

Vida y Obra del bueno de Wassilyo.

La Composición lineal del alma.

La composición:

La línea geométrica es un ente invisible. Es la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto. Hemos dado un salto de lo estático a lo dinámico.

La línea es la absoluta *antítesis* del elemento pictórico primario: El punto. Es un elemento derivado o secundario.

Las fuerzas que provienen del exterior y que transforman el punto en línea varían: la diversidad de las líneas depende del número de estas fuerzas y de sus combinaciones.

Cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto Recta en cualquier dirección. Se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende a prolongarse indefinidamente.

Se trata de la *recta*, que en su tensión constituye **la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento.**

He decidido sustituir la palabra «movimiento», de uso corriente, por «tensión». El concepto corriente es demasiado vago y lleva a conclusiones incorrectas, las que a su vez provocan otros malentendidos terminológicos. La «tensión» es la fuerza presente en el interior del elemento, que aporta tan sólo una parte del «movimiento» activo; la otra parte está constituida por la «dirección», que a su vez está determinada también por el «movimiento». Los elementos en la pintura son las huellas materiales del movimiento, que se hace presente bajo el aspecto de:

a) Tensión,

b) Dirección.

Esta clasificación crea, además, una base para distinguir elementos de tipo diverso, como **el punto y la línea**. El punto está constituido exclusivamente por tensión, ya que carece de dirección alguna. La línea combina, al contrario, tensión y dirección. Si con respecto a la recta tomáramos solamente en cuenta su tensión, no podríamos diferenciar una horizontal de una vertical. Del mismo modo, al analizar el color veremos que algunos de ellos sólo se diferencian entre sí por la dirección de las tensiones.

hay tres tipos de rectas, de las que derivan otras variantes:

1. La forma más simple de recta es la *horizontal*. En la percepción humana corresponde a la línea o al plano sobre el cual el hombre se yergue o se desplaza. La horizontal es por tanto la base protectora, fría, susceptible de ser continuada en distintas direcciones sobre el plano. Su frialdad y achatamiento constituyen el tono básico de esta línea, a la que podemos definir como la *forma más limpia de la infinita y fría posibilidad de movimiento.*

2. El perfecto opuesto de esta línea es la *vertical*, que forma con ella ángulo recto; la altura se opone a la chatedad, el calor sustituye al frío: es lo contrario en un sentido tanto externo como interno. La vertical es, por tanto, la *forma más limpia de la infinita y cálida posibilidad de movimiento.*

3. El tercer tipo de línea es la *diagonal*, que, esquemática-mente, se separa en ángulos iguales de las anteriores. Su tendencia hacia ambas es equivalente, lo cual determina su tono interior: Reunión equivalente de frío y calidez. O sea, *la forma más limpia del movimiento infinito y templado*.

Estos tres tipos son las formas más puras de la línea; las restantes son sólo desviaciones mayores o menores de las diagonales. Las diferentes tendencias hacia el frío o la calidez determinan su tonalidad o sonidos interiores

Así surge la estrella de las rectas que se organiza en torno a un punto de contacto común.

Esta estrella se puede volver más y más densa, de modo que las intersecciones formen un centro, en el cual se constituya un punto que parezca crecer. Es un eje en torno al cual se deslizan las líneas unas sobre otras y surge una nueva forma: un plano con la clara figura del círculo

Observemos de paso que ésta es una propiedad especial de la línea: su poder de formar planos. Este poder se exterioriza de modo semejante cuando una pala, con su borde accionado sobre la tierra, va creando una superficie plana. Pero la línea también puede formar un plano de otro modo, de lo cual hablaremos mas adelante.

Otras artes:

La abstracta conformidad a las leyes que un arte, en este caso la pintura, es capaz de mantener, puede compararse a la regularidad que se manifiesta en la naturaleza, y que en ambos casos **arte y naturaleza**, ofrece al hombre un placer muy especial. Dicha regularidad abstracta corresponde también, intrínsecamente a todas las demás artes. Los elementos manejados por la escultura y la arquitectura (la identidad de los elementos básicos en la **escultura y con la arquitectura** explica parcialmente la victoriosa absorción de la escultura por la arquitectura) son espaciales, en la música, sonoros, en la danza, dinámicos, y en la poesía, verbales, y necesitan que se los muestre a la luz de manera similar y que se los confronte elemento a elemento en lo referente a sus cualidades extrínsecas e intrínsecas, llamadas por mí tonalidades o sonidos.

En la Composición y el tiempo:

Si se hace caso omiso de las diferentes propiedades determinadas por las tensiones interiores, si se eliminan los procesos de creación, la fuente primaria de toda línea se reduce **la fuerza**.

El choque de la fuerza con la materia introduce en ésta lo *viviente*, que se expresa en tensiones. El elemento, resultado real del trabajo de la fuerza sobre la materia, es la *interioridad* expresada en tensiones. La línea es el caso más claro y simple de este proceso creativo, que se repite con regularidad y permite, por lo tanto una exacta y regular aplicación, de modo que la *composición* no es mas que una *exacta y regular organización*, en forma de tensiones, de las **fuerzas vivas** encerradas en los elementos.

Todas las fuerzas encuentran en última instancia una expresión a través del número, lo que se llama **expresión cuantitativa**. Si bien lo anterior no deja de ser hasta hoy una afirmación más bien teórica, no por eso se debe dejar de lado; actualmente carecemos de posibilidades de medición que estarán al alcance de la mano en un tiempo futuro. A partir de entonces toda composición tendrá su correspondiente expresión cuantitativa, si bien tal vez ésta se refiera en principio solamente al esquema básico (de la composición) y a sus complejos mayores. El resto es cuestión de paciencia; paulatinamente irá siendo posible la descomposición de los complejos mayores en otros cada vez menores y subordinados. Sólo al conquistar la expresión cuantitativa se volverá íntegramente real **la teoría de la composición**, cuyos esbozos formulamos hoy. Desde hace miles de años ciertas relaciones muy simples, unidas a su expresión numérica, se han utilizado en arquitectura, música, y también poesía (ejemplo: *Ternpel des Salomo*), pero las relaciones de mayor complejidad no han alcanzado hasta hoy una expresión cuantitativa. Operar con relaciones numéricas simples responde a

tendencias actuales del arte. Una vez superada esta etapa, será necesario utilizar relaciones numéricas más complejas.

El interés por la expresión cuantitativa reconoce dos direcciones: la teórica y la práctica. En la primera tiene el papel más importante la conformidad con las leyes, en la segunda la conformidad con un fin, o sea la Funcionalidad. La ley se ordena, según este segundo caso, al fin propuesto, a través de lo cual la obra alcanza su calidad máxima: la naturalidad.

La armonía general de una **composición** puede consistir en varios complejos que van creciendo hasta un máximo antagonismo. Si bien estos antagonismos pueden tener un carácter disarmónico, su aplicación no deberá ser de carácter negativo, sino que podrán operar positivamente en cuanto a la creación de una armonía general.

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. Por otra parte, el curso de una curva se diferencia temporalmente del de una recta, aun cuando las longitudes sean idénticas, y cuanto más se mueva la curva más se extiende temporalmente. Las posibilidades del empleo del tiempo en el caso de la **línea** son enormes. La aplicación del tiempo con respecto a la horizontal y a la vertical se ve también, en longitudes iguales, coloreado diversamente; tal vez se trate en realidad de diferentes longitudes, lo que sería explicable desde un punto de vista psicológico. El elemento temporal no se debe desdeñar tampoco en la composición puramente lineal y debería sufrir un examen riguroso con respecto a la **teoría de la composición**.

Tanto el punto como la línea son utilizados en otras artes aparte de la pintura. Su naturaleza se encuentra mejor o peor reflejada según los procedimientos de cada arte.

En la danza:

Todo el cuerpo, y en la danza moderna *cada* dedo, traza líneas de **expresión** muy nítidas. El bailarín «moderno» se mueve en el escenario conforme a **líneas** exactas, que se introducen en la composición de su danza como elementos esenciales (Sakharoff). El cuerpo del bailarín es en todo momento, y hasta en la punta de los dedos, una **composición** lineal (Palucca). La utilización de líneas no es un invento de la danza moderna; salvo en el ballet clásico, todos los pueblos trabajan en sus danzas, y en cada etapa del desarrollo, con la **línea**.

En la Escultura y la Arquitectura:

No he tratado de aportar pruebas con referencia al papel de la línea en estas artes: la construcción en el espacio es, necesariamente mente y a la vez, una construcción.

Sería de interés en arquitectura un estudio a través de la historia de las líneas, y asimismo una traducción puramente gráfica de las construcciones. Dicha labor se realizaría a partir de la comprobación filosófica de la relación entre las fórmulas gráficas y la atmósfera espiritual de la época considerada. La restricción, en dicha traducción gráfica, a un puro juego horizontal-vertical, en el que las partes superiores del edificio irían a la conquista del espacio, sería la etapa final de esta investigación. El principio de construcción descrito debe designarse entonces como una alternancia de los principios frío cálido o cálido frío, conforme a la acentuación de la horizontal o la vertical.

Esta sería la visión personal del artista con relación a la utilización de la línea para la composición en las distintas artes.

Es un estudio metódico y exacto de la expresión de la línea compositiva, a la que Kandinsky llama a la mente como único método de creación, alejándose de los cánones clásicos de la época y hacia una abstracción

puramente mental y expresiva.

Wassily Kandinsky.

La Vida del artista.

K30

andinsky nace el 4 de diciembre en Moscú. en el seno de una familia acomodada dedicada al comercio de té, y aunque pasó más de la mitad de su vida en Alemania y Francia a, conservó un fuerte vínculo emocional con su ciudad; en **1871** La familia se traslada a Odesa donde sus padres se separan. Su tía se hace cargo de su educación. En **1876****1885** Recibe las primeras cla-ses de música y dibujo. Asiste al Insti-tuto Humanista de Odesa.

1886 Comienza a estudiar derecho y economía en la Universidad de Moscú.

1889 Toma parte en una expedición a Wologda con motivo de un progra-ma de investigación organizado por la «Sociedad de Ciencias Naturales, Et-nografía y Antropología». El arte popu-lar del Norte de Rusia le causa una profunda impresión.

1892 Termina sus estudios universi-tarios con el examen de licenciatura en Derecho. Contrae matrimonio con su prima Arija Tschimiakin.

1893 Trabaja como asistente en la Universidad de Moscú. Escribe la te-sis Sobre la legalidad de los salarios obreros.

1895 Entra a trabajar como director artístico en la imprenta Kutscherev de Moscú.

Durante sus primeros treinta años, la pintura solo fue la afición apasionada de un joven sonador y romántico, pero convencional. Estudió Derecho y E conomía, y su brillante carrera académica le deparó una cátedra en Economía, a la que renuncio para trasladarse en **1896** a Munich y dedicarse a la pintura, Rechazando un ofrecimiento de la Universidad de Dorpat

PRIMEROS CONTACTOS

La capital bávara era uno de los centros artísticos más activos de Europa, donde se gestaba el *Jugendstil*, versión alemana del modernismo. Allí Kandinsky se transforma en animador de Pe-queñas asociaciones de artistas modernos que promueven ex-posiciones. En **1897** Conoce al pintor Alexej iaw-lensky y a Marianne von Werefkin. Visita la exposición de la Secesión de Munich y estudia el Jugendstil.

En **1898** Intenta sin éxito ser admitido en la academia de arte de F. von Stuck. Continúa trabajando de forma autodidacta.

En **1900** Es admitido en la academia de Franz von Stuek por la misma época que Klee. En febrero presenta sus trabajos en la exposición de la Asociación de Artistas Moscovitas.

En **1901** En mayo funda la asociación artística Falange junto con Rolf Niczky, Waldemar Hecker, Gustav Freytag y Wilhelm Hüsgen; es elegido presidente de la misma. En invierno abre sus puertas la «Escuela de pintura de la Falange» dirigida por él. Phalanx, es el primero de esos grupos, que expone obras impresionistas, simbolistas y mo-dernistas, las tres influencias más visibles en los primeros cuadros de Kandinsky. Por es-tos mismos años hace sus pri-meros grabados en maderaxilografías, una técnica de gran tradición en Alemania desde la Edad Media, y conoce a Alexei Jawlenskv y Paul Klee, dos de los artistas con los que encontrara

mayores afinidades en distintas etapas de su vida.

En **1902** Conoce a Gabriele Münter, una pintora con la que mantendrá una intensa relación intelectual y amorosa has-ta **1914** que le llevará a separarse de su primera mujer.

II Exposición de la Falange. Expone en la Secesión de Berlín. III Exposición de la Falange con obras de Lovis Corinth y Wilhelm Trübner. Pasa parte del verano con sus alumnos en Ko-chel.

En **1903** En la VII Exposición de la Falange se presentan cuadros de Claude Monet. Tras el cierre de la Escuela de la Falange recibe una oferta de Peter Behrens para impartir clases de pintura decorativa en la Escuela de Artes Aplicadas de Dusseldorf. Kandinsky rechaza el ofrecimiento. Un año más tarde, en **1904** En la IX Exposición de la Falange, dedicada a A. Kubin, presenta dibujos y grabados en color. 15 obras suyas se exhiben en la Asociación de Artistas Moscovitas. Trabaja en una teoría del color. En septiembre se separa de su esposa y visita numerosas ciudades con Münter. Se publica en Moscú su álbum de xilografías *Poesías sin palabras*". Primera exposición en el Salón de Otoño de París, en el que tomará parte hasta **1910**. En diciembre se celebra la XII y última exposición de la Falange.

1905 Participa en la exposición de la Asociación de Artistas de Munich. Se convierte en miembro de la Confederación de Artistas Alemanes". Expone en el Salón de independientes de París.

FUSION Y EQUILIBRIO

Entre **1906** y **1908** viaja por Europa en compañía de Münter a París donde vivirá hasta fines de año. Expone en numerosas exposiciones, como el Salón de Otoño, junto con los artistas del Puente en Dresde y con la Secesión en Berlín, donde conoce el fauvismo y el cubismo. La influencia del color fauve se advierte en los cuadros que pinta en Murnau entre **1908** y **1909**. Al siguiente Año Exhibe 109 obras en el Museo de Peuple de Angers. Vive con Münter en Berlín, desde septiembre hasta abril.

El 22 de enero de **1909** se funda la Nueva Asociación de Artistas de Munich", cuya primera exposición tiene lugar del 1 al 15 de diciembre en la Galería Moderna Thannhauser en la capital bávara. Comienza a trabajar en la composición escénica «El son amarillo». Publica en París el libro «Xilografías» y expone en el «Salón de los Independientes». Pinta sus primeros cuadros sobre vidrio inspirados en la tradición artística de Baviera. Realiza las primeras «Improvisaciones». En ese año funda la Nueva Asociación de Artistas de Munich conocida por sus siglas en alemán NKVM con Jawlensky, Kubin y Münter entre otros, al tiempo que empieza a fraguarse el entramado ideológico que desembocará en la abstracción: se interesa por la teosofía y las ciencias ocultas a través de los escritos de Rudolf Steiner y Helena Blavatsky, muy populares entonces en los círculos culturales europeos; inicia por otra parte, su amistad con Arnold Schönberg, creador de la música dodecafónica, con lo que toman cuerpo sus ideas sobre la sinestesia y la consustancialidad de música y pintura, y las exposiciones de la NKVM acogen obras de algunos de los pintores modernos más importantes de París como Picasso, Derain, Braque o Vlaminck. *Estudio para composición II* o *Cuadro con arqueros* son cuadros todavía figurativos, en los que el tema parece disolverse cada vez más en una vorágine de formas coloreadas al estilo fauve, y atestiguan el estado de la carrera de Kandinsky durante estos años.

HACIA LA ABSTRACCION

El 10 de enero de **1911** dimite como presidente de la NKVM. Junto con Marc y otros artistas publica «En lucha por el arte» como respuesta al panfleto de Carl Vinnens «Protesta de los artistas alemanes». Primeros planes para el almanaque «El jinete azul». El 2 de diciembre, durante la preparación de la III Exposición de la NKVM, el jurado rechaza su «Composición V»; Marc y Münter abandonan el grupo. El 18 de diciembre se inaugura la primera exposición de «El jinete azul» en la Galería Moderna Thannhauser.

Este despojamiento progresivo de la representación no tiene buena acogida en la NKVM. Kandinsky tantea su

definitivo camino a la abstracción y escri-b*e De lo espiritual en el arte*, publicado en **1911** en la editorial Piper de Munich.; y sus fa-mosas óperas de color, que nun-ca se representaron en vida del artista. En **1912**, Junto con Jaw-lensky y Münter, abandona la NKVM para fundar El Jinete Azul, su último y más famoso grupo muni-qués. Allí coinci-di-da con Franz Marc, con quien comparte las exposiciones del grupo y la edición de un alma-naque, en **1912**, en el que ex-ponen sus fundamentos teóri-cos y recogen las fuentes artísticas que les interesan: Desde artistas modernos Picasso, Derain hasta el arte africano y el folclore ruso y alemán. Con El Jinete Azul ex-ponen, además de Kandinsky y Marc, August Macke, Schönberg y pintores de París como Roben Delaunay o el aduanero Rousseau. Kandinsky está su-mido ya en la abstracción.

En **1912** Segunda exposición de «El jine-te azul» en la galería Hans Goltz de Munich (del 12 de febrero hasta abril, sólo grabados). En mayo apare-ce el almanaque «El jinete azul». Kan-dinsky toma parte en numerosas ex-posiciones. En octubre se celebra su primera exposición individual en la galería «La tempestad» en Berlín y en noviembre en Rotterdam. Pasa en Ru-sia desde mediados de octubre a mediados de diciembre donde participa en distintas exposiciones, la de «Karo Bube» en Moscú ~ «Pintura contempo-ránea» en Jekaterinodar. Un año más tarde pinta «Composición XI» y «Com-posición VII». Participa en el «Armory Show» en Nueva York. Estrecho con-tacto con Herwarth Walden. Se publi-ca el artículo «La pintura como arte puro» en la revista «La tempestad», así como sus «Miradas retrospectivas» y el álbum «Kandinsky **1901-1903**». Participa en la exposición de «La tem-pestad» y en el «1 Salón Alemán de Otoño». Se publican en la editorial Pi-per sus poemas en prosa «Sones».

El estallido de la Primera Gue-rra Mundial en **1914** lo devuel-ve a Rusia, donde la Revolu-ción de **1917** promueve una de las vanguardias artísticas más activas y singulares del siglo XX. Los postulados espirituali-tas y románticos de Kandinsky encajaban mal con el radicalis-mo de constructivistas y supre-matistas, pese a lo cual ocupó importantes cargos en la admi-nistración artística y cultural del nuevo estado soviético. Su labor en distintos organismos se tradujo en la creación de museos por toda Rusia, así como en programas de enseñanza artística. El 11 de Febrero de **1917** se casa con Nina Adreevsky, hija de un general. Pasan su viaje de bodas en Finlandia. Nace su hilo Vsevdod, que muere en **1920**, su segunda y definitiva esposa, y cuatro años después vuelve a Alema-nia en un viaje de trabajo del que no retomará.

En **1918** es el Cofundador de un nuevo mode-lo para el escenario artístico ruso. Se convierte en miembro del Colegio de Artistas Moscovita fundado por Tatlin (más tarde en el departamento de ar-tes plásticas del Comisariado Popular IZONARKOMPROS) y defiende la pos-tura del «Arte absoluto». Desde junio de **1919** es director del «Museo de Cultura Pictórica» en Mos-cú (hasta enero de **1921**). En noviembre se convierte en presidente de la Comisión rusa de Adquisición para los museos y del Departamento de Artes Plásticas del Comisariado para la Formación Popular (IZONARKOM-PROS). A principios de diciembre se presentan, en la 1 Exposición Estatal de Moscú, trabajos de artistas rusos junto con obras de Kandinsky, Kasi-mir Malevitsch y El Lissitzky.

En **1920** Cofundador del «INChUK» (Ins-tituto de Cultura Artística). A partir del otoño dirige un taller de los «SUO-MAS» (Talleres estatales artístico-téc-nicos). Presenta 54 cuadros en la XIX Exposición del Comité Central de Moscú. En otoño se agudiza el conflic-to con Rodtschenko. A comienzos de **1921** abandona el INChUK y los talle-res de pintura mural.

1921 Colabora en la organización de la RACHN y en la Academia rusa de Historia del Arte, dirige el departa-mento físico-psicológico siendo elegi-do vicepresidente. Dirige el taller de reproducciones. En diciembre de **1921** vuelve a Alemania.

Walter Gropius le ofrece formar parte del claustro de la Bauhaus, donde dirigirá el Ta-ller de Pintura decorativa y el curso de iniciación desde **1922** a **1933**. Allí se reencontró con su amigo Klee, y junto con él, Jawlensky y Feininger formará Los Cuatro Azules (**1924**). Durante es-tos años la obra de Kandinsky se disciplina; al color se añade la geometría y la interacción de la forma, y su pintura se apro-vecha de las múltiples tenden-cias que coinciden en distintos momentos en la Bauhaus.

CONTRA CORRIENTE

Obligado a abandonar Alemania por el ascenso del nazismo, que incluye su obra en la siniestra nómina del arte degenerado, se instala en Neully, cerca de París, en **1933**. Allí espera encontrar un clima propicio, pero la escena francesa está entonces dominada por corrientes poco afines a la abstracción. En **1934** Entra en contacto con el grupo «Abstracción-Creación» expone en la «Galerie des Cahiers d'Art»; conoce a Constantin Brancusi, Robert y Sonia Delaunay, Fernand Léger, Joan Miró, Piet Mondrian, Antoine Pevsner, Hans Arp y Alberto Magnelli. André Breton Intenta ganarlo para la causa surrealista con poco éxito.

En **1937** Sus cuadros se exhiben en la exposición «Arte degenerado», 57 obras suyas son confiscadas de los museos alemanes.

Adquiere la nacionalidad francesa en **1939** tanto Kandinsky como su esposa, y termina su último gran cuadro Composición X.

El último tramo de su obra se produce en tranquilidad, pero ante la incompreensión de la crítica; hay que destacar aquí el apoyo de su galerista, Jeanne Bucher, que le organizó incluso exposiciones semiclandestinas durante la ocupación alemana. Sus últimas obras se alejan de la geometría de la Bauhaus, optando por formas orgánicas y biomórficas.

En **1944** Se celebra la última exposición en vida del artista en la Galerie L'Esquisse de París. Kandinsky muere de arteriosclerosis el 13 de diciembre en Neuilly-sur-Seine a la edad de 78 años; no pudo ver su definitiva consagración tras el triunfo de la abstracción en los años de posguerra.

La obra de arte.

D

LOS ECOS DE LA PINTURA EUROPEA.

os acontecimientos determinaron la vocación artística de Kandinsky en 1895: una representación de *Lohengrin*, de Wagner, y el impacto que le produjo el cuadro *Montón de heno*, de Claude **Monet**, en una exposición impresionista en Moscú. Si el primero apunta la temprana vinculación de la pintura a la música, el segundo prefigura el futuro de una pintura no figurativa. Lo que impresionó a Kandinsky fue, precisamente, que no pudo reconocer el tema del cuadro a pesar de lo cual le cautivó. Inconscientemente – escribió más tarde– se desacreditaba al objeto como elemento pictórico inevitable. No es de extrañar que sus primeros pasos en la pintura acusen la influencia del color, impresionista primero, y fauve después. En París, donde expuso en 1907, pudo ahondar en el conocimiento de la obra de muchos de estos pintores, a los que luego invitaría a las exposiciones de Phalanx, entre 1901 y 1904 Monet, Signac, Vallotton, Toulouse-Lautrec y, sobre todo, de la NKVM, donde colgaron obras Braque, Derain, Van Dongen, Le Fauconnier, Picasso, Rouault y Vlaminck.

ROMANTICISMO Y MODERNISMO DEL NORTE.

C

uando Kandinsky llega en 1896, Munich es uno de los núcleos modernistas más importantes de Europa. En 1892 se había fundado la Sección, un grupo de artistas escindidos del academicismo oficial en el que militaban los pintores más importantes del momento, como Lovis Corinth o Franz von Stuck. Ese mismo año comienza a publicarse la revista *Jugend*, de la que el modernismo alemán toma su nombre –Jugendstil–; en su órbita trabajaban personajes como Hermann Obrist y August Endell. Esta influencia puede verse en algunas obras de Kandinsky, como el cartel para las exposiciones de Phalanx, pero lo que más le vincula a

Munich es su vocación por el idealismo romántico, ya apuntada en Rusia. Kandinsky asimila el tono melancólico del simbolismo, otra de las corrientes imperantes en la Secesión, y su gusto por bosques y lagos. La correspondencia interna entre el color y las emociones del alma está implícita en ese legado romántico, que Kandinsky funde con la influencia del color fauve.

LA DISOLUCION DE LO FIGURATIVO.

E

Entre 1908 y 1910 Kandinsky vive una etapa de serenidad en lo personal que se traduce en un notable avance artístico. Pasa largas temporadas pintando en Murnau, donde compra una casa, con Gabriele Münter. Hasta al menos 1912 no dejan de aparecer objetos reconocibles en los cuadros, pero las bases de la abstracción están ya sólidamente asentadas. El tema se disuelve cada vez más en las masas de color, aunque todavía no se atreve a prescindir de aquél por completo para no caer en lo decorativo, para no hacer cuadros, por decirlo de una forma burda, similares a una alfombra o una corbata. La belleza del color y la forma afirma convencido no es meta suficiente para el arte. La metáfora musical es la vía que asegura la conexión espiritual de la pintura. Es ahora cuando empieza a llamar a sus cuadros, dependiendo de su grado de elaboración, impresiones, improvisaciones y composiciones, como si de pequeñas piezas sinfónicas se tratara.

PUNTO Y LÍNEA.

K

Kandinsky trabajó durante once años de 1922 a 1933 en la Bauhaus, primero en Weimar y luego en Dessau y Berlín.

La experiencia docente le obligo a sistematizar y dar cuerpo doctrinal a su lenguaje pictórico, cosa que hizo, sobre todo, en el libro *Punto y línea sobre el plano*. Publicado en 1924. La idea de las equivalencias musicales y emocionales del color, enunciada en *De lo espiritual en el arte*, sigue estando en la base de su pintura, pero ahora combinada con la interacción de la forma. La teoría del color de Kandinsky parte de la polaridad del rojo y azul, complementada por las antinomias secundarias blanco/negro y verde/rojo. Estas parejas pueden resumirse siempre en oposiciones claro/oscuro y frío/cálido, dando lugar a combinaciones más complejas, como la del amarillo suma de verde y azul y el rojo. Las formas geométricas agudizan o retraen el carácter de cada color y señalan direcciones y puntos de tensión en la superficie del cuadro. Kandinsky supo, sin embargo, mantener la teoría en sus justos límites, aplicándola con libertad, sin caer nunca en una pintura que fuera la mecánica ejecución de una fórmula.

XV