a recluirse en un lugar –la flecha no sólo indica un ámbito de dominio de otro elemento, sino que está constantemente actualizando ese ámbito– y tendencia a ocupar toda la superficie pictórica; tendencia a lo excéntrico y tendencia a lo concéntrico, etc.

Una forma no es más que el trabajo de canalización que esa necesidad interior ha ejercido sobre la materia. Lo importante es el ejercicio de una función, es la adaptación entre el yo psicológico y aquello que sugiere la composición. Y al igual que la experiencia psicológica es cambio siempre ampliado, una composición es una máquina cada vez más compleja en la cual hay un extraordinario orden entre todas sus partes. Cuando Kandinsky le reprocha a un estudiante que falta la “gran forma” en su trabajo, se estaría refiriendo a que falta esa función.

Basándome en la solución del estudiante Fieck, demuestro que la ausencia de una gran forma en la composición crea desorden y confusión.¹⁴

¿Es posible hablar de un diálogo convincente entre los elementos formales de una composición? No estamos ante una gramática formal cerrada; es un sistema abierto. Cada ser vivo, afirma Bergson, no está hecho para sí mismo, sino que está abierto a la totalidad del universo. Cada forma, aunque tienda a cerrarse sobre sí misma no está lo suficientemente aislada del resto para que podamos concederle un “principio vital” propio. Sobre cada superficie pictórica está todo; pero está virtualmente, no actualmente. En realidad, ese todo virtual está en el yo psicológico del observador, pues éste ha penetrado en el interior del cuadro. Los parámetros del movimiento no están sobre la superficie pictórica, sino en nuestro interior.

Kandinsky elabora un sistema de representación a partir de unos escritos teóricos que ven en el cambio la realidad más profunda de las cosas, una gramática formal en la que la evolución de la forma sustituya a cada una de las formas realizadas una a continuación de otra, y en la que en el movimiento haya más que en las sucesivas posiciones de un móvil. La teoría darwiniana de la selección natural intentaba explicar la adaptación de las especies al medio. Kandinsky definirá unas leyes que regulen la adaptación de los elementos formales entre sí y con nuestro yo psicológico.

Recordamos esos textos de Kandinsky que hemos citado más arriba, “Texte zur Kompositionslehre” y *Punkt und Linie*, en los que sostiene que su trabajo no debe regirse por el oportunismo exterior –Darwinismo–: aquello que es válido para el

¹⁴ Sers, Philippe (ed.), *Wassily Kandinsky. Cursos de la Bauhaus*, Alianza Editorial, Madrid, 1991, p. 86. En adelante citaremos este libro por las iniciales CB.

estudio de las ciencias de la naturaleza –la morfología comparada– no lo es para el arte. De estos textos deducimos que no es posible establecer una relación de exclusividad entre forma y contenido. El contenido no se ajusta a una forma o figura determinada, sino que esa forma –lo material– es un instante del contenido, una expresión parcial –no una parte componente– de algo que sólo puede ser vivido en el yo interior del hombre. Todo contenido acepta de mala gana la forma que se le asigna.

Recurrimos al lenguaje bergsoniano de *L'Évolution créatrice*. Aquello que llamamos forma no es más que un recorte que nuestros sentidos externos y nuestro entendimiento practican sobre el devenir universal, una instantánea tomada sobre una transición. Toda forma, inseparable del devenir extensivo que la ha materializado, ocupa espacio como también ocupa tiempo. Sobre un devenir infinitamente variado, nuestros sentidos de percepción necesitan, para poder actuar, operar distinciones.

Desde la primera mirada que dirigimos al mundo, incluso antes de que delimitemos *cuerpos*, distinguimos *cualidades*. Un color sucede a otro color, un sonido a otro sonido, una resistencia a otra resistencia, etcétera. Cada una de estas cualidades, tomada a parte, es un estado que parece persistir tal cual, inmóvil, en espera de que otro lo reemplace. Si embargo, al analizarlas, cada una de estas cualidades se resuelve en un número incalculable de movimientos elementales.

(...) Ahora bien, en la continuidad de las cualidades sensibles delimitamos cuerpos. Cada uno de estos cuerpos cambia, en realidad, en todo instante. (...) Pero incluso si se considera la cualidad como un estado estable, el cuerpo sigue siendo inestable, por cuanto que cambia de cualidades sin cesar. El cuerpo por excelencia, aquel que con más base contamos para aislarlo en la continuidad de la materia, pues constituye un sistema relativamente cerrado, es el cuerpo viviente; para él recortamos los demás cuerpos en el todo. Pero la vida es una evolución. Concentramos un período de esa evolución en una visión estable que llamamos forma y, cuando el cambio se ha hecho lo bastante grande para vencer la dichosa inercia de nuestra percepción, decimos que el cuerpo ha cambiado de forma. Aunque, en realidad, el cuerpo cambia de forma en todo instante. O más bien, carece de forma pues la forma pertenece a lo inmóvil, y en realidad es movimiento. Lo que es real es el cambio continuo de forma; *la forma no es más que una instantánea tomada sobre una transición*.

Por último, las cosas, una vez constituidas, manifiestan en la superficie, mediante sus cambios de situación, las modificaciones profundas que se realizan en el seno del Todo. Decimos entonces que *actúan* unas sobre otras. Esa acción se nos aparece, sin duda, en forma de movimiento. Mas de la movilidad del movimiento apartamos nuestra vista lo más pronto posible; lo que nos interesa, como ya antes dijimos, es el esquema inmóvil del movimiento más que el movimiento mismo.¹⁵

¹⁵ EC, pp. 749-752, 300-304.

¿Qué sucede cuando intentamos representarnos esa realidad profunda de las cosas, aquello que Bergson llama *durée*? En *Les Donés immédiates* afirma que el espacio es aquello que nos permite distinguir entre sí varias sensaciones idénticas y simultáneas. Luego, en una necesidad de nuestra inteligencia, yuxtaponemos imágenes que asociamos a momentos distintos; hemos contaminado el Tiempo con el espacio. Toda forma ocupa espacio, como también ocupa tiempo. En una composición hay espacio. El espacio de nuestra geometría y el espacio de la cosas se engendrarían mutuamente mediante una acción y reacción recíprocas.¹⁶ Y ese tiempo es el tiempo de la física, el tiempo de un intervalo segmentado, un tiempo imaginario resultado de la intersección entre un devenir de sensaciones y la limitación que impone lo material. Es un tiempo ficticio, aristotélico, de la medida del movimiento según un antes y un después, de la asignación de posiciones, de esa exteriorización de momentos. Pero detrás de esa forma hemos de ver una tendencia, y una tendencia, al igual que la flecha de Zenón, no está nunca en un punto determinado sino que pasa por él.

Kandinsky introduce en sus trabajos un artificio que suscita movimiento: el péndulo; un artificio que se adaptaba perfectamente a los mecanismos que nuestro intelecto usa para reproducir el movimiento. El péndulo, además de introducir el movimiento, hace que una composición de Kandinsky dure, aunque en realidad es un tiempo homogéneo asociado al espacio que ocupan los elementos formales que se extienden sobre la superficie. Es en nuestra conciencia donde se mueve el péndulo. El péndulo kandinskyano se adapta perfectamente al yo interior del observador, lugar donde se da la duración verdadera, nunca fuera de éste. Dicho de otra manera, ese movimiento crea una exterioridad recíproca fuera de nuestro yo – el espacio y el tiempo de la física– y una sucesión interna en nuestro yo –la duración–. Una composición de Kandinsky es duración, pero en realidad la duración verdadera se da en nuestra conciencia que realiza un proceso de penetración u organización de todos los hechos, aunque nuestros sentidos y nuestro intelecto tiendan a crear ese tiempo homogéneo que permita al movimiento pendular yuxtaponerse indefinidamente a sí mismo.

En la gramática formal kandinskyana el péndulo es el elemento paradigmático de intransigencia con lo estable, del movimiento: nunca está en el mismo lugar. Utilizando palabras de Bergson diremos que este elemento está siempre, sin cesar, dispuesto a recuperarse y, también sin cesar, ocupado en perderse. El péndulo es distensión sobre el soporte pictórico –lo material– y contracción en nuestro yo psicológico.

La flecha de Kandinsky ocupa tantas posiciones sucesivas como instantes o cortes realicemos con nuestro pensamiento. Pero estas detenciones son ilusorias. La flecha no está nunca en un punto de su recorrido. Podría estar en un punto en cuanto pasa por él y sería posible detenerse en él. La flecha que va entre dos

¹⁶ Una cosmología como la de Spencer, al mostrar cómo las leyes de la materia relacionan objetos con objetos y hechos con hechos para explicar la génesis de la inteligencia, ya presupone ésta, puesto que la separación primero y la concatenación después de los objetos es obra suya. Cfr. EC, pp. 654-655, 189.

puntos despliega de una sola vez, aunque en una determinada extensión de duración, su indivisible movilidad. La flecha de Kandinsky se encuentra en perpetuo movimiento, señalando el ámbito de acción de otro elemento, que también está en movimiento. Todas estas acciones –flujos– se desarrollan siempre dentro del ámbito de lo pictórico, ámbito que ya reside en nuestro interior. En una composición todo es actual, es decir, los flujos son simultáneos.

¿Cuál es el campo de acción de un observador? ¿Qué es lo que podemos modificar de esa realidad cambiante que es una composición?

Los contornos de los elementos formales de muchos de los trabajos de Kandinsky no quedan definidos, sino que sus bordes son fluctuantes: no es posible delimitar el lugar exacto que abarca una forma. En esos contornos oscilantes se dirime un conflicto entre lo estable –la forma entendida como recorte sobre una transición– y lo inestable –la forma entendida como tendencia en el devenir extensivo que la materializa–. Estos contornos son el lugar donde debe conciliarse lo continuo con lo heterogéneo. Bergson definía la sucesión pura como una sucesión de cambios cualitativos que se funden y compenetran sin contornos precisos, sin tendencia alguna a exteriorizarse unos con relación a otros. Hablaba de sensaciones que se agregan dinámicamente unas a otras y que se organizan entre sí como lo hacen las sucesivas notas de una melodía; sensaciones que no revisten forma de una línea. Ahora bien, si consideramos que en un trabajo de Kandinsky no hay formas, es el mismo espectador quien recorta la materia según sus necesidades.

Hay finalidad, porque la vida no opera sin direcciones; pero no hay fin, porque estas direcciones no están trazadas de antemano. Los contornos de los elementos formales son precisamente los lugares donde insertamos nuestra acción, donde se produce una adaptación satisfactoria entre nuestro yo interior –lo psicológico se convierte en intelectual para adaptarse a la materia– y los elementos pictóricos. Los contornos de las “posibles” formas son lo suficientemente amplios para que podamos manejarlos; somos nosotros quienes delimitamos esos contornos, es esa necesidad interior quien los define. Es el espectador quien ha de llenar los saltos entre dos o más oscilaciones, entre extremos, entre los contornos fluctuantes y permeables que parecen recortarse sobre el devenir material. El lugar propio de un trabajo de Kandinsky es nuestro yo psicológico. Se trata de una adaptación dinámica, de una adaptación que admite cambios, de una vaivén que nunca puede detenerse. Y precisamente porque un trabajo de Kandinsky es un sistema abierto, se establece una relación dinámica con nuestro yo interior. En una composición de Kandinsky no está todo dado.

¿Podemos superar la limitación de nuestro mecanismo de conocimiento? Bergson sostenía que el artificio de nuestro conocimiento es de naturaleza similar al artificio de un aparato cinematográfico. Nuestro intelecto y nuestros sentidos, situados fuera del movimiento, sólo pueden reconstruirlo artificialmente. Entonces, en lugar de atenernos al devenir interior de las cosas, tomamos vistas instantáneas de esa realidad que fluye constantemente y las enhebramos a lo largo de un devenir abstracto, uniforme e invisible, situado en el fondo de nuestro conocimiento, para

imitar así lo característico del devenir mismo. ¿Dónde se da el conflicto entre lo estable y lo dinámico, en la superficie pictórica o en nuestro yo psicológico? ¿Es posible percibir –en nuestro interior– una composición como esa sucesión de cambios y sensaciones dinámicos que no revisten forma de línea, o, por el contrario, nuestro conocimiento se contenta con adaptarse a sacudidas caleidoscópicas, interesándose más por la imagen final que por la sacudida en sí misma? ¿Qué nos interesa más, los extremos del movimiento pendular o el movimiento en sí mismo?

Kandinsky no pretende volver a presentarnos algo que forma parte de un pasado que ha sido, sino introducirnos en ese algo entendido como un presente. Kandinsky no pretende mostrarnos unos acontecimientos, sino que asistamos a ellos; no debemos observar algo que acontece delante nuestro, porque lo que acontece ante nosotros somos nosotros mismos. Entendemos que no es apropiado el término “representar” en un entorno kandinskyano. Una composición de Kandinsky nos induce a *presenciar*, a través de lo externo, una realidad más profunda. *Presenciamos* un balanceo entre dos extremos aparentemente opuestos; a continuación *presenciamos* el cambio, nos instalamos en el movimiento. Es el momento de la adaptación recíproca entre nuestro tiempo y el de la composición. El lenguaje kandinskyano, esencialmente basado en la acción, se conjuga en presente, en nuestro presente.

Nos hemos instalado en el devenir del péndulo, en ese movimiento que se yuxtapone indefinidamente a sí mismo, y hemos completado una oscilación. Nuestros sentidos sólo han captado lo que en esa oscilación nos ha interesado; nos hemos dejado muchas cosas: son las limitaciones de lo material. No todas las cuestiones planteadas en este trabajo quedan resueltas. Es necesario que el lector inserte su acción. No estamos ante un sistema cerrado, sino abierto. Son dibujos que se hunden más en una dimensión temporal que espacial: duran porque los hacemos durar en nuestra duración.

Acomodándonos a la interpretación deleuziana de Bergson diremos que una obra de Kandinsky es duración; pero duración entendida, más que como sucesión, como coexistencia virtual de todos los niveles de distensión y contracción del pasado en el presente. Dicho de otra manera, si para Deleuze la Duración bergsoniana define esencialmente una multiplicidad virtual, la Memoria aparece entonces como la coexistencia de todos los *grados de diferencia* en esa multiplicidad, en esa virtualidad.

Hablaremos entonces de un trabajo de Kandinsky como memoria. Todo el pasado, todos los niveles de distensión y contracción, –ya hemos dicho que de modo virtual, no actual; actual sólo la cara más útil– se encuentra en el ámbito de lo pictórico.

Estamos de nuevo en el punto de partida: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, “Introduction à la métaphysique” y *L’Évolution créatrice*, son fuentes primarias que configuran el trabajo de Kandinsky.

Breve explicación de las operaciones necesarias para convertir en libro la tesis

La publicación de esta tesis requiere una revisión y síntesis de los cuatro primeros capítulos. Se trata de capítulos con una fuerte carga filosófica: las fuentes documentales primeras y otros escritos que nos sirvieron de base teórica en nuestra investigación. Este trabajo ya está realizado.