

intensem apropar-nos a l'esperit que implica a més de la llibertat una certa experiència del do. No podem donar-nos aquesta vida íntima de l'esperit a nosaltres mateixos ni comprendre l'esperit com intensem comprendre les coses. Potser per això un dels llenguatges que més escauen a l'esperit és el de la poesia:

La rosa és sense perquè.

Floreix perquè floreix.

Ni d'ella mateixa no en fa cas.

Tampoc no pregunta si algú la mira.²²

I encara més que amb el llenguatge poètic l'esperit es trasllueix en una multitud de gestos i actes com el d'una moixaina o el bes d'una núvia:

Només amb un petó, la núvia es fa més mereixedora del Paradís que tots els mercenaris que treballen fins a la mort.²³

²² Traduïda per mi mateix del castellà. Jorge Luis Borges en una conferència titulada «La poesia» va resumir el «regne de la gratuïtat» que encarna la poesia, amb aquest famós poema d'Angelus Silesius. Cf. JORGE LUIS BORGES, *SIETE NOCHES. OBRAS COMPLETAS III*, BUENOS AIRES: EMECÉ EDITORES, 2006, p. 266.

²³ Traduït per mi mateix de la versió castellana de Borges. Borges va traduir al castellà aquest díptic d'Angelus Silesius. Cf. JORGE LUIS BORGES, *El libro del cielo y del infierno*, Barcelona: Edhasa 1991, p. 126. Malgrat el seu agnosticisme, Borges sempre es va sentir atret pels místics i especialment per l'aventura espiritual d'aquest poeta, metge i teòleg alemany del segle xvii.

LA ICONOCLASIA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO. EL ATONALISMO DE SCHÖNBERG Y LA ABSTRACCIÓN DE KANDINSKY

«A través de las grietas del cuadrado negro, puede verse el oro de Bizancio»
Jannis Kounellis

Maria Gelpí

Institut Superior de Ciències Religioses de Barcelona
gelpimaria@gmail.com

RESUMEN: En este artículo trato de señalar, por un lado, la relación entre la tradición iconoclasta judía y el atonalismo de Schönberg y, por otro, la tradición iconoclasta bizantina y la abstracción pictórica en Kandinsky. Para ello, es primero imprescindible justificar que no solamente la imagen sino también su ausencia debe ser objeto de atención por parte de la Teología Estética, siendo la iconoclasia, en su sentido amplio, un fenómeno persistente. Tras un somero repaso por los fundamentos de la prohibición judía y bizantina, analizaré la relación entre estas dos tradiciones y sucesos puntuales biográficos de ambos autores, para tratar de ver referencias de esta relación en sus obras.

PALABRAS CLAVE: Imagen, símbolo, prohibición, atonalismo, abstracción.

ABSTRACT: In this article I try to point out, on the one hand, the relationship between the Jewish iconoclastic tradition and Schönberg's atonalism and, on the other, the Byzantine iconoclastic tradition and Kandinsky's pictorial abstraction. To do this, in the first place, it is necessary to justify that not only the image but also its absence should be the object of attention by Aesthetic Theology, being iconoclasm, in its broad sense, a persistent phenomenon. After a brief review of the foundations of the Jewish and Byzantine prohibition, I will analyze the relationship between these two traditions and specific biographical facts of both authors, to try to see references to this relationship in their works.

KEYWORDS: image, symbol, prohibition, atonalism, abstraction.

1. Introducción

En líneas generales, se entiende la Historia del Arte como la selección y estudio de obras significativas y los motivos que han llevado a su conservación. Pero hemos de tener siempre

presente que la Historia no es solo una selección de hechos y testimonios, sino que debe estar siempre dispuesta a ser revisada desde otras narrativas que eviten su fosilización, puesto que, en su propia selección, implica el apartamiento y el olvido de aquello que supone una amenaza, un trauma o el testimonio de los relegados. De la misma manera, en la Historia del Arte, no solo deben ser objeto de estudio aquellas obras que han sido conservadas, sino también aquellas que han sido ocultadas, prohibidas o destruidas. Incluso los temas y formas que han sido censurados, por razones políticas, sociales o religiosas, son relevantes porque dan testimonio de su tiempo. Tan importante es la creación artística como la destrucción, ocultación o imposibilidad del arte, si queremos entender un determinado periodo histórico a través de sus obras. Es por eso que, cuando la imagen deviene problemática, cobra interés para el estudioso del Arte.

2. La imagen

En la línea que apuntara Panofsky en sus ensayos sobre iconografía, las imágenes, en el marco de lo social, tienden a convertirse en símbolos con suma facilidad. Tienen un carácter pedagógico y congregacional, y la inmediatez que otorga el símbolo para hacer referencia a todo un conjunto de ideas las hace sumamente prácticas. Desde la cruz hasta la máscara de *V de Vendetta*, con solo un vistazo, la idea que se ha generado detrás, en su entorno social, queda al descubierto y es precisamente la separación entre imagen e idea la que permite la interpretación y la revisión. Por su parte, la música, puede devenir también símbolo, pero, por su naturaleza temporal, posee una ventaja sobre la imagen, en un entorno hostil a la representación plástica, puesto que se desarrolla sin necesidad de soporte físico, con solo ser, por ejemplo, tarareada. Así, el cuarto movimiento de la *Novena sinfonía* de Beethoven se convierte en símbolo de toda una estructura idealista, que se genera en el siglo XIX, sin necesidad de representación pictórica alguna. Tanto la imagen como la música, cuando devienen símbolo y conectan lo sensible con una determinada idea, poseen la capacidad de ser reconocidas, permiten al sujeto sentirse identificado y pueden ser un aglutinante de las masas. Es por esa capacidad catalizadora de ideologías, que es instrumentalizada y, por ende, querida u odiada. No en vano, el término símbolo, del griego *σύμβολον*, en su acepción más primitiva, es jurídica y consistía en un objeto partido en dos partes que se quedaban cada uno de los contratantes para el reconocimiento de su derecho crediticio, hasta el momento de su reintegración como unidad.¹

Pero la advertencia platónica de que la imagen es un engaño nos debe poner en alerta ante ellas. El término *icono*, del griego *εἰκών*, traspuesto al latín por *imago*, o imagen, supone una configuración que hace referencia a otra cosa, en relación con la imagen como representación mental, *imitatio*, contemplada desde la epistemología clásica como recuerdo y conexión de la intuición sensible. No debe sonar extraño que *eidon*, *eikon* y *eidolon* compartan raíz etimológica puesto que el ídolo es una imagen en la que la representación y su objeto se con-funden, tomándose la imagen por el objeto mismo de culto.

Toda imagen, especialmente la imitativa, parece querer suplantar una realidad. Ya Plinio el Viejo, en el Libro 35 de su *Historia Naturalis*, describiendo el duelo entre Zeuxis y Parrasio, da cuenta del carácter agonístico del engaño que representa la imagen; pero será el mismo Platón, que nunca dio muestras de simpatía por los artistas plásticos, el que elevará al Demiurgo, supremo artesano, a la categoría más alta. La idea de Aristóteles de que el arte, como acto creativo, es más filosófico que la historia puesto que, mientras esta se ocupa de lo sucedido, el

arte puede pensar lo que podía suceder, nos conecta en lo fundamental con Schelling cuando consideraba que el arte comienza cuando la ciencia abandona al hombre.

Agotadas las vías de la elevación por el camino de la técnica, hay que buscar otros puntos de vista, como la de la interioridad, vinculada a la idea de genio, que se dará tanto en Kandinsky como en Schönberg. Desde esa cima, como le ocurriera a Petrarca en su *Ascensión al Mont Ventoux*, relatado en la famosa carta dirigida a Dionigi da Borgo, el ser humano ya no puede ver el mundo puesto que las nubes tapan la visión. Es en ese momento del relato en el que Petrarca coge las *Confesiones* de San Agustín y, en un aparente azar, sobreviene la cita visionaria:

Y van los hombres a admirar las cumbres de las montañas y las enormes olas del mar y los amplísimos cursos de los ríos y la inmensidad del océano y los giros de las estrellas, y se olvidan de sí mismos.²

Para Hegel, lo artístico, especialmente en la pintura, la música y la poesía, aunque su apariencia sea ilusoria y el contenido rebasa las formas, incluso negándolas, le roba al objeto real su pretensión de verdad, para revelar una verdad superior, hija del *espíritu*, como un desvelamiento temporal de lo que es conceptualmente anterior. Así el arte, para Hegel, posibilitaría la conexión entre lo mundano y lo trascendente, como la apoteosis de lo sensible. Pero esta solución puede no ser satisfactoria si pensamos en la imposibilidad de representar lo que por sí mismo es incognoscible, cuando la negación no está en la imagen sino en el objeto de conocimiento. Es en ese caso cuando el hombre, terco en su empeño, recurre a instrumentos alternativos como la representación por la vía apofática, la idea de lo sublime o la abstracción, que recurren a la sensación que provocan para llenar el vacío conceptual. En el caso de la música, la vía se desvela directa, por su carácter abstracto. Así, Adorno, en su crítica a Hegel, plantea la cuestión desde este punto de vista de la *dialéctica negativa* puesto que el sujeto, a pesar de su intento por pensar el absoluto, no puede desprenderse de su órgano pensante que sigue anclado al mundo. «Si el Absoluto hegeliano es la secularización de la divinidad, también hace eso: secularizarla, como totalidad del Espíritu, este absoluto sigue encadenado a su modelo finitamente humano».³

3. Iconoclasia

Detrás de la destrucción de las imágenes, su prohibición y la imposición moral, como ya hemos apuntado antes, hay razones teológicas, políticas, morales y estéticas, frente a imágenes que provocan ira, venganza o vergüenza y son prohibidas, censuradas o destruidas, por su carácter simbólico y representativo. Destruyendo el objeto sensible se pretende destruir lo allí representado, junto con sus efectos sociales, en un acto casi fetichista. En este breve artículo no hay cabida para un análisis en profundidad de un fenómeno tan amplio, ambivalente y persistente, si pensamos en sucesos tan recientes como la destrucción de los Budas de Bamiyan, el derribo de la estatua de Sadam Husein, la censura de los desnudos de Egon Schiele o las recientes destrucciones de monumentos desde el revisionismo poscolonial y la mirada feminista, entre muchos ejemplos posibles. Autores como David Freedberg en su libro *Iconoclasia: Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, el libro de Darío Gamboni o el análisis de las

² PETRARCA, F. *La ascensión al Mont Ventoux, 26 de abril de 1336*. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2002, IV, 1, 26. La cita es una traducción muy libre del propio Petrarca, de *Confesiones*, X, 8, 15.

³ ADORNO, T., *Dialéctica negativa: La jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal, 2005, p.402.

¹ HERÓDOTO DE HALICARNASO, *Los nueve libros de la Historia*. Vol VI. El Aleph, 2000, p. 47.

ideas subyacentes a la destrucción de imágenes de Besançon, *La imagen prohibida*, realizan con creces estos análisis.

Mi intención, en este estudio, es señalar la relación entre los códigos morales que generan los procesos históricos iconoclastas, como son el judío y el bizantino, y la contención figurativa y tonal de dos artistas de lo que entendemos por vanguardias históricas, que son Schönberg y Kandinsky, como una renuncia a la tonalidad como referencia y a la imagen como figuración, en un momento histórico, previo a la Primera Guerra Mundial, de crisis política, moral y existencial.

4. La iconoclasia judía y el *Moses und Aron* de Schönberg

Si hay una diferencia fundamental entre los textos normativos del *Pentateuco* y los de otras tradiciones como la babilónica, la asiria o la hitita, es que los de la tradición veterotestamentaria son mandato divino y tienen a Yhwh como legislador y pactista. La concreta prohibición de hacer imágenes de Dios es uno de los más insistentemente reiterados. Lo encontramos en la perícopa Ex 20,⁴ según la cual, «no te harás imágenes talladas, ni figuración alguna de lo que hay en lo alto de los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra», precedido por una declaración de exclusividad que fundamenta el mandato: «Yo soy Yahvé, tu Dios, que te ha sacado de la tierra de Egipto, de la casa de la servidumbre. No tendrás otro Dios que a mí». También, en el pequeño código de tradición yahvista (Ex 34,10-27), con una redacción diferente, dice en su versículo 17: «No te harás dioses de metal fundido». Yhwh, ante el riesgo de idolatría, prefiere que se le dediquen cánticos y salmos antes que imágenes, por lo que todas deberán ser destruidas (Ex 23,24; 34,12-14): «Puesto que el día en que os habló Yahvé de en medio del fuego, en Horeb, no visteis figura alguna, guardaos bien de corromperos haciéndoos imagen alguna tallada» (Dt 4,15-16a).

Pero apenas sellada la Alianza, el pueblo rompe su compromiso con la *prevaricación del becerro*, encargando a Aarón la construcción de una imagen visible. Sin embargo, esta imagen, si bien viola la prohibición de la representación de lo divino, no es en realidad una apostasía, sino que «ellos dijeron: 'Israel, ahí tienes a tu dios, el que te ha sacado de la tierra de Egipto'» (Ex 32, 4b). Lo que el pueblo buscaba era ver y comprender.

La interpretación del precepto no siempre ha sido restrictiva. La representación simbólica de Yhwh como una mano la encontramos entre los siglos iii y vi. Tales son los casos de las sinagogas de Dura Europos, del siglo iii, en la actual Siria, y la de Beth Alfa, del siglo vi, en las montañas de Gilboa, en Israel, donde se conservan unos mosaicos con *escenas del Templo*, una rueda del calendario zodiacal y una escena del sacrificio de Isaac en el que se representa a Dios como una mano, bajo la inscripción al *tishlah* [no levantar], en relación a Ge 22,12. Se trata de ejemplos puntuales pero la cuestión queda resuelta por Filón de Alejandría y más tarde Maimónides, presentando una actitud en la línea platónica de rebajar de valor toda imagen. Ambos son partidarios de la teología negativa, puesto que de Dios no se puede decir lo que es, sino lo que no es, sin posibilidad de la vía por analogía de santo Tomás. Así, el rabino Meir Rothenburg, en el siglo xiii, afirma que las imágenes en los libros de oraciones son, como mucho, son una distracción, pero al tratarse de colores, «que no tienen nada de material», no están sujetas a prohibición⁴. La falta de aprecio a las mismas se da en un doble sentido, es decir, que no hacen ni bien ni mal, puesto que poca capacidad tienen de aportar verdad.

Schönberg descubre sus raíces judías en un contexto histórico en donde la sociedad, emancipada del antiguo centro moral, desata su profundo antisemitismo. En 1921, gozando ya de reconocimiento internacional, quedó profundamente afectado cuando en el Hotel Mattesee de Viena le fue vetada la entrada a él y a su familia por el hecho de ser judíos, a pesar de que había mostrado públicamente su conversión al protestantismo y su inclinación y compromiso por la música alemana. Unos años más tarde, escribiría a su amigo Kandinsky en una de sus cartas: «Aprendí la lección que me impusieron: [...] que no soy alemán, no soy europeo, de hecho, quizás, apenas soy un ser humano [...], pero soy judío». Recuerda inevitablemente a la conocida afirmación de Mahler, que Alma cita en sus memorias, de sentirse «tres veces apátrida, como bohemio en Austria, como austríaco entre los alemanes y como judío en el mundo». Así tomó, en 1934, la decisión de trasladarse a EE.UU. en donde continuó su carrera profesional, sin perder de vista sus orígenes, siendo el ensayo *Programa de cuatro puntos para el pueblo judío* de 1938, uno de los más explícitos ideológicamente. A pesar de su actitud, su peculiar visión del judaísmo chocó con reticencias dentro de su entorno puesto que, en el año 1945, la Fundación Guggenheim de EE.UU. le negó la concesión de una beca, solicitada por el compositor para la realización de la ópera *Moses und Aron* y el oratorio *La escalera de Jacob*.

Todavía en Berlín, comienza la redacción del libreto de su ópera *Moses und Aron*, en 1926, a los tres años de consolidar y definir su *Método de composición con doce sonidos*, en el que las notas, relacionadas entre sí, adquirirán valor igualitario, cuestión que, en momentos de persecución, no deja de llamar la atención. En su obra, ambos personajes tratan de plasmar la intención comunicativa de Dios de manera opuesta. Si bien Moisés es partidario del uso de la palabra recitada, mediante *Sprechgesang*, fiel a lo que él mismo ha recibido en el Sinaí, pero incomprendible para el pueblo, Aaron defiende la utilización de la melodía, *Sprechchor*, accesible para el pueblo, a modo de imagen, pero alejado de la verdad inefable. La máxima complejidad aparece en los momentos de superposición de las dos voces, recitada y cantada, en momentos cruciales de la obra, mostrando así la dimensión metalingüística de lo divino.

Schönberg fue siempre muy consciente de su posición en su forma de entender la historia de la música. La búsqueda de nuevas formas en la armonía musical viene determinada por la necesidad de articular un modelo nuevo que sea inclusivo con la disonancia, tras la saturación del sistema tonal funcional que había caído presa de la «endogamia y el incesto», como apunta en su *Tratado de Armonía*. Este nuevo modelo no solo debe permitir nuevas modulaciones, sino que «toda forma sea posible», como dice en una de sus *Cartas* (1987) a Kandinsky. Para el compositor, el misterio de lo inefable solo es representable mediante la contradicción misma, en clave adorniana, puesto que no cabe resolución al conflicto planteado, comunicabilidad-incomunicabilidad de Dios. El camino, el éxodo, es esa confrontación misma, en clave negativa, como aquella que destapa el horror como disonancia.

Schönberg, en su peculiar *Moses und Aron*, quiere llevar a cabo el intento de dar forma a la percepción de la revelación del Misterio, que llevaría a la experiencia estética de aquello que dice algo de Dios, sin hacer uso de la imagen. El problema es la imposibilidad de comunicación, de aquella recepción que Moisés tiene de la revelación directa, si no es a través del símbolo-imagen. Pero la imagen de Dios, limitada como tal, no puede identificarse con Dios, de manera que llevará inevitablemente a la falsedad o a la idolatría. El pueblo sufre el drama de tener que escoger entre la interpretación del símbolo en forma estética que propone Aaron, comprensible pero adulterada y prohibida, o la ascesis de la idea irrepresentable que supone negación absoluta de Dios y su Ley. La paradoja que se da entre la intención comunicativa de Dios y la incomprendibilidad de su mensaje se resuelve por la representación de la misma ausencia que, dado su carácter inconmensurable, en clave existencial, se acerca por ello mismo a lo divino.

⁴ BESANÇON, A. *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid: Siruela, 2003, p.101.

5. Iconoclasia bizantina y la abstracción de Kandinsky

En la querrela iconoclasta, a pesar del triunfo de los iconódulos, el arte bizantino se mantendrá fiel a su voluntad antinaturalista para conservar su carga simbólica frente a la dinámica narrativa que adquirirá la pintura a partir del Renacimiento. Así, por ejemplo, en el icono *La Trinidad* (ca. 1422) del ruso Andrei Rublev puede verse la intención dogmática, más allá de la mera descripción. El *pathos* no emana de la escena que se muestra o de la disposición de los ángeles representados, sino del juego de colores y de la disposición de la composición geometrizada que permite la interpretación teológica.

A partir del siglo V, los iconos se popularizaron con profusión incontrolada y fueron utilizados tanto para el culto personal como para presidir estancias, tanto privadas como públicas. Acompañaban a los fieles en las labores domésticas, comerciales, militares y, por supuesto, religiosas al otorgar poderes incluso a las raspaduras de estas, lo que generó excesos que serían denunciados.

Los iconoclastas fundamentaban sus pretensiones, plasmadas en las *Actas de Hieria*, perdidas en su mayoría al ser destruidas tras su condena en Nicea, en la prohibición veterotestamentaria, actualizada en la Patrística. La cuestión de fondo para los iconoclastas era que, si Jesucristo es al mismo tiempo Dios y hombre, pintando su humanidad, ocurre que: o bien se la separa de la divinidad y entonces se defendería el nestorianismo difisista o bien se caería en el monofisismo, que afirma que la naturaleza humana de Cristo, de existir, estaría anegada en la divina y no sería acotable. La única imagen venerable para los iconoclastas es el pan y el vino consagrados y transustanciados de la Eucaristía, idea tomada de san Basilio. Otro argumento era el olvido de la mediación simbólica del icono, que convertía el culto en idolatría, pero también la incomodidad que mostraba el *Basileo* por el poder de los cenobios, de los que dependía tanto la producción de las copias de los iconos como el culto, que generaba la movilización de las masas y las riquezas. Otros aspectos en conexión son la política exterior, la amenaza del mundo islámico, la influencia del judío, la relación entre Constantinopla y Roma, y las antiguas disputas sobre la naturaleza de las *Personas* de la Trinidad.

Por su parte, los iconódulos argumentaban, a favor del uso de imágenes, que tan solo tenían un uso didascálico y representativo y que, si bien es imposible la representación de Dios, la encarnación de Cristo y su doble naturaleza en hipóstasis, permitían la representación corporal de Cristo y, por ende, su divinidad ahí comprendida. A esto se añadía, por un lado, que la misma tradición oriental defendía que Lucas, el evangelista, había sido el primer pintor de iconos al pintar la *Theotokos* en vida y, por otro, que las mismas imágenes consideradas como un *vera icon* o *acheiropoieta*, imágenes no hechas por la mano humana, como el sudario de Cristo, conservado como *Mandyllion de Edessa*, eran una prueba de que Dios mismo había querido hacerse imagen.

Los poderes apotropaicos atribuidos a las imágenes provocaron su proliferación y la canonización del modelo, que podemos encontrar recogida en la *Guía del Pintor del Monte Athos* (ca. 1730), del iconógrafo Dionisio de Furna, que compila las pautas del *Concilio de Stoglav* sobre el uso estricto de los colores, formas, medidas y materiales, en lo que, junto con la influencia del arte grecorromano de El Fayum (Egipto) y Palmira (Siria), de figuras frontales de mirada penetrante, humanizada y frontal, será el canon del estilo bizantino. El arte de los iconos llegó a Rusia junto con el cristianismo, hace más de mil años. Sin embargo, al principio, todos los artesanos eran griegos porque en el Imperio bizantino ya existía la tradición secular de pintura religiosa. El primer iconógrafo ruso fue el monje del Monasterio de las Cuevas de Kiev, Alipi, en el siglo XII.⁵

Kandinsky reconoce, en *Mirada retrospectiva* (2002), que él siempre pintó Moscú. Explica cómo, en su viaje para el estudio etnográfico a la zona de Vologda, recién licenciado en Derecho, quedó fascinado, ya desde el tren, por las grandes extensiones de colores que observaba en el paisaje, «como si estuviera en otro planeta». Al llegar, tuvo su primera experiencia abstracta, como si penetrara en un cuadro y quedara el tiempo suspendido, al visitar una sencilla vivienda en la que, el farolillo del *rincón rojo* iluminaba los iconos familiares, tiñendo la estancia de intenso color.

Cuando por fin entré en el cuarto me sentí rodeado por todas partes de la pintura, en la cual había, pues, penetrado. El mismo sentimiento dormitaba en mí, pero hasta entonces de manera por entero inconsciente, cuando me hallaba en las iglesias de Moscú y especialmente en la catedral del Kremlin (Kandinsky, 2002, 109)

Esa experiencia inmersiva, recuerda, se repitió en la exposición de impresionistas en Moscú de 1895, al contemplar con perplejidad y enfado, que no entendía *El almiar* de Monet a pesar de que la imagen le resultaba enigmáticamente atrayente. El otro suceso crucial fue su asistencia, en el Teatro Bolshói, al *Lohengrin* de Wagner, cuando la música le hizo ver al instante la perfecta «luz de Moscú».

En *De lo espiritual en el arte*, Kandinsky señala las conexiones que la música tiene con los objetos que se muestran vibrantes, se desprenden de su peso y escapan de su contorno figurativo, mostrando lo que identifica como su lado espiritual. En su correspondencia con Schönberg, ambos se congratulan de haber encontrado en paralelo la libertad formal que les permita la autoexpresión, como analiza Michel Henry en la obra sobre Kandinsky. Así, las manchas de color puras, como en la pintura bizantina, cobran significado por sí mismas y conectan dos mundos, el sensible y el inteligible, como los iconos y el iconostasio de la catedral del Kremlin que visita en sus años de vuelta a Moscú, a causa de la Gran Guerra. A lo largo de su estancia formativa en Alemania, su pintura adquirirá una huella más europea, con la mirada puesta en París, pero sin descuidar los motivos rusos ni desatender su vida espiritual, marcada por las lecturas de Helena Blavatsky, el estudio de Rudolf Steiner y la correspondencia con Schönberg. Cuando los dos elementos clave, la reminiscencia rusa y la espiritualidad latente, surgen frente a su incomodidad ante el creciente materialismo ideológico de su país y la complacencia naturalista de la burguesía europea, sucederá el giro a la abstracción, entre 1910 y 1913.

Hay que apuntar que ya, en 1908, el teórico alemán de la historia del arte, Wilhelm Worringer, escribe *Abstracción y Naturaleza*, en la que presenta las líneas generales de la teorización de la abstracción, siendo muy probable que Kandinsky conociera la obra. Pero, en Kandinsky, tras la búsqueda de una nueva forma hay un elemento místico-apocalíptico, nada desdeñable, temática que aborda a través de elementos caóticos poco definidos y líneas de empuje expansivo, justo en el momento de su giro a la abstracción. Entre 1910 y 1911 se suceden los cuadros sobre los Ángeles del juicio, la festividad de *Todos los Santos*, el *Jinete del Apocalipsis* o el *Juicio Final*, en los que parece haber una influencia de los escritos de Steiner sobre la teología joánica de carácter simbolista en clave teosófica. También aborda temas cristológicos, una Crucifixión, una Última Cena de marcado estilo bizantino con colores planos y secciones definidas, ingrávidas y de perspectiva frontal, que también presentan el *San Vladimir* y *Santa Francisca*, de la misma época, de estilo lineal, como los Iconos y los *Lubok* de tradición rusa. En su *Composición VI*, que tardará un año y medio en realizar, y que presentará en 1913, tiene como punto de partida el *diluvio universal*, que poco a poco aniquila, como si de la misma catástrofe se tratara. La figuración inicial de «arca, animales, palmeras, relámpagos y lluvia» va desapareciendo en una superposición de colores, que recuerda a *La obra maestra desconocida* de Balzac.

⁵ *Ibid.*, p. 173.

6. Conclusión

El propósito de este artículo ha sido señalar la relación existente entre las tradiciones iconoclastas, judía y bizantina, y las obras de dos autores pertenecientes a las mismas, que son cruciales para la comprensión del arte contemporáneo. Ello no quiere decir que no existan otros elementos que hayan condicionado y fundamentado las obras de ambos, pero creo que puede afirmarse que, en ambos casos, la tradición religiosa de la que son deudores supone un elemento necesario sin el cual no sería posible el giro estético, hacia la negación, que ambos plantean.

En Schönberg, la incomunicabilidad de lo divino produce un abismo existencial inconmensurable, fruto de la huella de lo arrebatado, que es lo más cercano a la experiencia de lo divino. Ello queda reflejado en su obra *Moses und Aron*, no solo por el pasaje bíblico escogido, sino porque ve en la propia exclusión de la imagen tangible que supone la tonalidad, el modo de representar, por vía apofática, la ausencia de Dios que garantiza su existencia. Kandinsky, por su parte, no duda en acogerse a la falta de naturalismo de la tradición eslava y serán sus experiencias de Moscú las que le llevarán a considerar las manchas de color como algo autónomo. La observación y representación pictórica de los objetos como entes vibrantes, desprendidos de su forma y elevados a experiencia espiritual, tienen la misma función que el iconostasio bizantino, de conectar lo mundano con lo divino. En ambos casos, la renuncia a la tónica y a la figuración como método serán sus respectivas apuestas personales por intentar alcanzar lo vetado, por inexpresable.

Bibliografía

- Adorno, T., *Dialéctica negativa: La jerga de la autenticidad*, Madrid: Akal, 2005.
- Besançon, A., *La imagen prohibida: Una historia intelectual de la iconoclastia*, Madrid: Siruela, 2003.
- Freedberg, D., *Iconoclasia: Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Gamboni, D., *La destrucción del arte: Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid: Cátedra, 2014.
- Hegel, W. F., *Lecciones de estética*. Madrid: Akal, 1989.
- Henry, M., *Ver lo invisible: Acerca de Kandinsky*. Madrid: Siruela, 2008.
- Heródoto de Halicarnaso, *Los nueve libros de la Historia*, vol. VI, Barcelona: El Aleph, 2000.
- Kandinsky, W., *De lo espiritual en el arte*. México: Premia, 1989.
- *Mirada retrospectiva*. Barcelona: Emecé, 2002.
- Panofsky, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Petrarca, F., *La ascensión al Mont Ventoux. 26 de abril de 1336*. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2002.
- Piqué Collado, J., *Teología y música: una contribución dialéctico- trascendental sobre la sacramentalidad de la percepción estética del misterio: Agustín, Balthasar, Sequeri; Victoria, Schönberg, Messiaen*. Barcelona: Abadía de Montserrat, 2006.
- Schönberg, A., *Cartas*. Madrid: Turner, 1987.

LA RAZÓN DE LA RAZÓN

Antonio González
Fundación Xavier Zubiri
antoniogonzalez@zubiri.net

RESUMEN: El artículo se pregunta por la razón de que las cosas aparentemente tengan una razón. ¿Se trata simplemente de una estructura de la inteligencia, de una estructura de la realidad, o de ambas cosas a la vez? Un recorrido histórico permite recoger algunas reflexiones fundamentales, desde la antigua Grecia hasta el presente, para tratar después de pensar por qué las cosas tienen un porqué.

PALABRAS CLAVE: razón, causa, principio, Aristóteles, Leibniz, Heidegger, Zubiri, inteligencia, realidad, fundamento, Dios.

ABSTRACT: The paper raises the question of why things seem to have a reason. Is it simply due to a structure of intelligence, to a structure of reality itself, or both at once? A historical survey of different philosophical positions allows us to collect some fundamental reflections, from the Greeks to the present, which then lead us to attempt to think the reason of reason.

KEYWORDS: reason, cause, principle, Aristotle, Leibniz, Heidegger, Zubiri, intelligence, reality, ground, God.

Hay en el «porqué» una doble vertiente, ciertamente admirable. Por un lado, la búsqueda del porqué es un carácter propio de la inteligencia humana. Como bien observaba ya Aristóteles, las ciencias no se limitan a registrar y cuantificar hechos, sino que también les buscan un porqué (*διότι*).¹ Ahora bien, la voluntad de conocer el porqué de las cosas parece ir unida a una exigencia, o a un presupuesto, propio de nuestra racionalidad. Buscamos el porqué de las cosas porque presuponemos que las cosas tienen un porqué. Nadie se contenta con la evasiva de un «porque sí». Al preguntar por el porqué, presuponemos de algún modo que toda la realidad obedece a razones. Esto se expresa, inicialmente, en la pregunta antigua por las causas.

1. La búsqueda de las causas

Aristóteles nos trasmite un pasaje en el que Anaximandro habría tratado de explicar la causa (*αἰτία*) de que la Tierra, al parecer, se mantenga estable y en el centro del universo.² Es muy probable que aquí la expresión «causa» sea de Aristóteles, y no del propio Anaximandro. Cuando, por su parte, Parménides afirma que ninguna cosa surge (*ἀρξάμενον*) del no-ser, parece entender que todas las cosas nacen (*φῦν*) siempre de algo, y por ello tendrían siempre un

¹ Cfr. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 981a1-b9, donde también observa que la técnica requiere el conocimiento de causas.

² Cfr. ARISTÓTELES, *Sobre el cielo*, 295b10-16.