

La gramática de Kandinsky

Por María Eugenia Guerra Meza

La imagen visual, al igual que las frases y oraciones, también requiere ser organizada para tener coherencia, y esto sólo se logra a partir de la interrelación de los elementos (forma y color) entre sí y con el espacio que los contiene.

Desde siempre los creadores gráficos han hecho uso de principios compositivos, exponiendo que una obra gráfica no es producto únicamente de la intuición, sino de su interacción con la razón. El diseñador debe conocer extensamente el espacio, la forma y el color, elementos básicos del lenguaje de la comunicación visual, y debe estar al tanto de que estos, individualmente, se perciben de un modo determinado, pero en interacción con otros elementos pueden conservar sus cualidades visuales o modificarse radicalmente. Esto planteaba Vassily Kandinsky en sus diversos textos y conferencias. Se presenta aquí una muestra de los planteamientos del pintor para la formulación de una gramática visual.

Vassily Kandinsky, considerado en su momento como uno de los Pioneros de la gramática moderna, junto con Laszlo Moholy Nagy, hizo importantes aportaciones a la gramática visual. Para él, el uso de ciertas formas corresponde a la necesidad interior del artista, y es a través de estas que se manifiesta su espíritu. Cada obra corresponde a un determinado tiempo y un cierto espacio que distingue una época y un pueblo al que pertenece; lo que la hace duradera y no superflua.

Lo fundamental de una obra sería ver si la forma ha nacido de una necesidad interior o no. Por eso, una forma que en una situación es la mejor, en otra puede no serlo. El material es el almacén en el que el espíritu escoge lo necesario para la creación. Kandinsky considera a la letra como parte del acervo formal, lejos de su contenido o relación inmediata con la palabra, viéndola ya como elemento abstracto capaz de producir una impresión exterior e interior. Según esto, la letra se compone de:

- Una forma principal —su aspecto global— que la hace ver como alegre, triste, dinámica, lánguida, provocadora, etc.
- Las diferentes líneas que la conforman, orientadas de diversas maneras, que a su vez producen una impresión: alegre, triste, fuerte, grotesca, y que la transforman en un ser con vida interior.

Las líneas por separado pueden causar una impresión, mientras que en la visualización global del elemento —como letra— puede ser opuesta. De cualquier modo, se produce un efecto doble: *actúa como signo que tiene un fin y actúa, en primer lugar, como forma, después como resonancia interior de esta forma, por sí mismo y de una manera completamente*

independiente. (Kandinsky, 1987, p. 24)

No existe obra sin contenido. La elección de las formas se determina por una necesidad interior, en tanto el elemento exterior es lo que contribuye a la materialización de la obra. Sin embargo, es la conjunción de estos dos elementos lo que le da vida a la obra y la hace bella. Así como la palabra no determina el concepto sino el concepto a la palabra, el contenido determina la obra.

Para el pintor, el origen de la pintura fue puramente práctico. Carácter que actualmente ha perdido, adquiriendo valor estético y convirtiéndose en una necesidad del alma, ya no del cuerpo. Su evolución se dio en tres periodos:

1. **Origen:** donde solo se busca fijar el elemento corporal efímero.
2. **Desarrollo:** aquí la obra se separa del elemento práctico y empieza a dominar el elemento espiritual.
3. **Meta:** la pintura alcanza su estadio más avanzado y ya es arte puro.

Dentro del segundo periodo o de desarrollo se encuentran tres etapas de la pintura:

- **Realista:** determinada por el deseo práctico de fijar el elemento corporal efímero.
- **Naturalista:** donde lo esencial no es lo que pinta el artista, sino cómo lo representa; se elimina el objeto, pero lo sustituye otro elemento igualmente esencial: la forma puramente artística, que confiere al cuadro una vida independiente y lo eleva a la categoría de sujeto espiritual. (Kandinsky, 1987)
- **Pintura de composición:** en ésta, cualquier vestigio de algún deseo práctico se ha eliminado del todo, "... constituye un dominio de seres pictórico-espirituales (sujetos)". (Kandinsky, 1987, p. 47). Este tipo de obras son resultado de la construcción.

Describe el trabajo de la Bauhaus, basado en la unidad de mundos distintos y separados que sólo entonces empezaban a aproximarse: el arte, la ciencia y la industria. Para el pintor era de gran importancia la creación de una teoría de los elementos fundamentales de la forma, la cual debería dividir su estudio en dos partes:

1. La forma (en el sentido restringido del término) como plano (círculo, cuadrado y triángulo) y como espacio (esfera, cubo y pirámide).
2. La forma (en el sentido amplio del término) en cuanto al color y sus relaciones con la forma (como espacio, plano).

El trabajo debía ser realizado metódicamente, orientado de lo simple a lo complejo, sin olvidar que no puede existir superficie ni espacio sin color. En conclusión, todo estudio tendría dos objetivos: el análisis de la forma dada, estudiándola lo más aisladamente posible (método analítico) y las relaciones que unen estos elementos a través del método sintético.

Si el color se estudia desde un punto de vista científico, puede orientarse desde tres ámbitos: el de la física y la química, el de la fisiología y el psicológico, respectivamente: por su

naturaleza, por su percepción exterior y por los resultados de su acción interior, tres cuestiones que corresponden a su vez a su relación con la forma. Además, puede orientarse en dos direcciones:

1. En cuanto a su naturaleza, propiedades y efectos (estudio científico desinteresado). (Kandinsky, 1987, p. 73)
2. En tanto necesidad práctica.

Dos estudios estrechamente vinculados ya que el segundo implica la existencia del primero. El método debe ser analítico y sintético y responder a cuestiones como:

- El estudio del color desde el punto de vista de su naturaleza y sus propiedades, sea aislado o yuxtapuesto a otro en la construcción.
- La subordinación del color y sus yuxtaposiciones al contenido artístico de la obra; esto es, su composición:
 1. Yuxtaposición de la forma primaria con el color que le corresponde (como elemento pictórico)
 2. Relación del binomio fondo-forma (construcción de la forma acabada).
 3. Subordinación de los elementos anteriores a la composición de la obra.

El artista habla de dos movimientos evolutivos del arte: el analítico y el sintético, que se mezclan con otros dos movimientos: el materialista y el espiritual, que convergen en un mismo objetivo. Estas dos parejas se unen a otras dos que son el método intuitivo de edificación de la obra, que se desprende del movimiento espiritual; y el método teórico, derivado del método materialista. Dos métodos que conducen a un mismo fin. En el terreno de la práctica el arte sintético y en el aspecto teórico, la ciencia estética, dos objetivos que se funden en uno solo para la construcción de la obra pictórica o gráfica.

En la Academia rusa de las Ciencias Estéticas, fundada en Moscú, en 1921, se buscaba tratar de forma científica los problemas del arte, partiendo de tres puntos ligados:

1. El problema de los elementos de las diferentes artes, distinguiendo los fundamentales de los accesorios.
2. El problema de la aplicación de los elementos en el proceso de la construcción.
3. El problema de la subordinación de los elementos, su construcción para el logro de la composición.

Para llevar a cabo este amplio programa de investigaciones se requería de la colaboración del artista, del teórico del arte y del científico; con el fin de lograr la unidad de las fuerzas internas del arte y la ciencia, aun bajo su apariencia externa diversa. «*Diferencias externas, unidad interior*» (Kandinsky, 1987, p. 91).

Denominó su trabajo y el de algunos de sus contemporáneos, pionero, definiendo esa época

como: «el gran periodo del arte abstracto que acaba de comenzar [...] la época de los grandes espirituales» (Kandinsky, 1987, p. 92). Kandinsky reafirma la doble esencia de la creación artística: intuición y reflexión.

La búsqueda del orden en el campo pictórico pugnaba por construir sobre nuevas bases una teoría pictórica para llegar a proponer un tratado de composición. La pintura abstracta tendría que dar, pues, una base muy clara y un método de creación muy exacto. Esta cientifización del arte pictórico debía desembocar en una enseñanza precisa, a partir de una teoría que tendría que:

1. establecer un vocabulario ordenado de todas las palabras actualmente dispersas y desorbitadas;
2. fundar una gramática que contenga las reglas de la construcción.

Kandinsky planteaba que «al igual que las palabras de la lengua. Los elementos plásticos han de ser reconocidos y definidos. Y como en la gramática, deberán establecerse las leyes de la construcción. En pintura el tratado de composición responde a la gramática» (Kandinsky, 1987, p. 96). La pintura abstracta buscaba agrupar elementos, diferenciando los primarios y los que de ellos dimanaban, más complejos (parte analítica); proponiendo las leyes de ordenación de una obra (parte sintética). Para Kandinsky cada elemento tiene sus propias fuerzas internas —tensiones— y cuanto más aislado, sus tensiones son absolutas. Concluye en que la composición no es otra cosa que la suma de tensiones organizadas.

Manifiesta la importancia del espacio, cuando dice: una tela vacía lo es en apariencia, se piensa que guarda silencio, que permanece indiferente, «casi estúpida» (Kandinsky, 1987, p. 129), cuando en realidad es un espacio lleno de tensiones. «Maravillosa tela vacía, más bella que algunos cuadros» (Kandinsky, 1987, p. 129). En ella, cada punto, cada línea, busca hacerse presente; cada forma habla y transmite su sentir: un círculo negro manifestando su frialdad, uno rojo profundo y apasionado. Pero hay algo más maravilloso que eso: el sumar todas esas voces en un solo cuadro, en un solo «*Heme aquí*» (Kandinsky, 1987, p. 130), ya que «un cuadro es la unidad sintética de todas las partes» (Kandinsky, 1987, p. 131). Expone que el pintor puede obligar al espectador a seguir un camino en la visualización de su obra, empezando por aquí y saliendo por allá.

Define el punto como el origen de todas las formas, como un ser vivo capaz de influir en el espíritu del espectador. «Si el artista lo coloca bien en el lienzo, el puntito está satisfecho y agrada al espectador» (Kandinsky, 1987, p. 137). Es un débil sonido en el coro de la obra. En cambio «un puntito colocado donde no debería estar, es una flor que huele a podredumbre [...] La composición se transforma en descomposición. Es la muerte» (Kandinsky, 1987, p. 137).

Según Kandinsky, la pintura figurativa utiliza el objeto como pretexto. En la pintura concreta el artista hace a un lado el objeto porque le impide expresarse por medios puramente pictóricos. En la obra concreta se busca la exactitud perfecta de la composición a través del equilibrio de valores y pesos de las formas, manchas y colores, donde se toma en cuenta hasta el último punto.

Kandinsky afirma que el lienzo vacío tiene sus propias tensiones, fuerzas latentes —arriba, abajo, derecha e izquierda— que son esencialmente diferentes. Por eso, no es lo mismo colocar un elemento arriba que abajo, a la izquierda o a la derecha; su peso, tamaño e intensidad se modifican. Asimismo, los colores cambian las dimensiones de las formas, pues un cuadrado negro sobre blanco se ve más pequeño que uno blanco (del mismo tamaño) sobre fondo negro. «El color no se deja medir, y cambia las dimensiones del dibujo» (Kandinsky, 1987, p. 146).

Las propuestas de Kandinsky fueron consideradas como parte de lo que sería llamada la Gramática del Diseño Moderno.

Publicado el 22/06/2012

Bibliografía:

- BERISTÁIN, Helena. 1984. Gramática estructural de la lengua española. 3a. ed. México, UNAM.
- DUBOIS, Jean, et. al. 1998. Diccionario de lingüística. Madrid, Alianza Editorial.
- GUERRA, María Eugenia. 1987. Imagen y palabra. Estudio comparativo del lenguaje de la imagen y del lenguaje de la palabra. México, Universidad Autónoma de Puebla.
- GUERRA, María Eugenia. 2005. Tesis (no publicada). La gramática visual. Teoría y práctica de la gramática visual en seis autores. México.
- KANDINSKY, Vassily. 1981. De lo espiritual en el arte 3a. ed. Trad. Elisabeth Palma. México, Premiá Editora.
- KANDINSKY, Vasily. 1987. La gramática de la creación. El futuro de la pintura. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- KANDINSKY, Vassily. 1975. Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos. 4a. ed. Barcelona, Barral Editores.

FOROALFA

ISSN 1851-5606

<https://foroalfa.org/articulos/la-gramatica-de-kandinsky>

