

INTERPRETACIÓ DE LA BELLESA EN EL MARC DE “DE L’ESPIRITUAL EN L’ART” DE VASSILI KANDINSKI

Mireia Massanés i Farràs

Tutoria per Dra. Magda Polo Pujadas

Grau en Història de l’Art

Juny 2025

Curs 2024 - 2025



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Agraïments

A la Magda, la meva tutora, pels ànims i la confiança.

*A la colla d'amigues que ens hem trobat a la UB Raval i que aviat ens haurem d'acomiarar;
gràcies per fer-ho tot molt més lleuger.*

*A l'Eva, per les converses de mitja nit que neixen del no-res, s'allarguen fins l'infinit i
omplen l'ànima.*

*I per sobre de tot, a la meva família, Massanés i Farràs, per educar-me en la curiositat i la
cultura, en el respecte pel saber i en l'interès genuí per tot allò que és bell.*

Resum

Aquest treball explora el concepte de bellesa en *De l'espiritual en l'art* (1911) de Vassili Kandinski, on es considera no com una forma, sinó com una presència que emergeix de la necessitat interior i es manifesta en formes plenes de sentit. Mitjançant Hegel, Schopenhauer i Steiner, la recerca situa la bellesa com un signe d'allò espiritual, vinculat a l'experiència estètica. Així, mostra com la bellesa expressa l'harmonia entre forma i contingut, transformant l'espectador.

Paraules clau: Bellesa, Kandinski, Espiritualitat, Art, Experiència estètica

Resumen

Este trabajo explora el concepto de belleza en *De lo espiritual en el arte* (1911) de Vassily Kandinsky, donde se considera no como una forma, sino como una presencia que surge de la necesidad interior y se manifiesta en formas llenas de sentido. A través de Hegel, Schopenhauer y Steiner, la investigación sitúa la belleza como un signo de lo espiritual, vinculado a la experiencia estética. Así, muestra cómo la belleza expresa la armonía entre forma y contenido, transformando al espectador.

Palabras clave: Belleza, Kandinsky, Espiritualidad, Arte, Experiencia estética

Abstract

This paper explores the concept of beauty in *Concerning the Spiritual in Art* (1911) by Vassily Kandinsky, where it is seen not as a form but as a presence emerging from inner necessity and manifesting in meaningful forms. Through Hegel, Schopenhauer, and Steiner, the research positions beauty as a sign of the spiritual, linked to aesthetic experience. It shows how beauty expresses harmony between form and content, transforming the viewer.

Key words: Beauty, Kandinsky, Spirituality, Art, Aesthetic experience

Contribució del TFG a la consecució dels Objectius de Desenvolupament Sostenible (ODS)

El present treball contribueix a la consecució dels ODS relacionats amb l'accés a una educació de qualitat (4), la igualtat de gènere (5) i la preservació del patrimoni cultural i artístic (11).

En primer terme, l'anàlisi profunda de *De l'espiritual en l'art* de Kandinsky i la seva difusió a través d'aquest treball contribueixen a democratitzar l'accés al pensament estètic i filosòfic, promovent una reflexió crítica sobre la bellesa, l'espiritualitat i l'experiència estètica en l'art modern. Aquest procés afavoreix la formació de futurs professionals en història de l'art i filosofia.

En segon lloc, l'ús d'un llenguatge no sexista, la inclusió d'autores en les fonts secundàries i la reflexió crítica sobre el paper de les dones en la història de l'art contribueixen a la igualtat de gènere.

En tercer lloc, l'estudi, comprensió i difusió del pensament i les obres de Kandinsky contribueixen a revaloritzar i preservar el patrimoni artístic i cultural associat al moviment abstracte, així com a fomentar el reconeixement i el respecte per l'art com a element transformador en la societat contemporània.

ÍNDEX

1.	Introducció: allò bell, allò que ens mou	5 - 8
1.1.	Objectius i estructura	6
1.2.	Metodologia	7
1.3.	Estat de la qüestió	8
2.	L'herència estètica de Kandinski: Hegel, Schopenhauer i Steiner	10 - 31
2.1.	La noció de bellesa	10 - 17
2.1.1.	G.W.F. Hegel: la bellesa com a manifestació sensible de l'Idea	
2.1.2.	Arthur Schopenhauer: la bellesa com a alliberament	
2.1.3.	Rudolf Steiner: la bellesa com a expressió del món espiritual	
2.2.	L'experiència estètica	17 - 24
2.2.1.	G.W.F. Hegel: l'experiència estètica com a reconeixement de l'Esperit	
2.2.2.	Arthur Schopenhauer: l'experiència estètica com a suspensió de la voluntat	
2.2.3.	Rudolf Steiner: l'experiència estètica com a via d'activació del coneixement superior	
2.3.	L'espiritualitat	24 - 31
2.3.1.	G.W.F. Hegel: l'espiritualitat com a tensió entre infinit i forma	
2.3.2.	Arthur Schopenhauer: el silenci de la voluntat i l'accés al món metafísic	
2.3.3.	Rudolf Steiner: espiritualitat i creació com a forces de metamorfosi interior	
3.	Anàlisi de la bellesa a " <i>De l'espiritual en l'art</i> "	31 - 49
3.1.	La noció de bellesa	32 - 39
3.1.1.	Bellesa viva o bellesa morta	
3.1.2.	L'harmonia entre forma i contingut	
3.1.3.	Els suports sensibles de la bellesa	
3.2.	L'experiència estètica	39 - 45

3.2.1.	Ressonància interior i mirada activa: el paper del receptor	
3.2.2.	El so dels colors, el moviment de les formes: l'experiència sinestèsica	
3.2.3.	El sublim: límit estètic i activació de l'infinit	
3.3.	L'espiritualitat	46 - 49
3.3.1.	Una estructura de la realitat: presència, bellesa i art	
3.3.2.	L'art com a via d'elevació espiritual col·lectiva	
4.	Conclusions	50 - 52
5.	Annex documental	53 - 54
6.	Bibliografia i webgrafia	55 - 57

1. Introducció: Allò bell, allò que ens mou

La bellesa ha estat, des dels orígens del pensament estètic, una de les qüestions més debatudes i difícils de delimitar. En cada època, sota formes diverses, el concepte ha actuat com a punt de confluència entre l'art, la filosofia i l'experiència humana, revelant-se com una força que interpel·la l'ésser més enllà del pla sensorial. Aquesta capacitat per commoure, per despertar, per fer vibrar, és precisament el que converteix la bellesa en un tema transversal: no només recorre la història de l'art, sinó també la de la sensibilitat i la consciència. La bellesa, en el sentit més profund, és allò que ens mou.

Aquest treball parteix d'aquesta premissa per abordar l'obra teòrica de Vassili Kandinski¹ (1866-1944), *De l'espiritual en l'art*, un text fundacional en la reflexió moderna sobre l'abstracció i el sentit interior de l'expressió artística. Lluny d'oferir una teoria sistemàtica de la bellesa, Kandinski articula una visió singular i radicalment espiritual de l'art, en què els criteris tradicionals de l'harmonia formal o del gust són superats per una exigència interior: la “necessitat espiritual” que impulsa tant la creació com la recepció de l'obra. En aquest marc, la bellesa no és una fi en si mateixa, sinó el signe visible d'un procés invisible. És a dir, una petjada.

El treball es fonamenta en una tríada conceptual que travessa tot el projecte: l'art, la bellesa i l'espiritualitat. Per a Kandinski, aquests tres termes no són compartiments estancs, sinó funcions d'un mateix moviment interior. L'espiritualitat constitueix el nucli: és allò que impulsa, que dóna sentit, és un plànol més de la pròpia realitat. L'art és el vehicle: el mitjà sensible a través del qual aquesta força interior es concreta en formes, colors i composicions - una eina per arribar a connectar amb la veritat espiritual. I la bellesa és el signe: la manifestació visible, perceptible, d'una presència espiritual que habita l'obra i que pot ressonar en l'ànima del receptor.

Aquesta estructura profunda —espiritualitat com a nucli, art com a vehicle, bellesa com a signe— articula el pensament estètic de Kandinski i serveix de fil conductor per a la seva lectura. Des d'aquest enfocament, el treball proposa una aproximació filosòfica al concepte de bellesa no com a qualitat formal, sinó com a indicatiu d'una realitat espiritual activa. Aquesta

¹Com a aclariment, la versió del nom de l'artista que s'utilitza al llarg del treball és la traducció catalana, que respon també a la manera en que es presenta a l'edició escollida del llibre *De l'espiritual en l'art*, d'Àtic dels llibres (2016).

lectura es desplega en diàleg amb tres figures de la història de l'estètica —Hegel, Schopenhauer i Steiner— que ajuden a contextualitzar i a enriquir la proposta kandinskiana. D'aquesta manera, el present estudi aspira a mostrar com la bellesa, entesa com a vibració de l'esperit, pot esdevenir una via de coneixement, de transformació i de presència.

1.1. Objectius i estructura

El propòsit que articula el present treball és el concepte total de la bellesa segons la publicació *De l'espiritual en l'art* de Vassili Kandinski: explicar què la construeix, tots els seus matisos, com s'experimenta, i en quins altres conceptes —potser més importants— deriva. No es planteja una teoria general sobre la bellesa, sinó una aproximació situada, que permeti reconstruir com aquesta noció es desplega dins el marc específic del pensament kandinskià. Es parteix, doncs, d'un cas concret que serà abordat amb la voluntat de delimitar-ne el sentit intern i els efectes que genera.

El primer objectiu consisteix a identificar els elements que, en el text, fan possible l'aparició de la bellesa. Caldrà analitzar les condicions que n'afavoreixen l'emergència —tant en el pla formal com en el plànol espiritual— i examinar com s'hi articula la distinció entre una bellesa viva i una bellesa morta. Aquesta distinció no es fonamenta en criteris de gust o de forma convencional, sinó en la presència o absència d'una força interior que es manifesta mitjançant l'obra. En aquest sentit, s'intentarà rastrejar quin és el lloc que ocupa la “necessitat interior” com a origen profund del fet estètic.

En paral·lel, l'anàlisi es proposa comprendre com la bellesa és viscuda o experimentada, tant des del gest creatiu com des de la recepció. La vivència estètica es planteja aquí com una forma de percepció complexa, no limitada al pla sensorial. Es voldrà descriure aquesta experiència a través de nocions com la ressonància, la sinestèsia o l'activació interior, per tal d'establir quins mecanismes perceptius i emocionals configuren la resposta estètica davant d'una obra viva. L'objectiu serà entendre la bellesa no només com una qualitat de l'objecte, sinó com un esdeveniment en el subjecte que mira.

A mesura que aquesta exploració avanci, es buscarà situar la bellesa dins d'una estructura més àmplia, on també hi prenen part l'art i l'espiritualitat. Es plantejarà la hipòtesi que, per a Kandinski, la bellesa no actua de manera autònoma, sinó que ocupa el lloc d'un signe: una presència sensible que apunta a una realitat invisible. En aquest marc, es voldrà determinar

com la bellesa pot ser llegida com a indicatiu, com a petjada d'una força que l'excedeix i que, no obstant això, hi vibra a través de la forma.

Amb tot, l'estudi aspira a oferir una lectura ordenada i filosòficament rigorosa del concepte de bellesa segons *De l'espiritual en l'art*, posant l'accent tant en les condicions que el fan possible com en els efectes que pot provocar. Es procurarà, així, seguir-ne els desplaçaments, observar com s'inscriu dins d'un sistema de pensament més ampli, i mostrar com pot esdevenir una clau d'entrada per comprendre la relació que Kandinski estableix entre art, esperit i món.

Per fer intel·ligible aquesta proposta, el treball s'articula a partir de tres eixos temàtics —bellesa, experiència estètica i espiritualitat— que funcionen com a fils conductors al llarg de l'anàlisi. Aquesta divisió no és arbitrària, sinó que respon a la manera com Kandinski concep la relació entre la forma artística i el món interior: la bellesa com a manifestació sensible, l'experiència estètica com a vivència transformadora, i l'espiritualitat com a nucli generador. Aquests tres conceptes permeten desglossar el pensament kandinskià sense desmembrar-lo, oferint una lectura estructurada però fidel a la seva complexitat.

1.2. Metodologia

La recerca que aquí es presenta s'inscriu dins del camp de la filosofia de l'art i, més concretament, de l'estètica, i adopta una metodologia de caràcter interpretatiu i analític. Es tracta d'un treball eminentment teòric, basat en la lectura i anàlisi conceptual d'un text concret i orientat a reconstruir-ne la noció de bellesa a partir dels elements interns que l'autor hi desenvolupa, tant de manera explícita com implícita.

L'enfocament metodològic adoptat és doble: d'una banda, hermenèutic, ja que es parteix de la interpretació directa del text, tenint en compte tant el seu llenguatge com la seva estructura interna; de l'altra, contextual, ja que la lectura es realitza en diàleg amb altres autors que, des de la filosofia moderna i la teosofia, permeten aclarir i aprofundir en les categories utilitzades per Kandinski. Aquestes dues línies s'han integrat en un treball d'anàlisi transversal i conceptual.

En aquest sentit, s'ha optat per una selecció acotada d'autors per contextualitzar el marc de pensament en què s'inscriu l'estètica kandinskiana. Al primer capítol, s'estableix un diàleg amb tres figures centrals: G.W.F. Hegel, Arthur Schopenhauer i Rudolf Steiner. La selecció

d'aquests pensadors respon a la seva rellevància en el debat modern sobre la bellesa, l'experiència estètica i l'espiritualitat, i a la seva clara ressonància amb la proposta de Kandinski. En cada cas, s'ha treballat a partir de les seves obres principals i de bibliografia especialitzada que en desenvolupa la recepció i la connexió amb l'artista rus (Florman, Goux, Martínez Benito, Jastrumskyte, Cain, entre d'altres).

A partir d'aquesta base, el segon capítol desenvolupa una lectura interna de *De l'espiritual en l'art*, considerat com a font principal i centre de la recerca. Aquesta lectura s'ha enriquit amb el suport de comentaris crítics contemporanis (Subirats, Ariso, Silenzi, Ortega, Burgos Ortiz, entre d'altres), que han aportat eines conceptuals per pensar els matisos de la bellesa des de la perspectiva de l'abstracció, la sinestèsia, el sublim o la noció de signe.

La tria d'aquest enfocament respon a la voluntat d'oferir una lectura estructurada però no dogmàtica, capaç de captar la complexitat de la proposta kandinskiana sense reduir-la a un esquema tancat. Per aquest motiu, s'ha optat per organitzar el cos del treball entorn de tres grans eixos —bellesa, experiència estètica i espiritualitat— que no s'han tractat de manera compartimentada, sinó com a dimensions interrelacionades d'un mateix moviment conceptual.

Finalment, cal assenyalar les limitacions autoimposades per aquesta recerca. L'estudi es restringeix a un únic text de Kandinski i no pretén reconstruir el conjunt del seu pensament ni fer una lectura exhaustiva de la història del concepte de bellesa. Així mateix, l'anàlisi de la influència dels autors moderns no busca establir línies de filiació directa, sinó proposar un marc de ressonàncies que permetin llegir amb major profunditat la proposta kandinskiana.

1.3. Estat de la qüestió

El concepte de bellesa en el pensament de Vassili Kandinski ha estat tradicionalment abordat de manera tangencial dins dels estudis sobre la seva obra teòrica i artística. Si bé *De l'espiritual en l'art* (1911) és reconegut com un dels textos fonamentals per entendre la dimensió interior de l'abstracció pictòrica, la majoria d'interpretacions s'han centrat en la seva crítica al naturalisme, en el paper de la sinestèsia, o en la dimensió espiritual de l'art, sovint deixant en un segon pla una anàlisi estructurada del lloc que hi ocupa la bellesa. Aquesta manca d'atenció directa ha generat una mena de buit en la recerca: la bellesa és

present en l'obra, n'és un eix fonamental, però molt poques vegades ha estat reconstruïda com a categoria pròpia i articulada.

Tot i que Kandinski no desenvolupa una teoria sistemàtica de la bellesa, sí que en deixa una constel·lació de referències que, llegides amb cura, permeten perfilar una concepció profunda i complexa. Diversos estudis han apuntat aspectes puntuals d'aquesta noció. Eduardo Subirats, a *El reino de la belleza* (2003), planteja una lectura en què la bellesa és entesa com una presència espiritual viva, més propera a una emanació que a una forma objectivable. En aquesta línia, Marina Silenzi (2014) i María del Carmen Ortega (2015) han analitzat el concepte de sublim en relació amb la bellesa kandinskiana, tot destacant la seva funció com a límit perceptiu i com a indicador de presència invisible. José María Ariso (2013), per la seva banda, ha aprofundit en la dimensió simbòlica i no racional de la bellesa en Kandinski, llegida com una vibració formal que no remet a significats tancats, sinó a una realitat interior.

Tals aportacions, tot i ser valuoses, han tractat la bellesa de manera fragmentària, inserida dins de discussions més àmplies sobre espiritualitat, abstracció o llenguatge. La majoria d'articles i capítols que la mencionen la situen com a conseqüència o com a efecte d'altres categories, però no com a concepte estructurador en si mateix. Altres estudis han optat per estendre el camp d'anàlisi a textos posteriors de Kandinski, com *Punt i línia sobre el pla* o els *Cursos de la Bauhaus*, on certes idees es formalitzen més, però sovint perdent el component filosòfic i espiritual que caracteritza el text de 1911. En aquests escrits posteriors, la bellesa apareix desplaçada per termes com "eficàcia formal", "ordre intern" o "tensió compositiva".

Des d'un punt de vista filosòfic, diverses veus han apuntat la influència de pensadors com Hegel, Schopenhauer o Steiner en la configuració d'aquesta noció de bellesa espiritual. Els estudis de Florman, Goux, Jastrumskyte o Cain han posat en relació la proposta kandinskiana amb conceptes com la Idea hegeliana, la suspensió de la voluntat schopenhaueriana o l'ordre còsmic perceptible que planteja Steiner. Tot i això, aquesta recepció filosòfica no ha cristal·litzat encara en una anàlisi específica del concepte de bellesa en Kandinski.

Aquest treball se situa precisament en aquest espai: vol reconstruir el concepte de bellesa segons *De l'espiritual en l'art*, tot recollint i ordenant els diferents elements que el conformen i mostrant com es relaciona amb altres nocions centrals del pensament kandinskià, com l'experiència estètica o l'espiritualitat. L'objectiu és cobrir una mancança en la recerca

actual i oferir una lectura articulada i filosòficament fonamentada d'un concepte sovint intuït, però rarament formulat amb precisió.

2. L'herència estètica de Kandinski: Hegel, Schopenhauer i Steiner

Situar-se davant la noció de bellesa que proposa Kandinski implica fer un exercici de desplaçament respecte a les grans línies que han definit la tradició estètica occidental. La seva mirada no parteix de criteris formals ni de consideracions sobre l'harmonia o el gust, sinó d'una exigència interna vinculada al desenvolupament espiritual de l'ésser humà. Ara bé, aquesta manera d'entendre l'art com a expressió d'un moviment interior no sorgeix de manera aïllada. La preocupació per la bellesa com a revelació de l'essencial, la idea que l'art pot ser una forma de coneixement i fins i tot de transformació, recorre una part significativa del pensament filosòfic modern. És en aquest context on es fa necessari traçar una breu genealogia: no per reduir Kandinski als seus antecedents, sinó per il·luminar l'escenari intel·lectual on pren forma la seva proposta.

Aquest primer capítol s'aproxima, doncs, a tres figures clau del pensament contemporani: G.W.F. Hegel, Arthur Schopenhauer i Rudolf Steiner. Cadascun d'ells aporta un marc conceptual diferent per pensar la bellesa, l'experiència estètica i l'espiritualitat, tres eixos que articulen de manera transversal l'obra teòrica de Kandinski. La selecció respon a un criteri doble: d'una banda, l'impacte que aquests autors han tingut en la filosofia de l'art moderna; de l'altra, la seva afinitat —en clau d'anticipació o d'ecos compartits— amb la manera com Kandinski concep la funció de l'art. Més que influències directes, es tracta de correspondències profundes que permeten llegir la seva proposta amb major profunditat i precisió.

2.1. La noció de bellesa

2.1.1. G.W.F. Hegel: la bellesa com a manifestació sensible de l'Idea

En el pensament estètic de G.W.F. Hegel (1770–1831), la bellesa no ocupa un lloc accessori, sinó que es troba al centre del procés dialèctic de realització de l'Esperit. El que ell entén com

a bellesa artística no és cap forma decorativa ni superficial, sinó l'aparició sensible de l'Idea, entesa com a realitat espiritual i racional. Aquesta Idea no resta allunyada del món, sinó que es concreta mitjançant formes visibles i materials, donant lloc a una síntesi entre contingut espiritual i expressió formal (Hegel, 1835/1970, p. 147). La veritat, per tant, esdevé perceptible sensiblement, sense perdre la seva naturalesa profunda.

Una de les claus per entendre la seva proposta és la distinció que fa entre bellesa natural i bellesa artística. La primera pot generar una reacció emocional o admiració, però no expressa una intenció espiritual. En canvi, l'obra artística neix de la llibertat de l'esperit i és capaç de reconèixer-se en allò que ha creat. És per això que Hegel escriu: "*L'art és superior a la natura perquè l'esperit es reconeix a si mateix en l'obra produïda*" (Hegel, 1835/1970, p. 154). Aquest reconeixement espiritual esdevé la clau per comprendre el valor estètic de l'art. En aquest mateix sentit, Kandinski defensarà que l'art no pot quedar subordinat a la realitat externa, i que l'artista ha de crear des d'una veritable necessitat interior (Kandinski, 2016, p. 41).

En la proposta hegeliana, la bellesa és inseparable de la relació entre forma i contingut. No hi ha bellesa si la forma no expressa una Idea; i una idea sense forma queda abstracta, buida. Aquesta harmonia entre l'extern i l'intern és el que permet a l'obra ser bella. Com apunta Goux (2012), "*en Hegel, la bellesa és la victòria de l'infinit sobre la finitud material, sense anular aquesta finitud*" (p. 9). En aquest sentit, la forma artística esdevé vehicle i testimoni de la presència de l'Esperit. Aquest principi estructural inspirarà profundament Kandinski, qui, en el context del naixement de l'abstracció, insistirà que "*color i forma han de ser portadors de vida interior*" (Kandinski, 2016, p. 74).

Hegel entén que la bellesa no és un valor fix, sinó una categoria que evoluciona a través de les formes de l'art. A partir del seu sistema dialèctic, identifica tres grans etapes en aquest desenvolupament: l'art simbòlic, l'art clàssic i l'art romàntic. Cada moment expressa una determinada relació entre l'Idea i la seva representació. En l'art simbòlic, la forma encara no és adequada per expressar el contingut espiritual, i per això l'expressió queda forçada o enigmàtica. L'art clàssic, i especialment l'escultura grega, aconsegueix una simbiosi exemplar entre la Idea i la seva representació formal. Finalment, l'art romàntic mostra la fractura entre l'infinit interior i la forma: el contingut espiritual esdevé tan profund que ja no pot ser expressat plenament a través de la matèria².

²Vegeu més a Hegel, G. W. F. (1970). *Estètica. Lliçons sobre l'art*. (E. Valls Plana, Ed. i trad.). p. 243–267

Aquesta evolució històrica no només serveix per entendre l'art del passat, sinó que obre la porta a nous camins de creació, com l'abstracció. Martínez Benito (2011) afirma que "*per Hegel, l'art clàssic representa el cim de la bellesa com a manifestació absoluta de l'Esperit en la forma viva*" (p. 113), però aquest cim també implica un límit. És precisament en la crisi de l'art romàntic on trobem la condició de possibilitat per a un art com el de Kandinski, que entén l'evolució artística com un procés de maduració espiritual. Quan una obra aconsegueix expressar un contingut espiritual des de la llibertat de l'esperit, aleshores podem parlar de bellesa artística en sentit ple. Aquesta llibertat no s'entén com a arbitrarietat o espontaneïtat sense mesura, sinó com a capacitat d'actuar segons la pròpia essència espiritual. Per Hegel, l'obra d'art bella manifesta aquest reconeixement: "*La bellesa és la manifestació del veritable contingut de la llibertat a través de la forma sensible*" (Hegel, 1835/1970, p. 161).

Aquest concepte ressona amb força en l'obra teòrica de Kandinski, que identifica la llibertat interior com a origen de tota creació artística significativa. La seva proposta abstracta respon justament a aquesta exigència: només alliberant-se de les convencions formals pot l'artista trobar una forma que sigui fidel a la seva experiència espiritual. Florman (2014) resumeix aquesta exigència hegeliana afirmant que "*la llibertat hegeliana no elimina la forma, sinó que exigeix una forma que estigui al servei de l'esperit*" (p. 8).

Quan la forma sensible és capaç de transmetre la Idea, la bellesa esdevé una presència espiritual en el món. En paraules de Hegel: "*La bellesa és la Idea sensible; és l'esperit que es fa visible en la forma externa*" (Hegel, 1835/1970, p. 148). Així, l'art no només agrada, sinó que ens transforma: eleva la nostra percepció i ens apropa a una veritat més profunda. Aquesta concepció és fonamental per entendre el gir espiritual de l'art al tombant del segle XX.

Kandinski fa seva aquesta visió i planteja una estètica on cada element formal —ja sigui una línia o un color— es converteix en instrument per tocar l'ànima: "*el color, la línia i la forma són instruments per tocar l'ànima, per despertar ressonàncies espirituals*" (Kandinski, 2016, p. 65). Així, la pintura deixa de ser representació per convertir-se en presència viva. Com explica Goux (2012), "*Kandinski manté viva l'aspiració hegeliana de fer de l'art un pont entre el món sensible i l'infinit espiritual*" (p. 12), reafirmant l'esperit d'allò que Hegel va formular en el seu sistema filosòfic.

En conclusió, la bellesa segons Hegel és el punt de trobada entre l'Esperit i el món. Alliberada de la imitació naturalista, es converteix en manifestació visible de l'infinit dins la finitud. Aquesta concepció estableix les bases per a una estètica moderna que reconeix en l'art un mitjà privilegiat per conèixer i expressar el món espiritual. Kandinski, hereu d'aquesta línia de pensament, portarà aquesta idea fins a les últimes conseqüències, fent de l'art abstracte un espai d'epifania espiritual i un camí per a l'elevació de la consciència.

2.1.2. Arthur Schopenhauer: la bellesa com a alliberament

Arthur Schopenhauer (1788–1860) desenvolupa una teoria estètica que concep la bellesa com un moment de suspensió del patiment existencial. En el seu sistema filosòfic, exposat a *El món com a voluntat i representació*, parteix d'una ontologia pessimista, on la voluntat és definida com una força cega i irracional que regeix el món. Aquesta voluntat és la font del desig constant i, per tant, del sofriment inevitable que afecta tots els éssers vius³. En aquest escenari, la bellesa apareix com una via d'escapament temporal: un instant de contemplació pura que permet a l'individu alliberar-se del domini de la voluntat.

Quan contemplem una obra bella, el jo individual —vinculat al voler, a les necessitats i als instints— queda en suspens. L'observador esdevé el que Schopenhauer anomena "subjecte pur del coneixement", una consciència que observa desinteressadament, sense pretendre res de l'objecte. Tal com escriu: "*quan un individu es lliura completament a la contemplació desinteressada de l'objecte, deixant de voler, entra en un estat de quietud absoluta, una pura objectivitat de l'esperit*" (Schopenhauer, 1819/2013, p. 210. trad. pròpia). Aquesta suspensió del voler transforma l'experiència estètica en una forma d'alliberament ontològic.

Schopenhauer parteix de la noció platònica d'Idea per construir la seva estètica. Cada objecte bell és, per a ell, una objectivació d'una Idea eterna, és a dir, una forma essencial que transcendeix el món fenomènic. A través de l'art, aquestes Idees es fan visibles, i l'espectador, mitjançant la contemplació desinteressada, pot escapar provisionalment de la cadena del desig. L'artista, en aquest procés, no és un imitador de la realitat, sinó un intèrpret que sap captar l'essència darrere de les coses. Boland (2014) resumeix aquesta funció estètica dient que "*l'experiència estètica en Schopenhauer no consisteix en l'exaltació emocional,*

³Consultar Schopenhauer, A. (2013). *El mundo como a voluntad y representación*. p. 37

sinó en la suspensió de tot afany vital" (p. 47). La bellesa, doncs, no busca generar emoció ni reacció, sinó afavorir un estat d'equilibri i serenor interior.

No totes les formes artístiques tenen el mateix poder alliberador. Schopenhauer proposa una jerarquia en funció de la capacitat de cada art per transmetre l'Essència. Així, els objectes naturals simples —com un paisatge o una flor— poden oferir una bellesa menor. En canvi, els éssers vius, i sobretot la figura humana, aporten una representació més complexa de la Idea. La màxima expressió estètica s'assoleix en la música. Aquesta no representa res concret ni objectual, sinó que reflecteix directament la voluntat mateixa. Schopenhauer escriu que *"la música és una còpia immediata de la voluntat mateixa"* (Schopenhauer, 1819/2013, p. 328. trad. pròpia), atorgant-li un estatus únic dins de la seva jerarquia artística. Per això, considera que la música té un poder especial per connectar amb el nucli més profund de la realitat.

L'experiència de la bellesa implica la negació temporal de la voluntat, cosa que permet a l'individu elevar-se per damunt de la seva condició empírica. Aquest estat contemplatiu anticipa el camí cap a la redempció, que Schopenhauer identifica amb la renúncia definitiva al voler. En aquest sentit, la bellesa esdevé una via espiritual, perquè prepara l'ànima per a la quietud metafísica. Jastrumskyte (2017) apunta en aquest sentit que *"per Schopenhauer, la contemplació estètica és una anticipació, encara que efímera, de la redempció total que només s'assoleix en la negació de la voluntat"* (p. 110). L'art, per tant, no només ofereix consol, sinó que introdueix l'individu en una altra manera d'habitar el món.

Aquesta concepció de la bellesa com a suspensió de la voluntat té un ressò evident en l'obra de Vassili Kandinski. El seu art rebutja la representació del món exterior i aposta per una pintura que parli a l'ànima sense passar pel relat ni pel reconeixement visual. El color, la forma i la composició deixen de ser elements tècnics per convertir-se en instruments d'elevació espiritual. Tal com afirma Boland (2014), *"la fascinació de Kandinski per la música atonal i per la idea d'un art que actuï directament sobre l'ànima sense mediació narrativa reflecteix la noció schopenhaueriana d'un art capaç de transcendir la voluntat"* (p. 52). Aquesta influència es concreta especialment en la manera com Kandinski pensa el color com a força interior, capaç d'activar vibracions espirituals: *"el color és un mitjà per influir directament en l'ànima"* (Kandinski, 2016, p. 65).

En conclusió, la teoria estètica de Schopenhauer ofereix una comprensió de la bellesa radicalment espiritualitzada. Lluny de quedar-se en la superfície del plaer estètic,

l'experiència de la bellesa ens condueix cap a un estat de pau interior, de despreniment, d'objectivitat pura. Aquesta suspensió de la voluntat té una dimensió filosòfica i existencial profunda, que Kandinski recollirà per plantejar un art que no només busca emocionar, sinó transformar espiritualment qui el contempla. Així, Schopenhauer esdevé una font silenciosa però fonamental en la construcció de l'estètica abstracta del segle XX.

2.1.3. Rudolf Steiner: la bellesa com a expressió del món espiritual

En el pensament de Rudolf Steiner (1861–1925), la bellesa no és simplement una propietat formal o sensorialment agradable. Es tracta d'una expressió directa d'una realitat espiritual que es manifesta a través del món sensible. En aquest sentit, la bellesa és més que una categoria estètica: és una via d'accés al coneixement suprasensible, una forma viva que condueix l'ésser humà cap al que és essencial i invisible. Així, la percepció del bell esdevé una vivència de contacte amb allò que sustenta l'existència, més enllà del que pot ser mesurat o representat racionalment.

Steiner formula aquestes idees en cicles de conferències com els que recull *Kunst und Kunsterkenntnis* [Art i coneixement de l'art], on afirma: "*l'art és el camí pel qual l'ésser humà pot reconèixer allò espiritual en el món sensible*" (Steiner, 1909/1986, GA 271, p. 12, trad. pròpia). En aquesta línia, la bellesa no és una construcció cultural o un valor subjectiu, sinó la manera com l'esperit es fa visible i recognoscible mitjançant la forma. L'artista, si actua amb consciència, pot captar aquesta presència espiritual i oferir-la a través de la seva obra.

Per Steiner, tota forma bella reflecteix un principi espiritual. Aquesta relació no és arbitrària ni simbòlica, sinó ontològica: hi ha una correspondència directa entre l'estructura invisible del món i les formes que l'expressen. L'obra d'art, en aquest marc, no és un objecte decoratiu ni una creació purament humana, sinó un lloc on es revela l'activitat del món espiritual. A *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit* [L'art a la llum de la saviesa dels misteris], Steiner explica que "*la bellesa no és una invenció humana, sinó la percepció conscient de la forma que l'esperit imprimeix a la matèria*" (Steiner, 1914/2000, GA 275, p. 45, trad. pròpia). D'aquesta manera, l'art esdevé una forma de coneixement, una via de percepció que va més enllà del que poden captar els sentits habituals.

Les formes artístiques, quan són creades des de la consciència espiritual, reflecteixen l'ordre intern del cosmos. Aquesta idea parteix de la convicció que l'univers no és caòtic ni mecànic, sinó organitzat segons lleis espirituals que poden ser captades a través de la sensibilitat artística. L'artista no "crea" en el sentit habitual, sinó que esdevé un mitjà per fer visible allò que ja és present en l'estructura profunda del món. Cain (2016) sintetitza aquesta idea afirmant que *"per Steiner, la bellesa ens parla d'un ordre que el món oculta sota les seves múltiples aparences: percebre la bellesa és percebre l'harmonia estructural de l'univers"* (p. 62). Aquesta harmonia no és només formal o visual, sinó espiritual i dinàmica. L'artista que treballa en sintonia amb aquest ordre contribueix a elevar la consciència col·lectiva.

Contemplar una obra bella transforma l'espectador. Aquesta transformació no es produeix com a resultat d'un impacte emocional, sinó a través d'una activació interior que condueix l'ànima cap a un estat més refinat de percepció. L'experiència estètica és, per Steiner, una forma d'educació espiritual: ens forma en la capacitat de percebre allò subtil, de reconèixer l'esperit en la matèria. A *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*, sosté que *"una obra bella, quan neix d'un impuls pur, té el poder de transformar l'ànima de qui la contempla; desperta forces latents i condueix cap al que és altament humà"* (Steiner, 1914/2000, GA 275, p. 49, trad. pròpia). Aquesta dimensió formativa de la bellesa converteix l'art en una eina fonamental per al desenvolupament interior, i no pas en un luxe o en una activitat secundària.

Les idees de Steiner influeixen profundament en la concepció estètica de Kandinski, encara que la seva relació sigui més espiritual que explícita.⁴ Tots dos comparteixen la convicció que l'art ha de ser una via cap a la realitat invisible. Per a Kandinski, l'art no pot limitar-se a representar el món visible, sinó que ha de fer visible allò que no ho és. A *De l'espiritual en l'art*, escriu: *"l'objectiu de l'art no és reproduir el visible, sinó fer visible l'invisible"* (Kandinski, 2016, p. 61), una afirmació que podria haver estat formulada pel mateix Steiner. Jastrumskyte (2017) confirma aquesta sintonia afirmant que *"el model de bellesa espiritual proposat per Steiner —com a revelació d'una estructura còsmica viva— és fonamental per entendre la teoria Kandinskiana de la pintura abstracta"* (p. 112). En aquest marc,

⁴És sabut que Steiner i Kandinski van mantenir correspondència durant molt temps degut a l'admiració de l'artista cap a l'intel·lectual austríac, líder de la societat Antroposòfica. Kandinski assistia a algunes conferències i n'era seguidor. L'elecció de Steiner per aquest treball, doncs, no és arbitrària, ni tampoc es redueix al fet de ser mencionat al llibre *De l'espiritual en l'art*, sinó que es pretén recalcar una persona contemporània a l'objecte de treball que influís de la manera més directe possible a la publicació de les idees de l'artista rus.

l'abstracció no és una ruptura, sinó una evolució: una manera més refinada i directa de connectar amb el món espiritual.

Com a conclusió, Steiner proposa una concepció de la bellesa que supera la visió tradicional de l'estètica com a teoria del gust o de la forma. La bellesa és, per ell, una manifestació directa de l'esperit, una presència viva que educa, transforma i desperta la consciència. Aquesta comprensió profunda inspira Kandinski en el seu projecte d'un art interior i espiritual. A través del color, la línia i la forma, l'art abstracte es converteix en un instrument de revelació, una crida al reconeixement del món invisible que sosté i travessa tota forma visible.

2.2. L'experiència estètica

2.2.1. G.W.F. Hegel: l'experiència estètica com a reconeixement de l'Esperit

En el marc del pensament de G.W.F. Hegel, l'experiència estètica no pot reduir-se a una reacció emocional o subjectiva davant d'un objecte bell. Al contrari, és una instància clau en el procés de reconeixement de l'Esperit. Quan l'individu es troba davant d'una obra d'art, no tan sols gaudeix d'una sensació agradable, sinó que accedeix a una forma de coneixement sensible. És a través de la forma artística que l'Esperit es manifesta d'una manera que pot ser experimentada pels sentits, sense deixar de ser espiritual (Hegel, 1835/1970, p. 144).

Aquest tipus de vivència té, doncs, una dimensió reflexiva i reveladora. L'obra d'art actua com a vehicle perquè el subjecte no només percebi una realitat formal, sinó que intueixi allò que en ella s'hi revela com a universal i racional. Això converteix l'art en una etapa del coneixement que prepara el camí cap a formes més elevades com la religió o la filosofia, però que ja conté en si mateixa una força de comprensió profunda del món i del lloc que hi ocupa l'ésser humà. Tal com escriu Hegel: *"l'objecte artístic és percebut sensiblement, però la seva contemplació porta l'esperit cap a una veritat més alta que la simple existència natural"* (Hegel, 1835/1970, p. 150). Aquesta frase subratlla per què, dins del seu sistema, l'experiència estètica és tan rellevant: perquè és l'escenari on l'Esperit es reconeix en allò que ha creat, mitjançant la forma sensible.

Una de les aportacions fonamentals de Hegel és la seva defensa del valor cognoscitiu de l'experiència estètica. A diferència de Kant, que separava el judici estètic del coneixement conceptual, Hegel sosté que l'art conté un saber propi, que s'expressa a través de la sensibilitat. La contemplació del bell, per tant, no només desperta emocions, sinó que participa activament en el procés de comprensió. Com explica Goux (2012), *"per a Hegel, l'art revela la Idea no com a concepte abstracte, sinó com a realitat viscuda a través de la forma sensual"* (p. 9). Aquesta concepció activa del coneixement estètic comporta una implicació del subjecte. No n'hi ha prou amb mirar; cal entrar en diàleg amb l'obra. És per això que Hegel parla d'una experiència dialèctica, en què subjecte i objecte es reflecteixen mútuament, contribuint a una unitat superior. Aquesta dinàmica interior, on l'ànima reconeix la seva estructura espiritual en la forma bella, és la que dona profunditat a l'experiència estètica.

La manera com s'experimenta l'art, segons Hegel, depèn del moment històric. L'art simbòlic, per exemple, produeix una experiència marcada per la distància entre la Idea i la forma. L'espectador, en aquest cas, percep una tensió entre allò que es vol expressar i els mitjans per fer-ho. L'art clàssic, en canvi, genera una experiència de plenitud, perquè la forma s'adequa a la Idea i l'expressa amb total harmonia. Amb l'art romàntic, aquesta experiència canvia. El contingut espiritual ja no pot ser expressat completament per la forma, i això fa que la vivència estètica es torni més interioritzada. Martínez Benito (2011) escriu que *"en l'art romàntic, l'espectador ha d'activar una comprensió més profunda, perquè la bellesa ja no és només evident, sinó que exigeix una lectura interioritzada del contingut espiritual"* (p. 116). Aquesta nova forma de viure l'obra d'art anticipa, en certa manera, l'experiència moderna de l'art abstracte.

Una de les funcions més destacades de l'experiència estètica per a Hegel és la capacitat de produir reconciliació. En ella es troben —i s'unifiquen per un instant— contraris com la forma i el contingut, el sensible i el racional, l'individu i l'universal. Quan contemplem una obra d'art, ens és donada la possibilitat de viure una unitat del món que sovint es presenta com a fragmentat.

Florman (2014) resumeix aquest valor dient que *"l'experiència estètica hegeliana no és evasiva, sinó reveladora: ens fa viure la unitat de l'esperit en el món material"* (p. 9). Aquesta reconciliació no és total ni permanent, però apunta cap a una harmonia que la religió

i la filosofia només acabaran de completar. És per això que l'art, dins del sistema hegel·lià, esdevé una anticipació de la llibertat i de la comprensió absoluta.

Aquesta forma d'entendre l'experiència estètica com una activació espiritual i cognitiva ressonarà fortament en l'obra i la teoria de Kandinski. El seu art no busca simplement emocionar, sinó provocar un moviment interior, una ressonància de l'ànima davant la forma. En aquest sentit, el que ell pretén assolir amb la pintura abstracta no és gaire lluny d'allò que Hegel descrivia com a reconeixement de l'Esperit en la bellesa. Kandinski escriu a *De l'espiritual en l'art* que "*la contemplació d'una obra no ha de romandre en la superfície: ha de tocar la corda interior, aquella que vibra amb les veritats invisibles*" (Kandinski, 2016, p. 65). Aquesta "corda interior" és precisament el lloc on l'Esperit es manifesta i es reconeix, en línia amb la proposta hegel·liana. Goux (2012) reforça aquest vincle afirmant que "*Kandinski hereta de Hegel no només la idea de l'art com a manifestació espiritual, sinó també el model d'una experiència estètica que condueix el subjecte cap a una comprensió superior d'ell mateix i del món*" (p. 13). Això explica per què l'art abstracte, en Kandinski, es presenta com una via directa cap a una realitat invisible però essencial.

L'experiència estètica, en el marc filosòfic de Hegel, s'erigeix com una forma de coneixement viu. És el punt en què el sensible i l'espiritual es troben, i on el subjecte pot accedir, a través de la bellesa, al reconeixement de l'Esperit. Aquesta visió influirà decisivament en Kandinski, que concebrà la seva pintura no com un reflex de la realitat externa, sinó com una crida a l'interioritat espiritual. En aquest context, mirar una obra no és només un acte perceptiu, sinó un acte de coneixement i, sobretot, de transformació.

2.2.2. Arthur Schopenhauer: l'experiència estètica com a suspensió de la voluntat

Dins la filosofia d'Arthur Schopenhauer (1788–1860), l'experiència estètica es converteix en un espai privilegiat d'alliberament temporal del patiment que defineix la condició humana. El seu sistema filosòfic parteix de la idea que el món està dominat per una força irracional i incontenible: la voluntat. Aquesta voluntat es manifesta en totes les formes de desig, d'instint i de necessitat, i, per això mateix, arrossega l'individu cap a un cicle permanent de frustració i sofriment (Schopenhauer, 1819/2013, p. 37. trad. pròpia).

En aquest context, la vivència estètica adquireix un valor ontològic excepcional. Davant d'una obra d'art, el subjecte pot desconnectar-se, encara que sigui per breus moments, d'aquesta cadena de voler. L'individu deixa de ser un ésser que desitja i es transforma en el que Schopenhauer anomena "subjecte pur del coneixement": una consciència lliure d'interès i plena de contemplació. Tal com ell mateix expressa: *"En la contemplació desinteressada d'una cosa bella, el voler calla del tot i quedem com a subjecte pur del coneixement"* (Schopenhauer, 1819/2013, p. 211. trad. pròpia). Aquesta suspensió del voler representa un estat de pau interior, d'obertura total a l'objecte contemplat, en què es dissol tota referència a l'ego i al sofriment.

El tret essencial d'aquesta experiència és el desinterès. A diferència d'altres activitats que persegueixen una finalitat, la contemplació estètica no pretén res. L'individu no projecta cap voluntat sobre allò que observa; s'hi lliura sense esperar-ne cap utilitat. Aquest estat permet accedir a una forma de coneixement purament intuïtiu, que no es dirigeix a l'anàlisi o a la classificació, sinó a la percepció directa de l'essència. Jastrumskyte (2017) interpreta aquest moment com una ruptura amb la lògica de la voluntat: *"per Schopenhauer, l'experiència estètica no només representa una pausa emocional, sinó una ruptura metafísica amb la lògica del voler"* (p. 110). A través d'aquesta obertura, es fa possible un accés a les Idees eternes: les formes universals i inalterables que constitueixen l'estructura profunda de la realitat.

No totes les formes d'art tenen la mateixa capacitat per produir aquest alliberament interior. Schopenhauer estableix una jerarquia de les arts segons el grau en què permeten suspendre la voluntat. Les arts visuals o arquitectòniques, per exemple, mantenen un cert vincle amb la matèria. La seva capacitat de desconexió és més limitada. En canvi, la música ocupa un lloc privilegiat dins del seu sistema. Perquè, a diferència de les altres arts, no representa res de concret. Tal com ell afirma: *"no representa res de concret, sinó que expressa directament l'essència de la voluntat"* (Schopenhauer, 1819/2013, p. 328. trad. pròpia). Aquesta immediatesa expressiva fa que la música afecti directament la consciència, sense necessitat d'interpretació. L'efecte de la música és intern, immediat i profund, i per això, per Schopenhauer, és l'art suprem.

Dins la seva teoria estètica, Schopenhauer fa una distinció significativa entre el bell i el sublim. Mentre que la bellesa condueix a un estat de calma contemplativa, el sublim apareix en situacions on l'individu es troba davant d'allò immens, aclaparador o fins i tot perillós. El

que defineix el sublim no és la serenitat, sinó la tensió. Però en lloc de fugir o reaccionar emocionalment, el subjecte manté la contemplació desinteressada. Aquest desplaçament provoca una presa de consciència doble: el subjecte se sap fràgil i petit davant la magnitud del món, però també capaç de percebre la totalitat des d'un lloc espiritual. Schopenhauer ho resumeix així: *"el sublim sorgeix quan ens sentim petits com a individus, però grans com a esperit"* (Schopenhauer, 1819/2013, p. 220. trad. pròpia). Aquest tipus d'experiència revela el caràcter metafísic de l'ésser humà: som fenòmens limitats, però participem d'una voluntat universal.

Jastrumskyte (2017) sosté que *"el sublim és la forma schopenhaueriana de la revelació metafísica: una commoció interior que desactiva el voler i obre a la percepció de l'essència"* (p. 111). És una vivència més intensa que la bellesa, perquè porta l'ànima fins al límit del que pot percebre, i li permet intuir una dimensió espiritual que roman més enllà de tota forma. Aquestes idees trobaran un eco profund en el pensament i l'obra de Vassili Kandinski. En lloc d'utilitzar la música, com proposava Schopenhauer, Kandinski desenvoluparà una pintura abstracta capaç de produir efectes similars: desconexió de la realitat externa, suspensió de la voluntat i accés a un estat d'ànima elevat.

En aquest sentit, el color, la forma i la composició es converteixen per a ell en mitjans d'activació espiritual. Així ho afirma a *De l'espiritual en l'art*: *"el color és un mitjà per influir directament en l'ànima; el color és la clau, l'ull el martell, l'ànima l'instrument de corda"* (Kandinski, 2016, p. 65). Aquesta metàfora sinestèsica mostra fins a quin punt Kandinski concep la pintura com una forma d'afectació interior, que no passa pel reconeixement, sinó per la vibració directa. Boland (2014) interpreta aquesta operació com una continuació del projecte schopenhauerià: *"Kandinski trasllada la teoria schopenhaueriana de l'experiència musical a la pintura abstracta, en una operació que converteix l'obra en un espai d'alliberament espiritual per al receptor"* (p. 51). El que per Schopenhauer és silenci interior davant la música, per Kandinski és intensitat emocional davant del color i del traç.

Per tant, la vivència estètica segons Schopenhauer és una escletxa ontològica en l'ordre del desig i del patiment. És el lloc on l'ésser humà deixa de voler i comença a saber, on s'atura el moviment de la voluntat i s'obre un espai de contemplació pura. Aquesta experiència —sigui a través de la bellesa o del sublim— revela la capacitat de l'ànima per connectar amb una dimensió superior. Kandinski, prenent aquest llegat, fa de l'art un mitjà per provocar aquesta

suspensió. La seva obra convida l'espectador a fer el mateix gest: deixar enrere la voluntat, i escoltar, per fi, allò que només l'esperit pot percebre.

2.2.3. Rudolf Steiner: l'experiència estètica com a via d'activació del coneixement superior

Per a Rudolf Steiner, l'experiència estètica no pot ser entesa com una simple resposta emocional o sensorial. Dins el seu sistema espiritual, la vivència artística esdevé una de les vies privilegiades per accedir al coneixement dels mons superiors. L'art, en aquest marc, no és tan sols expressió o representació, sinó un camí de transformació interior, capaç d'activar facultats perceptives que romanen adormides en la vida quotidiana.

A *Kunst und Kunsterkenntnis* [Art i coneixement de l'art], Steiner exposa aquesta funció transformadora afirmant que *"l'ésser humà pot elevar-se a una percepció més alta a través de la vivència artística; en aquesta vivència, l'ànima aprèn a reconèixer que hi ha una essència darrere de la forma visible"* (Steiner, 1909/1986, GA 271, p. 19, trad. pròpia). Aquesta idea posa en relleu que el valor de l'experiència estètica no es troba en el plaer sensorial, sinó en la seva capacitat per desvetllar una nova mirada sobre la realitat. Steiner sosté que tota forma de coneixement espiritual requereix un procés de formació de l'ànima. Aquest procés no es basa únicament en la reflexió o la meditació, sinó també en la percepció refinada del món. Contemplar una obra d'art amb plena atenció esdevé una pràctica d'obertura: una disciplina de l'ànima que aïna els sentits i la fa receptiva a l'esperit. Cain (2016) ho resumeix així: *"l'estètica steineriana atribueix a la vivència artística una funció pedagògica interior: forma l'ànima per rebre el món espiritual"* (p. 53). En aquest sentit, l'experiència estètica és una preparació: una mena de laboratori interior on es posa en marxa el procés d'ampliació de consciència.

Un dels conceptes clau en el pensament de Steiner és la percepció suprasensible, és a dir, la capacitat d'intuir el que no pot ser captat per la vista o l'oïda habituals. Aquesta percepció no és un do extraordinari, sinó una facultat que pot ser cultivada a través de pràctiques específiques, entre les quals destaca l'experiència artística conscient. A *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit* [L'art a la llum de la saviesa dels misteris], Steiner indica: *"a través de l'art, l'ànima pot practicar una mirada que no es deté en la superfície, sinó que busca la vida interior de la forma"* (Steiner, 1914/2000, GA 275, p. 52, trad. pròpia). Aquesta pràctica de

mirar més enllà del visible permet a l'individu començar a percebre l'activitat espiritual que anima tot el que existeix.

Les formes, els colors, els sons i els moviments no són, per Steiner, simples materials per a la composició artística. Són expressions visibles d'estructures invisibles. Això vol dir que una obra d'art no comunica un significat simbòlic de manera convencional, sinó que fa present —si ha estat creada amb consciència espiritual— una força real. Segons Cain (2016), *"Steiner entén l'obra d'art com una forma viva que pot encendre en l'espectador una intuïció del món suprasensible, si aquest ha estat interiorment preparat"* (p. 61). Aquesta activació no es produeix per la forma externa, sinó per la manera com l'ànima del receptor entra en relació amb allò que l'obra expressa interiorment.

A diferència de moltes estètiques que contemplen el receptor com un agent passiu, Steiner insisteix que l'espectador ha d'implicar-se. L'experiència estètica no és un acte de recepció, sinó de participació. L'obra d'art no parla per si sola: reclama una resposta interior que li doni sentit. A GA 271, ho expressa de manera clara: *"veure una obra d'art no és observar; és entrar en contacte amb la voluntat que hi viu dins"* (Steiner, 1909/1986, p. 24, trad. pròpia). Aquesta "voluntat" no és cap impuls emocional, sinó una força espiritual activa que només pot ser percebuda quan l'espectador obre la seva ànima a aquesta dimensió. Aquesta concepció de l'experiència estètica com a via d'activació espiritual troba un paral·lel gairebé directe en el pensament i la pràctica pictòrica de Vassili Kandinski. El seu interès per la sinestèsia, per la correspondència entre color, so i emoció, així com el seu rebuig de la representació, responen a la convicció que l'art pot obrir la percepció interior.

Kandinski afirma a *De l'espiritual en l'art* que *"una obra no viu si no actua sobre l'ànima; no és art si no desperta un moviment interior"* (Kandinski, 2016, p. 63). Aquesta activació interior coincideix amb la idea steineriana de l'art com a eina per a la formació espiritual. L'obra no diu res, però fa vibrar alguna cosa en l'espectador que només es pot entendre des de la vivència. Jastrumskyte (2017) també estableix aquest vincle: *"Kandinski trasllada a la seva obra pictòrica el model steinerià de percepció: vol que l'espectador aprengui a veure allò que normalment resta ocult"* (p. 113). Així, l'experiència estètica esdevé un entrenament de la mirada interior.

Un element central del sistema de Steiner és el concepte de sinestèsia espiritual. Per ell, la relació entre so, color i forma no és decorativa, sinó expressió d'una realitat profunda, en què

els diferents sentits responen a lleis compartides. Steiner sosté: *"la correspondència entre els sons i els colors no és una metàfora: és una realitat del món espiritual que pot ser viscuda quan els sentits són elevats a consciència"* (Steiner, 1914/2000, GA 275, p. 58, trad. pròpia). Aquesta correspondència serà la base de la seva creació artística més innovadora: l'eurítmia, una forma d'art total on el moviment, el so i el color s'unifiquen per expressar impulsos espirituals. Kandinski, sense seguir literalment aquesta pràctica, desenvoluparà un equivalent pictòric d'aquest principi. La seva pintura esdevé, així, una forma d'eurítmia visual: un espai on les vibracions interiors poden ser percebudes mitjançant el color i la composició.

Així doncs, l'experiència estètica segons Rudolf Steiner és una pràctica espiritual. No és un acte de consum ni de distracció, sinó una forma activa de coneixement interior. Aquesta visió transforma tant la funció de l'obra com el paper de l'espectador, que ja no es limita a mirar, sinó que entra en un procés de transformació. Kandinski, inspirant-se en aquest model, concep l'art com una eina viva, capaç de despertar forces dormides i d'orientar l'ànima cap a dimensions superiors. En aquesta trobada entre percepció i esperit, l'art recupera la seva funció original: ser una via d'accés al que no es pot veure, però sí sentir.

2.3. L'espiritualitat

2.3.1. G.W.F. Hegel: l'espiritualitat com a tensió entre infinit i forma

La filosofia de G.W.F. Hegel entén l'espiritualitat com un procés dinàmic de reconeixement i desenvolupament de l'Esperit (*Geist*), a través de les seves múltiples manifestacions concretes. L'Esperit, dins del seu sistema, no és una entitat transcendent situada fora del món, sinó que és el moviment mateix de la realitat cap a la seva pròpia autoconsciència. Aquest desplegament es realitza en diferents etapes: des de la natura fins a la religió i la filosofia, passant per l'art com a mitjà inicial d'expressió espiritual. L'experiència espiritual és, per tant, el moment en què l'ésser humà pren consciència de la seva connexió amb l'infinit dins de la finitud del món sensible.

Hegel rebutja qualsevol concepció de l'espiritualitat com a vivència purament interior, subjectiva o irracional. Per ell, ser espiritual vol dir reconèixer-se com a part d'un tot racional que s'expressa en la història i en les formes visibles. Aquesta consciència pot començar en experiències sensibles —com la contemplació artística— però tendeix naturalment cap a formes més elevades de saber. En aquest sentit, Hegel escriu: *"l'esperit s'eleva a través de les*

formes sensibles per reconèixer-se com a infinit dins de la finitud" (Hegel, 1835/1970, p. 213), expressant la dimensió filosòfica de la vivència espiritual.

Tot i situar la filosofia al capdamunt del sistema del saber, Hegel reconeix en l'art una via essencial de manifestació de l'Esperit. L'art és la primera etapa en què l'infinit es fa present de manera concreta en l'experiència humana. Aquesta presència no és abstracta ni conceptual: es fa visible a través de la forma bella, que permet a l'esperit prendre's consciència dins del món sensible. Aquesta forma d'expressió no està exempta de tensió. L'infinit, en intentar manifestar-se dins la finitud, topa amb els límits propis de la matèria. És aquí on Hegel situa la funció espiritual de l'art: *"fer present el que no pot ser completament representat: l'infinit en una forma finita"* (Florman, 2014, p. 6). Aquesta tensió no es resol, sinó que es manté com a motor de l'experiència estètica espiritual, especialment en el que Hegel conceptualitza com a Sublim.

Dins de la seva estètica, el concepte de Sublim ocupa un lloc destacat com a expressió límit de la relació entre esperit i forma. A diferència de Kant, que entén el sublim com un trencament del judici estètic, Hegel el concep com una categoria espiritual que expressa la inadequació inevitable entre el contingut infinit de l'Esperit i la forma finita que vol contenir-lo. Aquesta inadequació, lluny de ser un defecte, es converteix en la marca de la presència de l'infinit dins del finit. Tal com ell afirma: *"el contingut infinit no pot ser adequadament expressat per la forma finita; i, per tant, aquesta inadequació és ella mateixa expressió de l'infinit"* (Hegel, 1970, p. 475). Aquest fenomen es fa especialment visible en les religions monoteistes, com el judaisme i l'islam, on la prohibició de representar Déu genera una experiència del sagrat basada en el buit, en la negació de tota imatge. Paradoxalment, aquesta absència és el lloc on el diví es fa més present: és a través del que no pot ser vist que es percep l'infinit. Això converteix el sublim en un dels moments més intensos de l'espiritualitat segons Hegel: una espiritualitat que es revela justament a través de la seva inexpressabilitat. Florman (2014) explica aquesta dinàmica dient que *"el sublim marca el moment en què la forma artística cedeix el pas a una espiritualitat més profunda, on l'infinit només pot ser reconegut, no representat"* (p. 9). Aquest reconeixement silenciós, que ja no passa per la imatge, anticipa la transició de l'art cap a la religió i la filosofia com a formes superiors de saber absolut.

Un dels trets definidors del sistema hegel·lià és la seva estructura dialèctica. L'Esperit no es manifesta de manera immediata, sinó que es desenvolupa a través de contradiccions, tensions

i superacions successives. L'experiència espiritual, per tant, no és un estat fix o una il·luminació sobtada, sinó el fruit d'un procés històric i racional en què l'individu i la col·lectivitat participen. Aquesta visió implica que l'espiritualitat veritable és inseparable de la història i del món. Goux (2012) ho expressa així: *"en Hegel, l'espiritual no s'oposa a la matèria, sinó que s'hi realitza i transcendeix alhora, en un moviment constant de superació"* (p. 10). La matèria no és l'enemic de l'esperit, sinó el seu lloc de pas. L'espiritualitat, doncs, exigeix implicació, consciència i desenvolupament: només es fa present quan el subjecte participa activament en el reconeixement del que és absolut dins el que és particular.

Quan Hegel analitza l'evolució de l'art, descriu com en la fase romàntica el contingut espiritual ja no troba una forma exterior adequada. La bellesa clàssica, basada en la correspondència entre forma i idea, cedeix el pas a formes més simbòliques, fragmentàries o inestables. Aquesta crisi formal no significa una decadència de l'esperit, sinó la seva interiorització. En aquest moment, l'esperit deixa de cercar-se en la forma externa i es concentra en la subjectivitat. Martínez Benito (2011) explica que *"l'art romàntic hegel·lià no renuncia a l'espiritual, sinó que el condensa en una forma que exigeix una lectura interioritzada i reflexiva"* (p. 118). Aquest canvi d'orientació esdevé essencial per comprendre el pas cap a l'art modern, en què la forma deixa de ser narrativa per esdevenir camp de tensió espiritual.

La visió hegeliana de l'espiritualitat —entesa com a reconeixement de l'infinit dins del finit— troba un ressò profund en l'estètica de Kandinski. La seva obra abstracta no busca representar res, sinó activar una experiència interna. L'artista renuncia a la figura, no per desinterès formal, sinó per fer visible l'invisible a través d'un llenguatge nou. Florman (2014) afirma que *"Kandinski reproduceix el gest hegel·lià de fer visible l'esperit en la matèria, però adaptant-lo al llenguatge plàstic modern"* (p. 11). En aquest sentit, l'abstracció no és un trencament amb la tradició, sinó una continuació d'una espiritualitat que ha superat la necessitat d'imatge. Kandinski escriu a *De l'espiritual en l'art*: *"la forma ha de néixer de la necessitat interior de l'ànima, si vol tenir vida veritable"* (Kandinski, 2016, p. 69). Aquesta "necessitat interior" és l'equivalent modern de l'impuls de l'Esperit: allò que mou la forma des de dins i li dona significat. La seva pintura crea un espai de tensió entre allò visible i allò que es pressent, entre la matèria del color i la vibració espiritual que activa. Aquesta tensió és exactament el que Hegel reconeixia com a sublim: la presència de l'infinit en allò que no pot ser expressat del tot.

L'espiritualitat en el pensament de Hegel, doncs, és un camí de reconeixement de l'infinit a través del món. Aquest camí passa per la forma, però no s'hi esgota: es desplega en la tensió, en la superació, en el sublim. Kandinski, hereu d'aquesta visió, concep la seva obra com un espai d'encontre entre forma i esperit. A través de la pintura abstracta, fa visible allò que, per la seva naturalesa, no pot ser representat. Així, continua el gest hegel·lià de fer del llenguatge sensible una porta cap a l'absolut.

2.3.2. Arthur Schopenhauer: el silenci de la voluntat i l'accés al món metafísic

En el sistema filosòfic d'Arthur Schopenhauer, l'espiritualitat s'articula com una experiència radical de coneixement interior, no a partir de l'acció o de l'expansió de l'esperit, sinó mitjançant la seva negació. El nucli metafísic de l'ésser, la voluntat, és una força cega, incessant i dolorosa, que es manifesta en tots els àmbits del món fenomènic: des de les formes de la natura fins al desig humà i l'activitat vital. Aquesta voluntat és arrel de tot patiment, perquè mai no es pot satisfer del tot. Davant aquesta realitat, la veritable espiritualitat consisteix a renunciar al voler, no a realitzar-lo. Per Schopenhauer, només en la mesura que l'individu aconsegueix suspendre aquesta força interna, pot accedir a una forma d'existència més elevada: la contemplació de l'essència, allò que transcendeix el món de les aparences. No es tracta, doncs, de desenvolupar un esperit actiu o creador, sinó de callar la voluntat, per tal de deixar emergir la dimensió metafísica que hi ha rere la realitat.

La vivència espiritual, en aquest context, implica una transformació del subjecte. Es passa d'un jo identificat amb el desig i l'impuls, a una consciència capaç de contemplar la realitat sense projectar-hi cap afany. Aquest coneixement no s'assoleix mitjançant el raonament conceptual, sinó per intuïció pura: una comprensió silenciosa que només es produeix quan el voler s'atura del tot. Com exposa ell mateix: *"el que en l'ésser humà coneix és essencialment diferent del que vol; el coneixement pur només pot emergir quan la voluntat calla"* (Schopenhauer, 1819/2013, p. 211. trad. pròpia). Aquest coneixement pur no revela el món empíric, sinó les Idees platòniques: formes eternes que estructuren la realitat més enllà del canvi i de la matèria.

Tot i que Schopenhauer no fa servir el concepte d'"espiritualitat" en el sentit tradicional o religiós, el seu sistema filosòfic està profundament impregnat d'una visió metafísica. La contemplació estètica, com ja s'ha vist en apartats anteriors, és una via d'accés privilegiada a

aquesta dimensió, perquè silencia la voluntat i activa una percepció intuïtiva. Però l'experiència espiritual plena només s'assoleix quan aquesta actitud contemplativa es consolida en una renúncia interior, ètica i radical. Jastrumskyte (2017) ho explica així: *"la vivència estètica schopenhaueriana prepara el subjecte per a la renúncia definitiva, alliberant-lo del jo empíric i obrint-lo a l'essència metafísica de l'existència"* (p. 111). Aquesta renúncia no és cap forma de passivitat: demana una gran consciència i una profunda capacitat de distanciament. Alhora, implica un nou tipus de relació amb l'altre, basada en la compassió. Un altre element fonamental dins la proposta espiritual de Schopenhauer és el reconeixement de la unitat entre tots els éssers com a expressió d'una mateixa voluntat. Aquest reconeixement genera una actitud de compassió, que per a ell és la base de l'ètica. Quan l'individu veu l'altre com una manifestació de la mateixa essència, ja no pot actuar per interès propi sense perjudicar-se a si mateix. Boland (2014) assenyala: *"Schopenhauer ofereix una concepció espiritual que, tot i ser radicalment metafísica, té conseqüències profundes sobre l'ètica i l'art, com es veu en Kandinski, que trasllada aquesta unitat metafísica a la forma pictòrica"* (p. 57). La compassió, per tant, no és un sentiment ni una norma: és una expressió directa de la consciència espiritual.

El pensament de Schopenhauer, tot i ser anterior, troba un ressò profund en la concepció artística i espiritual de Vassili Kandinski. Per a l'artista rus, l'objectiu de l'art no és representar el món visible, sinó expressar l'invisible: una realitat interior que només pot ser activada quan el vincle amb la matèria es dissol. Aquesta operació estètica és hereva de la negació schopenhaueriana del voler: cal desprendre's del món per poder accedir a allò essencial. Kandinski (2016) ho formula clarament: *"l'artista ha de mirar cap al seu món interior i alliberar-se de la tirania de l'exterior"* (p. 53). Aquesta afirmació no és només formal, sinó espiritual: el veritable art neix del silenci interior i apunta a una realitat més alta. Jastrumskyte (2017) afirma que *"Kandinski reprèn el model schopenhauerià de la contemplació com a via d'accés a l'essència, però substitueix la música per la pintura abstracta com a medi espiritual preferent"* (p. 113). Així, el color, la forma i la composició esdevenen instruments d'una nova espiritualitat, no basada en dogmes, sinó en l'experiència interior.

La proposta espiritual de Schopenhauer, en conclusió, es fonamenta en el silenci de la voluntat i en l'accés intuïtiu a una realitat metafísica que transcendeix tota forma visible. Aquesta via no es fonamenta en l'acció ni en la representació, sinó en la contemplació, la

renúncia i la compassió. Kandinski, recollint aquest llegat, trasllada la vivència espiritual a l'àmbit de la pintura abstracta, fent de l'art un espai d'accés a l'essència. En aquest espai silenciàt, l'ànima pot, per fi, percebre una realitat més alta i universal.

2.3.3. Rudolf Steiner: espiritualitat i creació com a forces de metamorfosi interior

La visió de Rudolf Steiner sobre l'espiritualitat no es pot entendre com una simple creença religiosa ni com un misticisme desconnectat del món. Per ell, l'espiritual és una força viva, dinàmica i creadora, que estructura tant l'univers com l'ésser humà. Aquesta força no és externa ni aliena, sinó que constitueix la base oculta de tota realitat. La tasca fonamental de l'individu és aprendre a connectar-hi i transformar-se des d'aquesta connexió. En aquest procés, l'art ocupa un lloc fonamental: no com a ornament, sinó com a via d'activació i d'evolució de la consciència. A *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit*, Steiner escriu: "*l'espiritualitat no és una evasió del món, sinó una manera nova de viure-hi, amb consciència de les forces invisibles que actuen en tota forma visible*" (Steiner, 1914/2000, GA 275, p. 40, trad. pròpia). Això implica que la vida espiritual no és antagònica amb el món sensible, sinó una ampliació de la realitat tal com és viscuda. La matèria i l'aparença no són obstacles, sinó camins cap a l'invisible.

Un dels fonaments del pensament de Steiner és que la consciència humana està en procés evolutiu. Cada cultura, cada moment històric i cada individu participa d'aquest desplegament, que porta de la percepció exterior a la comprensió interna. L'espiritualitat, en aquest context, és l'expressió més alta d'aquesta evolució, perquè condueix a una forma de coneixement intuïtiu i integrador. Cain (2016) ho resumeix així: "*per Steiner, l'espiritualitat no és un estat fix, sinó una metamorfosi contínua, en què l'ésser humà aprèn a veure més enllà del món sensible*" (p. 56). Aquesta metamorfosi no és automàtica: demana implicació personal, disciplina i obertura. Viure espiritualment vol dir participar activament en aquest camí de maduració interior.

En l'obra de Steiner, l'acte creatiu és una de les formes més elevades d'expressió espiritual. Crear no és simplement compondre una obra ni expressar emocions personals: és traduir l'activitat invisible en formes perceptibles. L'artista no és un geni solitari, sinó un intermediari conscient entre el món sensible i el món suprasensible. Crear, en aquest sentit, és

una acció espiritual, que col·labora amb l'evolució del món. A GA 271, Steiner afirma: *"el veritable artista no inventa, sinó que escolta; la seva obra és el fruit d'una comunió interior amb el que no pot ser percebut pels sentits ordinaris"* (Steiner, 1909/1986, p. 28, trad. pròpia). Aquesta escolta no és passiva, sinó una actitud d'obertura total: una manera d'habitar el món des de l'interior, des de l'impuls espiritual que hi actua constantment. La pràctica artística, per Steiner, no només transforma el món: transforma també el mateix artista. Crear implica activar facultats superiors, desenvolupar noves formes de percepció i accedir a una voluntat més afinada. Així, l'artista es va formant mentre crea, i l'obra esdevé espai de metamorfosi interior. Cain (2016) apunta que *"Steiner entén l'art com una pràctica d'autotransformació: en crear formes que ressonin amb l'ordre espiritual, l'artista modifica la seva pròpia naturalesa"* (p. 67). Aquesta transformació no es limita a l'àmbit personal, sinó que obre la porta a una nova etapa de consciència col·lectiva, on la llibertat interior i l'activitat espiritual esdevenen centrals.

Un altre aspecte essencial en la proposta de Steiner és la llibertat. L'esperit, per poder desplegar-se, necessita que l'individu s'alliberi de condicionaments externs i s'orienti cap a la seva pròpia essència. Aquesta llibertat no és una rebel·lia arbitrària, sinó un acte profund de reconeixement de la pròpia veritat interior. L'acte creatiu esdevé, doncs, un acte de llibertat espiritual. Segons Jastrumskyte (2017), *"Steiner entén l'activitat artística com una acció lliure que anticipa l'estat futur de l'evolució humana, en què la llibertat espiritual serà la norma i no l'excepció"* (p. 110). Aquesta llibertat no és individualista, sinó fonamentada en una responsabilitat profunda davant del món i de l'evolució de la consciència.

Aquesta visió de l'art i de l'espiritualitat tindrà una repercussió directa en Vassili Kandinski. L'artista no parteix d'una doctrina, però s'inspira en aquest impuls de creació com a acte interior i transformador. La seva pintura no busca representar el món, sinó fer emergir l'esperit que hi actua. Crear una obra abstracta, per a Kandinski, és desvetllar l'ànima, tant de l'artista com de l'espectador. En *De l'espiritual en l'art*, afirma que *"el pintor ha d'esdevenir un canal per on passi la veu interior; quan l'artista calla, l'obra parla amb l'ànima de l'espectador"* (Kandinski, 2016, p. 74). Aquesta actitud respon exactament a l'ideal steinerià: l'obra ha de despertar forces latents, provocar un moviment interior i obrir la percepció cap a l'invisible. Cain (2016) subratlla que *"el projecte abstracte de Kandinski pot ser llegit com una pràctica espiritual steineriana: no només fa visible l'invisible, sinó que transforma el subjecte que s'hi exposa"* (p. 72). Així, l'art es converteix en una força de transformació no

només individual, sinó també històrica: una crida col·lectiva cap a una nova etapa de consciència.

En conclusió, Rudolf Steiner entén l'espiritualitat com una força creadora que actua en el món i a través de l'ésser humà. No es tracta de creure, sinó de percebre, d'activar la consciència i transformar-se. Aquesta transformació es realitza de manera privilegiada mitjançant l'art, que esdevé alhora eina d'evolució personal i expressió viva de l'ordre invisible del món. Kandinski, heretant aquesta visió, converteix la seva obra en un mitjà d'accés a l'interior: un espai de metamorfosi on la forma ja no representa, sinó que revela. Així, la creació artística assumeix una de les funcions més profundes del nostre temps: fer néixer l'esperit dins la matèria.

3. Anàlisi de la bellesa a “*De l'espiritual en l'art*”

Parlar de bellesa en el marc de *De l'espiritual en l'art* suposa desplaçar el concepte fora dels marges tradicionals amb què ha estat definit durant segles. Kandinski no entén la bellesa com una categoria estètica vinculada a l'harmonia formal ni al plaer visual, sinó com una manifestació viva del que ell, com ja hem esmentat, anomena “necessitat interior”. És des d'aquest eix intern, invisible però actiu, que el concepte de bellesa pren un nou sentit: no és allò que agrada a la mirada, sinó allò que transforma l'ànima. En aquest desplaçament conceptual, el pensament de Kandinski ens obliga a reconsiderar no només què entenem per bellesa, sinó també què esperem de l'art i quin paper ocupa en el desenvolupament espiritual de l'ésser humà.

Ara bé, la bellesa no apareix en el text com una idea aïllada. De fet, Kandinski parla molt poc de la bellesa com a concepte central; però això no vol dir que no hi sigui. Al contrari, hi és de manera transversal, embolcallada i articulada per altres termes que en defineixen els límits, la intensitat i la funció. És per aquest motiu que el present capítol s'estructura al voltant de tres grans eixos: la noció de bellesa, l'experiència estètica i l'espiritualitat. Aquests tres blocs no s'han escollit arbitràriament, sinó que responen a una lectura acurada del text on es fa evident que, per a Kandinski, no es pot parlar de bellesa sense entendre com aquesta es percep (experiència) i des d'on sorgeix (espiritualitat). És a dir, la bellesa esdevé, en el seu sistema,

el resultat d'un procés: un moviment que neix d'una necessitat espiritual, pren forma sensible a través de l'obra, i finalment ressona en l'ànima del receptor.

3.1. La noció de bellesa

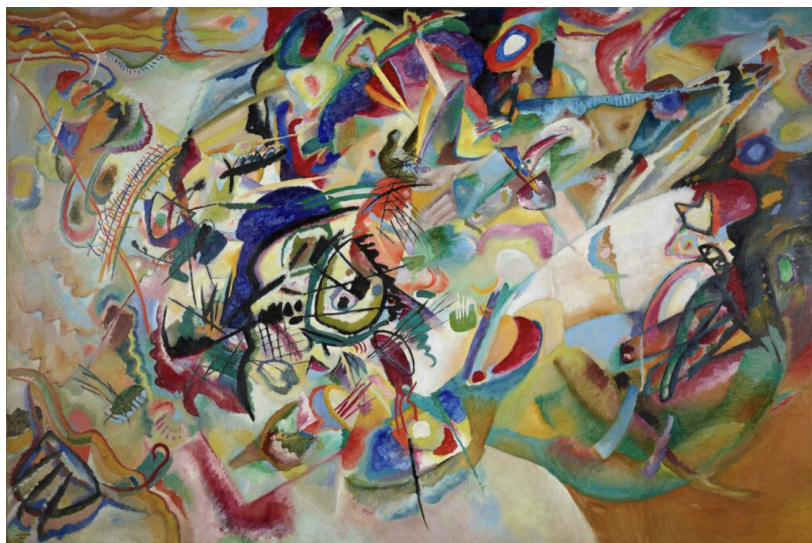
3.1.1. Bellesa viva o bellesa morta

Kandinski no escriu una teoria de la bellesa, però articula tota la seva proposta estètica a partir d'una distinció fonamental: la que separa la bellesa viva de la bellesa morta. Aquesta distinció no és merament estètica, sinó espiritual. La bellesa viva és aquella que brota de la necessitat interior, que expressa una força autèntica que l'artista porta dins i que pren forma a través d'una vibració formal específica. La bellesa morta, en canvi, és decorativa, funcional, adaptada a modes o a codis formals heretats; és una bellesa sense contingut, sense ressonància. Aquesta diferència marcarà tot el desenvolupament del seu pensament: no hi ha per ell bellesa sense veritat interior, com tampoc hi ha art veritable sense espiritualitat.

En aquest sentit, el color, la forma i la composició deixen de ser elements ornamentals per convertir-se en vehicles espirituals. L'art no ha de complaure ni explicar, sinó tocar alguna cosa en el fons de l'ànima. I només pot fer-ho si prové d'un impuls veritable. Com diu Kandinski: *“la bellesa exterior, que agrada a la vista i que en general és acceptada pel gust, pot ocultar una falta de contingut interior”* (Kandinski, 2016, p. 45). Aquesta crítica a la bellesa adaptada al gust és un dels punts de ruptura més clars amb la tradició acadèmica: no és bella una obra per ser refinada, sinó per estar viva.

Per això, la bellesa no es pot separar del concepte de forma “adequada”, entesa no com a correcció formal sinó com a ressonància espiritual. Una forma només és bella si és capaç de contenir i transmetre una realitat invisible. Eduardo Subirats (2003) resumeix aquesta concepció afirmant que la bellesa en Kandinski no és la realització d'un ideal formal, sinó *“la manifestació visible d'una força invisible”* (p. 87). Aquesta força invisible no és metafòrica, sinó perceptible per aquell que ha educat la seva sensibilitat per captar-la. La bellesa deixa de ser, per tant, una qualitat de l'objecte i passa a ser un fenomen relacional entre la forma creada i la consciència receptiva. Aquest enfocament transforma el paper de la forma artística. Ja no és un mitjà per arribar a la bellesa, sinó la conseqüència visible d'una estructura espiritual subjacent. Això explica per què Kandinski defensa una pintura que no depengui de la representació del món visible: *“L'objectiu de l'art no és reproduir el visible,*

sinó fer visible l'invisible” (Kandinski, 2016, p. 61). Aquest fer visible no vol dir representar simbòlicament, sinó generar una presència viva a través de la forma. El que és bell no és el que recorda una cosa coneguda, sinó el que irradia una força pròpia, un dinamisme intern que el llenguatge visual sap despertar. En aquesta línia, la bellesa no és una categoria del gust sinó una emanació de vida espiritual. José María Ariso matisa que, per a Kandinski, allò que es considera tradicionalment com a “llenguatge estètic” és sovint una traducció empobrida d’un llenguatge còsmic més profund, el qual no pot ser entès en termes de convenció sinó només percebut a través de la sensibilitat interior⁵. Aquesta bellesa no és conceptual ni formal, sinó vibracional: ens afecta abans de ser pensada, ens transforma abans de ser entesa. Des d’aquest punt de vista, cal deixar enrere tota estètica centrada en l’harmonia clàssica o en el plaer dels sentits. La bellesa, per Kandinski, és essencialment una categoria espiritual, i com a tal, és exigent. No admet simulació. No pot ser fingida. En paraules seves: *“només el que surt de la necessitat interior pot ser veritablement bell”* (Kandinski, 2016, p. 74). I aquesta necessitat interior no és cap emoció passatgera ni cap caprici creatiu, sinó una exigència profunda, una força que mou des de dins i que exigeix una forma específica per expressar-se. Allà on aquesta força és absent, la bellesa no pot néixer.



[Fig. 1] *Composició VII*, 1913

En aquesta obra, Kandinsky porta al límit la seva idea de bellesa viva: les formes i els colors esclaten com a manifestació directa d’una força interior. Aquesta composició no busca complaure la mirada, sinó sacsejar-la, connectant amb la necessitat interior que l’artista considera l’origen de tota veritable bellesa.

⁵Vegeu més a Ariso, J.M. (2013). *Sobre el riesgo de confundir el lenguaje cósmico de Kandinsky con el lenguaje divino del obispo Berkeley*. p. 98

Ara bé, aquesta bellesa no només neix d'un lloc profund: també apunta cap a ell. Boland (2014) observa que, en Kandinski, la bellesa no és només el reflex d'una interioritat, sinó també un instrument de retorn cap a ella: *“L'obra bella és aquella que desperta l'ànima, que fa vibrar allò que dorm”* (p. 53). Així, la bellesa és alhora expressió i interpel·lació. Expressa una vivència interior, però també crida l'espectador a activar la seva pròpia interioritat. És en aquest diàleg on la bellesa es fa efectiva: quan l'obra no només diu, sinó que transforma. Aquesta capacitat transformadora de la bellesa queda lluny de qualsevol ornamentalisme. L'obra que només agrada però no modifica és, per Kandinski, una obra fallida. No importa quina sigui la seva tècnica, ni com es percebi estèticament. El que importa és si té vida. Si ha nascut des d'un lloc veritable. Si toca alguna cosa en l'altre. Jastrumskyte (2017) afirma que, en aquesta visió, *“la bellesa és la petjada de l'esperit en la matèria; no és un afegit, sinó una prova”* (p. 110). Prova que allò creat conté alguna cosa més que forma: conté una presència.

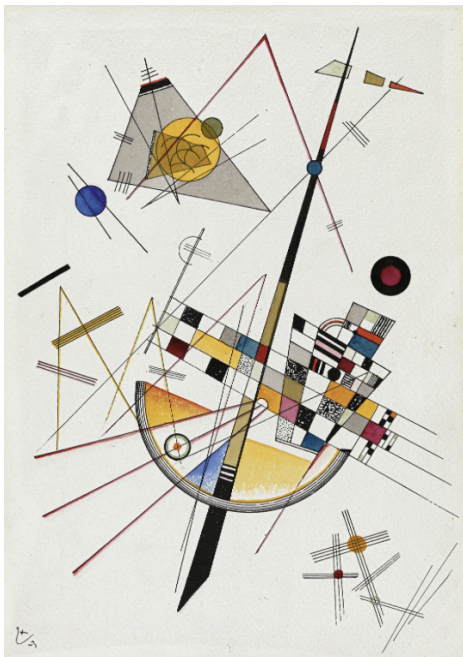
En definitiva, la bellesa viva, en Kandinski, és aquella que es presenta com una força, no com una aparença. És allò que neix del silenci interior, travessa la mà de l'artista i es concreta en una forma que sap parlar sense dir. La bellesa morta, en canvi, és tot allò que vol semblar, que vol agradar, que es construeix segons receptes sense veritat. Entre una i altra hi ha una frontera clara però invisible: la frontera entre la forma que vibra i la forma que només mostra. El repte de l'artista, i també del receptor, és aprendre a reconèixer-la.

3.1.2. L'harmonia entre forma i contingut

Per a Kandinski, parlar de bellesa és parlar d'un equilibri que no es pot mesurar des de fora. No hi ha regles fixes, proporcions ideals o codis estètics universals que permetin decidir què és bell i què no. La bellesa, en el seu pensament, no és resultat d'un càlcul formal, sinó d'una harmonia interior que es fa visible quan la forma concreta aconsegueix expressar amb precisió un impuls espiritual genuí. Aquesta harmonia no és simetria, ni estabilitat, ni ordre clàssic: és una forma de coherència profunda entre allò que neix de l'ànima i la configuració plàstica que ho encarna.

El criteri que permet reconèixer aquesta bellesa no es troba en la superfície de l'obra, sinó en la seva capacitat de comunicar una veritat interna. Kandinski ho formula així: *“tota forma és l'expressió exterior d'un contingut interior”* (Kandinski, 2016, p. 64). No és que tota forma sigui bella pel simple fet de representar alguna cosa, sinó que només esdevé bella quan el seu

vincle amb el contingut és necessari, i no arbitrari. Això implica una exigència màxima per part de l'artista, que no pot cedir ni a fórmules ni a l'estètica fàcil: ha de trobar, per a cada obra, la seva forma pròpia, intransferible. Eduardo Subirats (2003) insisteix en aquesta mateixa idea quan escriu que la bellesa, per Kandinski, *“no depèn del que es veu, sinó del que es revela: la forma justa no és l'equilibri visual, sinó l'expressió precisa del que vol néixer”* (p. 91). Això significa que dues formes similars poden tenir valors estètics oposats si només una d'elles brota d'una necessitat interior real. Allò que fa que una obra sigui bella no és, per tant, com està feta, sinó per què existeix en aquella forma i no en una altra. Aquest “per què” no es pot deduir ni dissenyar: cal escoltar-lo des d'una obertura espiritual que sovint va acompanyada d'incertesa i risc. Aquest model obliga a repensar el mateix concepte d'harmonia. En lloc de comprendre-la com una estructura serena o previsible, Kandinski la concep com una resolució de tensions internes. Una obra pot estar plena de contrastos, d'instabilitats, de ruptures formals, i encara així ser profundament harmònica si respon a un ordre interior que li dona unitat. La bellesa no exclou el caos, sempre que aquest caos sigui necessari. Boland (2014) ho formula així: *“no hi ha cap criteri formal extern per definir la bellesa; només una resposta interna que troba la forma per dir-se”* (p. 49). Aquesta resposta, quan és fidel, genera una estructura que vibra, encara que no sigui reconeguda immediatament com a bella per l'ull acostumat a altres codis.



[Fig. 2] *Tensió suau* núm. 85, 1923

Aquesta obra representa una síntesi de l'harmonia entre forma i contingut. La precisió geomètrica i l'energia cromàtica generen una estructura que, més enllà de l'equilibri formal, expressa una vibració espiritual que reflecteix la correspondència entre el món interior de l'artista i la seva expressió visual.

La forma justa no és mai una fórmula. No es pot repetir. Per això, el treball de l'artista segons Kandinski és sempre una recerca única, situada en un moment concret de la seva evolució interior. Cap obra pot ser model per a una altra. Aquesta singularitat radical converteix l'acte artístic en una responsabilitat ètica: trobar la forma no és escollir entre opcions, sinó respondre a una crida que demana ser dita d'una manera determinada. Si aquesta resposta és precisa, l'harmonia sorgeix de manera natural, com un equilibri intern que sosté l'obra i la fa bella, encara que no sigui bonica. Aquest tipus d'harmonia no només afecta la manera com l'obra és construïda, sinó també la manera com és percebuda. No es tracta que l'espectador entengui o reconegui el que veu, sinó que capti una coherència invisible que el commou. Jastrumskyte (2017) sosté que la bellesa segons Kandinski *“es percep com una tensió resolta: una vibració formal que fa intuir que l'obra conté una unitat viva, no superficial”* (p. 112). És per això que moltes de les seves obres, tot i semblar desequilibrades o inacabades segons criteris clàssics, generen un efecte de plenitud interior. La bellesa no rau en la regularitat, sinó en la potència del vincle entre forma i esperit.

Una obra bella, per tant, és aquella que troba la seva pròpia forma sense haver-la buscat fora. És un cos que ha estat format des de dins. En aquest sentit, la bellesa no és només una qualitat estètica, sinó una conseqüència d'un procés d'escolta i concreció. Ariso (2013) ho resumeix dient que *“la bellesa en Kandinski no és objecte de disseny, sinó efecte d'un acte de fidelitat interior”* (p. 99). Aquesta fidelitat es reflecteix en la manera com la forma no encobreix el contingut, sinó que el deixa respirar i el fa visible. I és precisament en aquesta transparència —ni literal ni narrativa— on es produeix la vibració que anomenem bellesa. El repte, tant per a l'artista com per a qui mira, és aprendre a reconèixer aquesta vibració. No es tracta de jutjar si una obra és estèticament “aconseguida”, sinó d'escoltar si la seva forma conté alguna cosa que ens interpel·la. La bellesa, en aquest marc, no és una propietat de les coses, sinó un esdeveniment: es produeix quan el que es mostra i el que vol ser mostrat coincideixen amb una precisió inesperada. Aquesta coincidència, sempre fràgil, sempre única, és el que fa que una obra pugui ser considerada bella. I és també el que fa que la bellesa sigui tan difícil de definir, però tan inconfusible quan apareix.

3.1.3. Els suports sensibles de la bellesa

Kandinski no concep el color ni la forma com a recursos tècnics, ni com a elements subordinats a una finalitat decorativa. En la seva estètica, aquests elements visuals

adquireixen una dimensió molt més profunda: són vehicles d'una realitat invisible. Aquesta realitat no és conceptual ni narrativa, sinó espiritual, i es manifesta en el pla sensible a través d'una estructura que podríem anomenar vibració simbòlica. La bellesa, quan es concreta en una obra, ho fa a través d'aquest tipus de vibració: una activació interior que es produeix a partir de l'impacte del color, la línia o la composició, però que va més enllà d'aquests. La forma esdevé, així, una interfície entre el món sensible i l'espiritual. Tal vibració no és una metàfora, sinó una realitat perceptiva. Kandinski sosté que *“el color és un mitjà per influir directament en l'ànima”* (Kandinski, 2016, p. 65), i que cada color, cada línia, cada angle produeix un efecte emocional específic. Aquest efecte no depèn del context cultural ni de l'aprenentatge estètic, sinó d'una mena de sintonia natural entre les estructures visuals i el sistema interior de l'espectador. Així, la bellesa no es dona en el color com a tal, sinó en la capacitat d'aquest color de fer vibrar una determinada corda espiritual. No és el vermell, sinó el que el vermell fa en l'ànima quan és activat de manera justa.

Aquest model perceptiu transforma completament la funció simbòlica de la forma. Mentre que en l'art tradicional el símbol remetia a una idea —religiosa, moral o filosòfica—, per Kandinski el símbol no remet a res exterior: és la pròpia vibració formal la que té sentit, perquè és ella mateixa una manifestació espiritual. Eduardo Subirats (2003) assenyala que el simbolisme kandinskià *“no consisteix en representar idees, sinó en generar presències: fer que la forma sigui portadora d'una energia invisible”* (p. 93). És aquesta energia la que produeix bellesa, i no pas el significat atribuït des de fora. La noció de “ressonància” és clau per entendre aquest procés. Kandinski utilitza aquest terme per descriure l'efecte que produeix una obra quan toca un punt profund en l'interior del receptor. Aquesta ressonància no és cognitiva, sinó afectiva i espiritual, i només s'activa quan els elements formals de l'obra han estat disposats amb la precisió necessària. Ariso (2013) ho expressa dient que *“l'obra bella no és la que mostra més, sinó la que vibra més intensament en el silenci interior de l'espectador”* (p. 100). Això explica per què moltes de les composicions de Kandinski, tot i no representar res identificable, tenen una potència estètica que traspasa la mirada.

Aquesta forma de simbolisme abstracte s'articula sobre una sensibilitat molt particular: la capacitat de percebre correspondències entre els sentits, entre les formes visuals i els estats de consciència. D'aquí la importància de la sinestèsia en la seva teoria. Kandinski creu que els sentits no són compartiments separats, sinó canals interconnectats que poden activar-se

mútuament. És per això que parla de “sons del color”, “moviments del blau”, “silencis del blanc”. Boland (2014) destaca que, per a Kandinski, *“la bellesa no és una propietat visual, sinó una experiència sensorial total, una sinestèsia espiritual”* (p. 51). En aquest context, la bellesa es converteix en una experiència global, que no passa només per l’ull, sinó per tot l’organisme perceptiu.

Aquesta experiència, però, no és passiva. L’espectador no rep, sinó que entra en diàleg amb l’obra. La bellesa simbòlica de què parla Kandinski no és una emissió unidireccional, sinó una interacció viva entre l’energia de la forma i la receptivitat de la consciència. Això implica una concepció activa de la mirada: mirar una obra no és observar-la, sinó escoltar-la, sentir-la, estar disponible per a allò que pugui emergir a través seu. Jastrumskyte (2017) remarca que *“la bellesa, en Kandinski, es produeix quan la forma no parla, sinó que ressona: no transmet un missatge, sinó una presència”* (p. 113). Aquesta presència és el nucli simbòlic de l’obra, i la seva bellesa es manifesta quan aquesta presència es fa tangible en el pla perceptiu. En aquest marc, el color i la forma no són recursos expressius, sinó estructures ontològiques. No serveixen per representar, sinó per fer ser. Quan una forma vibra de manera justa, l’obra no diu res: és. I en aquest ser hi ha la seva bellesa. No és una bellesa conceptual, sinó existent: una qualitat que emergeix de la pròpia consistència espiritual de l’objecte. És per això que Kandinski parla de *“formes que tenen ànima”* (Kandinski, 2016, p. 66), i de colors que *“tenen una veu pròpia”* (p. 67). Aquesta ànima, aquesta veu, no són metàfores poètiques, sinó descripcions precises d’una experiència perceptiva profunda, que només és possible quan l’obra ha estat creada des d’un lloc sincer i espiritualment actiu.

Per tot això, la bellesa en Kandinski no es pot separar de l’efecte simbòlic que la forma exerceix sobre l’ànima. Una obra és bella quan els seus elements visuals ressonen entre ells i amb l’interior del receptor, generant un estat de consciència elevat, una vibració silenciosa que diu sense parlar. En aquest estat, la matèria desapareix com a obstacle i es converteix en pas, en canal. És aleshores que l’art deixa de ser forma i esdevé presència, i la bellesa ja no és una aparença, sinó una realitat espiritual experimentada a través del cos.

3.2. L'experiència estètica

3.2.1. Ressonància interior i mirada activa: el paper del receptor

L'experiència estètica no comença en l'obra, sinó en el moment en què aquesta entra en contacte amb la mirada receptiva. Per a Kandinski, contemplar una obra d'art no és un acte de percepció passiva, sinó un esdeveniment interior, una trobada que pot generar una transformació espiritual. L'obra no només es mostra: actua. I només quan aquesta acció arriba a tocar l'ànima de l'espectador podem parlar, realment, d'experiència estètica. En aquest marc, la bellesa no és una qualitat observable, sinó un efecte intern, una vibració subtil que es produeix dins el subjecte i que l'obra, si està viva, té la capacitat d'activar.

Kandinski ho expressa de manera clara: *“la contemplació d'una obra no ha de romandre en la superfície: ha de tocar la corda interior, aquella que vibra amb les veritats invisibles”* (Kandinski, 2016, p. 65). L'anomenada “corda interior” no remet a cap estructura emocional específica, sinó a una dimensió espiritual de la consciència que pot ser despertada per determinades formes. És a dir, una obra bella no és la que genera plaer, sinó la que posa en moviment una part de l'ésser que sovint roman adormida. Per això, l'experiència estètica, en Kandinski, és menys una qüestió d'observació que una qüestió de vibració; una vibració que no pot ser imposada. Només es produeix quan l'obra està feta des d'una necessitat interior real —com ja s'ha vist en els capítols anteriors— i quan el receptor és capaç d'obrir-se a aquesta necessitat feta forma. Això vol dir que no n'hi ha prou amb mirar: cal fer-ho d'una determinada manera. L'experiència estètica, segons Kandinski, exigeix una mirada activa, receptiva, disposada a percebre allò que no es veu, però que l'obra conté. Com afirma Boland (2014), *“l'artista crea una vibració; però només el receptor que sap escoltar-la pot fer-la real”* (p. 50). Aquesta escolta no és auditiva, sinó perceptiva, intuïtiva, gairebé meditativa.

A diferència d'altres models estètics centrats en la valoració racional o emocional de l'objecte, Kandinski planteja una teoria del receptor molt més subtil. No es tracta d'interpretar l'obra, ni de jutjar-la segons criteris de gust o coneixement, sinó de deixar-se afectar per allò que en ella es mou. El subjecte, en aquest procés, no manté la distància crítica que tradicionalment s'ha associat a la contemplació estètica, sinó que entra en un espai de ressonància on pot produir-se una transformació real. Ariso (2013) sosté que *“la mirada que Kandinski proposa no és distanciada ni analítica: és una presència oberta que pot ser sacsejada per una força que no entén, però que sent”* (p. 101). És així com el gir en la

comprensió de l'experiència estètica porta a redefinir també la relació entre espectador i obra. L'espectador ja no és una consciència externa que observa un objecte, sinó una part implicada en el moviment intern de l'obra. En altres paraules, l'obra només s'activa plenament quan hi ha algú capaç de respondre-hi. Això fa que l'experiència no sigui universal ni automàtica: depèn del grau de sensibilitat i d'obertura espiritual del receptor. Per això Kandinski insisteix que l'art veritable “*no actua sobre tothom, sinó només sobre aquells en qui hi ha alguna cosa que pugui vibrar*” (Kandinski, 2016, p. 75). És a dir, només ressona en qui ja conté una disposició interna a la ressonància.



[Fig. 3] *Improvisació XXX (Canons)*, 1913

Aquesta improvisació exemplifica el paper de l'obra com a espai de ressonància interior. Aquí, la bellesa s'activa no per una contemplació passiva, sinó per una mirada oberta i disponible a deixar-se travessar per la vibració de formes i colors que porten l'empremta de l'esperit.

La visió presentada comporta la transformació profunda de la naturalesa de l'obra d'art. Ja no és un missatge, ni un objecte tancat, ni un resultat estètic autònom. És un agent, una força potencial, una estructura oberta capaç d'activar processos interns si troba un subjecte receptiu. Jastrumskyte (2017) resumeix aquest model dient que “*l'obra no és una cosa per ser observada, sinó un ésser que necessita ser escoltat*” (p. 113). Tanmateix, el canvi de perspectiva converteix l'experiència estètica en una pràctica espiritual: una pràctica que demana presència, concentració i disponibilitat a ser trasbalsat.

Per això mateix, el moment estètic és fràgil. No sempre es produeix, i quan ho fa, no dura gaire. És un instant, un moviment subtil en què la forma i l'ànima entren en sintonia. Tal sintonia no es pot forçar, però tampoc és casual: s'afavoreix quan el receptor ha après a mirar

d'una manera determinada. Mirar, en el sentit kandinskià, no vol dir analitzar ni comprendre, sinó obrir-se a allò que es presenta com a invisible a través de la forma. Aquesta forma, si és justa, si és viva, farà vibrar una presència interior que l'espectador pot reconèixer com a pròpia, encara que no la pugui explicar. En aquest punt, l'experiència estètica esdevé revelació. No perquè comuniqui una veritat objectiva, sinó perquè desperta alguna cosa en el subjecte que aquest pot viure com una veritat personal. La bellesa, en aquest marc, no és una propietat de l'objecte, sinó una qualitat de la trobada entre una obra viva i una consciència disponible. I és en aquesta trobada on, per Kandinski, comença la veritable funció de l'art: no dir, sinó fer vibrar.

Tal fenomen no només afecta el receptor de l'obra, sinó també qui la crea. Durant el procés creatiu, l'artista viu també una forma de percepció intensificada: no parteix d'una idea fixa ni d'un objectiu formal, sinó d'un impuls intern que ha d'aprendre a escoltar. És en aquest escoltar —en aquest deixar-se guiar per la forma que sorgeix— on es produeix la primera experiència estètica. L'artista no només produeix la vibració: la rep abans que ningú. Subirats (2003) destaca que aquest moment és una trobada amb el desconegut, una irrupció de sentit que no s'imposa com a discurs, sinó que es revela com a presència⁶. Així, la creació no és un acte de projecció, sinó un espai d'experiència interior.

L'obra d'art, doncs, és una zona de contacte entre dues percepcions: la de qui la forma i la de qui la rep. En ambdós casos, el que hi ha és una afectació que transforma. L'obra no representa res, però diu molt; no descriu, però activa. I és en aquest activar silencis on Kandinski situa l'experiència estètica com una via privilegiada cap a una comprensió no racional del món. Una comprensió que es viu, es pressent i —quan l'obra és justa— es transforma en una emoció profunda, sense paraules.

3.2.2. El so dels colors, el moviment de les formes: la sinestèsia com a experiència interior

En l'estètica de Kandinski, veure no és mai només veure. L'experiència estètica no és lineal ni unidimensional, sinó una activació simultània i profunda de diverses dimensions sensorials que, en lloc de mantenir-se separades, es creuen i es fonen. És per això que un dels conceptes més importants per entendre com actua l'obra sobre l'ànima és el de sinestèsia. No com una

⁶Consultar Subirats, E. (2003) '*El reino de la belleza*', p. 97

condició neurològica, sinó com una forma de percepció interior que transcendeix els límits convencionals entre els sentits i permet una experiència artística total, viva, espiritual.

Kandinski entén la sinestèsia com un fenomen natural de l'ànima sensible. L'artista no ha de forçar aquesta connexió: la percepció sinestèsica es dona quan l'obra està carregada de vida interior i el receptor està obert a escoltar allò que no pot veure, o a veure allò que no pot escoltar. D'aquí ve la seva idea central: *“el color és el mitjà per influir directament en l'ànima; el color és la tecla, l'ull el martell, l'ànima el piano amb moltes cordes”* (Kandinski, 2016, p. 65). Aquesta metàfora no expressa només una emoció sinó un funcionament perceptiu: la forma plàstica activa, literalment, ressonàncies que no són visuals, sinó espirituals, i que poden ser sentides com a so, moviment o vibració interna.

Tal percepció de l'art no és anecdòtica en Kandinski, sinó estructural. Forma part de la seva concepció de la pintura com a llenguatge invisible que, com la música, no necessita representar res per produir un efecte profund. Tal com subratlla Subirats (2003), *“la seva pintura no busca correspondències mimètiques, sinó correspondències sensibles: el color funciona com a so, i la composició com a ritme”* (p. 89). El que Kandinski vol és que l'obra soni —no en sentit literal, sinó com a impacte intern que travessa l'ànima del receptor sense passar per la representació narrativa. Aquesta analogia amb la música no és només formal: és també conceptual. Kandinski admirava la música atonal d'Arnold Schönberg i compartia amb ell la recerca d'una forma d'expressió que no necessités cap argument extern. L'art no ha de representar, ha de ressonar. I la música, per la seva naturalesa abstracta, esdevé el model de màxima puresa expressiva. És per això que moltes de les obres de Kandinski tenen títols com *Impressió* [Fig. 4], *Improvisació* [Fig. 5] o *Composició* [Fig. 6]: termes musicals que subratllen aquesta voluntat de construir un llenguatge pictòric que funcioni com una obra musical, en què els colors i les formes siguin notes i acords que impacten directament l'ànima. Aquest plantejament apareix reforçat en el text de Schönberg publicat a *Der Blaue Reiter*, on defensa la música com a llenguatge de l'essència, inaccessible per al sentit comú i impossible de traduir conceptualment. Tal com escriu: *“En servir-me del llenguatge de l'ésser humà, perdia el llenguatge del món, que potser ha de romandre incomprensible i que només s'ha de sentir”* (Schönberg, a Kandinski & Marc, 1912, pp. 67–68, trad. pròpia). Kandinski adopta aquest model i el trasllada a la pintura: l'obra no ha de ser entesa, sinó sentida en el seu propi llenguatge.

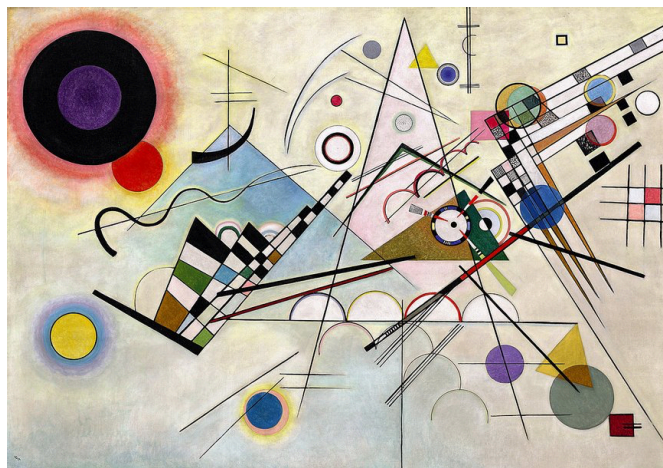
La sinestèsia, en aquest marc, és una porta oberta a una experiència que supera la lògica habitual dels sentits. José María Ariso (2013) - com ja ha estat esmentat en el concepte de bellesa - ho vincula i especifica amb la idea de “llenguatge còsmic”, aquell parlar no verbal que Kandinski atribuïa a la naturalesa mateixa de les coses i que no es podia traduir, sinó només percebre com a vibració o força interna. Aquesta força no es pot veure ni tocar, però és allà, present en cada forma carregada de vida. Quan un color “sona”, quan una línia “es mou”, no estem davant d’una metàfora, sinó d’una experiència sensorial elevada a un pla espiritual. La forma d’activació sensorial global no és un afegit estètic, sinó el mecanisme mateix de l’experiència estètica. L’obra que només apel·la a la vista o a la comprensió formal no pot produir l’efecte transformador que Kandinski espera de l’art. L’obra ha d’entrar en el cos, ha de sacsejar l’ànima. I només pot fer-ho si l’espectador percep el que no és visible, si sent en el color una emoció que no ve de la forma sinó de la vibració que conté. Boland (2014) ho resumeix dient que “*la sinestèsia és l’expressió sensible d’un estat invisible: l’evidència que una obra està viva*” (p. 52).



[Fig. 4] *Impressió III (Concert)*, 1911



[Fig. 5] *Improvitació XXVI (Remant)*, 1912



[Fig. 6] *Composició VIII*, 1923

Així, la sinestèsia no és només una forma de percepció, sinó una prova interna. Quan una obra produeix aquest efecte de multiplicitat sensorial, quan el color es converteix en so o la forma en emoció tangible, vol dir que l'obra ha estat creada des d'una veritable necessitat interior. Per això, la sinestèsia també és una eina de discerniment: ens permet saber si una obra és autèntica perquè la sentim més enllà del que veiem. Aquesta capacitat de sentir més del que es mostra és, per a Kandinski, una de les formes més pures i profundes de viure l'art.

3.2.3. El sublim: límit estètic i activació de l'infinit

Hi ha obres que agraden, obres que commouen i obres que deixen sense paraules. Aquest darrer tipus d'experiència és el que Kandinski identifica com a sublim: una forma de vivència estètica que no es pot descriure, però que transforma qui la rep. No es tracta d'un estil ni d'una categoria artística, sinó d'un moment límit, una trobada interior amb una presència que desborda la forma i interpel·la el fons de l'ésser. A diferència de la bellesa, que pot expressar harmonia o coherència espiritual, el sublim es produeix quan l'obra toca una veritat que no pot ser representada però que es fa tangible.

El sublim, en Kandinski, no és un concepte especulatiu ni heretat dels sistemes filosòfics del segle XVIII, sinó una experiència viscuda, que sorgeix de la contemplació d'obres que, per la seva estructura formal o per la seva intensitat interna, provoquen una sacsejada espiritual sense mediació intel·lectual. Tal com escriu Marina Silenzi (2014), "*el sublim no és una categoria més dins de l'estètica kandinskiana, sinó el punt on aquesta s'obre a l'indefinible, on la percepció es transforma en epifania*" (p. 4). L'obra no només transmet; presència alguna cosa que es manifesta a través d'ella i que alhora la transcendeix. Aquest efecte no es

pot forçar. Neix d'una combinació precisa entre formes carregades de tensió, absència de referents narratius i una disposició de l'espectador capaç de sostenir allò incomprensible. Kandinski rebutja tota temptació d'emocionalisme fàcil: el sublim no és intensitat sentimental, sinó una experiència de silenci profund, gairebé de vertigen, davant d'allò que l'obra conté però que no pot mostrar del tot. És així com es diferencia de la bellesa: mentre que la bellesa pot ser una forma de consol, una harmonia o un descans, el sublim és una obertura violenta, una escletxa per on entra el que no pot ser representat però insisteix en fer-se present.

María del Carmen Ortega (2015) afirma que, per a Kandinski, *“el sublim és la prova que la forma ha estat travessada per una força superior: una obra sublim no explica, revela; no representa, activa”* (p. 7). Aquesta activació no és conceptual, sinó perceptiva. L'obra no diu què pensar, sinó que condueix l'espectador a un estat de consciència diferent, en què el pensament racional queda suspès i l'ànima reconeix una presència que no pot explicar. Aquesta tensió entre la presència i la seva inexpressabilitat és el nucli mateix del sublim. Kandinski troba en l'art abstracte el mitjà idoni per provocar aquest efecte. En prescindir de tota referència directa, la pintura no ofereix cap punt de suport narratiu: l'espectador queda sol davant de la forma, sense relat, sense consol. És aquí, en aquesta desorientació controlada, on pot emergir una experiència sublim. No perquè l'obra ho imposi, sinó perquè està construïda per afavorir la percepció d'allò invisible. Com indica David Solís Nova i Valeria Burgos Ortiz (2014), *“el sublim kandinskià no es produeix per excés de representació, sinó per absència: és el buit que permet l'aparició de l'infinit”* (p. 5).

L'impacte del sublim, però, no és constant ni garantit. És només una possibilitat. Però quan es produeix, l'experiència estètica deixa de ser una recepció per convertir-se en una transfiguració. L'espectador, per un instant, sent que ha accedit a una realitat més àmplia, més fonda, que l'envolta i el desborda. No pot dir-ne res, però en conserva la petjada, que no és altra cosa que el rastre d'allò espiritual. I és justament aquí on el sublim marca el seu lloc: com a frontera entre la percepció i l'espirit, entre l'estètica i la revelació.

Amb aquesta noció de sublim, Kandinski clou el cercle de la seva teoria de l'experiència estètica: una obra no ha de ser compresa, ni ha de ser bonica, ni tan sols emocionalment impactant. Ha de ser capaç de provocar una vibració que arribi fins a l'infinit, encara que només sigui un instant. En aquell instant, l'ànima sap —sense paraules— que ha estat tocada per alguna cosa real.

3.3. L'espiritualitat

3.3.1. Una estructura de la realitat: presència, bellesa i art

Quan Kandinski parla d'espiritualitat, no ho fa en termes confessionals ni dogmàtics. La seva concepció de l'esperit no s'ancora en cap religió concreta ni en cap sistema de creences tancat. Parla de l'"espiritual" com d'una realitat que travessa totes les coses—invisible, però activa; imperceptible, però determinant. L'espiritualitat, per a ell, no és un atribut de l'ésser humà, sinó una dimensió de la realitat mateixa, que es manifesta en nivells diferents i que l'ésser humà pot percebre si afina els seus sentits interiors.

L'artista, en aquest marc, no és un creador d'imatges, sinó un intermediari: algú que entra en relació amb aquesta realitat invisible i n'extreu formes que la poden fer present. Però aquesta relació no és cap privilegi místic ni cap do innat: és una capacitat que es pot desenvolupar a través d'una pràctica d'escolta, d'atenció i de presència. David Solís Nova i Valeria Burgos Ortiz (2014) expliquen que, per a Kandinski, *"l'artista és aquell que ha cultivat una sensibilitat espiritual capaç de captar el moviment intern de la realitat i deixar que aquest es manifesti a través seu"* (p. 5). Això implica una relació directa entre espiritualitat i coneixement: no el coneixement de les coses, sinó el coneixement de l'estructura que les sustenta. No es tracta, per tant, d'un esperit individual ni subjectiu. El que Kandinski anomena "esperit" és una força organitzadora, una presència universal que actua dins de la matèria. Aquesta idea prové, en part, de la influència del pensament antroposòfic i gnòstic, que ell coneix a través de Rudolf Steiner i del context teosòfic del moment. Però el que el fa original és com articula aquesta visió dins d'una pràctica artística concreta: l'esperit no és una idea, és una realitat present en la forma. Tal com exposa Ortega (2015), *"l'esperit, en Kandinski, no és una entitat transcendent sinó una estructura imanent que pot ser reconeguda a través de l'art"* (p. 6).

És aquí on la noció de presència esdevé central. Kandinski no proposa que l'art representi l'esperit, sinó que el faci perceptible, encara que sigui de manera parcial, intuïtiva o fragmentària. Quan una obra ha estat creada en sintonia amb una realitat espiritual, no només és expressiva: té presència. I aquesta presència no és estètica, sinó ontològica. No és bonica, és viva. Subirats (2003) ho resumeix dient que *"la pintura de Kandinski no mostra el món, sinó que l'encarna: fa present allò que normalment resta ocult sota la superfície de les coses"* (p. 92). El tipus d'art descrit no demana ser interpretat, sinó viscut. No transmet cap

missatge concret, però obre un espai interior en qui el contempla. És aquesta obertura el que Kandinski vincula amb l'espiritualitat: no un contingut, sinó una disposició a sentir que hi ha més realitat de la que els sentits capten habitualment. En aquest sentit, l'art es converteix en un mitjà de transformació. No perquè ens ensenyi alguna cosa, sinó perquè ens fa experimentar una presència que transforma la nostra manera d'estar en el món.

La vivència interior és també la clau per entendre com Kandinski pensa la bellesa dins del seu sistema, tal i com hem vist. La bellesa no és una propietat formal ni una resposta emocional. És el signe que una obra conté presència espiritual. No sempre es pot descriure, però es reconeix: és allò que fa que una forma simple pugui sacsejar profundament l'ànima, mentre una obra tècnicament perfecta pot deixar-nos indiferents. La bellesa, quan és real, no agrada: obre, remou, transforma. I per això, dins del pensament kandinskià, no és ni l'objectiu de l'art ni un ornament: és la conseqüència visible d'un contacte espiritual profund. L'art, per tant, és el lloc on aquesta presència pot manifestar-se. Però només quan ha estat construït des d'una actitud espiritual: no des de la voluntat de dir alguna cosa, sinó des de la disponibilitat a deixar que alguna cosa es digui a través nostre. És aquesta diferència la que converteix la pintura en una pràctica espiritual. No perquè parli de l'esperit, sinó perquè en pot fer present la força. I no perquè estigui al servei d'un discurs religiós, sinó perquè és capaç de generar una experiència transformadora que ve d'un altre lloc i apunta a un altre nivell de realitat.

Així, l'espiritualitat en Kandinski no és una teoria afegida al seu art, sinó el fonament mateix de la seva concepció de la realitat. És el punt de partida i d'arribada de la seva recerca: l'artista com a receptor d'un impuls, la forma com a manifestació de l'invisible, l'obra com a espai de presència, i la bellesa com a senyal. Una cadena que no es pot trencar sense perdre el sentit profund del que significa, per a ell, crear.

3.3.2. L'art com a via d'elevació espiritual col·lectiva

Kandinski no concep la creació artística com una pràctica solitària, destinada únicament a l'autoconeixement o a la revelació individual. Tot i que l'espiritualitat és una vivència interior, la seva manifestació a través de l'art no es tanca en l'esfera personal, sinó que s'orienta cap a una funció molt més àmplia: transformar el món interior de la humanitat a través de la forma. En aquest sentit, l'art esdevé una via d'evolució col·lectiva, un instrument subtil per elevar la consciència general cap a una dimensió més profunda i essencial de la realitat.

Kandinski entén la història no com una simple successió d'estils o de tendències, sinó com un moviment espiritual. A *De l'espiritual en l'art*, recorre a la metàfora del triangle per descriure el progrés de la consciència: un triangle que avança lentament, en què els esperits més sensibles ocupen la punta i anticipen el que tard o d'hora arribarà al conjunt de la humanitat⁷. Aquest gest anticipador és, per ell, el veritable paper de l'artista: no reflectir el món tal com és, sinó donar forma a allò que encara no ha estat dit, però que apunta cap al futur espiritual de l'ésser humà. Aquest pensament situa l'artista en una posició complexa: no com a líder, però sí com a guia. No parla en nom de ningú, però obre camins que després poden ser recorreguts per molts. No imposa cap visió, però afina una sensibilitat que, amb el temps, pot ressonar en d'altres. Tal com apunta David Solís Nova i Valeria Burgos Ortiz (2014), Kandinski "*concedeix a l'artista una responsabilitat històrica, perquè el seu gest, si és fidel, pot incidir en el ritme espiritual de l'època*" (p. 6). L'artista, en aquest sentit, no només fa obra: participa en una transformació invisible però real del teixit intern del món.

Aquesta transformació no és lineal ni predeterminada. L'art pot accelerar-la, però també pot quedar-se enrere si s'ancora en la forma buida o en la repetició estètica. És per això que Kandinski critica l'art sense contingut espiritual com un art mort: no perquè sigui formalment pobre, sinó perquè no té res a aportar al moviment evolutiu de la consciència. En canvi, una obra petita, però sincera, pot tenir una força regeneradora. No per la seva tècnica, sinó per la seva capacitat de despertar en l'altre una vibració latent que el connecti amb la seva pròpia interioritat. El gest de despertar no és imposició ni discurs. És una activació suau però potent. L'art que neix de l'esperit no predica, sinó que genera espais de silenci interior, d'obertura, d'intuïció. Kandinski confia que, en un futur, aquest tipus d'art esdevingui el veritable nucli de la cultura: no com a institució, sinó com a pràctica espiritual compartida. Subirats (2003) sintetitza aquesta esperança en afirmar que "*per a Kandinski, l'art no només pot reflectir l'evolució espiritual de la humanitat, sinó que pot accelerar-la, provocar-la, ser-ne vehicle*" (p. 97).

Així doncs, l'art no és només una experiència individual, ni un luxe estètic. És un camí de coneixement, de presència i de transformació. Quan l'obra està viva, pot modificar silenciosament la manera com mirem, com sentim i com vivim. I en aquest moviment discret però profund, és possible intuir una comunitat espiritual que encara no existeix, però que l'art, amb la seva força inclassificable, ja està ajudant a fer néixer.

⁷Vegeu més a Kandinski (2016). "*De l'espiritual en l'art*". Àtic dels llibres. p. 27



[Fig. 7] *Composició X*, 1939

Aquesta obra tancarà el recorregut del treball posant l'accent en el paper de l'art com a instrument d'elevació espiritual. La composició sembla travessada per una força serena però intensa, on cada forma i cada to ens recorden que l'obra pot actuar com a espai de presència, de transformació i de connexió col·lectiva amb una realitat superior.

4. Conclusions

Les pàgines anteriors han intentat recórrer el traç d'un concepte que, si bé és central en la història de l'estètica, rarament es presenta de forma explícita o sistematitzada en el text que aquí ens ocupa. *De l'espiritual en l'art* no ofereix una teoria de la bellesa, però tot ell sembla demanar-ne una lectura atenta, com si la bellesa fos allò que travessa i sosté silenciosament el conjunt del discurs. Aquest treball ha partit d'aquesta sospita per intentar reconstruir el concepte de bellesa que s'hi desplega: no com a idea fixa o categoria formal, sinó com a fenomen viu, com a indici d'una estructura més profunda que es manifesta a través de l'obra d'art.

El primer resultat obtingut ha estat la identificació dels elements estructurals que configuren aquesta bellesa segons Kandinski. Al centre de tot, s'hi troba la noció de necessitat interior: una força que no és voluntat ni idea prèvia, sinó impuls que neix des del més profund de l'ànima i que exigeix forma. És aquest impuls el que fa possible que una obra sigui més que forma buida: li confereix vida. Per tant, la bellesa no rau en la forma en si mateixa, sinó en la coherència entre una força invisible i la seva expressió formal. En aquest sentit, Kandinski estableix una distinció fonamental entre la bellesa viva —la que irradia una presència real— i la bellesa morta —aquella que només imita fórmules o codis sense cap ressonància interior.

Aquest desplaçament de la bellesa cap a la categoria de la presència o de la vibració interior ha permès veure que l'obra no es considera bella pel seu acabat tècnic o per la seva correspondència amb un ideal formal, sinó perquè emet una força que pot ser percebuda i experimentada des d'un lloc interior. Així, la bellesa es converteix en una mena de fenomen relacional: es produeix quan hi ha un diàleg entre la forma i l'esperit, entre l'obra i el receptor. I és precisament aquesta estructura relacional la que fa que la bellesa no pugui ser reduïda a cap criteri fix, perquè depèn del grau d'autenticitat de l'impuls creador i del grau de disponibilitat interior de qui contempla.

Al llarg del treball també s'ha evidenciat que la bellesa, per a Kandinski, no pot entendre's separatament de l'experiència estètica. No es tracta d'un atribut objectiu, sinó d'un efecte, d'un esdeveniment que té lloc quan l'obra desperta una vibració específica en el subjecte. Aquesta vibració, tal com s'ha analitzat, no és merament emocional o sensorial, sinó espiritual: toca una "corda interior", activa una forma de percepció que va més enllà del gust o del reconeixement formal. Això situa la bellesa en un pla diferent del tradicionalment

associat al plaer estètic. El que s'activa aquí és una manera d'entrar en contacte amb una realitat invisible, però operant a través dels sentits.

De la mateixa manera, les aproximacions fetes ambn Hegel, Schopenhauer i Steiner han permès configurar una mena de camp conceptual dins del qual la bellesa ja no es concep com una propietat formal, sinó com un signe viu d'una realitat que excedeix la superfície. Aquesta lectura prèvia ha estat clau per poder reconèixer, en el text de Kandinski, no només el que s'hi diu, sinó sobretot el que s'hi insinua.

Amb tot, la investigació present no ha pretès demostrar una genealogia directa, sinó posar en relleu una constel·lació conceptual: una xarxa de correspondències que permet situar el pensament estètic de Kandinski dins d'una tradició filosòfica espiritual, però també reconèixer-ne l'originalitat radical. En aquest sentit, l'aportació principal de l'estudi ha estat articular per primera vegada de manera sistemàtica la noció de bellesa segons *De l'espiritual en l'art*, mostrant-ne no només els trets fonamentals, sinó també la seva funció dins de l'univers simbòlic, sensorial i espiritual de l'autor.

De la lectura realitzada se'n desprèn una concepció de la bellesa que no és reductible ni a la forma ni al missatge, sinó que opera en un nivell intermedi, un lloc de pas entre el món interior de l'artista i l'ànima del receptor. És en aquest lloc on la bellesa esdevé veritable: no perquè compleixi unes regles, sinó perquè activa una resposta, una vibració que només pot ser provocada per una forma nascuda de la necessitat espiritual. Així entesa, la bellesa és fràgil i exigent, però també capaç de transformar. No s'hi accedeix per imitació, ni per gust, sinó per una forma d'escolta i de mirada que implica tota la subjectivitat.

Aquest treball, per tant, no només ha buscat delimitar un concepte, sinó també mostrar com aquest pot obrir una manera de llegir l'art que vagi més enllà de les categories convencionals. La bellesa, en el sentit que aquí s'ha explorat, no és un ideal, sinó una presència. No és l'objectiu final, sinó el senyal que l'art ha estat fidel a la seva missió més alta: fer visible allò invisible.

Aquesta aproximació obre també noves vies per aprofundir en la comprensió de la relació entre art i espiritualitat. Una línia possible seria estendre l'anàlisi a altres textos de Kandinski, com *Punt i línia sobre el pla* o *Els cursos de la Bauhaus*, per veure com hi perviu o es transforma aquesta noció de bellesa. Una altra via seria posar en diàleg aquesta proposta amb altres artistes o moviments que, al llarg del segle XX, han compartit la voluntat d'anar més

enllà del llenguatge formal per tocar una dimensió essencial de la realitat. En qualsevol cas, la reflexió sobre la bellesa segons Kandinski continua interpel·lant-nos, no només com a historiadors de l'art o com a filòsofs, sinó com a éssers sensibles a tot allò que, per uns instants, ens pot commoure i transformar des d'un lloc que encara no té nom.

5. Annex documental

[Figura núm. 1] *Composició VII*

Autor: Vassili Kandinski

Cronologia: 1913

Tècnica: Pintura a l'oli

Mesures: 200 x 300 cm

Localització: Galeria Estatal Tretyakov (Moscou)

Número d'inventari: ИHB.13230

[Figura núm. 2] *Tensió suau núm. 85*

Autor: Vassili Kandinski

Cronologia: 1923

Tècnica: Aquarel·la i tinta sobre paper

Mesures: 35.5 x 25.3 cm

Localització: Museu Thyssen Bornemisza (Madrid)

Número d'inventari: N° INV. 610 (1977.77)

[Figura núm. 3] *Improvització XXX(Cànons)*

Autor: Vassili Kandinski

Cronologia: 1913

Tècnica: Pintura a l'oli

Mesures: 111 x 113.3 cm

Localització: Art Institute of Chicago (Chicago)

Número d'inventari: 1931.511

[Figura núm. 4] *Impressió III (Concert)*

Autor: Vassili Kandinski

Cronologia: 1911

Tècnica: Pintura a l'oli

Mesures: 77.5 x 100 cm

Localització: The Städtische Galerie im Lenbachhaus (Munich)

Número d'inventari: GMS 78

[Figura núm. 5] *Improvització XXVI (Remant)*, 1912

Autor: Vassili Kandinski

Cronologia: 1912

Tècnica: Pintura a l'oli

Mesures: 97 x 107.5 cm

Localització: The Städtische Galerie im Lenbachhaus (Munich)

Número d'inventari: GMS 66

[Figura núm. 6] *Composició VIII*

Autor: Vassili Kandinski

Cronologia: 1923

Tècnica: Pintura a l'oli

Mesures: 140 x 201 cm

Localització: Guggenheim Museum (Nova York)

Número d'inventari: 37.262

[Figura núm. 7] *Composició X*

Autor: Vassili Kandinski

Cronologia: 1939

Tècnica: Pintura a l'oli

Mesures: 130 x 195 cm

Localització: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf)

Número d'inventari: 0220

6. Bibliografia i webgrafia

BIBLIOGRAFIA

Ariso, J. M. (2013). *Sobre el riesgo de confundir el lenguaje cósmico de Kandinsky con el lenguaje divino del obispo Berkeley*. Ágora. Papeles de Filosofía, 32 (1), 95–106.

Boland, S. (2014). *A Culture of Dissonance: Wassily Kandinsky, Atonality, and Abstraction*. University of Texas.

Cain, A. (2016). *The Aesthetics of Rudolf Steiner and Spiritual Modernism*. University of Michigan.

Florman, L. (2014). *Concerning the spiritual—and the concrete—in Kandinsky's art*. Stanford University Press. ISBN 978-0-8047-8484-9

Goux, J.-J. (2016). *The effect of Hegel's philosophy of art on Kandinsky*. The Social Sciences 11 (12): 3081-3087. ISSN 1818-5800

Hegel, G. W. F. (1970). *Estètica. Lliçons sobre l'art* (E. Valls Plana, Ed. i trad.). Edicions 62. (Original publicat 1835). ISBN 978-84-297-5019-5

Jastrumskyte, E. (2017). *A culture of dissonance: Schopenhauer and the aesthetics of modernism*. Sovijus: Tarpdalykiniai Kultūros Tyrimai, T. 5, Nr. 1., 109-119.

Kandinsky, V., & Marc, F. (Eds.). (1912). *Der Blaue Reiter*. R. Piper & Co. Verlag.

Kandinski, V. (2016). *De l'espíritual en l'art* (C. Casanova, Trad.). Àtic dels Llibres. (Original publicat 1911). ISBN 978-84-16222-39-1

Martínez Benito, A. (2011). *La cuestión de la belleza en el camino a la abstracción*. Abada Editores.

Ortega, M. del C. (2015). *En torno al concepto de lo sublime en la pintura abstracta: propuestas de intervención didáctica en una escuela de arte* [Tesi de màster, Universidad de Sevilla].

Schopenhauer, A. (2013). *El mundo como a voluntad y representación*. Alianza Editorial. (Original publicat 1819). ISBN: 978-84-206-7408-7

Silenzi, M. (2009). *El juicio estético sobre lo bello. Lo sublime en el arte y el pensamiento de Kandinsky*. Andamios, 6 (11), 287–302. ISSN 1870-0063

Solís Nova, D. A., & Burgos Ortiz, V. (2022). *La estética de Kandinsky y el gnosticismo*. Franciscanum, 64 (178), 75–115. ISSN 0120-1468

Steiner, R. (1986). *Kunst und Kunsterkenntnis. Grundlagen einer neuen Ästhetik* (GA 271). Rudolf Steiner Verlag. ISBN 978-3-7274-5703-6

Steiner, R. (2000). *Kunst im Lichte der Mysterienweisheit* (GA 275). Rudolf Steiner Verlag. (Original publicat 1914). ISBN 978-3-7274-2750-3

Subirats, E. (2003). *Reino de la belleza*. Fondo de Cultura Económica. ISBN 978-84-375-0548-0

WEBGRAFIA

Art Institute of Chicago (Chicago)

The Art Institute of Chicago. (n.d.). *The Art Institute of Chicago*. Recuperat el 12 de maig de 2025, de <https://www.artic.edu/>

Galeria Estatal Tretyakov (Moscou)

State Tretyakov Gallery. (n.d.). *Tretyakov Gallery*. Recuperat el 5 de maig de 2025, de <https://www.tretykovgallery.ru/en/>

Guggenheim Museum (Nova York)

Solomon R. Guggenheim Museum. (n.d.). *Guggenheim*. Recuperat el 24 de maig de 2025, de <https://www.guggenheim.org/>

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Düsseldorf)

Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. (n.d.). *Kunstsammlung NRW*. Recuperat el 28 de maig de 2025, de <https://www.kunstsammlung.de/en/>

Museu Nacional Thyssen-Bornemisza (Madrid)

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (n.d.). *Museo Nacional Thyssen-Bornemisza*. Recuperat el 8 de maig de 2025, de <https://www.museothyssen.org/en>

Städtische Galerie im Lenbachhaus (Munich)

Städtische Galerie im Lenbachhaus. (n.d.). *Lenbachhaus*. Recuperat el 19 de maig de 2025, de <https://www.lenbachhaus.de/en/>