

Kandinsky

Pequeños mundos

MUSEOS Y GALERÍAS



Primera edición, 2018

Producción
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes

Miguel Fernández Félix / Coordinación general

Evelyn Useda Miranda, Karen Janeth Delgado Rodríguez,
Oswaldo Hernández Trujillo, Lizbeth Sánchez Ayala,
Mariana Casanova Zamudio / Concepto y coordinación editorial

Karen Janeth Delgado Rodríguez, María Helena Rangel Guerrero /
Investigación iconográfica y documental

Jaime Soler / Corrección de estilo

Rina Ortiz / Traducción ruso-español: pp. 17-58
Gonzalo Vélez / Traducción alemán-español: pp. 175-198
Demetrio Ibarra Hernández / Traducción italiano-español: pp. 135-172
Oswaldo Hernández Trujillo / Traducción inglés-español: pp. 201-276

Jaime Soler / Cotejo de traducción: pp. 175-198, 201-276

Taller de comunicación gráfica / Diseño

A. Andrés Monroy / Prerensa

D.R. © 2018

Kandinsky. Pequeños mundos

Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo del Palacio de Bellas Artes
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,
Delegación Miguel Hidalgo, c.p. 11560, Ciudad de México

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son propiedad
del Instituto Nacional de Bellas Artes de la Secretaría de Cultura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial
de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el
tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por
escrito de la Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes

ISBN INBA: 978-607-605-560-1
Impreso y hecho en México

MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Kandinsky

Pequeños mundos



Contenido

7 Presentaciones

16 **Impresiones, improvisaciones,
composiciones**
Natalia Avtonomova

60 **Kandinsky. Pintura abstracta,
transgresión de límites**
Jorge Juanes

200 **“Cambiar instrumentos”.
La abstracción musical en la labor
docente de Kandinsky en la Bauhaus**
Nancy Perloff

230 **Los años en París, 1934-1944**
Vivian Endicott Barnett

174 **El cosmos de color de Kandinsky.
Tecnología artística de los años
1896 a 1914**
Iris Winkelmeier

134

**Kandinsky y el arte popular ruso.
Su viaje iniciático por Vólogda**
Silvia Burini

254 **El apocalipsis y la antigua Rusia:
Kandinsky y Rachmaninoff**
Peter Vergo

279 Apéndice



Kandinsky y el arte popular ruso

Su viaje iniciático por Vólogda

Silvia Burini

¿Quién era Wassily Kandinsky? Era un típico estudiante universitario moscovita, “un tipo raro, que poco recuerda a un artista”;¹ escribe Ígor Emmanuílovich Grabar en 1897, después de haberlo encontrado en Múnich en el estudio de Anton Ažbe. Es bien sabido que la decisión de dedicarse al arte no fue inmediata, sino que la tomó después de terminar sus estudios de jurisprudencia en la Universidad de Moscú, donde había acumulado una serie de experiencias y estímulos culturales. También desde un punto de vista artístico asimilaba las influencias más dispares: desde las formas tradicionales del arte popular hasta el refinado simbolismo contemporáneo.

Si se observa su obra en conjunto, se podría pensar que no se trata del mismo artista. El extremo polimorfismo artístico que será la impronta de toda su producción, se explica,

¹ Wassily Kandinsky, *Sguardi sul passato*, editado por Milena Milanni, Milán, SE, 1999, p. 34.

al menos parcialmente, por una personalidad igualmente multifacética, llena de distintas polaridades, que mezclan registros racionales pero al mismo tiempo románticos, emocionales y fuertemente espirituales. Frente a este marco, es imposible dar cuenta, aunque sea de manera rápida, de la literatura especializada sobre Kandinsky; por lo tanto, me limitaré a señalar las últimas líneas interpretativas que Igor Aronov indicó minuciosamente en su libro dedicado a las fuentes sobre el autor.²

Se pueden delimitar al menos tres líneas interpretativas del desarrollo de la obra de Kandinsky, encaminado a “encarnar” lo espiritual en el arte, transitando de ciertas expresiones aún figurativas hacia la abstracción por primera vez en el mundo. Rose-Carol Washton Long³ y Sixten Ringbom⁴ encuentran en él una concepción teosófica que explicaría la formación de principios estéticos y de imágenes espirituales en su obra, a partir de la influencia de doctrinas espiritualistas de finales del siglo xix y principios del xx. Estos dos críticos hacen notar principalmente la influencia de Helena Blavatsky y de la antroposofía de Rudolf Steiner. Al considerar los trabajos de Kandinsky de 1908 a 1914 cuando se da la transición de obras aún con huellas figurativas hacia otras de plena abstracción, Ringbom vuelve a relacionarlos con el contexto teosófico de la época, destacando, en este sentido, los motivos relacionados con ideas escatológicas de la reconstrucción espiritual del mundo en la cultura europea occidental, y en parte también rusa. Por su parte, Washton-Long hace notar, al mismo tiempo, tanto la influencia del simbolismo ruso y occidental como la del arte popular. Algunos documentales y declaraciones directas confirman el interés de Kandinsky por la teosofía. Sin embargo, por muy relevantes que sean, la concepción teosófica no puede considerarse exhaustiva del desarrollo espiritual del artista.

En cambio, tomando en cuenta que los ancestros paternos de Kandinsky tenían lazos con la etnia mongol uránica de Siberia y con las poblaciones ugrofinesas de los Urales, la estudiosa Peggy Weiss centra su atención en el elemento chamánico. Weiss observa, en la expedición que hizo Kandinsky en 1889 a la provincia de Vólogda para estudiar las antiguas costumbres de los komi-zirianos, una búsqueda explícita de la herencia chamánica, que dejaría desde entonces una huella profunda en la obra del artista. Este tipo de acercamiento permite a la estudiosa encontrar, al menos superficialmente, un significado chamánico en cada uno de los detalles rusos presentes en los cuadros de Kandinsky hasta 1908. Weiss parte de esta misma base para explicar también sus trabajos abstractos más tardíos. Al evidenciar la importancia del elemento etnográfico en Kandinsky, esta lectura abrió sin duda nuevas perspectivas en los estudios de su obra.

Sin embargo, toda la interpretación chamánica queda parcialmente invalidada por algunas dudas que se pueden plantear respecto de la interpretación de Weiss sobre algunos datos geográficos e históricos.⁵ Por su parte, Boris Sokolov propone una concepción mesiánica; es decir, describe el desarrollo del aspecto apocalíptico y de la concepción teosófica

kandinskiana en el contexto cultural e histórico ruso. Según este estudioso, la dirección del desarrollo de la obra de Kandinsky desde los primeros años del siglo xx hasta 1920 está definida por el mesianismo ruso de aquella época. Así pues, el contexto escatológico de las imágenes que creó Kandinsky se relacionaría con la filosofía religiosa de la cultura rusa en su conjunto. La aportación de Sokolov es rigurosa y es también la pauta de nuevos estudios, pero su intento por circunscribir muchas imágenes dentro de un esquema de interpretación rígido conduce a inevitables simplificaciones. Por ejemplo, las conjeturas sobre la insistente presencia en las primeras composiciones de Kandinsky del tema del “derrumbe” y de la “caída” no parecen aceptables. Aronov se refiere a Kandinsky como un “peregrino espiritual”, subraya las relaciones entre el artista y la filosofía religiosa rusa precedente y contemporánea, marcando en el pensamiento del artista la importancia de figuras tales como Alexéi Jomiakov, Konstantin Aksakov, Dmitri Merezhkovski y Nikolái Berdiáyev.

Sin duda, todos estos recientes y desafiantes análisis han aportado una importante contribución a la comprensión de la obra de Kandinsky, sin embargo, cada uno estudia el desarrollo del pintor empleando de forma instrumental aquellas pinturas que se consideran más útiles para apoyar una tesis dada. Por el contrario, en el ya citado volumen sobre fuentes kandinskianas, Aronov se concentra en el proceso de formación del imaginario del artista, tomando como punto de partida al autor mismo, su vida personal, su mundo interior: cartas, diarios y memorias se convierten en el material privilegiado para penetrar en la psicología de Kandinsky y adentrarse en su mundo simbólico.

Precisamente siguiendo esta última perspectiva hermenéutica fue como nació mi propuesta de interpretación⁶ que considera el viaje, real y simbólico, como una aventura cognitiva, y como un rasgo indiscutible de Kandinsky, elemento que no sólo permite considerar todas las interpretaciones citadas, sino también concentrarse en un tema que está presente en toda la vida y obra del artista. Estos elementos son otros de los aspectos que el pintor ruso experimentó personalmente, revelando su interés en un acercamiento científico a la naturaleza y a la realidad, en las exploraciones, en el viaje como huella inquieta y sintética de su propia existencia.

En él, moscovita de nacimiento, se mezclaban los genes rusos y alemanes de sus padres y de sus antepasados, provenientes de Siberia oriental. Kandinsky pertenecía a una familia culta de intelectuales; realizó estudios clásicos y desde pequeño tomó clases de piano, violonchelo y dibujo. Es bien sabido que en sus años universitarios asistió a la Facultad de Derecho de la Universidad de Dorpat, pero también manifestó cierta pasión por la etnografía, como un intento por acercarse, de acuerdo con el clima simbolista general de su época, a las raíces profundas de su cultura.

A pesar de estar interesado en la política económica y en la etnografía, Kandinsky fue capaz de rechazar la formación en derecho para seguir su vocación artística. En realidad,

² Cfr. Igor Aronov, *Kandinskij. Istoki 1866-1907*, Moscú/Jerusalén, Mosty kul'tury/Gešarim, 2010.

³ Cfr. Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*, Oxford/Nueva York, Oxford University Press/Clarendon Press, 1980; Rose-Carol Washton Long, “Kandinsky's Vision”, en *The Life of Wassilyi Kandinsky in Russian Art: A Study of “On the Spiritual in Art”*, editado por John E. Bowlt y Rose-Carol Washton Long, Newtonville (Mass.), Oriental Research Partners, 1980.

⁴ Sixten Ringbom, *The Sounding Cosmos: A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting*, Turku, Åbo Akademi, 1970.

⁵ Cfr. Aronov, *op. cit.*, pp. 8-9.

⁶ La propuesta interpretativa que aquí desarrollo maduró en relación con la muestra *Kandinskij. Il cavaliere errante. In viaggio verso l'astrazione (Kandinsky. El caballero errante. De viaje hacia la abstracción)*, en el Museo delle Culture di Milano (Mudec), Milán, 2017, en muchos sentidos una muestra insólita e innovadora. De hecho, tanto su enfoque como su articulación respondían a la íntima vocación del museo: la relación entre arte y ciencias y la mirada etnográfica que privilegia el Mudec dialogaban muy bien con la metáfora del viaje como aventura cognitiva contenida en la exposición. En este sentido, se expuso una serie de signos provenientes del All-Russian Museum of Decorative, Applied and Folk Art de Moscú con el objeto de relacionar las obras de Kandinsky con el imaginario popular que el pintor había visto en Vólogda.



nunca renunciará del todo a la ciencia, de la misma manera que lo hicieran importantes teóricos de su época tales como Vladímir Favorski y Pável Florenski, con quienes se encontró después de la Revolución cuando trabajó en los Vjutmás (los Talleres superiores artístico-técnicos que se abrieron en Moscú en 1920). Además, también es notable el extenso vínculo de Kandinsky con el romanticismo alemán y su respectivo sustrato filosófico, y, en general, sus múltiples vínculos con la cultura germánica. Como se puede apreciar, una formación difícil de compaginar con los patrones acostumbrados de finales del siglo XIX.

En el verano de 1889, sucedió en la vida de Kandinsky, joven estudiante de leyes, un hecho fundamental: por recomendación de la Sociedad Imperial de Ciencias Naturales, Antropología y Etnografía, el futuro artista pasó más de un mes en una expedición en la provincia de Vólogda, “en calidad de etnógrafo y jurista”,⁷ estudiando las creencias populares y el derecho penal de los pueblos rurales rusos, los “komi-zirianos”. Kandinsky recolectó y publicó algunas canciones populares; realizó dibujos a lápiz; escribió un diario de viaje, el cual fue recientemente publicado.⁸ En los pueblos donde se llevó a cabo la expedición, Kandinsky experimentó una especie de revelación decisiva, como lo describe en un texto de 1918:

Nunca olvidaré las grandes casas de madera con techos esculpidos. En estas casas maravillosas experimenté impresiones extrañas que nunca más se renovaron. Me enseñaron a conmoverme, a vivir en pintura. Todavía recuerdo que cuando iba entrando por primera vez a los cuartos de un isba me quedé asombrado frente a las pinturas sorprendentes que por todos lados me rodeaban. [...] En las paredes, había representaciones populares: un héroe [*bogatyř*], una batalla representada simbólicamente, una canción popular ilustrada. [...] Cuando me adentré en el cuarto, me encontré rodeado por cada parte de la pintura: como si yo mismo estuviera dentro de ella. Ya había experimentado esta sensación en la oscuridad al entrar a una iglesia, especialmente en la capilla principal del Kremlin.⁹

De este viaje y de su diario, Natalia Avtonomova ofrece una descripción puntual en la que destaca las diferentes implicaciones que tuvo para Kandinsky dicha expedición.¹⁰ También Nicoletta Misler¹¹ ofrece su interpretación, pero nos advierte que, siendo un evento anómalo en la vida del artista, el episodio ha dado lugar a debates y especulaciones que así como han llevado a sobrevalorar su importancia, también lo han devaluado, al calificarlo como una aventura juvenil. No obstante, se puede sostener que aunque *sui generis*, en esencia se trató de un viaje de “formación” y decisivo tal y como el mismo Kandinsky escribe: “A menudo rehíce bocetos de mesas y de varios ornamentos; aunque no estaban mal ejecutados, los había pintado con tanto ímpetu que el objeto en ellos se disolvía. Fui consciente de este hecho sólo hasta más tarde”.¹²

⁷ Kandinsky, *op. cit.*, 22.

⁸ Irina Kotyleva (coord.) *Putešestvie V. Kandinskogo k zyrjanam v 1889 godu*, Syktyvkar, Ministerstvo kul'tury Respubliki Komi, 2013.

⁹ Kandinsky, *op. cit.*, pp. 26-27.

¹⁰ Cfr. Natalia Avtonomova, “Wassilyj Kandinskij e le sue ricerche etnografiche. La spedizione a Vólogda del 1889”, en Silvia Burini y Ada Masoero (eds.), *Kandinskij. Il cavaliere errante in viaggio verso l'astrazione*, Milán, 24 Ore Cultura, 2017, pp. 71-81.

¹¹ Cfr. Nicoletta Misler, “Kandinskij, Rerich e le testimonianze ‘autentiche’ del passato”, en Burini y Masoero (eds.), *op. cit.*, pp. 99-109.

¹² Kandinsky, *op. cit.*, p. 27.



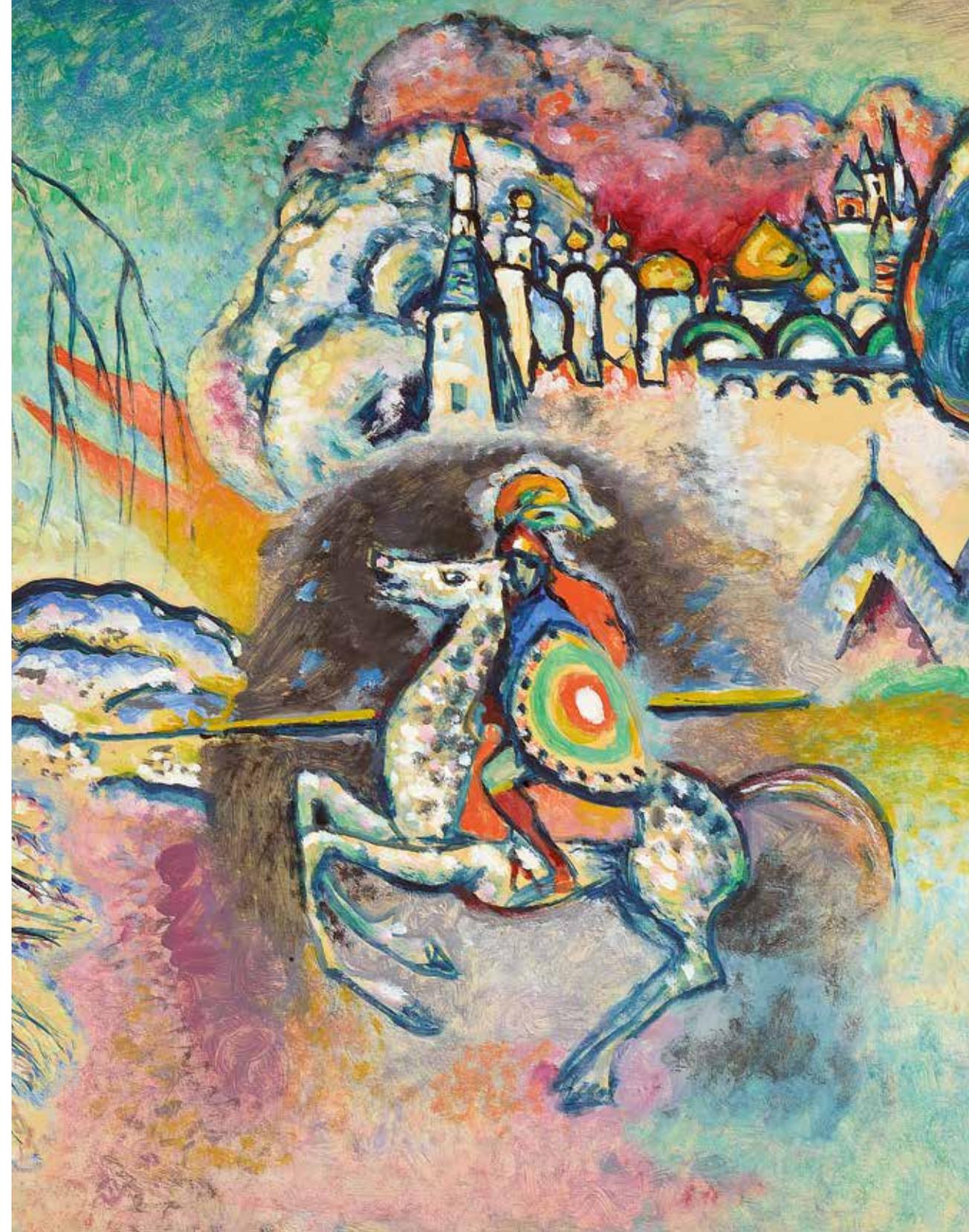
El periodo de “elaboración” del imaginario visual de Kandinsky llega hasta 1921, año en que se mudó a Alemania y ya no regresaría a Rusia. Esta larga fase nos permite comprender el origen del código simbólico que fue desarrollando el pintor, así como los engranajes que permitieron, por fin, dar rienda suelta a la totalidad de su sistema pictórico; es decir, su gramática y sintaxis compositivas. El propio artista, en su autobiografía, sugiere una interpretación en ese sentido:

Probablemente, a través de estas diferentes impresiones, se materializaron las nuevas búsquedas, los nuevos objetivos de mi arte. Durante varios años traté de lograr que los espectadores pasearan por mis cuadros, quería obligarlos a perderse, incluso a desaparecer dentro de ellos.¹³

En esta interpretación referente al viaje como búsqueda, una de las imágenes clave y de las visiones sustanciales del artista es la del caballero errante, análoga a la del viajero, y también, como ya se subrayó, a la del peregrino. La experiencia concreta de su expedición a Vólogda (aunque ésa no haya sido la única: durante esos años Kandinsky viaja de manera casi febril)¹⁴ se convierte en metáfora para visualizar el viaje, en términos más generales, hacia la abstracción y al mismo tiempo, el viaje interior de un hombre profunda y dolorosamente espiritual; pues si el arte abstracto kandinskiano tiene una evidente raíz espiritual, es porque nace de una profunda exigencia interior.

¹³ Kandinsky, *op. cit.*, pp. 27-28.

¹⁴ Cfr. Nina Kandinsky, *Kandinskij e io*, Milán, Abscondita, 2006, pp. 43-44.









1916 N° III

Picasso

3/10

El principio de la necesidad interior está para Kandinsky profundamente inmerso en los problemas de la psicología de la creación y en la búsqueda de eso que él llama “vibraciones del alma” —lo que pone todo en movimiento—. El haber seguido los pasos de esa necesidad interior le permitió al artista llegar a la abstracción. Las composiciones abstractas, que expresan distintos estados de ánimo, pueden describirse como variantes de la encarnación de los secretos de la contemplación del mundo que conducen al artista al territorio de lo no objetual.

La formación del mundo espiritual de Kandinsky está ligada a Rusia, donde nació y creció en la irreplicable atmósfera del Moscú de la última década del siglo XIX, marcada por sus intensas búsquedas impresionistas y simbolistas y por la despótica afirmación del neo-romanticismo (o si se prefiere, del estilo neo-ruso) en todas las esferas de la cultura, las artes y el pensamiento. En este contexto Kandinsky recibe sus primeras “inyecciones” de arte. Aunque después partirá a estudiar a Alemania, siempre habrá de volver a Rusia para ver a sus seres queridos y amigos. Tal y como le escribió a un amigo: “Moscú es el territorio del que extraigo mi fuerza y donde puedo vivir una vida espiritual esencial para mi trabajo”.¹⁵ La experiencia del norte del imperio ruso, en 1889, está claramente marcada por impresiones precisas, depositadas para siempre en el alma de Kandinsky y que le transmitieron signos potentes y cotidianos de una civilización arcaica, pero sobre todo, según su comprensión, le permitieron establecer una nueva concepción sobre la composición pictórica de conjunto, una acepción particular y muy original del concepto de *ensemble* y del problema de la síntesis de las artes.¹⁶ Además, tanto las pinturas de colores vivos, de las que el artista se sintió rodeado en las casas de Vólogda, como la misma sensación que experimentó más tarde en distintas iglesias, con su riqueza ornamental (basta con pensar en el íconostasio de las iglesias del Kremlin y, más tarde, en la decoración de las iglesias barrocas y rococó del Tirol y de Baviera), suscitaron en él la impresión de moverse en un espacio pintado por completo, como el de un cuadro.

Estas experiencias con una pintura fuertemente cromática le parecieron a Kandinsky capaces de abolir los límites mismos de los objetos, contribuyendo a crear una peculiar sensación global, de conjunto. Por lo tanto, la potencia cromática de Kandinsky se debe buscar también en las raíces de la tradición popular de su país. Su intenso cromatismo le mereció en Múnich el título de un “colorista al que le hacían falta clases de dibujo”. Franz von Stuck lo alertó de sus “extravagancias coloristas” e incluso, al principio, lo invitó a pintar sólo en blanco y negro.¹⁷

Sin embargo, es necesario subrayar que estas vivas impresiones de viaje se irían incubando en él lentamente, hasta florecer en la obra artística de Kandinsky mucho más tarde, a manera de “formas simbólicas”. De hecho, nada de eso está presente en su obra

¹⁵ Citado en Jelena Hahl-Koch, *Kandinsky*, Francesco Saba Sardi (trad.), Milán, Fabbri Editori, 1993, p. 229.

¹⁶ El tema del arte popular como forma arcaica de la obra abstracta de Kandinsky lo trata a detalle Olga Bryuzgina, “Kandinskij e l'arte popolare come forma arcaica dell'astratto”, en Burini y Masoero (eds.), *op. cit.*, pp. 83-97. Cfr. Dmitri Lijachov, “Il principio dell'insieme nell'estetica russa antica”, en *Le radici dell'arte russa*, Milán, Fabbri, 1991, pp. 83-92. Véase también Yuri Lotman, “L'insieme artistico come spazio quotidiano”, en Silvia Burini (ed.), “Il girotondo delle muse”, Milán, Moretti & Vitali, 1998, pp. 23-37.

¹⁷ Cfr. Kandinsky, *op. cit.*, p. 38.

juvenil, que tendría que hacer un largo viaje, pasar la “frontera” —llegar a la abstracción—, para que estos indicios depositados en lo profundo de su alma se manifestaran en su pintura. Kandinsky comenta sus impresiones de la expedición en Vólogda hasta 1913,¹⁸ acompañándolas con el relato de otras experiencias formativas, señaladas también como decisivas para su siguiente estancia en Múnich y, sólo contextualmente, para la decisión de cambiar de vida y dedicarse en cuerpo y alma —podemos decirlo— al arte, en otras palabras, el camino señalado para surgir de esa vorágine que se había abierto a inicios del siglo XX, mezcla de verdad científica y verdad espiritual, y que lo había sacudido tan profundamente. De hecho, aunque continuó sus estudios en derecho, Kandinsky también se interesó por la filosofía, la literatura, el teatro y la música. Conoció y entabló una relación con los primeros simbolistas rusos. A esto se debe añadir una fuerte fascinación que, según el pintor, tuvo profundas repercusiones en su arte: se trata del descubrimiento de Rembrandt en el museo Hermitage, que resonará en no pocos lienzos de su periodo múnichés. Dos acontecimientos más, que el artista mismo señaló en su biografía,¹⁹ valen como eventos decisivos para impulsar un cambio radical en su proyecto existencial: estar frente a *Les Meules (Los almiares)* de Monet y escuchar el poema sinfónico *Lohengrin* de Wagner. Lo que escribe Kandinsky después de ver la obra del maestro francés en Moscú no deja lugar a malentendidos:

¹⁸ *Ibid.*, pp. 26-27.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 19-20.



AUTOR NO IDENTIFICADO | Alkonos, lubok [grabado popular ruso], ca. 1800-1850 | Fig. 3

AUTOR NO IDENTIFICADO | San Cristóbal representado con una cabeza de lobo, lubok [grabado popular ruso], 1881 | Fig. 11

Lo que claramente sobresalió fue la increíble potencia, para mí nueva, de una paleta que rebasaba todos mis sueños. Me pareció como si la pintura estuviera dotada de una potencia fabulosa, pero inconscientemente, el “objeto” tratado en la obra perdió para mí parte de su importancia, como elemento indispensable. Definitivamente, una pequeña parte de mi Moscú encantado ya existía sobre ese lienzo.²⁰

Una escala en este largo viaje hacia la renuncia de toda referencia objetual fue el descubrimiento de las investigaciones de Henri Becquerel, quien en esos mismos años demostraba la radioactividad natural; lo que, literalmente, provocó que el mundo de Kandinsky se “tambaleara”; el giro espiritual no estaba lejos. A los treinta años, Kandinsky decidió cambiar de vida y partir rumbo a Múnich, donde habría de renacer como pintor a pesar de la incompreensión y el escaso aprecio iniciales.

Después del viaje a Vólogda, Kandinsky empezó a coleccionar íconos religiosos (sobre todo del norte de Rusia), grabados populares (los llamados lubok) y juguetes artesanales que lo inspiraron fuertemente durante toda su vida y que lo volverían a poner en contacto, según la apreciación de Nicoletta Misler,²¹ con las experiencias de sus contemporáneos Mijaíl Lariónov y Natalia Goncharova.

Muchas veces se ha hecho hincapié en la importancia de los íconos en su obra. En un estupendo ensayo dedicado al último Kandinsky, Michel Henry escribe que, para el artista, la pintura debía romper el pacto que desde siempre había mantenido con el mundo tal como nosotros lo vemos, y en cambio, *pintar lo invisible*.²² Kandinsky no sólo osó asignar a la pintura este nuevo y asombroso objetivo, sino que su genio consistió en haberla provisto de los medios para alcanzarlo. Esta referencia a lo invisible nos lleva directamente al corazón de una problemática profundamente rusa: el sincretismo artístico típico de su tradición y el vínculo entre arte y espiritualidad. En su momento, Dmitri Lijachev subrayó una profunda convergencia *ab origine* entre las artes²³ ya en la antigua Rusia. El sincretismo artístico alcanzará su auge a finales del siglo XIX, mediante las experiencias de Andréi Bely, Aleksandr Skriabin, del lituano Mikalojus Čiurlionis y de otros que asimilaron la *Gesamtkunstwerk* wagneriana combinándola con elementos originales de derivación eslava. Desde su infancia, a Kandinsky lo llevaban a presenciar servicios religiosos y, muy a menudo, con su padre visitaba iglesias por motivos histórico-artísticos. Así pues, siendo niño, entró en contacto con íconos rusos que sin duda tuvieron una influencia importante en su transición hacia el arte abstracto: “La fuente de mi pintura abstracta se debe buscar en los pintores de íconos rusos del siglo X al XIV y en el arte popular ruso que vi por primera vez durante mi viaje por el norte de Rusia”.²⁴

Si en el relato de esta importante experiencia Kandinsky no aduce argumentos ni explicaciones más precisas, el legado de los íconos queda de manifiesto en muchos de

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Nicoletta Misler, “Kandinskij...”, en Burini y Masoero (eds.), *op. cit.*

²² Cfr. Michel Henry, “Il mistero delle ultime opere”, en Jelena Hahl-Koch, *op. cit.*, p. 375.

²³ Dmitri Lijachov, *op. cit.*, *passim*.

²⁴ Carta de Kandinsky del 31 de julio de 1937 a André Dézarrois, en Christian Derouet y Jean Boissel (eds.), *Œuvres de Wassily Kandinsky*, París, Collections du Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 13.



AUTOR NO IDENTIFICADO | *Ascensione del profeta Elia sul carro di fuoco (La ascensión del profeta Elías en el carro de fuego)*, siglo XVI | Fig. 4
pp. 154-155 | *Troika*, 1911 | Fig. 78



sus detalles: el motivo de la *troika*, por ejemplo, deriva indudablemente del carro tirado por un caballo en la representación del viaje del profeta Elías al cielo; igualmente, en cuadros como *Violet Wedge (Cuña violeta)* [p. 99], el detalle de la serpiente²⁵ recuerda a aquella del Juicio Universal. Podemos encontrar otro indicio en la parte derecha del cuadro, donde hay una clara referencia a la mano de Dios, presente tradicionalmente en los íconos. Cabe aclarar que no se trata de instancias religiosas en sentido literal o devocional. El artista, durante su juventud, había atravesado por momentos de rechazo frente a la religión, para luego acercarse a un tipo de religiosidad libre, no demasiado eclesiástica ni mucho menos de rígidas connotaciones nacionales.

Como lo expresó su esposa Nina, Kandinsky era un creyente que iba poco a la iglesia. Por lo que, a mi parecer, no se trata de una cuestión de motivos o de imágenes en la técnica isográfica en el cuadro, sino de un comportamiento de fondo que reside, precisamente, en la voluntad del artista de pintar lo invisible en sintonía con el concepto de *krasota* rusa.

Siguiendo con el “viaje” por las fuentes visuales de Kandinsky, nuestro intento por reconstruir el mosaico de las influencias recogidas, integradas y reelaboradas por el artista es también un viaje por las formas decorativas del *modern*, la variante rusa del Art Nouveau que combina elementos impresionistas con los colores y las formas cercanas a la tradición nacional del paisajismo emocional. Como sostiene Mislér,²⁶ de 1901 a 1907, quizás también por la influencia de Konstantín Korovin, Iván Bilibin, Nikolái Roerich y del movimiento de la revista *Mir Iskusstva*,²⁷ Kandinsky siempre trabajó sobre temas rusos y se mostró interesado por la vida de la antigua Rusia. También durante este periodo privilegió el contenido espiritual (*De lo espiritual del arte* toma forma desde 1909) y ciertos temas religiosos: el Juicio Universal, los ángeles del Apocalipsis, la resurrección de los muertos, escenas llenas de torres, montañas, caballos, caballeros —elementos verificables en la realidad, pero que en su análisis, también dan lugar a varias asociaciones mentales y figurativas—. Kandinsky²⁸ creó su propio lenguaje entremezclando temas y estilemas del simbolismo con signos de la memoria de las ciudades antiguas; introdujo además elementos de la heráldica alemana, mediante los cuales subraya el tema del jinete y del caballo, así como algunos elegantes detalles Biedermeier.

Sabemos que su relación con el aprendizaje de la técnica —tanto del dibujo como de la pintura— fue motivo de fatiga y, a veces, de desaliento. En sus recuerdos, cuando habla de la escuela de pintura del esloveno Anton Ažbe, Kandinsky dejó entrever una sensación de claustrofobia, incluso de repulsión, causada por los ejercicios obligatorios. A menudo, Wassily expresó el deseo de “escaparse” de la escuela, de salir, de respirar libremente. Nos cuenta

lo mucho que amaba vagabundear con su caja de colores: se adentraba en la naturaleza, dejaba resonar dentro de sí mismo la hora del crepúsculo moscovita.²⁹ Klaus Brisch sostiene que este comportamiento responde a una necesidad de crear una porción de la realidad ópticamente posible, de la cual Kandinsky podía extraer una imagen cada vez más abstracta del mundo.³⁰ La razón es probablemente más intrincada: Kandinsky se embriaga de la naturaleza, pero de cualquier manera se siente insatisfecho en estos primeros años, con los resultados de sus bosquejos (muchos de ellos los destruye) y se pone a prueba con varias técnicas que van de la acuarela al gouache, el temple, e incluso a la xilografía. El propio artista define la primera etapa de su desarrollo expresivo como “la época amateur de mi infancia con impulsos vagos, en su mayoría dolorosos, y con una destrucción para mí incomprendible”.³¹ Se trata principalmente de pinturas en las que ya es evidente el tema del jinete, hechas con un lenguaje cromático que no satisface al autor, quizás porque lo considera excesivamente “narrativo”, “figurativo”, dada su relación con técnicas tales como el puntillismo y el arte del mosaico. Por ejemplo, se podrían señalar pinturas al temple de contenidos fabulísticos como *Reitendes Paar (Pareja a caballo)*, *Das bunte Leben (La vida colorida)* [p. 187] y *Moonlight night (Noche de luna)*. El fondo negro recuerda la tradición popular de las lacas de Palej. En este caso, el negro puede fungir como compensación del fondo oro de los íconos, revelando una misma valencia inmaterial. Durante su estancia en Murnau predominan los paisajes; por un lado, se trata de composiciones de tono casi clásico, marcadamente horizontales, en donde se elimina el contorno de las formas naturales, así como el de las figuras. Por otro lado, sin embargo, no puede pasarse por alto una tendencia a la experimentación, en la cual se nota su familiaridad con pintores como Alekséi von Jawlensky y Marianne von Werefkin (Marianna Verióvkina). En este caso, como en otros similares, más que retomar o copiar modelos —durante el periodo de Murnau, por ejemplo, el de la pintura sobre vidrio—, Kandinsky los metaboliza y permite que las sugerencias o inspiraciones que le proveen otros lenguajes formales se integren en su pintura. Entre 1904 y 1908, durante su enésimo viaje con Gabriele Münter por Europa, el norte de África y Francia (con una estancia de casi un año en París), vuelve a realizar cuadros de tema ruso en los que empieza a entreverse la tensión hacia la abstracción: “Entonces supe claramente que los objetos dañaban mi pintura”.³² Para dar cuenta de este momento epifánico, se pueden leer las siguientes palabras del artista:

La obra de arte es una fusión indisoluble, incondicional y a tal punto irremediable del elemento interior y el exterior, es decir del *contenido* y de las *formas*. [...] Es hermosa la obra que posee una forma exterior que corresponde plenamente con el contenido interior. [...] Por consiguiente, la forma de la obra está determinada, sustancialmente, por su necesidad interior. El principio de la necesidad interior es básicamente la única ley inmutable del arte.³³

²⁵ Mi propuesta de confrontar esta obra con los íconos que representan el Juicio Universal se remonta a la muestra *Avanguardia russa. Esperienze di un mondo nuovo* (Vicenza, Gallerie d'Italia, Palazzo Leoni Montanari, 11 de noviembre al 26 de febrero de 2012, a cargo de Giuseppe Barbieri, Silvia Burini, Mikhail Dmitriev y Svetlana Volovenskaya).

²⁶ Cfr. Mislér, “Kandinskij...”, en Burini y Masoero (eds.), *op. cit.*

²⁷ Cfr. John E. Bowl, *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, Nueva York, The Viking Press, 1976.

²⁸ A parte de un dibujo de 1886 y de los pequeños estudios de paisajes de 1901, Kandinsky parece ser el único pintor de su generación que no posee una significativa producción de juventud en la tradición figurativa. O al menos así pareció hasta 1989 cuando, durante la primera retrospectiva kandinskiana (en la aún Rusia soviética) que organizó The State Tretyakov Gallery, salió a la luz el cuadro al óleo *Odessa Port (Puerto de Odessa)*, que estuvo escondido durante un siglo (había sido expuesto en 1898, como la primera obra de Kandinsky). El cuadro se pintó entre 1896 y 1898 y el decisivo contraste de claros y oscuros hace pensar en Rembrandt a quien, como ya se dijo, Kandinsky recordaba como el primer pintor que lo conmovió profundamente. Cfr. Hahl-Koch, *op. cit.*, p. 40.

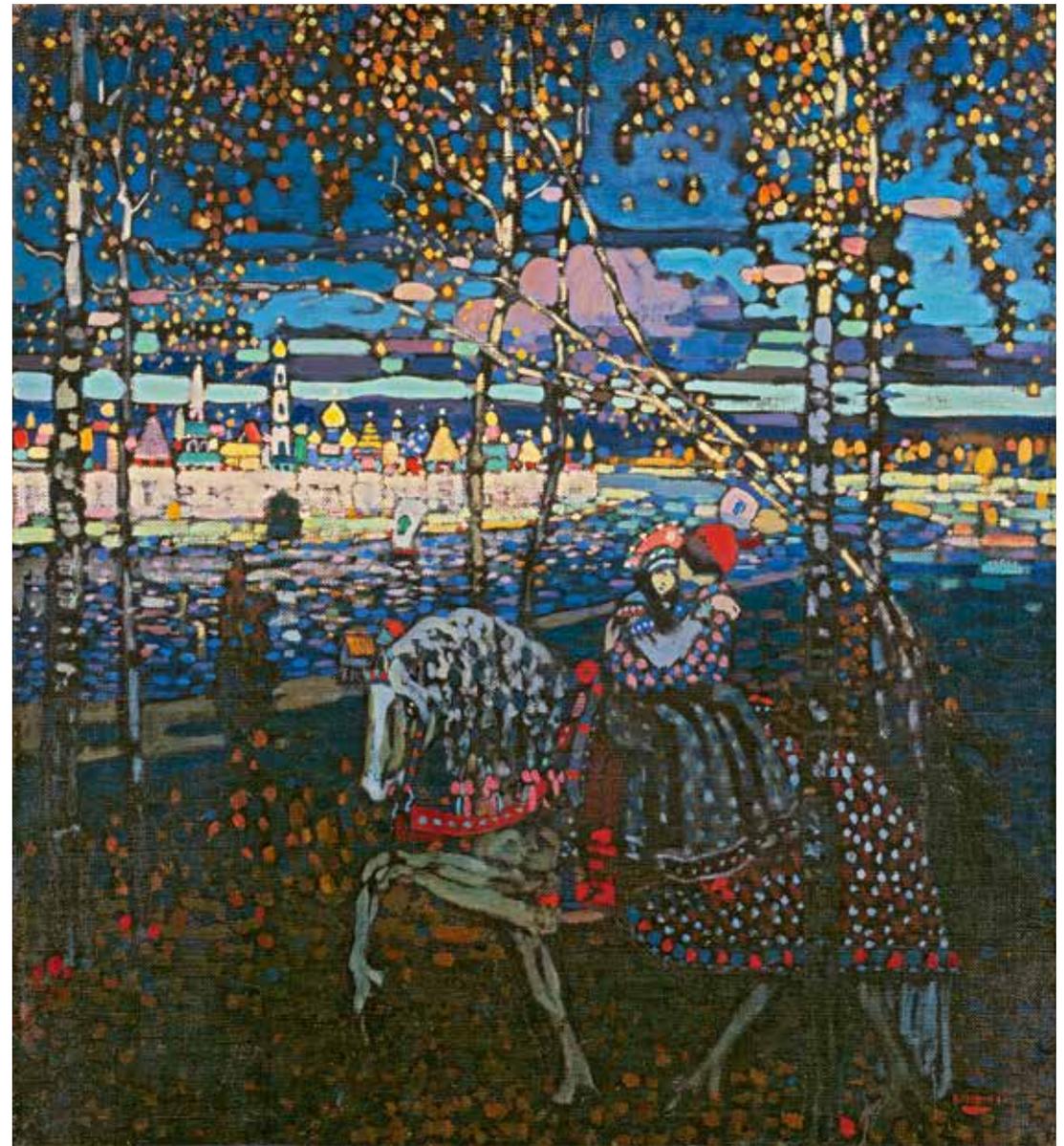
²⁹ Cfr. Kandinsky, *op. cit.*, pp. 14-15.

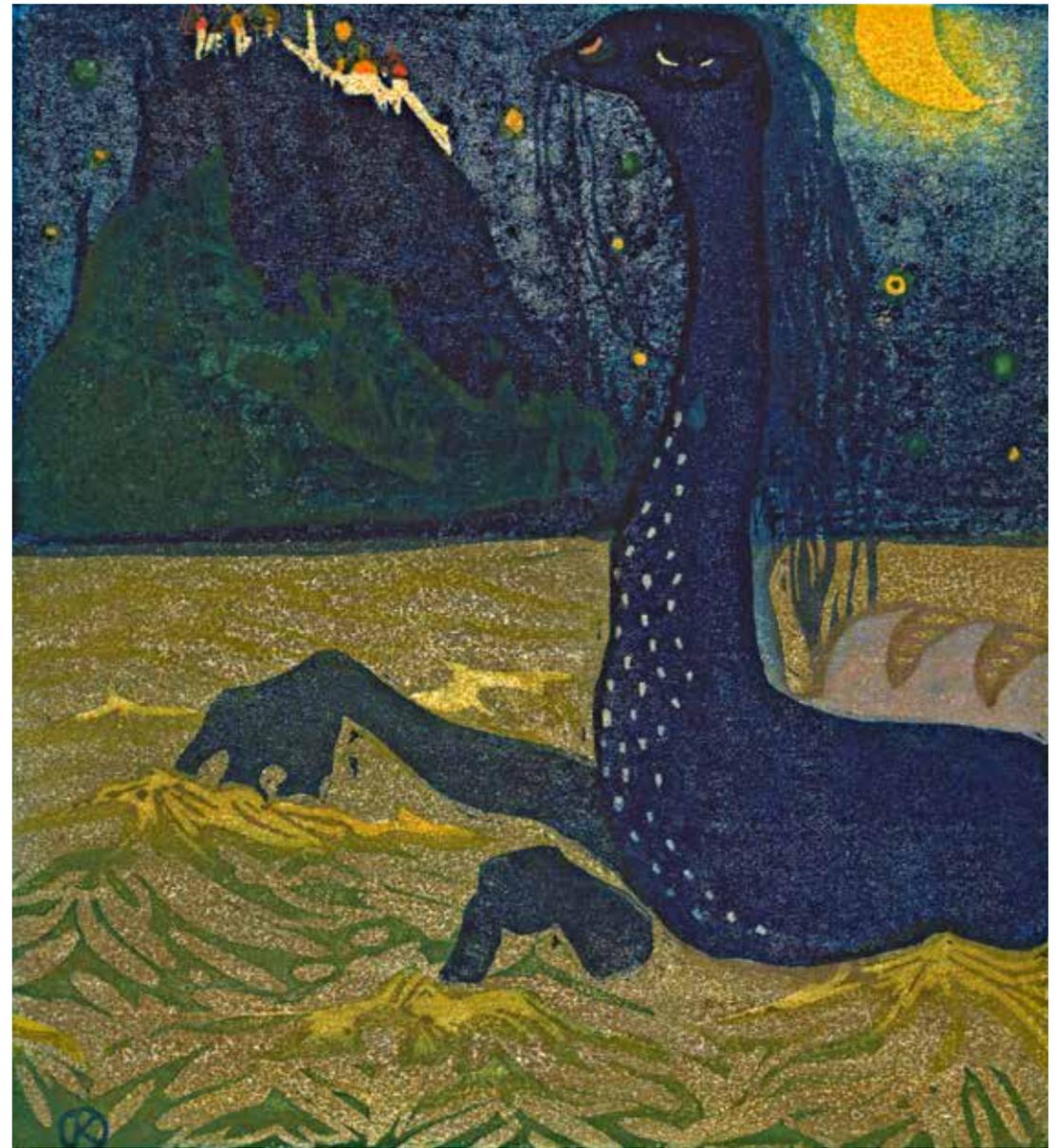
³⁰ Citado en Hahl-Koch, *op. cit.*, p. 64.

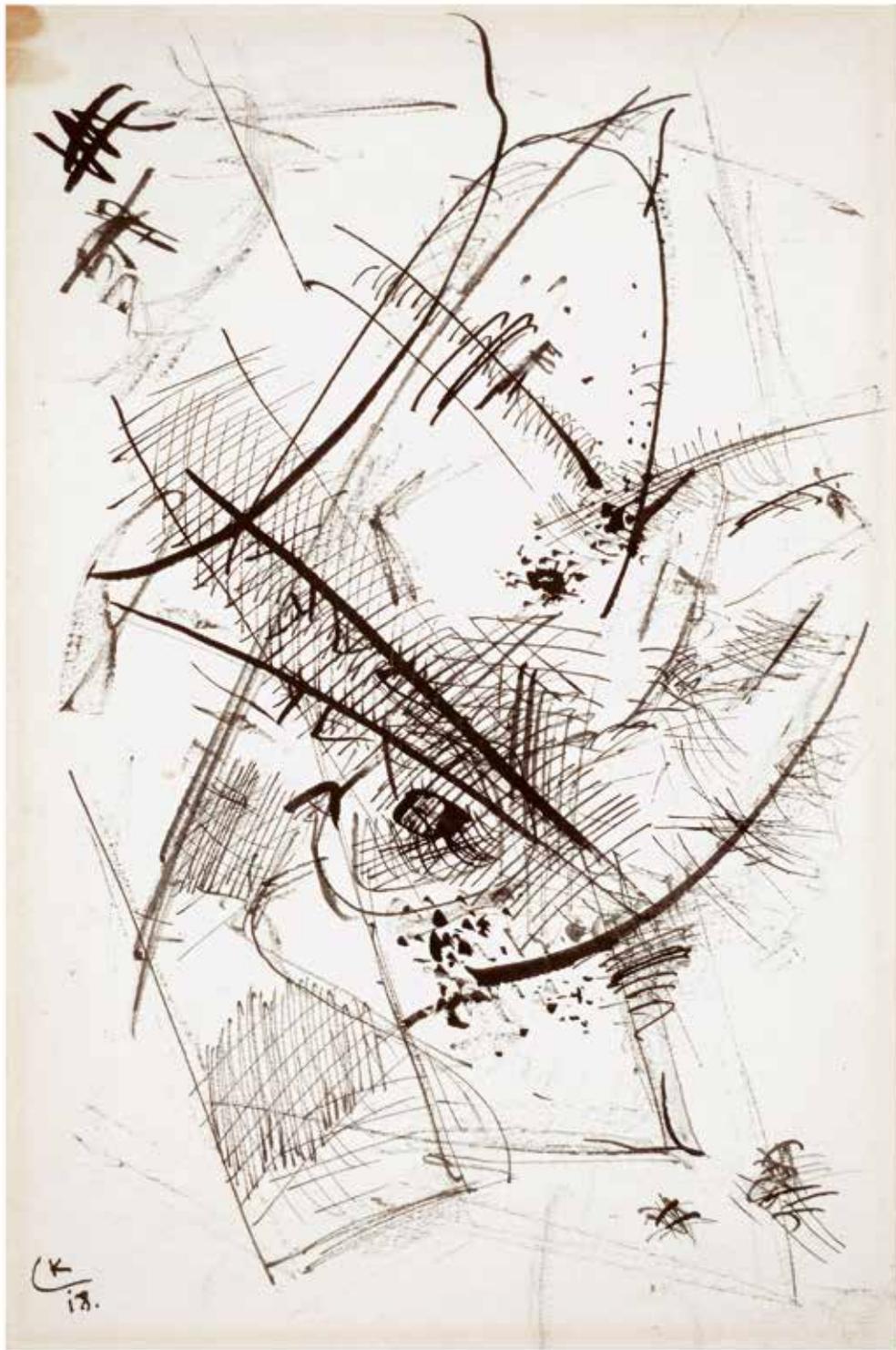
³¹ Kandinsky, *Die Gesammelten Schriften*, Hans Konrad Roethel y Jelena Hahl-Koch (eds.), Berna, Benteli Verlag, 1980, vol. I, p. 53.

³² Kandinsky, *op. cit.*, p. 28

³³ Citado en Hahl-Koch, *op. cit.*, p. 136.







Abstraction (Abstracción) [Colección Costakis], 1918 | Cat. 1
Engraving 1916-Nº IV (Grabado. 1916-núm. IV), 1916 | Cat. 10
pp. 164-165 | Line Composition (Composición de línea), 1918 | Cat. 24





Además, señala:

El arte, por varias razones, es semejante a una religión. Su desarrollo no depende de creaciones nuevas que borran viejas verdades para consagrar nuevos errores, como sucede normalmente con la ciencia. Su desarrollo se da por iluminaciones repentinas, similares a un relámpago; de explosiones, como los fuegos artificiales de un cohete que explotan en el cielo para componer el ramo final de estrellas multicolor.³⁴

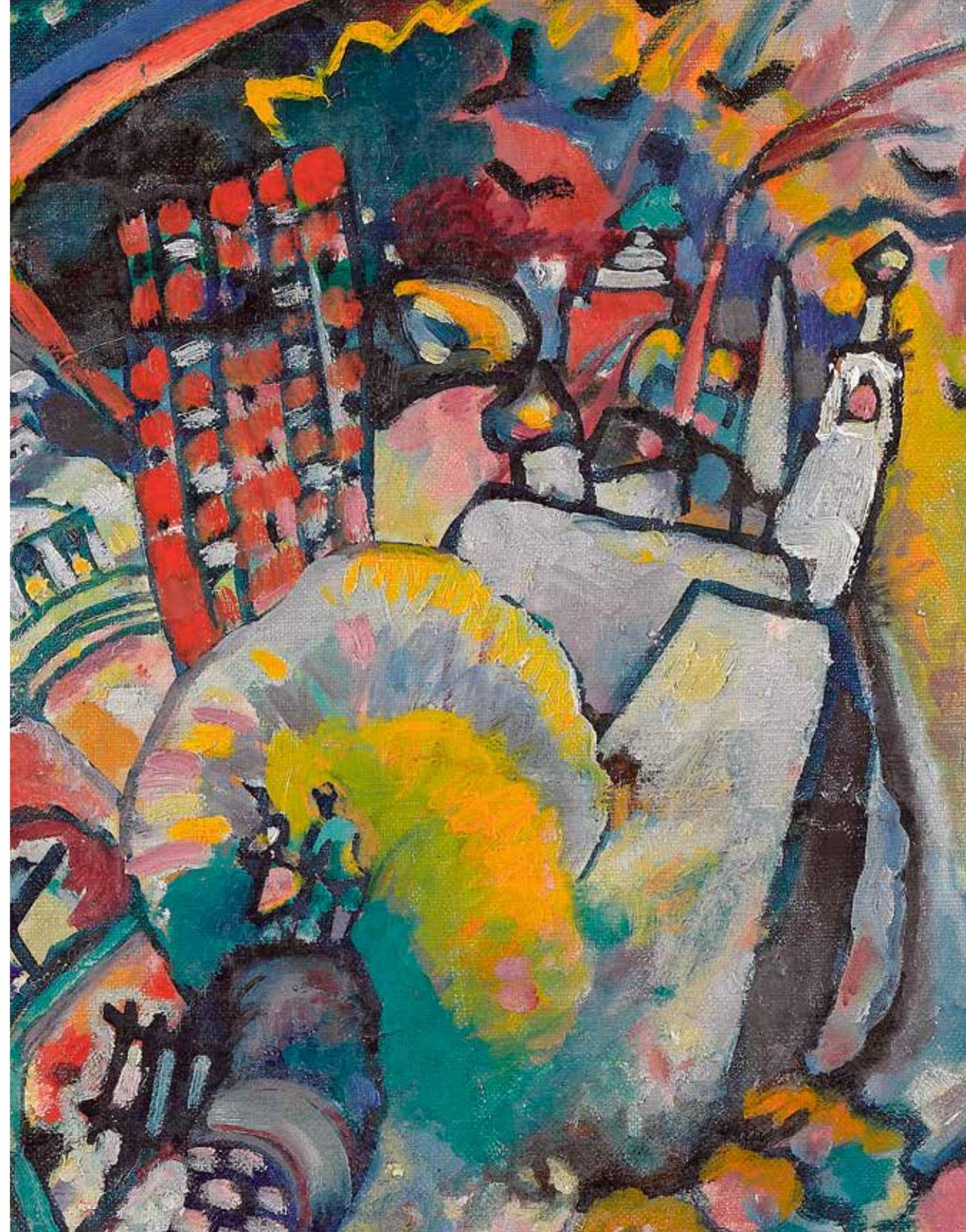
En estos años, Kandinsky se dedica a explorar sectores artísticos contiguos; a menudo cambia de instrumentos o *medios* artísticos, se mueve de manera intensa, viaja mucho, como queriendo concretar un paralelismo tangible con su viaje interior hacia la abstracción: así, llega a la transición final, desde la pintura con huellas objetuales hasta la abstracta, surge el vínculo entre la música y la pintura en el arte kandinskiano.³⁵ A través de su relación particular con la música de su tiempo, llegamos a la etapa fundamental de su viaje como artista: el descubrimiento de la abstracción, la transición, podría decirse, de la inspiración a la reflexión.

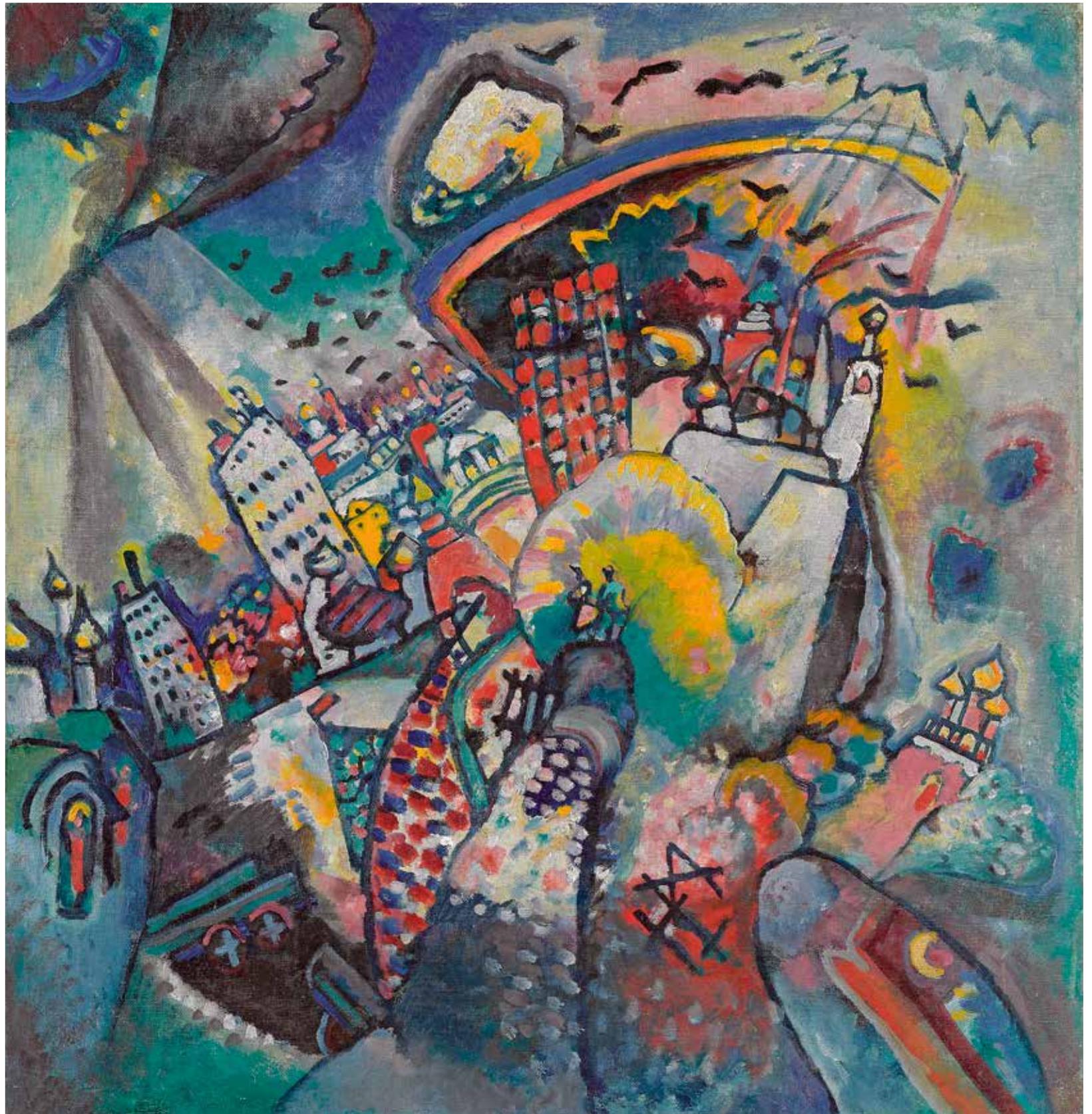
El viaje de regreso a Moscú es fundamental para su desarrollo como artista. En muchas cartas de 1912 a 1915 Kandinsky destaca la presencia de Moscú como su fuente de inspiración y también expresa la nostalgia que siente por su ciudad y su familia. A finales de 1914, surge la necesidad de regresar por un largo periodo. Es un momento extraño para Kandinsky; desde un punto de vista externo, las condiciones históricas y materiales no eran las más favorables (en medio del punto más convulso del desarrollo bélico de la Revolución de Octubre); en cuanto a su vida interior, en los textos especializados se discute un periodo de depresión. El artista no se dedica a pintar cuadros de grandes dimensiones, sino que se concentra en composiciones intensamente retrospectivas, llenas de motivos fabulísticos relacionados con su infancia, con Moscú y con su madre, cuya imagen se encuentra ligada intensa e inquebrantablemente a aquella de la ciudad:

Mi madre nació en Moscú y encarnaba todas las características de esta ciudad: una belleza sería y severa, una simplicidad de raza, una energía natural, una sensibilidad fuerte y personal,

³⁴ Kandinsky, *op. cit.*, p. 41. Es difícil no relacionar estas palabras de Kandinsky con algunas posturas que se refieren a la historia de la cultura rusa, la primera entre todas la célebre "teoría de la explosión" que enunciaron Yuri Lotman y Boris Uspenski: cfr. Boris Uspenski, "La pittura nella storia della cultura russa", en *Volte dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, catálogo de exposición, Milán, Electa, 1991, p. 41; Yuri Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Nicoletta Marcialis (trad.), Venecia, Marsilio, 1994, p. 33; véase también, del propio Yuri Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milán, Feltrinelli, 1993.

³⁵ El primer impulso de Kandinsky o, mejor dicho, una convalidación de su interés por la síntesis de las artes —por no hablar de su revolución teatral, donde acaricia las ideas de Gordon Craig y de la "supermarioneta"—, aunque después habría de sufrir una reestructuración, se debe a Wagner. Como en el caso de la música, también para la pintura puede valer el principio según el cual los medios expresivos se despojan de todo objetivo "mimético" (aparentemente primordial), para entonces proceder por vías no menos abstractas que aquellas con las que la música echa mano de las notas. He aquí el por qué Kandinsky, quien confiesa en la correspondencia Schönberg que entiende poco de música, buscaba tener contacto con los compositores de la vanguardia: después de escuchar a inicios de 1911 un concierto de composiciones atonales del compositor austriaco, le escribió una carta con la finalidad de tener un contacto más cercano con él. Además, este concierto inspiró uno de sus más hermosos lienzos: *Impresión III [Concierto]*, el tercero de los treinta y tres cuadros que creó en 1911. Además de Schönberg, Kandinsky tenía contacto con otros exponentes de la cultura relacionados, directa o indirectamente, con el mundo musical; por ejemplo, con su amigo y colaborador Viktor Hartmann, el único a quien tuteaba y con quien colaboró en sus composiciones teatrales, sobre todo de 1908 a 1912. Pero también son notables los encuentros con el bailarín Aleksandr Sacharov, el compositor Boleslav Yavorsky y la violinista, profesora y teósofa Aleksandra Unkovskaya.





una tranquilidad solemne y majestuosa, un dominio de sí casi heroico, una mezcla de convenciones tradicionales y de verdadera libertad espiritual. En pocas palabras y en una concepción humana: Nuestra Madre Moscú de piedras blancas y cúpulas de oro. Moscú... Su complejidad, su dualidad, su extraordinaria movilidad, sus contradicciones y su mezcla de aspectos exteriores forman, definitivamente, la peculiaridad y unidad de su rostro.³⁶

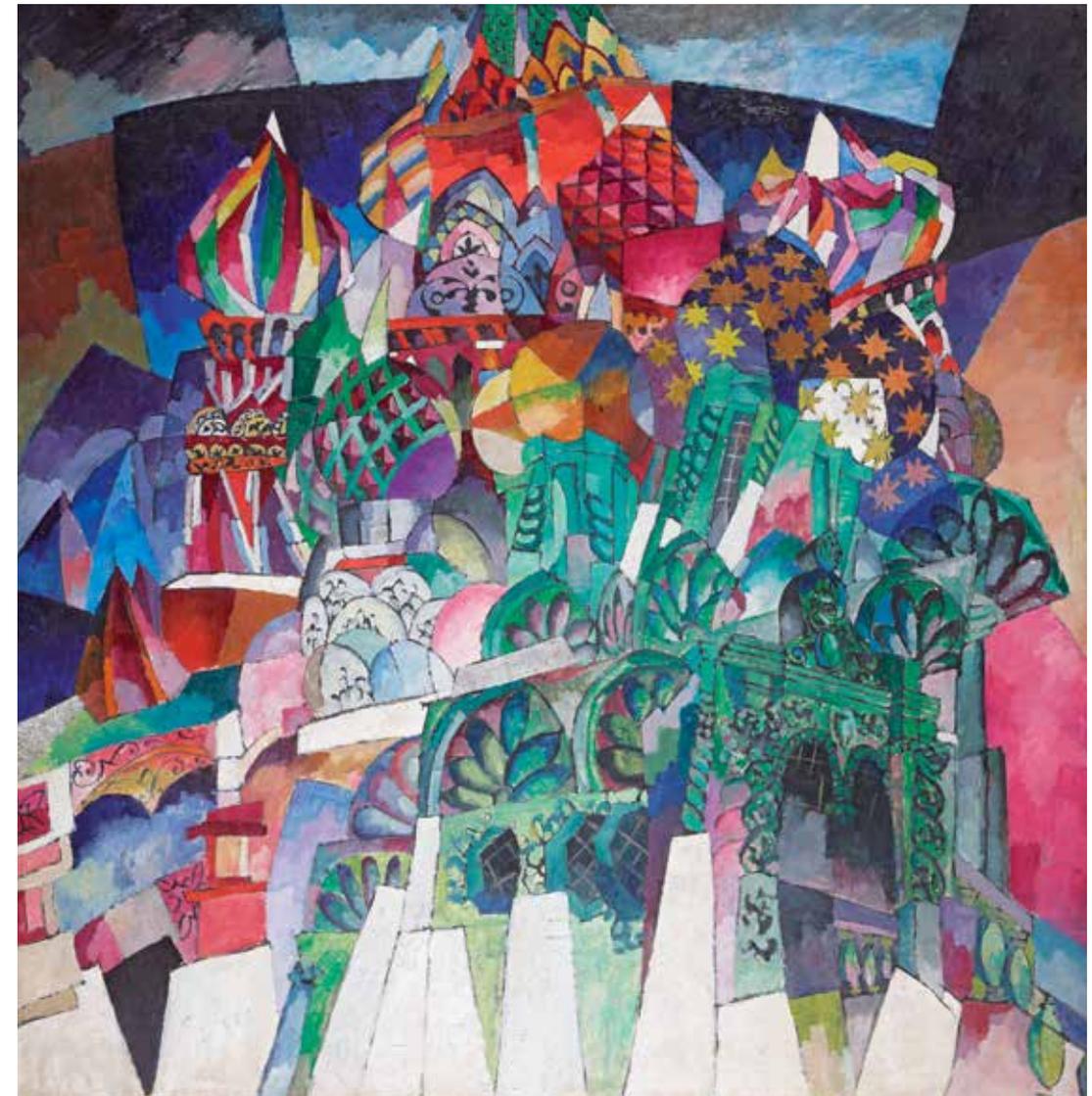
Por un lado, para Kandinsky, Moscú siempre estuvo ligada con una sensación maternal y envolvente, pero, por otro, se descubre también como fuente de una especie de armonía disonante. Es una ciudad que engloba marcas contradictorias que él tratará de plasmar en lienzos hacinados de signos abstractos y concretos:

Lo que los extranjeros no pueden entender (y por eso sus juicios a menudo son erróneos) es que la vida interior de Moscú también posee características contradictorias que le son propias y que todas forman un conjunto perfectamente armónico. Moscú, en lo complejo de su vida interior y exterior, ha sido el punto de partida de mis inspiraciones como pintor, ha sido mi diapasón de pintor. Me parece que siempre ha sido así, que, con el tiempo, gracias a los progresos realizados en mi estilo, pinté este mismo 'modelo' cada vez con más expresión, de modo más perfecto, más esencial, y actualmente lo sigo pintando.³⁷

En cierto sentido, en Moscú, Kandinsky vuelve a empezar desde cero, empleando pequeños formatos, formas más precisas. Escribirá: "Tengo que prepararme sobre todo interiormente para pequeñas cosas definitivas".³⁸ En 1915 escribe: "Es un trabajo minucioso, y yo aprendo, por así decirlo, el oficio de orfebre. Esto me ayudará en mis grandes pinturas, que poco a poco se van formando dentro de mí".³⁹

Uno puede sorprenderse por la capacidad de Kandinsky de trabajar al mismo tiempo en modo abstracto y figurativo, lo que demuestra, una vez más, su gran versatilidad artística. (En la obra figurativa de este periodo la crítica ha encontrado incluso cierta ironía en esa especie de manierismo retrospectivo.)

En este sentido, *Moscow. Red Square (Moscú. Plaza roja)* resulta ejemplar. Obra fundamental para Kandinsky (fuertemente relacionada con la experiencia espacial de Vólogda), se trata de un "cuadro centrífugo" que da la impresión de un panorama "giratorio" (semejante al tipo de perspectiva experimentada en las casas tradicionales rusas y similar a un trabajo precedente de 1913 *Bild mit weißem Rand (Pintura con borde blanco)* que, al mismo tiempo, transmite una sensación "envolvente", casi como un abrazo maternal). Otras composiciones de este periodo —véase también *Moskvá II (Moscú II)*— son centrífugas y, como ya se dijo, revelan las percepciones espaciales que experimentó en Vólogda. Además, por las cartas de Kandinsky nos enteramos de cómo ya desde 1910 el artista estaba en contacto con el pintor Aristarj Lentúlov. De tal modo que resulta difícil no relacionar dos obras de este último, *Moscow (Moscú)* y *Saint Basil's Cathedral (Catedral de San Basilio)* (ambas pintadas en 1913), con el



³⁶ Kandinsky, *op. cit.*, pp. 46-47.

³⁷ *Ibid.*, p. 47.

³⁸ Citado en Jelena Hahl-Koch, *op. cit.*, p. 236.

³⁹ *Ibidem.*

cuadro de Kandinsky. En él, el espectador es atraído hacia el centro de la pintura; desde ahí, desde lo alto, puede contemplar cómo el ocaso se va dilatando en un semicírculo rojo y azul muy encendidos. Kandinsky lo describe en estos términos:

Quiero hacer un gran paisaje de Moscú tomando elementos muy variados y fusionarlos en la pintura, algunas partes débiles y otras fuertes. Mezclarlo todo como el mundo mezcla los elementos diferentes. Debería ser como una orquesta.⁴⁰

Más tarde escribirá que quería hacer un cuadro que expresara la alegría, la felicidad de la vida y del universo a través de la armonía de los colores y de las formas.⁴¹ De 1915 a 1921, Kandinsky pinta pocos cuadros al óleo.⁴² De hecho, después de la Revolución se integra a la nueva política cultural —que colmaba de esperanzas gran parte de la vanguardia—, quizás no con la autoridad que le hubiera permitido su posición, sino más bien en calidad de gran “marginado”, en donde su tendencia “romántica” y espiritual era considerada retrógrada por algunos de sus exponentes más radicales. Es bien conocida la dedicación de Kandinsky como profesor en el Vjtemás, su involucramiento en la fundación del Inchuk (Instituto de Cultura Artística) y del Museo para la Cultura Pictórica. Sobre este modelo nacieron, gracias a la labor del artista, veintidós museos regionales dotados de pinturas de todas las épocas y, en la medida de lo posible, de todas las corrientes —así fue como se introdujo una modalidad innovadora de planificación museística—.

La literatura especializada se ha devanado los sesos interpretando la salida de Kandinsky de Rusia. En la crítica occidental se lee, a menudo, que se trató de la fuga de un artista amenazado en su libertad expresiva. En cambio, en la crítica rusa, se describe a Kandinsky como una especie de enviado a Alemania para seguir con una actividad de intermediación entre artistas rusos y alemanes. La segunda hipótesis al menos coincide con el hecho de que durante tres meses más siguió recibiendo un sueldo de Moscú. El hecho de que Kandinsky haya dejado al menos veintidós pinturas, que bien hubiera podido llevar consigo al extranjero, ha servido para probar que su aterrizaje en Alemania no representaba un adiós definitivo de su patria. La partida de Kandinsky quizá esté relacionada también con su necesidad de alejarse, al menos geográficamente, de un recuerdo insoportablemente doloroso, celosamente guardado, y notorio sólo hasta la muerte de Nina: la muerte de su pequeño hijo Vsévolod en 1920. Como quiera que haya sido, el viaje continuaba, las fronteras se habían franqueado: el camino de la abstracción estaba abierto. ◆

⁴⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Points (Puntas)* (1920) es otro cuadro de este periodo en el que se pueden encontrar elementos derivados de la asimilación de las fuentes populares del norte de Rusia. Al lado de las ya señaladas reminiscencias de forma paisajística, se propone la sugerente recuperación de las decoraciones de “aspiradoras” de los *komos* expuestas en la muestra, como se puede ver en el diseño de las líneas coloreadas al centro de la pintura.