

Fundamentos teóricos de la abstracción en las primeras vanguardias artísticas: Kandinsky.

Lucía Olozábal

I El primer pintor abstracto: Kandinsky.

Para Kandinsky, la finalidad del arte es la expresión de una sonoridad total¹. La música, es la forma de arte capaz de expresar sus contenidos por medio de la forma pura, a diferencia de la pintura, que ha relacionado su lenguaje formal con el mundo de las apariencias. Con Kandinsky la pintura entró en su fase musical, en sus obras un estado de ánimo inspirado posiblemente en la música de Chopin.

Kandinsky, daba a conocer su primera obra no-objetiva en 1911. Durante los mismos años sentó las bases de su pintura geométrica, siendo la pintura abstracta, ya fuese inspirada en tendencias geométricas o en expresionismo abstracto llegó a ser el lenguaje dominante de esa época². Kandinsky expone las diferencias entre pintura figurativa y el arte abstracto: la primera hace uso exclusivo de elementos pictóricos, mientras que el segundo debe recurrir a la asociación de otro ámbito. Pero contenido de la obra, según el autor, corresponde a las dos formas de arte, la figurativa y la abstracta, y añade que la elección de los elementos -utilizar la naturaleza o no utilizarla- no puede imponerse, sino que está en función del temperamento artístico³. Tras su paso por París, y después de su vuelta a Múnich en 1908 se concentró casi exclusivamente en los paisajes y reflexionó sobre los medios pictóricos para expresar su tema. El innovador sentido del color y la energía de las pinceladas son característicos de sus obras a partir de 1908.

Solo de forma gradual encontramos en la obra de Kandinsky una desviación apreciable respecto del lenguaje heredado del impresionismo tardío. Los cuadros del período de 1908 conservan el tema, pero se observan en ellos una creciente despreocupación acerca de la verosimilitud, mientras que los colores y las formas, todavía arraigados a la realidad, asumen una vida propia. En 1909 el impacto de las pinturas fauves en sus intensos tonos y vibrantes armonías de colores y vigorosa pincelada marcan el nacimiento del estilo individualista de Kandinsky. Inició de esta manera una serie de cuadros que tituló Improvisaciones a los que asignó números. La introducción de categorías impersonales, no específicas y abstractas derivadas de la terminología musical, coincide con el desplazamiento hacia la abstracción de su arte⁴.

Los siguientes años entre 1908 y 1914 fueron cruciales, dado que en estas fechas las imágenes de Kandinsky eran radicalmente cambiantes y tendían, con un abandono mayor, hacia la autosuficiencia, mediante la cual presentaba la abstracción como meta deseable para el arte de la pintura. El momento exacto de la llegada de Kandinsky a pintor abstracto

1 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 11.

2 BARNETT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: *Kandinsky y Mondrian, dos caminos hacia la abstracción*. Barcelona, 1994, pp. 2-3.

3 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 174.

4 BARNETT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: op.cit., pp. 6-7.

sigue siendo difícil de precisar ya que incluso su más temprana obra figurativa da testimonio de la existencia de un sentido puramente formal de la pintura mientras que, por otra parte, siguen subsistiendo ciertas reminiscencias objetivas. El camino de Kandinsky hacia la abstracción no fue plenamente coherente ni tampoco deliberado, se da una profundización cada vez mayor en los medios pictóricos, acompañados por una dependencia más estrecha con respecto al tema como transmisor de significados esenciales. Pero fue hasta su partida de Múnich con el estallido de la Primera Guerra Mundial, tras sus importantes contactos con la vanguardia rusa en los años consiguientes y, finalmente, después de su llegada a la Bauhaus en Weimar en el año 1922, cuando la no-objetividad se convirtió en manos de Kandinsky en un lenguaje total⁵.

En las clases de Kandinsky, los estudiantes recibieron una iniciación a los elementos abstractos, considerada la nueva base del arte. También estudiaron las tensiones de la obra de arte, puesto que el autor las considera la clave de la composición, y una vez determinaron los elementos puros, se prepararon para definir sus resonancias, a fin de poder efectuar la síntesis de las artes. Lo que el pintor pretendía era que se descubriese a la vez una esencia común de las distintas artes y promulgar un lenguaje común⁶.

Kandinsky escribió que lo “abstracto” significa un extracto o atracción del objeto, mientras que lo “no-objetivo” describe a un arte que no necesita objeto alguno y por consiguiente uno usa ninguno. Hasta la Primera Guerra Mundial, Kandinsky desarrolló un estilo de pintura radicalmente nuevo y profundamente original. La naturaleza abstracta de su arte va emergiendo paulatinamente, sin embargo, hacia 1910-1911 ya era innegable y sorprende el grado en el que su obra se había apartado de la representación figurativa y se había aproximado a la abstracción. En los años posteriores Kandinsky se refirió a determinados cuadros que había realizado entre 1911 y 1913 como obras no-objetivas o totalmente abstractas.

La evolución del arte de Kandinsky hacia la abstracción comprende los años de 1900 a 1914. Si algo caracteriza sus obras, eso es la espontaneidad y libertad de su ejecución. Se trata de amplias pinceladas de pintura equivalen a los árboles, al bosque, al lago y al cielo -en el caso de un paisaje-, las líneas y puntos de color expresan detalles en forma resumida y simplifican las composiciones. En varias marinas de su primera época, Kandinsky creaba unos efectos notablemente abstractos. Es en sus obras paisajísticas donde quedan de manifiesto su predilección por la abstracción.

El desarrollo de Kandinsky hacia la abstracción no se produjo en forma rectilínea, sino que evolucionó gradualmente a medida que exploraba simultáneamente. Aunque los elementos del paisaje son dominantes en la obra de Kandinsky desde 1911, también hizo en el mismo año unas extrañas pintura de desnudo y varias pinturas con figuras. En cierta manera, la inclusión de la figura humana acentúa la intención no representativa de su arte, en sus lienzos la función simbólica del color imparte un significado que no puede ser contenido en las imágenes, es más, las áreas de color no están ya limitadas a figuras específicas, sino que funcionan independientemente de las formas y líneas.

La importancia del blanco y su manera de tratarlo en sus cuadros produce una reflexión en el pintor, que vislumbra que el tono principal de un color se puede redefinir por sus diferentes usos, lo indiferente puede llegar a ser más expresivo que aquello que se consid-

5 BARNETT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: op.cit., p. 2.

6 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 9.

era como lo más expresivo. Es decir, los valores internos, múltiples y limitados, la posibilidad de obtener y aplicar infinitas series simplemente por la combinación de una tonalidad, trastornó la totalidad de su pintura y abrieron las puertas al reino del arte abstracto. Para dar significado a sus cuadros, Kandinsky incluía vestigios de imágenes e incorporaba motivos que tenían connotaciones de otras obras suyas. Su intención era no pintar imágenes del mundo externo, sino sucesos de un carácter interno -reino interior- mediante la yuxtaposición de imágenes no relacionadas. No solo se niega los significados originales, sino que forman otros nuevos. Kandinsky consideraba que las construcciones ocultas pueden dar la impresión aparentemente de estar dispersas de manera azarosa sobre el lienzo, pero dichas imágenes están unidas de forma radicalmente abstractas.

La independencia de Kandinsky a la observación de la naturaleza y su método para alejarse de los elementos reales del paisaje son inconfundibles. Las formas abstractas se organizan dentro de un reino pictórico sin significado narrativo alguno. El alejamiento del mundo externo, es decir, el abandono del arte narrativo o representativo, permitió que el interno -significado interior- resonase con mayor claridad. En 1913 Kandinsky explica que no quería desterrar los objetos completamente ya que los objetos tienen en sí mismo un particular sonido espiritual que puede servir como material para todos los artes. Así pues, deshacía objetos en mayor o menor grado dentro de la misma pintura de manera que no fuera posible reconocerlos inmediatamente, de esta manera el espectador puede experimentar gradualmente, una tras otras, un gran número de sugerencias emocionales. En las composiciones del pintor entran espontáneamente formas puramente abstractas que, por consiguiente, producían efectos puramente pictóricos⁷.

II De lo espiritual en el Arte.

Tras la lectura y análisis de este libro, podemos sacar varias ideas de la concepción del artista de su obra y de lo que él considera el movimiento abstracto. En primer lugar, el autor reflexiona sobre el concepto que artistas y espectadores tenían de la obra y llega a la conclusión de que el espectador busca en la obra de arte la literal imitación de la naturaleza que sirva a fines prácticos. La pintura es contemplada por ellos con ojos fríos y espíritu indiferente.

Partimos de una época en la que el artista busca la recompensa material, y sus obras no tienen un fin, es decir, asistimos a la creación del arte por el arte. La única meta del artista es satisfacer su ambición⁸. Kandinsky además de rechazar el arte por el arte, también reniega del arte decorativo, ya que no necesitamos ni un arte gratuito, ni adornos. Considera que estas dos tendencias se deben a un error en cuanto a la naturaleza del arte, porque se ha perdido el sentido de los valores interiores⁹. Si la pintura se despeja de decorados y adornos el resultado es el muro desnudo. La abstracción al comienzo influirá en la arquitectura, la escultura, danza y poesía, en la tipografía por medio de la ausencia de ilustraciones. En estas aplicaciones es más una moda, aunque de poca duración, la abstracción solo es evolutiva en el arte puro, es decir, en el pictórico¹⁰. En los periodos en los que las ideas materialistas y la creación pictóricos derivan únicamente del interés y beneficio del artista,

7 Ibidem. pp. 10-13.

8 KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual en el arte*. Barcelona, 1992, pp. 22-24.

9 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 14.

10 Ibidem. p. 45.

el lazo que une el arte y el alma se queda medio anestesiado. Sin embargo, esta situación produce alteraciones con respecto al espectador y el artista, estos pierden la capacidad entenderse, y el primero le vuelve la espalda al segundo o le mira como a un ente cuya habilidad y capacidad de invención admira¹¹.

Kandinsky considera que este arte, no encierra ninguna potencia de futuro, es decir, que nunca crecerá, tiene poca duración y muere en el instante en el que desaparece la atmósfera que lo ha creado, ya que la capacidad del arte de evolucionar radica en su período espiritual, algo de lo que carecían estas obras¹². Los artistas dan una importancia exclusiva al éxito externo, se preocupan solo de los bienes materiales y de obtener riquezas, mientras que las fuerzas puramente espirituales son subestimadas o simplemente pasadas por alto. Sin embargo, el artista está obligado a un trabajo pesado, sabe de sobra que cualquiera de sus actos, sentimientos y pensamientos constituyen el material de sus creaciones y forman la atmósfera espiritual que se plasma en las obras¹³. Los visionarios aislados que se dan cuenta de ello son ridiculizados por los aduladores del materialismo, es por ello que arte vive humillado al ser utilizado para fines puramente materiales.

Debido a esto, el qué del arte desaparece, en consecuencia, pierde el alma, el contenido, y solo es comprensible para los propios artistas, que comienzan a quejarse por la indiferencia que muestra el espectador hacia sus obras. Es en la diferencia, en la personalidad, donde se halla una posibilidad de no ver solo lo puramente duro y material sino también lo que es menos corpóreo que el objeto del período realista que intentó reproducir tal y como es, sin fantasear ni dejar a la imaginación actuar¹⁴. Para él, la vida espiritual es un elemento imprescindible en la obra de arte, y se representa esquemáticamente a modo de un triángulo agudo, el movimiento que este realiza en el plano es hacia delante y hacia arriba¹⁵. La literatura, la música y el arte son sectores muy sensibles en los que se palpa el mundo espiritual. Cuando no se ve el objeto en sí mismo y solo se escucha su nombre, surge en la mente del que lo oye la imagen abstracta, el objeto desmaterializado, como ocurre en la música, por ejemplo. El empleo de una palabra, conduce no solo al desarrollo del sonido interior, sino que pueden descubrir otras insospechadas cualidades espirituales.

La continuada repetición de la misma hace que esta pierda el sentido externo, el nombre, del mismo modo se olvida el sentido que tiene, abstracto ya, del objeto designado y se descubre el puro sonido de la palabra, este se denomina sonido puro y está en primer plano, actuando directamente sobre el alma. A continuación, Kandinsky nos induce a su concepción de la pintura y las tendencias artísticas del momento, introduciendo su concepción de una serie de artistas, parte del neoimpresionismo, que entra ya dentro de la abstracción, ya que la teoría de este movimiento consiste sino refleja la naturaleza en toda su riqueza y todo su color.

Habla de los autores Rossetti, Böcklin y Segnantini, como personajes característicos en la búsqueda de terrenos no materiales. En primer lugar, Rossetti se unió en los prerrafaelistas e intentó revivir sus formas abstractas, por otro lado, Böcklin se colocó en el terreno de la mitología, revistiendo sus figuras de un aire abstracto, y por último, Segnantini que a pesar de tomar las formas naturales y trabajarlas detalladamente, siempre supo crear

11 KANDINSKY, Wassily: *De lo espiritual...*, op.cit., pp. 102-103.

12 Ibidem. p. 25.

13 Ibid. p. 104.

14 Ibid. pp. 29-30.

15

figuras abstractas, a pesar de la forma material evidente, por lo cual es por Kandinsky considerado el más inmaterial de estos artistas. Cézanne, es un autor al que valora especialmente junto con Matisse y Picasso, de los que hablaremos a continuación. El primero es más próximo a los medios pictóricos puros, y tiene la capacidad de otorgar a los elementos inanimados, las cosas exteriormente muertas cobran vida. Habla en este libro del don que tiene para ver en todas partes la vida interior y ser capaz de encajarlas en la forma que eleva a fórmula abstractas y en algunas ocasiones puramente matemáticas. Henri Matisse, pinta imágenes en las que quiere reflejar lo divino, y para lograrlo no necesita otros medios que el objeto (persona, o cosa) como punto de partida y los medios exclusivos y fundamentales de la pintura: color y forma.

Dado que no podemos olvidar que partió de una base impresionista, le cuesta separarse de la belleza externa, pero es de destacar que entre sus obras hay cuadros de gran viveza interior, impulsados por la necesidad interior, siendo este el impulso que debe seguir todo artista para realizar su obra según la teoría de Wassily Kandinsky ya considera que los inicios de las tendencias hacia lo no natural, lo abstracto, la naturaleza interior, consciente o inconscientes obedecen siempre al mundo interior¹⁵⁹. Mientras Matisse representa el color, Pablo Picasso representaba la forma, y son estas, las dos grandes vías hacia el objetivo de Kandinsky.

Este, considera a Picasso un autor capaz de lanzarse de un medio externo a otro, capaz llegar a lo constructivo a través de proporciones numéricas, a las cuales llega por la vía lógica de la fragmentación de las distintas partes y de una diseminación de ellas sobre el lienzo, y si el color le suponía un estorbo para componerla la forma puramente pictórica, se deshacía de él y pintaba el cuadro según le pareciera. Kandinsky valora tanto la música y sus composiciones tienen connotaciones musicales, debido a que, desde hace ya siglos, es un arte que utiliza sus medios no para representar fenómenos de la naturaleza, sino para expresar la vida interior del artista y crear una vida propia de tonos musicales.

Como artista considera que la meta no es la imitación de la naturaleza, sino la expresión de su mundo interior y ve con envidia como estos objetivos se alcanzan en la música, considerada la más inmaterial de las artes. Es por ello que se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar y componer mismos medios en su arte, de ahí proceden en la pintura, la búsqueda del ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición del color y a la dinamización de este. Las artes deben aprender las unas de las otras como utilizan sus medios para, después, utilizar sus propios medios de la misma manera; el artista debe saber utilizar los medios de la forma más correcta. Por un lado, la música puede obtener resultados inasequibles a la pintura, como la disposición de la música a la dimensión de tiempo.

A su vez, la pintura, presenta todo el contenido de la obra en un instante, cosa incapaz de hacer en la música. Otra diferencia, es que la música está emancipada de la naturaleza al contrario que la pintura que depende casi por completo de sus formas¹⁶. Dejando a un lado sus diferencias, se debe añadir el especial parentesco que existe entre la música y la pintura puesto que ambas, por medio de sus propias capacidades tienen acceso directo al alma de los espectadores. Otro de los puntos que trata Kandinsky en este libro son los efectos del color, explica que de una paleta llena de colores se obtienen dos resultados, en primer lugar, un efecto físico, basado en la belleza y las cualidades del respectivo color. Ante él, el espectador experimenta sensaciones físicas como pueden ser la alegría, la soledad o la

16 Ibid pp. 42-48.

tristeza, sentimientos de corta duración puesto que llegan a ellos de manera superficial y no dejan una impresión permanente. Solo si penetrara más adentro, despertaría las sensaciones más profundas y es entonces cuando podría provocar una serie de vivencias de carácter psicológico. Cuando los espectadores alcanzan un mayor grado de sensibilidad, los objetos y seres alcanzan un sonido interno y es en ese momento cuando percibimos ante ellos una experiencia emocional.

El segundo resultado que se obtiene, es el efecto psicológico que hemos mencionado previamente, aquí prevalece la fuerza psicológica del color, provocando una vibración anímica, esta es la vía por la que el color llega al alma de su público. Esta vía que llega al alma es directa e inmediata y esta provoca las vibraciones que llegan a los órganos sensibles y nos hacen percibir esas sensaciones, como cuando nos enfrentamos al color amarillo e inconscientemente nos produce una sensación ácida que se debe al asociamiento que tenemos de este color al limón.

El autor se detiene aquí para hacernos entender que, si aceptamos esta explicación como válida, tenemos que aceptar también que la vista no solo está en relación con el sabor sino con todos los demás sentidos. Es por ello, que algunos colores parecen ásperos, blandos, duros, etc. El artista es el que hace vibrar adecuadamente el alma a través de la aplicación adecuada de los colores basándose en el principio de la necesidad interior¹⁶¹. El color y la forma serán los medios por el cual la pintura evoluciona hacia el arte abstracto y alcanza la composición puramente pictórica.

En primer lugar, hablaremos de la forma y una vez sus bases estén asentadas, daremos paso a la teoría de Kandinsky sobre el color. Cuando la forma es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee un sonido, un contenido interno, que se percibe al observar la obra con esta composición. Un triángulo tiene un perfume espiritual que en relación con otras formas este perfume se diferencia, lo mismo sucede con el círculo, el cuadrado y las demás formas. Se puede decir que forma es, la expresión del contenido interno. El exterior de la forma, es decir la delimitación de esta, pueden ser muy diversos, pero nunca superará un límite ya que la forma tiene como objetivo recortar sobre el plano al objeto material, por tanto, debe estar delimitada. Las formas que son abstractas poseen vida y fuerza propia, y son reconocibles, como es el círculo, el triángulo, el cuadrado, el rombo, el trapecio y otras tantas que se hacen paulatinamente más complicadas y no tienen una denominación. De estas formas el artista roba los elementos para sus creaciones, no le bastan hoy las formas puramente abstractas, que resultan demasiado imprecisas, además, limitarse a un material exclusivamente impreciso significa renunciar a otras posibilidades y empobrecer sus medios de expresión.

A su vez, la composición puramente pictórica se plantea, con respecto a la forma, dos problemas: la composición de todo el cuadro y la creación de diversas formas, que se interrelacionan en diferentes combinaciones y se subordinan a la composición total, es decir, la composición grande puede estar formada por composiciones menores, completas en sí mismas pero que sirven a la composición general. De esta manera los objetos (reales o abstractos) son subordinados a una forma grande y modificados de forma que encajen en ella y la creen. De este modo la forma individual conserva poca personalidad ya que sirve primordialmente al todo, a la gran forma composicional.

A partir de estas ideas, el elemento abstracto, que anteriormente se escondía y era apenas visible tras afanes puramente materialistas, pasa en el arte en un primer plano. El

desarrollo y por último la predominancia de los elementos abstractos, es natural, porque al hacer retroceder la forma orgánica, pasa a primer plano y gana en resonancia la forma abstracta. Pero a pesar de todo esto, el elemento orgánico se hace oír dentro de la forma escondida, aunque haya sido relegado por completo al fondo de la composición. Por ello, el orgánico puede apoyar al abstracto, haciéndolo resaltar en la composición, o, por el contrario, puede obstaculizarle, dado que este cobraría protagonismo e hiciera invisible el elemento abstracto.

Si nos hallamos ante un caso en el que el sonido del objeto orgánico no apoya al sonido del elemento abstracto, sino que le perjudica (esto se debe a que el sonido indiferente del objeto orgánico apaga el sonido del elemento abstracto). Habría que encontrar un objeto que fuera más acorde con el sonido interior abstracto o simplemente dejar que la forma fuera totalmente abstracta. 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 este y sustituirse por formas puramente abstractas o formas físicas traducidas a lo abstracto¹⁷. Kandinsky sugiere una pregunta que se basa en la idea de renunciar por completo a lo figurativo y desnudar por completo lo puramente abstracto, a la que el mismo responde dándonos a entender que todo objeto representado en una imagen provoca una vibración interior, eliminar esta posibilidad significaría reducir el arsenal de los propios medios de expresión. Cuando se elimina el elemento figurativo de la composición, se descubre la forma pictórica subyacente, y aparecen entonces las formas geométricas primitivas o una estructura de líneas simples, que apoyan un movimiento general¹⁸.

El arte eternamente libre, no conoce obligación ni imposiciones, al contrario, huye ante estas. Una forma determinada, siempre bajo las condiciones idénticas suena siempre de la misma manera y termina por no provocar esa vibración interior de la que habla. Sin embargo, sucede que las condiciones son siempre diferentes por lo que surgen dos conclusiones: el sonido ideal se modifica por asociación con otras formas que componen el cuadro y el sonido ideal se modifica, incluso manteniéndose las mismas condiciones, cuando en la forma en cuestión se produce un cambio de dirección. Kandinsky entiende por dirección movimiento. Por ejemplo, una forma dirigida hacia arriba suena más tranquilo, inmóvil y estable que la misma forma dirigida hacia la base de la superficie.

La composición formal basada en esta relatividad, depende de la modificación de las formas, cada forma es sensible al más mínimo e imperceptible cambio en cualquiera de sus partes¹⁹. El artista manda sobre los tres elementos que hacen vibrar el alma (estos tres elementos son el efecto cromático del objeto, el efecto de su forma y el efecto del objeto mismo, independiente de la forma y el color), ha de contar también con el factor de educación, es decir, la elección del objeto se debe basar únicamente en el principio del contacto adecuado para que conecte directamente con el alma. Volvemos por tanto a la idea que tratábamos anteriormente sobre la necesidad interior puesto que es a partir de este principio que el artista hace la elección del objeto²⁰.

La pintura se hallaba en época de Kandinsky está en los comienzos de un estado de emancipación de la naturaleza. Hasta ahora la utilización del color y la forma como agentes

17 Ibid. Pp 57-63.

18 Ibid. Pp 106-107.

19 Ibid. Pp 63-64.

20 Ibid. Pp 62.

internos ha sido más bien inconsciente. Si destruyéramos los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación del color puro y la forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, La belleza del color y de la forma no es un objetivo suficiente para el arte. Debido al poco y elemental desarrollo de la pintura hasta la época del autor, se tiene poca capacidad para obtener una vivencia interior a través de una composición cromática y formal exclusivamente.

Recibiríamos débiles vibraciones emocionales, Kandinsky cree que aún no estamos capacitado para descifrar su valor interno. Estamos estrechamente ligados a la naturaleza externa y tomamos de ellas nuestra forma. La cuestión está por tanto en cómo debemos hacerlo, nuestra libertad es la combinación y transformación de esas formas y con qué colores. El espectador está demasiado acostumbrado a buscar la coherencia externa de las diversas partes del cuadro. El largo periodo materialista ha producido en la vida, y por tanto también en el arte, un espectador incapaz de enfrentarse simplemente al cuadro, en el que lo busca todos los significados, menos la vida interior del cuadro, cegado por los medios externos.

Con el tiempo, será posible hablar a través de medios puramente artísticos y será innecesario tomar prestadas formas del mundo externo para hablar del interno, pero de momento, al ser humano en general no le gustan las grandes profundidades y prefiere quedarse en la superficie porque le cuesta menos esfuerzo, y así el cuadro pierde su objetivo²¹. La intuición del artista debe ser el único juez para la integración de la forma puramente abstracta. Esto tiene una consecuencia y es que mientras más utiliza el artista las formas casi abstractas o abstractas, más se familiariza con ellas y más se adentra en su terreno.

Justamente lo mismo le sucede al espectador, que va reuniendo conocimientos del lenguaje abstracto y acaba por dominarlo. El artista no solo puede, sino debe utilizar las formas según sea necesario para sus fines. Libertad sin trabas del artista para escoger sus medios, derecho a la libertad absoluta²². Utiliza como apoyo a su argumento una cita de Goethe el cual dice: “el artista está con espíritu libre por encima de la naturaleza y puede utilizarla de acuerdo con sus fines superiores... Es al mismo tiempo su dueño y su esclavo. Es su esclavo porque ha de trabajar con medios terrenos para ser entendido, su dueño, porque somete los medios terrenos a sus intenciones superiores y los pone a su servicio. El artista habla al mundo a través de una totalidad: esta no la halla en la naturaleza; la totalidad es el fruto de su propio espíritu o, si se quiere, la inspiración de un aliento divino”²³. Cuando la gente adquiera por el uso de las formas casi abstractas y abstractas en su total, una sensibilidad más fina y más profunda, aumentará la riqueza de las formas en los medios de expresión.

La cuestión de la reproducción figurativa desaparecerá por sí misma. Sin esta evolución, la composición de formas sería imposible. Todo el que no capta el sonido interno de la forma (de la física y especialmente de la abstracta), considerará siempre arbitrario tal tipo de composición y carecerá de medios para entender la obra²⁴. Como anuncié anteriormente, la composición se compone de forma y color, es por ello que, tras tratar las carac-

21 Ibid. pp. 89-94.

22 Ibid. p. 102.

23 Ibid. p. 98.

24 Ibid. Pp 64.

terísticas de la forma, damos paso a las del color.

En relación a este, Kandinsky explica que el color no se puede extender ilimitadamente, ha de ser caracterizado subjetivamente entre la serie infinita de las diversas tonalidades del mismo color y tiene que ser limitado a la superficie. El número de colores y formas es infinito, y así también son infinitas las combinaciones y al mismo tiempo los efectos²⁵. El artista debe conocer previamente a la creación de la obra, el análisis del color, ya que este tiene actuación sobre todas las personas. Las dos grandes secciones que llaman inmediatamente la atención y que son sus rasgos primordiales son: calor y frío del color y claridad y oscuridad del color.

El color posee cuatro tonos clave: caliente que se divide en claro u oscuro, y frío que también puede ser claro y oscuro. El calor o el frío están determinados por su tendencia hacia el amarillo o el azul. El blanco y negro, son los colores que producen la tendencia del color a la claridad o a la oscuridad²⁶. Las definiciones que doy a continuación son aproximadas al igual que los sentimientos que se citan para expresarlos, son meros indicadores que Kandinsky usa para explicar su obra²⁷.

El movimiento del amarillo y el azul es excéntrico y concéntrico. El amarillo irradia fuerza y adquiere movimiento y se aproxima de manera casi imperceptible al espectador, el azul por el contrario desarrolla un movimiento concéntrico y se aleja del espectador. El efecto descrito se intensifica al añadir la diferencia de claro y oscuro: el efecto del amarillo aumenta al aclararlo y el efecto del azul se potencia al oscurecerlo. La mezcla de estos dos colores (amarillo y azul) da verde siendo este el color más tranquilo, tanto, que pierde movimiento hasta se vuelve estático, no se mueve en ninguna dirección. Lo mismo sucede con el blanco cuando se mezcla con el negro, pierde consistencia y aparece el gris. Cuando más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, cuanto más claro, más insonoro, hasta convertirse silenciosa, puesto que da lugar al blanco. El blanco es considerado un no-color gracias especialmente a los impresionistas, que no ven blanco en la naturaleza. En el blanco es donde desaparecen todos los colores, este nos alcanza frío e infranqueable, indestructible e infinito.

Actúa además como un no-sonido²⁸. El negro suena interiormente como la nada sin posibilidades, muerta, con un silencio eterno sin esperanzas ni futuro, inmóvil y desoladora. Sin embargo, sobre él cualquier color débil se potencia, suena con más fuerza y precisión, lo contrario que ocurre con el blanco, en el que los colores pierden fuerza y se disuelven. El rojo es un color muy rico y diverso, capaz de parecer cálido o frío dependiendo la tonalidad. Kandinsky nos hace imaginarnos un círculo cromático en el que a la derecha y a la izquierda de un círculo en el que en cada extremo se halla el amarillo y el azul, se abren dos grandes posibilidades de silencio influidos por los colores negro y gris que se encuentran en el centro de cada extremo, dos grandes posibilidades de silencio: la muerte y el renacimiento²⁹.

Con respecto a la necesidad interior de la que venimos hablando a lo largo de este escrito, se ha de mencionar que nace de tres causas místicas y está constituida por tres necesidades místicas tal y como las enuncia el autor de la obra que estamos haciendo ref-

25 Ibid. pp. 56-58.

26 Ibid. pp. 70-71.

27 Ibid. p. 83.

28 Ibid. Pp 72-75.

29 Ibid. Pp 79-81

erencia. Estas tres necesidades y causas son, primeramente, que el artista como creador, ha de expresar lo que le es propio (es decir, elemento de personalidad), en segundo lugar, como hijo de su época, ha de expresar lo que le es propio de esa época, cuanto más fuerte sea la participación de estos dos primeros elementos en la obra de arte, más fácil será el acceso al alma de sus coetáneos. La última causa es, que el artista, como servidor del arte, ha de expresar lo que le es propio al arte en general. Este tercer elemento tiene vida eterna y gana fuerzas con el tiempo.

Cuanto mayor sea la participación del tercer elemento en la obra más se debilitarán los otros dos y será difícil su acceso al alma de los coetáneos. El predominio de este tercer elemento es un signo de la grandeza de la obra de arte. Las tres necesidades místicas son los tres elementos necesarios de los que ha de constar la obra de arte. Los dos primeros elementos encierran los factores de tiempo y espacio. El estilo personal y temporal crea en cada época muchas formas concretas que a pesar de las grandes diferencias aparentes se las puede considerar a toda una sola forma ya que su sonido interior es general. Estos dos elementos son de naturaleza subjetiva, puesto que cualquier época se quiere reflejar por sí misma, expresar su vida y desarrollo artísticamente, por ello, poco a poco se va formando el estilo de la época con una determinada forma exterior y subjetiva.

Lo puro y eternamente artístico, que es el tercer elemento que compone la necesidad interior, por el contrario, es el elemento objetivo que se hace comprensible con ayuda del elemento subjetivo. La libertad del artista a la hora de crear su obra, es limitada según los postulados que se han establecido en épocas anteriores, en ellos se dice que el artista puede utilizar cualquier forma de expresarse, siempre que permanezca sobre el terreno de las formas tomadas de la naturaleza y es por ello que se considera limitada. Desde la percepción de Kandinsky, no se debe hacer esta limitación y el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse si parte de la base de la necesidad interior.

Textualmente dice que “el artista debe ser ciego a las formas reconocida o no reconocidas, sordo a las enseñanzas y los deseos de su tiempo. Sus ojos abiertos deben mirar hacia su vida interior y prestar siempre atención a la necesidad interior. Entonces sabrá utilizar con la misma facilidad los medios permitidos y prohibidos (...) Todos los medios son sagrados sin son interiormente necesarios”³⁰.

La renuncia de lo figurativo es uno de los primeros pasos para alcanzar el reino abstracto, esta corresponde a la renuncia de la tercera dimensión en el sentido gráfico-pictórico. Pero inmediatamente las posibilidades de la pintura quedaron reducidas a la superficie real del lienzo, y la pintura adquirió un matiz evidentemente material, lo que dio lugar a una delimitación de las posibilidades composicionales.

El esfuerzo por liberarse de ese materialismo y esa limitación, condujo por tanto a prescindir de la superficie, los artistas por su parte intentaron situar el cuadro sobre una superficie ideal, que debían crear para hacer frente a la superficie material del lienzo. Comenzaron a trabajar con triángulos para crear sus composiciones, sin embargo, a diferencia de lo que esperaban, se produjo un efecto que se concentró precisamente en esta forma y condujo al empobrecimiento de posibilidades. Existen otros medios, no solo el uso de la forma triangular para crear una superficie ideal en la superficie plana y utilizarla como espacio tridimensional. El artista puede jugar con el grosor mayor o menor de una línea, la situación de la forma sobre la superficie, o la intersección de una forma por otra. El color

30 KANDINSKY, Wassily: Punto y línea en el plano. Barcelona, 1993, p. 21.

también ofrece posibilidades parecidas puesto que utilizando idóneamente avanza o retrocede y convierte el cuadro en una entidad flotante, lo que equivale a la extensión pictórica del espacio. La fusión de estos elementos constituye composición gráfico-pictórica³¹. Hoy, en general, se emplea una construcción desnuda, que aparentemente constituye la única posibilidad de expresar lo objetivo de la forma³².

III Punto y línea sobre el plano.

En esta obra Kandinsky los tres elementos imprescindibles para la composición pictórica abstracta³³. El estudio detallado de los elementos de la pintura se hace pasando revista a los colores, las líneas y los planos³⁴. A su vez, con esta obra nos ayuda a comprender sus propias composiciones. En primer lugar, el autor nos habla de las características del punto geométrico, que es invisible, de modo que debe ser definido como un ente abstracto³⁵.

Punto fuera de su estado práctico-funcional, es decir, liberado de la subordinación a la escritura comienza a existir como ser independiente y entra a formar parte de la pintura, por lo que tiene un mayor espacio libre a su alrededor y adquiere resonancia propia, fuerza. El punto es el resultado del choque de cualquier herramienta con la superficie del material, que puede ser de papel, madera, tela, metal, etcétera³⁶ 181. Graduado según los aumentos de tamaño, da sensación de fuerza y profundidad, es una expresión de las formas abstractas. Punto que posee un borde exterior que determina y delimita su aspecto externo.

Considerado de manera abstracta, el punto es idealmente pequeño y redondo, pero cuando se materializa, el tamaño y límite se vuelven relativos, el punto puede tomar infinitas formas, el borde es variable y por tanto, sus posibilidades formales son ilimitadas. No es un elemento móvil, no manifiesta tendencia a desplazarse hacia ninguna dirección³⁷. El punto el último paso a la simplificación, en él se han excluido los elementos complejos y se ha reducido a un elemento primario único. Podemos decir en consecuencia, que el punto constituye la imagen primaria de la expresión pictórica.

Además, es un elemento que mantiene relación directa con la naturaleza ya que, en esta, tanto lo grande como lo pequeño está formados de puntos, como por ejemplo las semillas de flores y frutas o a mayor escala una constelación³⁸. También en el terreno de las obras gráficas figurativas, hay grabados que se componen exclusivamente de puntos, aunque con respecto a este, Kandinsky considera que es una aplicación incorrecta del punto, ya que sometido a lo figurativo el punto pierde sus valores³⁹. Este fenómeno también ocurre con la línea, representada en la naturaleza en un sin fin de elementos naturales⁴⁰,

31 Ibid. pp. 65-68.

32 Ibid. pp. 86-87.

33 Ibid. p. 99.

34 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 10.

35 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., p. 21.

36 Ibidem. pp. 24-25.

37 Ibid. pp. 27-30.

38 Ibid. pp. 35-38.

39 Ibid. p. 52.

40 Ibid. p. 112.

toda imagen del mundo exterior e interior puede expresarse en líneas⁴¹.

La línea actúa sobre el punto como una fuerza que desplaza al punto en otra dirección⁴². Es la traza que deja un punto al moverse, surge del movimiento al destruir el reposo total del punto, pasamos de la inmovilidad total del punto a lo dinámico de la línea. Las líneas quebradas, de las que hablaremos más adelante pueden incrementarse en número, en tal caso, el punto no recibiría uno sino varios impulsos⁴³.

Cuantas más fuerzas contradictorias, operen sobre un punto, en más direcciones empujarán a este y más complejos serán los planos engendrados. Las variaciones que producen son inagotables⁴⁴. La línea es la antítesis del punto a pesar de ser el producto de este. El punto está constituido exclusivamente por tensión, ya que carece de dirección alguna. La tensión es lo que caracteriza o constituye el elemento, que es cada forma que adopta el dibujo o la pintura. -El material de todas las artes son las tensiones y estas se hallan bajo color, forma y plano⁴⁵. Si las tensiones desapareciesen la obra pictórica también moriría⁴⁶. El contenido de una obra encuentra su expresión en la composición, es decir, en la suma interior de las tensiones⁴⁷.

La línea a diferencia del punto está compuesta por dirección y tensión. Si con respecto a la recta tomáramos solamente en cuenta su tensión, no podríamos diferenciar una horizontal de una vertical⁴⁸. Pero como sabemos, hay tres tipos de rectas: la recta horizontal, que corresponde a la forma más limpia de la extensa y fría posibilidad de movimiento y se vincula con el mundo terrenal. La recta vertical, que forma con la horizontal un ángulo recto, al contrario que la horizontal, corresponde a la forma más cálida y extensa posibilidad de movimiento, representa la altura mientras la horizontal, la profundidad y se relaciona con el mundo celestial y la justicia⁴⁹.

Y por último tenemos, la recta diagonal que separa en ángulos iguales las anteriores rectas, su tendencia hacia ambas es equivalente, lo cual determina su tono interior: equilibrio entre frío y calidez. Es decir, la forma más templada del movimiento⁵⁰. Las restantes rectas son solo desviaciones mayores o menores de las diagonales, del conjunto de estas diagonales surge la estrella de rectas, que puede crear una nueva forma, la figura de un círculo que es interpretado como el elemento de la eternidad y el infinito¹⁹⁶.

La diferencia entre la diagonal pura (como ha sido denominada por el propio Kandinsky) y las restantes diagonales, a las que ha denominado rectas libres, es una diferencia de temperatura, ya que las rectas libres nunca llegan a un equilibrio de frío y valor, es decir, no tienen el rasgo de las rectas puras, no son templadas. Además, otro rasgo que las diferencia es que las rectas libres, especialmente las acéntricas, tienen una relación más libre con el plano. Las rectas libres se clasifican en dos tipos: centrales (ordenadas según un centro

41 Ibid. p. 69.

42 Ibid. p. 54.

43 Ibid. p. 82.

44 Ibid. p. 89.

45 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 187.

46 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., pp. 30-31.

47 Ibidem. p. 98.

48 Ibid. p. 58.

49 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 94.

50 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., p. 59.

común) y acéntricas (ordenadas fuera de dicho centro).

En relación con la teoría de los colores de la que habla Kandinsky en su otro libro *De lo espiritual en el arte*, las rectas libres acéntricas tienen cierta afinidad con los colores cromáticos amarillo y azul, y llevan en sí tensiones opuestas, avance y retroceso. Mientras que, por otro lado, la diagonal pura, muestra afinidad con el rojo, gris o verde. En cuando a las rectas horizontales y verticales si examinamos sus propiedades cromáticas, surge una comparación con el blanco y el negro. Estos dos colores (que se llaman acromáticos o incoloros) son silenciosos, características que comparten con las rectas mencionadas. Si analizamos el blanco y el negro según los criterios de la temperatura, comprobamos que el blanco es más bien cálido y que el negro es, indudablemente frío.

De modo que en blanco y negro se distinguen los elementos del altura y profundidad, es decir, la recta vertical y horizontal⁵¹. A parte de los tipos de líneas que hemos mencionado, también tenemos que saber diferenciar las líneas rectas de las líneas quebradas. Las líneas quebradas surgen por el choque de dos fuerzas, tienen un contacto mayor con el plano que la recta y dependen de los ángulos, los cual se puede subdividir en tres grupos esquemáticos: ángulo agudo, ángulo recto y ángulo obtuso, al que se les puede unir un cuarto ángulo, el libre.

De los tres primeros ángulos, el recto es el más objetivo y a la vez el más frío, con tendencia a conquistar el plano, siendo el ángulo agudo el de mayor tensión y el más cálido, y el obtuso el ángulo más débil y pasivo. Al igual que existe una correlación entre las líneas verticales, horizontales y diagonales con los colores, lo mismo ocurre con las líneas quebradas y los ángulos. De este modo Kandinsky relaciona que el ángulo agudo tiene coloración interna amarilla y cuanto más agudo es el ángulo, más se acerca al máximo de calor, disminuyendo este paulatinamente al abrirse en ángulo recto, y su interior contiene la forma del triángulo.

El obtuso es típicamente azul, ya que contiene un presentimiento de curva y en su curso ulterior aparece el círculo, que es el elemento que constituye un caso especial entre las tres formas primarias ya que las rectas carecen de la capacidad de construirlo⁵². Por último, dado que solo puede haber cuatro ángulos rectos que se toquen, este contiene la forma del cuadrado⁵³. Este está directamente relacionado con el rojo, color que representa un intermedio entre amarillo y azul⁵⁴ lleva en sí las cualidades de frío y calidez⁵⁵. En resumen, el ángulo agudo que representa el triángulo, es amarillo, el ángulo recto, que representa el cuadrado, es rojo y el ángulo obtuso que encierra en su forma total al círculo, azul⁵⁶.

La recta y la curva constituyen un par de líneas fundamentalmente antagónicas. La quebrada debe ser concebida como un ente intermedio entre ambas, mientras que la línea recta se interpreta como una completa negación del plano, la curva contiene en sí un germen del mismo, ya que la curva creciente vuelve tarde o temprano a su punto de partida, surgiendo de esta manera también el círculo. La forma en espiral es, de este modo, un círculo que fracasa antes de completarse. Para Kandinsky hay una gran diferencia entre el círculo y la espiral que considera vital para la pintura, puesto que siempre se ha de tener

51 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., pp. 71-75.

52 Ibidem. p. 71.

53 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 94.

54 Ibid. p. 74.

55 KANDINSKY, Wassily: *Escuela...*, op.cit., p. 71.

56 KANDINSKY, Wassily: *Punto y línea...*, op.cit., pp. 78-79.

en cuenta la espiral es una línea, mientras que el círculo es un plano. La línea puede engendrar un plano, pero, de manera distinta al de la curva, que puede hacerlo a partir de dos impulsos, mientras que esta necesita tres. El plano que engendrará, lo conformarían tres líneas (rectas) y tres ángulos⁵⁷.

Se establecen en la obra que tratamos varios tipos de curva. En primer lugar, existe la curva geoméricamente ondulada, producida por la alternancia uniforme de presión positiva y negativa (de derecha a izquierda o viceversa), y tiene un curso horizontal, aunque también puede ser vertical. En segundo lugar, está la curva libremente ondulada, su tensión es horizontal, en esta desaparece el aspecto geométrico, y a diferencia de la curva geoméricamente ondulada la presión ejercida es positiva y negativa, pero se alterna irregularmente, la presión puede empujar hacia una altura elevada y a continuación se puede producir un descenso aun mayor o menor. El énfasis de la línea es un progresivo o espontáneo aumento o disminución en el grosor.

El engrosamiento de una recta está en relación con el punto en desarrollo. Todas estas líneas que hemos estado comentando pueden tener una estructura lisa, dentada, desgarrada, redondeada, etc., todo un número de propiedades que evocan inconscientemente sensaciones táctiles. Y el énfasis en ellas viene dado por un progresivo aumento o disminución en el grosor⁵⁸ 204. Cada tipo de línea busca los medios apropiados que le permitan alcanzar su propia forma⁵⁹.

La aplicación de las líneas en la naturaleza es rica y profusa, pero siempre debemos partir de la base y no olvidar que las leyes de composición de la naturaleza se ofrecen al artista no para ser imitadas, sino para ser confrontadas con las del arte según la opinión del autor⁶⁰. Además, critica el pensamiento de algunos teóricos que opinan que la utilización de la línea en la pintura abstracta es antinatural e inadmisible, pero, sin embargo, la utilización de la misma línea en la obra gráfica es aprobada.

La línea es valorada por ellos como un elemento puramente gráfico, que no puede ser utilizado con propósitos pictóricos a pesar de que no se puede encontrar ninguna diferencia entre la obra gráfica y pictórica⁶¹. Algunos teóricos del arte desestiman la importancia del punto y la línea en la pintura, levantando un muro entre la pintura y la obra gráfica, pero para Kandinsky no hay separación. Al igual que tampoco considera que lo haya en la separación que la Academia Rusa de Estudios Artísticos de Moscú hizo al separar la música-tiempo, de la pintura y el espacio, puesto que cuando el autor se anexionó de manera definitiva al arte abstracto, el elemento tiempo en la pintura encontró su lugar⁶².

El elemento tiempo es detectable en el caso de la línea en una medida mucho mayor que en el caso del punto: la longitud es un concepto temporal, el curso de una curva se diferencia temporalmente del de una recta, puesto que a cuanto más movida sea la curva más se expande temporalmente. Esta es entre otras, es una de las similitudes que tiene con la música, puesto que la mayoría de los instrumentos musicales producen sonido de carácter lineal, en el campo de la música la línea proporciona la gama más amplia de recur-

57 Ibidem. pp. 84-86.

58 Ibid. pp. 89-96.

59 Ibid. p. 118.

60 Ibid. pp. 110-111.

61 Ibid. p. 120.

62 Ibid. pp. 32-33.

sos expresivos.

La nota musical se representa en las partituras como una combinación de puntos y líneas, y el tiempo viene determinado por medio del color de los puntos (blancos o negros). De esta manera, Kandinsky está estableciendo una relación directa entre la música y la pintura. El hecho de que la construcción exacta y geométrica de la pintura parezca tan importante en estos últimos años tiene doble causa, la primera, es la necesaria y natural utilización de los colores abstractos en la arquitectura, que ordena el color de acuerdo con un objetivo total, actitud que ha sido preparada inconscientemente por la pintura pura. La segunda causa es la necesidad de retroceder a las fuentes, buscando lo elemental, es decir, en la estructura elemental de las cosas.

El arte abstracto, vuelto autónomo, se ve obligado como la naturaleza, a pasar desde las formas simples hasta las organizaciones más complicadas. El arte abstracto construye hoy organismos artísticos más o menos primarios, cuyo desarrollo posterior es considerado por el artista actual de un modo aun indeterminado, pero que prepara un alentador al futuro. Kandinsky opina de los que dudan del futuro del arte abstracto comparándolos con los anfibios, los cuales muy distantes de los vertebrados evolucionados, no representan el resultado final de la creación, sino el inicio⁶³. Finalmente pasamos a tratar el último de los tres elementos necesarios para la creación pictórica abstracta según la teoría compositiva de Kandinsky, el plano básico.

Preciado por ser el medio de expresión más importante de la pintura⁶⁴. Por plano básico se entiende la superficie material que recibe el contenido de la obra, está delimitado por dos líneas horizontales y dos verticales. Es decir, dos elementos de frío reposo y dos elementos de cálido reposo, teniendo en consecuencia, cuatro lados. El predominio de una u otra de estas parejas, es decir, el ancho exagerado o el alto exagerado del plano básico, determinará en cada caso el dominio del frío o del calor. Estas dos características deben ser enfocadas desde el punto de vista cromático, por lo que el plano básico no es una entidad incolora. La forma más objetiva del plano básico es el cuadrado, forma en la que frío y calor están relativamente neutralizados.

La posición de ambas líneas horizontales se denomina inferior y posterior (o abajo y arriba), la de las verticales, derecha e izquierda. El artista teme al plano básico dado que se siente responsable de él y debe saber correctamente de qué manera acepta el plano los elementos adecuados en el orden adecuado ya que este se transforma a través de un manejo correcto. El arriba (de las rectas horizontales) evoca la imagen de ligereza

y soltura, una sensación de liberación, da la impresión de movimiento leve.

Por el contrario, toda forma de cierta pesadez gana peso al situarse en la parte inferior del plano básico, cuando más nos acercamos a su límite, más densa se vuelve la sensación y la libertad del movimiento se ve más limitada. Por otro lado, la posición de ambas verticales, recordamos: derecha e izquierda, se relacionan en nuestra imaginación con el ascenso y la calidez. La izquierda del plano básico despierta la idea de una mayor soltura, la sensación de ligereza, liberación y, finalmente, libertad, como ocurre con la parte superior de las rectas horizontales, pero a diferencia de esta, la sensación de liberación que produce la izquierda de las verticales es más pesada que la libertad de la horizontal.

63 Ibid. p. 115.

64 Ibid. p. 120.

Lo mismo ocurre con la derecha y el inferior del plano básico, aunque no produce la misma sensación de pesadez como la horizontal inferior, resulta igualmente condensada. El movimiento hacia la izquierda, es un movimiento en distancia, se libera de lo habitual que pesa sobre él, de la rutina, y gana progresivamente intensidad y rapidez, se acentúa la impresión de devenir, hacia la derecha la del trabajoso esfuerzo. El movimiento hacia la derecha se entiende como retorno hacia casa, es decir, hacia lo establecido, lo correcto. Es un movimiento que se relaciona en cierto modo al cansancio y su finalidad es el reposo. Cuanto más hacia la derecha, más lento se vuelve el movimiento y las posibilidades dinámicas son cada vez más limitadas. He de señalar que los conceptos como movimiento, intensidad, rapidez, pesadez etc., sobre el plano pictórico deben ser entendidos como meros calificativos subjetivos del autor que utiliza para expresar su teoría y, por tanto, nada de lo aquí expresado es absoluto e inamovible, el autor aconseja dejarse llevar por la primera impresión y mantener el campo abierto a construcciones imaginativas.

Los elementos en el plano pueden estar colocados de manera que lo refuercen, o pueden encontrarse sueltos, es decir, en este caso el plano básico desaparecería y los elementos no conocerían límites precisos en cuanto a profundidad, darían la sensación de flotar en el espacio compositivo. Cuando el plano se vuelve rectangular, surgen los llamados altos y largo formato que en las obras figurativas tienen en general un significado naturalista. En la academia de pintura se imparte la noción de que el formato alto es apropiado para el retrato y el largo para el paisaje.

Una errónea elección del formato del plano puede transformar un buen orden compositivo en un completo desorden. El punto de unión de las diagonales que nacen de los ángulos de las rectas verticales y horizontales que forman el plano básico, cortan y dividen el plano en cuatro zonas⁶⁵. En las relaciones de la forma con los bordes del plano básico, la distancia entre la forma y los bordes tienen un papel muy importante. A través del acercamiento al borde del plano, una forma gana tensión hasta que esa tensión, en el momento del contacto con el borde, desaparece súbitamente. De modo que la cercanía al borde del plano aumenta el sonido dramático y a mayor distancia del borde, el acercamiento al centro les presta un sonido que Kandinsky entiende como lírico.

Cuando varias curvas son puestas a continuación formando una línea ondulada, las relaciones de cada onda con los bordes del plano complican la suma de sonidos más fuertes o más débiles. En el formato ancho, el borde superior es más largo que los laterales, de esta forma surgen mayores posibilidades de libertad para los elementos, pero queda limitado por la brevedad de las longitudes laterales. En el formato alto ocurre por ejemplo, que los elementos que tienden hacia arriba pueden ser drásticamente dramatizados. El plano básico es material, y ofrece diferentes superficies: lisa, áspera, brillante, opaca, etc., las propiedades de la superficie dependen de modo exclusivo del instrumento utilizado y de la destreza con que es manejado. El material e instrumento deben ser considerados en cuanto a la elaboración de los elementos que se sitúan sobre esa superficie. Kandinsky valora que el espacio se vuelve idéntico a la profundidad, es decir, a los elementos que lo conforman en profundidad. Y ha denominado a este espacio que surge como indefinible, ya que, entendido como profundidad, se vuelve intemporal. Introduce por tanto en el plano el concepto de tiempo. Es decir, la metamorfosis del plano básico en un espacio indefinible proporciona al autor, la posibilidad de las medidas temporales.

65 Ibid. Pp 160-163..

Anteriormente, se ha explicado qué eran las tensiones, Kandinsky en esta obra reflexiona sobre estas llegando a la conclusión de que en la pintura los cambios de tensión fueron exclusiva consecuencia del deseo de valorar el plano básico y a afirmar su existencia. Este tema sobrepasa las fronteras pictóricas y es por ello que juzga como responsable de no haberse ocupado detalladamente de estas cuestiones a la historia del

arte moderna. Esta falta de responsabilidad puede según cree Kandinsky deberse a la relación de la historia del arte y la sociedad de cada época puesto que es compleja por diferentes causas. En primer lugar, el arte puede subordinarse a la época si bien esta posee un contenido fuerte que el arte corresponde igualitariamente, o bien, la época cuenta con un contenido importante pero fragmentado y el arte es débil y se subordina a esa fragmentación.

También puede ocurrir que el arte se oponga a la época por diversas causas y en consecuencia, expresa las posibilidades que se consideran tabú. En última instancia, puede darse que el arte sobrepase las fronteras de las leyes establecidas en esa época determinada y se decanta por aportar un contenido que se adelanta al futuro. Concretamente, alega Kandinsky, el arte abstracto que se libera de la presión de la atmósfera de su momento histórico, corresponde a este último punto, de este modo se entienden las impresiones que al principio causaba este movimiento artístico al que calificaban de absurdo, de la misma manera que también fue calificado el dadaísmo. Añade que no solo lo visible y concebible existe, sino que también lo invisible y lo inconcebible.

IV El Arte Concreto de Kandinsky, fundamento de la pintura abstracta.

A diferencia de los artistas anteriores, Kandinsky llega a la abstracción para quedarse. Su idea era la de crear un arte concreto -siendo este el término real utilizado por él, aunque en los textos manejados hablan de abstracción lírica-. Esto significa que va a buscar una serie de relaciones plásticas y las va a dotar de un protagonismo sobre el tema que representa. Esa nueva proyección de las normas compositivas y la simplificación radical de los elementos descriptivos de la realidad lo van a llevar a la abstracción, la cual mantiene una serie de ritmos en los desplazamientos de las masas de color con las correspondientes definiciones espaciales.

La idea de Kandinsky no está tan lejos de Picasso y el cubismo, lo único que con otros métodos radicalmente distintos; sin facetar, sin visión simultánea...etc., es decir, manteniendo los principios tradicionales en la perspectiva.

Murnau con Iglesia I (1910)⁶⁶ (Fig. 16). Comparándola con Murnau con iglesia II (1910)⁶⁷, vemos como la obra cobra sentido para aquellos que no han sido capaces de descifrar ni entender lo representado, ya que, ambas representan la misma imagen, solo que la segunda mantiene la composición figurativa, y la primera, la ha sintetizado y eliminado, teniendo como resultado manchas de color que cuesta interpretar para el ojo inexperto. La gama cromática usada es muy amplia, con grandes variaciones tonales que contrastan y dinamizan el cuadro. El movimiento, viene dado por la manera de aplicar el color, es decir, la pincelada, aplicada con énfasis y que además, queda lejos de ser cuidada. Esta junto con los colores, ha-

66 Óleo sobre cartulina, 64,7 x 50,2 cm, Galería Municipal Lenbachhaus, Múnich.

67 Óleo sobre cartulina, 32 x 44 cm, Préstamo de la colección privada del Museo Franz-Marc, Alemania.

cen que la obra cobre movimiento interno y profundidad. La abstracción se presenta por masas de colores, y analizándolo a la par que el otro figurativo, la disposición de los colores representa lo mismo, puesto que el cuadro es simplificación de otra que aún mantiene la figura. Kandinsky hizo especial hincapié en que no es hasta 1914 cuando renuncia por completo al objeto en sus cuadros. El objeto en sus obras es configurado a base de colores y líneas y, por tanto, debe ser interpretado como abstracto. El mantenimiento de la figuración en algunas composiciones es accesorio, un elemento más adicional⁶⁸.

En *Improvisación 26* (1912)⁶⁹ (Fig. 17), el grado de abstracción es ya mucho

más avanzado frente a la simplificación y reducción figurativa que Kandinsky había llevado a cabo en muchos de sus trabajos. Sin embargo, dedicando tiempo a la contemplación del cuadro, vemos como la aplicación de curvas negras que se encuentran encima de las líneas que atraviesan en diagonal el plano, se nos presentan como tres figuras. El semicírculo rojo que se acerca al margen inferior del lienzo y que transmite sensación de caída en el plano, podríamos entenderlo como una barca, siendo las líneas rojas que cruzan en horizontal, la representación de las olas del mar. Llegados a este punto, las líneas diagonales a las que hice mención al principio, podríamos

entenderlas como los remos de la barca.

Los colores son brillantes y modulados, contraponiéndose el amarillo, que atrae la mirada del espectador, y el azul, que tiende a dirigir nuestra mirada al exterior. El otro color importante es el rojo, pero de un tono muy cálido que no resulta chirriante, sino que se sintetiza bien con el resto de tonos y responde al contraste resultante del azul y el amarillo. En relación a las formas, se muestran totalmente independientes, son manchas de tamaños variables repartidas por la obra sin ningún orden preciso, es decir, la superficie cromática es libre, no se somete a ninguno de los límites que establecen la forma. Kandinsky consideraba que las composiciones que se apoyaban en la armonía resultante de los contrastes y la yuxtaposición de formas y colores independientes entre sí, conforman la totalidad de la obra.

Composición VI, (1913)⁷⁰ (Fig. 18). En este cuadro se aprecian tres núcleos: el de la izquierda, de líneas débiles y colores rosados; el de la derecha que es completamente contrario, dominado por gruesas y marcadas líneas y manchas negras junto con colores disonantes como son el azul y el rojo. Y el tercer núcleo, que pasa a cobrar importancia tras habernos percatado de estos dos primeros. Se sitúa cerca del centro izquierdo, en el cual se difumina la pintura rosada y blanquecina del núcleo izquierdo y las líneas vuelven a cobrar importancia. Los colores parecen flotar bajo ninguna superficie, no hay límites composicionales en la obra, los elementos parecen estar dibujados en el aire, en una atmósfera invisible creada por el artista, el cual, en vez de usar el carácter figurativo y real, da al cuadro un tratamiento libre de los elementos pictóricos. No hay ningún elemento que podamos identificar, lo único que percibimos son manchas y líneas de color que contrastan entre sí superponiéndose unas a otras, lo cual crea gran movilidad, pareciendo incluso que están vivos y se mueven libremente por el plano.

68 MALORNY-BECKS, Ulrike: *Kandinsky*. Alemania, 1994, p. 56.

69 Óleo sobre lienzo, 97 x 107,5 cm, Galería Municipal Lenbachhaus, Múnich.

70 Óleo sobre lienzo, 195 x 300 cm, Museo Hermitage, San Petersburgo.

Es necesario recordar que Kandinsky trata las líneas y el color como elementos psicológicos que tienen en nosotros un efecto y actúan de diferente manera según se sitúen sobre el plano básico. Por ejemplo, las líneas situadas en el margen inferior del lienzo, nos resulten pesadas a diferencia de las del marco superior, que se presentan de manera más ligera y volátil. Lo mismo ocurre con los laterales que Kandinsky en su obra *El Punto y la línea sobre el plano*, denomina izquierda y derecha, simbolizando el primero la huida, la intención de los elementos de escapar del plano; y algo parecido ocurre con el margen derecho, pero a diferencia de huida, este sin embargo simboliza el retorno y regreso, el avance.

Es por ello, que a pesar de que la obra no cuente con espacio y perspectiva, sentimos igualmente el dinamismo que ha querido transmitirnos, en el que también influyen las líneas rectas y curvas, estas últimas más numerosas y móviles que las primeras. La profundidad viene dada por los colores, siendo el azul oscuro el más capaz de representarla. El uso del rojo, tono que contrasta directamente con el azul, es la manera que tiene el artista para dotar de fuerza y viveza la obra, que, sin ninguna duda, es claramente una creación abstracta.

Pequeñas alegrías (1913)⁷¹ (Fig. 19). El modelo para realizar esta obra lo

compuso varios años atrás, en 1911 sobre una placa de vidrio. Lo primero que nos viene a la mente tras observar esta obra es la esquematización de una montaña en el centro de la composición coronada por lo que podría ser un castillo o una construcción similar. Empero los elementos narrativos era lo que menos le interesaba a Kandinsky, que mostraba mayor afinidad con la intención de dotar su trabajo de armonía equilibrada, la cual consigue a través de la configuración de un centro dividido en dos partes: la primera es la mitad inferior del lienzo, en el que domina la combinación de líneas y colores, que pueden recordar a la copa de los árboles, y la segunda, la mitad superior que presenta una superficie más plana con pequeñas formas desparramadas por el borde superior, en el cual reproduce lo que podríamos traducir como un sol. La conclusión es pues, que la intención del artista era la plasmación de un paisaje según su necesidad interior, que, considera, es el impulso de todo genio para crear. Este cuadro, mantiene en general un lenguaje infantil y más claro que las obras que hemos analizado del artista, que tras haber establecido las formas lineales, el color lo aplica de manera espontánea, sin seguir ninguna regla, usando colores cálidos en su mayoría y contrastados con azules, todos pertenecientes a tonalidades vivas, con la pretensión de representar y transmitir tal como dice el título de la obra, la expresión de vibrantes alegrías, aunque por otro lado, investigadores y críticos consideran que lo que realmente quiere transmitir Kandinsky es una visión apocalíptica.

Para finalizar, la última obra que estudiaremos *Composición VII* (1913)⁷² (Fig. 20). Este lienzo ha sido segmentado en pequeñas fracciones cromáticas que se extienden por el lienzo y parece que se dirijan al extremo superior, como si fuera impulsado desde abajo como un cohete. El extremo inferior izquierdo está configurado por grandes superficies cromáticas dotando la composición de cierta orientación diagonal que divide el lienzo en dos, diferenciando de esta manera los dos triángulos resultantes, el superior más caótico y el inferior más sosegado.

La división del cuadro por una diagonal ya la hemos visto anteriormente y es un rasgo

71 Óleo sobre lienzo, 109,8 x 119,7 cm, Museo Solomon R. Guggenheim, Nueva York.

72 Óleo sobre lienzo, 200 x 300, Galería Estatal Tretiákov, Moscú.

común en las obras de Kandinsky puesto que es una forma de componer habitual del artista. Cabe destacar que, para esta pintura, realizó numerosos estudios preliminares en la cual debe incluirse dentro de estos estudios, la Primera acuarela abstracta²⁴⁵ datada en 1910, aunque investigaciones recientes consideran que realmente fue realizada en 1913, al igual que esta obra. Además, es curioso que en Composición VII se puedan ver motivos pictóricos de obras anteriores que han sido reducidos a meros símbolos, como es el jinete (margen derecho) o la barca de remos (margen izquierdo). Es un cuadro muy dinámico, donde las formas y los colores dirigen nuestra visión todos los límites del lienzo, siendo su centro caótico donde se conjugan líneas, círculos, ángulos y colores que varían entre las gamas cromáticas de azules y rojos. En todos cuadros, no hay elementos figurativos, alusiones a ellos sí, pero no están estos representados como tal, dominado de esta manera el color y las formas geométricas, otorgándole un valor a las distintas proyecciones de los mismos en sus escritos -Punto y línea sobre el plano- elementos imprescindibles para llevar a cabo la abstracción lírica o arte concreto de Kandinsky.

Conclusiones.

1. Kandinsky sin embargo alcanza la abstracción a partir de un proceso de síntesis de las cualidades formales de su pintura, con lo que mantuvo un claro paralelismo con Picasso y los pintores cubistas como Lhote, o Robert y Sonia Delaunay. No obstante, difiere de ellos en el concepto del que parte su pintura, y por tanto, en el desarrollo sintético que lo lleva a la abstracción.
2. La pintura de Kandinsky es en concepto y forma radicalmente distinta de la de Monet, Matisse y Picasso, pues no se basa en procedimientos plásticos concretos ni en referencias visuales específicas, sino en las relaciones internas que él establece en el cuadro mediante el desplazamiento de los colores que general perspectiva y espacio.
3. Kandinsky denominó su pintura arte concreto, y no arte lírico, como recogen la mayoría de los manuales, por lo que debería de respetarse la terminología usada por el propio autor.
4. Kandinsky a veces mantiene el tema y con ello las referencias figurativas dentro de la composición abstracta, pero estas están reducidas a meros elementos en la dinámica de colores en la que lo importante es el movimiento y el ritmo establecido.
5. El color tiene un gran valor expresivo en la abstracción de la pintura concreta de Kandinsky.
6. La evolución de Kandinsky lo llevó a desarrollar de un modo práctico los planteamientos teóricos que había anunciado, así que en el momento en el que publica Punto y la línea sobre el plano, supera la pintura concreta de períodos anteriores para reflejar ese conocimiento en su pintura.
7. La abstracción de Kandinsky lo llevó a un nuevo proceso de síntesis en el que se acercó a una realidad invisible para el ojo humano, representando juegos de colores asimilables a los que podrían verse en tomas microscópicas.

Bibliografía.

- ALARCÓ, Paloma: Monet y la abstracción. Madrid, 2010
- APOLLINAIRE, Guillaume: Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas. Madrid, 2001
- ARAGÓN, Louis: Henri Matisse (II vol). París, 1971.
- BARNETT ENDICOTT, Vivian. HENKELS, Helbert. MESSER, Thomas: Kandinsky y Mondrian, dos caminos hacia la abstracción. Barcelona, 1994.
- BARREIRO, LÓPEZ, Paula: La abstracción geométrica en España (1957-1969).
Madrid, 2009.
- BERNADAC, Marie-Laure: Picasso. Genialidad en el arte. Barcelona, 2011.
- BROWN, Julia: Después de montañas y mar. Frankenthaler 1956-1959. Bilbao, 1998, [Catálogo de Exposición]
- CAIZERGUES, Pierre. SECKEL Hélène: Picasso/Apollinaire, correspondencia.
Madrid, 2000.
- CARRÁ, Maximino: La obra pictórica de Matisse. Barcelona, 1976. CIRLOT, Juan-Eduardo: Del expresionismo a la abstracción. Barcelona, 1955 CIRLOT, Juan Eduardo: El espíritu abstracto. Barcelona, 1993.
- CIRLOT, Lourdes: Primeras vanguardias artísticas. Barcelona, 1993.
- DEVRE, Howard: Modern pioneers, Monet, Wrought a magic un color an light; New York Times, vol, II, 1956.
- D'ORS, Eugenio: Pablo Picasso. Las tres revisiones. Barcelona, 2003. DÜCHTING, Hajo: Wassily Kandinsky. Alemania, 2007.
- DURET, Theodore: Les Peintres impressionnistes, Claude Monet, Sisley, C. Pissarro, Renoir, Berthe Morisot. Paris, 1978.
- ELGER, Dietmar: Abstracción del paisaje: del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto. Madrid, 2007.
- ELGER, Dietmar: Arte abstracto. Alemania, 2008.
- ESTEBAN, Paloma, Los grandes genios del arte contemporáneo: Picasso. Madrid, 2005
- ELUARD, Paul: Antología de escritos sobre el arte. Buenos Aires, 1967.
- ESSERS, Volkmar: Matisse 1869-1954: maestro del color. Alemania, 1993. FON-TI, Daniela: Matisse. Madrid, 1979.

FRANCIS, Francina: Primitivismo, cubismo y abstracción: los primeros años del siglo

XX. Madrid, 1998

GARCÍA SÁNCHEZ, Laura, Monet. Madrid, 2001.

GIORGI, Rosa: Matisse. El esplendor deslumbrante del color de los fauves. Madrid, 1998.

GIORDANA TORDELLA, Piera: Kandinski. Milán, 1992-1994. GREENBERG, Clement: The Later Monet. Nueva York, vol.26 1956.

GREENBERG, Clement, Abstracto y representacional. En arte y cultura. Barcelona, 1979.

GUADAGNINI, Walter: Matisse. Barcelona, 1993.

HENRI, Matisse: Escritos y consideraciones sobre el arte. Barcelona, 2010. JIMÉNEZ, José: Monet. Sevilla, 2005.

KANDINSKY, Wassily: Cursos de la Bauhaus. Madrid, 1991. KANDINSKY, Wassily: De lo espiritual en el Arte. Barcelona, 1992. KANDINSKY, Wassily: Punto y línea en el plano. Barcelona, 1993.

KENNETH, Lindsay. KANDINSKY Wassily: Complete writings on art. Nueva York, 1994.

LA RUBIA, Leopoldo: La aventura de la abstracción: fenomenología de la abstracción desde el Paleolítico a las neovanguardias, Barcelona, 2015.

LLORENS SERRA, Tomàs: Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso. Navarra, 2001.

LUQUE TERUEL, Andrés: Consideración histórica del cubismo, origen del arte cubista en Las señoritas de Aviñón y nueva valoración de la pintura cubista de Picasso. Sevilla, 2010.

LUQUE TERUEL, Andrés: La primera indagación cubista de Picasso: Espacio interior I, II y III (Horta de Sant Joan y Barcelona 1998-99). Sevilla, 2014.

LUQUE TERUEL, Andrés: Nueva interpretación del volumen facetado de las esculturas modeladas por Picasso en Horta del Ebro y París, en 1990. Sevilla, 2015.

MALORNY-BECKS, Ulrike: Kandinsky. Alemania, 1994.

MANNERING, Douglas: El arte de Matisse. Barcelona, 1982. MASSON, André: Monet le fondateur. París, vol VII, 1952.

MONDRIAN, Piet: La nueva imagen de la pintura: la realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy. Madrid, 1983.

MONDRIAN, Piet: Realidad natural, realidad abstracta. Madrid, 1989. POTTS, Vanessa, Monet. Barcelona, 2004.

RAGON, Michael: Diario del arte abstracto. Barcelona, 1992.

RUBIN William: Jackson Pollock and the modern tradition. Nueva York, vol. V, 1967.
SCHAPIRO, Meyer: Nature of abstract art. Nueva York, 1937.

SEITZ, William: Monet. Nueva York, 1960.

SILVESTER, David: En of the Streamlined Era in Painting and Sculpture. Londres, 1955.

SPROCCATI, Sandro, Monet. Madrid, Mondadori, 1992.

SPURLING Hillary: Matisse; El pintor desconocido (1869-1908). Barcelona, 2007. TA-
TARKIEWICZ, Wladyslaw: Historia de la Estética (3 Vol). Madrid, 1970.

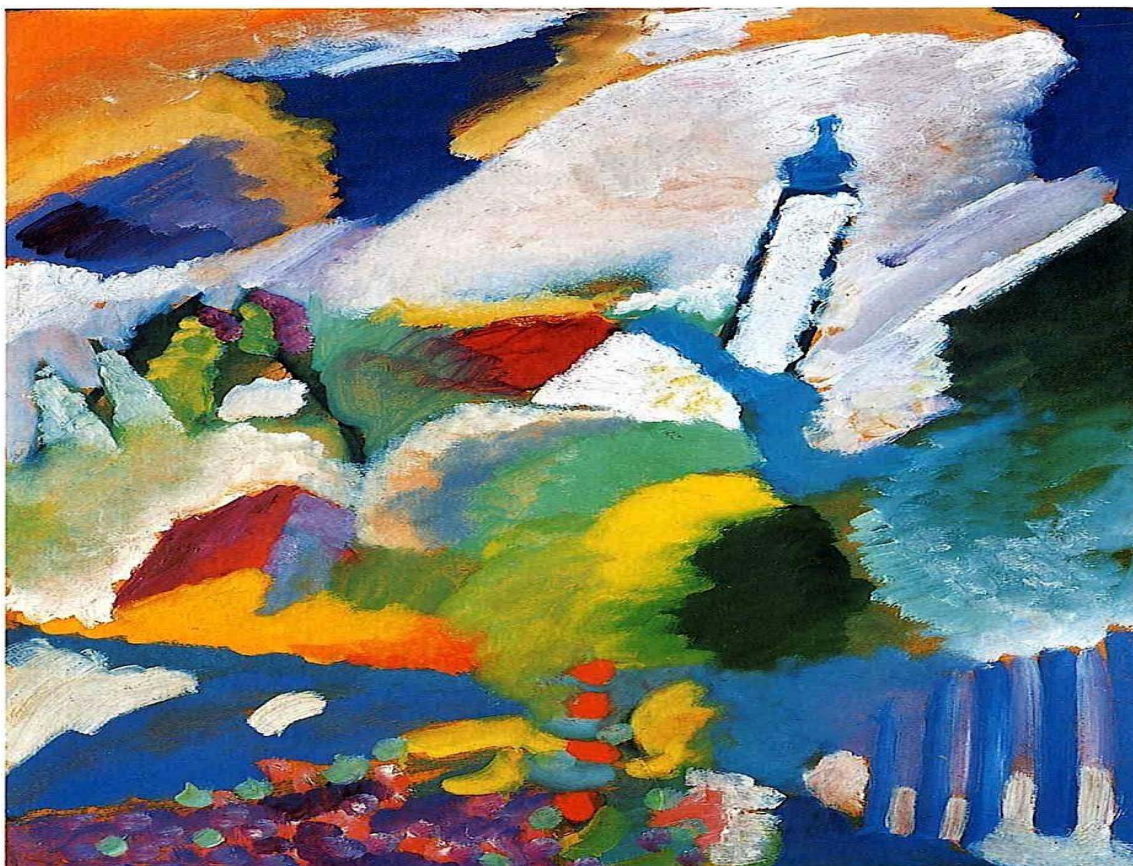
VV.AA: Matisse. Barcelona, 1994.

WALTHER, Ingo, F: Pablo Picasso 1881-1973: el genio del siglo; Alemania, 1990.

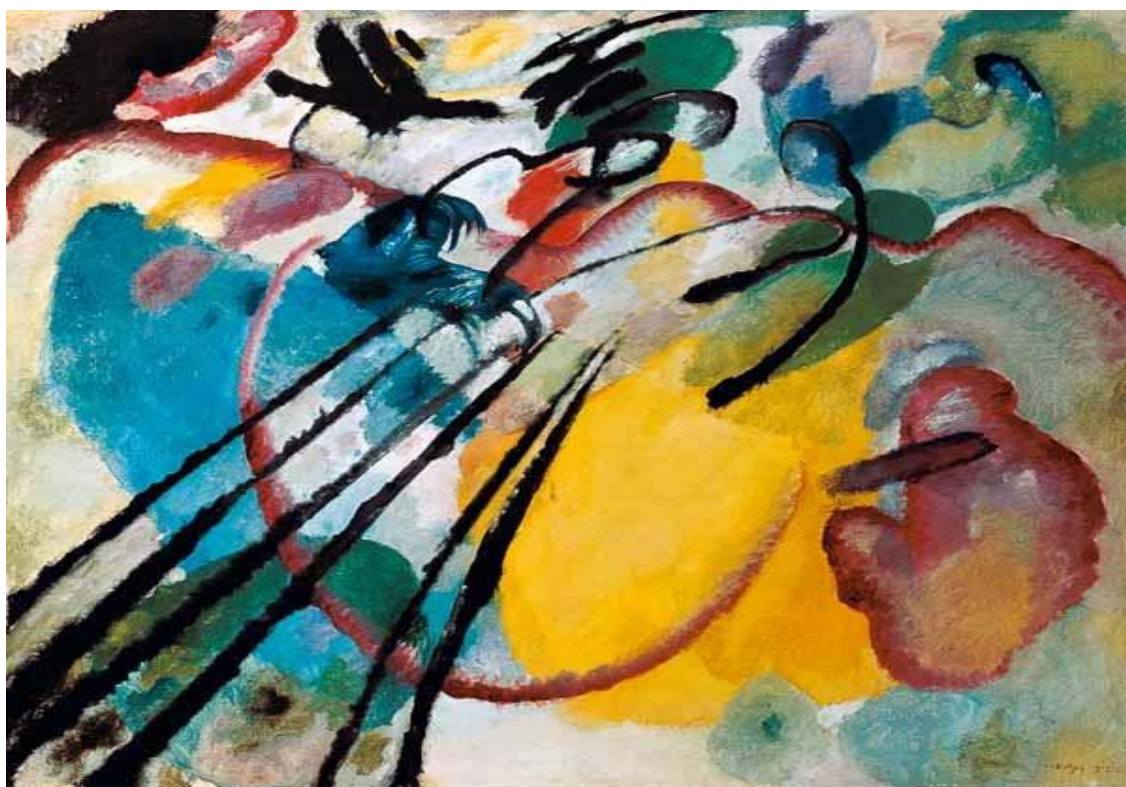
WARNCKE, Carsten-Peter: Pablo Picasso 1881-1973. Alemania, 1998.

WORRINGER, Wilhelm: Abstracción y naturaleza. México, 2013.

5. Anexo fotográfico.



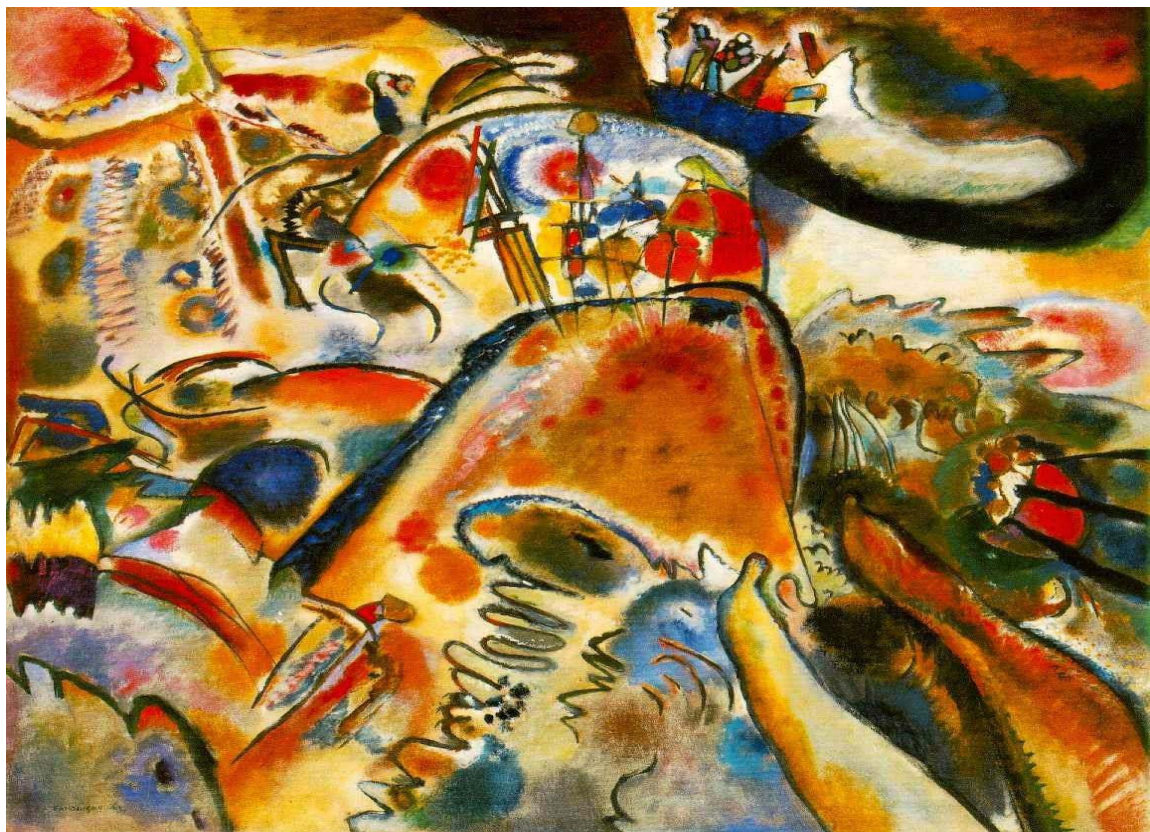
Kandinsky. Murnau con iglesia I. Múnich, 1910.



Kandinsky. Improvisación 26. San Petersburgo, 1912.



Kandinsky. Composición VI. San Petersburgo, 1913.



Kandinsky. Pequeñas alegrías. Nueva York, 1913.



Kandinsky. Composición VII. Moscú, 1913.