

VASSILY KANDINSKY Y LA SINTESIS DE LAS ARTES

por CAROLA GIEDEON-WELCKER

De la Universidad de Zürich

En la época en que se inició la avanzada Vassily Kandinsky fue, ciertamente, uno de los más llamados a pintar cuadros monumentales. La vastedad de su orientación cultural y artística trae su origen de los múltiples estratos de su personalidad. La actividad literaria o la pintura eran para él una transmutación únicamente en el de las fuerzas de expresión, sólo "un cambio de instrumento en la transmisión de los mismos contenidos espirituales". A esta actitud, que alude en todos sentidos a un irradiante centro espiritual, responde por completo la importancia que la "obra total" y con ella la pintura monumental, tenían para él. Se trata de una orientación que desde el primer momento se hizo presente y que para este artista significaba "la unión de las más íntimas fuerzas de las más diversas artes". Así, a él le parecía el teatro algo así como una "síntesis escénica abstracta" que incluía la pintura, la escultura, la música y la danza como un total foco de concentración. Pero también en contacto con la arquitectura debería desarrollarse como algo nuevo, un vivo juego de relación con la pintura, después que la inclusión de los elementos artísticos en la pintura, como nos dice, "se realizó en el siglo XIX sin ninguna necesidad íntima".

Frente a las tendencias especialistas del siglo pasado, le interesó a Kandinsky, sobre todo, el conocimiento de las conexiones. Para él significaba un cuadro un conexo juego de formas y colores, y el cuadro mismo, a su vez, un fragmento que debería agruparse dentro de un ampliado total.

En su composición escénica (1908) "El sonido amarillo", publicada por primera vez en el Almanaque del "Jinete Azul", pretendió captar en conexión, como nueva unidad, los distintos medios de expresión, partiendo de la de idéntica orientación y sobre todo de lo opuesto. La tendencia de la integración de la pintura en el acaecer escénico trajo más tarde realizaciones monumentales más vastas, como la elaboración pictórica de la obra de Mussorsky "Cuadros de una Exposición".

La tendencia a un juego conjunto de las fuerzas que predominaba en la "Bauhaus" fue estimulada también por Kandinsky en esta institución como director de una clase de pintura mural. Sin embargo, mientras la Bauhaus hacía recaer el acento en las conquistas técnicas y científicas, con el designio de su inclusión en la forma artística, acentuó Kandinsky el íntimo influjo del arte como fuente de irradiación emocional y ética. Por tal manera la pintura debería adquirir el valor, no de una colaboradora subordinada de la arquitectura, sino el de un elemento de idéntica validez.

Sólo cuando nos preguntamos lo que constituía el especial

carácter de los "mundos pictóricos" —como él los llamaba— de Kandinsky, desde su más tempranas manifestaciones, se hace visible la composición de gran empuje, el impresionante subrayar de los dinámicos acentos rítmicos que hablan desde sus cromáticos y formales grupos y todos los distintos timbres que se subordinan a un magno y sinfónico acaecer pictórico. Añádase aquella multiforme y espacial dinámica que todo lo abarca, que ponía un estado de suspenso directamente cósmico en los distintos elementos pictóricos. Cabelmente dentro de este método creó Kandinsky una visual tierra virgen, un mundo pictórico libre, desvinculado de lo objetivo, que fluía puramente de la imaginación.

La vivencia del "dondequiera" de los movimientos formales y cromáticos la había experimentado ya, en sus años juveniles, en el folklore de su patria, en las pinturas abigarradas de las habitaciones de los rústicos de Rusia, allí donde, al entrar justamente en las habitaciones supo "lo que significa encontrarse rodeado por todos los lados de pinturas... bañado por libres cromatismos". La misma total y espacial presencia total pudo observarla en los baños de vapor rusos, "donde la figura humana no existía cerca, ni lejos, sino en alguna parte". Pero estas inspiraciones cromático-espaciales, que surgían en su conciencia desde el pretérito fueron transformadas por Kandinsky en un lenguaje artístico que respondía por completo a su propio presente. Floreció un mundo de formas y colores cuyos elementos emergían desde la hondura o penetraban en ella, telúricos, agresivos, como en el amarillo o de celestial sensibilidad, como en el azul. Siempre de nuevo se hacían presentes para sugerir el aliento de una infinitud psíquica y espacial.

La metódica analogía respecto de la música a la que ya en los títulos se refería frecuentemente Kandinsky, era natural. Transfirió la palabra "sonido" al color y al lenguaje.

Pero en lo que respecta a las categorías fundamentales que creó para sus cuadros es evidente la referencia desde el momento en que articuló sus obras como "impresiones", como "improvisaciones" y como "composiciones" subordinadas al concepto de lo "sinfónico", de la "teoría de los colores". Este era el subtítulo de la última versión de su libro "Sobre lo espiritual en el arte" (1912). "Teoría de la composición" debería ser el título para el libro de la Bauhaus "Punto y línea en la superficie" (1926), que trataba y otorgaba vigencia, al mismo tiempo, a los elementos gráficos fundamentales.

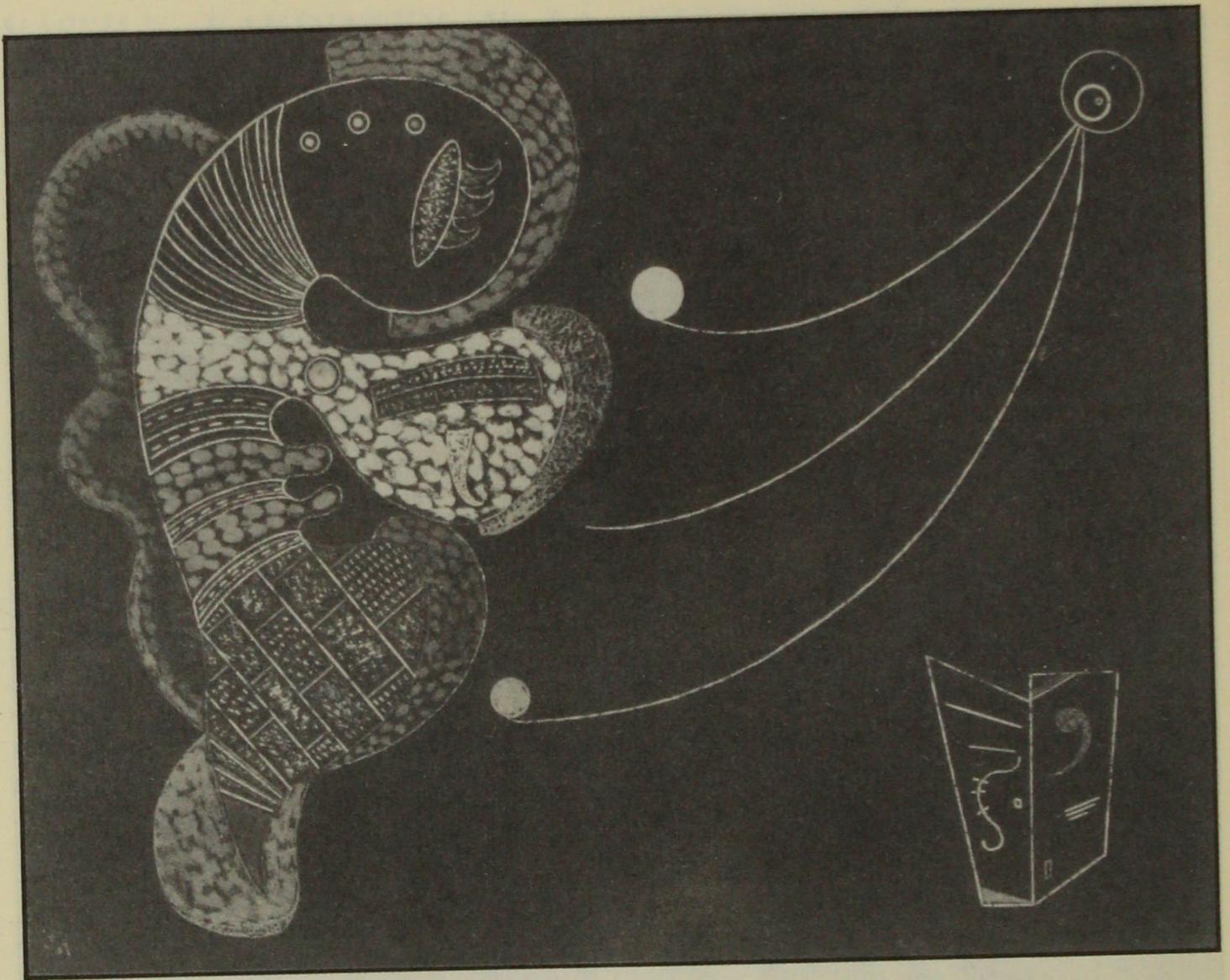
La idea cardinal contenida en la ideología de Kandinsky y en su obra, hace parecer, por lo tanto, a su arte como algo predestinado, en el sentido de vasta síntesis artística. Añá-



VASSILY KANDINSKY. *Formas abstractas*, 1913. Munich, Städtische Galerie

dase la fuerza de la dimensión íntima y la amplitud de la tensión que recibió su pintura de su inmanente ímpetu espiritual. Pues en Kandinsky no se trata primariamente en la "monumentalidad" —lo mismo que en Brancusi— de la magnitud de una aumentada dimensión de tamaño, sino de una magnitud condicionada por la actitud íntima, del alto nivel de lo psíquico, del íntimo y cuantitativo efecto. Lo "colosal", en cambio, le parece un efecto cuantitativo íntimamente vacío. Kandinsky (en su última época sobre todo), pintó también cuadros íntimos, delicados y líricos y claramente humorísticos. El carácter fundamental de su esencia y actividad, respondía, sin embargo, a la configuración magnamente sentida, magistralmente disciplinada, sinfónica. Se advierte sobre todo en las obras que a partir de 1910 tituló "composiciones" y de las que sólo existen diez, dispersas en todas las fases de su creación.

En forma distinta a su amigo y colega de la Bauhaus, Paul Klee, en cuya obra se perciben timbres en el sentido de la más fina música de cámara y en quien sólo en el último período se despliega el lenguaje monumental, el arte de Kandinsky se mantiene fundamentalmente orientado en el sentido de lo monumental. También en Oskar Schlemmer, que en la Bauhaus dirigía la "sección de escenificación", se trata de la pintura mural. Pero más bien en el sentido de un clasicismo moderno como composición de figura y espacio. Kandinsky —como Klee— se confiesa partidario, conscientemente, de un "nuevo romanticismo, que es como un pedazo de hielo del que surge una llama". También Fernand Léger, que con intensa pasión se mostró partidario de una nueva vitalización del muro, se evidencia, en su pintura monumental, una actitud distinta, artística y espiritual, al construir sus composiciones con fragmentos de "objetos" en



VASSILY KANDINSKY. *Gordo y flaco*, 1937. Munich, Nueva Pinacoteca

el sentido de una "personificación de los detalles de tamaño aumentado" (Léger), mientras Kandinsky, a partir de 1910, activaba la descripción objetiva con formas y colores universales, totalmente desvinculados, como auténticos vehículos de la expresión, su lenguaje visual, manejándolos como transmisión auténtica de visiones psíquicas y espaciales. Acaso hable aquí también un rasgo asiático de su carácter que pretende confrontarnos con un mundo exterior y sus detalles, mas buscando una unidad de objeto y sujeto, acentuando el factor psíquico que lo penetra todo.

El hecho de que las especiales realizaciones monumentales de Kandinsky fueran destruidas, significa una irremplazable pérdida para nuestra época, a pesar de que toda su obra tanto nos diga sobre sus dotes en esta esfera. Las obras perdidas, sin embargo, eran, en esta esfera artística, documentos orientadores y únicos.

La estructuración pictórica de la "Sala de recepción de la Exposición sin jurado" de Berlín (1922), en los comienzos

de su actividad en la Bauhaus, fue ya una impresionante confirmación de su eminente capacidad, dentro de la esfera de una situación arquitectónica de la pintura, para articularla y desarrollarla en forma grandiosa. Al contemplar la obra se experimenta la sensación del solemne y al mismo tiempo apasionado "élan vital" que en distintos grados de matiz y "timbre" de lo cromático se despliega sobre los muros y evidencia la variación entre lo inflamado dramáticamente y las formas geoméricamente severas. Destinada la obra a la antesala de un moderno museo de arte, la estructuración pictórica debería tener el valor también de la señal espiritual para el comienzo.

Las composiciones pictóricas de la Sala de Conciertos de Mies van der Rohe en la Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín (1931) que fueron encargadas a Kandinsky, evidencian, en contraste con el trabajo de la década anterior, un lenguaje distinto. De nuevo se priva al conjunto de toda fijación y rigidez. Formas y colores se encuen-

tran en un estado de suspensión. Incluso, sin embargo, en lo geométrico y preciso completamente. Dotadas de movilidad, mas, al mismo tiempo en armazón, constructivas, se articulan las grandes superficies de los muros. Concebidas como un constante emerger y desvanecerse, evocan la lontananza y la cercanía, también en el sentido de un "espacio de tiempo" musical. Aquí busca Kandinsky igualmente la sugestión de una atmósfera espiritual, cuasi una entonación visual de los muros.

Decisivo es aquí que la pintura monumental se convierta, allende lo puramente estético, en vibrante elemento emocional de un espacio interior como intensificación de la arquitectura dentro de su especial determinación de finalidad. La obra pertenece a los años en que Kandinsky se ocupaba también en lo intensivamente teórico de todas las fuerzas culturales, que igualmente traerían consigo para él una renovación social y que allende esto le llevaron a las grandes y conjuntas leyes constructivas de arte y naturaleza.

Aquí se advierte nuevamente la universalidad de su actitud espiritual que pone también su irradiación en toda su obra pictórica. "El arte sólo puede ser grande si está en con-

xióon directa con las leyes cósmicas", se dice en textos de 1937. No en último término es la "indefinible e ilimitada espacialidad" de sus composiciones lo que evoca esta nueva imagen del mundo e hizo a su arte especialmente capaz para transmitir íntimos y esenciales asertos en grandes acordes.

En una época en que se apodera del hombre la conciencia de su espacio vital cósmico, combinada al mismo tiempo con un creciente conocimiento de la global comunidad de destino de la humanidad entera, nos parece la fundamental orientación de Kandinsky, en el sentido de la síntesis en la esfera espiritual y artística, una actitud de todo punto actual. Desde este vasto punto de partida tenía que parecerle especialmente adecuado el dominio de la configuración monumental en conexión con la escena y la arquitectura. En virtud de la sublimación espiritual de las fuerzas emocionales y la dinámica espacial que supo transmitir al acaecer artístico, despojó al siglo XIX de las cadenas materiales e ingresó en una nueva época, presintiéndola y orientándola.

POR ESO TE AMO, POR ESO

*Porque transformas los días
en naves que se alejan, meciéndose,
y conocen su rumbo*

*Porque tu silencio
tiene gradas.*

*Porque un año
adquiere el contorno de tu rostro.*

*Porque gracias a ti
he aprendido que la presencia existe.*

Por eso te amo yo, por eso.

POR WALTER HELMUT FRITZ

Traducción de Ramón de la Serna