

Pintar el sonido, escuchar el color:
Vassily Kandinsky entre lo abstracto y lo concreto

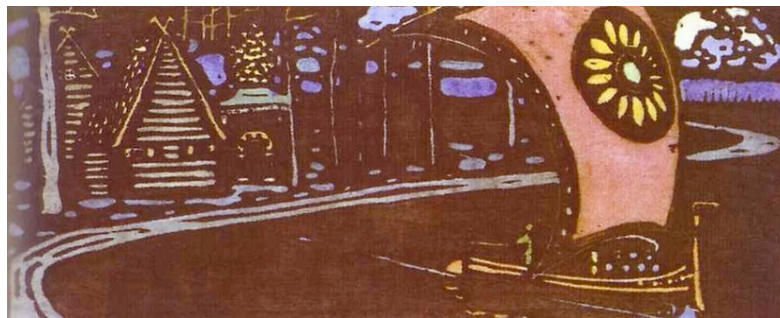
Por Fernando Pérez Villalón

La relación de unas cosas con otras
iba borrando, poco a poco, las cosas
Versos sin palabras
Formas sin figuras.

No bien partía un barco de oro de la orilla
cuando ya no era orilla ni barco ni partía.

Enrique Lihn, "Kandinsky 1904"

Sin duda el aspecto más conocido de la obra de Kandinsky es su participación en el proceso mediante el cual la pintura se aleja de la representación y de la mimesis, es decir, el surgimiento del arte abstracto, un arte en el que el cuadro no sirve ya para producir en el plano por medio de formas y colores la ilusión de objetos y personas en un espacio tridimensional, sino que presenta formas que no se hallan en el mundo externo, composiciones de colores y de trazos que no remiten a objetos y formas imitados a partir de lo que vemos. El poema de Lihn describe elocuentemente este camino hacia la abstracción, que puede describirse como un proceso gradual de disolución de lo representado, pero también como un proceso de aparición de las formas en la tela como realidades existentes por derecho propio, como entidades concretas y no trazos abstraídos a partir de la contemplación de la realidad visible.



Vassily Kandinsky, "La vela dorada", grabado en madera, 12,7 x 29,7 cms. (1903)

Este proceso se percibe claramente en los cuadros de Kandinsky de inicios del siglo XX, en los cuales los colores y sus combinaciones, las manchas, las formas geométricas, los trazos, la composición van cobrando más protagonismo que el tema. Ya en el siglo XIX, Pater había propuesto a propósito de la dificultad de interpretar el tema de un cuadro de

Giorgione, que “todo arte aspira a la condición de la música”, en el sentido de que el tema de un cuadro, un poema, una escultura, importa menos que el modo en que este tema es tratado, el estilo con el que se lo modela (según esta concepción, un cuadro debiera poder apreciarse como se aprecia la música, como un conjunto armonioso de sonidos, una forma pura, sin contenido ni referente). Esta afirmación, sobre la que volveremos, tiene que ver con la idea de que el primer acercamiento a lo que llamamos arte abstracto es un modo de mirar el arte figurativo.



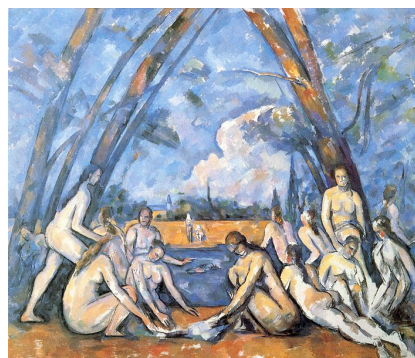
Vassily Kandinsky, “Canastas de playa en Holanda”, óleo sobre cartulina, 24 x 32,6 cms. (1903)

El propio Kandinsky recuerda que una de sus primeras intuiciones de la posibilidad de un arte no figurativo fue un momento de desconcierto en el que contempló uno de sus cuadros colgado de lado, sin poder reconocer su tema o los objetos allí representados. Escribe Kandinsky, en un texto autobiográfico: “En Munich, en mi taller, me encontré bajo el hechizo de una visión inesperada. Era la hora del crepúsculo. Yo llegaba a casa con mi caja de pinturas tras realizar un estudio, perdido aún en mi sueño y absorto por el trabajo que recién había terminado, cuando de pronto vi un cuadro de una belleza indescriptible, impregnado de un gran ardor interior. Primero me quedé sobrecogido. Después, me dirigí rápidamente hacia aquel cuadro misterioso en el que sólo distinguía formas y colores y cuyo tema me parecía incomprensible. Encontré en seguida la clave del enigma: era uno de mis cuadros, que estaba apoyado a la pared, de lado. Al día siguiente, a la luz del día, intenté recobrar la impresión que había experimentado el día antes ante el cuadro. Pero sólo lo conseguí a medias: incluso de lado, reconocía constantemente los objetos y me faltaba la luz finísima del crepúsculo. Pero ahora ya lo sabía: el objeto molestaba en mis cuadros.” (del texto autobiográfico “Miradas hacia atrás”, citado en *Vassily Kandinsky. La revolució del llenguatge pictòric. Obres procedents del Centre Georges Pompidou*. Macba, 122)

Si este accidente es un primer punto de partida para que el pintor cobrara gradualmente conciencia de la posibilidad de un cuadro que no se basara ya en la representación de objetos, una segunda epifanía ocurre a partir de su encuentro con el impresionismo, específicamente con las parvas de heno de Monet, cuadros en los que claramente el tema importa menos que las combinaciones de color para las que sirve de pretexto. Escribe Kandinsky, a propósito de su encuentro con esos cuadros: “Y de repente vi un cuadro por primera vez. Aunque en el catálogo se decía que era un montón de heno, no pude reconocerlo, lo que me resultó embarazoso. Además, pensaba que el artista no tenía ningún derecho a pintar de forma tan poco clara. No me parecía bien que faltara el objeto. Pero, asombrado y confuso, me di cuenta de que el cuadro no sólo cautivaba, sino que se grababa en la memoria pasando siempre ante mis ojos inesperadamente, lo tiene uno presente con todos sus detalles. Todo me resultaba incomprensible y no fui capaz de adivinar las consecuencias de aquella experiencia. Lo que me resultaba claro era la fuerza insospechada de la paleta, desconocida entonces para mí, que sobrepasaba todos mis sueños. La pintura irradiaba fuerza y esplendor de cuento de hadas. Inconscientemente se desacreditaba al objeto como elemento pictórico inevitable.” (De “Miradas hacia atrás”, citado en *Vassily Kandinsky. La revolució del llenguatge pictòric* 10) Si en un principio su reacción ante estos cuadros en que los colores, la paleta, predominan sobre el tema, es de desconcierto e incomodidad, podemos ver cómo en su pintura de a poco, como dice el poema de Lihn, “La relación de unas cosas con otras / iba borrando, poco a poco, las cosas”, y para cuando publica su primer texto teórico *De lo espiritual en el arte*, en 1911, ya se ha acostumbrado a mirar los cuadros en función de formas puras antes que de temas, un modo de mirar que permite acercar a Rafael y Cézanne, por ejemplo, en función del uso que ambos hacen de la composición triangular.



Rafael, “Madonna Canigiani”,
Óleo sobre madera, 131 x 107 cms. (1507)



Paul Cézanne, “Las grandes bañistas”,
Óleo sobre tela, 208 x 249 cm (c.1906)

Es por esos mismos años que Kandinsky produce sus primeras acuarelas abstractas, que son el punto de llegada de un proceso de diálogo no sólo con la historia del arte europeo considerado desde esa mirada formal, sino también con el arte folclórico y religioso ruso, con el arte primitivo y su aparente ingenuidad. No habría vuelta atrás desde el momento en que Kandinsky finalmente se decidiera a liberarse del objeto y producir una pintura pura.



Vassily Kandinsky, "S/título (primera acuarela abstracta)",
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 49,6 x 64,8 cms. (1910-1913)

Pero no se trataba sólo de un proceso de exploración estética sino que espiritual: como ocurre en el caso de muchos otros pintores (entre ellos Malevich, Mondrian y Rothko, todos representados en esta exposición), para Kandinsky la liberación de la tarea de representar el mundo externo viene a la par con el deseo de expresar el mundo interno: en su pintura un triángulo, una curva, un punto o una línea no son sólo formas visuales agradables a la vista y vacías de significado, sino expresión de realidades intangibles que esperan afectar al espíritu de quien las contempla. A Kandinsky siempre le importó mucho distinguir lo que hacía del arte decorativo, de los patrones geométricos o cromáticos que siempre han existido en la historia del arte, y siempre mantuvo la creencia de que la pintura abstracta hacía visible lo invisible a los ojos. Se trataba, entonces, de expresar el mundo interno del pintor, de hacerlo resonar con el mundo interno del espectador, pero también de acceder a un mundo espiritual que va más allá de la individualidad limitada de ambos, en un gesto que tiene mucho de una búsqueda mística o religiosa.

Tal vez es por eso mismo que, en mi opinión, sus lienzos no debieran considerarse como meramente planos, sino como espacios interiores a los que podemos ingresar con la imaginación. No creo tampoco que las formas que Kandinsky traza sobre la tela deban

pensarse como formas fijas, inmóviles, sino como ritmos, como gestos, como fuerzas en acción, como registros de un instante de un drama espiritual: de hecho, no es casual que tantos de sus cuadros tengan títulos musicales como “improvisación” o “composición”, dado que para Kandinsky el único modo de hacerse cargo plenamente de las propiedades intrínsecas del arte pictórico, o de cualquier arte, era acercarlo a los demás, en particular a la música, no por medio de una imitación externa sino por medio de una reflexión rigurosa acerca de sus límites y sus correspondencias. Kandinsky estaba plenamente convencido de que, como afirma el conocido poema de Baudelaire con ese título, “los colores y los sonidos se responden”, y por eso sus pinturas habría tal vez que “escucharlas con los ojos”.

Esta concepción dinámica y sinestésica de los colores puede percibirse claramente en uno de los poemas del libro ilustrado titulado justamente *Sonidos*, “Ver”: “Azul, Azul se alzó y cayó. / Agudo, delgado, silbó e irrumpió, pero sin perforar. / Zumbando desde todas las esquinas. / El café grueso se quedó se quedó suspendido, para siempre al parecer / al parecer. Al parecer. / Debes abrir tus brazos aún más amplio. / Mas amplio. Más amplio.”

(Klänge, http://www.moma.org/interactives/bookbrowser_templates/book_10.html,

traducción mía) Este poema no sólo muestra bien cómo para Kandinsky los colores son fuerzas en pugna, sonidos y zumbidos que retumban, un ballet de sensaciones tan intensas como las que *La consagración de la primavera* de Stravinsky despertó en la audiencia que la oyó por vez primera en 1913, con sus abruptas disonancias, sus ásperos ritmos cambiantes y su bárbara coreografía, o como las disonancias liberadas de cualquier forma fija o regla de progresión armónica que estaba ensayando su amigo Arnold Schönberg, con el que Kandinsky mantuvo una intensa correspondencia por esos mismos años. El poema también transmite inmejorablemente la sensación de encontrarse en un espacio que acaba de ampliarse bruscamente, un momento histórico preñado de posibilidades (aunque pronto el estallido de la primera guerra mundial, con su violencia convulsiva, matizaría ese sentido de optimismo).

Esta concepción acompañó a Kandinsky incluso en los años en que su pintura buscó una mayor serenidad y se apoyó más intensamente en la geometría, en particular en su período como profesor de la Bauhaus en diálogo con otros artistas como Albers y Klee, o en los años tardíos en los que esa pasión geométrica coexiste con inusitadas combinaciones cromáticas y con formas que parecen extraídas de las realidades microscópicas o macrocósmicas que podemos observar a través de un microscopio o de un telescopio. En la

exposición hay dos pinturas suyas que pueden mirarse desde estas ideas, desde esta concepción de la abstracción como la producción de formas concretas y vivas, en movimiento y en diálogo con realidades internas, espirituales: el “Paisaje n°2 con manchas rojas”, una obra del mismo año que su “Acuarela abstracta”, en un estilo transicional entre abstracción y representación, y su “Curva dominante”, una de las obras más importantes del período parisino de Kandinsky, en los años 30.



V. Kandinsky, “Paisaje con manchas rojas n°2”,
óleo sobre tela, 117,5 x 140 cm.(1913)



V. Kandinsky, “Curva dominante”,
óleo sobre tela, 129,2 x 194,3 cms. (1936)

Pero hay también en la exposición otros cuadros abstractos que ejemplifican los diversos rumbos que se abrieron a partir de las exploraciones de Kandinsky y otros contemporáneos suyos: las búsquedas igualmente místicas, aunque en un estilo más estático y ascético, de Malevich y Mondrian, el paso de Lucio Fontana del trabajo con espirales de color a mínimos tajos que escanden la tela con dinamismo diagonal, cuestionando su carácter plano, varias muestras del expresionismo abstracto norteamericano que se instala como un referente fundamental tras la segunda guerra mundial, y finalmente una muestra de op-art de Vasarely, que fue entre otras cosas maestro de Matilde Pérez, de quien se está realizando ahora mismo una notable muestra en la Fundación Telefónica. Pienso que todas estas obras nos educan la mirada, nos invitan a mirar de una manera en la que un color y una forma son al mismo tiempo solo lo que son, pintura sobre una superficie plana, y un puente para ingresar a espacios desconocidos en los que escuchar sus resonancias, su lengua sin palabras.