



Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

KANDINSKY ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN

2003

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es



Fundación Juan March

Castelló, 77. 28006 Madrid

www.march.es



8 428845 008418

KANDINSKY
ORIGEN DE LA
ABSTRACCIÓN



KANDINSKY ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN

KANDINSKY

ORIGEN DE LA ABSTRACCIÓN

Fundación Juan March

8 Octubre 2003 - 25 Enero 2004

Con la colaboración de: **IBERIA**

Cubierta: *Improvisación 34 (Oriente II)*, 1913

Indice

7
PRESENTACIÓN

9
KANDINSKY, EL CAMINO DE LA PINTURA ABSTRACTA
Valeriano Bozal

35
CONFERENCIA DE COLONIA, 1914
Wassily Kandinsky

43
OBRAS

123
UNA PEQUEÑA GUÍA PARA LA OBSERVACIÓN DE LA
COMPOSICIÓN VII
Marion Ackermann

137
BIOGRAFÍA

145
CATÁLOGO

149
BIBLIOGRAFÍA

La Fundación Juan March agradece la colaboración, asesoramiento y ayuda de las siguientes personas e instituciones a las que deseamos expresar nuestro reconocimiento:

Colección Carmen Thyssen-Bornemisza de Madrid.

Fundació Caixa Catalunya de Barcelona: José Luis Giménez-Frontín, director; Marta Canals, jefe de exposiciones; Marta Mansanet, Esperanza Codina y Sergi Plans.

Galería de pintura Kustodiev de Astrakhan: L. Ilina, directora.

Galería Nacional de Armenia: Shahen Khatchaturyan, director.

Gemeentemuseum de La Haya: W. Van Krimpen, director; Franz Kaiser y Peter Loory.

Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld: Sabine Röder, conservadora

MNAM/CCI Centre Georges Pompidou de París: Alfred Pacquement, director; Brigitte Léal y Nathalie Leleu.

Museo de Bellas Artes de Tula: M. N. Kousina, directora.

Museo Estatal de Bellas Artes de la República de Tatarstan de Kazan: A. A. Slastounine, director.

Museo Estatal de Bellas Artes de Nijni-Novgorod: V. N. Krivova, directora.

Museo Estatal de Bellas Artes de Tjumen: N. V. Vas'kova, directora.

Museo Regional de Bellas Artes Kovalenko de Krasnodar: T. M. Kondratenko, directora.

Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid: Tomás Llorens, conservador jefe; Marian Aparicio.

Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich: Helmut Friedel, director; Marion Ackermann, conservadora; Karola Rattner y Daniela Müller.

Tate de Londres: Nicholas Serota, director; Catherine Clement.

The State Tretyakov Gallery: Valentin A. Rodionov, director; Lidia I. Lovleva, subdirectora;

Ekaterina L. Selezneva, conservadora jefe y Tatiana P. Gubanova, responsable de relaciones internacionales.

Von der Heydt-Museum de Wuppertal: Sabine Fehlemann, directora.

A todos ellos, así como a cuantas personas e instituciones han hecho posible la presentación de esta exposición, la Fundación Juan March desea expresar su más sincero agradecimiento.

En el año 1978 la Fundación Juan March presentó la primera exposición dedicada a Wassily Kandinsky en España. En aquella ocasión la exposición, que abarcaba el período entre 1923 y 1944, se centraba en el momento más geométrico y abstracto del artista. Hoy, veinticinco años después, la Fundación Juan March desea completar la representación de aquella primera exposición, presentando una muestra bajo el título «Kandinsky, origen de la abstracción», que abarca el período comprendido entre 1899 y 1920.

La presente exposición, que se compone de 44 obras (30 pinturas y 14 acuarelas, tinta china y grabados), se genera a partir del tema del paisaje y pretende mostrar la evolución artística de Kandinsky, desde sus obras más figurativas en los inicios de su trayectoria artística en 1899, pasando por una progresiva disolución de las formas, el desarrollo y finalmente el predominio del elemento abstracto que ya en 1920 ha alcanzado su máxima expresión, iniciando de esta manera la historia de la pintura no figurativa. Según el propio Kandinsky «*cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta*». A Kandinsky, que ocupa un lugar privilegiado en la historia del arte contemporáneo como promotor e impulsor del primer movimiento decisivo del arte abstracto, hemos querido dedicar una segunda exposición en la Fundación Juan March.

Para la organización de esta exposición, que ha sido realizada en colaboración con la Fundació Caixa Catalunya de Barcelona donde se ha expuesto anteriormente, hemos contado en todo momento con la inestimable ayuda del Museo Estatal Tretyakov de Moscú, su director Valentin A. Rodionov, su subdirectora Lidia I. Lovleva, su conservadora jefe Ekaterina L. Selezneva y su responsable de relaciones internacionales Tatiana P. Gubanova, a quienes expresamos nuestro más sincero reconocimiento por su generosidad e indispensable ayuda, así como a todos los demás museos que figuran en la página anterior y que han tenido la amabilidad de prestarnos sus obras. Asimismo, expresamos nuestro agradecimiento a Valeriano Bozal, doctor en estética y catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, y a Marion Ackermann, conservadora de la Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich, como autores de los textos del presente catálogo.

Octubre, 2003



Kandinsky en Munich delante de su cuadro *Pequeñas alegrías*, junio de 1913.
Fotografía de Gabriele Münter.

Kandinsky, el camino de la pintura abstracta

Valeriano Bozal

*Comprendí que nadie podía verme,
Que había que sembrar ojos,
¡Que el sembrador de ojos debía llegar!*

Velimir Khlebnikov, Histrión solitario, 1922¹

1. Los años de la insatisfacción

De la lectura sobre el arte y los artistas de finales del siglo XIX y comienzos del XX se desprende un profundo sentimiento de insatisfacción y cierta perplejidad. Insatisfacción, primero, ante el arte académico que todavía continúa en vigor, pero también ante los resultados del impresionismo y el neoimpresionismo, que no parecen dar cuenta de las exigencias a las que el simbolismo, por el contrario, sí dice atender. No menor insatisfacción ante la pintura misma, lo que conduce a un creciente interés por el grabado xilográfico, por la fotografía, pero también a un interés no menos acusado por formas artísticas que, como la música, hasta ahora no se habían parangonado con la pintura (el parangón se establecía habitualmente con la literatura).

Es cierto que Kandinsky y Klee no sólo tenían conocimientos musicales e interpretaban música, también dudaron si dedicarse profesionalmente a la pintura o a la música (Kandinsky había estudiado piano y violonchelo, derecho y ciencias económicas), pero la cuestión dista de ser estrictamente biográfica: la pintura de Robert Delaunay es musical, la música de Schönberg, pictórica, conceptos como “sonido del color” se hicieron comunes en el nuevo parangón. La idea de una “obra de arte total”, ya fuera tomando la música, ya la pintura como punto de partida, poniendo en juego la danza y el teatro, se impone a partir de la ópera wagneriana: Kandinsky asistió a la representación de *Lohengrin* en Moscú (1888-1889) cuando estudiaba derecho y economía².

Insatisfacción muchas veces personal con el lugar donde se vive y se puede crear arte, inducirá a viajes que poco tienen ya que ver con el tradicional “viaje de estudios”, “viaje de fin de carrera”, de formación, de los artistas —el que hacían, antes, a Roma, luego a París—, que les lleva de un lugar a otro, impelidos muchas veces por circunstancias económicas, también por su deseo de encontrar un lugar en el que hallar un grupo en el que integrarse, instituciones a las que incorporarse, una vida cultural y artística afín... Kandinsky, que nunca perdió la relación con Rusia, con Odessa y Moscú preferentemente, estaba en Viena, Venecia y Holanda en 1903, en Túnez y en París en 1904, en Dresde y en Rapallo en

1905, en París y en Sèvres en 1906 y 1907, este mismo año estuvo también en Berlín y durante el verano en Suiza..., en Munich en 1908.



Fig. 1: Cartel para la primera exposición de "Phalanx", 1901. Centre Georges Pompidou / MNAM.

Con todo, dos ciudades tuvieron una importancia decisiva en su formación, Moscú, su ciudad natal (aunque su familia se trasladó pronto a Odessa, en cuyo liceo estudió el artista, éste volvió después a Moscú) y Munich, donde se instaló por primera vez en 1896: Munich era uno de los centros artísticos más importantes de Alemania, allí encontramos las principales manifestaciones del *Jugendstil*, a las que el artista no fue ajeno, allí se había creado el círculo de Stephan George, algunas de cuyas ideas estarán presentes en el pintor, allí fundará Kandinsky una academia-comunidad de artistas, *Phalanx* (la primera exposición de *Phalanx* se celebró desde agosto a noviembre de 1901, su cartel (fig. 1) fue realizado por Kandinsky, una litografía *jugendstil*; la segunda exposición tuvo lugar en 1902, y en 1903 se cerró la escuela), en Munich, en *Phalanx*, conocerá a su compañera, Gabriele Münter.

En Munich recibió Kandinsky la enseñanza de Antón Azbe (1897), un artista yugoslavo con el que aprendió ante todo anatomía y pintura de desnudo, y que quizá también fomentó su interés por la naturaleza al aire libre. En 1900 fue admitido en la clase de Franz Stuck –al igual que Klee, por entonces residente en Munich–, que le aconsejó mejorar su dibujo: años después, el artista rechazó la enseñanza académica, “la academia es el medio más seguro de liquidar la fuerza infantil”³. No se conservan las obras que realizó en esos años a excepción de *El puerto de Odessa* (h. 1899, Moscú, Museo Estatal Tretyakov)⁴ (cat.1), una pintura que no revela al Kandinsky posterior.

Creo que es posible hablar también de una insatisfacción con la época, y ello permite explicar el deseo de recuperar lo primitivo y lo arcaico, volver al grabado medieval, a las formas del románico, a la materia prima que ofrecen los museos etnográficos, fuente importante para artistas tan diferentes como Kirchner, Derain, Picasso y el propio Kandinsky. Por otra parte, el artista había realizado en mayo-junio de 1889 un viaje por Vologda organizado por la Sociedad Imperial de Ciencias Naturales, Antropología y Etnografía y redactó un informe sobre las reminiscencias paganas en la religión de la población Syrjaenen.

La visita a estos museos, el interés por el pasado remoto expresan con nitidez una preocupación no menos importante: la búsqueda de unos orígenes, de una identidad, que en ocasiones se adorna con motivos nacionales, a veces de origen cultural, otras antropológico: sólo así tendrá la época (actual) un fundamento del que, de otra manera, parece carecer. Y esta pretensión no es exclusiva de los artistas, también la encontramos en los historiadores: no de otra forma se entienden construcciones como la del “hombre nórdico” y el “hombre mediterráneo”, a las que tan aficionado fue W. Worringer (en diferente sentido, pero de forma afín, los “conceptos fundamentales” de H. Wölfflin responden también a caracterizaciones nacionales que han sido profusamente criticadas).

Insatisfacción que cabría calificar de estilística, que hace de los primeros años del siglo un momento asaz complejo⁵, en el que coinciden la crítica y el desarrollo del simbolismo, las primeras manifestaciones que conducen al fauvismo y al expresionismo, la tentación del clasicismo y creaciones que, como las del propio Kandinsky, difícilmente pueden encuadrarse en tendencias concretas. Complejidad esta que no puede atribuirse sólo a la eventual incertidumbre de los períodos de formación, y que culminará, ya en los últimos años de la década, en la creación del cubismo, que “pone orden” en este panorama.

Insatisfacción, ante todo, por el lenguaje, por su capacidad. Cabe recordar a este respecto la preocupación de Cézanne por “traducir” mediante signos pictóricos una realidad que, tal como él la veía, se le escapaba en el lienzo. Cézanne no hizo sino aludir una vez tras otra a la insuficiencia de su lenguaje, a la insatisfacción por los resultados obtenidos, lo que le condujo a dejar muchas de sus obras sin terminar. ¿Cómo “traducir” la luz del sol?, ¿cómo resolver un problema en principio sencillo: la relación entre las figuras y el suelo que pisaban?, ¿cómo pintar la relación entre los objetos y la atmósfera?

Fue en Viena donde las dificultades generales de un lenguaje que pretendía ir más allá de la pura información se pusieron más claramente de relieve: Kraus y Hofmannsthal son los dos ejemplos más importantes a este respecto. La *Carta de Lord Chandos* (1901) explica bien las razones de esa insatisfacción: un lenguaje que no es capaz de “decir” el ser de las cosas, su presencia, su plenitud...

«Cualquier criatura, en esos instantes, un perro, una rata, un escarabajo, un manzano seco, un camino de carro serpenteando sobre la colina, una piedra recubierta de musgo, es para mí más que la más bella y apasionada amante en la más feliz de las noches. Esas criaturas mudas y a veces inanimadas saltan a mi encuentro con tal plenitud, con una tal presencia de amor que mis ojos dichosos no pueden encontrar, a todo su alrededor, nada que esté muerto. Todo, todo lo que hay, todo lo que recuerdo, todo lo que mi confuso pensamiento roza, me parece ser algo. Incluso la misma pesadez, la extraña obtusidad de mi cerebro me parece ser algo; siento en mí y en torno a mí una arrobadora, una simple e infinita correspondencia, y no hay una sola entre las materias contrapuestas en la que yo no sea capaz de trasvasarme. Para mí, es como si mi cuerpo estuviera formado por puras cifras que me lo revelasen todo. O como si pudiéramos entrar en una nueva relación, llena de presentimientos, con todos los seres, como si empezáramos a pensar con el corazón. Pero, una vez desprendido de mi ese extraordinario encantamiento, ya no sé decir nada de ello; soy entonces incapaz de mostrar con palabras sensatas donde esté esa armonía entretejida en mí y en todo el mundo y cómo me haya hecho sentirla, como de exponer un informe sobre la circulación interior de mis vísceras o los borbotones de mi sangre»⁶.

Las dos cuestiones, la incapacidad y la armonía entretejida, constituyen puntos de referencia para comprender la insatisfacción y la perplejidad de la época, la dificultad de *decir* la experiencia del mundo. Es Kandinsky el que, años después, en 1910, en una carta circular con motivo de la formación de la Neue Künstler Vereinigung München [NKVM]

(Nueva Sociedad de Artistas de Munich), escribe: “Partimos de la idea de que el artista, más allá de las impresiones recibidas del mundo exterior, atesora sin cesar experiencias en su mundo interior; y la búsqueda de formas artísticas que expresen la interpenetración de todas esas experiencias, formas que deben estar despojadas de todo lo que es secundario a fin de expresar con intensidad lo necesario, en pocas palabras, la tendencia hacia una síntesis artística, nos parece un principio que debe unir a la mayor parte de los artistas”⁷. Y si la capacidad parece supuesta en el artista —él es quien atesora esas experiencias en su mundo interior—, los balbuceos del propio Kandinsky en sus primeros años sugieren que no era, en modo alguno, cuestión fácil de resolver: crear un lenguaje capaz de exponer esas experiencias, su interpenetración, un aspecto bien próximo a la “armonía entretejida” que aparece en la carta de Lord Chandos. En este punto, no sólo para Kandinsky, pero de forma muy especial para él, la música marcó una pauta.

En la producción de 1901, por lo general óleos de pequeño tamaño, abundan los motivos paisajísticos en una línea marcadamente posimpresionista que no sólo trata de captar el instante, también la condición de la naturaleza, con abundantes estudios espaciales, para los que se sirve de motivos anecdóticos como caminos, riachuelos y casas, que implican siempre la percepción de un sujeto, no sólo la contemplación óptica de los campos y los prados, las montañas, los cielos, ante todo la “pertenencia” a esos campos, a esa naturaleza. A suscitar tal sensación contribuyen no sólo la escala de los motivos y la profundidad espacial, quizá tenga más importancia la que se atribuye a la pincelada —siempre presente, siempre expresiva, cargada de pasta pictórica, espesa— y a su ritmo, muy marcado en las diferentes partes de los cuadros y en los motivos que aparecen.

Y aunque cabe decir que, a este respecto, no se producen cambios sustanciales en 1902, año en el que continua el predominio casi absoluto del paisaje —con algunas figuras, entre las que destaca *Gabriele Münter en Kochel* (1902, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus)—, sí es verdad que atisbamos matices nuevos, tanto en lo que se refiere a la intensidad lumínica como a la composición. Pueden advertirse comparando dos obras de datación próxima: *Munich. Schwabing* (1901, Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 2) y *Vieja ciudad II* (1902, París, Centre Georges Pompidou) (cat. 4). Si bien podemos considerar la primera como un buen ejemplo de esa orientación posimpresionista dominante, en la segunda ha introducido un principio compositivo que, sin olvidar los recursos del neoimpresionismo, ordena la imagen según pautas formales geoméricamente concluyentes: el tratamiento de las casas y las torres, la disposición de los caminos, la proyección de las sombras..., son todos rasgos de un artista que conoce la obra de Cézanne y que no prescinde de su estela.

Pero no debemos engañarnos, *Vieja ciudad II* no implica un viraje sustancial en la trayectoria del artista. Kandinsky no abandona la prioridad un tanto romántica de la representación rítmica de la naturaleza y ni siquiera en esta pintura ha ido más allá de lo que fuera Hodler (por ejemplo en las montañas del fondo a la derecha, en el cielo y las nubes), aunque quizá empieza a darse cuenta de las posibilidades de un cromatismo que, si no es independiente de la condición de los objetos, sí parece gozar ya de cierto poder y autonomía: el

poder visual del rojo de los tejados, del verde de los árboles y arbustos, de los amarillos y naranjas de los caminos.

La serie de paisajes de Kallmünz (1903) (fig. 2) puede concebirse como una síntesis de ambos procederes: la composición es precisa y nítida en la disposición-construcción de campos, prados, caminos, casas y montículos, pero no por eso es menor el protagonismo de la pincelada espesa, del ritmo y de la luz. Ésta, la luz, “estalla” en algunas “pinturas rusas” de 1904 y, ante todo, en las que realiza en Holanda y Túnez con motivos marinos (fig. 3). Ahora, cada pincelada es un motivo él mismo de pasta pictórica, un elemento constructivo y un cúmulo de luz. La intensidad del contraste lumínico, esa luz que por su fuerza nos impide ver, se hace perceptible tanto en las playas de Túnez y de Holanda como en las historias fabulosas de la vieja Rusia.

En 1904, tras la clausura de *Phalanx*, Kandinsky viajó a Túnez con Gabriele Münter. Cumplía así el que ya nos parece requisito de todos estos artistas, de Matisse, de Klee, la visita al norte de África y el descubrimiento de la luz y el color. No sé si Kandinsky se expresó entonces en los mismos términos en los que después lo haría Klee –“El color y yo somos uno. Ya soy pintor”, anotó Klee en su diario el jueves 16 de abril de 1914–, posiblemente no, pero en los años posteriores su pintura no dejará de registrar esa impresión.

El camino no era, sin embargo, recto. Si las témperas realizadas en Venecia anunciaban ya los circunloquios por los que había de adentrarse, los grabados de 1903 y 1904, en ocasiones precedentes de las escenas rusas de los años inmediatamente posteriores, revelan las dudas de Kandinsky tanto como sus intereses. La preocupación por el impresionismo y el neoimpresionismo, incluso por lo que poco después empezaría a llamarse *fauvismo*, no le hace olvidar a los pintores rusos ambulantes, su arcaico exotismo y su afán de “expresar el alma rusa”, pero tampoco otro tipo de exotismo, éste más a la moda, que aparece en sus pinturas sobre el mundo árabe, las que hace en 1905. Por si ello no fuera suficientemente complejo, algunas de estas pinturas, en especial las que representan paisajes marinos, el mar y las playas, las costas, enlazan directamente con otras pinturas italianas, también de costas y de mar, que tienen a Sestri y Rapallo como motivo y que realiza en 1906.

En todos esos paisajes hay un elemento común que se concreta en la serie de pinturas del parque de Saint-Cloud: un sentimiento romántico de la naturaleza, una experiencia de la naturaleza que indica profundidad y presencia. Durante su estancia en Sèvres, el artista realizó una serie de once pinturas sobre el parque de Saint-Cloud –“el bosque transformado en parque”



Fig. 2: *Kallmünz – Gabriele Münter pintando II*, 1903. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Fig. 3: *Túnez – La Bahía*, 1905. Centre Georges Pompidou / MNAM.

le escribe A. I. Tchouprov– en las que la luz del sol, las sombras, los árboles, los caminos, las hojas y la vivencia personal de todos esos motivos se perfila con nitidez, se “sintetiza” en estos pequeños óleos.

En los paisajes de Saint-Cloud podemos apreciar el horizonte de posibilidades, por decirlo así, en el que se mueve Kandinsky. Si una pintura como *Parque de Saint-Cloud-Avenida oscura* (1906, París, Centre Georges Pompidou) (cat.5) parece responder sólo al deseo de captar visualmente tanto un momento del tiempo como un estado emocional, otra de la misma serie, *El parque de Saint-Cloud. Otoño II* (1906, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus), sin obviar esos aspectos, descubre la posibilidad autónoma del color, que aquí adquiere, por ello mismo, un aire fantástico, incluso teatral.

La raíz romántica y simbolista de ese sentimiento se pone de manifiesto, quizá de forma más evidente, en los grabados sobre madera y linóleo que hace en esos años: se ha señalado justamente que están a medio camino entre el simbolismo de los últimos prerrafaelitas y el exotismo “antiguo ruso”, a la moda en el París de comienzos de siglo. Utiliza el color y emplea la acuarela, lo que produce un efecto sorprendente en las imágenes, anuncio de efectos cromáticos que volverán a aparecer muchos años después. El resultado son imágenes sugerentes, que tienen la apariencia de verdaderas “joyas”, de gran artificialidad pero también de gran sutilidad, y justo será añadir que en ocasiones nos hacen pensar en escenas operísticas, teatrales, de gran ritualidad y ritmos pausados: *Los cuervos* (1907, París, Centro Georges Pompidou).

2. Paisajes simbólicos

Los años de Murnau y Munich, donde se instala en 1908, suponen un cambio en su trayectoria que será definitivo. El sentimiento romántico de la naturaleza no desaparece, bien al contrario, se afirma, pero las formas en las que se expresa cambian sustancialmente. Además de pintar, trabaja con el compositor Thomas von Hartmann y el bailarín Alexandre Sacharoff, lo que acentúa la importancia que la música adquiere en su obra. Por otra parte, redacta la que será su más importante obra teórica, *De lo espiritual en el arte*, cuyo manuscrito fue inicialmente terminado en agosto de 1909, aunque, rechazado por el editor, sólo apareció en 1911 (la fecha de impresión es 1912, pero una primera edición de mil ejemplares había aparecido ya en la navidad de 1911)⁸. La incidencia de la música en las ideas de Kandinsky es un rasgo fundamental de este texto. La posterior relación con Arnold Schönberg –a la que más adelante me referiré– no hizo sino marcar más profundamente ese rasgo.

Los paisajes de Murnau podrían considerarse una mera continuación de los motivos anteriores, pero no lo son. No sólo porque en buena parte de ellos ha cambiado el centro de atención –desde los campos al interior de la población, las calles y las casas, ocasionalmente vecinos y viandantes–, ante todo porque el estilo está transformándose: la pincelada espesa pierde importancia, se descarga de pasta pictórica y, aunque se mantiene el ritmo, éste no lo es

tanto de pinceladas cuanto de formas coloreadas dispuestas según una organización compositiva cada vez más rigurosa y explícita. Ni que decir tiene que los motivos urbanos se prestan mejor que los campos y los prados a este tipo de elaboración –las fachadas de las casas, con ventanas y puertas, las masas más o menos cúbicas de los edificios, el espacio acotado de las calles..., son todos motivos realmente contruidos que en la construcción pictórica encuentran su mejor representación–, pero, además de elegir éstos y no otros, Kandinsky acentúa en ellos tales valores pictóricos.

Conviene hacer ahora algunas consideraciones. La primera se refiere a “lo que abandona”: la pincelada espesa, cargada de pintura, relevante en la imagen, que permitía una expresión personal –la que se manifiesta a través de la mano y del pincel, del gesto–, cede su puesto a otros recursos a primera vista impersonales, como si el artista deseara ser menos visible en sus imágenes, como si quisiera dotar a los motivos de una objetividad de la que hasta ahora carecían.

Pero esa conclusión no me parece muy afortunada, en especial si tenemos en cuenta la que puede ser una segunda consideración sobre lo que ahora empieza a desarrollar, “lo que inicia”: la composición no le conducirá a una pintura como la de Mondrian –con el que tiene tantas afinidades–, pues en el curso de su evolución se impone el que podría parecer motivo subsidiario (en ningún caso lo es), el color. Una pintura como *Murnau. Obermarkt y montañas* (1908, Alemania, col. part.) es en este sentido bien llamativa: no cabe duda alguna de que Kandinsky se ha esmerado en la composición de la calle que se pierde en lontananza, pero la definición cromática de algunos “detalles” es, si cabe, más notoria, el azul del cielo, los azules de algunos fragmentos de fachadas que reciben el sol, el verde de otros en la sombra, el morado de las montañas... El espacio, la calle con las casas, las montañas y el firmamento, están concebidos todavía de forma ilusionista, pero la definición cromática ha adquirido mucha más importancia de la que poseía hasta ahora.

El camino que se abre es patente en obras de este mismo año 1908 y en 1909. En 1908 pinta *Murnau. Patio del castillo I* (Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 8), *Murnau. Paisaje con torre* (París, Centre Georges Pompidou), con un importante estudio preparatorio (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum) y una “versión” de tamaño menor y con un punto de vista diferente, *Murnau. Estudio para Paisaje con torre* (Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus) (cat. 7), y *Riegsee. La iglesia del pueblo* (Wuppertal, Von der Heydt-Museum) (cat. 9).

Son paisajes, y paisajes todavía figurativos, en los que percibimos sin dificultades todos y cada uno de los motivos, las casas, las torres, los caminos, los árboles, los montículos, etc., pero los rasgos tradicionales del paisaje han desaparecido. El artista no pretende tanto recrear un espacio tridimensional ilusionista –si bien puede aparecer gracias al contraste cromático–, cuanto disponer las formas sobre una superficie, ordenarlas según principios que respetan todavía las pautas miméticas –que ya no son, sin embargo, fundamentales– y desplegar una composición cromática que produzca un efecto sobre el espectador, un efecto emocional. En *De lo espiritual en el arte*, que, recordemos, terminó de redac-

tar en 1909, se refiere al efecto psicológico del color, pero aún no ha tomado una decisión definitiva sobre la abstracción:

«Surge la pregunta: ¿no sería mejor renunciar por completo a lo figurativo, des-parramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente abstracto? Ésta es la cuestión que se impone naturalmente y que, al exponer las consonancias de los dos elementos (el figurativo y el abstracto), nos conduce a la respuesta. Así como cada palabra pronunciada (árbol, cielo, hombre) provoca una vibración interior, todo objeto representado en imagen provoca una vibración interior. Renunciar a esta posibilidad de provocar vibraciones significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Al menos ésta es hoy la situación»⁹.

A propósito de aquellas obras puede hablarse de una situación de equilibrio. Cuando las contemplamos, reconocemos los motivos y respondemos, en tal reconocimiento, a los criterios miméticos de una representación más o menos convencional, pero también contemplamos unos colores que poco tienen ya que ver con los colores miméticamente concebidos. Kandinsky no pretende reproducir el color que posee cada cosa –para así ofrecer una representación verista de las cosas–, pero no olvida ese color: el amarillo de los caminos, el verde de los árboles, el morado y azul de la noche, el rojo de los ladrillos y de los tejados, el blanco de las nubes... Pero los amarillos, verdes, azules, morados, rojos y blancos que aquí aparecen gozan de autonomía, son más puros y agresivos, producen en nosotros efecto en cuanto colores, no en cuanto “colores de cosas”.

Si hasta el momento –y el impresionismo no había sido una excepción a este respecto– el pintor creaba imágenes de motivos con los que podíamos identificarnos, o rechazarlos, por los que podíamos sentir, en atención a cómo habían sido pintados, atracción o repulsión, es decir, si hasta el momento el artista se había basado sobre el parecido para suscitar nuestras emociones, ahora, sin olvidar ese parecido –pero sin sobrevalorarlo–, pretende crear esas emociones mediante los recursos plásticos que ha puesto en juego. Kandinsky no ha prescindido de la narración, el paisaje es reconocible, pero la narración no está ya en primer plano. Son el azul, el rosa y el morado los colores que dotan a la noche de fisonomía, es el amarillo el protagonista del camino, el rojo el fundamento de los tejados, de las torres..., y son esos colores los que proporcionan sentido a tales motivos, los que crean una noche fantástica, en ocasiones agresiva, desde luego bien poco convencional, los que perfilan el significado del camino, las sombras de los árboles, lo frondoso de sus copas.

El contraste de estos colores no tiene tanto la pretensión de reconstruir una escena, un paisaje, cuanto de afectarnos emocionalmente. El paisaje se percibe con una perspectiva nueva, diferente de la mantenida hasta entonces, y la emoción surge a partir de los mismos recursos (hasta ahora) formales de la pintura. En la noche y en los caminos, en los edificios, las montañas y las nubes hallamos un eco de nuestra interioridad, lo que da lugar a aquella síntesis que el artista había proclamado como rasgo fundamental del arte nuevo. Se produce así una sensación peculiar: no miramos el paisaje, no nos mantenemos en la distancia exigida por la percepción, nos adentramos en él (y él se adentra en nosotros). El sim-

bolismo no consiste en la formulación de ideas mediante imágenes plásticas, sino en esa llamada de atención hacia lo que nos es interior, nos es propio, pero está fuera, en el lienzo, suscitado por el color más que por el motivo narrativo (que no debe ser ni ignorado, ni despreciado).

Cuando contemplamos estos cuadros sabemos lo que pintó después y tendemos a valorar los aspectos que después protagonizaron sus obras más conocidas. *El muro rojo. El destino* (1909, Astrakhan, Galería de pintura Kustodiev) (cat. 11) reclama nuestra atención en varias perspectivas diferentes. La primera, si se quiere, la más ingenua, contempla aquí un paisaje con figuras que tienen una marcada significación alegórica. La importancia concedida al camino y al muro rojo que lo bordea, así como la disposición de las figuras y la segunda parte del título, sugieren una segunda mirada menos ingenua: el camino del destino, un camino del que no se puede salir, un destino al que no se puede escapar, tal como el muro rojo indica, el rasgo fundamental es ese no poder desviarse sobre el que el color enfatiza. El paisaje se convierte de esta manera en una reflexión sobre el mundo y el hombre —una reflexión, conviene decirlo, muy del gusto de Kandinsky—, un paisaje simbólico lleno de fatalismo en su brillantez cromática, que nos habla de lo inexorable y necesario, también de su dramatismo.

Pero existe una tercera posibilidad de acercarnos a la obra sugerida por las pinturas posteriores. Si somos capaces de prescindir de los elementos miméticos, aunque sólo sea imaginariamente, nos quedaremos con una serie de líneas, formas coloreadas, arcos y curvas en un espacio indefinido: son los componentes de sus obras abstractas. Cabría señalar otra “fuente de legitimidad” para nuestro proceder: las emociones suscitadas por esas formas (más que abstractas, abstraídas) son las mismas, al menos familiares, que las producidas por la imagen figurativa, por el paisaje con camino, personajes, casas, etc.

En 1909 realiza algunas pinturas en las que el paisaje, sin perder su importancia, la equilibra o la reduce con figuras que poseen carácter simbólico: *La montaña azul* (1908-1909, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum), *Cuadro con arque-ro* (Nueva York, The Museum of Modern Art) y sobre todo la serie de *improvisaciones*: *Improvisación 1* (USA, col. part.), *Improvisación 2* (Estocolmo, Moderna Museet) (fig. 4),... *Improvisación 7* (1910, Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 13), etc., que enlazan con las diferentes *composiciones* que se abren a la abstracción. El relieve que adquieren jinetes, caballos y caballeros en las *improvisaciones*, la intensidad de su cromatismo, el carácter romántico y teatral de su composición son algunos de los rasgos que marcan la evolución del artista.



Fig. 4: *Improvisación 2*, 1909. Moderna Museet, Estocolmo.

Las razones que impulsaron esa evolución no están claras, quizá nunca puedan llegar a estarlo. En la trayectoria inmediatamente anterior del artista no encontramos motivos con fuerza suficiente para marcar una u otra dirección y el análisis del contexto, inclu-



Fig. 5: Gabriele Münter. *Jawlensky y Marianne von Werefkin*, 1908-09. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.



Fig. 6: *Improvisación 10*, 1910. Fondation Beyeler, Riehen/Basilea.

so del contexto biográfico, nunca es suficiente. Kandinsky se ha incorporado a la vida artística de Munich, renueva la relación con Alexej von Jawlensky, al que había conocido en el estudio de Anton Azbe, y establece una estrecha amistad con Franz Marc, con el que poco después emprenderá la aventura de *Der Blaue Reiter*, pero además, tal como se indicó, funda la *Neue Künstler Vereinigung München* [NKVM] (Nueva Asociación de Artistas de Munich), de la que será presidente y Jawlensky vicepresidente.

Creo que la relación con éste es importante para comprender la evolución del artista. Dos años mayor que Kandinsky, había trabajado con Illia Repine y se había instalado en Munich con su mujer, también pintora, Marianne von Werefkin, en 1896. Su casa se convirtió pronto en un centro intelectual en el que podía hablarse de la última pintura francesa, que Jawlensky conocía directamente. Ambos, Jawlensky y Marianne pasaron el verano de 1908 en Murnau con Kandinsky y Gabriele Münter –que realizó alguna pintura en la que retrata a la pareja: *Jawlensky y Marianne von Werefkin* (1908-09, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus) (fig. 5), por ejemplo– y existe una notable afinidad entre algunas pinturas de Jawlensky y otras de Kandinsky de 1908 (influencia quizá más notable sobre Gabriele Münter), si bien éste es más “atrevido” que aquél. Ambos sentían un gran interés por la cultura popular rusa –que Kandinsky extendió a la cultura popular bávara, recordemos que coleccionaba pinturas populares sobre cristal y que el cristal fue ocasionalmente el soporte de algunas de sus

obras; recordemos también que en sus xilografías la influencia de la imaginería popular rusa y bávara es notable– y a ninguno de los dos les eran ajenas las manifestaciones musicales, tampoco la herencia del romanticismo alemán, que Hugo von Tschudi, desde 1896 director de la Galería Nacional de Berlín y una de las figuras de la vida artística de Munich, había alentado con una exposición en 1906.

El propio Tschudi apoyó a la NKVM en la celebración de su primera exposición (Moderne Galerie Thannhauser, diciembre de 1909), en la que destacó tanto el cosmopolitismo como el eclecticismo de la asociación, un rasgo que no llegó a desaparecer en la segunda exposición (en la misma galería en septiembre de 1910), en la que Kandinsky mostró su ya mencionada *Composición II* e *Improvisación 10* (1910, Basilea, Fondo Beyeler) (fig. 6), obras que también se exhibieron ese año en Odessa (Salón Izdebsky).

Esta segunda exposición provocó un fuerte rechazo en el que se esgrimieron argumentos nacionalistas, pero también burlas respecto de las obras de Kandinsky, que llegó a ser acusado de “morfinómano”. Por otra parte, sus relaciones con la NKVM empezaron a hacerse tempestuosas –Kandinsky aguantaba cada vez menos el eclecticismo y el conservadurismo de la

asociación— y terminará abandonándola en 1911 (junto con Marc, Münter y Kubin), situación que le encamina de forma decidida a la preparación de *Der Blaue Reiter*.

3. Yo fundé la pintura abstracta

“He pintado el primer cuadro abstracto en 1911”, afirma Kandinsky en 1921, cuando el debate sobre el origen (y, por tanto, sobre el creador) de la pintura abstracta está en auge: ¿fue Mondrian, Malevich, Delaunay, Kupka o Kandinsky? En realidad una acuarela con tinta china y mina de plomo, *Sin título*, realizada por Kandinsky en 1910, firmada y fechada, que se conserva en el Centro Georges Pompidou —donada por Nina Kandinsky en 1976—, (fig. 7) no sólo resuelve la cuestión sino que corrige al mismo artista.



Fig. 7: *Sin título* (conocido también como *Primera acuarela abstracta*), 1910. Centre Georges Pompidou / MNAM.

Sin embargo, no debe olvidarse que en estos años continúa haciendo pintura figurativa: es cierto, pues, que el primer cuadro abstracto es anterior a la fecha propuesta por él mismo, pero también lo es que las obras figurativas hacen más complejo de lo que cabría pensar el panorama de 1910, 1911 e incluso 1912. El debate sobre quién fue primero puede inducir a un error habitual entre historiadores: pues la abstracción no es una “ocurrencia” de Kandinsky o de Kupka, de Delaunay o de Mondrian, tampoco un hallazgo personal, la abstracción es el resultado que un artista alcanza en el marco de un debate cultural y estético que afecta a un momento histórico y que tiene lugar en un ámbito mucho más amplio que el estrictamente pictórico.

Sobre un espacio imaginario flotan y se mueven formas abstractas coloreadas en las que no encontramos referencias miméticas. El resultado es, como se ha dicho en diversas ocasiones, un movimiento de alegría y frescura espontáneas, un rasgo que será también propio de otras obras abstractas de Kandinsky. (En una carta dirigida a August Macke el 14 de enero de 1911, Franz Marc asociaba la música de Schönberg y la pintura de Kandinsky en un concepto que parece adecuado para esta acuarela: *Springende Flecken*, manchas saltarinas. Por su parte, en una carta que Schönberg dirige a Kandinsky el 11 de noviembre del mismo año, le habla de la profunda impresión que le han producido sus pinturas: el ensueño, lo salvaje, el efecto fortísimo del color...¹⁰.)

Ahora bien, cuando se habla de este efecto no se dice que el movimiento de alegría y frescura se encuentre representado en el papel, sino que se suscita en el espectador. De la misma manera que las notas musicales ejercen una impresión sobre el oyente, los colores y las formas producen una vibración anímica en aquellos que los contemplan. En *De lo espiritual en el arte* se refiere Kandinsky a los dos efectos del color: el “puramente físico” y el “psicológico”. El primero está constituido por el conjunto de sensaciones físicas que la percepción de un color produce, sensaciones que desaparecerán cuando lo haga el color o

cuando se vea en repetidas ocasiones. El segundo ejerce una “vibración anímica”, actúa sobre la psique, ejerce una influencia directa sobre el alma¹¹. A partir de esta hipótesis, el artista se verá en la obligación de especular sobre un lenguaje pictórico que empieza desde cero –porque ha abandonado los apoyos que le prestaba la mimesis– y, consecuentemente, en la necesidad de sugerir una verdadera gramática pictórica (una tarea que no acabará nunca, a la que dedicará otros escritos y sus lecciones de Bauhaus, una tarea en la que también están implicados otros artistas de la época).

Cuando en 1909 escribe *De lo espiritual en el arte* y en 1912 el ensayo “Sobre la cuestión de la forma” –que aparecerá en el almanaque de *Der Blaue Reiter*–, han entrado en crisis las dos concepciones estéticas vigentes: la que hace de las obras representaciones miméticas de la realidad y la que funda su significado, cuando no su génesis, en la función y los factores técnico-materiales. La crisis se ha desarrollado –o mejor sería decir se desarrolla, pues en esos años todavía no ha terminado– en varios frentes a la vez. Para lo que aquí interesa, conviene destacar el papel desempeñado por el formalismo.

Konrad Fiedler, punto de partida del formalismo, va más allá de los impresionistas al plantear las formas artísticas como formas de conocimiento del mundo que nada le deben a la imitación. La actividad artística es una actividad creadora de visualidad, y ésta, la visualidad, uno de los modos de entrar en relación con las cosas y de conocerlas, la imagen pictórica no es un elemento subsidiario del conocimiento, realiza el conocimiento. El artista no registra en una superficie plana de papel o de lienzo la imagen de lo contemplado, tampoco la imagen mental suscitada, crea una forma visual que dota de unidad y sentido a lo que de otro modo no lo tendría (crear es dar unidad y sentido a lo de otra forma inconexo). La actividad artística es una respuesta a mi relación con el mundo, mejor dicho, es una manera específica de relacionarme con el mundo y de conocerlo¹². Fiedler se mueve aquí en la estela de un kantismo que había sido arrollado por la estética hegeliana.

En un polémico artículo sobre el naturalismo –pictórico, pero también literario–, “El naturalismo moderno y la verdad artística” (1881), Fiedler se enfrenta tanto a quienes rechazan el naturalismo por su falta de idealismo, cuanto a los que lo identifican con la verdad artística. El artículo merece ser leído no sólo porque desvela con nitidez la compleja posición de su autor, también porque reúne muchos de los conceptos que estarán presentes en la crítica y la historiografía posteriores. La pregunta que debe hacerse, argumenta Fiedler, no es si el naturalismo ofrece la realidad, sino cuál es la realidad de la que se está hablando¹³, pues la realidad artística no puede remitirse a realidad objetiva, dada, alguna, sino que la produce. Al final de su ensayo afirma que junto a las concepciones tradicionales que mantienen ya sea la imitación de la realidad, ya su transformación utilitaria, es preciso elevar una tercera: la producción de lo real¹⁴.

Aloïs Riegl da un paso adelante en este camino criticando las tesis de Gottfried Semper, para lo que las reducirá a un planteamiento de carácter funcionalista y positivista: los aspectos técnico-materiales y funcionales son los relevantes a la hora de explicar los orígenes y el sentido de las obras¹⁵. Frente a esta concepción elabora una compleja

teoría cuyo eco resuena en los restantes formalistas y en la propia reflexión de Kandinsky: el arte es el resultado de una “necesidad interior”. De esta forma, el lenguaje artístico no es un instrumento para representar miméticamente la realidad dada, ni una exigencia de su transformación, es una verdadera producción de realidad, en el sentido más marcadamente fiedleriano.

En este punto, creo posible indicar que es en la obra de otro de los formalistas, W. Worringer, donde encontramos hipótesis que el texto de Kandinsky supone –si no en su literalidad, al menos sí en su proximidad–. Worringer también se ha preguntado por la razón de la creación artística y por la modalidad de la relación con la naturaleza; su reflexión es conocida: la “necesidad de forma”, una necesidad interior, es, por así decirlo, el “motor” de la creación artística, y la específica condición de la naturaleza y la concreta relación con ella da cuenta de su concreta determinación como arte abstracto o arte naturalista¹⁶.

Esta terminología aparece también en los textos teóricos de Kandinsky. “Sobre la cuestión de la forma” es un buen testimonio del modo en que el artista articula de manera original algunos de los conceptos vigentes en el debate estético del momento. Al igual que sucede en Worringer, lo “abstracto” y lo “realista” tienen un peso destacado en su argumentación y no está muy lejos del teórico formalista cuando comprende ambas posibilidades como expresiones de una necesidad interior que las fundamenta. Abstracción y realismo no son sino dos polos que conducen a una misma meta, formas de materialización que el espíritu (artístico) concreta y determina, pues sabido es que la forma artística no es sino la manifestación exterior del contenido interior¹⁷.

Al igual que Riegl, también Kandinsky rechaza el valor de lo utilitario, que en su reflexión se articula con la representación mimética –pues es una utilidad de la línea el indicar (representar) una cosa¹⁸– y afirma el valor del sonido interior de las formas (abstractas), es decir, ese contenido interior que, llegados a un punto histórico (a una época), se expresa necesariamente. Al igual que en Riegl, Fiedler y Worringer, la conciencia de que se abandona una época y se inicia otra está muy presente en el artista y es convicción fundamental de su reflexión: la época nueva es la razón de un lenguaje nuevo, marca su necesidad y se perfila en su desarrollo¹⁹. Se trata de un lenguaje específico, que anhela la presentación visual del mundo y que no puede ser “reducido” a otro lenguaje de naturaleza diferente. Fiedler insiste en la exclusividad de la producción visual de la realidad (visual) y llega a afirmar que el mejor comentario de una pintura será otra pintura. En su análisis del color, Kandinsky ya había escrito que el color no puede ser “dicho” en palabras y que aquello que no puede ser dicho es precisamente su esencia:

«Los tonos de los colores, al igual que los de la música, son de naturaleza más matizada, despiertan vibraciones anímicas mucho más finas que las que podemos expresar con palabras. Cada tono encontrará con el tiempo su expresión en la palabra material, pero siempre quedará un residuo, no expresado por ella, que no constituye un rasgo accesorio del tono sino precisamente su esencia. Por eso *las palabras son y serán siempre meros indicadores, etiquetas externas de los colores*»²⁰.



Fig. 8: Maria y Franz Marc, Bernhard Koehler padre, Heinrich Campendonk, Thomas von Hartmann y Kandinsky (sentado) en el balcón de su estudio en Munich, 1911.

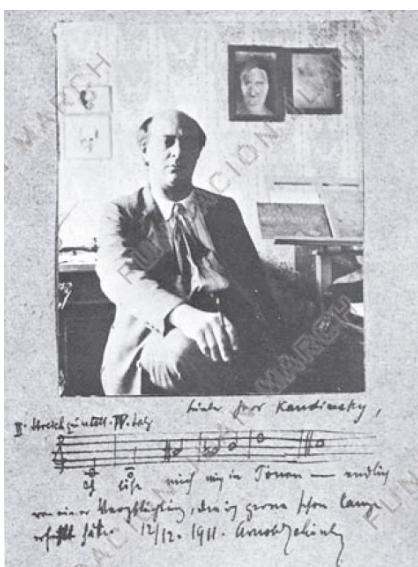


Fig. 9: Fotografía con dedicatoria enviada por Schönberg a Kandinsky en 1911.

Kandinsky separa radicalmente dos mundos: el del arte, por una parte, por otra, aquel que nada tiene que ver con el arte. Entre ellos hay una distancia abismal, si bien en el seno del primero los contactos son muy estrechos. Aunque las formas externas son diferentes, en la última razón interna encontramos una plena identificación. Será posible así la creación de un “arte total” en obras que reúnen la pintura, la música, el teatro y el ballet. El artista razona sus argumentos en el ensayo “Sobre la composición escénica” (complemento de “Sobre la cuestión de la forma”) y en la composición “El sonido amarillo”, escrita en 1909, con música de Thomas von Hartmann, que incluye, ambos, en el almanaque de *Der Blaue Reiter*. Creo que algunas de las notas y recursos de “El sonido amarillo” influyeron después en su pintura.

No fue Kandinsky el único en interesarse por las relaciones existentes entre la música, el teatro, la danza y la pintura. En los mismos años en los que escribe “El sonido amarillo”, Arnold Schönberg terminaba *Die glückliche Hand* (La mano feliz), que publicó en la revista *Merker* (núm. 17, junio, 1911), revista que hizo llegar a Kandinsky en el otoño de 1911. También conviene recordar a Alexander Scriabin, sobre cuya música se publicó en el almanaque de *Der Blaue Reiter* un artículo de L. Sabaniev traducido personalmente por Kandinsky y Thomas von Hartmann. La “obra de arte total” fue uno de los proyectos de la vanguardia centroeuropea de estos años y, con matices de importancia, continuará estando presente en el horizonte posterior a la Gran Guerra.

Aunque de manera diversa, tanto los formalistas como Kandinsky muestran su interés por manifestaciones artísticas a las que hasta ahora no se había atendido o que expresamente se habían despreciado. Riegl, conservador del Museo de Artes Decorativas de Viena, y director de su sección de Artes Textiles, estudió el arte industrial tardorromano, Worringer se preocupó de manifestaciones primitivas, cuando no bárbaras, Wölfflin es figura central en la valoración del Barroco... El almanaque de *Der Blaue Reiter* incluyó en sus páginas manifestaciones del arte moderno –Cézanne, Matisse, Nolde, Kubin...–, obras antiguas y primitivas –grabados xilográficos, relieves arcaicos, pinturas griegas, losas sepulcrales medievales...–, “salvajes” –esculturas de Camerún, tallas de Malasia, máscaras, esculturas mexicanas...–, populares, exvotos, grabados, dibujos...–, etc., y fue Kandinsky el que escribió:

«Si el lector de este libro es capaz de deshacerse momentáneamente de sus deseos, de sus pensamientos y de sus sentimientos, y después hojea el libro, pasando de una imagen votiva a un Delaunay, y luego de un Cézanne a un grabado popu-

lar ruso, de una máscara a un Picasso, de una pintura sobre vidrio a un Kubin, etc., etc., entonces su alma experimentará muchas vibraciones y penetrará en el campo del arte. Aquí entonces no encontrará efectos indignantes ni fallos irritantes, sino que en lugar de una pérdida alcanzará espiritualmente una ganancia. Y estas vibraciones y el plus que de ellas ha surgido serán un enriquecimiento espiritual que no se puede conseguir con ningún otro medio que no sea el arte»²¹.

Pero sería inadecuado hacer de Kandinsky un formalista más. No lo es, aunque comparta muchos de sus conceptos y un marco de debate cultural y estético común²². Si en algo se distancia de los formalistas es en el énfasis que concede a la experiencia interior del sujeto. Para aquéllos el arte es, ante todo, un modo de “dar forma” a –y, así, de conocer– la realidad exterior, para Kandinsky el arte es un modo de expresar la necesidad interior personal, de una colectividad y de una época, universal. En un texto dedicado a analizar la pintura de Arnold Schönberg, plantea Kandinsky la creación artística en términos que desbordan ampliamente el formalismo: “Crece el contenido del alma del artista, se hace más preciso y aumenta sus dimensiones internas: hacia arriba, hacia abajo, hacia todos lados. En el momento en que se alcanza un cierto *nivel interior*, se pone la forma externa a disposición del valor interno de ese nivel”²³.

La acuarela de 1910 (fig. 7) con la que inicia el arte abstracto, a la que me referí en el comienzo de este epígrafe, no nos ofrece tanto la construcción de un mundo visual cuanto la vibración de su experiencia. Ni en ésta ni en *Dentro del círculo* (1911, París, Centre Georges Pompidou) (cat. 17), otra acuarela fundamental en su trayectoria, se reconocen motivos figurativos, pero sí el ritmo de una vibración personal que es eco de un movimiento universal, en el que se alcanza, por la falta de límite, la más extrema libertad expresiva.

Las dos acuarelas son testimonio de una paradoja. Por una parte, nos muestran lo esquemático de la “doctrina” contenida en *De lo espiritual en el arte*, por otra, desarrollan escrupulosamente algunos de sus puntos, en concreto aquel que hace referencia a la época. Entre la gramática plástica elaborada en el libro y ambas acuarelas existe una gran distancia, aquélla parecía resolverse en una combinatoria más bien simple y limitada, éstas rompen con semejante limitación y hacen de la combinatoria un pobre remedo de lo que son. Pero si pueden hacerlo es porque ponen en juego el principio que caracteriza a la época: la máxima libertad. En *De lo espiritual en el arte*, la máxima libertad se formula en términos de la expresión del artista –“el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse”²⁴–, en “Sobre la cuestión de la forma”, Kandinsky hace un diagnóstico de la época y de su novedad: la libertad caracteriza a una gran época espiritual²⁵.

En sus reflexiones, subraya tanto la condición materialista del siglo XIX –un tópico común al círculo de Munich y a otros círculos artísticos de esos años–, cuanto el carácter profunda-



Fig. 10: Fotografía con dedicatoria enviada por Kandinsky a Schönberg en 1911.

mente espiritual de la época que ahora empieza. Contempla estos años como un período excepcional en el ámbito de la creación y llega a pensar que el arte que realiza es un arte para el futuro, pues sólo en el futuro podrá ser comprendido y asumido plenamente.

La ruptura propia de estas dos acuarelas evidencia, sin embargo, una cierta continuidad: han desaparecido los motivos figurativos, es cierto, pero no el sentimiento de la naturaleza que alentaba ya en los paisajes anteriores, el deseo (romántico) de una experiencia de la misma que la haga presente a todos (al artista, naturalmente, pero también a nosotros, que contemplamos las obras). Los recursos son extraordinariamente originales, pero no dejan de recordarnos algunos de los que se sirvieron los pintores románticos: las formas abstractas que se encierran dinámicamente en el interior del círculo, *Dentro del círculo*, ¿acaso no recuerdan aquellas otras, más figurativas pero igualmente sublimes, que pintara Turner? Y el ritmo de su dinamismo, ¿no estaba inscrito en aquel ritmo? Pues la experiencia de la naturaleza –no de este paisaje o de aquel otro, sino de la naturaleza como un todo– fue anhelo que parece destinado a mantenerse siempre, y siempre insatisfecho (pero siempre necesario).



Fig. 11: *Paisaje romántico*, 1911.
Städtische Galerie im Lenbachhaus,
Munich.

En ambas acuarelas ha roto el artista con el que era fundamento –y exigencia– de la figuración, el espacio ilusionista tridimensional –que, una vez pintado, “exige” colocar algo en él, puesto que es un “lugar de cosas”–, sustituido ahora por un espacio en el que pueden “flotar” y “deslizarse” formas abstractas, fragmentos cromáticos, líneas, caracterizados tanto por su concreta fisonomía gráfica cuanto por el ritmo de su desplazamiento, fiándose de aquella y de éste para la expresión de una realidad que se define en términos quizá excesivamente gruesos: lírica, dramática..., y abriendo el espíritu, como diría el pintor, a emociones capaces de absorber aquel anhelo.

4. El lenguaje para el futuro

1911 y 1912 fueron años de gran actividad y producción. El catálogo razonado de las pinturas reúne los números 373 a 425 para el primero, 426 a 451 para el segundo, en buena parte óleos, pero también otras técnicas. A éstas es preciso añadir acuarelas y dibujos, y sólo así podremos medir la capacidad de trabajo de Kandinsky, que en esos años está enfrascado en una polémica estética y cultural y en la preparación y edición del almanaque de *Der Blaue Reiter*. Esta obra enorme revela confianza e inquietud: el lenguaje de la abstracción avanza con decisión por un camino abierto, pero la resistencia de la figuración es grande, no sólo por la presencia de motivos más o menos reconocibles, también por la persistencia de un género, el paisaje, que está en el fondo de la comprensión kandinskyana de la naturaleza, paulatinamente convertido ahora en paisaje emocional.

Sin título (1910) (fig. 7) y *Dentro del círculo* (1911) (cat. 17) son dos relámpagos en una tormenta inclemente. Horizontes, espacios infinitos, escalas sublimes, los encontramos en las últimas obras de 1910 y primeras de 1911, en *Cosacos* (1910-11, Londres, Tate) (cat. 15),

Paisaje romántico (1911, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus) (fig. 11), *Invierno II* (1911, Connecticut, col. part.), *Árabes III (con cántaro)* (1911, Erivan, Gal. Nacional de Armenia) (cat. 16), etc., y en las últimas de 1912, en la muy célebre *Improvisación 28* (1912, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum), en *Otoño II* (Washington, Col. Phillips), pero no cabe duda de que, mientras, tanto, las posibilidades de una abstracción que se resiste a ser puramente paisajística se refuerzan en óleos como *Pintura con arco negro* (1912, París, Centre Georges Pompidou) (fig. 12). El contraste entre pinturas paisajísticas –y, en este sentido, figurativas (al margen de que percibamos figuras reconocibles o no)– y las más radicalmente abstractas no desaparecerá en 1913 –el año en el que pinta varias importantes *improvisaciones*, pero también algunos paisajes (entre los que destaca *Paisaje con manchas rojas I*, (Essen, Museum Folkwang) y *Paisaje bajo la lluvia*, (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum) y pinturas que, sin ser específicamente paisajes, mucho se le parecen: *Pequeñas joyas* (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum)–, hasta culminar en una obra que puede concebirse como resumen de ambas orientaciones: *Composición VII* (1913, Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 21).

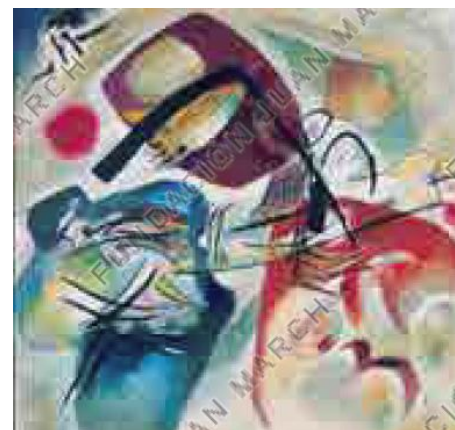


Fig. 12: *Pintura con arco negro*, 1912. Centre Georges Pompidou / MNAM.

Limitarse a reconocer o verificar si existen o no motivos figurativos en los cuadros conduciría, sin embargo, a una percepción empobrecedora, cuando no falsa, de la pintura de Kandinsky. La desaparición (relativa) de los objetos no es sino uno de los rasgos, quizá el más llamativo para miradas miméticas, pero desde luego no el único ni el más importante. Con sólo él, difícilmente podía haber *compuesto* una pintura y ésta no hubiera ido más allá de la no-figuración. En *De lo espiritual en el arte* no sólo se plantea la cuestión de la abstracción en tan limitado sentido, también se preocupa por otros “recursos” plásticos: la disonancia y el contraste, el ritmo, el dinamismo, la combinación... La “utilidad” de estos recursos es tanto más importante cuanto que, en mi opinión, escuchar el concierto con piezas de Schönberg reforzó sus convicciones. (No se sabe con certeza si *Impresión III (Concierto)*, (1911, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus) (fig. 13), fue pintada bajo la impresión que le produjo este concierto, con una gran mancha negra que correspondería a un piano de cola, el instrumento dominante en las piezas interpretadas.)



Fig. 13: *Impresión III (Concierto)*, 1911. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Quizá fuera posible añadir otro componente importante para esta nueva visualidad kandinskyana: la luz. Hasta ahora en sus pinturas había aparecido luz natural, luz de día o de noche, del amanecer y del atardecer. En ocasiones desaparecía de la masa cromática, se hacía luz del color, pero otras veces mantenía, aunque con matices, su condición autónoma, presuntamente naturalista (que no excluye, o no necesariamente, un eventual simbolismo). Ahora empieza a cambiar la condición de la luz, y creo que esto también se debe

en buena parte a la importancia que adquiere el teatro: la luz de muchas de las pinturas de 1911 y, sobre todo, de 1912 en adelante es una luz artificial, teatral, y el cromatismo parece resultado de los efectos propios de la luz eléctrica, escenográfica. Los colores dejan de ser naturales y al desajuste forma-color –muy característico de los años anteriores– se añade ahora el desajuste entre las propias formas cromáticas: los bordes adquieren una importancia de la que habían carecido (o de la que Kandinsky no había sido plenamente consciente) –*Pintura con bordes blancos* (Moscú) (1913, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum) (fig. 14)–, también formas cromáticas que definen lugares excéntricos –*Pintura con forma blanca* (1913, La Haya, Gemeentemuseum) (cat. 19)– y producen ese especial “relampagueo” propio de la pintura de Kandinsky en estos años (y que, en su versión monocroma, aparece también en el cubismo analítico de Braque y Picasso).



Fig. 14: *Pintura con bordes blancos*, 1913. The Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

Entiendo que dos son las “fuentes” de las que se vale el artista: la superposición cromática de la acuarela, que ha practicado en los años anteriores y seguirá practicando después, y la luz de las escenografías, a la que tanta atención prestó en *El sonido amarillo* y que es uno de los “protagonistas” de *La mano feliz*, de Schönberg²⁶. Una luz que no se limita a iluminar este o aquel objeto o personaje, sino que puede llegar a crear un verdadero espacio, espacio de luz, tal como deseaba Alexander Scriabin para su música²⁷.

Teniendo en cuenta todos estos elementos es posible atender a la complejidad del lenguaje kandinskyano y a la sencillez de sus efectos (y es posible, lo que no parece un asunto menor, distinguir el lenguaje plástico del musical). La persistencia de algunos motivos figurativos incita a mirar con el afán de reconocer: caballos y jinetes, castillos, árboles y arbustos, indicaciones lineales del perfil montañoso, soles, lunas, nubes en el firmamento, etc., son algunos de los motivos narrativos que percibimos. Con ellos, formas abstractas que responden a visiones mentales, muchas veces ensoñaciones, y que contribuyen a crear un “panorama” en el que lo mimético –empírico y/o mental (onírico o no)– conserva gran importancia. Si, además, contemplamos varias pinturas o series de ellas caeremos en la tentación, justa, de buscar restos de la figuración en obras sucesivas (restos, porque la figuración se ha debilitado, pero no ha desaparecido).

En ambos casos, que, como digo, suelen ofrecerse simultánea y articuladamente, la “vibración interior” depende todavía de la proyección mimética y se desarrolla en ámbitos muy concretos –la lucha de dos jinetes, del día y la noche, la visión de una ciudad, la experiencia sentimental de un paisaje romántico...–. Pero con estos factores esa “vibración” no es todavía completa, nivel que sólo se alcanza gracias a los elementos formales antes mencionados: el color y el ritmo, la tonalidad espacial, la disonancia, etc., producen “efecto espiritual” por sí mismos, un efecto “abstracto” que nos permite evocar el ritmo de la naturaleza y del ensueño, la presencia sublime de lo que se impone, el estallido del caos y cómo es refrenado, el lirismo de las formas, la sutilidad de su aproximación, la exaltación de su contacto..., o de su ruptura. No

se trata de experiencias concretas en el sentido de experiencias de un “objeto concreto” –la experiencia de lo sublime en la contemplación de un precipicio sublime de Friedrich, por ejemplo–, sino de experiencias en el modo de aproximarnos (y conocer) elementalmente, primitivamente, ingenuamente, a las cosas.

Pintura con tres manchas (1914, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza) (cat. 23) es un buen testimonio del proceder de Kandinsky, también de su acentuado romanticismo. El artista vuelve sobre la composición circular que apareció ya en algunas de sus primeras acuarelas abstractas, de tal modo que parece ofrecernos la representación de la experiencia de una tormentosa naturaleza que se configura al girar sobre sí misma. Los motivos que podemos encontrar en el interior de esa composición circular son irreconocibles (aunque con esfuerzo podría aventurarse alguna identificación), y lo que predomina es el movimiento rítmico que nos atrae y afecta, que nos “sacude” violentamente en el calor de su nacimiento. Que nosotros estemos erguidos dentro de ese tormentoso dinamismo (en las formas filiformes verticales de la derecha), que el paisaje del firmamento se precise en signos astrales (como los que más adelante depurará Miró) o en masas nubosas, no concretan en exceso la condición del efecto emocional que la “contemplación” suscita.

La plenitud para la que Hofmannsthal no encontraba lenguaje en su *Carta de Lord Chandos* se abre paso en estas pinturas.

5. La utopía revolucionaria

En 1914, al estallar la guerra, la vida de Kandinsky sufre cambios importantes. En tanto que ciudadano ruso, se ve obligado a marchar de Alemania, en agosto de 1914 viaja a Suiza y en diciembre de ese año pasa a Rusia, primero a Odessa y de inmediato a Moscú. A finales de 1915 se traslada a Estocolmo, donde permanece hasta marzo de 1916, fecha en la que vuelve a Rusia. Cuando vuelve, se ha separado de Gabriele Münter y conoce a Nina Andreevsky, con la que contraerá matrimonio en febrero de 1917. Simultáneamente, empiezan a plantearse problemas económicos de difícil solución: la Revolución de Octubre no hace sino perjudicarlo.

No disponemos de documentación suficiente para reconstruir la vida del artista en el Moscú revolucionario, tampoco hay estudios que ofrezcan un panorama satisfactorio de la cuestión. Durante muchos años los problemas políticos e ideológicos contaminaron el análisis de este período y él mismo dio pie a una consideración negativa en afirmaciones contenidas en cartas y entrevistas. Una carta dirigida a Paul Klee el 27 de diciembre de 1921 comienza con un expresivo “¡Por fin estamos en Berlín!”²⁸. En una entrevista concedida a C. A. Julien (*Revue d'Art*, 5, 1969, 71-72) poco antes de salir de la URSS hace un balance desalentador de su actividad creadora: “en 1918, ningún cuadro; sólo dibujos. Todo el día estoy ocupado en el trabajo oficial; en 1919 tuve algunos ratos libres y comencé a pintar; en 1920: diez; 1921, ocho, tazas, adornos”²⁹. Además, se queja del burocratismo y el igualitarismo (que, considera, prima la mediocridad).

Este desaliento no debe ocultar, sin embargo, la actividad del artista, que se incorpora sin dilación a la vida posrevolucionaria. En 1918 es miembro de la Sección de Bellas Artes [IZO] del Comisariado para la Instrucción Pública [NARKOMPROS], publica *Mirada retrospectiva* con el título *Texto de artista* y es nombrado profesor de los talleres de arte libres del Estado, en Moscú. Comienza a participar en la creación de museos de bellas artes (más de 30, dice en la entrevista mencionada, aunque al parecer no pasaron de 22) y participa en la edición de la revista *Iskusstvo*. En 1920 interviene en la creación del Instituto de Cultura Artística [INKHUK] y en 1921 funda la Academia Rusa de Ciencias Artísticas de Moscú, de la que será vicepresidente y en la que pronunciará una conferencia sobre “El método de trabajo en el arte sintético”. En su conferencia, defiende la estrecha relación entre la ciencia del arte y las restantes ciencias, en especial la psicología.

Esta actividad puede parecer extraña, cuando no excesiva, en el mundo que acaba de abrir la Revolución, en especial en un artista que mantendría ante la situación una gran reserva. Pero quizá sea bueno tener en cuenta que estos años poco tienen que ver con los que vendrán después y que el subjetivismo kandinskyano no era un fenómeno tan singular en aquel momento. Las diferentes tendencias del arte de vanguardia anterior a la guerra encuentran “acomodo” en una época que quiere ser nueva, parece dispuesta a aceptar a todas y a derribar todos los vestigios de lo viejo. La concepción kandinskyana de un arte total no choca con los anhelos revolucionarios de transformación radical; la relación entre la ciencia y el arte, tal como la expone en su conferencia de 1921, puede incluirse como un renglón más, original y llamativo, en el debate sobre la muerte de la pintura de caballete; la afirmación de un lenguaje nuevo conecta con los proyectos de Scriabin, Elena Guro, Matiushin y Velimir Khlebnikov –Tatlin, uno de los artistas más estimados por Kandinsky, realizará la escenografía de *Zanguezi*, de V. Khlebnikov³⁰–; su defensa de la abstracción parecerá ahora tímida en comparación con las propuestas de Malevich; su presunción de un mundo nuevo puede concretarse–, al menos, verse como tal– en la eclosión artística que la Revolución trae consigo...

Pero no cabe duda de que Kandinsky no era un artista revolucionario en el sentido en que lo fueron Rodchenko, Tatlin o Lissitzky (quien llegó a decir que Kandinsky “introducía las fórmulas artísticas de la metafísica alemana contemporánea, y en consecuencia en Rusia no es más que un epifenómeno”³¹) y es evidente que deseaba pintar más de lo que podía hacerlo en Moscú entre 1918 y 1921. Ahora bien, que no rechaza la enseñanza del arte y la organización de las instituciones correspondientes, es cosa que se pone de manifiesto tanto por su trabajo en la Rusia revolucionaria, cuanto por su posterior aceptación de un puesto en la Bauhaus de Weimar (1922)³².

¿Pintó tan poco como dijo en la entrevista de C. A. Julien? ¿Cuál fue su evolución? En 1914, el número de óleos disminuyó y la pintura tendió a hacerse más dramática, incluso agresiva. Las *improvisaciones* son testimonio de un mundo caótico y las obras en las que representa a los Jinetes del Apocalipsis, una clara referencia a los acontecimientos europeos. No hay pinturas en 1915 en el catálogo razonado y en 1916 su número es escaso. Ahora bien, más relevante que el número es la importancia que adquiere la figuración, con repeti-

das vistas de Moscú –entre las que destaca *Moscú I. La Plaza Roja* (Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 32)–, y ello sin que desaparezca la abstracción, de la que conocíamos ya una obra excelente, *Pintura sobre fondo claro* (París, Centre Georges Pompidou) (fig. 15), y ahora podemos ver otras bien sugestivas, como *Naif* (Krasnodar, Museo Regional de Bellas Artes Kovalenko) (cat. 30).

En 1917 pinta más (números. 613 a 641 del catálogo razonado) y la figuración continúa siendo relevante, en especial en pinturas sobre cristal y en pequeños óleos sobre lienzo que representan la vida cotidiana en la dacha Achtyrka y su paisaje. Ello no quiere decir, de nuevo, que la abstracción desaparezca: dos obras importantes llaman nuestra atención, *Meridional* (Astrakhan, Galería de pintura Kustodiev) (cat. 34) y *Agitación* (Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 35). En 1918 pinta mucho menos y la entidad de las pinturas es menor. Pero en 1919, aunque el número de pinturas es escaso, las que realiza son muy poderosas y nos permiten comprobar que su capacidad creadora está intacta: *Dos óvalos* (San Petersburgo, Museo Estatal Ruso) (fig. 16), *Óvalo blanco* (Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 42), *Introducción musical. Cuña violeta* (Tula, Museo de Bellas Artes) (cat. 43) y *En el gris* (París, Centre Georges Pompidou). Esa misma consideración merecen las obras de 1920: *Trazo blanco* (Colonia, Museum Ludwig) y *Óvalo rojo* (Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum). En 1921 aumenta el número de pinturas al óleo, aumentan sus dimensiones y los motivos geométricos empiezan a gozar de una hegemonía de la que habían carecido hasta ahora.

En la sucinta enumeración de las obras más importantes pintadas por Kandinsky en estos años –que posiblemente se enriquezca con el descubrimiento de otras en paradero actual desconocido– se han podido advertir algunos cambios muy evidentes, el más importante de los cuales es la presencia de la figuración, y ello no tanto en las pinturas de pequeño tamaño, que tienen la condición, me atrevería a decir, de algo privado, cuanto en algunas de sus vistas de Moscú. Ahora bien, ¿no es en exceso apresurado trazar una división radical entre pinturas figurativas y abstractas?

El propio Kandinsky se refirió a los cambios habidos en su pintura en la entrevista concedida a C. A. Julien:

«Desde 1900 mi ideal es: hacer un cuadro extraordinariamente dramático, un cuadro “trágico”. Pinté gran cantidad de trabajos de esta clase y lo hice hasta la



Fig. 15: *Pintura sobre fondo claro*, 1916. Centre Georges Pompidou / MNAM.

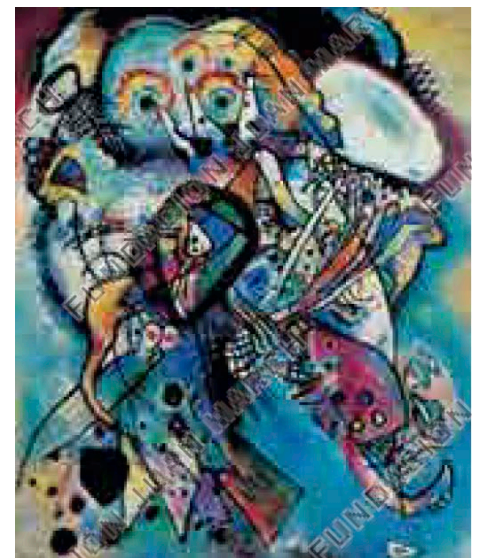


Fig. 16: *Dos óvalos*, 1919. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Revolución. En octubre vi la Revolución desde mis ventanas. Pinté entonces de manera diferente. Sentí entonces una gran tranquilidad de alma. En lugar de lo trágico, algo tranquilo y organizado. En mí los colores se hicieron mucho más vivos y amables, en lugar de aquellos tonos profundos y sombríos de antes»³³.

Me resisto a creer que estas palabras fueran una concesión a las autoridades en aquel verano de 1921, poco antes de marchar de la URSS; el resto de la entrevista no posee ese tono. Tampoco deseo entrar en la primera afirmación (polémica) sobre el carácter trágico o dramático de las pinturas anteriores a la Revolución, pero, ¿hasta qué punto es plausible la última parte de esta declaración?

En efecto, entre las obras mencionadas es posible advertir la amabilidad y viveza del color, la tranquilidad y la organización..., pero no es preciso esperar hasta la Revolución. Las pinturas de 1916, *Pintura sobre fondo claro*, ya adelantan esta concepción, que también podemos encontrar en la serie sobre Moscú, en los dibujos preparatorios y en las obras definitivas: *Moscú I. La Plaza Roja* (Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 32) y *Moscú II* (Deutsche Bank AG.). A propósito de *Moscú I* escribe a Gabriele Münter el 4 de junio de 1916:

«Para llegar a alguna parte hay que trabajar, trabajar siempre. Y cómo olvida uno lo que sabía... Toda la espléndida fuerza de mis antiguos estudios se había perdido. Ayer, finalmente, volví a encontrarla. Me gustaría hacer un gran paisaje de Moscú –tomar elementos por doquier y reunirlos en un cuadro–, piezas fuertes y débiles mezcladas en un todo, de igual manera que el mundo es una mezcla de elementos diferentes. Tiene que ser como una orquesta. Siento la idea general, pero la forma general todavía no se ha concretado.

A las ocho de la tarde me acerqué al Kremlin para ver las iglesias desde la perspectiva que necesitaba para el cuadro. Y se desplegaron ante mis ojos nuevas riquezas. Tras mi regreso a Zubovskaya he pintado, hasta ahora, un boceto que no es malo, pero [?]. La idea aún [?]: hay pocas diferencias, poca riqueza, no es lo bastante trágico.»

El 8 de junio de 1916 continúa:

«Todo este tiempo he trabajado en bocetos para mi cuadro *Moscú*, y todavía no he conseguido nada que merezca la pena. Espero que las cosas mejoren de repente.»

Y el 4 de septiembre de 1916:

«Estoy trabajando de nuevo en mi cuadro *Moscú*. Poco a poco se desarrolla en mi imaginación, y lo que era tan sólo deseo adquiere formas reales. Lo que faltaba en mi idea era la profundidad y un sonido grave, muy serio, complicado y a la vez sencillo»³⁴.

La carta es importante no sólo porque destaca la importancia que tienen para Kandinsky el “todo”, sus contradicciones y desarrollo –un rasgo capital en la configuración de sus pinturas abstractas y de su sentido (romántico) de lo cósmico–, también porque revela la importancia no menor que posee la “observación”, la mirada, que surge precisamente de sus paseos, de los puntos de vista adoptados y de su articulación con la fantasía. Moscú adquiere la fisonomía de una parte del cosmos y, como él, se compone a la manera de una sinfonía.

Las pinturas de 1917 desarrollan abstractamente esta “temática”. Además de *Agitación* (Moscú, Museo Estatal Tretyakov) (cat. 35), *Entrada* (paradero desconocido), *Crepúsculo* (San Petersburgo, Museo Estatal Ruso) (fig. 17), *Claridad* (paradero desconocido) son manifestaciones románticas de una visión cósmica, como si el artista deseara investigar en la condición del mundo y en las emociones que su naturaleza suscita. Hasta qué punto semejante “temática” está alegóricamente relacionada con los acontecimientos histórico-políticos, es asunto sobre el que no me atrevo a pronunciarme. Quizá, tal como insistieron algunos artistas revolucionarios, Kandinsky pertenecía, a pesar de su radical originalidad al viejo mundo artístico, pero eso no tanto por su inclinación mística –que la tenía–, cuanto por el hecho de que pensaba en la pintura en términos de expresión y representación más que en términos de construcción, y porque comprendía las obras en relación a una contemplación privada y personal, individual, más que en atención a su destino colectivo.

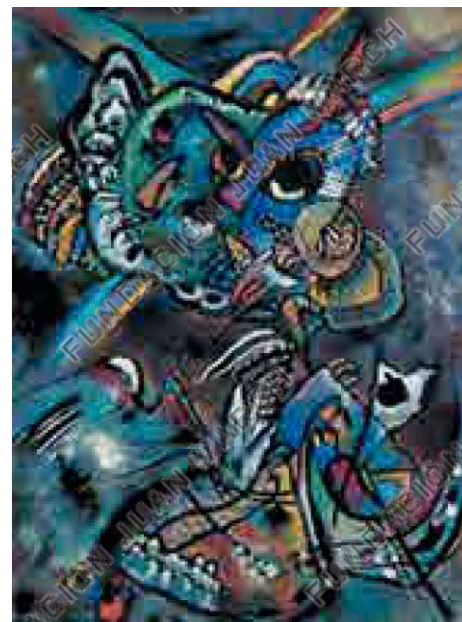


Fig. 17: *Crepúsculo*, 1917. Museo Estatal Ruso, San Petersburgo.

Conviene matizar este tipo de conclusiones. Primero, en referencia al propio Kandinsky: su conferencia sobre “El método de trabajo en el arte sintético” entra de lleno en el marco de problemas que agitaban la aguas del arte revolucionario y su llamada de atención a propósito de la complementariedad entre el método científico y la teoría del arte está en línea con las preocupaciones del momento. Que en el caso de Kandinsky no eran preocupaciones coyunturales, tampoco, menos aún, oportunistas, lo pone de manifiesto, entre otras cosas, su posterior dedicación a Bauhaus y los textos didácticos y teóricos que redactó.

Después, una nota propia de la reflexión histórica: tras una marcada exaltación del constructivismo revolucionario –con sus secuelas de arte colectivo, crítica de la pintura de caballete, reivindicación (tan romántica como las anteriores) de la nueva tecnología, etc.–, que postergó la obra de Kandinsky en tanto que “burguesa”, quizá sea el momento de señalar la conexión entre las formas kandinskyanas y las creadas por los artistas del constructivismo, en especial “tras” la marcha de Kandinsky de la URSS, a partir de su trabajo en Bauhaus –cuestión que plantea otra más general, tímidamente abordada por la historiografía del arte del siglo XX: la relación entre el arte y el diseño europeo occidental y el arte y el diseño de la vanguardia soviética–.

No se acaba el problema en esta comparación histórica, cabe preguntar si el romanticismo kandinskyano no contribuye también con sus cuadros de caballete —y no sólo con los que pinta estos años, sino con los que ha pintado antes, de los que éstos son prolongación— a la creación de un “hombre nuevo”, es decir capaz de ejercer una sensibilidad diferente, una entrega distinta, una confianza en el futuro tan utópica —y tan fracasada— como la del revolucionario. Si esto fuera así, y creo que es así, entonces sus relaciones, y las nuestras, con la Revolución deberían empezar a entenderse de una forma distinta. Entonces, la pregunta se desplazaría hacia el contenido utópico de uno y otros —de Kandinsky y de los constructivistas, productivistas, suprematistas...—, sobre la posibilidad de su realización y la necesidad de su persistencia.

Notas:

- 1 Traducción de Javier Lentini; Velimir Khlebnikov, *Antología poética y estudios críticos*, Barcelona, Laie, 1984.
- 2 En 1913, la revista *Der Sturm* publicó un álbum, *Kandinsky 1901-1913*, que contenía, entre otras cosas, un texto autobiográfico del artista: *Rückblicke* (Mirada retrospectiva). Con abundantes cambios, volvió a aparecer en Moscú, 1918, en el volumen titulado *Tekst Khoudojnika*. Aunque *Mirada retrospectiva* es un texto autobiográfico, debe ser leído con cautela en cualquiera de sus dos versiones, no sólo por la confusión cronológica que le es propia, también por el escepticismo que pueden suscitar algunas de sus afirmaciones. De creerlo, los principales temas de la pintura de 1910-1913 estaban ya en la mente, o en la sensibilidad, del niño Kandinsky: la importancia del color, la iconografía de los caballos, el presentimiento de la abstracción, la relación entre música y poesía. Existe una edición española de *Mirada retrospectiva* (Barcelona, Emecé, 2002) que traduce la versión francesa aparecida en Hermann (1974), versión que reúne las dos ediciones, 1913 y 1918, y diverso material muy adecuado para una mejor comprensión de la obra kandinskyana.
- 3 V. Kandinsky, “Sobre la cuestión de la forma”, en *El jinete azul (Der Blaue Reiter)*, Barcelona, Paidós, 1989, 160.
- 4 Para la catalogación de las pinturas de Kandinsky: Hans K. Roethel y Jean K. Benjamin, *Kandinsky: Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*, vol. 1, 1900-1915; vol. 2, 1916-1944, Londres, Sotheby's (Electa), 1987.
- 5 Me he referido a esa complejidad en *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor Dis., 1993. Los problemas de estilo no se plantean sólo en la práctica artística, son analizados también teóricamente, tal como se pone de relieve en el ya clásico *Stilfragen* (1893), de Alois Riegl (trad. cast.: *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, G. Gili, 1980).
- 6 Hugo von Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, Murcia, Arquitectura, 1981, 34-35.
- 7 Cfr., Carta de Kandinsky citada en *Kandinsky*, catalogue établi par Christian Derouet et Jessica Boissel, París, Centre Georges Pompidou, 1984, 66.
- 8 Existen indicios de que Kandinsky continuó trabajando en el manuscrito de su libro después de terminarlo. Por ejemplo, la referencia a Arnold Schönberg en el capítulo III y su cita de *Harmonielehre*, que Kandinsky, como sabemos por su intercambio epistolar con el músico, conoció en 1911 y tradujo parcialmente para el catálogo de la exposición organizada por Vladimir Alekseevic Izdebskij en Odessa, en la que se mostraron, entre otras, 53 obras de Kandinsky y pinturas de Larionov, Gontcharova, Tatlin, etc. (lo que quizá obliga a corregir la fecha del “giro espiritual” de Kandinsky, que Hartmut Zelinsky sitúa en 1910, y retrasarlo hasta 1911; cfr., H. Zelinsky, “El ‘camino’ de los ‘Blaue Reiter’ (Jinetes azules), Sobre la dedicatoria de Schönberg a Kandinsky en la ‘Harmonielehre’”, en Arnold Schönberg / Wassily Kandinsky, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Madrid, Alianza, 1987, 226, edic. de Jelena Hahl-Koch). El 1 de enero de 1911 Kandinsky asistió al concierto en el que se interpretaban dos obras de Arnold Schönberg, *Cuarteto para cuerda op. 10* (1907-1908) y *Piezas para piano op. 11* (1909). El concierto suscitó opiniones encontradas, fundamentalmente rechazo, pero no fue ese el juicio de Kandinsky, que el día 18 de ese mes escribía al músico: “Disculpe que me dirija a Ud. de este modo tan simple y directo, a pesar de no tener el placer de conocerle personalmente. Acabo de escuchar aquí su concierto y me ha colmado de una profunda y auténtica alegría” (Ibíd. p. 17). Se inició así un importante intercambio epistolar entre los dos artistas y una estrecha amistad. Ambos eran conscientes de la proximidad de sus obras y del paralelismo de sus intenciones. Ahora bien, cuando se conocieron, cada uno había desarrollado sus respectivas posiciones teóricas, que, si se enriquecieron con las reflexiones del otro, no llegaron a cambiar por esta causa. Su evolución había discurrido en paralelo sin ellos saberlo y ahora la mutua influencia se ejercía sobre bases teóricas firmes y obras consistentes.
- 9 V. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996, 63.
- 10 Cfr., *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, cit., 140 y 32, respectivamente.
- 11 V. Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, cit., cap. V.
- 12 “No se trata de la mera percepción de algo existente visible, sino del desarrollo y la formación de representaciones en las que por primera vez se manifiesta lo real como una posible realidad visible”, Konrad Fiedler, “Sobre el origen de la actividad artística (1887)”, en *Escritos sobre arte*, Madrid, Visor Dis., 1991, 216.
- 13 “Después de que todas las concepciones anteriores acerca de la esencia de la actividad artística habían sido respuestas a la pregunta de qué tendría que ocurrir para que la realidad se elevara a arte, la oposición a estas concepciones tendría que haber partido de una nueva pregunta, a saber: si está justificado hablar de una realidad dada al artista como objeto de su actividad”, “El naturalismo moderno y la verdad artística”, Ibíd., 158.

- 14 “Si dos grandes principios, la imitación y la transformación de lo real, se han disputado desde antiguo el derecho a ser la verdadera expresión de la esencia de la actividad artística, el arbitraje de esta disputa sólo es posible poniendo en lugar de estos dos un tercero, la producción de lo real. Pues el arte no es sino un medio por el que el hombre conquista la realidad”, *Ibíd.*, 165-166.
- 15 La concepción de Semper es mucho más compleja de lo que aquí se expone, y otro tanto sucede con la de Riegl, pero la controversia no es tema que en este momento podamos abordar. El lector interesado recurrirá con provecho al estudio minucioso y brillante de Michael Podro en *Los historiadores del arte críticos* (Madrid, Antonio Machado Libros, 2001), cap. IV.
- 16 La conocida distinción entre “hombre mediterráneo” y “hombre nórdico” se perfila a partir de la dispar relación que se mantiene con una naturaleza amable, que se representa de un modo más o menos verista, y una naturaleza inhóspita, cuando no agresiva, que se representa, y domina, mediante la abstracción. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1953. “Abstracción y naturaleza” es la traducción del original *Abstraktion und Einfühlung* (1908), que constituye la tesis doctoral de Worringer (escrita, como indica en el prólogo de la primera edición, en 1906), un estudio ligado a los círculos artísticos del expresionismo alemán. En el texto castellano, la traductora, Mariana Frenk, traduce *Einfühlung* como “proyección sentimental”.
- 17 “Cuando se cumplen las condiciones necesarias para la maduración de una forma precisa, el ansia y el impulso interior adquieren la fuerza de crear en el espíritu humano un nuevo valor, que empieza a vivir dentro del hombre consciente o inconscientemente. // Consciente o inconscientemente el hombre intenta encontrar desde este instante una forma material para el nuevo valor que de forma espiritual vive dentro de él”, “Sobre la cuestión de la forma”, edic. cit., 131.
- 18 “Si una línea en un cuadro es liberada de la finalidad de indicar una cosa y actúa por sí misma como una cosa, su sonido interior no queda debilitado por ningún papel secundario y consigue su completa fuerza interior”, *Ibíd.*, 154-155. Aquí se pone de relieve el camino recorrido desde *De lo espiritual en el arte*, un camino que ya se abre directamente al mundo de la abstracción.
- 19 La conciencia de una época nueva es común a artistas y poetas, y en buena medida puede interpretarse como una persistente herencia wagneriana. Kandinsky y Schönberg hablan de la gran época espiritual que empieza, algo similar ha sucedido con Stefan George y su círculo, y en todos los casos se sugiere, cuando no se afirma, la presunción de un “profeta” para tal época, el “advenimiento” de un artista que consume su inicio. La pertinencia de un círculo para tal artista va de suyo, círculo que rodea y respeta al artista, que le “sigue”. Mucho de esto había en torno a George, algo en torno a Kandinsky y Schönberg, y algo, no tanto, fue propio del círculo de Fiedler.
- 20 *De lo espiritual en el arte*, cit., 83 (la cursiva es de Kandinsky). En esta hipótesis se encuentran algunos de los motivos que, como veremos, impulsan a la creación de un nuevo lenguaje, y también algunos de los problemas a los que se enfrentan los artistas cuando se ponen a esa tarea. La eventual “traducción” de la música es tema de reflexión de Schönberg, del que se ocupa en el breve ensayo incluido en el almanaque de *Der Blaue Reiter*, “La relación con el texto”.
- 21 “Sobre la cuestión de la forma”, cit., 170.
- 22 En la edición rusa de su *Mirada retrospectiva*, Kandinsky se pronuncia de forma expresa contra algunos de los conceptos tópicamente formalistas y acentúa el subjetivismo de su posición: “No me fue fácil renunciar a mi punto de vista habitual sobre la predominante importancia del estilo, de la época y de la teoría formal, y reconocer, con el alma, que la calidad de una obra de arte no depende de su capacidad de expresar el espíritu formal de la época, ni de que se adecue a las enseñanzas sobre la forma que se tienen por infalibles en una determinada época, sino que depende absolutamente del vigor del deseo interior del artista y de la elevación de las formas que él elija, las que precisamente le son necesarias. Comprendí con absoluta claridad que, entre otras cosas, el ‘espíritu del tiempo’, en lo que concierne a las cuestiones formales, se crea precisamente por obra de esos artistas plenamente sonoros, de esas ‘personalidades’ que por su convicción someten no sólo a los contemporáneos que experimentan el deseo interior menos intenso o que sólo tienen un talento exterior (sin contenido), sino además a artistas que viven en generaciones, en siglos posteriores”, trad. cast. cit., 245.
- 23 “Los cuadros” (originalmente “La pintura de Schönberg”), en *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, cit., 133.
- 24 *De lo espiritual en el arte*, cit., 68.
- 25 “Sobre la cuestión de la forma”, cit., 140.
- 26 He aquí como explica Schönberg, en una conferencia de 1928, el comienzo de la pieza: “Al principio ven ustedes doce manchas claras sobre un fondo oscuro: las caras de las seis mujeres y los seis hombres. O, más bien, sus miradas. Eso es una parte de la mímica, uno de los recursos del teatro. Ahora, la impresión bajo la que se escribió esto fue aproximadamente como si yo pudiese ver un coro de miradas, así como se perciben las miradas, como se sienten, aun sin verlas, cómo le hablan a uno. Lo que estas miradas dicen aquí, además está transcrito por las palabras que canta el coro y por medio de los colores que se ven sobre los rostros”, *Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, cit., 109. Música, color, miradas y finalmente las palabras que transcriben... Schönberg hizo además un boceto de este primer “cuadro” de la pieza, pero en él se aproxima mucho más a Kubin que a Kandinsky.
- 27 El *Prometeo* de Scriabin se estrenó en Moscú en marzo de 1911, contenía un sistema de notación especial para las luces, pues Scriabin deseaba introducir una sinfonía de luces y colores que fuera simultánea a la música. Lamentablemente, la realización técnica no estuvo a la altura de lo deseado por el músico –algo que también sucedió en posteriores representaciones (New York, 1915; Moscú, 1917)–, pero la idea de un espacio de luz con carácter musical está desde ahora en el centro mismo del nuevo lenguaje. Cfr., Luigi Verdi, *Kandinskij e Skrjabin. Realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Lucca, Akademos, 1996.
- 28 Cfr., *Mirada retrospectiva*, cit., 229.
- 29 *Ibíd.*, 233.
- 30 Maria-Josep Balsach, “Elena Guro y Velimir Khlebnikov: del futurismo ruso a la lengua *zaum*”, *Arte y parte*, 40, 2002, 22-33.
- 31 Cfr., *Kandinsky*, cit., 154.
- 32 No sabemos con exactitud si recibió en el verano de 1921, en Moscú, la propuesta de enseñar en Bauhaus o una simple invitación para una visita. Otros autores señalan que Kandinsky salió de la URSS con la finalidad de difundir la Internacional Artística, al margen de un eventual trabajo en Bauhaus. En cualquier caso, no cabe duda de que las autoridades soviéticas autorizaron el viaje y que el matrimonio Kandinsky llegó a Berlín en la navidad de 1921; en el equipaje llevaba al menos una docena de cuadros.
- 33 *Mirada retrospectiva*, cit., 232.
- 34 *Catalogue Raisonné of the Oil-Paintings*, II, 1916-1944, cit., 580.



Kandinsky en su estudio de la Ainmillerstrasse, Munich, 1913.
Fotografía de Gabriele Münter.

Conferencia de Colonia. 1914

Wassily Kandinsky

Mi desarrollo comprende tres fases:

1. La época de aficionado, que abarca mi niñez y juventud, época de impulsos indefinidos, las más de las veces atormentados, preñados de aspiraciones que para mí eran incomprensibles.

2. La época de mis estudios, en el curso de la cual, esos impulsos cobraron poco a poco una forma más definida, más clara para mí mismo. Intentaba yo entonces expresarlos valiéndome de todas las clases de formas exteriores que me ofrecía la naturaleza, valiéndome de los objetos.

3. La época en que ya utilicé conscientemente el material pictórico, y en la cual adquirí conciencia de que la forma real era *para mí* superflua, en la que paulatina y penosamente me fui haciendo cada vez más capaz de extraer de mí no sólo el contenido, sino también la forma que le era adecuada; fue en consecuencia la época de paso a la pintura pura, llamada también pintura absoluta, y la época en que tuve acceso a la forma abstracta que me era necesaria.

Durante ese largo camino que yo *debía* recorrer tuve que apelar a todas mis fuerzas para luchar contra la pintura tradicional. Un prejuicio caía después de otro, pero lentamente. Aparte de mis numerosos intentos prácticos, reflexioné mucho, quise resolver muchos problemas por la lógica. Y lo que lógicamente era fácil no conseguía realizarlo en la práctica. Llegar al *ergo* representa por regla general una empresa fácil y llena de alegría en la mayoría de los casos. Sabemos *lo que* queremos con mucha más frecuencia que *cómo* realizarlo. Ese *cómo* es realmente *bueno* con la condición de que se haya presentado espontáneamente, cuando la mano, inspirada con felicidad, no obedece a la razón, sino que realiza por *sí misma*, a veces contra la razón, lo que conviene hacer. Y únicamente una forma tal depara, además de la satisfacción, un júbilo que no puede compararse con ningún otro.

Esta gran cuestión, aparentemente sencilla pero en realidad compleja, asume en nuestros días una importancia decisiva. La forma actual de este problema puede definirse así

para el futuro: la intuición y la lógica ¿intervienen de la misma manera legítima en la creación de la obra? No puedo profundizar aquí sobre este problema. Me contentaré con dar la sucinta respuesta que corresponde a mi modo de pensar. La génesis de una obra es de carácter cósmico. El creador de la obra es pues el espíritu. La obra existe abstractamente antes de su materialización, que la hace accesible a los sentidos humanos. En consecuencia, todos los medios, tanto la lógica como la intuición, son buenos para llevar a cabo esa necesaria materialización. El espíritu creador examina estos dos factores y rechaza lo que es falso en uno y en el otro. De manera que la lógica no debe rechazarse porque sea de naturaleza extraña a la intuición. Y la intuición no debe rechazarse por el mismo motivo. Sin el control del espíritu, los dos factores son en sí mismos estériles y están desprovistos de vida. En ausencia del espíritu, ni la lógica ni la intuición pueden crear obras perfectamente buenas.

Caracterizaré del modo siguiente y en términos generales los tres períodos de mi desarrollo que acabo de mencionar.

Cuando pienso en el primero, en la época de artista aficionado, descubro en él la acción simultánea de dos elementos distintos que mi evolución ulterior muestra como radicalmente diferentes:

1. El amor a la naturaleza.
2. Los indefinidos impulsos de la necesidad de crear.

Aquel amor a la naturaleza se componía principalmente de la alegría pura y del entusiasmo que me provocaban los colores. A veces, una mancha de un azul límpido y de una vigorosa resonancia que yo había percibido en las sombras de una espesura me subyugaba tan intensamente que pintaba un paisaje entero sólo para fijar aquella mancha. Por supuesto que esos estudios me salían mal y yo andaba en busca de «motivos», cuyos componentes obraran todos con igual fuerza en mi espíritu. Por supuesto, nunca descubría nada que reuniera tal condición. Luego me esforcé por dar efecto, en la tela, a aquellas partes que por sí mismas tenían poco efecto. De esos ejercicios procede mi facultad, adquirida después, y también a ellos se debe mi manera de pintar paisajes vibrantes de resonancias; esta exposición ofrece ejemplos de ello.

Al mismo tiempo sentía en mí impulsos incomprensibles, una necesidad de pintar un *cuadro*, y oscuramente sentía que el cuadro podía ser otra cosa que un hermoso paisaje, que una escena interesante y pintoresca o que la representación de un ser humano. Como yo amaba los colores por encima de todas las cosas, desde aquella época pensé, aunque de manera muy imprecisa, en realizar una composición de colores, y busqué el elemento objetivo que fuera capaz de legitimar esos valores.

Me referiré ahora al segundo período de mi desarrollo, a la fase de mis estudios.

Pronto comprendí que las épocas pasadas (porque ya no volverían a existir realmente) podrían suministrarme pretextos que me permitieran emplear más libremente esos colores,

cuya necesidad experimentaba. Elegí primero la edad media alemana, de la que me sentía espiritualmente próximo. Para llegar a conocer mejor aquella época, dibujaba en museos, en el Gabinete de Láminas de Munich, visitaba viejas ciudades. Al acumular ese material procedía muy libremente y me preocupaba poco saber si un determinado traje era contemporáneo de otro o saber qué carácter tenía cierto edificio. Muchos esbozos nacieron espontáneamente y, en el período ruso que siguió, llegué hasta el punto de dibujar y pintar todo libremente; sólo me dejaba guiar por el recuerdo o la imaginación. Menos libre era en la aplicación de las «leyes del dibujo». Por ejemplo, consideraba necesario situar bastante exactamente alineadas las cabezas de los personajes, así como se ven en la calle. En *Vida multicolor* (*Buntes Leben*) (fig. 1), que tenía para mí la atrayente dificultad de representar una confusión de masas, de manchas y de líneas, recurrí a la «perspectiva aérea» a fin de poder colocar las figuras una encima de la otra. Para ordenar a mi gusto la distribución de las manchas y la utilización de los rasgos tenía que encontrar un pretexto cada vez para legitimar la perspectiva.



Fig. 1: *La vida multicolor* (conocido también como *Vida abigarrada*), 1907. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich.

Solo muy lentamente logré liberarme de este prejuicio. La *Composición II* (fig. 2) representa una libre utilización de los colores sin mirar a las exigencias de la perspectiva. Sin embargo, siempre me resulta desagradable, y a veces hasta insoportable, mantener la figura dentro del marco de sus leyes fisiológicas y, al propio tiempo, introducir las deformaciones queridas por la composición. Abrigaba el sentimiento de que, si un orden físico aparece destruido en beneficio de la necesidad pictórica, el artista tiene el derecho estético y el deber estético de negar también los demás órdenes físicos. En cuadros que no eran míos no me gustaba ver alargamientos que violentaban la estructura del cuerpo o contornos que confundían la anatomía, y sabía con certeza que en mi caso no se encontraba allí, no podía encontrarse allí la solución del problema del objeto. Y fue así como en mis cuadros el objeto no dejó de disolverse por sí mismo, como puede comprobarse en casi todos mis trabajos de 1910.



Fig. 2: Boceto para la *Composición II*, 1909-1910. Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York.

El objeto todavía no quería ni debía desaparecer completamente de mis cuadros. En primer lugar, una época no debe llegar artificialmente a su madurez. Nada más dañoso ni más culpable que buscar la forma haciéndose violencia. El instinto íntimo, el espíritu creador, pues, creará de manera irresistible y en el momento conveniente la forma de que el artista tiene necesidad. Podrá filosofarse sobre la forma, se la podrá analizar y hasta edificar, pero de cualquier manera la forma debe entrar espontáneamente en la obra, y esto ocurrirá en el estadio de realización que corresponde al desarrollo del espíritu creador. Me veía pues obligado a esperar pacientemente la hora que debía conducir mi mano a la creación de la forma abstracta.

En segundo lugar (y esto se relaciona íntimamente con mi desarrollo interior), yo no tenía la intención de abandonar enteramente el objeto. He dicho en varias oportunidades que el objeto tomado en sí mismo emite una resonancia espiritual determinada que puede servir y sirve efectivamente de material al arte, en todos los dominios. Estaba aún demasiado deseoso de buscar las formas pictóricas puras a través de esa resonancia espiritual; de manera que en mis cuadros disolvía más o menos los objetos a fin de que no se los pudiera reconocer de golpe y para que, por consiguiente, el espectador pudiera experimentar poco a poco y una después de otra esas resonancias espirituales concomitantes. Aquí y allá se introducían en la obra por sí mismas formas puramente abstractas, formas que debían obrar de manera puramente pictórica, sin las resonancias a que acabo de referirme. En otros términos, no tenía todavía bastante madurez para experimentar la forma abstracta pura sin apoyo objetivo. Si en aquel momento hubiera poseído tal facultad, habría producido cuadros absolutos desde esa época.

Pero desde esa época sabía, de una manera general y con certeza, que llegaría a la pintura absoluta. Mis experiencias me recomendaban una gran paciencia. Pero en ciertos momentos me resultaba infinitamente penoso conformarme.

En mi libro *De lo espiritual en el arte* definí la armonía moderna como el encuentro y el conflicto dramático de elementos aislados. En aquella época todavía buscaba yo esa armonía, pero nunca deseé exagerarla y tratar todas las formas pictóricas a fin de que sirvieran sin excepción al elemento trágico más puro. Un íntimo sentimiento de mesura siempre me impidió descender a esta concepción unilateral. Fue así como en *Composición II*, por ejemplo, atenué lo trágico (en la composición y el dibujo) valiéndome de colores más o menos indolentes. Trataba voluntariamente de oponer la grandeza del dibujo al carácter trágico de los colores (*Cuadro con una barca*, varios paisajes). Durante cierto tiempo concentré todas mis energías en el dibujo, porque en mi fuero interno sabía que debía trabajar aún más ese elemento. Los colores que usé luego se extendían en cierto modo sobre una sola y misma superficie, pero su peso interior era desigual. De esta manera, esferas diferentes obraron de acuerdo espontáneamente en mis cuadros. Y así evitaba también los colores lisos, que fácilmente conducen a la pintura de estilo ornamental. Esta diversidad de las superficies daba a mis telas una profundidad nacida de la perspectiva. Distribuía las masas de manera que no apareciera ningún centro arquitectónico. A menudo el elemento pesado estaba arriba y el elemento ligero abajo. A veces dejaba débil el centro de la composición y reforzaba los lados. Colocaba una masa pesada, que producía un efecto de opresión, entre partes ligeras. Así hacía resaltar lo frío y atenuaba lo cálido. Trataba los tonos de la misma manera, es decir, daba frialdad a los tonos cálidos y calor a los fríos, de suerte que un solo color se encontraba ya elevado a la categoría de elemento de composición. Resulta imposible y bastante vano pretender enumerar todos los medios a los que recurrí para llegar a tal fin. El visitante atento descubrirá por sí mismo muchas cosas que yo acaso ni sospeche. Por otra parte, ¿qué pueden hacer las palabras en quien no quiere oír?...

En Alemania, el verano de 1911 fue excepcionalmente caluroso y se prolongó de manera desesperante. Todas las mañanas, al levantarme, tornaba a encontrar a través de la

ventana un cielo azul, incandescente. Estallaban tormentas que dejaban caer algunas gotas de lluvia para luego alejarse. Yo tenía la impresión de encontrarme en presencia de un enfermo grave que debe transpirar a toda costa, pero que se resiste a todos los tratamientos que se le aplican. Apenas aparecen unas gotas de sudor, su cuerpo atormentado torna a arder. Se le desgarran la piel. Le falta la respiración. Repentinamente la naturaleza se me manifestó toda blanca; el blanco (el gran silencio preñado de cosas posibles) se mostraba por todas partes y se extendía visiblemente. Después recordé aquel sentimiento al observar que había asignado al blanco un papel especial, cuidadosamente estudiado, en mis cuadros. Desde aquel momento sé qué posibilidades insospechadas contiene este color. Comprendí que hasta entonces había alimentado una concepción falsa, pues sólo lo había considerado necesario en las grandes masas para hacer resaltar el dibujo, y además tenía miedo de la ligereza de su fuerza interior. Esta experiencia fue para mí inmensamente importante. Sentí con una claridad nunca experimentada que la resonancia fundamental, el carácter íntimo e innato del color, puede cambiar infinitamente en virtud de aplicaciones diferentes, que, por ejemplo, el elemento más soso puede hacerse más expresivo que el que se considera más expresivo. Ese descubrimiento revolucionaba toda la pintura y abría ante mis ojos un dominio antes no sospechado. Dicho de otra manera, el valor íntimo, múltiple, ilimitado de una sola y misma cualidad y la posibilidad de discernir y de emplear series infinitas únicamente en las combinaciones de una sola cualidad abrieron ante mí las puertas del reino del arte abstracto.

Una de las consecuencias espirituales y lógicas de este descubrimiento fue impulsarme a hacer la forma exterior aún más concisa, y a revestir el contenido con formas mucho más frías. Sentía entonces, de manera aún enteramente inconsciente, que el más elevado elemento trágico se revestía de la mayor frialdad; veía pues que la máxima frialdad es lo trágico más elevado. Se trata de lo trágico cósmico, en cuyo seno el ser humano no es más que una resonancia, una sola voz que habla al unísono de las otras, lo trágico cósmico, cuyo centro está desplazado en una esfera que se aproxima a lo divino. Es necesario usar estas palabras con prudencia y no jugar con ellas. Pero yo las empleo aquí con plena conciencia, y siento que tengo el derecho a hacerlo, pues hablo, no de mis cuadros, sino del arte que todavía no se materializó nunca, y cuya esencia abstracta aún aguarda cobrar cuerpo.

En lo que me concierne, pinté muchos cuadros bajo el imperio de estos sentimientos (*Cuadro con zigzag*, *Composición V*, *Composición VI*, etc.). Con todo eso, tenía la seguridad de que si me era dado vivir penetraría alguna vez en aquel campo que se abría frente a mí. De tal suerte se percibe desde abajo la cúspide de una montaña.

Por la misma razón me sentía ahora cada vez más atraído por la torpeza. Atenuaba los elementos expresivos recurriendo a la inexpresividad. Hacía resaltar un elemento que no era muy claro en su expresión mediante la situación exterior en que yo lo colocaba. Privaba a los colores de la nitidez de su resonancia, suavizaba su superficie y les hacía exhibir su pureza y su verdadera naturaleza como a través de un vidrio

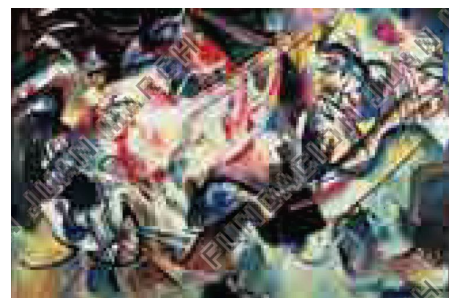


Fig. 3: *Composición VI*, 1913. Museo del Ermitage, San Petersburgo.

esmerilado. Así pinté *Improvisación 22* y *Composición V*, y también, en su mayor parte, *Composición VI* (fig. 3). Di a esta última tres centros, con lo que la composición asumió una gran complejidad, que hube de describir exactamente en mi álbum. Pinté la *Composición II* sin tema, y tal vez entonces hubiese temido elegir un tema como punto de partida. En cambio, tomé tranquilamente la Resurrección como tema de la *Composición V* y el Diluvio como tema de la *Composición VI*. Es menester cierta audacia para tratar temas tan gastados como puntos de partida de la pintura pura. Para mí fue como someterme a una prueba, cuyo resultado fue, a mi juicio, satisfactorio.

Los cuadros que pinté a continuación no tenían como punto de partida ni un tema, ni formas de origen corporal. Todo se desarrolló sin ninguna violencia, por sí mismo, con toda naturalidad. En el curso de estos últimos años, las formas que habían nacido primero espontáneamente se afianzaron cada vez con mayor solidez y no cesaba de absorberme en los valores múltiples de los elementos abstractos. Por eso las formas abstractas se hicieron predominantes y silenciosas, y seguramente expulsaron a las formas de origen objetivo.

Evitaba así y dejaba en el pasado los tres grandes peligros que había visto surgir en mi camino:

1. el peligro de la forma estilizada, una forma nacida ya muerta o una forma demasiado débil para vivir;
2. el peligro de la forma ornamental, que es esencialmente la forma de la belleza exterior, pues puede ser (y por regla general lo es) exteriormente expresiva e interiormente inexpresiva;
3. el peligro de la forma experimental, que nace por vía de ensayo, es decir, sin ninguna intuición y que, como *toda* forma, posee cierta resonancia interior que sugiere engañosamente la presencia de la necesidad interior.

La madurez interior, con la que yo contaba firmemente en general y que me deparó a pesar de todo muchas horas de desesperación, creó por sí misma el elemento formal.

Se ha dicho frecuentemente que es imposible expresar con palabras lo que se propone una obra. Por más que esta afirmación se repita y, sobre todo, se la explote de manera un poco superficial, es en general exacta, y sigue siéndolo aun cuando se empleen con el mayor cuidado el lenguaje y sus medios. Tal afirmación es exacta y aquí abandono el terreno de la razón objetiva, aunque sólo fuera porque el mismo artista nunca puede aprehender y conocer por completo su meta.

Por fin, las mejores palabras no sirven de nada para aquel en quien el sentido del arte se encuentra en un estado embrionario.

Para terminar, quiero definirme negativamente y decir también con la mayor claridad posible lo que no quiero. De este modo refutaré no pocas afirmaciones de la crítica de arte

actual, afirmaciones que hasta ahora han producido frecuentemente un efecto perturbador y han pregonado falsas verdades para quienes estaban dispuestos a escucharlas.

No quiero pintar música.

No quiero pintar estados de ánimo.

No quiero pintar con colores o sin colores.

No quiero modificar, ni combatir, ni derribar un solo punto de la armonía de las obras maestras que nos vienen del pasado.

No quiero señalar el camino del futuro.

Dejando aparte mis trabajos teóricos que hasta ahora dejan mucho que desear en lo tocante a objetividad científica, lo único que deseo es pintar buenos cuadros, necesarios y vivos, que los puedan comprender y sentir debidamente por lo menos algunas personas.

Como todo fenómeno nuevo, que tiene y que conservará cierta importancia, mis cuadros son objeto de numerosas críticas. Para uno yo pinto demasiado rápido y fácilmente, para otro lo hago con demasiado esfuerzo; para un tercero soy demasiado abstracto, para un cuarto demasiado poco abstracto; para el quinto, mis telas son de una claridad chocante, para el sexto son incomprensibles. Más de uno deplora que no haya permanecido fiel a los ideales de que proceden mis cuadros de hace diez años. Otros estiman que ya en aquella época yo había ido demasiado lejos, otros sitúan la línea que separa lo lícito de lo ilícito más cerca del momento actual...

Todos esos reproches y todas esas prescripciones podrían ser justas y agudas si el artista trabajase como se lo imaginan esos espíritus críticos. El error fundamental de tales críticos se debe principalmente a que ellos se forjan una idea falsa de la actividad artística: el artista no trabaja para merecer alabanzas y granjearse admiración o para evitar las censuras y el odio, sino que lo hace obedeciendo a la voz que lo manda con autoridad, a la voz que es la voz del amo y ante el cual debe inclinarse, pues es su esclavo.



OBRAS

1. *El puerto de Odessa*, c. 1899

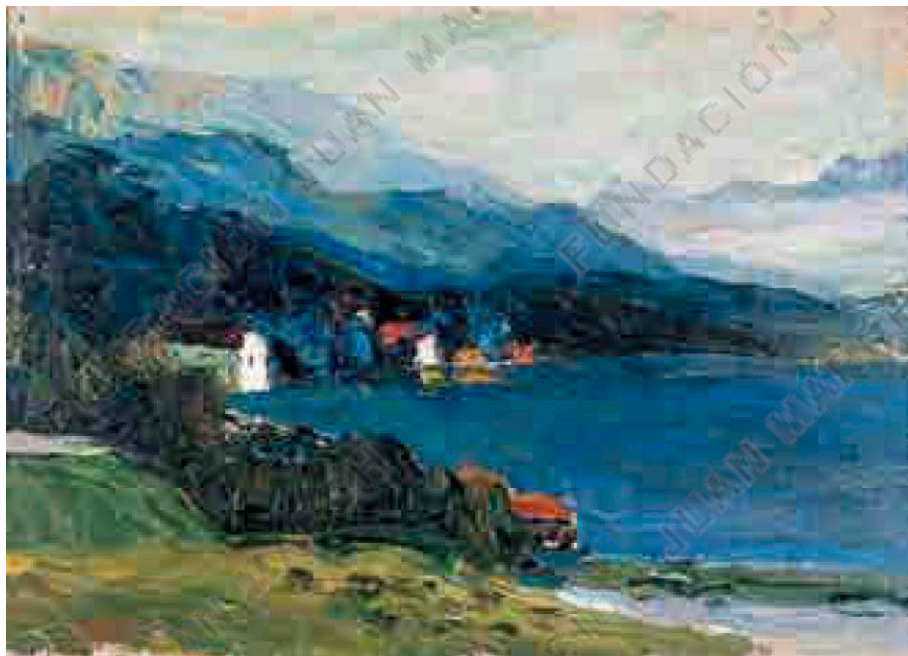


«Cuando hacía un tiempo más o menos conveniente pintaba por día uno o dos estudios, principalmente en el viejo Schwabing, que en aquella época se estaba transformando poco a poco en un barrio de Munich. [En los momentos en que me sentía decepcionado por el trabajo que realizaba en mi estudio y por los cuadros pintados de memoria, me ponía sobre todo a hacer **paisajes**; sin embargo, éstos no me satisfacían en modo alguno y después sólo hube de retomar unos pocos para hacer cuadros]. Cuando salía con mi caja de pinturas sintiendo en mi corazón las emociones de un cazador, nunca experimentaba tanto un sentido de la responsabilidad como cuando me ponía a pintar cuadros **en los cuales ya entonces, a medias conscientemente, a medias inconscientemente, llevaba a cabo indagaciones en el dominio de la composición**».

Mirada Retrospectiva (1913)

2. Munich. Schwabing, 1901

3. Kochel, 1902



«Siguiendo un feliz consejo fui a visitar Rothenburg-ob-der-Tauber. [...] De ese viaje sólo queda un cuadro, Vieja ciudad, que pinté de memoria después de haber regresado a Munich. La ciudad aparece bañada por el sol y pinté los tejados de un rojo tan subido como sólo entonces era capaz de hacerlo.

A decir verdad, también en ese cuadro andaba al acecho de una cierta hora, que era y continua siendo la hora más hermosa del día en Moscú. El sol está ya bajo tras haber alcanzado su máxima intensidad, la fuerza que buscó durante el día, a la que aspiró durante todo el día. La escena no dura mucho: unos minutos más y la luz del sol se hará rojiza con el esfuerzo, cada vez más roja, de un tono frío al principio y luego cada vez más cálido».

Mirada Retrospectiva (1913)

4. *Vieja ciudad*, 1902



«En aquel mismo tiempo tuve dos experiencias que marcaron toda mi vida y me conmocionaron hasta el fondo. La primera fue la exposición francesa en Moscú en primer lugar el “Montón de heno” de Claude Monet y una representación de Wagner en el Teatro Imperial de Lohengrin. Yo sólo conocía el arte realista, casi exclusivamente el ruso; a menudo me quedaba largo rato contemplando la mano de Franz Liszt en el retrato de Repin y cosas por el estilo. De pronto vi por primera vez un cuadro. El catálogo me aclaró que se trataba de un montón de heno. Me molestó no haberlo reconocido. Además me parecía que el pintor no tenía ningún derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentía oscuramente que el cuadro no tenía objeto y notaba asombrado y confuso que no sólo me cautivaba, sino que me marcaba indeleblemente en mi memoria y que flotaba, siempre inesperadamente, hasta el último detalle ante mis ojos. Todo esto no estaba muy claro y yo era incapaz de sacar las consecuencias simples de esta experiencia. Sin embargo **comprendí con toda claridad la fuerza insospechada, hasta entonces escondida, de los colores, que iba más allá de todos mis sueños. De pronto la pintura era una fuerza maravillosa y magnífica. Al mismo tiempo e inevitablemente se desacreditó por completo el objeto como elemento necesario del cuadro**».

Mirada Retrospectiva (1913)

5. Parque de Saint Cloud – Avenida oscura, 1906



«Rembrandt me conmovió profundamente. Las grandes divisiones del claroscuro, la fusión de los tonos secundarios en superficies más amplias y el modo de entremezclarse esos tonos en aquellas zonas –que a cierta distancia producían el efecto de un gigantesco acorde de dos notas y me trajeron inmediatamente a la memoria las trompetas wagnerianas– me revelaron posibilidades enteramente nuevas, las fuerzas sobrehumanas que el color poseía en sí mismo, y muy especialmente el aumento del vigor resultante de las combinaciones de colores, es decir, de los contrastes».

Mirada Retrospectiva (1913)

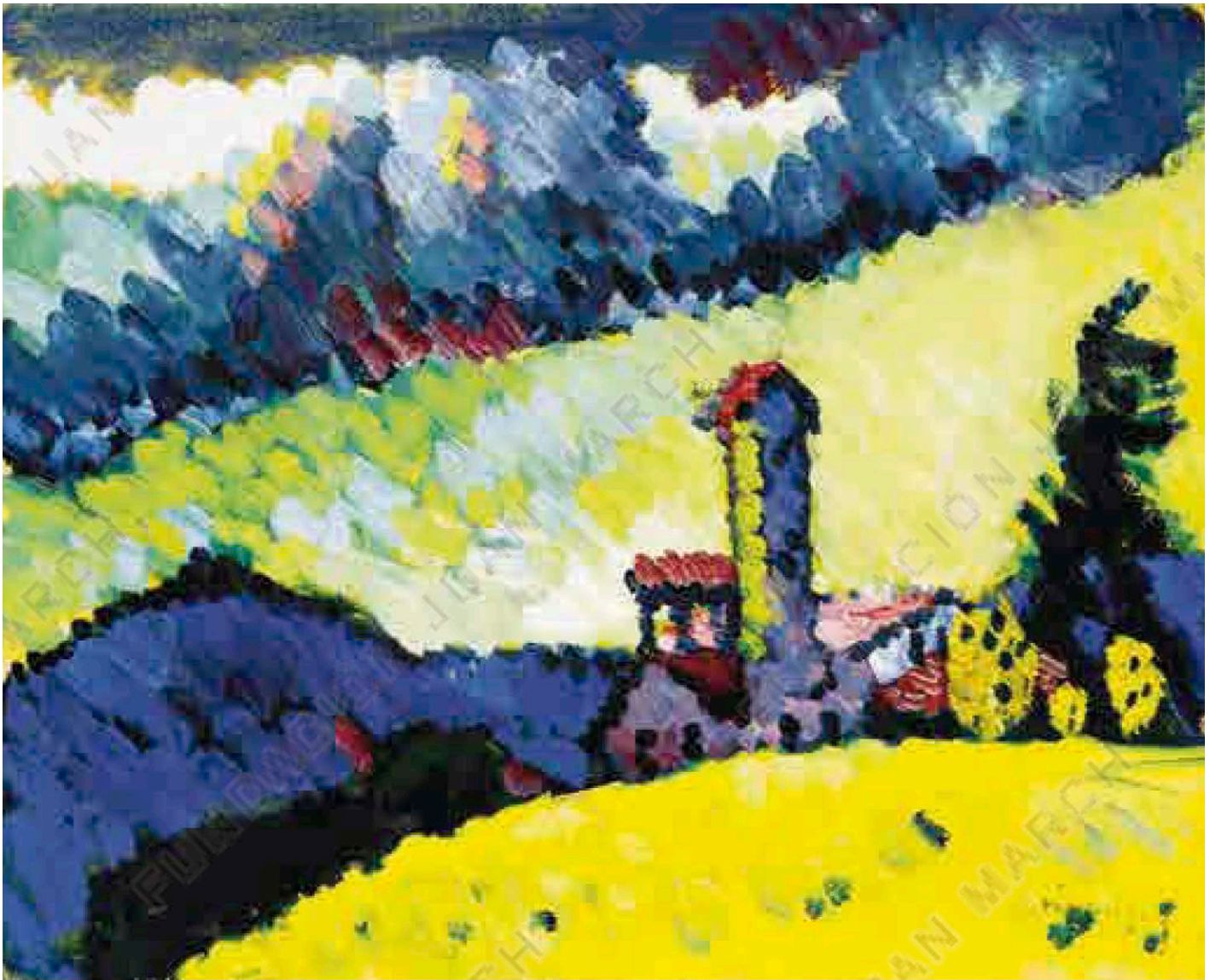
6. Murnau – Casas en el Obermarkt, 1908



«En los estudios que pintaba, me abandonaba a los impulsos del momento. Pensaba poco en las casas y en los árboles; [...] **trazaba sobre la tela líneas y manchas de color** y las hacía cantar lo más fuerte posible. En mi interior resonaba la hora del crepúsculo en Moscú, pero tenía ante los ojos la atmósfera vivamente multicolor de Munich, saturada de luz, con su escala de valores **emitiendo ecos atronadores en las sombras**».

Mirada Retrospectiva (1913)

7. Murnau – Estudio para Paisaje con torre, 1908



8. Murnau – Patio del castillo I, 1908



9. *Riegsee – La iglesia del pueblo, 1908*



10. Caballos, 1909



«El sol disuelve la totalidad de Moscú en una única mancha que, como una tuba enloquecida, hace vibrar el ser interior, el alma entera. ¡No, esta fusión en rojo no es la hora más bella del día! No es sino el acorde final de la sinfonía, que lleva cada color al paroxismo de la vida, que permite y provoca el retumbo de toda Moscú como el fortissimo de una orquesta gigantesca. El rosa, el lila, el amarillo, el blanco, el azul, el verde pistacho, el rojo flamígero de las casas, de las iglesias –cada una con su melodía propia–, el césped de un verde estridente, los árboles de grave zumbido, la nieve con sus mil voces cantarinas, o también el allegretto de las ramas peladas, el anillo rojo, rígido y silencioso de los muros del Kremlin y, por encima, dominándolo todo como un grito de triunfo, como un aleluya ajeno a sí mismo, el largo trazo blanco, grácil y severo, del campanario de Ivan Veliky. Y sobre su cuello esbelto, tenso, estirado hacia el cielo en una eterna nostalgia, la cabeza de oro de la cúpula que, entre las doradas y multicolores estrellas de otras cúpulas, es el sol de Moscú».

Mirada Retrospectiva (1913)

11. El muro rojo. El destino, 1909



«Mucho después, ya en Munich, en cierta ocasión fui hechizado por un espectáculo inesperado que se me ofreció en mi taller. Era la hora inicial del crepúsculo. Llegaba a mi casa con la caja de pinturas después de realizar un estudio, y me encontraba todavía abstraído y ensimismado en el trabajo que acababa de terminar, cuando de repente vi un cuadro de una belleza indescriptible, impregnado de un brillo interior. Al principio quedé paralizado, pero enseguida me dirigí rápidamente hacia aquella misteriosa pintura, en la cual sólo distinguía formas y colores, y cuyo tema era incomprendible. Pronto descubrí la clave del enigma: era uno de mis lienzos puesto de lado y apoyado sobre la pared. Al día siguiente traté de revivir a la luz matinal, la impresión que experimentara la víspera frente al cuadro. Pero sólo lo logré a medias; aun estando de costado, no dejé de reconocer los objetos, y faltaba el bello fulgor del crepúsculo. **Ahora ya estaba seguro de que el objeto perjudicaba a mis pinturas**».

Mirada Retrospectiva (1913)

12. Improvisación 4, 1909



*«Paulatinamente, el elemento abstracto, que aún ayer se escondía tímidamente y era apenas visible tras afanes puramente materialistas, pasa en el arte a un primer plano. El desarrollo, y finalmente el predominio del elemento abstracto, es natural. Porque **cuanto más se hace retroceder la forma orgánica, tanto más pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta**».*

De lo espiritual en el arte (1911)

13. *Improvisación 7*, 1910



14. *Paseo en barca*, 1910



«Cuanto más descubierto esté el elemento abstracto de la forma, más primitivo y puro sonará. Así, en una composición en la que el elemento físico es más o menos prescindible, puede omitirse éste más o menos y sustituirse por formas puramente abstractas o formas físicas totalmente traducidas a lo abstracto. **La intuición debe ser el único juez, guía y armonizador de toda traducción o integración de la forma puramente abstracta.** Mientras más utiliza el artista las formas casi-abstractas o abstractas, más se familiariza con ellas y más se adentra en su terreno. Lo mismo le sucede, guiado por el artista, al espectador, quien va reuniendo conocimientos del lenguaje abstracto y acaba por dominarlo».

De lo espiritual en el arte (1911)

15. Cosacos, 1910-11



«Sentía cada vez con más fuerza, cada vez con más claridad, que en el arte las cosas no dependen de lo «formal», sino de un impulso interior (sinónimo de contenido) que delimita perentoriamente la forma. Un gran paso a este respecto –que para vergüenza mía tardé mucho tiempo en dar– fue el de **resolver exclusivamente el problema del arte a partir de la necesidad interior**, que era capaz de derribar a cada instante todas las reglas y las fronteras conocidas.

Así pues, para mí el territorio del arte se separaba cada vez más del territorio de la naturaleza, hasta el día en que vine a experimentarlos como dos reinos enteramente independientes».

Mirada Retrospectiva (1913)

16. *Árabes III (con cántaro)*, 1911



«La relación inevitable entre color y forma nos lleva a observar los efectos que tiene la forma sobre el color. **La forma misma**, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, **posee su sonido interno**, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma».

De lo espiritual en el arte (1911)

17. *Dentro del círculo*, 1911



«Los elementos de construcción del cuadro no radican en lo externo sino en la necesidad interior.

El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes del cuadro. El período materialista ha producido en la vida, y por lo tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro [...], en el que lo busca todo [...] menos la vida interior del cuadro y su efecto sobre la sensibilidad. Cegado por los medios externos, el ojo espiritual del espectador no busca el contenido que se manifiesta a través de esos medios».

De lo espiritual en el arte (1911)

18. *Diluvio I*, 1912



«La forma, en un sentido estricto, no es más que la delimitación de una superficie por otra. Esta es su caracterización externa. Pero como todo lo externo encierra necesariamente un elemento interno (que se manifiesta de manera más o menos clara), toda forma tiene un contenido interno. **La forma es pues la expresión del contenido interno**».

De lo espiritual en el arte (1911)

19. *Pintura con forma blanca*, 1913



«[...] el color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla. El ojo el mazo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, por esta o aquella tecla, hace vibrar adecuadamente el alma humana. La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a ésta, base principio de la necesidad interior».

De lo espiritual en el arte (1911)

20. *Improvisación 34 (Oriente II)*, 1913



«Aún hoy tengo la sensación que experimenté [...] al ver cómo los colores salían del tubo. Una presión del dedo y surgían, uno tras otro, esos seres extraños que llamamos colores, jubilosos, solemnes, reflexivos, soñadores, absortos en sí mismos, con profunda seriedad, con pícara diablura, con un suspiro de liberación, con un hondo lamento de duelo, con una fuerza y una resistencia desafiantes, una flexibilidad y una abnegación sumisas, un dominio pertinaz de sí, con gran sensibilidad en su equilibrio inestable; colores que vivían una existencia independiente, dotados de las cualidades necesarias para un futuro de plena autonomía y dispuestos a plegarse en cualquier instante a nuevas combinaciones, a mezclarse entre ellos y crear una infinidad de mundos nuevos. Algunos yacen allí, agotados ya, debilitados, endurecidos, cual fuerzas exhaustas, recuerdos vivos de antiguas posibilidades descartadas por el destino. Como para entrar en un combate, en una batalla, del tubo salen colores frescos, fuerzas jóvenes que reemplazan a las viejas. En el centro de la paleta se forma un extraño mundo con los restos de los colores ya utilizados que, lejos ahora de su fuente, vagabundean sobre los lienzos en encarnaciones necesarias. Hay aquí un mundo nacido parcialmente de la voluntad de crear, en cuanto a los cuadros ya pintados, pero también generado y decidido por el azar, por el enigmático juego de unas fuerzas ajenas al artista. Y yo le debo mucho al azar: me ha enseñado más que cualquier profesor o cualquier maestro».

Mirada Retrospectiva (1913)

21. Composición VII, 1913



«Dos elementos constituyen la obra de arte: el elemento interior y el elemento exterior.

El primero, tomado aparte, es la emoción del alma del artista. Esa emoción posee la capacidad de suscitar una emoción fundamentalmente análoga en el alma del espectador.

Mientras el alma esté ligada al cuerpo, normalmente no puede entrar en vibración sino por medio del sentimiento. Éste es pues el puente que conduce de lo inmaterial a lo material (el artista) y de lo material a lo inmaterial (el espectador).

Emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción.

Para que el contenido, que primero vive «abstractamente», se convierta en obra, hace falta el segundo elemento –el elemento exterior–, que sirve para materializarlo. Por eso el contenido aspira a un medio de expresión, a una forma «material».

La obra es pues la fusión inevitable e indisoluble del elemento interior y del elemento exterior, es decir, del contenido y de la forma.

*El elemento determinante es el contenido. Así como la palabra no determina el concepto sino que el concepto determina la palabra, el contenido es el que determina la forma: **la forma es la expresión material del contenido abstracto**».*

La pintura como arte puro (1913)

22. Improvisación con formas frías, 1914



«La pintura es el choque rugiente de mundos diferentes destinados a crear en su combate y por su combate el mundo nuevo que llamamos la obra. Desde el punto de vista técnico, **cada obra nace exactamente como nació el cosmos...**, por obra de catástrofes que, **partiendo de los caóticos rugidos de los instrumentos, terminan por crear una sinfonía que es lo que se llama la música de las esferas.** La creación de una obra es la creación del mundo».

Mirada Retrospectiva (1913)

23. Pintura con tres manchas, 1914

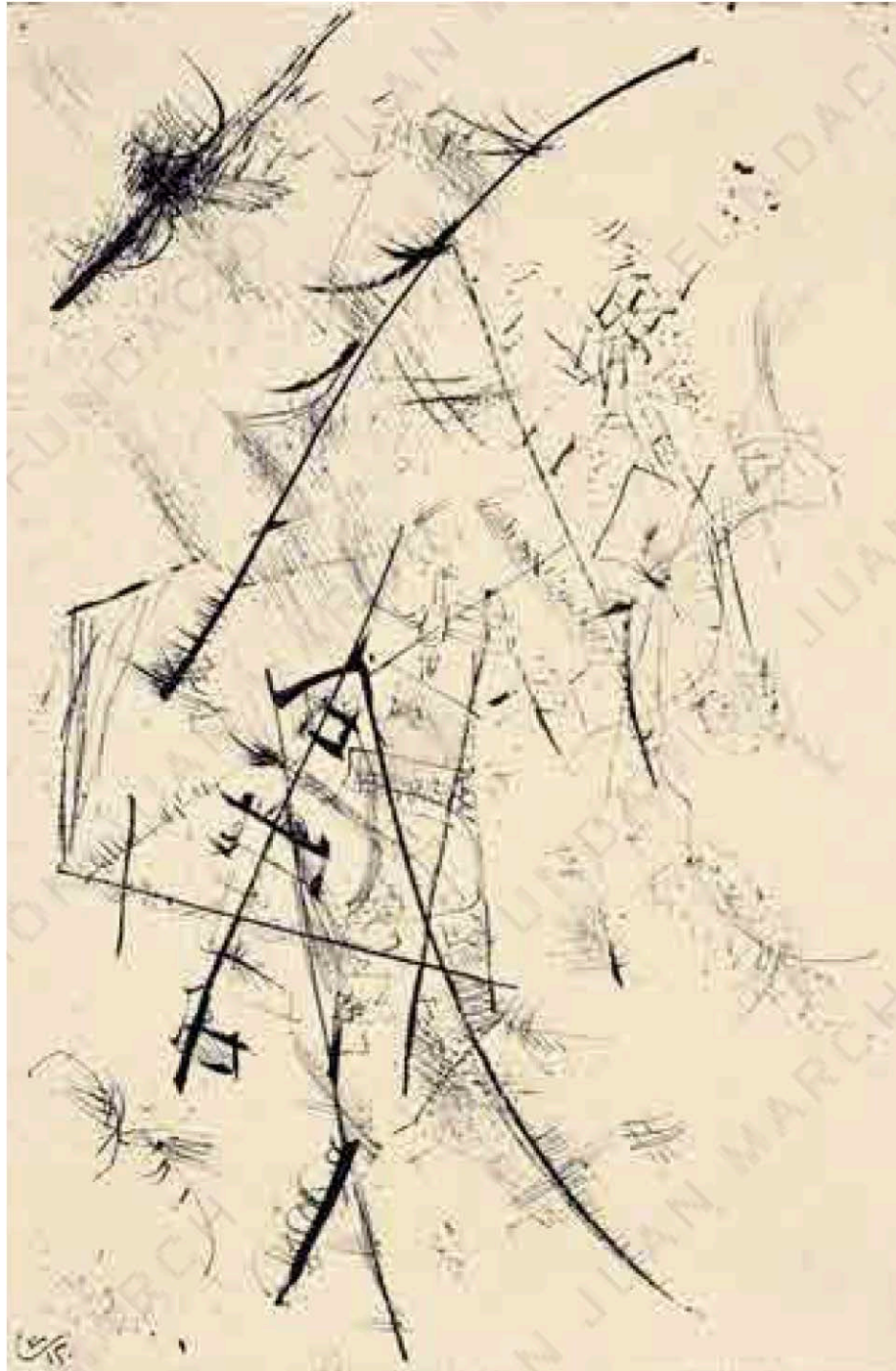


«El «buen» dibujo es aquel que no puede alterarse en absoluto sin que se destruya su vida interior, independientemente de que el dibujo contradiga a la anatomía, a la botánica o a cualquier otra ciencia. No se trata de que el artista contravenga una forma externa (y por lo tanto casual) sino de que el artista necesite o no esa forma tal como existe exteriormente. Del mismo modo se han de emplear los colores, no porque existan o no con ese matiz en la naturaleza sino porque sean o no necesarios en ese tono para el cuadro. En pocas palabras: el artista no sólo puede sino debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. No son necesarias ni la anatomía u otras ciencias, ni la negación del principio de éstas, sino la libertad sin trabas del artista para escoger sus medios. Esta necesidad es el derecho a la libertad absoluta, que es un delito en el momento en que no descansa sobre la necesidad».

De lo espiritual en el arte (1911)

24. Aves exóticas, 1915





25. *Abstracto (Sin objeto)*, 1915



26. *Grabado III*, 1916

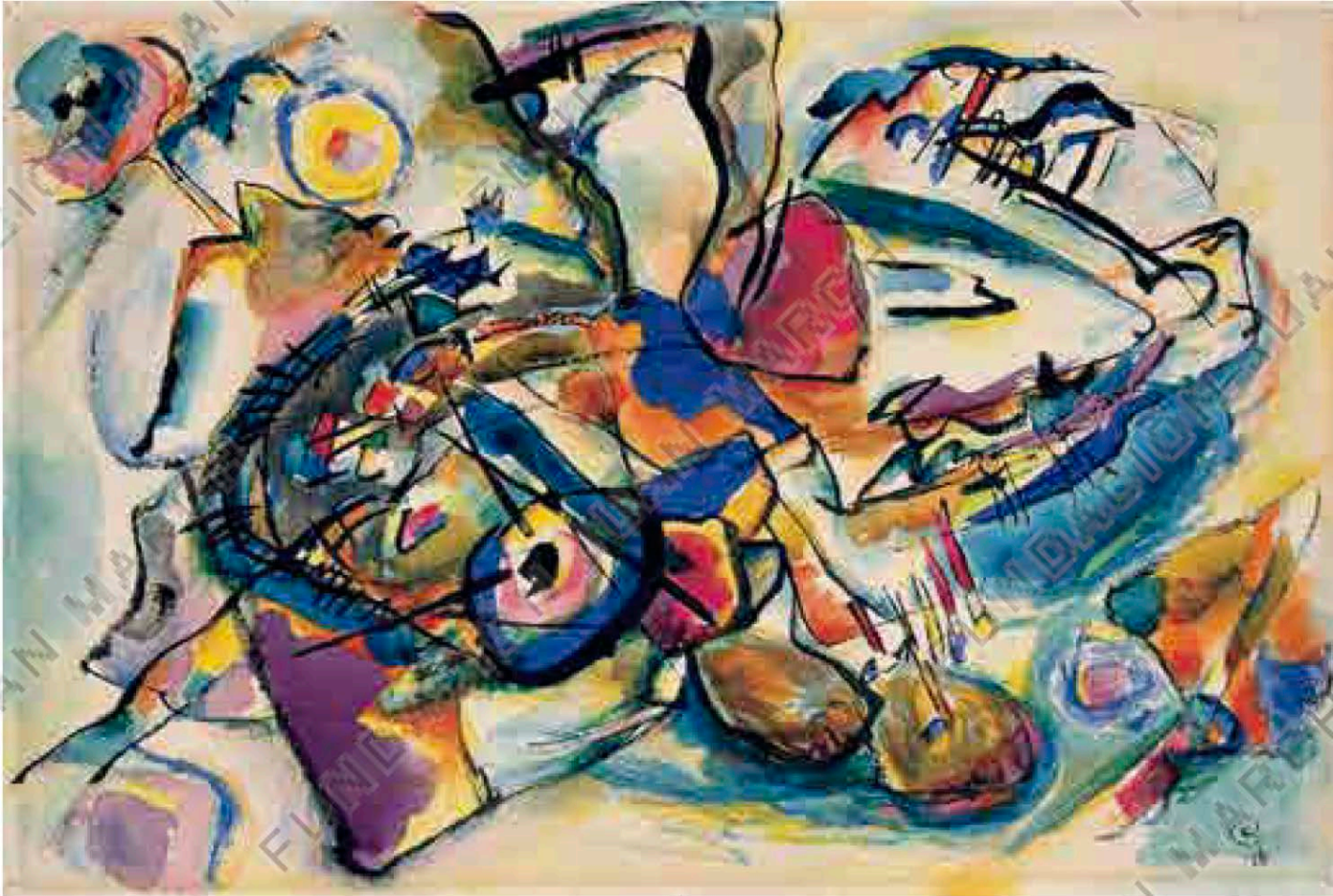


27. *Grabado IV*, 1916

28. *Sin título*, 1916



29. *Sin título*, 1916



30. *Naif*, 1916



31. *Sin título*, 1916



«[...] Me gustaría hacer un gran paisaje de Moscú –tomar elementos por doquier y reunirlos en un cuadro–, piezas fuertes y débiles mezcladas en un todo, de igual manera que el mundo es una mezcla de elementos diferentes. Tiene que ser como una orquesta. [...] A las ocho de la tarde me acerqué al Kremlin para ver las iglesias desde la perspectiva que necesitaba para el cuadro. Y se desplegaron ante mis ojos nuevas riquezas. [...] Poco a poco se desarrolla en mi imaginación, y lo que era tan sólo deseo adquiere formas reales».

Extractos de cartas de Kandinsky enviadas a Gabriele Münter el 4 de junio y el 4 de septiembre de 1916.

32. Moscú I. La Plaza Roja, 1916



33. *San Jorge IV*, c. 1917



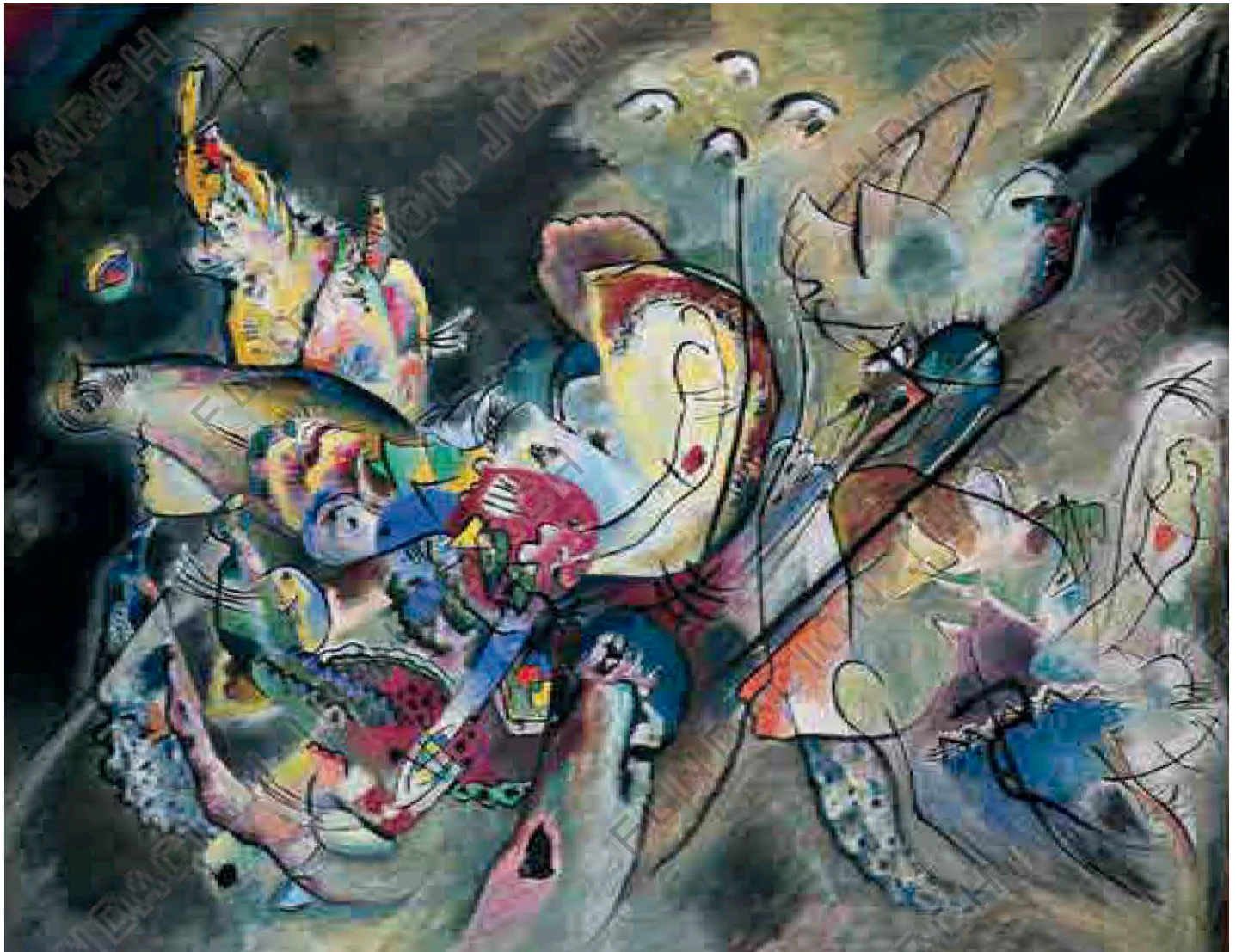
34. *Meridional*, 1917



«La «comprensión» de esta clase de cuadros exige la misma liberación que la «comprensión» de los cuadros realistas: también frente a ellos **debemos ser capaces de entender el mundo entero tal como es, sin agregarle interpretación alguna referida a objetos.** Esas formas abstractas (líneas, superficies, manchas, etc.) no tienen importancia como tales, sino que la tienen únicamente por su resonancia interior, por su vida, así como en las obras realistas lo que cuenta no es el objeto mismo o su envoltura exterior, sino que lo que cuenta es su resonancia interior, su vida. En el arte abstracto, el elemento «objetivo» reducido al mínimo debe reconocerse como el elemento real más vigoroso».

Sobre la cuestión de la forma (1912)

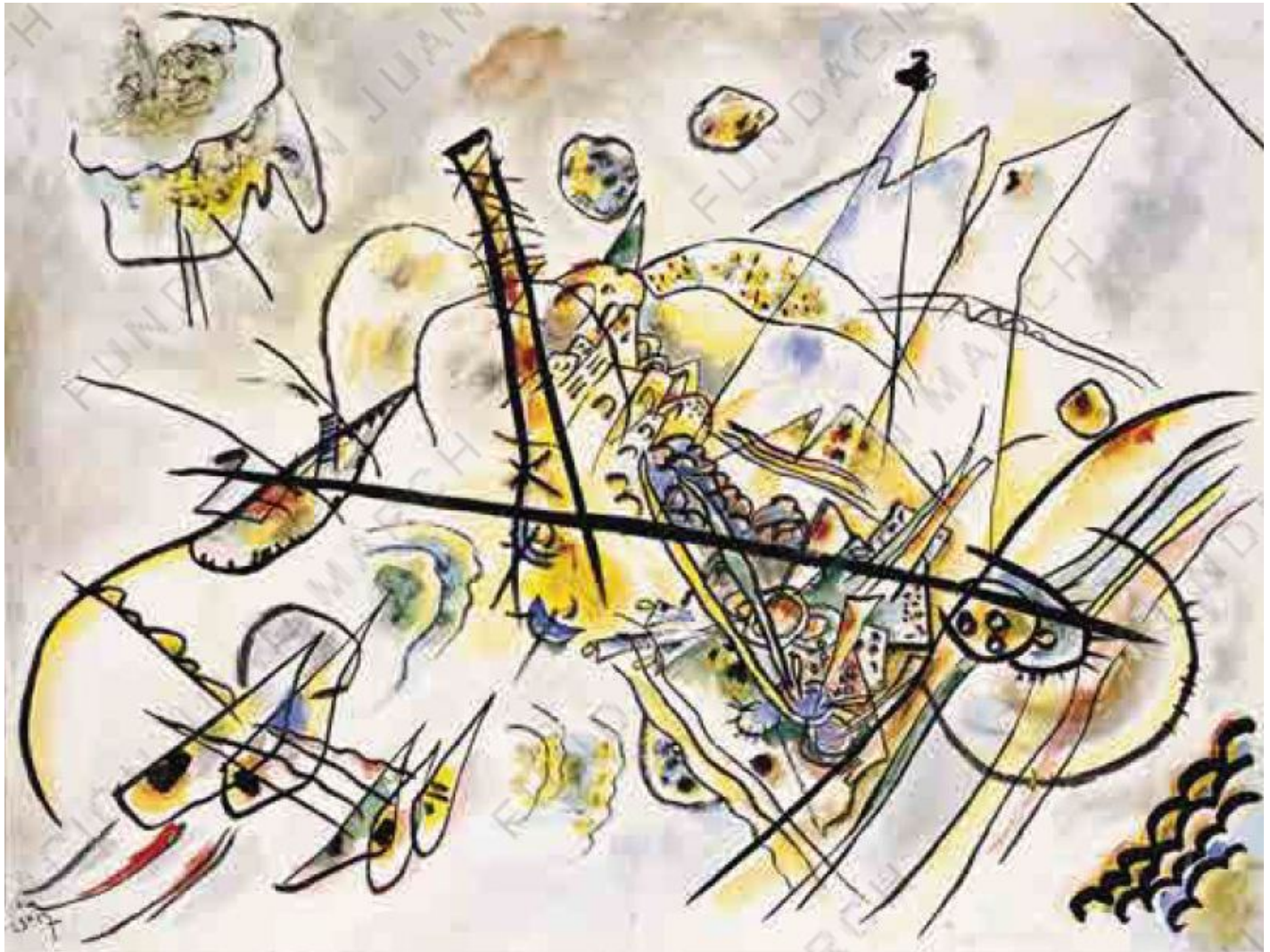
35. *Agitación*, 1917



«Un triángulo [...] es uno de esos entes con su propio perfume espiritual. En relación con otras formas, este perfume se diferencia, adquiere matices consonantes, pero, en el fondo, permanece invariable, como el olor de la rosa que nunca podrá confundirse con el de la violeta. Lo mismo sucede con el círculo, el cuadrado y todas las demás formas».

De lo espiritual en el arte (1911)

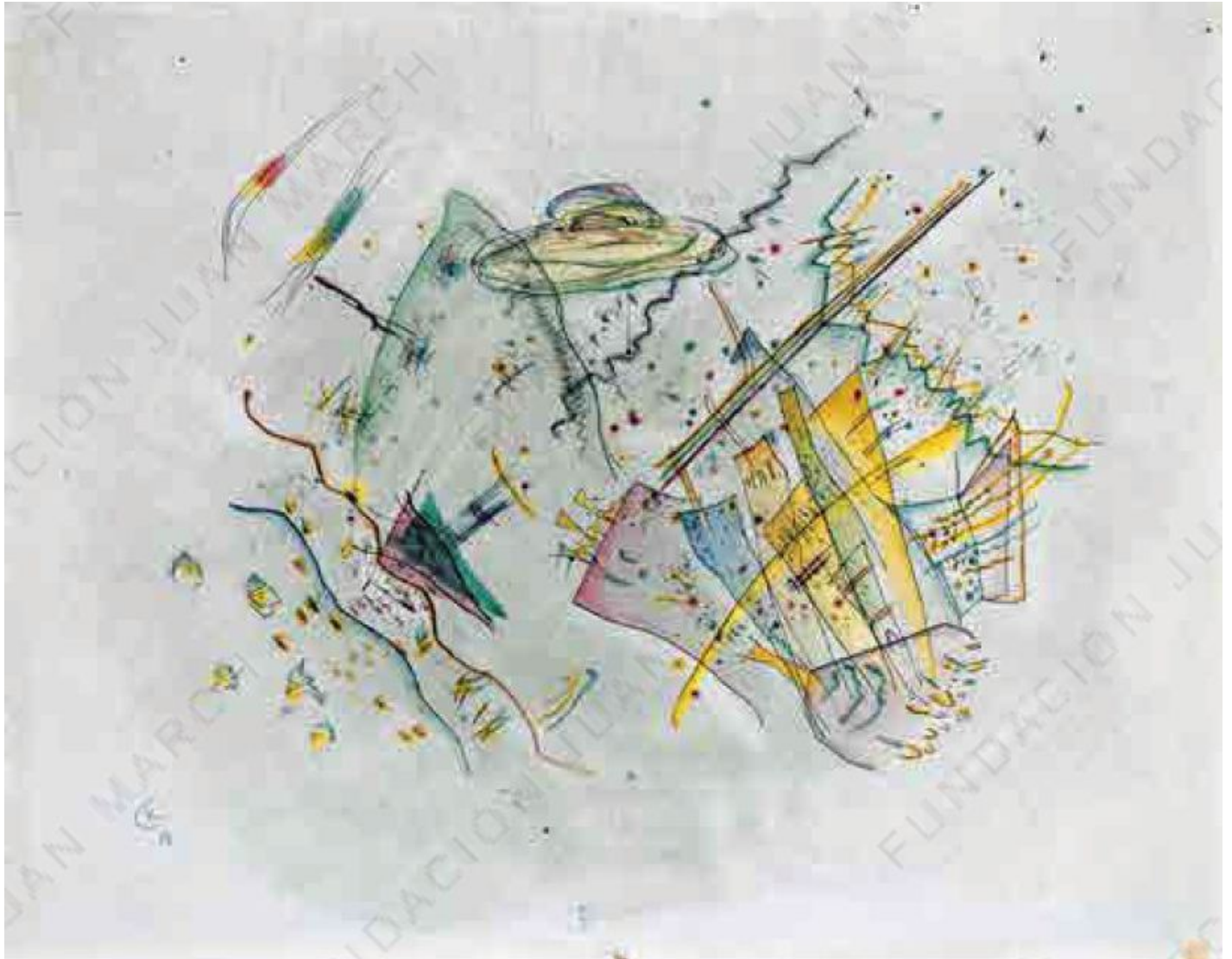
36. Sin título, 1917



37. *Composición abstracta*, c. 1915-17

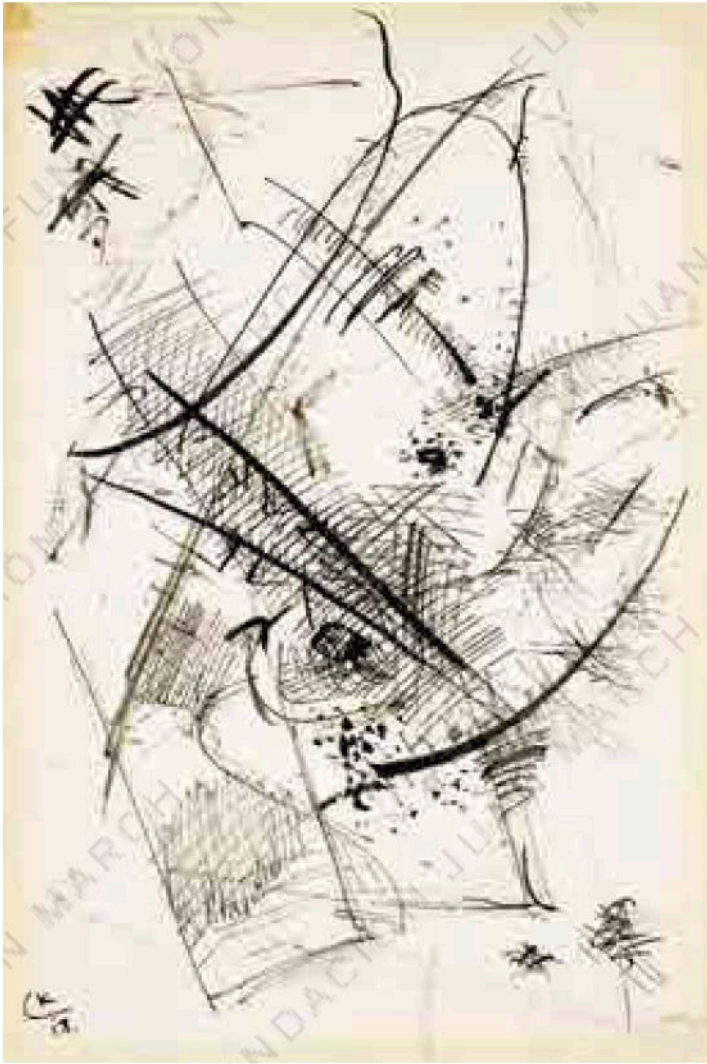


38. *Composición lineal y cromática*, 1918

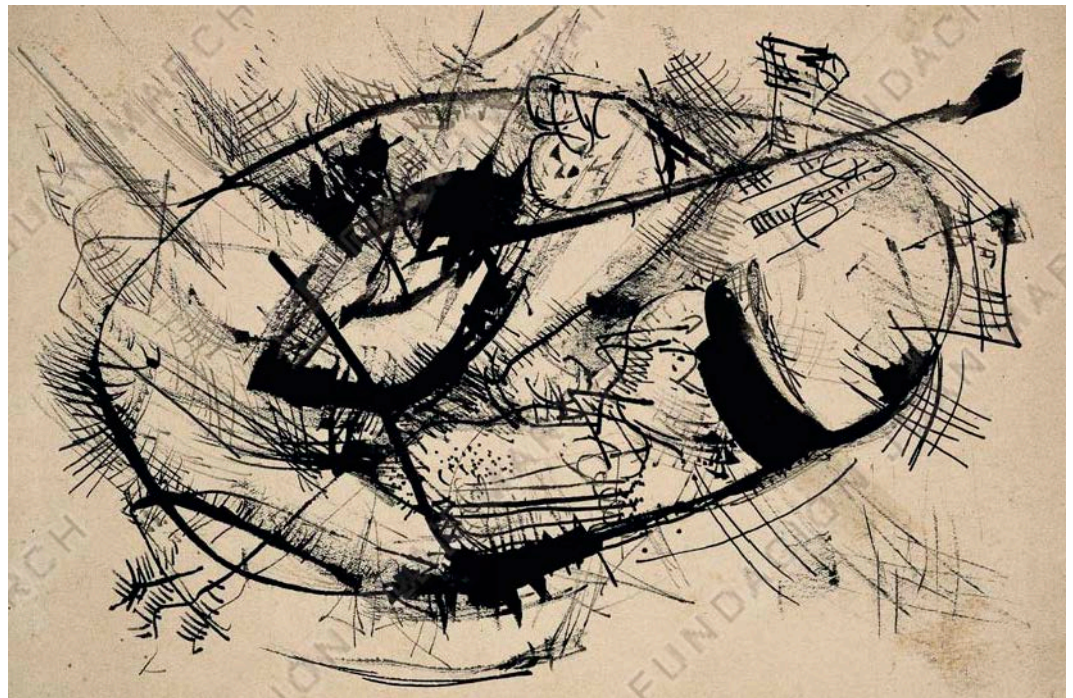




39. *Composición lineal*, 1918



40. *Abstracción*, 1918



41. *Dibujo abstracto*, c. 1918

«[...] El blanco, que a veces se considera un «no-color» (gracias sobre todo a los impresionistas que «no ven el blanco en la naturaleza»), es símbolo de un mundo, donde han desaparecido todos los colores como cualidades y sustancias materiales. Ese mundo está tan por encima de nosotros que no nos alcanza ninguno de sus sonidos. De allí nos viene un gran silencio, que representado materialmente parece un muro frío infranqueable, indestructible e infinito. Por eso **el blanco actúa sobre nuestra alma como un gran silencio absoluto**. Interiormente suena como un «no-sonido», que puede equipararse a determinadas pausas musicales que sólo interrumpen temporalmente el curso de una frase o de un contenido sin constituir el cierre definitivo de un proceso. Es un silencio que no está muerto sino, por el contrario, lleno de posibilidades».

De lo espiritual en el arte (1911)

42. Óvalo blanco, 1919



«Todo lo que podría decir de mí mismo o de mis cuadros no puede referirse sino superficialmente al puro sentido artístico; el observador debe aprender a mirar el cuadro como la representación gráfica de un estado de espíritu y no como la representación de ciertos objetos».

Carta a Arthur Jerome Eddy (1913)

43. Introducción musical. Cuña violeta, 1919



«Creo que la filosofía del futuro, además de estudiar la existencia de los fenómenos, estudiará también su espíritu con especial atención. Sólo así se creará una atmósfera que permita al conjunto de la humanidad sentir el espíritu de las cosas, vivir ese espíritu aun de manera enteramente inconsciente, de idéntico modo que, hoy en día, los hombres en general todavía viven inconscientemente el aspecto externo de los fenómenos, lo cual explica la complacencia del público ante el arte figurativo. Sin embargo, será preciso que el hombre experimente inicialmente el lado espiritual de los fenómenos abstractos. Gracias a esta nueva capacidad, bajo el signo del «espíritu» se llegará al goce del arte abstracto, es decir, absoluto».

Mirada Retrospectiva (1913)

44. *Composición cromática*, 1920





UNA PEQUEÑA GUÍA PARA LA OBSERVACIÓN DE LA *COMPOSICIÓN VII*

Una pequeña guía para la observación de la *Composición VII* Marion Ackermann

Con la conciencia de un artista conceptual, Wassily Kandinsky planeaba crear una obra maestra que fuese a la vez su mayor pintura. Se preparó durante meses, desarrollando las más diversas ideas pictóricas en centenares de dibujos, grabados, acuarelas y estudios al óleo. Por fin encargó un bastidor especialmente grande, de 2 x 3 metros, y en noviembre de 1913, en el breve espacio de cuatro días, realizó una pintura que tituló *Composición VII* [cat. 21 y fig. 1]. A lo largo de su vida, Kandinsky atribuyó el rango de “composición” a sólo diez de sus obras. Otra prueba del procedimiento conceptual del pintor es que, cada uno de esos cuatro días, hizo que su compañera Gabriele Münter tomara una fotografía para documentar cada paso de la composición [fig. 2a-d]. Probablemente, Kandinsky quería conservar el recuerdo del proceso creativo de este cuadro tan sumamente importante para él y, al mismo tiempo, asegurar la futura oportunidad de ilustrar la obra a la luz de la teoría¹. Pero, sin duda, pensaba también en su público, en la “posteridad”.

Las fotografías muestran claramente que, en primer lugar, quedan ocupados el margen inferior izquierdo y el centro de la *Composición VII*. Las otras partes del cuadro están dispuestas con trazos oscuros o bases planas de color blanco. Parece ser que el punto de partida del pintor fue la estructura gráfica de fondo. En el margen inferior izquierdo vemos aún el único signo claramente legible –en el contexto de las obras de Kandinsky– que remite directamente a la barca de remos, símbolo capital en él. Además, también hallamos restos de objetos ocultos, procedentes de los ciclos temáticos del diluvio, el juicio final y la resurrección². El propio Kandinsky definió posteriormente esta pintura como “no figurativa”, insistiendo en que no había partido de ningún tema ni de formas de origen corporal³.



Fig. 1: *Composición VII*, 26-29 de noviembre de 1913.

En la versión definitiva, primero llaman la atención las superficies legibles de los elementos pictóricos y gráficos, que son individuales: separación consecuente, que Kandinsky consideraba desde 1911 una premisa importante en el camino de la abstracción. Los contornos que rodean los objetos se independizan en la pintura en forma de elementos gráficos propios. Asimismo, la superficie cromática liberada de tal modo se convierte en una mancha de color, pues el color se esparce dinámicamente hacia todos lados, en vez de ser retenido por la línea rígida y permanecer atado al objeto.

En la *Composición VII*, Kandinsky consigue a través de superposiciones refinadas una penetración intensiva de los elementos pictóricos y gráficos en el cuadro. Colocó los elementos gráficos donde quería evidenciar efectos pictóricos: por ejemplo, marcando la dirección de la expansión dinámica de los colores mediante haces de líneas o bien frenándolos con ellas [fig. 3]. Los movimientos cromáticos llamados “efusiones” quedaban también indicados por medio de líneas y sombreados de rayas. La fuerza del color que se extiende libremente genera una enorme dinámica interna. Al mismo tiempo, las confluencias originan un ámbito impreciso, con partes “borrosas” como de neblina. Kandinsky utilizó la metáfora del “baño de vapor ruso” para explicar este efecto. Preferentemente se sirvió también color “sucio” (óleos mal mezclados, de tono gris o marrón, como los restos que solían quedar en la paleta) en contraste con las coloraciones nítidas.

La inmensidad de tonalidades entremezcladas –que el observador sólo puede ir distinguiendo de modo progresivo– y las múltiples configuraciones de formas cromáticas alargan hasta el extremo el tiempo de observación de este cuadro, aunque contribuya también a ello la total carencia de horizontales y verticales estabilizadoras, así como las intersecciones de los contornos. Y esa era justamente la intención de Kandinsky: que el observador pasase el máximo tiempo posible ante esta pintura⁴. Pero su principal propósito era que el observador participara en el cuadro de todas las maneras imaginables. Ya desde lejos tenía que sentirse atraído sólo por la luminosidad y variedad de colores. Al acercarse, su mirada –en un movimiento digamos paralelo a la superficie del cuadro– debía seguir la elipse formada por la diagonal desde el ángulo inferior izquierdo hasta el superior derecho. Esta forma elíptica que libera y aprisiona simultáneamente las fuerzas dinámicas de la



Figs. 2 a-d: Fotografías sobre la creación de la *Composición VII*, realizadas por Gabriele Münter el 26, 27, 28 y 29 de noviembre de 1913.





Fig. 3: *Composición VII*. Detalle: ángulo superior izquierdo.

pintura, ya estaba dibujada como esquema en un esbozo preparativo que sirvió para la *Composición VII* [fig. 4].

Kandinsky exigía del observador una nueva lectura que correspondiese al mensaje del cuadro: explorar una forma cromática tras otra, es decir, ir descubriéndolas a través de esos campos de tensión que se habían creado y, por lo tanto, “pasear *por el cuadro*” por decirlo así⁵. Al fin, para la máxima proximidad de observación de la pintura, Kandinsky incluso marcó diferencias directamente en la superficie, acentuando ciertos puntos del óleo con témperas muy pastosas, de tal modo que partes más mates y otras más brillantes quedaban sutilmente diferenciadas⁶.

Algunos de los esbozos relacionados con la *Composición VII* se componen, casi en la misma proporción, de elementos textuales y pictóricos. Los textos pueden tener un carácter de llamada, como cuando el pintor anotó en una hoja, a modo de indicación para sí mismo: “Primero fijar!!! esquema. Luego [crear] enlaces + interrupciones...” [fig. 5].

En el cuadro se definen unos determinados centros, superficies limitadas, circulares u ovaladas, y caracterizadas con lemas que corresponden a los temas básicos: arriba a la izquierda “líneas color dif[erente] valor en paralelo”, luego “ensueño”, “confusión” o también “formas duras”, contrastando por otro lado con “formas blandas apenas o poco visibles”, y abajo a la derecha, “trabas”, etc. Kandinsky utilizaba conceptos de categorías completamente distintas, indicaciones descriptivas puramente formales o bien asociaciones subjetivas, con las que también entran en juego los aspectos de contenido, como “ensueño” o –en otro esbozo– “flotar” y “abismo” para los dos ángulos inferiores del cuadro. Algunas llamadas sirven de estímulo para la posterior elaboración de determinadas ideas. Otras anotaciones evidencian una reflexión complementaria del artista. Los impulsos van del texto a la imagen y viceversa: de un campo a otro. La relación entre pintura y grafismo también se caracteriza por la misma actividad productiva. Mediante un cambio de medios, Kandinsky logra seguir desarrollando unos aspectos pictóricos determinados, o bien revisarlos en el momento de ponerlos en práctica. La mancha, por ejemplo, su medio de expresión pictórico más importante, gráficamente la ensaya como “borrón” [fig. 6].

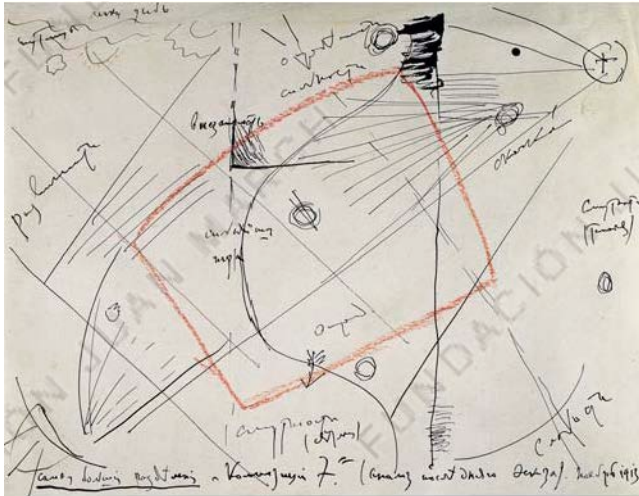


Fig. 4: Dibujo analítico para la *Composición VII*, noviembre de 1913. Cat. exp.: *Das bunte Leben* (*La vida multicolor*), núm. 536.

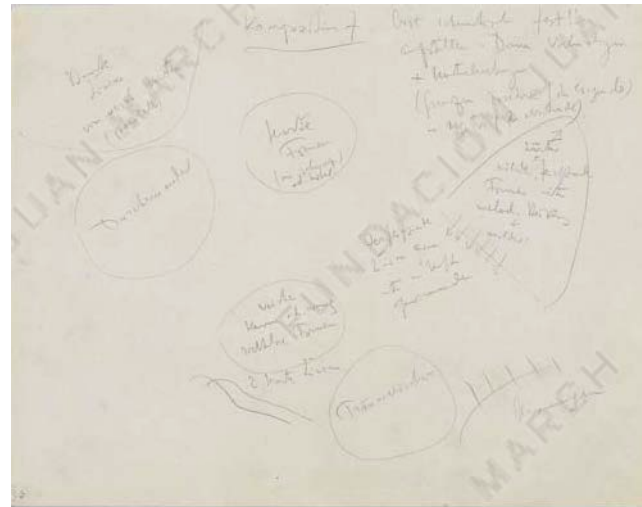


Fig. 5: Dibujo esquemático para la *Composición VII*, 1913. Cat. exp.: *Das bunte Leben* (*La vida multicolor*), núm. 531.

En casi todos los estudios para la *Composición VII* hay una configuración análoga para marcar el centro: unos círculos concéntricos de varios colores, con una forma rectangular colocada de través [fig. 7]. Esto aparece (en sentido literal, como quien dice) como eje y centro de rotación del cuadro. Poco después de realizar la *Composición VII*, Kandinsky formuló el final de la escenografía de *Violeta*, en la que se da vida a procesos internos de la pintura, al ser “escenificados” en forma de obra poética de teatro:

“Todo el cuadro gira: se pone del lado izquierdo, que se convierte en la parte inferior; lo de arriba pasa entonces abajo. Aún otra vuelta rápida. Otra más. Y otra y otra.”

Cada vez más rápido. Todo el cuadro gira como una rueda, aumentando de velocidad.

Se oyen chasquidos de látigo. Cada vez más fuertes y rápidos. Los colores y los sonidos se desencadenan vertiginosamente. “Un disparo. Todo [queda] oscuro y silencioso”⁷. Contemplar una pintura suya invertida ya le había enseñado en sus primeros años en Munich la “visión abstracta”, con lo que había dado un paso decisivo, según relata el mismo Kandinsky en sus *Miradas retrospectivas* autobiográficas. Posteriormente invertirá de vez en cuando la pintura en la que trabaja. Pero en *Violeta* va aún



Fig. 6: Esbozo para la *Composición VII*, 1913. Cat. exp.: *Das bunte Leben* (La vida multicolor), núm. 521.

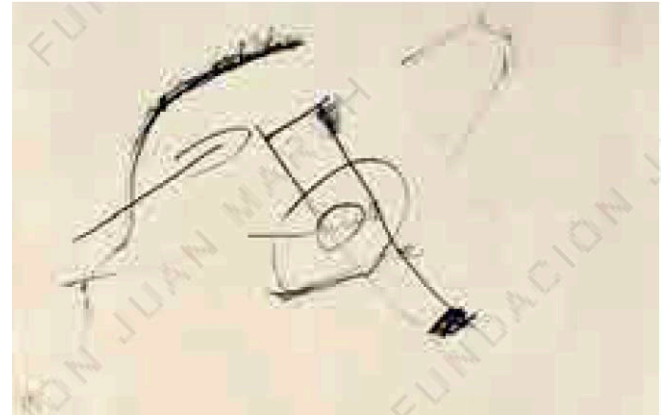


Fig. 7: Esbozo para la *Composición VII*, 1913. Cat. exp.: *Das bunte Leben* (La vida multicolor), núm. 527.

más allá: por medio del lenguaje describe una escena en la que el cuadro se libera totalmente de su fijación estática y se expone a unas fuerzas centrífugas desencadenantes. El tema que ya trata en la *Composición VII* –interrumpido alrededor de un año y medio, cuando apenas tuvo tiempo de pintar a causa de las circunstancias ocasionadas por la guerra– sigue desarrollándolo en 1916 en el cuadro *Moscú II*, cuya composición centrífuga hace que la parte central se separe de los márgenes. Como consecuencia, se propaga un efecto de remolino y al observador le parece estar mirando un profundo cráter o el ojo de un huracán. Al mismo tiempo, los márgenes del cuadro resultan un problema, pues la dinámica que se desarrolla en el centro choca con la estática de los márgenes.

Valiéndonos nuevamente de la metáfora, los márgenes son como la resaca de cualquier torrente impetuoso. A través de la oposición que ofrece el límite de la orilla, las aguas retroceden y, por fuerte que sea el aluvión, vuelven a su cauce. Kandinsky dedicó mucha atención al tema de los márgenes de los cuadros. Pero el problema de los márgenes también preocupó principalmente a los cubistas, que a menudo preferían formatos redondeados.

En la *Composición VII* de Kandinsky, así como en *Moscú II*, un movimiento circular choca contra un rectángulo estático, de modo que los cuatro ángulos sobresalen claramente y es preciso configurarlos.

Especialmente en las pinturas del período moscovita, el artista gustó de presentar de manera programática diversas posibilidades de estructuración de los cuatro ángulos; al fin y al cabo, también para alejarse del homogéneo fondo blanco de los suprematistas, que Kasimir Malevich denominaba el “blanco abismo infinito”.

Así pues, el ángulo inferior derecho de la *Composición VII*, realizado en ocre, también sugiere ligereza, “flotar”, y genera un espacio difuso que parece escapar de los márgenes. En cambio, el ángulo inferior izquierdo permanece atado a la superficie a través del signo negro tan llamativo. Sin embargo, siempre son los diversos efectos espaciales del color, los que crean los límites o los anulan, y en la *Composición VII* no se forman tanto en el fondo, sino más bien dentro de una superficie pictórica muy plana. Esta se construye a base de múltiples capas. La dinámica de la observación recae sobre la dinámica interna del cuadro. La mirada puede comenzar en cualquier punto y desde ahí hacer un reconocimiento de la pintura durante el espacio de tiempo deseado.

Notas:

- 1 Wassily Kandinsky. *Über das Geistige in der Kunst (Sobre lo espiritual en el arte)*. 10ª ed., con una introducción de Max Bill. Berna, s/f.
- 2 Vivian Endicott Barnett. *Das bunte Leben, Wassily Kandinsky im Lenbachhaus (La vida multicolor, Wassily Kandinsky en Lenbachhaus)*. Ed. de Helmut Friedel. Cat. exp., Städtische Galerie im Lenbachhaus. Munich, 1995, p. 446.
- 3 *Ibid.*, pp. 445-s.
- 4 Marion Ackermann. *Kandinskys autobiographische "Rückblicke" im Kontext seiner theoretischen Schriften (Las "Miradas retrospectivas" de Kandinsky en el contexto de sus escritos teóricos)*. Tesis doctoral, Göttingen, 1995. Göttingen, 2000, pp. 209-ss., 279-ss.
- 5 Wassily Kandinsky. *Rückblicke (Miradas retrospectivas)*, 1913, en: *Gesammelte Schriften I (Escritos completos I)*. Ed. de Hans Konrad Roethel y Jelene Hahl-Koch. Berna, 1980, p. 38.
- 6 Rudolf Wackernagel. "Bei Öl auch Aquarell..., bei Aquarell auch Öl usw.", en: *Das bunte Leben, Wassily Kandinsky im Lenbachhaus*, op. cit., p. 566.
- 7 *Violett (Violeta)*, 1914, en: *Kandinsky. Über das Theater (Sobre el teatro)*, elaborado por Jessica Boisel en colaboración con Jean-Claude Marcadé. París, 1998, p. 272.



BIOGRAFÍA

1866 Wassily Kandinsky nace el 4 de diciembre en Moscú. Hijo de Wassily Silvéstrovich Kandinsky, de origen siberiano, director de una sociedad comercial de té, y de la moscovita Lidia Ivánovna Tichéyeva.

1869 Viaje con sus padres a Italia: Venecia, Roma y Florencia.

1871 La familia abandona Moscú y se instala en Odessa, donde el clima del Mar Muerto es más benigno para la delicada salud del padre. Los padres se separan. Una tía, Yelizaveta Tichéyeva, se encarga de su educación y le infunde el gusto por la música y los cuentos.

1874 Inicia la formación musical. Aprende a tocar el piano y, más adelante, el violoncelo.

1876-85 Cursa estudios secundarios en el Instituto de Odessa. Visita Crimea y el Cáucaso. Una vez al año, durante las vacaciones, viaja a Moscú, donde vive su padre.

1885 Se traslada a Moscú. Se interesa profundamente por la belleza mística de la ciudad y los antiguos iconos.

1886 Ingresa en la Universidad de Moscú, cursa estudios de Derecho y Economía.

1889 Participa en una expedición etnográfica, patrocinada por la Sociedad Imperial de Ciencias Naturales, a la región de Vologda. Le impresiona la riqueza del folclore y descubre la pintura popular. Visita el Museo del Ermitage de San Petersburgo y la obra de Rembrandt le conmueve. Primer viaje a París.

1892 Se licencia en Derecho. Se casa con su prima Anya Shimiyákina. Segundo viaje a París.

1893 Comienza a impartir clases en la Universidad de Moscú.

1895 Es nombrado director artístico de la imprenta Kuchverev de Moscú. Visita la exposición de los impresionistas franceses en Moscú, conoce la obra de Monet y queda fascinado por su cuadro *Almiar*. Se da cuenta de que el objeto no es imprescindible en la pintura.

1896 Rehúsa el cargo de profesor en la Universidad de Dorpat (hoy Tartu, Estonia) y abandona la carrera jurídica. Decide dedicarse a la pintura. En diciembre se traslada a Munich, donde cursa estudios artísticos.

1897 Se inscribe en la academia de Anton Azbe, en la que coincide con Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Dimitri Kardovski, Ígor Grabar y otros artistas rusos. Visita la exposición de la Sezession munitense, conoce las propuestas modernistas.

1898 No supera el examen de ingreso en la Academia de Bellas Artes de Munich. Trabaja solo y se dedica principalmente al dibujo. Asiste a las lecciones de anatomía del profesor Sigfried Moillet.

1900 Ingresa en la Academia de Bellas Artes de Munich, asiste a las clases de Franz Stuck, donde también asiste Paul Klee. Comienza a exponer sus obras con la Asociación de Artistas Moscovitas.

1901 Pinta sus primeras aguadas y témperas sobre cartón y pequeños óleos sobre tela adherida a cartón. Primeras representaciones del grupo de cabaret Elf Scharfrichter. Funda la asociación de artistas Phalanx con Rolf Niczky, Waldemar Hecker, Gustav Freytag y Wilhelm Hüsgen, abren una escuela de arte, donde imparte clases de dibujo y pintura. Este

grupo organizará doce exposiciones entre 1901 y 1904. Primer viaje a Rotenburg-obder-Tauber.

1902 Es nombrado presidente de la Phalanx. En verano, viaje con sus alumnos a Kochel (Alta Baviera). Realiza sus primeras xilografías en color. Expone obra por primera vez en la Sezession berlinesa. Escribe reseñas de las exposiciones de Munich en el diario de San Petersburgo *Mir Iskusstva*. Inicia su relación con Gabriele Münter, que asiste a sus clases.



Kandinsky en Dresde, 1905. Fotografía de Gabriele Münter.

1903 En verano, viaje con sus alumnos a Kallmünz (Alto Palatinado). Se cierra la escuela Phalanx. Rehúsa el cargo de jefe de taller de la clase de pintura decorativa en la Escuela de Arte Industrial de Düsseldorf. Viaje a Venecia, pasando por Viena. Publica

en Moscú *Poesías sin palabras* con doce xilografías.

1904 Última exposición de la Phalanx en Munich, el grupo se disuelve. Viaje con Gabriele Münter a Holanda. Se separa de Anya Shimyákina. Expone por primera vez en el Salon d'Automne de París, del que será miembro societario. Expone en la Nueva Sociedad de Artistas, en San Petersburgo. Viaje con Gabriele Münter a Túnez.

1905 Primera exposición individual en la Galería Krause de Munich. Expone en el Salon des Indépendants de París y en la Sociedad de Artistas Rusos de Moscú. Recomendado por Max Lieberman, le aceptan como miembro de la Liga Alemana de Artistas. Estancia en Rapallo (Italia) con Gabriele Münter.

1906 Estancia en París y Sèvres. Conoce a Gertrude Stein, en su casa verá obras de Picasso y Matisse. Miembro de la Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres de París. Recibe el Gran Premio de la Exposición Internacional de París. Participa en el Salon d'Automne de París, en la Sezession de Berlín y expone con los artistas de Die Brücke en Dresde. Publica *Xilografías* en la revista *Les Tendances Nouvelles* de París.

1907 Pinta pequeños paisajes y numerosas escenas rusas mientras permanece en París. Presenta 109 obras en la exposición Musée du Peuple, organizada por el pintor Alexis Mérodack-Jeaneau y la Union Internationale des Beaux-Arts et des Lettres, en Angers. Regresa a Munich. Se traslada a Berlín con Gabriele Münter.

1908 Expone en el Salon des Indépendants y en el de Automne de París y en la Sezession

de Berlín. Invitados por Alexej von Jawlensky y Marianne von Werefkin, pasa el verano con Gabriele Münter en Murnau. Regresa a Munich. Conoce al compositor Thomas von Hartmann, con quien trabajará en la composición escénica *El sonido amarillo* (1908-1914).

1909 Funda y preside la Nueva Asociación de Artistas de Munich (NKVM). Compra con Gabriele Münter una casa en Murnau. Primera exposición de la NKVM en la Moderne Galerie Thannhauser de Munich. Pinta las primeras pinturas sobre vidrio, inspiradas en la tradición bávara, y las primeras *Improvisaciones*. Publica *Xilografías* en París.

1910 Conoce a Franz Marc en la segunda exposición de la NKVM. Pinta sus tres primeras *Composiciones*. Estancia en Rusia. Expone 52 obras en el segundo Salón Internacional de Odessa, organizado por el escultor Vladímir Izdebski, y participa en la primera exposición, organizada por Mijail Lariónov, de la Sota de Diamantes en Moscú. Regresa a Munich. Primera acuarela abstracta. Termina el manuscrito *De lo espiritual en el arte*, en el que incluye su filosofía estética y resume su trabajo.

1911 Asiste con Marc y otros miembros de la NKVM a un concierto de Arnold Schönberg, con quien establecerá una relación epistolar. Conoce a August Macke y vuelve a encontrarse con Paul Klee. Pinta sus primeras *Impresiones* y finaliza sus *Composiciones IV* y *V*. El 2 de diciembre, en los preparativos de la tercera exposición de la NKVM, el jurado rechaza *Composición V* y Kandinsky dimite como presidente de la asociación. Funda, junto con Marc, el grupo Der Blaue Reiter. Primera exposición de este grupo en la Moderne Galerie Thannhauser de Munich. Se divorcia de Anya Shimyákina. *De lo espiritual en el arte* se publica en Munich, algunos fragmentos son leídos por Nikolai Kulbin en el Congreso de Artistas Panrusos, en San Petersburgo.

1912 Segunda exposición de Der Blaue Reiter en la Galería Hans Goltz de Munich. Se publica el almanaque *Der Blaue Reiter*. Primera exposición individual en la Galería Der Sturm de Berlín. Se publica la 2ª y 3ª edición de *De lo espiritual en el arte*.

1913 Participa en la International Exhibition of Modern Art (conocida como “Armory Show”) en Nueva York, posteriormente en Chicago y Boston. Finaliza la *Composición VI* y pinta la *Composición VII*. Der Sturm publica el *Álbum Kandinsky 1901-1913*, que incluye su ensayo *Miradas retrospectivas*. Se publica su libro de poemas en prosa *Sonidos* con 56 xilografías.

Kandinsky en Munich delante de su cuadro *Pequeñas alegrías*, junio de 1913. Fotografía de Gabriele Münter.



1914 Presenta su *Composición VII* en la exposición individual en la Moderne Galerie Thannhauser de Munich (enero), en el Kreis für Kunst [Círculo de arte] de Colonia (enero) y en el Museo de la Sociedad de Bellas Artes de Odessa (abril). Se publica la 2ª edición del almanaque *Der Blaue Reiter*. Se publica en Londres y Boston la versión inglesa de *De lo espiritual en el arte*. Estalla la Primera Guerra Mundial, se refugia con Gabriele Münter en Suiza. Redacta la *Conferencia de Colonia* (publicada póstumamente, en 1957) y comienza a trabajar en el escrito *Punto y línea sobre el plano*. Regresa a Rusia, se instala en Moscú.

1915 No realiza ningún cuadro, sólo dibujos y acuarelas. En Moscú participa en la exposición *El año 1915* con su obra *Composición VII*, entre otras. Estancia en Estocolmo (diciembre-marzo 1916).

1916 Se publica su ensayo *Sobre el artista*. Regresa a Moscú, donde conoce a Nina Andreevsky. Se rompe su relación sentimental con Gabriele Münter.

1917 Se casa con Nina Andreevsky. Viaje a Finlandia. Nace su hijo Vsévolod Vasílievich. Estalla la Revolución de Octubre.

1918 Conoce a Tatlin, quien le invita a colaborar en la nueva política cultural, surgida de la Revolución, como miembro de la Sección de Bellas Artes (IZO) del Comisariado Popular de Instrucción Pública (Narkompros). En julio es nombrado director de la Sección de Teatro y Cine. Es nombrado profesor en los Talleres Libres Artísticos del Estado (SVO-MAS), en Moscú. Miembro de la Oficina Internacional de la IZO, desde donde establece contactos con el arquitecto Walter Gropius, editor de su revista *Iskusstvo*. En diciembre es nombrado miembro de la comisión para la

organización del Museo de la Cultura Pictórica. Se publica en ruso *Miradas retrospectivas*.

1919 Es nombrado director del Museo de la Cultura Pictórica, en Moscú, y trabaja en la organización de un sistema de red de museos provinciales. Es nombrado jefe de la comisión de adquisiciones y se encarga del nombramiento de comisariados de las artes en todas las grandes ciudades. Miembro del comité para la edición de una enciclopedia de bellas artes. Conoce a Pévsner, Gabo y Chagall. Choca con Rodchenko y Stepánova en discusiones referentes a la enseñanza. En diciembre, invitado por Malevich y el Lissitzky, participa en la Primera Exposición Nacional, en Moscú.

1920 Participa en la creación del Instituto de Cultura Artística (INKHUK), donde presenta el programa pedagógico. Es nombrado profesor honorario de la Universidad de Moscú. Presenta su *Composición VII* en Moscú, en la exposición individual organizada por el Estado. El 16 de junio muere su hijo Vsévolod Vasílievich. En diciembre, su programa es rechazado y abandona el INKHUK.

1921 Funda, junto con Kogan, la Academia Rusa de Ciencias Artísticas de Moscú (RAKHN), de la que es nombrado vicepresidente. En diciembre abandona Moscú y se traslada a Berlín.

1922 Walter Gropius le ofrece una plaza de profesor en la Bauhaus, se instala en Weimar. Imparte un curso sobre el color y dirige el taller de pintura mural. Publica en Berlín *Pequeños mundos* con 12 estampas (4 xilografías, 4 aguafuertes y 4 litografías).

1923 Primera exposición individual en Nueva York, organizada por la Société Anonyme, de la que es nombrado vicepresidente. Pinta

Composición VIII. Escribe *Sobre la síntesis escénica abstracta*, *Los elementos básicos de la forma* y *Curso y seminario sobre el color* para la revista de la Bauhaus. Primera exposición de la Bauhaus en Weimar.

1924 Funda, junto con Klee, Feininger y Jawlensky, el grupo Die Blauen Vier. El grupo expone en los Estados Unidos.

1925 La Bauhaus se traslada de Weimar a Dessau, tras los ataques perpetrados por el partido nacionalsocialista. Otto Ralf funda la Sociedad Kandinsky, integrada por importantes coleccionistas de su obra.



Edificio de la Bauhaus en Dessau (Alemania).

1926 Se publica en Munich *Punto y línea sobre el plano*. Con motivo de su 60 aniversario se organizan exposiciones en Dresde, Berlín, Dessau y Brunswick, y la Bauhaus le dedica un número monográfico en su revista *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung*. Se traslada a vivir a las casas adosadas para profesores de la Bauhaus, diseñadas por Gropius, donde tendrá por vecino a Paul Klee.

1927 Imparte un curso de “pintura libre” en la Bauhaus. Conoce a Christian Zervos, director de la revista *Cahiers d’Art*. Pasa el verano con Arnold Schönberg en el lago Wörther (Austria).

1928 Obtiene la nacionalidad alemana. Realiza los decorados y figurines para

Cuadros de una exposición, de Mussorgsky, en el Friedrich-Theater de Dessau. 2ª edición de *Punto y línea sobre el plano*.

1929 Viaje a Bélgica, donde conoce a James Ensor. Vacaciones con Paul Klee en Hendaya. Recibe la Medalla de Oro y el Premio de Honor en la exposición del Künstlerbund en Colonia.

1930 Participa en la exposición *Cercle et Carré* en París.

1931 Primera colaboración en la revista *Cahiers d’Art* con el artículo “Reflexiones sobre el arte abstracto”.

1932 Es clausurada la Bauhaus por orden del gobierno nacionalsocialista. Se traslada a Berlín, donde la escuela sigue su actividad como entidad privada.

1933 El 11 de abril, por orden de Goering, se clausura definitivamente la Bauhaus. Se traslada a París y, por consejo de Marcel Duchamp, se instala en Neuilly-sur-Seine.

1934 Conoce a Brancusi, Léger, Miró, Mondrian y los Delaunay.

1935 Rechaza la invitación para una estancia como profesor visitante en el Black Mountain College (Carolina del Norte), donde impartían clases Josef y Annie Albers. Conoce a Marinetti en la exposición de los futuristas italianos en la Galería Bernheim-Jeune de París.

1936 Participa en la exposición *Cubism and Abstract Art* en el MOMA de Nueva York y en *Abstract and Concret* en Londres. Pinta *Composición IX*.

1937 Retrospectiva en la Kunsthalle de Berna. El gobierno nacionalsocialista le con-



Kandinsky y Nina, 1933.

fisca 57 obras expuestas en varios museos alemanes, 14 de las cuales se incluyen, en julio, en la exposición *Arte Degenerado* en la Haus der Kunst de Munich.

1938 Publicación del primer número de *XXème Siècle* con un artículo de Kandinsky titulado “El arte concreto”.

1939 Obtiene la nacionalidad francesa. Estalla la Segunda Guerra Mundial. Pinta *Composición X*.

1940 Abandona París durante la ocupación alemana, se traslada a Cauterets (Pirineos). Regresa a París a fines de agosto.

1941 Pese a las proposiciones que recibe de Varian Fry para emigrar a los Estados Unidos, decide permanecer en París.

1942 Exposición retrospectiva en la Nierendorf Gallery de Nueva York.

1943 Pinta su último lienzo de grandes dimensiones, *Tensiones delicadas*, pero sigue pintando pequeños formatos sobre cartón.

1944 En marzo cae enfermo, en abril deja de pintar. Fallece el 13 de diciembre en Neuilly-sur-Seine (Francia), a la edad de 78 años.



CATÁLOGO

1. *El puerto de Odessa*, c. 1899
Óleo sobre lienzo
65 x 46 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
2. *Múnich. Schwabing*, 1901
Óleo sobre cartón montado sobre lienzo
17 x 26,3 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
3. *Kochel*, 1902
Óleo sobre cartón montado sobre lienzo
23,8 x 32,9 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
4. *Vieja ciudad*, 1902
Óleo sobre lienzo
52 x 78,5 cm
MNAM/CCI, Centre Georges Pompidou, París.
5. *Parque de Saint Cloud - Avenida oscura*, 1906
Óleo sobre lienzo
48 x 65 cm
MNAM/CCI, Centre Georges Pompidou, París.
6. *Murnau - Casas en el Obermarkt*, 1908
Óleo sobre cartón
64,5 x 50,2 cm
Colección Carmen Thyssen-Bornemisza en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
7. *Murnau - Estudio para Paisaje con torre*, 1908
Óleo sobre cartón
33 x 40,8 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich
8. *Murnau - Patio del castillo I*, 1908
Óleo sobre cartón
33 x 44,3 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
9. *Riegsee - La iglesia del pueblo*, 1908
Óleo sobre cartón
33 x 41 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
10. *Caballos*, 1909
Óleo sobre lienzo
97,3 x 107,3 cm
Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich
11. *El muro rojo. El destino*, 1909
Óleo sobre lienzo
83 x 116 cm
Galería de pintura Kustodiev, Astrakhan
12. *Improvisación 4*, 1909
Óleo sobre lienzo
107 x 158,5 cm
Museo Estatal de Bellas Artes, Nijni-Novgorod
13. *Improvisación 7*, 1910
Óleo sobre lienzo
131 x 97 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
14. *Paseo en barca*, 1910
Óleo sobre lienzo
98 x 105 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
15. *Cosacos*, 1910-11
Óleo sobre lienzo
94,6 x 130,2 cm
Tate, Londres. Donación de Miss Hazel McKinley, 1938
16. *Árabes III (con cántaro)*, 1911
Óleo sobre lienzo
106 x 158 cm
Galería Nacional de Armenia, Erivan
17. *Dentro del círculo*, 1911
Acuarela, guache y tinta china sobre papel sepia montado sobre cartón
48,9 x 48,5 cm
MNAM/CCI, Centre Georges Pompidou, París.
18. *Diluvio I*, 1912
Óleo sobre lienzo
100 x 105 cm
Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld
19. *Pintura con forma blanca*, 1913
Óleo sobre lienzo
119 x 139 cm
Colección del Gemeentemuseum de La Haya, Holanda, préstamo a largo plazo del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York.
20. *Improvisación 34 (Oriente II)*, 1913
Óleo sobre lienzo
120 x 140 cm
Museo Estatal de Bellas Artes de la República de Tatarstan, Kazan
21. *Composición VII*, 1913
Óleo sobre lienzo
200 x 300 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
22. *Improvisación con formas frías*, 1914
Óleo sobre lienzo
119 x 139 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú

23. *Pintura con tres manchas*, 1914
Óleo sobre lienzo
121 x 111 cm
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
24. *Aves exóticas*, 1915
Acuarela, tinta china aplicada con pincel y pluma sobre papel
33,4 x 25,2 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
25. *Abstracto (Sin objeto)*, 1915
Tinta china aplicada con pluma sobre papel
23,7 x 15,7 cm
Museo Regional de Bellas Artes Kovalenko, Krasnodar
26. *Grabado III*, 1916
Punta seca sobre papel
13,5 x 16 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
27. *Grabado IV*, 1916
Punta seca sobre papel
8,8 x 8,2 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
28. *Sin título*, 1916
Tinta china aplicada con pincel sobre papel
54,2 x 36 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
29. *Sin título*, 1916
Acuarela y tinta china aplicada con pincel sobre papel
22,8 x 34 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
30. *Naiif*, 1916
Óleo sobre lienzo
50 x 66 cm
Museo Regional de Bellas Artes Kovalenko, Krasnodar
31. *Sin título*, 1916
Óleo sobre lienzo
67 x 60 cm
Museo Estatal de Bellas Artes de Tjumen
32. *Moscú I. La Plaza Roja*, 1916
Óleo sobre lienzo
51,5 x 49,5 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
33. *San Jorge IV*, c. 1917
Óleo sobre cartón
61 x 91 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
34. *Meridional*, 1917
Óleo sobre lienzo
73 x 102 cm
Galería de pintura Kustodiey, Astrakhan
35. *Agitación*, 1917
Óleo sobre lienzo
105 x 134 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
36. *Sin título*, 1917
Acuarela sobre papel
25,5 x 33,8 cm
Museo Regional de Bellas Artes Kovalenko, Krasnodar
37. *Composición abstracta*, c. 1915-17
Acuarela y tinta china aplicada con pincel sobre papel
30,9 x 21 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
38. *Composición lineal y cromática*, 1918
Acuarela, tinta china aplicada con pincel y pluma sobre papel
22,5 x 28,6 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
39. *Composición lineal*, 1918
Tinta china aplicada con pluma sobre papel
25,7 x 34,5 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
40. *Abstracción*, 1918
Tinta china aplicada con pluma y pincel sobre papel
24 x 16 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
41. *Dibujo abstracto*, c. 1918
Tinta china aplicada con pluma y pincel sobre papel
15,5 x 23,5 cm
Museo de Bellas Artes de Tula
42. *Óvalo blanco*, 1919
Óleo sobre lienzo
80 x 93 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú
43. *Introducción musical. Cuña violeta*, 1919
Óleo sobre lienzo
60 x 67 cm
Museo de Bellas Artes de Tula
44. *Composición cromática*, 1920
Acuarela sobre papel
24,5 x 31 cm
Museo Estatal Tretyakov, Moscú



BIBLIOGRAFÍA

PRINCIPALES ESCRITOS DE KANDINSKY:

Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei. Munich, R. Piper & Co, 1912 (Edición castellana: *De lo espiritual en el arte.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998, 7ª imp.).

Der Blaue Reiter. Edición de Kandinsky y Franz Marc. Munich, R. Piper & Co, 1912 (Edición castellana: *El jinete azul.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989, 2ª imp.).

Klänge. Munich, R. Piper & Co, 1912.

Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. Bauhaus-Buch, núm 9. Munich: Verlag Albert Langen, 1926. (Edición castellana: *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998, 4ª imp.).

«Rückblicke». *Kandinsky 1901-1913.* Berlín: Der Sturm, 1913. (Edición castellana: *Mirada retrospectiva.* Barcelona: Emecé Editores, 2002).

RECOPIACIÓN DE TEXTOS Y OTROS ESCRITOS:

BILL, Max (ed.): *Essays über Kunst und Künstler.* Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1955 (Edición castellana: *Escritos sobre arte y artistas.* Madrid: Editorial Síntesis, 2002).

SERS, Philippe (ed.): *Wassily Kandinsky. Écrits complets.* tomo 2, *La forme.* París: Editions Denoël-Gonthier, 1970 (Edición castellana: *La gramática de la creación. El futuro de la pintura.* Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1996, 3ª imp.); tomo 3, *La synthèse des arts.* París: Editions Denoël-Gonthier, 1975.

BOUILLON, Jean-Paul (ed.): *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922.* París: Hermann, 1974.

SERS, Philippe (ed.): *Wassily Kandinsky. Cours du Bauhaus.* París: Editions Denoël-Gonthier, 1975 (Edición castellana: *Wassily Kandinsky. Cursos de la Bauhaus.* Madrid: Alianza editorial, 1998, 5ª ed.).

HAHL-KOCK, Jelena (ed.): *Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky : Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung.* Salzburgo y Viena: Residenz Verlag, 1980 (Edición castellana: *Schönberg-Kandinsky. Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario.* Madrid: Alianza editorial, 1993, 2ª ed.).

ROETHEL, Hans Konrad y HAHN-KOCH, Jelena (ed.): *Die Gesammelten Schriften.* Berna: Benteli Verlag, 1980.

LINDSAY, Kenneth C. y VERGO, Peter (ed.): *Kandinsky: Complete Writings on Art.* 2 vol. Londres: Faber and Faber, 1982 (reedición: Nueva York, Da Capo Press, 1994).

DEROUET, Christian: *Kandinsky. Correspondances avec Zervos et Kojève.* París: Cahiers du Musée national d'art moderne, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1992.

HOBERG, Annegret: *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel 1902-1914. Briefe und Erinnerungen.* Munich: Prestel Verlag, 1994.

BOISSEL, Jessica (ed.): *Kandinsky-Albers. Une correspondance des années trente / Ein Briefwechsel aus den dreissiger Jahren.* París: Cahiers du Musée national d'art moderne, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1998.

BOISSEL, Jessica (ed.): *Kandinsky, du théâtre / über das Theater.* París, Adam Biro y Société Kandinsky, 1998.

CATÁLOGOS RAZONADOS:

ROETHEL, Hans Konrad: *Kandinsky. Das Graphische Werk*. Colonia: DuMont-Schauberg, 1970.

HANFSTAENGEL, Erika: *Wassily Kandinsky: Zeichnungen und Aquarelle im Lenbachhaus*. Munich: Prestel Verlag, 1974.

ROETHEL, Hans Konrad y BENJAMIN, Jean K.: *Catalogue raisonné of the Oil-Painting, 1900-1915 y 1916-1944*. 2 vol. Londres: Sotheby's Publications, 1982 (tomo I) y 1984 (tomo II).

BARNETT, Vivian Endicott: *Kandinsky at the Guggenheim*. Nueva York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1983.

DEROUET, Christian y BOISSEL, Jessica: *Œuvres de Vassily Kandinsky (1866-1944). Catalogue raisonné des collections du Musée national d'art moderne*. París: Centre Georges Pompidou, 1984.

BARNETT, Vivian Endicot: *Kandinsky: Watercolours: catalogue raisonné, 1900-1921 y 1921-1944*. 2 vol. Londres: Sotheby's Publications, 1992 (tomo I) y 1994 (tomo II).

MONOGRAFÍAS:

KANDINSKY, Nina: *Kandinsky und ich*. Munich: Kindler Verlag, 1976. (Edición castellana: *Kandinsky y yo*. Madrid, Parsifal Ediciones, 1990).

ELLER-RÜTER, Ulrika-Maria: *Kandinsky: Bühnenkomposition und Dichtung als Realisation seines Synthese-Konzepts*. Hildesheim; Nueva York: G. Olms, 1990.

DÜCHTING, Hajo: *Wassily Kandinsky 1866-1944: Revolution der Malerei*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990. (Edición castellana: *Kandinsky 1866-1944. Una revolución pictórica*. Colonia: Benedikt Taschen, 1990).

KLEINE, Gisela: *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky: Biographie eines Paares*. Frankfurt: Insel Verlag, 1990.

VEZIN, Annette y Luc: *Kandinsky et le Cavalier bleu*. París: Pierre Terrail, 1991.

LLORENTE, Marta: *La Memoria de la abstracción. La idea de abstracción en su origen: la época expresionista de Kandinsky (1908-1914), el suprematismo de Malevich (1915-1935) y la invocación del automatismo surrealista (1918-1942)*. Barcelona: UPC - Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1991 (tesis doctoral no editada).

ROSKILL, Mark: *Klee, Kandinsky and the Thought of Their Time: a Critical Perspective*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.

SMOLIK, Noemi: *Von der Ikone zum gegenstandlosen Bild: der Maler Wassily Kandinsky*. Munich: Neimans, 1992.

HAHL-FONTAINE, Jelena: *Kandinsky*. Bruselas: Mark Vokar, 1993.

HAHL-KOCH, Jelena: *Kandinsky*. Stuttgart, Hatje, 1993.

BECKS-MALORNY, Ulrike: *Wassily Kandinsky 1866-1914. The journey to abstraction*. Colonia: Benedikt Taschen, 1994.

DZIERSK, Hans-Martin: *Abstraktion und Zeitlosigkeit. Wassily Kandinsky und die Tradition der Moderne*. Ostfildern: Edition Tertium, 1995.

- SERS, Philippe: *Kandinsky: Philosophie de l'abstraction, l'image métaphysique*. Ginebra: Skira, 1995.
- SONG, Hai-Young: *Wassily Kandinsky: von den frühen Landschaften zur Komposition (1901-1911)*. Regensburg: Roderer, 1995.
- WEISS, Peg: *Kandinsky and Old Russia: the artist as ethnographer and shaman*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- BOEHMER, Konrad: *Schönberg and Kandinsky: an historic encounter*. Amsterdam: Harwood Academic, 1997.
- ILLETCHKO, Georgia: *Kandinsky und Paris. Die Geschichte einer Beziehung*. Munich: Prestel Verlag, 1997.
- EMMERT, Claudia: *Bühnenkompositionen und Gedichte von Wassily Kandinsky: im Kontext eschatologischer Lehren seiner Zeit 1896-1914*. Frankfurt: Lang, 1998.
- BRUCHER, Günter: *Wassily Kandinsky: Wege zur Abstraktion*. Munich: Prestel Verlag, 1999.
- RÜDEN, Egon von: *Zum Begriff künstlerischer Lehre bei Itten, Kandinsky, Albers und Klee*. Berlín: Gebr. Mann, 1999.
- HENTSCHEL, Barbara: *Kandinsky und Goethe: über das Geistige in der Kunst in der Tradition Goethescher Naturwissenschaft*, Berlín: Wissenschaftlicher Verlag, 2000.
- ZERI, Federico: *Kandinsky: The First Abstract Watercolor Painting*. Richmond Hill (Canada): NDE Publishing, 2000.
- HALDEMANN, Matthias: *Kandinskys Abstraktion: die Entstehung und Transformation seines Bildkonzepts*. Munich: W. Fink, 2001.
- HOBERG, Annegret: *Wassily Kandinsky and Gabriele Münter*. Munich: Prestel, 2001.
- LÓPEZ GARCÍA, Luis: *Kandinsky: los fundamentos del arte abstracto, la relación con las ciencias experimentales*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2001.
- IZENBERG, Gerald: *Modernism and Masculinity: Mann, Wedeking, Kandinsky Through World War I*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- BECKS-MALORNY, Ulrike: *Kandinsky*. Colonia: Benedikt Taschen Verlag, 2003.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES:

- Kandinsky*. Madrid: Fundación Juan March, 1978.
- Kandinsky acuarelas: colección del Museo Solomon R. Guggenheim y de la Fundación Hilla von Rebay*. Madrid: Banco Bilbao Vizcaya, 1991.
- Theme and Improvisation: Kandinsky and the American avant-garde, 1912-1950*. Dayton: Dayton Art Institute, 1992.
- Kandinsky: Kleine Freuden, Aquarelle und Zeichnungen*. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1992. Exposición itinerante Stuttgart, Staatsgalerie.
- Vasilij Kandinskij*. Verona: Palazzo Forti, 1993.
- Der frühe Kandinsky 1900-1910*. Berlín: Brücke-Museum, 1994. Exposición itinerante Tübingen, Kunsthalle.

Kandinsky, Mondrian: dos caminos hacia la abstracción. Madrid y Barcelona: Fundació La Caixa, 1994.

Kandinsky: Compositions. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1995 Exposición itinerante Los Angeles County Museum of Art.

Kandinsky nelle collezioni svizzere / Kandinsky in den Schweizer Sammlungen / Kandinsky dans les collections suisses. Lugano: Museo cantonale d'arte, 1995.

Das bunte Leben. Wassily Kandinsky im Lenbachhaus / A Colourful Life - Vasily Kandinsky in the Lenbachhaus. Munich: Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1995.

Wassily Kandinsky. La revolució del llenguatge pictòric. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 1996.

Wassily Kandinsky – Gabriele Münter 1901-1917. Sendai: The Miyagi Museum of Art, 1996. Exposición itinerante Tokio, Sezon Museum of Art; Nagoya, Aichi Prefectural Museum of Art i Sapporo, Museum of Contemporary Art, 1996-97.

Kandinsky – Opere dal Centre Georges Pompidou. Milán: Fondazione Antonio Mazzotta, 1997. Exposición itinerante Nantes, Musée des Beaux-Arts, 1998.

Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Klee – The Blue Four dans le Nouveau Monde. Berna: Kunstmuseum, 1997. Exposición itinerante Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1998.

Kandinsky. Punkaharju (Finlandia): The Retretti Art Center, 1998.

Wassily Kandinsky. Meisterwerke aus dem Centre Georges Pompidou. Tübingen: Kunsthalle, 1999.

Wassily Kandinsky. The color of Abstraction. Jerusalén: The Israel Museum, 1999.

Kandinsky. Watercolours and other works on paper. Londres: Royal Academy of Arts, 1999.

Kandinsky et la Russie. Martigny: Fondation Pierre Gianadda, 2000.

Wassily Kandinsky. Tra Monaco e Mosca. 1896-1921. Roma: Complesso del Vittoriano, 2000.

Vassily Kandinsky. Rétrospective. Saint-Paul: Fondation Maeght, 2001.

Wassily Kandinsky. Tradizione e astrazione in Russia. Milán: Fondazione Antonio Mazzotta, 2001.

Arnold Schönberg and Wassily Kandinsky. Painting and Music in Dialogue. Moscú: Galería Tretiakov, 2001.

Kandinsky. Retour en Russie 1914-1921. Estrasburgo: Musée d'art moderne et contemporain, 2001.

Kandinsky, Vrudel', Jawlensky e gli artisti russi a Genova e nelle Riviere. Passaggio in Liguria. Génova: Palazzo Ducale, 2001.

Kandinsky. Tokio: The National Museum of Modern Art, 2002.

Kandinsky Probedrucke zu "Klänge": Wassili Kandinsky, Gabriele Münter Frühe Druckgraphik. Berlín: Kunsthandel Wolfgang Werner, 2002.

Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2003.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1973-74			Arte Español Contemporáneo Arte '73.*
1975	Oskar Kokoschka,* con texto del Dr. Heinz.		Exposición Antológica de la Caligrafía Nacional,* con texto de Antonio Gallego.
1976	Jean Dubuffet,* con texto del propio artista. Alberto Giacometti,* con textos de Jean Genêt, J. P. Sartre, J. Dupin.		I Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1975-1976.*
1977	Marc Chagall,* con textos de André Malraux y Louis Aragon Pablo Picasso,* con textos de Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, José Camón Aznar, Gerardo Diego, Juan Antonio Gaya Nuño, Ricardo Gullón, Enrique Lafuente Ferrari, Eugenio d'Ors y Guillermo de Torre.	Arte USA,* con texto de Harold Rosenberg. Arte de Nueva Guinea y Papúa* con texto del Dr. B. A. L. Cranstone.	II Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1976-1977.* Arte Español Contemporáneo.* III Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1977-1978.*
1978	Francis Bacon,* con texto de Antonio Bonet Correa. Kandinsky,* con textos de Werner Haltmann y Gaetan Picon.	Ars Médica,* grabados de los siglos XV al XX, con texto de Carl Zigrosser. Bauhaus,* Catálogo del Goethe-Institut.	Arte Español Contemporáneo.*
1979	De Kooning,* con texto de Diane Waldman. Braque,* con textos de Jean Paulhan, Jacques Prévert, Christian Zervos, Georges Salles, Pierre Reverdy y André Chastel.	Maestros del siglo XX. Naturaleza muerta,* con texto de Reinhold Hohl.	IV Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1978-1979.* Arte Español Contemporáneo,* con texto de Julián Gállego. Goya, grabados (Caprichos, Desastres, Disparates y Tauromaquia), con texto de Alfonso E. Pérez-Sánchez.
1980	Julio González,* con texto de Germain Viatte. Robert Motherwell,* con texto de Barbaralee Diamonstein. Henri Matisse,* con textos del propio artista.		V Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1979-1980.* Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March
1981	Paul Klee,* con textos del propio artista.	Minimal Art,* con texto de Phylis Tuchman. Mirrors and Windows: Fotografía americana desde 1960,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.	VI Exposición de Becarios de Artes Plásticas*
1982	Piet Mondrian,* con textos del propio artista. Robert y Sonia Delaunay,* con textos de Juan Manuel Bonet, Jacques Damase, Vicente Huidobro, Ramón Gómez de la Serna, Isaac del Vando Villar y Guillermo de Torre. Kurt Schwitters,* con textos del propio artista, Ernst Schwitters y Werner Schmalenbach.	Medio Siglo de Escultura: 1900-1945,* con texto de Jean-Louis Prat.	Pintura Abstracta Española, 60/70,* con texto de Rafael Santos Torroella.

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	COLECCIONES PROPIAS
1983	<p>Roy Lichtenstein,* Catálogo del Museo de Saint Louis, con texto de J. Cowart.</p> <p>Fernand Léger,* con texto de Antonio Bonet Correa.</p> <p>Cartier Bresson,* con texto de Ives Bonnefoy.</p> <p>Pierre Bonnard,* con texto de Angel González García.</p>		<p>VII Exposición de Becarios de Artes Plásticas, 1982-1983.*</p> <p>Grabado Abstracto Español,* Colección de la Fundación Juan March, con texto de Julián Gállego.</p>
1984	<p>Fernando Zóbel,* con texto de Francisco Calvo Serraller.</p> <p>Joseph Cornell,* con texto de Fernando Huici.</p> <p>Almada Negreiros,* Catálogo del Ministerio de Cultura de Portugal.</p> <p>Julius Bissier,* con texto del Prof. Dr. Werner Schmalenbach.</p> <p>Julia Margaret Cameron,* Catálogo del British Council, con texto de Mike Weaver.</p>	<p>El arte del siglo XX en un museo holandés: Eindhoven,* con textos de Jaap Bremer, Jan Debbaut, R. H. Fuchs, Piet de Jonge, Margriet Suren.</p>	
1985	<p>Robert Rauschenberg,* con texto de Lawrence Alloway.</p>	<p>Vanguardia Rusa 1910-1930,* con texto de Evelyn Weiss.</p> <p>Xilografía alemana en el siglo XX,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Estructuras repetitivas,* con texto de Simón Marchán Fiz.</p>	<p>Arte Español Contemporáneo,* en la Colección de la Fundación Juan March.</p>
1986	<p>Max Ernst,* con texto de Werner Spies.</p>	<p>Arte, Paisaje y Arquitectura,* Catálogo del Goethe-Institut.</p> <p>Arte Español en Nueva York,* Colección Amos Cahan, con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Obras maestras del Museo de Wuppertal, de Marées a Picasso,* con textos de Sabine Fehleman y Hans Günter Watchmann.</p>	
1987	<p>Ben Nicholson,* con textos de Jeremy Lewison y Ben Nicholson.</p> <p>Irving Penn,* Catálogo del MOMA, con texto de John Szarkowski.</p> <p>Mark Rothko,* con textos de Michael Compton.</p>		
1988		<p>Zero, un movimiento europeo,* Colección Lenz Schönberg, con textos de Dieter Honisch y Hannah Weitemeir.</p> <p>Colección Leo Castelli,* con textos de Calvin Tomkins, Judith Goldman, Gabriele Henkel, Jim Palette y Barbara Rose</p>	<p>El Paso después de El Paso,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p> <p>Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca,* con texto de Juan Manuel Bonet.</p>
1989	<p>René Magritte,* con textos de Camille Goemans, el propio Magritte, Martine Jacquet, y comentarios por Catherine de Croës y François Daulte</p> <p>Edward Hopper,* con texto de Gail Levin.</p>		<p>Arte Español Contemporáneo.* Fondos de la Fundación Juan March, con texto de Miguel Fernández Cid.</p>

* Catálogos agotados.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS**
1990	<p>Odilon Redon,* Colección Ian Woodner, con textos de Lawrence Gowing y Odilon Redon.</p> <p>Andy Warhol,* Colección Daimler-Benz, con texto de Werner Spies.</p>	<p>Cubismo en Praga,* Obras de la Galería Nacional, con textos de Jiri Kotalik.</p>	<p>Col·lecció March Art Espanyol Contemporani.* Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet.</p>
1991	<p>Picasso: Retratos de Jacqueline,* con textos de Hélène Parmelin, M.ª Teresa Ocaña y Nuria Rivero, Werner Spies y Rosa Vives.</p> <p>Vieira da Silva,* con textos de Fernando Pernes, Julián Gállego y M.ª João Fernandes.</p> <p>Monet en Giverny,* Colección Museo Marmottan, París. con textos de Arnaud d'Hauterives, Gustave Geffroy y del propio Monet.</p>		
1992	<p>Richard Diebenkorn,* con texto de John Elderfield.</p> <p>Alexej von Jawlensky,* con textos de Angelica Jawlensky.</p> <p>David Hockney,* con textos de Marco Livingstone.</p>		
1993	<p>Kasimir Malevich,* con textos de Evgenija N. Petrova y Elena V. Basner.</p> <p>Picasso. El sombrero de tres picos,* con textos de Vicente García Márquez y Brigitte Léal.</p>	<p>Brücke Arte Expresionista Alemán,* Colección del Brücke-Museum Berlín con textos de Magdalena M. Moeller.</p>	
1994	<p>Goya Grabador,* con textos de Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego.</p> <p>Noguchi,* con textos de Bruce Altshuler, Shoji Sadao e Isamu Noguchi.</p>	<p>Tesoros del arte japonés:* Período Edo (1615-1868) Colección del Museo Fuji. Tokyo con textos de Tatsuo Takakura, Shin-Ichi Miura, Akira Gokita, Seiji Nagata, Yoshiaki Yabe, Hirokazu Arakawa y Yoshihiko Sasama.</p>	<p>Zóbel: Río Júcar,* con textos de Fernando Zóbel.</p> <p>Grabado Abstracto Español, con texto de Julián Gállego.</p>
1995	<p>Rouault,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Klimt, Kokoschka, Schiele: Un sueño vienés,* con textos de Stephan Koja.</p>	<p>Motherwell: Obra Gráfica 1975-1991,* con textos del propio artista.</p>
1996	<p>Tom Wesselmann,* con textos de Marco Livingstone, Jo-Anne Birnie Danzker, Tilman Osterwold y Meinrad Maria Grewenig</p> <p>Toulouse-Lautrec,* con textos de Danièle Devynck y Valeriano Bozal.</p>		<p>Millares: Pinturas y dibujos sobre papel 1963-1971,* con textos del propio artista.</p> <p>Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma de Mallorca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo.</p> <p>Picasso: Suite Vollard, con textos de Julián Gállego.</p>
1997	<p>Max Beckmann,* con textos del artista y del Dr. Klaus Gallwitz.</p>		<p>Stella: Obra Gráfica 1982-1996,* con textos de Sidney Guberman y entrevista de Dorine Mignot.</p>

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
1997	Nolde: Naturaleza y Religión,* con texto del Dr. Manfred Reuther.		Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, con textos de Juan Manuel Bonet y Javier Maderuelo. Grabado Abstracto Español,* con texto de Julián Gállego. Picasso: Suite Vollard, con texto de Julián Gállego. El Objeto del Arte,* con texto de Javier Maderuelo.
1998	Amadeo de Souza-Cardoso,* con textos de Javier Maderuelo y Antonio Cardoso. Paul Delvaux,* con texto de Gisèle Ollinger-Zinque. Richard Lindner, con texto de Werner Spies.		Guerrero: Obra sobre papel 1970 - 1985 Rauschenberg: obra gráfica 1967-1979
1999	Marc Chagall: Tradiciones judías,* con textos de Sylvie Forestier, Benjamin Harshav, Meret Meyer y del artista. Lovis Corinth,* con textos de Sabine Fehleemann, Thomas Deecke, Jürgen H. Meyer y Antje BIRTHÄLMER.	Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann.	Paul Delvaux: Acuarelas y dibujos Barceló: Ceràmiques 1995 - 1999, con textos de Enrique Juncosa. Kurt Schwitters y el espíritu de la utopía, con textos de Javier Maderuelo y Markus Heinzelmann. Fernando Zóbel: Obra gráfica*
2000	Vasarely,* con textos de Werner Spies. Schmidt-Rottluff,* con textos de Magdalena M. Moeller.	Expresionismo Abstracto: Obra sobre papel. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York,* con textos de Lisa M. Messinger.	Nolde: Visiones. Acuarelas, con textos del Dr. Manfred Reuther. Lucio Muñoz, íntimo, con textos de Rodrigo Muñoz. E. Sempere, paisajes, con textos de Pablo Ramírez.
2001	Gottlieb, con textos de Sanford Hirsch. Matisse: espíritu y sentido,* con textos de Guillermo Solana, Marie-Thérèse Pulvenis de Séligny y del artista.	De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehleemann.	A. Ródchenko, geometrías, con textos de Alexandr Lavrentiev. De Caspar David Friedrich a Picasso, con textos de Sabine Fehleemann. Gottlieb monotypes, con textos de Sanford Hirsch.
2002	Georgia O'Keeffe: Naturalezas íntimas,* con textos de Lisa M. Messinger. Turner y el mar. Acuarelas de la Tate, con textos de José Jiménez, Ian Warrell Nicola Cole, Micol Moorby y Sarah Talf. y del artista.		Mompó: obra sobre papel, con textos de Lola Durán. Saura Damas, con textos de Francisco Calvo Serraller.
2003		Espíritu de modernidad: de Goya a Giacometti*. Obras sobre papel de la colección Kornfeld, con texto de Werner Spies.	Chillida: Elogio de la mano, con texto de Javier Maderuelo.

* Catálogos agotados.

** Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma de Mallorca.

	MONOGRÁFICAS	COLECTIVAS	MUSEOS PROPIOS **
2003	Kandinsky, origen de la abstracción, con textos de Valeriano Bozal, Marion Ackermann y del artista.		<p>Gerardo Rueda: construcciones, con texto de Barbara Rose.</p> <p>Esteban Vicente: collages, con textos de José María Parreño y Elaine de Kooning.</p> <p>Lucio Muñoz íntimo, con textos del artista y de Rodrigo Muñoz.</p>

CRÉDITOS

Exposición organizada por la Fundación Juan March y la Fundació Caixa Catalunya

© Fundación Juan March, 2003

© VEGAP. Kandinsky, 2003

Textos:

Valeriano Bozal

Marion Ackermann

Wassily Kandinsky

Para la Conferencia de Colonia:

Título original: Rückblicke

Edición francesa: Regards sur le passé

© Hermann, 1974

© Emecé Editores S.A., Argentina, 1979

Diseño catálogo:

Jordi Teixidor

Traducción:

Carme Gala

Fotocomposición:

Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

Fotomecánica:

Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

NovaEra, Barcelona

Impresión:

Estudios Gráficos Europeos, S.A., Madrid

Encuadernación:

Ramos, S.A. Madrid

ISBN: 84-7075-507-2 Fundación Juan March

ISBN: 84-89935-34-3 Editorial de Arte y Ciencia S.A.

Depósito legal: M-36386-2003

Créditos fotográficos:

© Arnold Schönberg Center, Viena, págs. 22 y 23.

© Colección Carmen Thyssen-Bornemisza, en depósito en el Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pág. 53.

© Fondation Beyeler, Riehen/Basilea, pág. 18.

© Gabriele Münter und Joannes Eichner Stiftung, Munich, pág. 8, 18, 22, 34, 139 y 140.

© Galería de pintura Kustodiev, Astrakhan, pág. 63 y 105.

© Galería Nacional de Armenia, Erivan, pág. 73.

© Gemeentemuseum den Haag, pág. 79.

© Medienzentrum Wuppertal. Foto Antje Zeis-Loi, pág. 59.

© MNAM/CCI, Centre Georges Pompidou París, págs. 10, 13, 19, 25, 29, 49, 51 y 75.

© Museo de Bellas Artes de Tula, pág. 115 y 119.

© Museo del Ermitage, San Petersburgo, pág. 39.

© Museo Estatal de Bellas Artes de la República de Tatarstan, Kazan, pág. 81.

© Museo Estatal de Bellas Artes de Tjumen, pág. 99.

© Museo Estatal de Bellas Artes, Nijni-Novgorod, pág. 65.

© Museo Estatal Ruso, San Petersburgo, pág. 29 y 31.

© Museo Regional de Bellas Artes Kovalenko, Krasnodar, pág. 90 y 109.

© Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, pág. 87.

© pau giralt-miracle, pág. 77, 79, 81, 83, 97, 99, 109, 117, 119, 125 y 126.

© Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, págs. 13, 24, 25, 37, 55, 61, 128, 129, 132 y 133.

© Statens Konstmuseer, Estocolmo, pág. 17.

© Tate, London, 2003, pág. 71.

© The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, Foto David Heald, pág. 26.

© The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York, pág. 37.

© The State Tretyakov Gallery, Moscú, págs. 45, 47, 57, 67, 69, 85, 89, 91, 93, 95, 101, 103, 107, 111, 113, 114, 115, 117 y 121.

