

PÁGINAS DE UN VIAJE

WASSILY KANDINSKY: LA DISOLUCIÓN DE LA FORMA (1900-1920)

Miguel Ángel Flores

Con solidaridad y afecto para mis amigos españoles

Miguel Ángel Flores es profesor-investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco. Sus libros más recientes son *Umbral y memoria* (México, UAM-Aldus, 1999) y un volumen en la colección Material de Lectura de la UNAM.



En la casa Milà, la otra huella más notable del delirio creador del arquitecto catalán Gaudí, se ha adaptado un espacio que cumple la función de galería de arte. Una galería que es discreta en cuanto a dimensiones pero con suficientes metros como para permitir el montaje de exposiciones que reúnan una muestra representativa de la importancia del pintor considerado. Hace menos de veinte años el edificio proyectado por Gaudí fue rescatado de la incuria. Albergaba, entre otras cosas, un local de apuestas, un bingo, y cumplía la función de vivienda privada. Los expertos y los turistas sólo podían observar el edificio desde el exterior. Tal vez algún enterado pueda informar si los inquilinos permitían el acceso a sus departamentos y a las áreas comunes. Situado en la esquina de Passeig de Gràcia y Provença, se distingue por la abundancia de curvas en sus componentes arquitectónicos.

Al inicio del pasado siglo triunfaban el *art nouveau* y el *art déco*. La curva extravagante y la novedad del diseño. Gaudí habló de la arquitectura orgánica, de los elementos que se sumaban siguiendo una lógica ajena a la línea recta. Su estilo fue una novedad, ahora lo vemos con veneración. Toda una ciudad concebida por Gaudí ¿sería una pesadilla o el

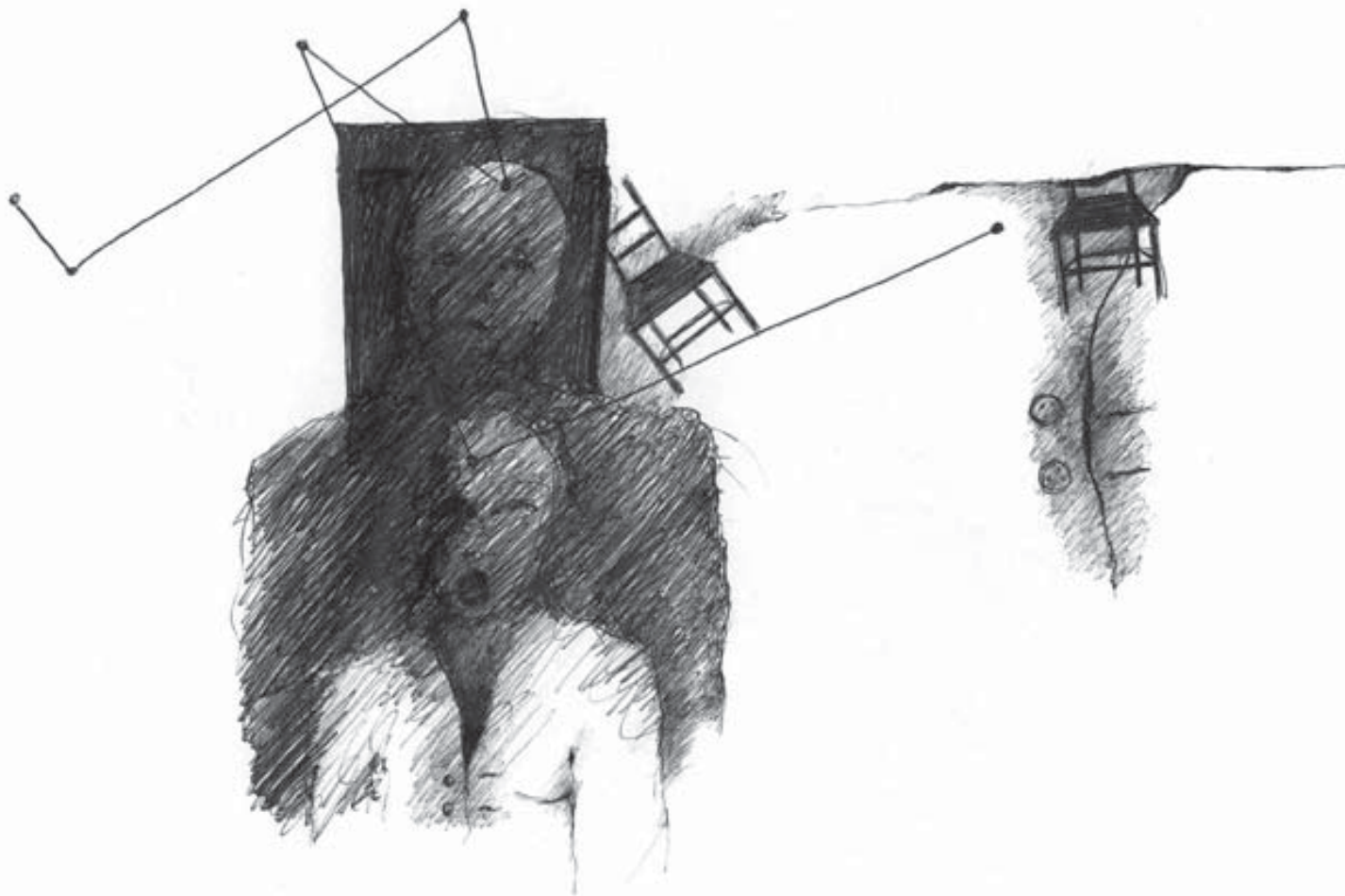
triunfo de la imaginación? Pregunta sin respuesta, pues ni un ejercicio virtual nos permitiría pensar en las formas que a Gaudí se le hubieran imaginado. En el verano de 2003 ese santuario de la modernidad y la extravagancia da hospedaje a una selecta exposición de cuadros de otro padre del espíritu moderno: Wassily Kandinsky.

En las postrimerías del siglo xx y el comienzo del XXI se han hecho grandes exposiciones, grandes retrospectivas, que han tenido como fin examinar la génesis, el desarrollo y el agotamiento de aquellos movimientos de vanguardia que transformaron nuestra idea del arte en la centuria que acaba de concluir. Han sido verdaderos acontecimientos pues han permitido reunir gran cantidad de piezas dispersas que nos permiten una apreciación de las más importantes manifestaciones de las artes plásticas desde la perspectiva que aportan los años transcurridos. A cada quien corresponde elaborar su propio balance, sacar sus conclusiones y advertir si ha aprendido en verdad a mirar a partir de la nueva sintaxis que elaboró el siglo xx. Han tenido también esas muestras una importante función didáctica para las nuevas generaciones, y han representado una oportunidad para admirar cuadros de difícil acceso en algunos casos. Se prestan para reflexionar sobre el estado del arte actual y los desafíos que enfrenta. El fin de las vanguardias en el umbral de un nuevo siglo ha propiciado el surgimiento de otras categorías conceptuales para tratar de entender el arte de nuestro tiempo, como la llamada posmodernidad, que prohija tanta charlatanería, y que encuentra dificultades en su definición precisa. Para ahondar en nuestra incertidumbre, bastaría preguntar: ¿cuándo terminó la modernidad?

Es una afortunada coincidencia que en el verano de 2003 se presente una exposición de uno de los máximos teóricos, y al mismo tiempo practicante, de la pintura moderna, como lo fue Kandinsky, y que el año haya concluido con una magna exhibición en el Museo de Orsay, de París, que tuvo el propósito de acerca a los espectadores al surgimiento de “los orígenes de la abstracción”, la cual empezó precisamente por la disolución de las formas a través de la experimentación y la investigación sobre la percepción de las formas y los mecanismos del funcionamiento del ojo. Los orígenes de la abstracción deben mucho a los planteamientos de Kandinsky, quien advirtió que la reproducción de los objetos, de cualquier tipo, tal como aparecían ante los ojos, presentaba una limitación a lo que quería expresar tanto en lo que se refiere a la naturaleza del color como al movimiento y su relación

con los demás elementos del cuadro que formaban parte de una composición determinada. Recorrer los años de formación del pintor equivale a adquirir una lección sobre las diferentes etapas que fueron conformando el espíritu moderno en la pintura, tomando en cuenta que la abstracción fue el hecho más relevante que el siglo xx aportó a la pintura.

Nacido en Moscú, el 4 de diciembre de 1866, su biografía nos informa que mudar de ciudades y países sería una constante en su vida. En 1871 viajó a Odessa. A temprana edad había dado muestras de su precocidad para el dibujo y de su gran sensibilidad para el color: era capaz de reproducir de memoria los cuadros que había visto en los museos. Destacaba por su sensibilidad para el color, que lo llevó más tarde a investigar acerca de su naturaleza y peculiaridades. El color era el producto de una subjetividad y no la reproducción exacta de una manifestación exterior. Durante sus años de aprendizaje estuvo en París, donde asimiló todas las lecciones de los impresionistas. Pero hay un dato curioso en su biografía: no ingresó a la Academia de Arte de Moscú, como se esperaba de alguien tan dotado para el dibujo y la pintura. En 1885 se inscribió en la Facultad de Jurisprudencia, donde demostró un genuino interés por el tema de las leyes: “Me absorbió y me ayudó a desarrollar un pensamiento abstracto”, escribió en 1913. El derecho lo llevó a interesarse por la etnografía. Y ese interés le valió formar parte de una expedición a la región de Vologda, donde estudió la cultura de los pueblos finlandeses zyrians. Por su sensibilidad ante el color y las formas dicha expedición le dejó una huella imborrable, pues lo puso en contacto con la novedad de otros colores, diseños de vestidos y formas de decoración, que lo hizo decir que esa experiencia “me enseñó a vivir dentro de la pintura”. Más tarde se estableció en Munich, donde se dedicó al aprendizaje de la pintura dentro del canon de la Academia, hasta que sintió que ésta lo asfixiaba; fundó la sociedad de vanguardia Phalanx, que disolvió en 1904 por carecer de apoyo público. Pero esto no lo desanimó y siguió en el camino que lo llevaría a la abstracción. Estaba convencido que la naturaleza y las formas exteriores representaban un obstáculo en el proceso de elevación del espíritu humano. Había que eliminar las formas para permitir al espíritu alcanzar la manifestación de la vida en un flujo de libertad que continuamente alimentara a la imaginación con sonido y colores. Al mismo tiempo que pintaba, Kandinsky divulgaba sus teorías en revistas rusas y alemanas, las cuales adquirieron una sistematización en su libro *Lo espiritual en el arte*, que representó una importante etapa



en sus investigaciones filosóficas sobre el color. Sentía una gran pasión por músicos como Beethoven y Schoenberg. Pero quizás el hecho central de su vida como artista fue la creación del grupo Der Blaue Reiter (El Jinete Azul), que los historiadores del arte consideran uno de los más importantes del siglo XX. En esa aventura lo acompañó Franz Marc, y sus estímulos fueron sus dos grandes pasiones: los caballos y el color azul. El *Almanaque* del Blaue Reiter, publicado al año siguiente, reunía una colección de ensayos e ilustraciones que buscaban formalizar una visión del arte concebida como existencia espiritual. A las teorías personales de sus dos fundadores se añadían conceptos expresados previamente por Goethe y su teoría del color, también tomaban en cuenta las ideas de Schiller, Delacroix, Chevreul, Wagner, Steiner y Worringner. En *Lo espiritual en el arte*, Kandinsky había escrito: "Nuestra alma despierta de un largo periodo de materialismo... pero aún es presa de las pesadillas... que se manifiestan por la falta de fe". El pintor identifica la fe con el estudio de lo espiritual, que sólo puede alcanzarse si se dibuja teniendo en cuenta

el aliento del alma universal platónica. La tarea de crear una relación sin quedar atrapado por el peso de lo exte-

rior arrastra al artista: La belleza surge de una necesidad física interior... El color es un teclado. El ojo es el martillo. El alma es el piano con muchas cuerdas. El artista es la mano que, al oprimir esto o aquella tecla, hace que el alma vibre.

El Blaue Reiter se propuso realizar una operación crítica sobre el impresionismo y el posimpresionismo, con la esperanza de expresar las realidades espirituales con el fin de ir "más allá del velo de las apariencias".

La exposición *La disolución de la forma*, que abarca el periodo 1900-1920, ilustra con precisión las diferentes etapas por la que pasó Kandinsky hasta llegar a la abstracción. En el cuadro *Puerto de Odessa* (c. 1898) las formas aún son definidas, sin embargo al pintar el reflejo en el agua la aplicación del color prefigura un principio de abstracción. *Kochel* contiene reminiscencias del impresionismo y al pintar *Ciudad vieja* tuvo presente la técnica del puntillismo. En *Riegsee-La iglesia del pueblo* (1908) empezaba a adquirir rasgos propios un estilo de pintura que se apartaba de la figuración; se advierte sin duda que Kandinsky había asimilado con gran provecho las aportaciones del impresionismo: punto de par-

tida en su manejo del color, de la pincelada y la textura.

Sus reflexiones al mirar un cuadro aportan un gran conocimiento sobre la agudeza de esa mirada. Así, en *Mirada retrospectiva* (1913) escribe:

Y de pronto, por primera vez, veía un cuadro. Me enteré de que representaba un almiar por el catálogo. No conseguí de ningún modo reconocerlo. Y no reconocerlo me resultó penoso; pensé que un pintor no tenía derecho a pintar de una manera tan imprecisa. Sentí confusamente que en el cuadro faltaba el objeto. No obstante, advertí con asombro y turbación que el cuadro no sólo se adueñaba de mí, sino que además imprimía en mi conciencia

una marca indeleble, flotando inesperadamente ante mis ojos con sus detalles más íntimos. Para mí todo aquello era muy confuso, y no fui capaz de sacar las conclusiones elementales de tal experiencia. Pero lo que percibí con perfecta claridad fue el vigor insospechado de la paleta, vigor que hasta entonces se me había ocultado y que sobrepasaba todos mis sueños. La pintura adquiriría aquí una fuerza y un esplendor mágicos, aunque también de manera inconsciente, el objeto quedaba relegado como elemento indispensable del cuadro. Tuve la impresión general de que una pequeña parte de mi Moscú encantado existía ya sobre el lienzo.

Kandinsky había descubierto que había una magia que se ocultaba bajo una realidad aparente y que la disolución de las formas hacía surgir la aparición de lo invisible, en ese caso de un Moscú que se le revelaba más allá de las apariencias.

Vale la pena citar en extenso otro de sus experiencias al aplicar una mirada instigadora sobre las formas de arte y de



cómo el azar modifica la percepción de colores y formas. En el mismo texto de *Mirada retrospectiva* menciona:

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. Regresaba a mi casa con el cajón de pintura después de realizar un estudio, y me encontraba abstraído y ensimismado con 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 hacia aquella misteriosa pintura, en la cual sólo distinguía formas y colores, y cuyo tema era incomprendible. Pronto descubrí la clave del enigma: era una de mis telas, puesta de lado

y apoyada en la pared. Al día siguiente traté de revivir a la luz matinal la impresión que experimentaba la víspera frente al cuadro. Pero sólo lo logré a medias; aun estando de costado, reconocía todo el tiempo los objetos, y faltaba el bello fulgor del crepúsculo. Entonces me di cuenta que los objetos perjudicaban mi pintura.

En la serie **Improvisaciones** desaparecen los objetos, queda la luz, el pigmento, la combinación de colores, la sugerencia, la libre asociación que provoca en el espectador el conjunto de trazos y que el espectador interioriza. En *Composición IV* hay una intención de organizar el caos, pero el color parece imponerse al espectador. Kandinsky deja que quien observa uno de sus cuadros establezca un principio de asociación, lo que es coherente con su teoría del arte, y por ello los cuadros no reciben título. El color se vuelve el único protagonista del cuadro. Al recorrer esta exposición donde atestiguamos la disolución de la forma, el pintor consigue su propósito de que paseemos dentro de sus cuadros. Él quería que nos integráramos a ellos olvidándonos de nosotros mismos. •